

ARS
HUNGARICA
1977/1

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

Nov. 1900. 1000. 1000. 1000. 1000.

1000. 1000. 1000. 1000.

ARS HUNGARICA

SZERKESZTI
AZ IGAZGATÓ TANÁCS

1977 V. ÉVFOLYAM
1. SZÁM

FELELŐS SZERKESZTŐ
TÍMÁR ÁRPÁD

A SZERKESZTŐSÉG CÍME: 1014 BUDAPEST I., URI U. 62.

ARS HUNGARICA

A MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MŰVÉSZETTÖRTÉNETI
KUTATÓ CSOPORTJÁNAK
KÖZLEMÉNYEI

BULLETIN OF THE
INSTITUTE OF
ART HISTORY OF THE
HUNGARIAN ACADEMY OF
SCIENCES

AKADÉMIAI KIADÓ · BUDAPEST 1977



HU ISSN 0133-1531

Megjelenik évente kétszer

Megvásárolható az Akadémiai Könyvesboltban 1052. Budapest V. Váci utca 22.,
és az Akadémiai Kiadó Terjesztési Osztályán 1054. Budapest V. Alkotmány utca 21.

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1977

Printed in Hungary – 77.3982 Akadémiai Nyomda, Budapest

TARTALOM

Feuerné Tóth Rózsa: A magyar reneszánsz építészet európai helyzete	7
Szabadi Judit: Ábrázolási típusok a századforduló magyar művészetében	31
Bernáth Mária: Rippl-Rónai József kritikus évei és orosz utazása	45
P. Szücs Julianna: A városmajori templom építéstörténete és kora	61
Bánszkykéné Kiss Éva: Iparművészet és nagyipar kapcsolata Magyarországon a két világháború között	87
Vadas József: Borz' Kováts Sándor	107

DOKUMENTUMOK

☛ Szabó Julia: Egy jegyzetfüzet Kmetty János hagyatékából	119
● Kmetty János: Művészetelméleti feljegyzések I.	129
☛ Pap Gyula: Moholy-Nagy László kiállítása ürügyén	147
Juhász László: Retrospektív feljegyzés szakmai területtel kapcsolatosan	151
Csaba Rezső—Juhász László—Szücs Pál: Új magyar iparművészet felé	163

TÁJÉKOZODÁS

Szemle	177
--------	-----

CONTENTS

Feuer– Tóth, Rózsa: The Position of the Hungarian Renaissance Architecture in Europe	7
Szabadi, Judit: Representational Types in Hungarian Art at the Turn of the Century	31
Bernáth, Mária: The Critical Years of József Rippl-Rónai and his Trip to Russia	45
P. Szücs, Julianna: The Construction of the Parish Church at Városmajor and its Historical Background	61
Bánszky–Kiss, Éva: The Connection between Applied Arts and Large Scale Industry in Hungary between the two World Wars	87
Vadas, József: Sándor Borz' Kováts	107

DOCUMENTS

Szabó Julia: A Notebook from János Kmetty's Legacy	119
Kmetty, János: Art Theoretical Notes I.	129
Pap, Gyula: On the Occasion of the Moholy–Nagy Exhibition	147
Juhász, László: Some Retrospectiv Notes of Professional Interest	151
Csaba, Rezső–Juhász, László–Szücs, Pál: Towards a New Hungarian Applied Art	163

SURVEY

Review	177
--------	-----

Feuerné Tóth Rózsa

A MAGYAR RENESZÁNSZ ÉPÍTÉSZET EURÓPAI HELYZETE

A magyarországi reneszánsz építészet 1479 táján indult korai szakaszáról az utolsó két évtizedben, az elpusztult Mátyás-kori épületek, (1) köztük főként a budai palota feltárása után a korábnál jóval teljesebb kép alkulhatott ki. A több mint háromezer feltárt építészeti töredék átvizsgálása, felmérése és részbeni rekonstrukciója, sajátos, az Itálián kívüli európai fejlődéstől eltérő kép kialakítását eredményezte. Bár a konstrukció összképe meglehetősen homályosan bontakozik ki, élesebben rajzolódnak ki az épületek díszítményet, amelyek kifejezetten olaszos – a kor kifejezésével élve "all'antica" karakterűek – ugyanakkor, amikor a két három évtizeddel később kialakult korai francia, német stb. reneszánsz építészet első alkotásainak ennek a jellegzetességnek a nyomait sem találjuk.

A jelenség azért is figyelmet érdemel, mivel Magyarországon az adott periódusban éppenny a gótikus építészet volt uralmon, mint Közép- és Nyugat-Európa többi országában, azt pedig az építkezések volumene kizárja, hogy magyar mesterek teljesen kimaradtak volna a kivitelezésből. Hogyan bontakozhatott ki mégis ilyen tisztán az "all'antica" jelleg, ami a magyar reneszánsz sajátos és kivételes európai helyzetét meghatározza.

A felmerült kérdés megoldásának megközelítéséhez talán közelebb visz egyrészt olyan egykorú itáliai forráscsoportok vizsgálata, amelyek megvilágíthatják, hogy első reneszánsz építészeti emlékeink milyen elméleti és gyakorlati keretbe illeszthetők bele. Másrészt kívánatosnak látszik a reneszánsz építészet Magyarországra való importálása érdekében tett első intézkedéseket és eredményeket konfrontálni Franciaország építetőinek hasonló, kezdeti lépéseivel.

A magyar korareneszánsz all'antica karakterét elsősorban a nagyrészt vörösmárványból készült ajtó-, ablak-, kandallókeretezések, faltagoló pilaszterek és fejezetek, stb. adják. A különösen nagy számban fennmaradt, eredetileg mintegy ötven ablakhoz tartozott töredékek azt is bizonyítják, hogy ez az emlékcsoport a külső-belső homlokzat kialakításban domináns szerepet játszott. /1. rajz./

A szakirodalomban eddig még nem merült fel az, hogy ezeket a szépen, díszesen faragott épület-tagozatokat a XV. századi itáliai építés "ornamentumoknak" nevezte.

Használják az "ornamentum" kifejezést a kor forrásai általános "díszítmény" értelemben is, de a korai traktátus irodalomban egytuttal szigorúan definiált építészeti-elméleti kategóriává is válik: gyakorlati kivitelezése is szabályokhoz kötődik. Következményeiben a reneszánsz építészet all'antica jellegének kialakítását döntően befolyásolta. Az "ornamentum"-ot mint elméleti kategóriát Alberti Vitruviustól vette át. Az "Ornamentum" a "Pulchritudo"-val együtt a Venustas

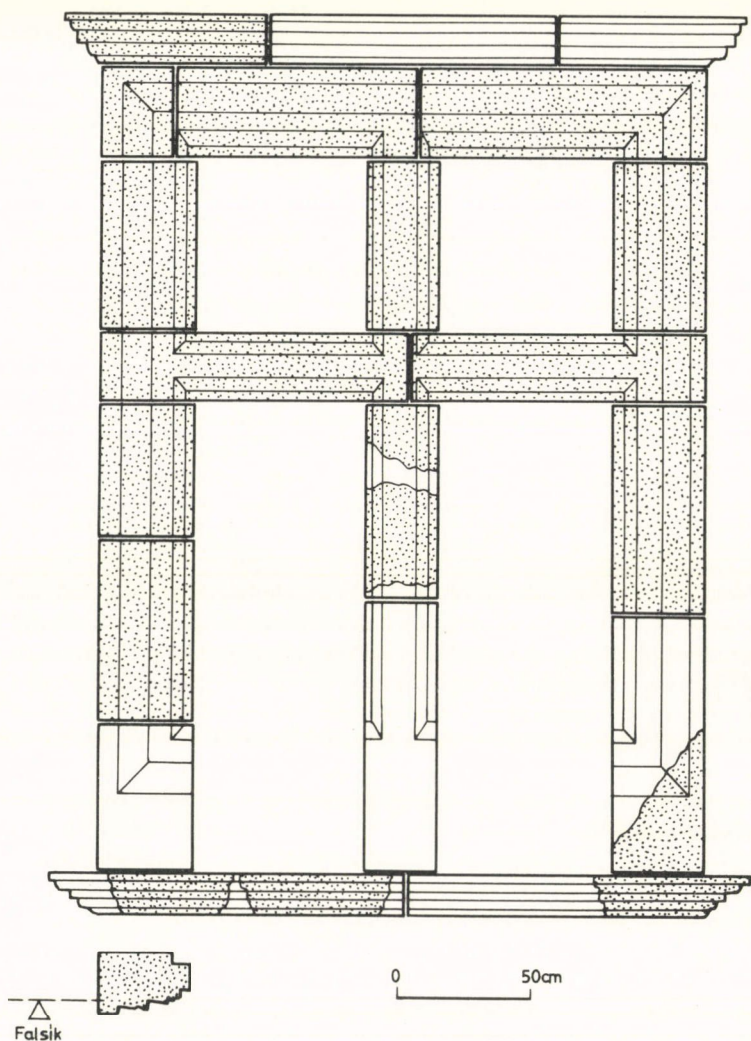
(Szépség) alkotórésze. A "pulchritudo"-tól – ami az arányok szépségével azonos – az különbözteti meg, hogy míg az előbbi szervesen kötődik az épülethez és annak egészéből szétválaszthatatlanul árad, addig az "ornamentum" kiegészítő, járulékos és hozzákapcsolt természetű. (2)

Alberti az ornamentum-pulchritudo megkülönböztetésben még Vitruviust követte, de – mint azt a legújabb kutatás kimutatta – Alberti tovább lépett és az "ornamentum" kategória jelentőségét kiemelve, az építészet történetében elsőként, szétválasztotta az "ornamentumot" az épület strukturájának egészétől. Ezt a distinkciót a "De re aedificatoria" két alapvető részre való tagolásával fejezte ki, közülük az első az építészet hasznosságával és erősségével (Utilitas-Firmitas), röviden a szigorú értelemben vett strukturával, a második pedig a "Venus-tas" kategórián belül szinte kizárólagosan a különböző típusú épületek "ornamentaival" foglalkozik. Ez a dualisztikus tagolás rányomta a bélyegét az ujkori építészettörténet egészére: eladdig, hogy az elkövetkező évszázadokban az ornamentum-struktúra ellentét kiélesedésével az építészet fejlődése elsősorban a díszítmény változásához kötődött. A dualisztikus tendencia a modern építészetben tovább élesedett és a struktúra-ornamentum kettős olyannyira szétvált, hogy a díszítmény végülis szinte teljesen elmaradt. (3)

A magyar reneszánsz korai épületszobrászata zömében ahhoz az "ornamentum" csoporthoz tartozik, amit Alberti "apertionum ornamenta", tehát "nyílás díszítmény" néven tart számon. (4) /1. kép./ Ebbe a kategóriába nemcsak az ajtó, ablak és egyéb keretezések sorolja (Apertiones fenestrarum, hostium), (5) hanem a porticusok oszlopközeit (apertio natura) és a faltagolások pilasztereit is (apertio pervia), (6) Ebben az értelmezésben az "apertionum ornamenta" alatt a mai terminológiában a díszített nyíláskereteket és a zárt és nyitott oszloprendeket együttesen értjük.

Köztudomású, hogy a faltagoló pilasztereket ma nem a szerkezeti, hanem a díszítő elemek közé soroljuk, a szabadonálló oszlopot pedig par excellence teherhordó elemnek tartjuk. Azt, hogy Alberti elméleti felfogása ettől az állásponttól eltér, csak néhány évtizede tartja számon az építészettörténet tudománya. Alberti ugyanis "ornamentum"-nak tekintí az oszlopot, (7) a faltagoló pilasztereket viszont olyan tömör pilléreknek (columna quadrangula) amelyeknek a nagyobbik része a falban rejtőzik: (8) a falnak csak kitöltő, térelhatároló szerepet tulajdonít. Ezt az ellentmondást az oldja fel, hogy ő az épület lényegét elméletben a faépítészet mintájára – egy nyitott, szerkezeti "csontváz" (ossa) formájában képzelel el. Szerinte a "régiek" az oszlopokat és az egyéb "váz-köveket" (ossium lapides) akkor is a fal megépítését megelőzően emelték be a talapzatukra, ha azok vaknyíláshoz, faltagoláshoz tartoztak, ő maga is szebbnek tartaná, ha az egész oszlop (ossa integra) egyetlen kőből készülne. Ha ez nem lehetséges, ajánlatosnak tartja a részeket oly módon egymáshoz illeszteni, hogy az illesztések "fugái" ne látszanak. (9)

A gyakorlatban a faltagolások "csontvázat" a valószínűleg épületen nem mindig faragták kőből, mivel túlságosan drága lett volna, pusztán az argumentum kedvéért falba rejtett kőpillérek, oszlopokat alkalmazni. Elméleti váznak tekinthető így csupán, ami a belső logikát illusztrálja, amit a külső szemlélő számára az "apertionum ornamenta", a nyílások díszítményei fejeznek ki: az "ossa" önhordó szerkezetét imitáló, a faltól eltérő színű és anyagu kőből, vagy márványból diszesen faragott, profilozott ajtó-, ablak-, kandallókeretek, párkányok faltagoló architrávok, archivoltok, pilaszterek, kapitellek. Az utóbbiak a nyílás díszítményeket "tisztán" önhordó szerkezettel csak a görög klasszikus építészetben alkalmazták, ahol a szükséges márvány szinte korlátlanul állt rendelkezésre. A római és a re-



1. rajz. Önhordó szerkezetű vörösmárvány reneszánsz ablak Mátyás budai palotájából. 1479. k.
Budapest, Vármúzeum (Gerevich után)

neszánsz építészet önhordó nyílás szerkezete ugyan zárt, tektonikus struktúra, amely a faltól élesen elválik és abba kiváltással illeszkedik, statikailag nem mindig tekinthető "önhordónak", mivel a keretezések gyakran csak relief vastagságu, falra rögzített díszített kő- vagy márványelemekből állnak, amelyek csak a külső szemlélő számára reprezentálnak integer szerkezetet. A reneszánsz és római építész ugyanis a gazdaságosság kedvéért gyakran lemondott a "csontváz" teljes felépítéséről és megelégedett azzal, hogy az "ornamentummal csak markirozzon és a szerkezeti funkciót többnyire a faltömegre hárítsa át. Ekkor és itt vált el a reneszánsz építészet gyakorlatában az "ornamentum" a "strukturától" és tették meg a döntő lépést az ujkori építészet kialakítása felé.

A nyílás ornamentumokat ilyen értelemben a reneszánsz építészeti gyakorlatában először nem Alberti, hanem Brunelleschi alkalmazta. Alberti nyílás ornamentum kategóriája ugyanis bizonyos eltérésekkel végeredményben azonos Brunelleschi "Gliederarchitektur"-jának /2. kép./ tagolási rendszerével. A reneszánsz építészeti rendszere Brunelleschi találmánya volt: alkotóelemeit a római architektúrán kívül a toszkán protoreneszánsz különböző korszakainak építészeti repertóriumjáról merítette. (10)

Az ornamentum rendszer alkalmazásával az építkezés költségei jelentősen csökkentek: a diszítést limitált felületre hatásosan koncentrálták és kivitelezésére viszonylag igen kisszámú, jólképzett szakembert (ornamentátort) lehetett alkalmazni ugyanakkor, amikor a struktúra építését külön munkafázisban megfelelő vezetés mellett nagyobb számú, de képzetlen munkásgárda is képes volt ellátni.

Ahogy a korareneszánsz építészeti all'antica, tehát klasszikus eredetű ornamentum rendszere sok tekintetben tovább élt a középkori itáliai építészetben, éppennyi fennmaradtak a gyakorlati és sok tekintetben az elméleti előzményei is a középkorban az ornamentum faragó mesterségnek, amelynek a legnépesebb csoportját a "marmorarius"-ok képezték. (11) Ezeket a mestereket, – mai terminológiával élve épületszobrászoknak nevezhetnénk, – a márványban gazdag Itáliában szünet nélkül foglalkoztatták, ők mentették át elsősorban a középkoron a római építészet ornamentum faragó hagyományait.

Filarete, aki az Alberti-i értelemben vett "nyílás ornamentum" faragásának gyakorlati feltételeivel igen részletesen foglalkozik, megjegyzi, hogy a "régiek" finomították és fényezték épületeiknek minden tagolását és ornamentumát. (12) Alberti sem mulasztja el megjegyezni, hogy a klasszikus példára ajánlatosnak tartja az ornamentumokat előzetesen durvább felülettel kifaragni, a fényezést pedig – a széleket kivéve – a kő végleges elhelyezése után befejezni. Az emelőkkal történő elhelyezés során ugyanis a makulátlan felület könnyen megsérülhet. (13)

Az ornamentumok faragása nemcsak a finom felület kialakítása miatt jár sok gonddal, hanem azért is, mert kőanyaguk igen kényes és a beépítendő kőhasábok mérete igen nagy, a velük való bajlódás nem hasonlítható össze a kváderméretű, könnyebben emelhető építőkövek helyrerakásával. (14)

A teljesség kedvéért megemlítendő, hogy Alberti az "ornamentumoknak" a nyílás diszitményeken kívül még több csoportját is megkülönbözteti. (15) Így számon tartja a faldiszitményeket (ornamenta parietum); a márványinkrusztációt, a mozaikot, intarziát, a freskókat, festményeket stb.; a padló-, és mennyezetdiszitményeket (ornamenta-pavimenti, -testitudo), az emlékműveket (monumenta rerum dignarum) ezen belül a szobrokat, szabadonálló oszlopokat, síremlékeket stb.; a nem állandó jellegű ornamentumokat: (16) (ornamenta genera non stabilia) kandelábereket, vázákat.

Jobban utánaszámolva kiderül, hogy az "ornamenta" kategóriában Alberti jószerevel a mai értelemben vett képző-, és iparművészet szinte minden ágazatának helyet adott.

Itáliában a kézműves ornamentátort attól függően, hogy milyen anyaggal dolgozott, más-más névvel illették. A mai egységes "szobrász" elnevezés helyett az olasz Quattrocento kővel, márvánnyal dolgozó szobrásza lehetett "maestro di scarpello", (17) "tagliapetra", "magistro del marmo", a fához is értő pedig "legnaiuolo". A többi mesterektől az is megkülönbözteti őket, hogy kis létszámú munkacsoportokban, néhány (3–4) kőfaragó segítségével dolgoztak: munkáikat szignálhatták. (18) Az építkezések színhelyén alkalmasint az ilyen egységeket nevezték "brigata"-nak. (19)

Az ornamentum faragók rendszerint firenzeiek voltak a reneszánsz korai szakaszában, ami természetes is, hiszen ezt a mesterséget ebben a periódusban kizárólag Brunelleschi környezetében, Firenzében lehetett megtanulni. Filarete a nagyhirű ornamentátorok között többek között Desiderio da Settignano-t, Donatello-t, Luca della Robbia nevét is felsorolja

Az építkezést végző másik, nagyobbik csoport, a "struktura" kivitelezői, a falak rakó mesterek (megistri di muro) Filarete munkaszervezetében tízes csoportokban, "squadronek"-ban dolgoztak, egy-egy magister mellett hét munkás (lavoranti) és egy "calzatore" segédkezett, az utóbbi a fal öntött magjának a készítéséért volt felelős. (20)

A "lincinnitas" törvénye, (21) a reneszánsz szépségelméletének alapdogmája szerint, az egyes részek aránya az egészhez viszonyítva olyan törvényszerűen meghatározott, hogy az elrontás veszélye nélkül azon változtatni nem lehet, érvényes volt az "ornamentum" és a "struktura" tervezésére is. (22) A "concinnitas" egységét a reneszánsz építésben egyetlen felelős személy biztosíthatta: az "architectus", ő magyarázta el személyesen az ornamentátoroknak és a magistereknek a tervrajzokat és az épület arányait, és mutatta be az épületről, és az ornamentumokról, a lábazatokról, párkányokról, architrávokról készített modelleket. (23)

A XV. századi itáliai építészetelméletben az "architectus" Vitruvius (24) tanait átvéve magas műveltségi követelményeket is tűz maga elé, amely szerint nemcsak az építészet tudományában, a rajzolásban járatos, hanem ismeri a geometriát, a történelmet, a filozófiát, zenét, az orvostudományokat és a jog, az asztronómia diszciplínáit is.

Alberti Vitruvius tulzott kulturális igényeit valamelyest redukálja, de azokról nem mondhat le, mivel a tudományok ismerete támasztja alá az építész intellektuális státuszát. A szellemi munkások csoportjába való tartozás feltétele az is, hogy az építész nem végezhet fizikai munkát, nem lehet csak egy, az építkezésen dolgozó többi kőműves mester és ács között: építészeti és gépészeti tervrajzokat készít, amelyek az arányok szépségével állnak az emberiség szolgálatában. (25)

Alberti ugyanakkor, amikor a Vitruvius-i "architectus" intellektuális státuszának restaurálására törekedett, figyelembe kellett, hogy vegye a fogalom középkori tartalmának változásait is. A középkori egyházatyák ugyanis – Szt. Pál nyomán (2. Kor. 9:11.) – a "sapiens architectus" kifejezést az egyház fundamentumainak megvetőire érti, ami az elnevezésnek a középkori laikus életben való felhasználását korlátozta. (26)

Az "architectus"-i mesterség oktatásának a feltételei azonban még a XVI. századi Itáliában sem voltak adottak. A reneszánsz építészek csupán "artifex"-i képzést nyerhettek a céhes ipar kereteiben: a legtöbben festő-, kő-, fafaragó-, vagy ötvös-műhelyben inaskodtak, tanultak és szabadultak fel. Az általános műveltséget – ami akkortájt a humanista műveltséghez állt közel – a reneszánsz legnagyobb építészei is többnyire önerejükől, autodidakta módon szerezték meg. Többségük csak éppen annyit tudott latinul, hogy a vitruvius-i szöveget, úgy-ahogy megértette. A reneszánsz építészet legfontosabb fogásait a legnagyobb mesterek is úgy sajátították el, hogy egy-egy építész mellett maguk is hosszabb-rövidebb ideig dolgoztak: "architectus"-sá azonban csak akkor váltak, ha erre különös hajlamot, rátermettséget is bizonyítottak és ezzel egy-egy építetető figyelmét magukra vonták. Így érthették el, hogy nagyobb építkezés irányítására – rendszerint meghatározott időre szóló – megbízatást kaptak. (27) Ez azt jelentette, hogy a XVI. század közepéig reneszánsz építészetet kizárólag Itáliában és csak a gyakorlatban lehetett megtanulni.

Összegezve: ha a XV. század végén például, Európa bármelyik Alpokon túli országában "all'antica" tisztségben akarták a reneszánsz építészeti stílusát "importálni", akkor mindenképpen szerződteni kellett Itáliából egy építészre. A munkaszervezésnél figyelembe kellett venni az új építészeti elmélet dualisztikus szemléletét: vagyis a "nyílás ornamentum" munkákra olasz ornamentátor munkásokat is meg kellett hívni és a helyi munkaerőkre kezdetben főként a "struktura" kivitelezésénél lehetett csak hagyatkozni.

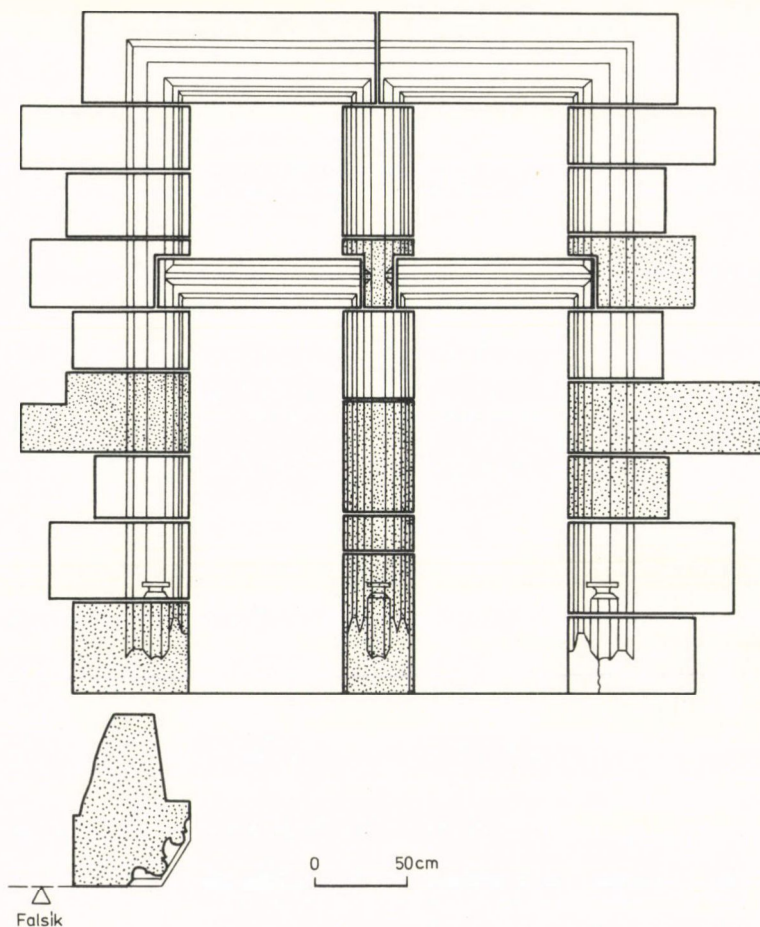
Ezeket a logikusnak tűnő feltételeket azonban Európa gótikus országai elutasították a XV. – XVI. század fordulóján és helyettük a stílusátvétel kompromisszumos variációit alakították ki. Magyarországon, mint látni fogjuk, más volt a helyzet.

Számunkra ez meglepőnek tűnhet, hiszen a korareneszánsz építészet elméleti tézisei, gyakorlati munkaszervezési sajátosságai a modern kor embere számára már közhellyé váltak. A gótikus építészet művelői számára ezek az elvek még éppenséggel szokatlanok, forradalmian újak voltak.

A gótikus építészetnek nem volt összefoglalt, leírt elméleti értekezése. A gótikus traktátusok a technikai instrukciókon kívül – más forrásokkal együtt – néha utalnak a mesterek elméleti állásfoglalásának biztonságára. (28) Mindezekből világosan kitűnik és az épületekről is leolvasható, hogy a gótika mesterei az épületet általában osztatlan egésznek fogták fel, amelyen belül az ornamentum a struktúrától nem volt különválasztható. Ha a reneszánsz dualisztikus felfogását antropomorf hasonlattal próbáltuk fentebb megvilágítani, akkor a gótika épületszemléletének illusztrálására alkalmasabbak azok a XIX. századi költői metaforák, amelyek a gótikus katedrális mintegy "növekedő" tendenciát mutató integer, növényi jellegű képződménynek látták. Ezt a költői képet Schlegel nyomán a XIX. század elején a tárgyról megemlékező szerzők többször és többféle formában hangsúlyozták. (30) Boisserée, barátja, Schlegel metaforájához kapcsolódva kifejtette, hogy a gótikában a díszítmény nem "ornamens" a szó megszokott (klasszikus) értelmében, nem olyasvalami, amit kívülről, járulékosan adnak hozzá az épülethez, hanem valami olyan, ami mintegy növekedés eredményeként belülről sarjad. (29) A klasszikus nyílás ornamentum hiányát a Chartres-i katedrálison Vincent Sablon már 1671-ben megfigyelte, aki kimondja, hogy a katedrálison nincs a falfelülettől eltérő színű és anyagu kőből, márványból, vagy kőből készült ornamens, ami kivívhatná az egyszerű nép csodálatát. (30)

Valóban igen feltűnő, hogy Franciaországban – és Görög- és Olaszországot kivéve a legtöbb európai országban – a színes kő, a márvány alkalmazását a homlokzatokon nemcsak a gótika, hanem a reneszánsz építészeti elutasítják. Philibert de l'Orme szerint a márvány túlzott használata a hideg éghajlatú Franciaországban nem illő. A márvány kultuszának – ugymond – főként az az alapja, hogy minden, ami idegen, jobbnak tűnik annál, ami francia. (31)

Ha ennek a "növekedési" tendenciának és az ornamentum hiányának az okait a gótikus munkaszervezésben kutatjuk, azt tapasztaljuk, hogy a lapidák keretezések, faltagoló pilaszterek kivitelezésénél (amelyek funkcióban megfelelnek az "apertionum ornamenta"-nak) nem faragtak klasszikus, önhordó szerkezetű nyílás díszítményeket, hanem azokat mintegy beolvasztották a homlokzati falsík kváderhálójába. Ezt oly módon érték el, hogy a nyílások keretezését alkotó díszített (profilált) és a díszítetlen kváderelemeket is építőkockák, téglák módjára "kötésben" helyezték el. /2. rajz./ Munkamódszerük mögött a gótikus építészetnek a rómainál és a reneszánsztól eltérő tervezése és tervkivitelezése



2. rajz. Kőkeresztes gótikus ablak Zsigmond király budai palotájából.
Budapest, Vármuzeum, kőtár. (Várnai Dezső rekonstrukciója után)

állt. Amíg a klasszikus metódus tektonikus, addig a gótikus tervezést és kivitelezést egyaránt a "Baugeometrie", a "maçonnerie" elv határozza meg. (32)

A gótikus-reneszánsz építésszervezés különbsége a munkamegosztásban is megnyilvánult. A gótikus "lapidák" különböző csoportjai ugyanis a teljes külső-belső homlokzat kialakításáért is felelősek voltak, míg a reneszánsz épületszobrász feladatai közé csak egy limitált felület, a nyílás ornamentumok kifaragása tartozott. A kőműveseknél viszont kisebb feladatot bíztak a gótikus "murarius" -ra és nagyobbat a reneszánsz "rakó művesre". A gótikus falazók feladata a klasszikus gótikában jószérivel csak a fal magjának a felépítése volt, míg a reneszánsz "magistri di muro"-k irányításával a munkások a teljes struktúrával együtt a homlokzati falsíkot is kialakították.

A gótikus építészetben nem találhatjuk meg a Vitruvius-i "architectus" alakját sem, mert amellet, hogy – mint fentebb említettük – elnevezése szak-

rális tartalmat nyert, megszűnt maga a mesterség is. A terminológiai zürzavar a későközépkorban még tovább növekedett. Ekkor már használják az "architector", "architectus" elnevezést építkezéssel kapcsolatban is, de ilyenkor "ács"-ot értenek alatta, Magyarországon még a XVI–XVII. században is. (33)

A középkor nem ismerte azt a foglalkozást, amit a klasszikus antikvitásban alakult ki és amit a reneszánsz óta újra építésznek nevezünk. Az építkezés irányítása nem volt egy kézben a gótikus Európában, formája a hely és az idő szerint változott, és több személy között oszlott meg. Egyik része ahhoz az egyházi vagy nemesi származású világi személyhez kötődött, aki egy-egy épületnek a megalapításában, az építés szervezésében, az ikonográfiai program megadásában szerepet játszott. (34) Az építkezés szakember irányítója a gótikus szervezetben a "magister operis", "fabricae", "maître des oeuvres"-nek, "maître maçon"-nak, "capomaestro"-nak, "Werkmeister"-nek nevezett nagy gyakorlattal és jelentős geometriai tudással rendelkező kőműves, vagy ács volt, (35) akit a középkori klasszifikáció a fizikai munkások, az "artes mechanicae", körébe sorolt.

Ha a De Re Aedificatoria írásakor, 1452 táján körülnézünk a nagyhatalmu francia építőcéhek között, azt tapasztalhatjuk, hogy a munkák irányításánál az intellektuális és a kézi munka éppen úgy nem vált szét egymástól, mint az "ornamentum" a "strukturától". A francia "maître de l'oeuvre" maga is kezébe vette a kalapácsot, társaitól műveltségben sem különbözött, többnyire írni, olvasni sem tudott. Az építés irányítása így pl. a francia királyi építkezéseknél a "maître maçon" mellett még a király részéről kijelölt felügyelő, ellenőrző és kifizető személyek ("commissaire, surintendant, contrôleur, payeur") (36) között is megoszlott. Ez az irányító gárda változatlanul megmaradt a francia reneszánsz építészet legkorábbi szakaszában, kb. 1535-ig, ami jelzi, hogy a reneszánsz "architectus" foglalkozási profilja még ekkortájt sem honosodott meg teljesen.

A magyarországi építésszervezet a XV. században sok tekintetben eltért a franciától: királyi irányítás alatt álló páholy-jellegű volt, a céhszervezet pedig csak a XV. század végétől kezdve alakult ki. Ugyanakkor Franciaországban ekkor már igen erős céhek működtek, amelyek érdekeiket az itáliai versenytársakkal szemben hatásosan védelmezték. A reneszánsz munkaszervezet némileg módosított formájának helyi ellenállástól mentes meghonosodását Magyarországon az is elősegíthette, hogy a XV. század 70-es éveiben nálunk éppen "építőpáholyváltás" volt. Hazánk ugyanis eddig az időpontig a nagy európai páholyok közül a bécsi vonzáskörébe tartozott, hazai későgótikus építészetünk XV. század végi emlékein viszont már a strassburgi páholyhoz tartozott Szászország és Szilézia építészeti befolyása figyelhető meg. A páholy-váltást valószínűleg az indokolta, hogy Mátyás királyt 1469-ben Szilézia és Lausitz királyává választották és ugyanakkor a király ellenséges viszonyba került III. Frigyes császárral, ami érthetővé teszi, hogy a befolyása alatt álló építésszervezetet is kivonta a bécsi páholy köréből és az újabb érdekszférához kapcsolta. (37)

Az építőpáholyok által irányított építkezéseken kívül hazai gótikus építészetünkben a kőfaragó munkának sokkal kisebb szerepe volt, mint a kőművességnek. Ez azt jelenti, hogy Magyarországon viszonylag igen kevés kőfaragó és viszonylag igen sok – a reneszánsz építkezéseknél is alkalmazható – kőműves volt. (37)

Az 1479 táján megérkezett olasz mesterek a király támogatásával a helyi munkaerőkkel is szabadon gazdálkodhattak s így azt a megoldást választották, hogy az itáliai "architectus" tervei szerint a "struktura" kivitelezést, tehát azt

a munkát, amit az olasz reneszánsz munkaszervezetben a "magistri di muro"-k irányítottak, a magyar kőművesekre, "murarius"-okra osztották ki, az "ornamentum" faragását pedig szintén az olasz építész irányítása alatt nagyobb csoport olasz és dalmát és kisebb csoport magyar ornamentátor végezhette el. A struktúra-ornamentum szétválasztást így gyakorlati munkaszervezéssel is alátámaszthatták. Következésképpen a "nyílás ornamentumok" all'antica módra, önhordó szerkezettel, járulékosan készültek el. Így Magyarországon a reneszánsz expanzióknak egy sajátos és Közép- és Nyugat-Európai viszonylatban is kivételes formája valósult meg, ami minden tekintetben ellenpólusa többek között a franciaországi első "italianisant" periódusnak is.

A reneszánsz építészet meghonosítására Mátyás király és Beatrix királyné valamikor 1479 előtt Itáliából – Bonfini szavai szerint – az építészeket kivül különböző típusu ornamentátorokat hívott Magyarországra. A nyílás ornamentumok kivitelezésére kőfaragó munkásokat, (lapicide operarii) kő és márvány és bronz szobrászokat (statuarii, celatores), mennyezet- és falburkolat készítő intarzia asztalosokat (lignarii), padóképzítő kerámikusokat (plastici). (38) Egyéb dokumentumaink jóvoltából a meghívott olasz mesterek egy részét névszerint is ismerjük.

Corvin Mátyás első reneszánsz építész Chimenti Camicia volt (39) képzettsége szerint intarzia asztalos, gyakorlata szerint palota, erődítés építész, víz-építő mérnök, aki valószínűleg itt, Magyarországon jutott először önálló "architectus"-i feladathoz. Az ő köréhez tartozott Baccio Cellini és az a négy intarziátor, aki 1479 júliusában Dominicus Dominici vezetésével Camicia után szerződött Magyarországra. Az intarzia asztalosok elvben "marmorarius"-ok is lehetnek, akárcsak Benedetto da Majano, aki Vasari szerint még intarzia asztalosként látogatott el (1480 táján?) Magyarországra, ahol elhatározta, hogy felhagy a fával való bajlódással és a márványszobrász mesterségre tér át. Mátyás udvarában par excellence "marmorarius" "statuarius, sives marmorum sculptor", tehát szobrász és márványfaragó volt Giovanni Dalmata, más néven Johannes Duknovich de Tragurio. Az ő művészi köréhez tartozhatott az az öt dalmát lapicida is, aki 1487-ben dolgozott a budai vár palánkjában. Vezetőjük Lucas de la Festa de Spalato "magister lapicida Serenissimi Regis de Monte Budense" volt. Sokkal kevesebbet tudunk Antonio scarpellino-ról, aki 1487-ben igen nagy összeget, 264 dukátot vett fel Beatrix királynőtől, valószínűleg nemcsak saját maga, hanem valószínűleg "nyílás-ornamentum" faragó brigádja számára is, mivel évi 100 dukát is olyan magas fizetés volt, ami Chimenti Camicia-nak járt meg.

Ezeket az olaszokon kívül nagyszámu magyar kőművest "muratorum magister"-t és segédet irányított az olasz építész, de ezeknél a kézműveseknél lényegesebb volt azoknak a magyar "ornamentátoroknak" a közreműködése, akik az első budai, visegrádi, nyéki építkezéseken résztvettek.

A magyar korareneszánsz sajátos helyzetéhez ugyanis még az is hozzájárul, hogy ellentétben az Itálián kívüli Európa többi országaival, nálunk az "ornamentum faragó", "marmorarius" mesterségnek a reneszánsz korszakot megelőzően is voltak művelői és hagyományai. Balogh Jolán (40) hívta fel arra a figyelmet, hogy a legkorábbi magyar reneszánsz kőfaragványok között vannak olyan, 1483–87 közötti időre található vörösmárvány emlékek, amelyek – bár tisztán alkalmazzák az itáliai stílus új formakincsét – olyan magyar mesterek munkái, akik kimutathatóan nagy gyakorlattal rendelkeztek, vörösmárvány sírkövek faragásában és akik már az olasz reneszánsz mesterek megérkezése előtt értettek ennek a tipikus magyar "ornamentum" kövek bányászatához, faragásához és fényezéséhez.

Az esztergom környéki Süttőn és Tardoson bányászható "vörösmárványnak" nevezett vörös mészkövet építészeti célokra először feltehetően a XII. század végén, az esztergomi katedrálison dolgozó, részben olasz "marmorariusok"-ból álló műhely alkalmazta. Marosi Ernő (41) stiluskritikai elemzés alapján mutatta ki azt, hogy ezeknek az Antelami körbe tartozó mestereknek a működését klasszikus előzményekre mutató "marmorarius" munkamódszer jellemezte. A korábbi helyi gyakorlattól eltérően ezek a mesterek ugyan is tervszerűen, finoman megmunkált, csapolással összeillesztett csiszolt felületi elemekkel dolgoztak. Munkamenetüket bizonyos foku előregyártás jellemezte, valószínűleg szerepük volt a süttő-tardosi bányák művelésében is.

Az esztergomkörnyéki vörösmárványt a reneszánsz előtt csak a XII-XIII. századfordulóján a legkorábbi hazai klasszikus gótikus építészet emlékein használták díszítés céljára. A XIII. század második felétől kezdve már olyan magyar mesterek folytatták a bányák kiaknázását, akik a szép tónusu "ornamentum" anyag alkalmazását a XV. század második feléig szinte kizárólagosan a sirkőszobrászatra korlátozták. A XII. századi "marmorarius"-ok munkamódszerét hagyományosan fenntartó sirkőfaragó csoport, 1479 táján, az olasz reneszánsz mesterek nyomában újra előtérbe került, hogy a klasszikus építészeti ornamentum szolgálatába álljon.

Franciaországban, a reneszánsz építészeti stílus importja irányába az első lépéseket VIII. Károly király 1495-ben tette meg. Nápoly elfoglalásakor néhány olyan "ornamentátort" szerződtetett Franciaországba, akiknek a "foglalkozási profilja" feltűnően hasonlított Chimenti Camicia-éhoz, akit Mátyás király 15 évvel korábban hívott meg udvarába.

Franciaországba Fra Giocondo, aki "kastélykészítő és asztalos" (faiseur du château et menuisier) Domenico da Cortona, aki szintén "kastélykészítő volt és mindenféle famunkában járatos asztalos" (faiseur du château et menuisier de tous les ouvrages de menuiserie), ezenkívül Bernardino da Brescia legnaiuolo-t és Pacello da Mercogliano kertépítő szerződött el. (42) Fra Giocondo – akárcsak Chimenti Camicia Budán – vízemelő gépet tervezett a Blois-i függőkertbe, ugyanő Amboise-ba két kilométerről vitte a vizet. Azt, hogy az említett mérnöki és asztalosmunkákon kívül Fra Giocondo és Domenico da Cortona mit tervezett konkrétan Franciaországban, nehéz lenne megállapítani. Ugyanilyen körülményes Leonardo építészeti tevékenységét is kinyomozni, aki feltehetően a Romorantin-i és a Chambord-i kastély tervezésénél működött közre. (43)

Az olasz építész kezenyoma azért található meg olyan nehezen a francia reneszánsz első épületein, mivel az "architectus"-ok csak a modelleket, terveket készítették el, de a munkák helyszíni irányításából nem vették ki a részüket és nem irányíthattak nagyobb számu olasz "nyílás-ornamentátort" sem, mivel a kivitelezés teljes egészében a francia "maître maçon"-ok kezében maradt, Amboise-ban, Blois-ban és másutt is még I. Ferenc idején is Jacques Surdeau, Pierre Trinqureau vitték a vezető szerepet. (44)

A francia mesterek a gótikus munkarendnek megfelelően állandóan a helyszínen tartózkodtak és a kőfaragásban is résztvettek: az új olasz terveket a hagyományos kőfaragó módszerekkel és munkaszervezettel kivitelezték. Elvértve alkalmaztak csak egy-egy olasz ornamentátort – ahogy ők nevezték "tailleur d'antiques"-t, a felhasznált olasz reneszánsz díszítőelemeket feltehetően mintakönyvekből merítették. Az új stílus mittevumait így nem olasz mintára, "előregyártott" nyílás szerkezetekre, hanem gótikus uzus szerint az egyes kváderkő elemekre faragták rá. /4. kép./ Ezt a gyakorlatot még akkor is folytatták, ha magát a homlokzati falsi-

kot nem kváderkövekből, hanem törtkő falazatból alakították ki, – mint pl. a che-nonceaux-i "Tour de marques" esetében. (45) /3. kép./

A kivitelezésnek ezek a sajátosságai teljes tisztaságban csak az 1494–1540–46 közötti időszakban épült francia kastélyokat, palotákat jellemezték. Amikor a XVI. század első felétől kezdve – a már bizonyos humanista műveltséggel is rendelkező – francia "maître maçon"-ok itáliai tanulmányutjaikon elsajátították az "architectus"-i mesterség fogásait, a francia korareneszánsz építészet elméletében és gyakorlatában is erősebben, de némiképp módosított "nemzeti" felfogásban érvényesültek a klasszikus sajátosságok. Ennek a fejlődésnek a nyomkövetése azonban nem felel meg ennek a tanulmánynak. Így csak annak a megállapítására szorítkozunk, hogy a francia reneszánsz első "italianisant" korszakában még szükségszerűen hiányzott az "all'antica" nyílás ornamentum és nem tükröződhetett az olasz reneszánsz dualisztikus ornamentum-struktúra szemlélete, ami éppenséggel jellemezte az első magyarországi reneszánsz épületeket.

A francia VIII. Károly, XII. Lajos, I. Ferenc kori és a magyar 1479–1526 közötti – főként királyi – építkezések abban azonban mégiscsak hasonlítottak egymáshoz, hogy mindkét csoport kisugárzó centrummá vált és nemcsak országon belül, hanem a környező országok felé is "exemplum"-ot adott. Míg a francia példához az északnyugat-európai országok igazodtak (Németalföld, Németország stb), addig a magyarországit Csehország és Lengyelország követte – nem teljesen azonos módon. A stílus adaptálás magyarországi formáját hivebben követték a krakkói Wawel építkezéseinél, ahová Zsigmond lengyel herceg, majd király 1502 és 1525 között nemcsak az olasz építészeket és ornamentátorokat hívta át Magyarországról, hanem a magyar vörösmárvány importálásáról sem feledkezett meg. (47) A csehországi, prágai átvétel bonyolultabb volt.

Mátyás király halála után nálunk az építkezések volumene valamelyest csökkent, az "all'antica" stílus továbbélését azonban biztosította az, hogy az olasz ornamentátorok jelentős része nem hagyta el az országot, voltak akik letelepedtek, emellett újabbak érkeztek: a fennmaradt emlékeken felfedezhető stílusmódosulások arról tanuszkodnak, hogy a fluktuáció kisebb nagyobb intenzitással 1526-ig állandósult. Foglalkoztatásukról II. Ulászló király, az esztergomi érsekek (Ippolito d' Este, Bakócz Tamás, Szathmáry György) mellett a többi főpapok és főurak közül is sokan gondoskodtak.

Az olasz ornamentátor kolónia jelentőségére utal az, hogy az 1490–1526 közötti időszakból a hiányosan fennmaradt dokumentumokból és a néhány szignált emlékről 26 itáliai mester nevét, ill. foglalkozását ismerjük. A "legnaiuolo"-k, a fafaragó intarziátorok 11 főből álló gárdája a legnépesebb, a források alapján nem állapítható meg, hogy közülük hányan foglalkoztak márvány, ill. kő faragásával is. A kolónia tagjai között volt még 8 "marmorarius", (48) 6 olasz lapicida és egy "pictor és sculptor". (49) A valóságban azonban sokkal többen voltak, ugyanis nem kapcsolható egyetlen dokumentált mesternév sem a Bakócz kápolna építéséhez, sem azokhoz a fennmaradt emlékekhez, töredékekhez, amelyeken a stílusjellegzetességek olasz mester kezénymárványról áruklodnak. (Pl. Esztergom, érseki palota töredékei, pesti, pécsi, nyírbátori, simontornyai reneszánsz emlékek, váci töredékek stb.)

Az 1495–1502 közötti időszakból csak Franciscus Italus magyarországi tartózkodása bizonyítható, ami talán azt jelenti, hogy 1495 után többen visszatértek hazájukba és 1505 után sokan érkeztek hazánkba. A dokumentumok szűkszavúsága miatt nem tudható, hogy melyik "legnaiuolo", vagy "marmorarius" volt egy személyben "architectus" is. Chimente "lignarolo" Esztergomban, a neki biztosított igen tekintélyes, évi 100 dukátnyi javadalmazással csak építész lehetett. (50) Franciscus Italus-

ról pedig azért tudjuk, hogy "architectus" is volt, mivel azonos volt azzal a Francisco della Lora-val, I. Zsigmond lengyel király építészével, aki 1505 táján már Krakóban dolgozott. Építész volt Bartolommeo Berrecci is, aki 1517-ben a krakkói Jagello kápolnát tervezte és aki a lengyel kutatás szerint Magyarországról érkezhetett. (51)

Mint már említettük, datált emlékek 1483-tól kezdve tanusítják, hogy a süttöi, tardosi vörösmárvány magyar faragói a reneszánsz formakincset igen korán elsajátították, néhányan a nyílás ornamentumok faragásában is résztvettek. Hasonló rugalmassággal vették át az új stílust a felvidéki "mensator"-ok is. (52) A gótikus építésben otthonos magyar lapcidák sem maradtak el az új stílus átvételében, az adaptálásnak azonban sokszor szükségszerűen olyan kompromisszumos variációit alakították ki, amit művészettörténetünk "átmeneti stílusnak" nevez, de részletesebb kutatásával ezideig még adós maradt, így a helyi fejlődés illusztrálása csak néhány, kiragadott példára hivatkozhat.

A reneszánsz struktúra, "nyílás ornamentum" nélküli, tehát gótikus módra falazott kivitelezésére korai példa a vajdahunyadi vár nem sokkal 1483 után épült kétszintes, félköríves loggiája, amelyen egyedül a báboskorlát képviseli a reneszánsz díszítést. (Ezt az építészeti motívumot a magyar mesterek igen kedvelték, talán azért, mert a mellvédnek az épület egészébe való beillesztése, a faltömeghez való kapcsolása a gótikus munkaszervezet keretében sem okozott gondot.)

Amennyire ez a XIX–XX. században újjáépített rekonstruált emlékek, töredékek alapján megállapítható magyar lapcidák által készített önhordó nyílásszerkezetek (néha gótikus elemeket, megoldásokat is tartalmazó klasszikus profilozással) már 1490 tájától kezdve előfordulnak. (Kőszegi vár ablakai, budai várásatás puhamészki töredékei.) Az 1508 táján épült bártfai városháza és a hasonló kora simontornyai vár ablakainál tapasztalhatjuk, hogy egyes keretkő-elemek be-benyulnak a környező falsíkba és mintegy annak részét képezik, nem különülnek el egyértelműen, "nyílás ornamentum" módjára a környező falsíktól. Megfigyelhető ez a jelenség még a sárospataki vár 1540 táján készült homlokzati ablakkereteinek egy részénél is, ugyanakkor az 1527 után épült márévári vár nyíláskeretei – és amennyire ez a rekonstrukciók után megtélhető – "all'antica" módra önhordó szerkezetűek voltak, akár csak a kolozsvári 1534 után épült polgárházak ajtajai, ablakai.

A fejlődés semmiképpen nem volt egyenletes, a klasszikus szerkezet alkalmazása talán attól is függött, hogy egy-egy mesternek volt alkalma olaszok közelében dolgozni és munkamódszereiket közelről megfigyelni, másoknak nem.

A helyi reneszánsz kőfaragás kezdeti periódusában a magyar mesterek szemmel láthatóan nagyobb utánpótlással és rugalmasabban reagáltak a reneszánsz stílus átvételére, mint a franciák. Hiba lenne azonban feltételezni, hogy a magyar gótikus építésszerkezet a reneszánsz meggyökerezésekor mintegy varázsütésre megváltozott, a klasszikus elméleti tézisek pedig magától értetődően meghonosodtak. A gótikus szemlélet begyökereztségére utal az is, hogy nálunk a későgótikus építészeti stílus a reneszánszsal párhuzamosan még évtizedekig uralmon maradt. XVI. századi építészeti vonatkozású forrásainkban kutatva a gótikus munkaszervezet átalakulására és a reneszánsz elmélet adaptálására egyértelműen vonatkozó adatot a XVI. század második feléből találunk.

Itt az 1589-es keltezésű kolozsvári céhlevélre gondolunk. A tárgyra vonatkozó passzusokat Balogh Jolán ismertetése nyomán idézzük. "...a céhükben, a "societas"-ban kétféle mesterek vannak: egyrészt lapcidák (kő-művesek), akik értenek a kő finom és tiszta megmunkálásához, de egyben falat is építhetnek, másrészt a murarius-ok, magyarul rakó-művesek, akik a kövek faragásához nem értenek (fabricationem lapidum sunt ignarii et non perfecti), de annál inkább a falak és boltozatok építéséhez./1. arti-

culus/. A kőfaragás magasrendűségét nyomatékosan hangsúlyozzák. Ezzel szemben a murarius mestersége "ars inferior"/3. articulus/"... a 12. articulus a murarius inas mesterremekéről nem szól. Ez csak közvetve derül ki a 16. articulusból, amely szerint a murarius inasok nem kötelezhetők "ad magisterium ianue capitulate", tehát ajtókeret faragására, hanem "sed fornitem (modo quisupra) impetret a suo magistro preparandum", tehát tanultságuk próbája a boltozás."... "A lapidica mesterremeke a "ianua capitulate", azaz - mint a további szövegből kitűnik - olyan ajtó "melyék", melyet cannellurás pilaszterek (columnae virgatae) keretelnek, a pilasztereket fejezetek díszítik (capitellis ornata) és az utóbbiak helyes proportiókban (in legitima proportione) készülnek és a méretek mindennemű részletben egymásnak megfelelnek (omnia dimensionum genera recte correspondeant)." (53)

Ez a céhlevél 1525-ös kolozsvári elődjének elavultságára hivatkozik, ami arra is vonatkozhat, hogy abban a murarius-ok (a struktúra készítői) és a lapidicák (az ornamentumok faragói) közötti reneszánsz típusú munkamegosztási különbséget még nem említik, ami gótikus munkamegosztási modellre utal. Az 1589-es céhlevél éppen a reneszánsz és a gótikus munkaszervezet és építészetelmélet közötti differenciát hangsúlyozza azáltal, hogy a két mesterség világos és újszerű módon szétválasztja. Szentesi azt, hogy a lapidica elkülönített munkafázisban dolgozik: mesterremekként önhordó nyílásszerkezetet, ornamentumot farag. Emellett olyan munkát végez, ami közelebb áll a szellemi foglalkozásokhoz, az "artes liberales" köreihez, mivel a "Concinnitas" ezoterikus Alberti-i törvényét is képes alkalmazni.

A céhlevél azért elgondolkoztató, mert a kolozsvári lapidicák a gyakorlatban már 1534-től kezdve olyan pontosan betartott "proportio"-ju, kifogástalanul, reneszánsz módra előregyártott, díszített és olyan mértékben "önhordó" nyílásszerkezeteket faragtak, hogy a lebontott polgárházak ajtajai, ablakai ma is szinte támasz nélkül "megállnak" a kolozsvári múzeum falai mellett. Az is feltűnő, hogy míg a mesterremek "exemplum"-a a "ianua capitula" /5. kép./ Quattrocento jellegű ajtótipusa már 1540-től (54) kezdve gyakran alkalmazott forma volt, addig éppen 1589 táján már az olasz manierista példákat követő rusztikás ajtótipus volt Kolozsvárott divatban. A céhlevél tehát a dátumnál jóval korábbi állapotot tükröz.

Az ellentmondás a késői datálás és a céhszabályzat tartalma között feloldható, ha feltételezzük, hogy a szövegezés már 1540 táján elkészült, de a szabályzat elfogadására, társadalmi elismerésére még sokáig kellett várni. A céhlevél a gótikus munkaszervezet átalakításával ugyanis változtatott a merev középkori társadalmi strukturán, ami Európában mindenütt hasonló makacs ellenállással találkozott. A szabályzat elfogadása hosszú küzdelem végét jelentette, amit a magyar lapidica azért folytatott, hogy a céhen belül elérje a reneszánsz ornamentátor, az épületszobrász magasabb rangját, bizonyos mértékben intellektuális státuszhoz jusson és az "artes mechanicae" középkori kereteiből valamelyest szabaduljon. (55)

A gótikus építésszervezet átalakításának az igénye valamikor 1525–1540 körül merülhetett fel: valószínű, hogy a reneszánsz építészet másik "kulcs mestersége" az "architectus"-i foglalkozás magyar változatának a kialakulása valamivel később indulhatott meg. Erre azon az alapon következtethetünk, hogy míg a lapidicák munkaszervezet-reformjához a példát a korai reneszánsz olasz ornamentátorai szolgáltatták – akik 1526 után már elhagyták országunkat, – addig a magyar építés, a "fundáló" mesterségbeli profiljának kialakításában inkább

azokhoz az észak-itáliai hadiépítészekhez igazodott, akik éppen 1526 után jelentek meg nagyobb számban Magyarországon.

A magyar "architectus"-nak megfelelő "fundáló" kifejezés – egyértelmű magyarázat kíséretében – Heltai Gáspár 1575-ben Kolozsvárott megjelent magyar kónikájában jelent meg először nyomtatásban. A magyar kifejezés latin formájának előképe valószínűleg a "fundator" volt, ami tudomásom szerint Erdélyben a legkorábban Domenico da Bologna, János király építészének az "epiteton ornans"-ai között 1540-ből maradt fenn "architector et edificiorum regaliorum fundator" (56) formában. A kifejezést fordíthatjuk "fő ácsmester és a királyi épületek kifundálója" (tervezője) értelemben, de indokolt az is, ha a "királyi épületek alapjainak kijelölője"-nek értelmezzük. A "fundator" kifejezés tartalmát ugyanis a latin oklevél szövegét író humanista alighanem a VII. századi Isidorus de Sevilla Etimológiájából vette, eszerint: "architecti autem caementarii sunt qui disponunt in fundamentis." (57) (Az építészek pedig azok a kőművesek, akik az alapok kijelöléséről rendelkeznek). Isidorus de Sevilla nagytekintélyű "antik" auktorinak számított a XVI. századi humanista szemében (mivel ők még Nagy Károlyt is "antik" uralkodónak tartották az akkori történelemszemlélet alapján), így felhasználása nem valószínűtlen. A XVII. századi forrásainkban egyre gyakrabban feltűnő magyar "fundálok" rendszerint a "liberáliákban" jártas "deák"-ok voltak, szolgálataikat elsősorban az erődök alapjainak a kijelölésénél vették igénybe. (58)

A magyarországi gótikus munkaszervezet átalakulása és az "architectus" mesterség térhódítása idején, a XVI. század második felében nálunk ismét a francia reneszánsz építészeti stílus fejlődésével ellentétes tendencia érvényesült. Míg Franciaország – hasonló előzmények után – ebben az időszakban már a sajátosan átértékelt klasszikus építészeti egységes útjára lépett, Magyarországon a kezdeti egységes "all'antica" tendencia megszűnt és a török uralom, az egyes országrészek különválása folytán a közvetlen szomszédságból érkező, az olasz és az északi manierizmushoz is közelebb álló, heterogén stílusáramlatok érvényesültek. Ebben a fázisban az építészeti fejlődés már inkább közép-európai reneszánsz építészethez igazodott.

A korai szakaszban a magyar fejlődés éppen úgy kiemelkedett az Itálián kívüli európai átlagból, mint ahogyan a XII. század végén a klasszikus gótika új formái a stílusadó területek magas színvonalán jelentkeztek az első esztergomi, pilisszentkereszti, óbudai emlékeken. (59) A korai klasszikus gótika és a korai reneszánsz stílus országokon belüli terjedési mechanizmusa párhuzamba állítható még azért is, mert sem a legkorábbi gótikában, sem a korai reneszánsz idején nem terjedt el minden konzekvenciájával és országos viszonylatban az új stílus. A korai klasszikus gótika esetében azért huzódott vissza az új formák kultusza, mivel a stílusadó területek behívott mesterei viszonylag hamar visszatértek hazájukba. A reneszánsz "importálói" pedig talán éppen a megtelepedésükkel akadályozták azt, hogy a helyi mesterekre olyan igényesebb feladatokat bizzanak az építetők, amelyeknek a megoldása siettetné volna a helyi lapidákat munkaszervezetük megreformálására és elméleti felkészültségük fejlesztésére. A végeredmény mindkét esetben azonos volt: mindkét stílus, végleges elterjedésének szakaszában már a környező országok fejlődési tendenciáit követte.

JEGYZETEK

- (1) GEREVICH L. : A budai vár feltárása. Budapest. 1966., BALOGH J. : A művészet Mátyás király udvarában. Budapest. 1966. (A továbbiakban: BALOGH 1966.)
- (2) ALBERTI, L.B. : De re aedificatoria. ed. G.Orlandi-P. Portoghesi. Milano. 1966. II. 445. :
"...erit quidem ornamentum quasi subsidiaria quaedam lux pulchritudinis atque veluti complementum. Ex his patere arbitror. Pulchritudinem quasi suum atque innatum toto esse perfusum corpore, quod pulchrum sit: ornamentum autem afficti et compacti naturam sapere magis quam innati."
- (3) ONIANS, J. : Alberti and Filarete. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes. 1971. 101.
- (4) ALBERTI: i. m. II. 513. : "Apertionum ornamenta plurimum opera afferunt iocunditatis atque dignitatis: sed habent difficultates et graves et multas, quibus nonnisi magna artificis diligentia et gravi impensa provideatur. "
- (5) ALBERTI: i. m. II. 617. sköv.
- (6) ALBERTI: i. m. II. 516-517.
- (7) WITTKOWER R. : Architectural principles in the Age of Humanism. New York. 1965. 34.
- (8) ALBERTI: i. m. 517.
- (9) "Hoc genus ornamenti, uti et caetera pleraque omnia ornamenta, corroborandi operis et minuendae impensae gratia a fabris tignariis primo inventum est: id lapicide imitati egregiam operibus venustatem attulere." ... "Veteres maximos columnarum caeterorumque ossium lapides etiam in affictis apertionibus prius erigebant inque suis basibus statuebant, quam parietem attollerent,"... "Quidvis horum pulchrius erit, cum ita cunctes habeat partes, ut non appareat, ubi iunctae sunt." ALBERTI: i. m. II. 517. Az "ossa" definíciója: "Parietum pars solida, hoc est ossa aedificii. . ." ALBERTI: i. m. II. 555.
- (10) HOFFMANN, V. : Brunelleschis Architektursystem. Architektur. 1972. 54.
- (11) Vitruvius szépség-elméletére a korakeresztény auktorkok is utalnak: "Venustus est quidquid illud ornamentum et decoris causa aedificiis additur." ISIDOROS de Sevilla: Etymologiarum Libri. XIX. 8-9. : XIII. századi itáliai "marmorarius"-okra vonatkozó adat: JAHN, J. : Die Stellung des Künstlers im Mittelalter. Berlin. 1960. 155.
- (12) "Si che intende nel nono trattare... le forme delle cornici e delle base che usavano gli antichi. I quali limorono e pulirono tutti i membri e ornamenti dell' edificio..." FILARETE, Antonio Averlino detto il: Trattato di Architettura. Teste a cura di Anna Maria FINOLI e Liliána GRASSL Milano. 1972. I. 242.
- (13) "...aliud enim tempus est operis astruendi, aliud vestiendi atque expoliendi." ALBERTI: i. m. II. 517.
- (14) uo. II. 514-515.
- (15) uo. II. 609-615.
- (16) uo. II. 626.

(17) Egyes reneszánsz források alapján feltételezhető, hogy a "scarpellino", "scharpellatore" első-sorban építészeti ornamentátor szobrászt jelenthetett, míg a "maestro d' intaglio", a latin "sculptor" inkább a figurális, vagy szabadonálló szobrokat készítő mesterekre érthető. GAYE, G. : Carteggio inedito d' artisti dei secoli XIV–XV–XVI. Firenze. 1839. 537, 576, 117, 118, 119, 120, 569.

(18) FILARETE: i. m. I. 169.

(19) Urbinóban 1480-ban a hercegi palotán Baccio Pontelli "chon sua brigata" dolgozott. FEUER-TÓTH, R. : L. l. Giardino Pensile rinascimentale e la Cisterna Regia del castello di Buda. Acta Technica. 1974. 133/67 n.

(20) FILARETE: i. m. I. 170.

(21) "... Pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur. ALBERTI: i. m. II. 445.

(22) GADOL: i. m. 124.

(23) FILARETE: i. m. 241.

(24) VITRUVIUS: De architectura. I. l.

(25) "Sed antequam progrediar, explicandum mihi censeo, quem tu summis caeterarum disciplinarum viri comparis: fabri enim manus architecto pro instrumento est. Architectus ego hunc fore constituam, qui certa admirabilique ratione et via tum mente animoque diffinire tum et opere absolvere didicerit, quaecunque ponderum metu corporumque compactione et coagmentatione dignissimis hominus usibus bellissime commodentur. Quae ut possit comprehensione et cognitione opus est rerum optimarum et dignissimarum. Itaque huiusmodi erit architectus." ALBERTI: i. m. I. 8–9.

(26) PEVSNER, N. : The term "architect" in the Middle Ages. Speculum. 1947. 555.

(27) ACKERMAN, J. S. : Architectural Practice in the Italian Renaissance. Journal of the Society of Architectural Historians. 1954. 3.

(28) BOOZ, P. : Der Baumeister der Gotik. München. 1961. 198. sköv. ACKERMANN, J. S. "Ars sine scientia nihil est". Gothic Theory of Architecture at the Cathedral of Milan. Art Bulletin. 1949. 84. sköv.

(29) MINOR, J. : A. W. SCHLEGELS Vorlesungen über Schöne Literatur und Kunst. Stuttgart. 1884., BOISSERÉE, Sulpiz: Geschichte und Beschreibung des Domes von Köln. Stuttgart. 1823. vö. : FRANKL, P. : The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries. Princeton. 1960. 461, 515.

(30) "Ce Temple est merveilleux en son Architecture... Par un maître savant artistement bâti / Ne se voit point orné de marbre ou du porphyre, / Ny de ses ornemens que le vulgaire admire." SABLON, V. : Histoire de l' auguste et venerable église de Chartres dédiée par les anciens Druides à une vierge qui devoit enfantes. Chartres. 1671. Idézi: FRANKL: i. m. 340.

(31) De l' Orme, Philibert: Le premier tome de l' architecture. Paris. 1567. 26. v., 27 r.

(32) BOOZ: i. m. 93. sköv.

- (33) Az ács-architectus etimológiája: PEVSNER: i. m. 556.:
Magyar vonatkozások: CALEPINUS latin-magyar szótára. Kiadta MELICH J. Budapest. 1912. 19. A budai ács és kőműves céhet 1481-ben "Zecha carpentariis et lapicidís"-nek nevezték, ugyanez 1491-ben: "Zecha Architectorum et Lapicidarum"-ként szerepel. BALOGH 1966. 484, 484/2n, a Sárospatakon működött Thomas "Alch"-ot "architectus arcis"-nak nevezik 1554-ben. DÉTSHY M.: Sárospatak. Budapest. 1970. 35.
- (34) MAROSI, E.: Bevezetés a művészettörténetbe. Budapest. 1973. 164. A középkori forrás a "fecit", "construxit" ige alanyként azt az egyházi, vagy világi vezetőt érti, aki az építkezés anyagi feltételeit biztosította, vagyis az építtetőt. Ilyen értelemben lehetett "építész" Kinizsi Pál, vagy Szilágyi Mihály. vö. BALOGH 1966. 503, 511.
- (35) PEVSNER: i. m. 555.
- (36) HAUTECOEUR, L.: Histoire de l'architecture classique en France. Paris. 1963. II. 215.
- (37) SZÜCS J.: A középkori építészet munkaszervezetének kérdéséhez. Budapest Régiségei. XVIII. 1958. 313–357. A páholy-váltás kérdéséről: MAROSI E.: Wege zur Spätgotischen Architektur in Ungarn. Actes du XXII^e Congrès International d'Histoire de l'Art. Budapest. 1969. Tome I. Budapest. 1972. 542–548., vö. még: ENTZ G.: Baukunst in Ungarn um 1500. Acta Historiae Artium. 1967. 81. sköv. MAROSI E.: Magyarországi gótikus templomhomlokzatok. Ars Hungarica. 1976. 201 sköv.
- (38) "...statuarii, plastici, celatores et lignarii... item lapicide operarii et architecti ex Italia conducti..." BONFINI, A.: Rerum Hungaricarum Decades. Ed. FÖGEL-IVÁNYI-JUHÁSZ. Budapest. 1941. Tom IV. 1351. Bonfini az Averulinus kódex előszavában azt mondja, hogy Mátyás "statuarios, plasticos pictoresque optimos undique accersi" parancsolt. vö. BALOGH 1966. 509. A "plasticos" Jacob Wimpeling-nél "fazekasokat" jelent: "... in arte plastica hoc est figulina arte quae ex terra similitudines itidem fingit, Germani praestantes sunt, quod ipsa figulina vasa, et plurima vasorum fictilium genera, quae modo humanae vita usi sunt, iudicant, et demonstrant." WIMPELING, J.: Eptoma rerum Germanicarum usque ad nostra tempore. cap. 65.
- (39) BALOGH: i. m. 1966.: 485–486, 496, 487, 483, 492, 483, 510/1n.
- (40) BALOGH J.: Die Anfänge der Renaissance in Ungarn. Mathias Corvinus und die Kunst. Graz. 1975. 188. sköv.
- (41) MAROSI E.: A gótika kezdetei Magyarországon. Esztergom a 12–13. század művészetében. Kandidátusi disszertáció. 1975. Kézirat. 37.
- (42) HAUTECOEUR: i. m. I. 113–115.
- (43) GUILLAUME, J.: Léonard da Vinci et l'architecture française. I. Le problème de Chambord. Revue de l'art. 1974. 74–81. uo.: II. La villa de Charles d'Amboise et le château de Romorantin. uo. 1975. 85–94.
- (44) HAUTECOEUR: i. m. I. 119, 142, 190.
- (45) uo. Fig. 216.
- (46) BALOGH J.: Az esztergomi Bakócz kápolna. Budapest, 1955. 39 1/2–41., 55/144 n.

(47) Ippolito d' Este szolgálatában volt 1492–94 között: "Clemente legnarolo" 3 segédjével és fiával, 1495-ben "Bolognino legnarolo", "Giovanni legnarolo" és "Stagio legnarolo." (BALOGH: 1966. 510/1.) "Niza Florentinus" 1506-ban farag Budán stallum modellt Egerbe. (DÉTSHY M: Munkások és mesterek az egri vár építkezésein 1493–1596 között. Az egri muzeum évkönyve. 1963. 197.) A nyirbátori stallumot 1511-ben a Báthoryaknak F. Marone faragja. (VOIT P.: Műhely a via de Servin. Művészettörténeti Értesítő. 1961. 127.) A zágrábi katedrálisba Gerzencei László megrendelésére 1520-ban "Nicolaus Carpentarius farag stallumot. (ZLINSZKY–STERNEGG M.: Renaissance Intarsien im alten Ungarn. Budapest. 1966. 39, 66.)

(48) Ippolito d' Este megrendelésére faragott vörösmárvány sírkövet "Ithalus in Pesth" (DÉTSHY: i. m. II. közlemény. uo. 1964. 160.) 1505 előtt Magyarországról ment Krakkóba "Franciscus Italus": 1507-ben a segédje visszatért hazánkba munkásokért: 1507-ben két olasz márványfaragó ("Itali marmorarii") megy Magyarországról Krakkóba. (BALOGH: i. m. 55/144 n.) Bartolommeo Berrecci a krakkói Jagello kápolna építésére 1517-ben Magyarországról megy Lengyelországba. (LEWALSKI, K. F.: Sigismund I. and the Polish Renaissance. Studies in the Renaissance. 1967. 61.)

(49) Ippolito d' Este szolgálatában 1491-ben: "Franciscus et Thadeus Italici lapicidi": 1507-ben "albertus Florentinus" (BALOGH 1966. 510/1 n) Perényi Imre számára dolgoznak Onódon 1515–1518 között: "Petrus Italicus", Onódon 1518-ban és Siklóson ezt megelőzőleg: "lapicidae Italici de Soklyos". (A magyarországi művészet története. Szerk. FÜLEP L. –DERCSÉNYI D. –ZÁDOR A. Budapest. 1955. 208, 211.) Az említett zágrábi stallumon dolgozott még "Petrus pictor et sculptor" is. (ZLINSZKY–STERNEGG: i. m. 39, 66.)

(50) 1. 46. jegyzet.

(51) LEWALSKI: i. m. 61–62.

(52) Példa erre a bátfai városháza intarziás ajtószárnya 1509-ből és az 1511-ben készült faliszekrény. Mindkettő "Johannes mensator" munkája. (ZLINSZKY–STERNEGG: i. m. 17–18.

(53) BALOGH: Ars. Hung. 1974/II. 255–257.

(54) uo. 16. kép.

(55) Az itáliai festők hasonló küzdelme mintegy 150 évig tartott. FEUERNE TÓTH R.: Ars et ingenium. Korareneszánsz művészetelmélet Janus Pannonius költészetében. Ars Hung. 1974/1. 10, 11, 16, 20/10n.

(56) BALOGH J.: Az erdélyi reneszánsz. Kolozsvár 1943. 210.

(57) ISIDOROS de Sevilla: i. m. XIX. 8–9.

(58) DÉTSHY M.: I. Rákóczi György fundálói. Építés-Építészettudomány, 1972. 348–378.

(59) A gótikus építészeti stílus terjedési mechanizmusáról: MAROSI E.: A gótika kezdetei Magyarországon. i. m. 269–273.

Summary

THE POSITION OF THE HUNGARIAN RENAISSANCE ARCHITECTURE IN EUROPE

A couple of decades after the results of the excavations at Buda and at Visegrád, on the basis of the decorations of the Palace of Mathias Corvinus – that since have been partially reconstructed – it is possible to form a clearer picture of the early period of Hungarian Renaissance architecture that begins around 1479. To determine the position of Hungarian architecture Europe, apart from the remains on the site, we have door, window frames, chimney pieces, pilasters, capitals and other architectural decorations that may serve as a basis. These elements have a pronouncedly Classical, "all' antica" character, that cannot be found in the French or German etc. Early Renaissance architecture, "imported" in these countries two or three decades later. This phenomenon is remarkable since through this period, just as in the other countries of Central and Western Europe, there was a domineering Gothic architectural organisation in Hungary too, and the dimensions of the buildings exclude the sole activity of the Italian masters hence the Hungarian craftsmen could not have been left out from the execution.

The architectural decoration, of the Renaissance palace of Buda is represented today by some 3000 richly carved and moulded fragments, chiefly in red marble. The great variety in the mouldings hint to the fact that this group of ornaments has determined the formation of the outer and inner facades. So far it has been looked over, that the Italian architect of the Quattrocento called these decorated members "apertionum ornamenta". In the treatises of the 15th century the "ornamentum" did not only mean decoration in general, but it was a well defined category of architectural theory, that was taken over from Vitruvius by L. B. Alberti. The "ornamentum", together with the "pulchritudo" is part of the "venustas". The "ornamentum" differs from the "pulchritudo" in being inherent in the building as a uniform system of proportion while the latter is something added and fastened onto the building, rather than proper and innate. As the more recent research has shown it was Alberti who formulated for the first time in the history of architecture the opposition between structure and ornament. In his "De re aedificatoria" he deals with the "usus" (=utilitas + firmitas) and with the "ornamentum" (venustas) in two different divisions. This dualistic articulation has determined the history of modern architecture: in the centuries after the Renaissance, the development meant a change in the decoration while structure has remained basically the same. The building decorations that are characteristic of the Hungarian Renaissance architecture belong to the group of "ornamenta" that Alberti calls "apertionum ornamenta". This category does not include the door and window frames only (apertiones fenestrarum, hostium), but also the orders, be it open (apertio pervia) or closed (apertio afficta – that is: orders applied to the wall.) In the latter case Alberti considers the pilaster as a "columna quadrangula", a pillar engaged in the wall for its greater part. He gives a dual function to the "columna quadrangula" and to the pilaster: that of "ornamentum" and at the same time that of structural element. He traces these elements back to wooden architecture, imagining the building in the form of an open skeleton structure (ossium lapides = columnae). In reality he was satisfied if this skeleton system was only imitated by "ornamenta" suggesting a self-supporting structure, where decorated architectural members differed from the wall in their refinishing and often also in their colour. These often were only two or three inches thick cover plates: "revêtements". In this manner the Renaissance ar-

chitect in most of the cases only imitated the "ossa" and created an additionally ornamented wall architecture.

Except for a few smaller differences the "apertionum ornamenta" is the same as the "Gliederarchitektur" invented by Brunelleschi. Apart from Roman monuments, Brunelleschi took over the elements for this architectural system from the various periods of the Tuscan Protorenaissance. With the application of the "ornamentum" system the Renaissance architecture was actually economizing, the decoration made of expensive stone material was efficiently limited to smaller surfaces. For the execution, a relatively small number of "ornamentators (maestri d'intaglio, scarpellini, magistri del marmo, legnaiuoli) were needed. Similarly, for the structure (casted or brick wall), it was enough to have a group of unskilled workers under the guidance of the "magistri di muro." This dualistic articulation of the Renaissance theory was also expressed in the labor organization. In this respect the carving of "ornamentum" as a profession was of key importance: Filarete in his treatise describes it in more detail than Alberti. Around 1460 he considers the most outstanding Florentine sculptors of the time as being the most able executors of the all'antica architectural ornament.

It was the task of the other master of cardinal importance, the "architectus", to make prevail the unity of the "concinnitas" in the work of both the mason layers and the sculptors, who were working in different work phases.

Following Vitruvius, Alberti has drawn a rather detailed profile of the "architectus" who was an intellectual worker, a designer of high level. However in practice, there was no guild to harbour architects, and no academy existed up to the 16th century, where this profession could have been studied. Italian architects of the 15th century apprenticed in the studio of a sculptor, painter, goldsmith or carpenter, and acquired the necessary culture by becoming familiar with the Roman remains and by studying Vitruvius. They could learn the practice of architectural design only while working by the side of a senior "architectus". They became "architect" only at an advanced age, when the requirements of a patron has turned them to building. Thus, to learn the profession of architect or ornamentator was only possible in Italy by the side of Italian masters. If prior to the second half of the 16th century one wanted to import the Renaissance architectural style from Italy to country on the other side of the Alps, it was unavoidable to employ a certain number of Italian ornamentators with the architect. Around the turn of the 15th and 16th century European countries refused these conditions and the new style was adopted in different compromising variations. As we will see in Hungary the situation was different in many aspects.

The basis of this refusing attitude was that while the theoretical and practical demands of the Renaissance seem to be common places today they were revolutionary innovations for the Gothic craftsmen. On the other hand it is the Gothic architectural theory and organization of work that is enigmatic for us, since medieval sources are not too explicit in this respect.

It is well known, that Gothic architecture did not have a summarized written theory, however it is also apparent, from scarce sources that the Gothic image of the building was that of integral unity. The opposition between structure and ornament was not expressed in the outer appearance. This dualism could not have been present in the execution either, the Gothic mason hewer did not use self-supporting structures similar to the "apertionum ornamenta" for framing openings, but he carved the appropriate decoration onto the stones of the wall (ex lapidis sectis). These stones were set layer by layer in the same way as the wall was built. The decoration has formed an organic part of the structure and was not divided from it as an

"ornamentum". The mason layers and the mason hewers worked in the same work phase together, their professions were not distinguished in the organization of labor either. They were equal members of the "artes mechanicae".

The allmighty figure of the "Vitruvian" architect was not known for Gothic architecture, the verb itself had a different meaning. The direction of large scale constructions was divided between more persons. Social recognition and the privilege of achieving a reputation were reserved for persons of great prestige, for members of the clergy or nobility, who played a role in the founding of the building, in the organization of the construction and in giving the iconographic program. The building expert, a stone carver or carpenter called "magister operis" or "maitre des oeuvres" had a considerable geometric knowledge, was skilled in design, often was an excellent sculptor, but did not receive a part of the intellectual reputation. His profession belonged to the "artes mechanicae" and he was not exempted from manual labor. Through the second half of the 15th century, in the period of expansion of the Renaissance style e.g. in France, we find the status of the "maitre macons" worse than that of the masters of the Classical Gothic. In the mason's guild of the period we find the "maitre maçons" themselves hammer in hand working with the others, even their education was similar, they were generally illiterates.

We know even less about the organization of the late Gothic constructions in Hungary. It is certain however, that it was much less developed than its French equivalent. Possibly this was the reason why Mathias Corvinus did not come into conflict with the local guilds, while employing large numbers of Italian masters. Around 1479, the following method was in use in Hungary: the structure was executed by Hungarian workers, who were directed according to the plan of the Italian "architectus" possibly by a likewise Hungarian "magistro di muro". For the carving of the ornamentum, a larger group of Italian and Dalmatian and a smaller group of Hungarian ornamentators were engaged. (There was an exceptional situation in Hungary, because since the 13th century existed a group of tomb stone carvers, who have learned the quarrying, carving and polishing of the red marble of Süttő and Tardos from Italian "marmorarii" as early as the beginning of the 13th century, at the construction of the Cathedral of Esztergom. Thus the ornamentators had a certain classical tradition they could once more exploit at the execution of Renaissance architectural ornaments.) The Hungarian masters who carved red marble, have been working with the Italians already since 1483, they were the first to take over the decorative motifs of the Renaissance.

It is proved by documents, that Mathias Corvin and his wife, Beatrice of Aragona, beginning with July of 1479 have called a large number of Italian ornamentators of various types to Hungary. The construction was directed by Chimenti Camicia, who apprenticed as a carpenter. He was skilled in the practice of making "tarsia", building palaces, fortifications and water works, he was also a landscape architect. Likely he received his first assignment as independent "architectus" in Hungary, when the requirements of Mathias Corvinus turned him to building. His circle was made up of Baccio Cellini and the four Florentine carpenters (lignarii) who were contracted to Hungary after Camicia, and were led by Dominicus Dominici. The carpenters could have been marble carvers "marmorarii" too, like Benedetto da Majano, who also appeared at the court of Mathias. Par excellence marble ornamentator was Giovanni Dalmata, "statuarius sive marmorum sculptor", who has worked in Buda and in Visegrad around 1488. Five Dalmatian "lapicidi" belonged to his circle, they worked in the Castle of Buda in 1487, Lucas de la Festa de Spalato" was their leader. We also know a-

bout "Antonio scarpellino", who has received a rather large sum from the Queen Beatrice, probably not only on his own account, but also for his ornamentum carving "brigata". The sources are not numerous, they most likely do not fully conserve the names of the group of ornamentators standing in the service of Mathias Corvinus.

In France, in 1495, Charles VIII. has made the first steps for importing the Italian architecture. At the time of the occupation of Naples, he has employed some Italian ornamentators and architects, whose profession bore a striking resemblance to that of Chimenti Camicia, called to Hungary fifteen years earlier. Those arriving in France were: Fra Giocondo ("faiseur du château et menuisier"), Domenico da Cortona ("faiseur du château et menuisier de tous les ouvrages de menuiserie"), also Bernardino da Brescia legnauolo e Pacello da Mercogliano landscape designer. Fra Giocondo, just like Camicia in Buda, has projected a water lifting system for the hanging gardens of Blois. Fra Giovanni, Domenico da Cortona and later Leonardo da Vinci, who was invited by Francis I. have undoubtedly made some models and projects for the French kings and aristocracy. However, in France for the execution of the Italian "disegno" they did not employ an adequate number of Italian ornamentators and the Italian "architectus" did not take part in the direction of the works. The direction remained entirely in the hands of the French "maître maçons", who have executed the first projects of "italianisant" Renaissance with a traditional craftsmen organisation. Consequently, until around the middle of the 16th century, the "all'antica" character and the dualism of the ornamentum – structure cannot be found in the esthetically fascinating buildings.

Despite the contrary tendency in adapting the new style, there is a similarity in the Early Renaissance architecture of France and Hungary: Both countries became centers radiating "exemplum" towards the surrounding countries. While the French example was followed in Germany and in the Low Countries, Hungary has found followers in Bohemia and in Poland. The Hungarian example was especially effective in Poland, where King Sigismund I., for the construction of the Wawel in Krakow in 1502 has not only brought Italian architects (Franciscus Italus and Bartolomeo Berrecci) from Hungary, but saw to the importation of Hungarian red marble, to secure the purest possible "all'antica" execution.

The King Vladislas II., the archbishops of Esztergom (Ippolito D' Este, Tamás Bakócz, György Szathmáry), the prelacy and the aristocracy as patrons have assured the survival of the "all'antica" character of Hungarian Renaissance, after the 1490 death of Mathias Corvin. Between 1490 and 1526, a considerable colony of Italian ornamentators worked in their service. Our sources contain the name of 26 masters (lignarius, marmorarius, lapicida, sculptor), in reality they had to be more numerous, since we can rarely connect the names of documented masters to the surviving fragments that carry the mark of Italian hands.

Aside from the local ornamentators, (marmorarii and "lignarii") also the Gothic mason hewers have adopted the new architectural style. With growing urge for copying and with a certain flexibility they formed various compromising variations: the loggia of the Castle of Vajdahunyad, built after 1483, is an example of the compromising adaptation, it was executed in the Gothic "maçonnerie" manner: with a structure built without ornamentum. After the first decades of the 16th century we find examples of the "all'antica" solution for the aperture ornaments in the feudal and civic architecture too (the windows of the castle of Kőszeg, 1490, the castle of Siklós, 1514–19, No. 2. Káptalan street in Pécs, c. 1520, Mária tér, 1526.). At the same time there are occurrences of elements of traditional stone hewing

methods on buildings executed by local masters. (Townhall of Bártfa, castle of Simontornya, c. 1508). Seemingly, the use of Classical style ornaments by Hungarian craftsmen, was dependent upon the length of time, certain directing masons could spend working with Italians. It would be an exaggeration to presume, that with the formal adaptation of the Renaissance architectural style, the Hungarian Gothic organisation of structure went through a sudden change, and the Classical theory became wide spread. It is characteristic of the fundamental survival of the Gothic attitude, that late Gothic architectural style continues to reign parallel with the Renaissance for decades to come. The first source offering unambiguous information about the acceptance of the Renaissance theory and about reorganization of the Hungarian Gothic building corporations dates back to the second half of the 16th century. The 1589 regulation of the mason's guild of Kolozsvár is an allusion to the earlier 1525 regulation being obsolete. Contrary to the earlier, the new document expresses the dualistic differentiation for the organization of labor, by qualifying the craft of the "murarius", that is mason layer, as "ars inferior" with regard to the profession of the "ornamentum carver" the "lapicida". The document states, that only the lapicida can carve doors ornamented with capitals and fluted pilasters ("ianua capitulate columnae virgatae et capitellis ornata") These are made "in legitima proportione" in which "omnium dimensionum genera recte correspondeant". Thus the lapicida is capable of adopting the Albertian law of the "concinntas" that is based on mathematical laws, his profession contains motifs alluding to an intellectual status in the "artes liberales".

Numerous signs hint at the possibility, that the text of the regulation of the mason's guild was formulated earlier, around 1540, but decades had to pass before its formal acknowledgement and social acceptance. Namely, the new regulation by reforming the Gothic organisation of the labor, has also changed the rigid Medieval social structure. Consequently, just as in the Italy of the Quattrocento and in France during the 16th century, the Renaissance ornamentators had to confront a stubborn resistance. Thus the acceptance of the regulation of the guild has meant the end of a lengthy struggle, that started between 1525 and 1540. The reason for this struggle was, to reach the higher status of the ornamentator sculptor of the Renaissance within the guild, and by this to free themselves partly from the Medieval classification of the "artes mechanicae". The first hint to the profession of the "architectus" being familiarised in Hungary, dates back to the second half of the 16th century, with the appearance of the verb: "fundáló" (from the latin "fundator".) While for the reforming of the labor organisation of the Hungarian mason hewers the "exemplum" was given by the ornamentators from Tuscany, who have worked in Hungary before 1526, the formation of the "fundáló" profession was connected to the presence of those North Italian, mostly military architects, who worked in larger numbers after 1526 in Hungary.

There was an important change of opposite tendencies both in France and in Hungary around the middle of the 16th century. While the French building under the influence of humanist architects, who had studied in the previous period in Italy the Roman and Renaissance construction, absorbed the Classical attitude in a somewhat altered form, in Hungary an actual discontinuity in the all'antica development can be observed. During the Turkish domination (1541-1686) as the country fell to three separate parts the already widely spread Renaissance style came under heterogeneous influences coming through the neighbouring countries. Thus the architectural style in many places neared the Northern and Italian Mannerism of the Eastern European Renaissance.

Szabadi Judit

ÁBRÁZOLÁSI TÍPUSOK A SZÁZADFORDULÓ MAGYAR MŰVÉSZETÉBEN

A századvég egyik jellegzetes művészeti áramlatának, a szecesszióknak a jellemzésekor aligha hagyhatjuk figyelmen kívül azt a stílusbeli széttöredezettséget vagy éppen eklekticizmust, amely a képzőművészetben válságos helyzetet teremtett. Az utókor egy időben hajlamos volt arra, hogy ezt a krízist olyan végletesen ítélje meg, hogy az már magának a szecessziós képzőművészetnek a létezését is kétségbe vonta azáltal, hogy a szecessziós stílust kizárólag az építészetben és az iparművészetben ismerte el. Ha ez a szélsőséges megítélés tarthatatlannak is bizonyult, az mindenesetre nyilvánvaló, hogy a szecessziós festészet nem alkotott egységes stíluskorszakot: felfogásmódjában és kifejezésmódjában is heterogén volt. Kicsinyes valóságértelmezés és fülledt miszticizmus éppúgy megférte benne, mint ahogyan nem riadt vissza attól, hogy a naturalizmust elegyítse a stilizációval vagy az akadémikus ábrázolást a dekoratív felfogásmóddal.

Sokféleségében és kisiklásaiban is volt azonban egy olyan vonása, amely – legalábbis tartalmi vonatkozásban – meghatározta ezt a festészetet, mégpedig az a törekvés, hogy szimbólumokban fejezze ki magát. Ez a törekvés ugyan önmagában is ellentmondásos: szilárd világgép nélkül nagyon is meghatározott és körülhatárolható jelentéseket szuggerálni, illetve vágyakat, misztikus titkokat embléma-szerű közérthetőséggel és banalitással kifejezni, de ez mégis természetesen fakadt a kor közérzetéből. Olyannyira, hogy a szecesszió nemcsak felhasználta és ismételte a tradicionális, többévezredes jelképeket, eklektikusan válogatva a mitológiai és biblikus témák közül, hanem olyan új ábrázolási típusokba ágyazta, amelyek átítatód- tak a kor által inspirált szimbólikus jelentéssel.

Ezek a szimbólumok a Fin-de Siècle dokumentumai, és egyben egy életérzés hordozói, melyek sokkal inkább vallanak a szecessziós festészetnek a dekadenciájáról, mint megújító, képi energiáiról. Némi túlzással azt mondhatjuk, hogy ezek a szimbólumok a századvégnek csupán a természetrajzát "irták le", alig sejtetve meg valamit a kor emberének szellemi meghasonlásából. Többek között ezzel magyarázható, hogy a szecesszió szimbólumrendszerét nem belső és lényegi rokonság, hanem csak laza, felületi érintkezés kapcsolja össze ennek az időszaknak egységes stílussá növekvő áramlatával, a francia szimbolizmussal. Míg Gauguinék a lét szimbólumait teremtették meg, addig a tulajdonképpeni szecessziós művészek csupán a pszichológiai szimbolizmusig jutottak el, a részletekben megrekedt általánosításokig, melyek a régi formák eklektikus ötvözetében is meg tudták magukat mutatni. Igaz ugyan, hogy a francia szimbolizmusnak csupán egyik megnyilvánulási formája volt a szintetizmussal definiálható gauguini út, az az esztétikai forradalmat is kirobantó festői mozgalom, amely a dolgok lényegének szimbólumokban való megragadását összhangba tudta hozni a festői kife-

jezéssel. A gauguini értelemben vett szimbolizmus ugyanis a jelenségek világa mögötti mélyebb és rejtettebb összefüggések kedvéért vonatkoztatott el a részletektől, vonta össze és stilizálta a formákat, s szimbolikus jelentést sugallva – azaz a látványfestészet gyakorlatától merőben eltérő módon –, használta a színeket is. S az is igaz, hogy ezt a fajta formai következetességet már Gauguin egyik tanítványa, a Sérusier által alapított Nabis csoport tagjainak sem sikerült megvalósítaniuk: Vallotton sokkal földhözragadtabb ennél, Maurice Denis pedig színkezelésében "természetelvűbb", formáiban ugyanakkor artisztikusabb, Ranson tulságosan naiv, festői megoldásaiban pedig eklektikus, Sérusier meg szimbolikus tartalmu képein (például Magány, Melankólia) annyira utánozza Gauguint, hogy bajosan lehet műveit önálló teremtményekként értékelni. De még e zavarba ejtő, ellentmondásos mozzanatok ellenére is sokkal nagyobb szellemi önállóságot, illetve nagykorúságot árul el a mult század végi francia szimbolikus festészet, mint általában a szecesszió által életre hívott szimbolikus képződmények, melyekben a spekulatív elem, s a fantasztikus-artisztikus attrakció szinte mindig fölébe kerekedik a festői invenciónak. Ebből fakad az a paradox helyzet, hogy a szecesszió szimbolikus ábrázolási típusait számbavéve, lényegében ki kell rekeszteniük a franciák mozgalmát, a kor tulajdonképpeni szimbolizmusát, mely formateremtő ereje által elkülönült a szecessziótól. De ez a megkülönböztetés akkor is szükséges, ha a francia szimbolizmust kiterjesztjük a Gauguinék nemzedékét megelőző generációra, azaz Gustav Moreau, és Puvis de Chavannes, illetve Odilon Redon munkásságára. Bár a szecesszió csakugyan sokat ellesett Moreau "egzotikus és archaikus pogány világának" témáiból, sőt még a csodákkal és bűnökkel terhes moreau-i univerzum atmoszférája is megérintette, annak a látnoki képzeletnek, s az ezzel párosuló festői tobzódásnak, amely Moreau s főként Redon műveit káprázatokká lényegíti át, soha nem volt a birtokában. Azt pedig talán felesleges is bizonygatni, hogy Puvis de Chavannes képeinek felséges nyugalmahoz, racionális tisztaságához a szecesszióknak alig lehetett valódi köze.

A szecessziós festészet érdeklődése alapvetően két problémakör köré csoportosult, bár ez a két kör a feldolgozásokban annyira fedi egymást vagy egymásba fonódik, hogy olykor-olykor csak egynek látszik. Az egyik kérdéscsoport az ember helyzete a világban, illetve ennek a helyzetnek csupa negatívumokban való érzékelése: bizonytalanság, szorongás, a sorsnak való kiszolgáltatottság érzése, és teátrálisan kiélt értetlenség az élet és a halál talányával szemben. A másik élményforrás a férfi és a nő kapcsolata, helyesebben az a rejtély, ami belépett ebbe a korábban problémátlannak látszó kapcsolatba, és ami a nemek kifürkészhetetlenül ellenséges viszonyából, kiszolgáltatottság-érzékükből fakad.

Amikor a szecessziós festészet megteremtette jellegzetes nőitípusát, mindkét élményéről, mind a két fajta kétségéről számot adott benne, de az nyilvánvalóan nem véletlen, hogy a létkérdést önkéntelenül profanizálta, szinte élvezetet találva abban, hogy az egzisztenciát azonosítsa az erotikával.

Hans Hofstätter, a Jugendstil svájci származású kutatója így írja le ezt a többféle jelentést hordozó nőalakot: "Meghatározatlan vágytól telített nagy sötét szemek néznek a reális világból – melyben semmiféle vágy nem elégül ki – várakozásteljesen a semmibe. Sápadt, keskeny kezek ideges, remegő ujjakkal egy szál virágot vagy egy drága edényt tartanak, amely a tulvilágot sejteti. A felemésztett szépség fő motívummá válik: megtestesíti a szenvedélyességet és a mulandóságot." (1)

Ez a preraffaelitáktól "örökölt" szentimentális típus, mely olyan költői megfogalmazást nyert Dante-Gabriel Rossetti és Burne-Jones művészetében, tovább

él a szecesszióban: a sápadt bőr, az arcból kiragyogó nagy sötét szem, a hangsúlyos, érzéki száj, a hullámzó haj a belga Khnopff és a holland Toorop művészetében is az élet sejtelmességét szimbolizálja. Mint ahogyan a korszak kiváló ismerője, Muther írja: "Khnopff nevét hallva, mindenki a szomoruan nevető csendes lányokra gondol, meg a szfinkszfejekre, amelyek hidegen és lélektelenül a végtelenbe merednek, vagy hallatlan élvezetről álmodnak: szemekre, amelyek mélyen, elolthatatlan fényvel csillognak és a sápadt ajkakra, amelyek vérre szomjaznak." (2)

Ez az érzéki és egyben testetlen nő a német nyelvterületen bizonyos értelemben szimplifikálódik: kevesebbet jelent meg a létproblémából, hogy leplezetlenebbül a szerelem megtestesítőjévé váljék. Kialakul a fatális nő szimbóluma, mely egyben a bűn is. A bűn a századforduló értelmezésében azonban a keresztény felfogástól merőben eltérő jelentést nyer: az emberi természetnek azokat a végleteit képviseli, amelyek éppen rendkívüliségük révén alkalmasak arra, hogy a közep-szerűséget megkerülve az embert a másik végletbe sodorják: az alázatosságba és a jóságba. A bűn tehát nem kárhoztatandó gyarlóság, hanem egyenesen kívánatos és egyben titokzatos, izgalmas valami: általa fedezik fel a rossz misztikus erejét, melyet szfinkszek, valamint Judit, Salome, Messalina, Kleopátra ábrázolások jelenítenek meg. Bár Beardsley kelti életre ezt a társasági és egyben mitológiai típust, főleg a müncheni és bécsi művészetnek, Stuck, Stratmann, Klimt festészetének válik fő motívumává.

Ezek a kigyó attribútumával körülfont asszonyi testek vagy meduza fejek azt a fatális asszonyt képviselik, akiben ott él "a bűn öntudata, az olyan bűné, mely csak a szépség által lesz nyilvánvalóvá". (3)

Bár a századforduló erotikus és mondén nőalakja önmagában is felkeltette a nemiség és a szeretkezés asszociációját, a szecessziós képzőművészet az ölelést és a csókot is bevonta ábrázolási területére. Míg a norvég Munchnál ez a téma a magány, az elidegenedés kétségbeesett és fájdalmas felismerésének a kifejezésévé vált, azé az élményé tudniillik, hogy a férfi és a nő a szerelemben is társtalan, addig a Jugendstil mestereinek többsége a nemek kapcsolatában nem a magányt, hanem a kiszolgáltatottságot éli át, a szorongás helyett pedig a kiszolgáltatottságból fakadó perverz gyönyörűséget. A vámpír, az áldozatát halálos csókban átkaroló szfinksz, a szöktetési jelenetek, Zsuzsanna és a vének mind olyan témák, melyeket ezek a többé-kevésbé morbid élmények inspirálnak.

Még mindig ennek az élménynek a körüljárásáról van szó, ha a századvég festői mitológiai (Orpheus, Daphnis és Cloé) vagy biblikus (Ádám és Éva) témákhoz nyulnak, vagy egy ősi eredetű szimbólumból új ikonográfiai típust teremtve, a forrást, illetve a szökőkutat avatják akár az élet, akár a szerelem, esetleg a művészet megújulásának és végtelenségének szimbólumává. Szinte lehetetlen az ábrázolási sémákat különválasztani, hiszen a bűnt megjelenítő kigyós-nő Éva megkísértését idézi, a mitológiai jelenetek, árkádiai tájak – olykor kentaurokkal és nimfákkal benépesítve – pedig a bűnbeesés előtti paradicsomi állapotot jelenítik meg, de már a megkísértés tragédiáját sejtető feszültséggel.

Mindaz, amit ez a kor átél, és szimbolikus érvényüvé emel, képi formában általában valószerűtlen, mintha az, amit megjelenít, csupán a képzeletében élne így, túl fantasztikusan ahhoz, hogy felfokozott érzékiségében meggyőző lehessen, és túl erőtlenül ahhoz, hogy fogalmi szintre emelkedjék. A szecessziós festészet, mégha naturalisztikusan ábrázol is, gesztusaiban és kompozíciójában olyan artiztikus, hogy csak nagyon áttételesen van köze a természethez: a fák és a levelek diszletszerű girlandokká alakulnak át, és a fotografikus hűséggel megfestett aktok

is csupán dekoratív elemei a finnyáskodóan elgondolt, diszitó elemekkel átszótt képfelületnek. A szecesszió szimbolizmusa tulajdonképpen ezzel a képzeletbeli, olykor fantasztikus, olykor abszurd megformálással nyeri el igazi karakterét, azaz az ábrázolással tehát, melyben a szimbólum jelentése egyenértékű az azt hordozó arisztikum jelentésével.

Roppant érdekes, hogy abba a magyar festészetbe, amelyben a szecessziós képzőművészet nem vált sem önálló stílusmozgalommá, sem az akadémizmussal szembe forduló forradalommá, de még csak annyira sem alkotott összefüggő vonulatot, hogy akár egyetlen festő életművét kizárólagosan meghatározta volna, a nyugat-európai szecesszió főbb ábrázolási típusai mégis bevonultak. Mégpedig nem epigon módon, hanem az egyes festői pályák logikájából fakadóan, jóllehet a századfordulón uralkodó irányzatnak, a nagybányai platin-air festészetnek a természetábrázolása ugyancsak messze esett a szecesszió dekoratív, stilizáló és szimbolista tendenciájától.

A szecessziós tematika és felfogásmód mégsem a nagybányai iskolával való tudatos szembenállásból jött létre, és nem is terebélyesedett ki annyira, hogy a magyar festészet ellenpólusát alkothatta volna. Olyan jól megfér az impresszionista naturalizmussal, hogy a nagybányai iskola vezető mesterének, Ferenczy Károlynak (1862–1917) a grafikai magától értetődően simultak bele az art nouveau sikszerű ábrázolásmódjába és a csoport kiállítási plakátja is – ellentétben Ferenczy festői stílusával – teljesen a szecesszió modorában készült.

A magyar festészet időbeli lemaradása és az impresszionizmus problémáival való birkózása tehát látszólag a képzőművészet periferiájára szorította a szecessziót, ezért azután nem is robbantott ki semmiféle stílusbeli konfliktust. Mintha a magyar szecesszió energiájából nem futotta volna többre, minthogy izléses és divatos kísérőjelensége, "korszerű propagandája" legyen a más utakon járó festészetnek. Csakhogy a magyar festészetbe beszivárgó szecessziós ábrázolási típusok arra engednek következtetni, hogy ennél bonyolultabb helyzetéről van szó. Már maga a nagybányai iskola is, miközben lerakta a hazai festészet alapjait, mintha felismerte volna saját stílussteremtésének az anakronizmusát. Ez a felismerés nem vált tudatossá, csupán ösztönszerűen inspirált valamiféle szintézissteremtést. Ferenczy Károlynak a század első éveiben festett biblikus kompozíciói témájukban, dekoratív kompozíciójukban egyaránt erre vallanak, de erre vall Iványi Grünwald Bélának (1867–1940) a természetelvű festészetrel való szakítása és új, dekoratív stílusának a kialakítása.

Ugyanakkor Nagybánya vezető szerepe, impozáns rangja és tekintélye mellett is csak vidék volt, a vidék festészete. A főváros új impulzusokat kapott, melyekből más arculatu, urbánus festészet született, egy olyan spekulatívabb, polgárabb festészet, amely fogékonyabb volt a szecesszió szelleme és formái iránt. Igaz ugyan, hogy itt sem akadt egy olyan csoportta szerveződő nemzedék, mely ezeket az új formákat saját kizárólagos stílusaként magáévá tudta volna tenni, de volt néhány olyan, pályája kezdetén álló festő, aki az utkeresés stádiumában szükségszerűen ennek a látásmódnak a vonzásába került.

A korabeli Budapest utcaképe, társasági élete, egész milliója a Fin de Siècle jellegzetes hangulatát hordozta, amelyben a polgári öntudat és ennek az önbizalomnak a megrendülése, a millenniumi idők ünnepi fénye és "másnapossága" egyaránt bennerezgett.

A polgári tudat és életforma ellentmondásait talán öntudatlanabban élte át Pest, mint a szomszédos metropoliszok, és kedélyesebben, vidékiesebben juttatta kifejezésre. Megrendítő felfedezéseit többnyire társasági témává sekélyesítette, nyugta-

lanító életérzésének fantomjait pedig szalonképes extrémítássá szelidítette. Mikor Halász Gábor "Magyar századvég" c. könyvében felvillantja a "polgári rokokó", tehát a szecesszió magyar arculatát, éppen ezt a jelenséget írja le rendkívül találóan: "A nő és a köréje font kérdések szövevénye pillanatra sem hagyja nyugton a polgári lelket. Egyrészt a lovagkor megújult tiszteletével közeledik feléje, másrészt kíváncsiszkodásának engedve, fürkészi érzelmi és ösztönéletének "problémáit", "titkait" borzongva idézi meg a belőle kiáradó "romlást", "végzetet": s e fojtott, izgatott képzelődésnek megfelelően öltözteti is tollba, prémbe, fályolba, muffba, uszályba, legyező mögé rejti arcát, boudoirt talál ki számára rejtekhelynek és szinte befulasztja szalónja, vitrinjei, öltözőasztala tengernyi semmiségébe, ahogy sóhajai, roszszullétei, hangulatai, szeszélyei szüntelen változó áramába is." (4) Ez a hangulatában és problematikájában a szecesszió határmezsgyéjére sikló művészet végül is nem lépte át a társasági konvenciók kereteit: polgárabb, alkalmazkodóbb, szentimentálisabb volt annál, hogy a biedermeier szenvedély helyett a szecesszió nyers erotikájának, "szemérmetlen" szerelem értelmezésének, szenvedélyes-morbid képzeletének adjon hangot. Fogékonyága és vállalkozó kedve nem terjedt túl a tematikai merészségen és ujszerűsége: egymás után születtek a női testet, a szerelmet, a szenvedélyeket vagy egy-egy lelkiállapotot megjelenítő képek (Veress Zoltán: Ámor gyásza, Ébner Lajos: Ébredés, Ébner Lajos: Álom, Márk Lajos: Lelkifurdalás, Knopp Imre: Kontárkodó faun, és így tovább), melyek nem voltak egyebek, mint akadémikusan kivitelezett divatos témák; idegborzongatóak, pikánsak ugyan, de végül is ártalmatlanok és közömbösek, mint az eklektikus szalonok csecsebecsét.

Mégsem lehet azonban sablonos szalonfestészetnek tekinteni ezt a századvégi társasági művészetet. Ha más nem is, de tematikai szabadossága kikezdte a kispolgári moralitástól megmerevedett szépségeszményt: szertelenebbé tette a gondolkodást és fogékonyabbá a lelkeket az új művészet iránt. A Mücsarnokban megrendezett téli és tavaszi tárlatokon nem fogadta idegenkedés az egyre rendszeresebben kiállított külföldi képeket, melyek között 1895-től ott szerepelt Franz von Stuck néhány festménye, Jan Toorop A három menyasszony c. híres képe, nem szólva a nagyszabású Walter Crane kiállításáról, a finn Gallen-Kallala szerepléséről, majd 1907-ben Gauguin és Puvis de Chavannes, 1909-ben pedig a svájci szecessziósok kiállításáról.

Nem véletlen, hogy azok a művészek – így például Csók István (1865–1961), Vaszary János, (1867–1939), Gulácsy Lajos (1882–1932), Egry József (1882–1961), – akiknek pályakezdése a századvégére, illetve a századfordulóra esett, nem kerülhették ki a szecessziós formákat, melyekben mintha önnön problémáik öltöttek volna testet. De mint a korábbiakban szó volt róla, Ferenczy Károly festészetében is bizarr szimbiozisban élt az impresszionista és a dekoratív látásmód, Rippl-Rónai József (1861–1927) pedig, aki a Nabis pályatársaként és barátjaként élt Párizsban, amikor 1902-ben hazatelepült, kiérlelve hozta magával az art nouveau stílusát.

Mindezek mellé a szórványosan vagy magányosan jelentkező kezdeményezések mellé egy olyan művészközösség is felzárkózott, amelynek életszemlélete és művészi programja éppen a szecesszió talajából sarjadt. Az 1901 táján Gödöllőn szerveződő csoport – élén Körösfői-Kriesch Aladárral (1863–1920) és Nagy Sándorral (1868–1950) a l'art pour l'art eszményével szembehelyezkedve, pedagógiai és erkölcsi célzatu művészetet akart teremteni, s ennek a megvalósításában a szimbolizmus kínálkozott a legkézenfekvőbb eszköznek.

Már ez az igen elnagyoltan felvázolt kép is sejteti, hogy a magyar festészetben jelentkező szecesszió roppant eltérő külső és belső indítatásokból bontakozott ki. Még a külföldhöz való igazodás sem volt egyöntetű: Vaszaryt és Csók Istvánt tanulmányai kezdetben Münchenhez majd Párizshoz kötötték, Gulácsy évről-

évre Olaszországba utazott, a preraffaelitákért rajongott, és Párizs egész életében közömbösen hagyta, Rippl-Rónai tizenöt évet töltött Franciaországban, s ezalatt festészete szervesen beleépült a francia művészetbe, Nagy Sándorék előttről pedig Morrisék elvei lebegtek.

Az eltérő művészi felkészülés és a nagyon is különböző festői ambíciók stílusban is heterogén művészetet hívtak életre. A közös sors, az azonos élmények sejtelmeszerű átélése csupán a témában teremtett közös kapcsolatot, abban tehát, amit eddig ábrázolási típusoknak neveztünk.

Talán "legszabályosabban" Gulácsy Lajos művészetében jelentkezik a kor jellegzetes nőtipusa. Az a törékeny, sápadt bőrű, merengő nőalak, amely az északi művészet teremtménye és a legösszetettebb és legáttételesebb módon fejezi ki a kor szorongó és titkokkal terhes hangulatát: a mindennapok banalitásából és kegyetlenségéből való nosztalgikus elvágyódást, az ismeretlen élvezetek utáni mohó sóvárgást, a mulandóság melankóliáját és az álmok édes bizsergését. Gulácsy Lajos, aki maga is idegenül érezte magát saját korában, és az itáliai temetők ciprusai között barangolva olyan természetességgel viselte a "gyöngén zöld Watteau-kabátját, a finom ivoár harisnyát, az ezüstcsattos, magassarku topánt, az à la Berger mellényt és a manzsettet finom veneziai csipkéből", (5) mintha korabeli divat szerint öltözködött volna, magától értetődően találta meg ezekben a preraffaelita típusú nőkben önnön kirekesztettségének és kárpóztató ábrándjainak a kifejezését. Jóllehet pályája későbbi szakaszában már nem igazodott semmiféle előképhez, mikor még a Vesztaszüzet és a Dal a rózsatőről c. képét (1904) festette, művészi eszményei is a preraffaelitákhoz vonzódtak, akiknek műveit odaadó lelkesedéssel tanulmányozta. Ez a tanítványi tisztelet azonban még kora ifjúságában sem sodorta művészetét epigonizmushoz. Ha képeinek főszereplői – a leomló haju, árnyékos szemű, érzéki száju lények – rokonai is a Rossetti-féle nőknek és ott is tekeredik vékony ujjai között a kor jellegzetes attribútuma, egy-egy szál virág, a kompozíciók érzékeny festőisége és az alakok önkényeskedő modellálása eltér a preraffaeliták rajzos, olykor száraz stílusától, és képeik klasszicizáló jellegétől.

Azoknak a fizikai tulajdonságoknak a hangsúlyozása, amelyek Gulácsy nőalakjait a szenvedélyesség és a mulandóság megtestesítőivé tették, Rippl-Rónai festészetében nem voltak egyebek, mint a mondén nő ismertetőjegyei.

Rippl-Rónai, aki Vuillardhoz és Bonnardhoz hasonlóan "szem-festő" volt, és életvidám természetéből hiányzott a fogékonyság az extrémítás és a misztikum iránt, a női alakot a korabeli divat pompázatos modelljeiben sokkal inkább látványként, festői jelenségként érzékelte, mint szimbólumteremtő erőként. A látványt azonban – az impresszionistákkal ellentétben – nem a pillanatszerűség esetlegességével és részletgazdagságában rögzítette, hanem stilizálta. Azzal, hogy ábrázolásaiból többé-kevésbé kizárta a véletlenszerűséget, önkéntelenül is általánosított: feszes vonalakkal körülhatárolt dekoratív formái kinyilatkoztatásszerű nyugalommal az állandóságot sugallták. Bár számos női portrét festett, művészetén végigvonulnak azok a sötét szemű, hangsúlyos száju, sápadt női arcok, amelyek modellje ismeretlen, illetve közömbös, azaz amelyeknek a modellje a századforduló mondén asszony-típusa. A diva, A feketefátyolos hölgy vagy a Nő fekete struccotlás kalapban így válik végül is korszimbólummá, ha nem is a meghatározhatatlan váglyak vagy a nyers erotika megtestesítőiként, hanem inkább a kettő keverékének kiegyensúlyozott és polgári változataként.

Rippl-Rónai képein a haj érzéki hullámsását általában elrejtik a szertelen kalapok, sejtelmes fátylak nem kevésbé érzéki "jelmezel", a hajba tűzve vagy

a kalapon kibomlott szirmu élő virág pompázik, és a test erotikus szépségéért kárpótolnak az izgató ruhafodrok, a sulyos gyöngysorok vagy a nyakat ékesítő hamvas bársonyszalag.

Ugyancsak a mondén nő típusát formálta meg a grafikusként működő Tichy Gyula. Fametszete jellemző példája annak, hogyan sekélyesedik egy szimbolikus forma pusztá manírrá, illetve egy szimbólumteremtő gesztus hogyan válik a korszellem által diktált öntudatlan beidegződéssé. A preraffaelita jellegű nő, kezében az ismerős virággal, már meg van fosztva a korábban oly sok jelentést sugalló talányosságától: egyszerű pesti nő – érintetlenül a kor kétségeitől és vágyaitól –, akinél az arc és a virág közötti kapcsolat kimerül egy affektált, frivol mozdulatban.

Csók István kirobbanó életszeretete és szenzualista természete ugyan merőben eltért Gulácsytól, első képein azonban mégsem tudta kivonni magát az északi szépségeszmény hatása alól. 1895-ben festett Női arcképén a kulisszaszerű környezetbe ültetett és muszlinfelhőbe öltöztetett fiatal lány épp olyan tágranyilt szemmel, "vérre szomjazó szájjal" van megfestve, mint Khnopff fehérbőrű, csendes nőalakjai. Később, amikor engedett saját hajlamainak és párizsi útja is felszabadította az emberi és festői konvenciók alól, ruhától megfosztott, erotikus nőalakjai – a germán festészethez hasonlóan – a bűn szimbólumai lettek. 1901-től kezdve foglalkoztatta a vámpirok témája, míg végül 1904-ben elkészült Vámpirok c. műve. Bár a kép egészéből sokkal inkább egészséges polgári erotika árad, semmint a német festészetben oly gyakran érzékelhető morbiditás, külön-külön az egyes alakok – főleg a jobb szélén kuporgó, tengernyi haju nőkéjsóvár profilja – emlékeztetnek Stuck fatális és öntudatosan romlott asszonyaira.

Ugyancsak a démonikus nőt, azaz a bűn ígésző erejét szimbólizálja Vaszary János Vöröshaju női aktja. Akárcsak Csók, Vaszary sem fonja körül a meztelen testeket az ornemantális dekoráció szövevényével, és ezáltal ezek a többé-kevésbé impresszionista vagy realista módon megfestett és szinte mindennapi környezetben "lélegző" aktok sosem válnak olyan valószerűenné, fantasztikussá, vagy patológiussá, mint az európai szecessziós festészet teremtményei. Feltűnő az is, hogy Csók szinte egyáltalán nem stilizál, megőrzi alakjainak térbeliségét, és Vaszary sem jut el a síkszerű komponálásig. Mégis, a Vöröshaju nőt megjelenítő vásznon a színes reflexek, az izgatott ecsetjárás ellenére is létrejön valamiféle dekoratív igényű képi egység: a formák leegyszerűsített, zárt és élesen körülhatárolt tömegekké, olykor homogén sikkokká válnak, a tündöklő test és a sötét háttér dekoratív kontrasztot alkot, a megnyujtott kar és a meredeken megtört test arabeszkyszerű vonalai pedig diszitó értékűek lesznek, akárcsak a hajba elpettygetett színes virágok és a sötéten csillogó szem smaragd ragyogása.

Ez a fantasztikusan eltulzott démon, melynek a feje olyan mint egy meduzafő, minden kiagyaltsága – teátrális és egyben dekoratív elrendezése – ellenére is festőileg teljesen spontán mű.

Ezzel szemben Nagy Sándor akadémikus tanulmányának beillő, kinosan gondos rajza, a Vágyódás, talán tipikusabb, de ugyanakkor vérszegényebb megjelenítője a kort foglalkoztató problémáknak. A tolsztojánus eszmékkel szimpatizáló, moralista művész inkább illusztrálta a témát, semmint átélte. Ennek ellenére valódi szecessziós leleménnyel komponálta meg a rajzot, melyen raffinált szimmetriában együtt hullámoz az affektált pózban hátrahajló test, a meggömbült fa törzse és a fára tekeredő kigyó.

Mindaz, amit Gulácsy és Rippl-Rónai az arckifejezésre, Csók István és Vaszary János pedig a statikus test "jellemére" bizott, Nagy Sándor a mozgással

fejezte ki. Azzal a szeszélyes, játékos és kényeskedő mozgással, mely – feltehetőleg Nagy Sándor szándékával ellentétben – ingerlően vonzóvá tette Évát a megkísértés jelenetében.

Ez a Paradicsomkertben nyújtózkodó Éva – akárcsak Csók és Vaszary démonjai – már közvetlenül felidézi a szecessziós festészet egyik központi problémáját: a szerelem, pontosabban a nemiség ábrázolását. A magyar festészetben mégis hiába keresnénk a nemek kapcsolatának egyrészt azt a leplezetlenül nyers megjelenítését, amely a müncheni és a bécsi szecesszióra jellemző, másrészt pedig azt az elemző-pszichologizáló és filozófiai mélységeket is érintő ábrázolását, amely az északi művészet, főként a norvég Munch sajátja volt. Ha be is hatolt a magyar szecessziós festészetbe ez a problémakör, sosem kapott gátlástalanul szabad szellemű vagy pedig misztikus értelmezést, hanem valamiképpen pusztán artisztikum maradt, hol a költészet, hol a mitológia mezét öltve magára, egy olyan illedelmes formát tehát, amely még a képzeletet is a konvenciók korlátai közé szorította.

Kivételként és nem tipikus jelenségként lehet csak értékelni Csók Vámpirok című kompozícióját, mégpedig nem is az összehatásában teljesen "szalonképes" festményt, hanem az 1902-es vázlatot. Csók István, akinek hosszú élete során vérbő erotikája nem csapott túl a nagypolgári pikantéria megengedett keretein, festői indulásakor "botránys" merészséggel nyult a témához. Kis vázlata Munch grafikáinak tömörségére emlékeztet, ahol a vonalak tiszta iver, a formák zárt tömbje roppant feszültséggel tölti meg a "premier plan"-ba helyezett csók pillanatát.

Érdekes és egyben megrendítő azonban, hogy a magyar festészet egyik leg-szüziesebb és legköltőibb alkatu mestere, Gulácsy Lajos hangvételen, intenzitás-ban és tartalomban, milyen kimeríthetetlen sorozatot szentelt a szerelem témájának. Mégis nehéz lenne ezt a szabálytalan sorozatot a szecesszió tipikus megnyilvánulásaként elkönyvelni. Nemcsak azért, mert sem felfogásban, sem stílusban nem hasonlít előképekhez és kortársakhoz, hanem azért sem, mert Gulácsy esetében a téma és a tartalom viszonya más összefüggések szerint alakult, mint a szecesszióban. Míg az európai szecessziós mesterek azért ábrázolták a csókot, a nemek körforgását, az ölelkező szfinkszeket, mert a csók, a nemek körforgása és az ölelkező szfinkszek érdekelték őket, addig Gulácsy az ölelkező párokban nem a nemiséget, hanem a saját sorsát, magát a létet fejezte ki. Legszébb szerelmespárokat ábrázoló képein a nő és a férfi egyenrangú fél, kölcsönös szerelmük hol tiszta költészet szublimálódik (Varázsló kertje), hol a mámorító szenvedély víziójává növekszik (Eksztázis) vagy Gulácsy multba vágyódásának, nosztalgiájának a megjelenítőjévé válik (A mulatt férfi és a szoborfehér nő). Mégis, ezekben a szuverén szellemű festményekben is felfedi egy-két "árulkodó jel" – többek között a kosztümös ábrázolás és az egzotikum iránti hajlam – a szecessziós szemlélet jelenlétét. Még nyilvánvalóbb ennek a szemléletnek a "működése" azokban a képekben, amelyekben a szerelem a megkísértés jelene-tévé transzponálódik: a férfi ördögi lesz, a ruhátlan testű nő pedig érzéki, és kettejük közül az egyik a csábító, a másik a megkísértett szerepét ölti magára (Idill, Don Juan kertje).

Csontváry Kosztka Tivadarnál is (1853–1919), akinek életművét még erőszakosabb dolog lenne egyetlen stílusirányzathoz kötni, mint Gulácsyét, megjelenik a kor közkedvelt témája. 1902 tájban festett Szerelmespárja groteszk vízió, melyben furcsán elrajzolt arányokkal rémlenek fel a szenvedély szomorú rabjai. A színpadi jelmezbe öltöztetett férfi és szerelmese csupa balsejtelem és melan-

kólia, ahogy mintegy álomba kövülten, egymás karjába lebegnek a vászon sötét síkján.

Míg vizionárius festőink a szerelemben az ösztönélet sulyos drámáját és egyben misztikumát jelenítették meg, addig a racionalista felfogású művészek sokkal konzervatívabban nyultak a témához. Elsősorban nemcsak azért, mert kész mitológiai vagy bibliai sémákat használtak fel az ábrázolás során, hanem főleg azért, mert feldolgozásmódjuk hüvös, közömbös, azt is mondhatnánk, hogy akadémikus volt, hiszen az "örök" témát mint közhelyeket elevenítették meg, minden modern újraértelmezés, aktuális feszültség nélkül. Vaszary János 1900-ban festette klasszicizáló-naturalista stílusban Ádám és Éva c. képét, mely olyan tárgyilagos és szenvedélymentes, hogy sem az aktstudiumként ható pompás aktok, sem a kulisszaszerűen elrendezett szenttelen környezet nem emlékeztet a megkísértés vagy a bünbeesés tragédiájára. Mégis vitathatatlan, hogy a táj diszletszerűségében rá lehet ismerni a szecesszió affektált gesztusára: a romantika és egyben a fantasztikum iránti szenvedő vonzódására.

Egy József Ádám és Éva kompozíciója 1910-ből származik, de csupán a téma és a stilizálás az, ami ezt a képet a szecesszióhoz köti. Tartalmilag teljesen közömbös, hogy a kép mit ábrázol: a biborvörösben izzó paradicsomi táj a harsogó, méregzöld hangsúlyokkal pusztán szín- és formaviszonylatok hordozója: a vastag konturral megszilárdított formák, valamint a sötét és világos foltok szépen kiegyensúlyozott, dekoratív módon elrendezett felületet alkotnak.

Nagy Sándor, aki tétélesen a legmaradéktalanabban képviselte a magyar művészetben a szecessziót, az Ádám és Éva ábrázolások sorát egy üvegablak kompozícióval gazdagította. Az üvegablak tervét több ízben is elkészítette: első gondolatát egy finom rajzu kartonvázlat őrzi. Akárcsak a Vágyódás esetében, itt is tipikusan szecessziós elgondolásról van szó: az ölelkező pár testére szép ívben, valósággal diszítőelemként fonódik rá a hatalmas kigyó, miközben az almafa gyöngéd ágai indaként tekerednek rájuk, illetve kecses füzéreként omlanak alá. A nemek ellentétéből és harcából mitsem villant fel ez a rajz, éppen ellenkezőleg: a kép csupa harmónia és olyan dekoratív értékű, hogy a testek is semlegesen simulnak bele a diszítőrendbe.

Talán ebből a néhány példából is kitűnik, hogy a diszitménnyé stilizált, de főként a mitológiából kölcsönzött szerelemábrázolás volt az az artisztikus forma, amelyen keresztül a kor kardinális problémája beszivárgott a magyar festészetbe. Ebből a klasszicizáló felfogásmódból és alkotói passzivitásból fakad az is, hogy ebben a szimbólumsugalló korban a magyar festészet a már végigélt, tehát kiélt mítoszok iránt volt fogékony, és az önálló szimbólumteremtés helyett pusztán felidézte az antik mitológia közkedvelt témáit. Ennek jegyében fogant Helbing Ferenc (1870–1958) Orpheusz című műve, Knopp Imre (1867–1945) árkádiai tájat megjelenítő Pipacs című képe, valamint Ferenczy Károly intim kompozíciója a Daphnis és Cloé vagy a századforduló egyik legegzetikusabb magyar festménye, az Aranykor, melyet 1898-ban festett Vaszary János.

Helbing Ferencben, aki grafikus volt, és annak is csak igen középszerű, nagyobb alkalmazkodás élt a divatos formák iránt, mint az egyéni uton járó kortárs festőkben. Apollói termetű, naturalista hűséggel megfestett Orpheusz romantikus, széldagasztotta köpenyével, szinpadias gesztusával, cirkalmas hárfájával és az égbolton füzérben átrepülő madarakkal pontos megvalósítása a szecessziós ábrázolás külsőségeinek. Knopp Imre szintén a kismesterek közé tartozik, képét azonban mégis körüluggi valami gyöngéd lira: az előtérben lévő, önkényesen felnagyított nőalak a szecessziós nőtipust idézi: messzire néző te-

kintete csupa vágyódás és melankólia, kezében virág remeg, a háttérben pedig antik leplekbe burkolt nőalakok sétálgatnak a napsütéses árkádiai tájban.

Ebbe a mitológiai témákat feldolgozó többé-kevésbé konvencionális sorozatba viszont már aligha illeszthető bele Vaszary János Aranykor című képe, mely társtalanul áll az egész magyar festészetben. De meglepően társtalanul áll saját művészetében is, pedig Vaszarynak a giccs határán egyensúlyozó, de azt főként elkerülő biztos ízlése teljesen kiértelmezett felfogásra és nem véletlenszerű, bizonytalankodó kísérletre vall. Noha művében klasszicista és romantikus stílusjegyek keverednek, mégis elkerülte a szecesszió nagy buktatóját, az eklekticizmust. A klasszicizáló aktok és a romantikus, burjánzó kert, valamint a vászonnal egybedolgozott keret az émelyítően gomolygó arany diszitményekkel olyan szerves egységet alkot, amelynek képi és hangulati tartalma is teljesen azonos. Opálos zöld tónus vonja be a kép egész felületét, melyből márványszerűen csillannak ki a hidegfényű aktok, ezek az időtlen boldogságba dermedt szerelmesek, akik olyan masszívak és szenttelenek, mint a kertet diszitó több-ezeréves antik szobrok.

Ennek a klasszikus nyugalomnak és egyben romantikus túlfűtöttségnek nyomát sem találjuk Ferenczy Károly Daphnist és Cloét ábrázoló kis papirképén. Eleven és bensőséges ez az impresszionisztikus közvetlenséggel megfestett jelenet, melyben a mitológia szinte köznapi egyszerűséggel jelentkezik és híján van minden szimbolikus tartalomnak.

Míg egyrészt az erősen szenzualista jellegű magyar festészetet bizonyos közömbösség jellemezte a szimbolikus gondolkodás iránt, addig másrészt érvényesült benne egy olyan többé-kevésbé patétikus-moralista tendencia, amely óhatatlanul a szimbolikus kifejezés felé terelte. Ha kis hatósugaru tendenciáról van is szó, mégis érdekes, hogy az a magyar festészet, amely epigonizmusba, rutinba vagy a jobbik esetben konvencionális megoldásba siklott, ha a szerelem szimbólum-erejű, modern megfogalmazásáról volt szó, általában az életet – az élet folytonosságát vagy az élet-halál viszonylatot – szívesen láttatta szimbólumokban. Főleg a gödöllői iskolára jellemző ez a szemléletmód, melyről Körösfői-Kriesch Aladár fametszetei (Ember a Halál nyomában, Halál az Ember nyomában) éppúgy tanuskodnak, mint Nagy Sándor Közös sors című szimbolikus akvarellje vagy az emberi életet zarándoktként megjelenítő Tovább című rajzsorozata.

Kétségkívül megérintette a szimbolikus gondolkodásmód szecessziós grafikusainkat is, a szecessziós ízlés tulajdonképpeni népszerűsítőit, a már említett Helbing Ferencen és Tichy Gyulán kívül elsősorban Faragó Gézát (A bűnből az enyészetbe) és Divéky Józsefet (A hid). Mindannyiuk közül kiemelkedik azonban a könyvművészként is kiváló Kozma Lajos, aki "Utolsó ábrándok" "Melódiák" címen 300 példányban könyvet adott ki, amelyben a "Halni menő élet fellobbanásait szimbolizálta". A kötet Varjas Lászlónak a "Symbolumról" szóló eszmefuttatásával jelent meg 1908-ban. A Vergődés, Temetés, Sirató, Az ős, alkonyat stb. címet viselő tollrajzokból dekadens atmoszférájú világ bontakozik ki, melynek középpontjába az elmúlás gondolatát helyezte Kozma, a mulandóságot jelképező banális asszociációkkal, az ősszel, a fejfákkal, a szomorufüzekkel, a kormányos nélküli hajóval.

Ugyancsak élet-szimbólum volt a forrás, illetve a kut is, melyet a két gödöllői mesteren kívül Vaszary és Iványi Grünwald Béla is megfestett, s amelynek egyik leggrandiózusabb ábrázolása született meg Csontvárynak a Mária kútja Názáretben című képén. "A Mária-kép – mint ahogy Németh Lajos kimutat-

ja – egyben az örök élet forrása is", (6) az élet megújulásának, szüntelen körforgásának a szimbolikus megjelenítője. A szimbolikus gondolat elmélyítését szolgálja a korszok lányok alakjának ritmikusan hullámzó füzére, mely kétségbevonhatatlanná teszi a jelenet rituális jellegét.

A szökökut motívum jelenik meg Beck Ö. Fülöp Liszt Ferenc emlékérmének hátlapján is, mint a "kozmosz végtelen", (7) s az ezzel tartalmilag kapcsolatba hozható legmagasabb fokú művészet, nevezetesen a zene szimbóluma. Hasonló jelentésű Körösfői-Kriesch 1907-ből származó zeneakadémiai freskója, melyen rituális tömegjelenet alakul a forrás, illetve a művészet dicsérete. Vaszary János 1896-os festményén a forrás az ifjúság megindító képe, melyet a buja virágok között forrásvizet ivó leányok jelenít meg, míg Nagy Sándor a családi élet tiszta idilljét idézi fel az erdei forrásnál tanyázó meztelen alakokban.

A felsorolt és elemzett példák alapján aligha lehetne kétségbevonni, hogy a századfordulón és a XX. század első évtizedében a magyar festészetet is áthattotta és formálta a szecesszió. Az is kitűnik azonban, hogy a szecessziós szemlélet és stílus megvalósulása igen esetleges volt: jóllehet az európai szecesszió motívumai beszivárogtak a magyar képzőművészet kelléktárába, de többnyire heterogén – hol impresszionista, hol naturalista, hol dekoratív – módon épültek bele a festők művészetébe. Vagy ami ennél is szembevetőbb: a szecessziós izlés és szemléletmód epizódszerűen, elszigetelten, folytatás és kibontakozás nélkül jelentkezett egy-egy életműben, olyan kuriózumként tehát, ami olykor alig lépett túl a pusztán kor-dokumentum jelentőségén.

Ha esztétikai értékeit és eredményeit vizsgáljuk, ugyancsak bajosan tudnánk általános következtetésre jutni, ami arra mutat, hogy a szecesszió a magyar festészetben nem vált kizárólagos stílussá, hanem olyan rugalmas forma maradt, amelyen könnyedén túl lehetett lépni. Vagy pontosabban: nem is egyszerű túllépésről volt szó, hanem inkább arról, hogy a szecesszió "jótékony", minden mérvséget és meghatározottságot nélkülöző inspiráló erővé vált, melyből számtalan lehetőség kínálkozott a továbblépésre. A szecesszióknak ezt a felszabadító és mozgékonyt tevő "képességét" igazolja Vaszary János és Csók István pályája, melyben a későbbiek során éppen a szecesszió stilizáló, összegező dekoratív tendenciájának az ellentéte érvényesült.

Egry József esetében egészen az európai festészet "törvénye" szerint, a németek és főként Kandinszkij művészetéhez hasonlóan ment végbe a szecesszió túlhaladása: nyugalmas, dekoratív stilizálása az expresszionizmus szaggatott vonalvezetésébe, összetöredezett formába fordult.

Ami mégis a magyar szecessziós festészet általános és a jövő művészetét is befolyásoló esztétikai értékének látszik, az a kifejezés, tehát a forma területén keresendő. Ugy tünik, hogy a szecesszió táplálta bele a hazai festészetbe a dekoratív megfogalmazás képességét és igényét, mely a témától, tehát minden századfordulós pszichikai és filozófiai problémától függetlenül érvényesült a legbanálisabb tárgy képekben is. Az 1908-ban fellépő művészcsoporthoz, a Nyolcak, mintegy "egyenestől" örökölte a szecesszió képi értékeit: Czöbel Béla, Tihanyi Lajos, Orbán Dezső, Berény Róbert dekoratív kompozíciói éppoly erővel tanuskodnak, mint a művészcsoporthoz szorosan nem tartozó, de velük szimpatizáló festők: Ziffer Sándor, Perlott-Csaba Vilmos és Lesznai Anna ebből az időből származó homogén színfoltokra és feszes vonalhálózatra épülő, sikszzerű festményei.

JEGYZETEK

- (1) SELING H. –BAUCH K. : Jugendstil der Weg ins 20. Jahrhundert c. könyvből Hans H. Hofstätter: Malerei c. fejezetében 11. oldal
- (2) uo. 13. oldal
- (3) uo. 34. oldal
- (4) HALÁSZ G. : Magyar századvég 14–15. oldal
- (5) GULÁCSY L. : Tűnődés. Egyetemi Lapok, 1909. október 28.
- (6) NÉMETH L. : Csontváry. 1970. Második, bővített kiadás. 193. oldal
- (7) NAGY L. : Beck Ö. Fülöp Liszt Ferenc emléklakettje. Művészet, 1976. január. 28. oldal

IRODALOM

- BERNÁTH Mária: A szecesszió fogalma és helye a tudománytörténetben. Művészettörténet, tudománytörténet, Budapest, 1973
- HALÁSZ Gábor: Magyar századvég. Budapest, 1944
- HOFSTÄTTER, H. H. : Geschichte der europäischen Jugendstilmalerei. Köln, 1963
- HOFSTÄTTER, H. H. : Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Köln, 1965
- JULLIAN, P. : Der Symbolismus. Köln, 1974. Le Symbolisme en Europe c. katalógus. Párizs, 1976
- NÉMETH Lajos: Csontváry. Budapest, 1970
- PÓK Lajos: A szecesszió. Budapest, 1972
- SELING–BAUCH: Jugendstil der Weg ins 20. Jahrhundert. 1959
- RHEIMS, M. : L' Art 1900. Párizs, 1965
- SCHMUZTLER, R. : Art Nouveau. New York, 1962
- SZABADI Judit: Gulácsy Lajos. Budapest, 1969
- SZABADI Judit: L' apparition du Modern Style dans l' art graphique hongrois. Acta Historiae Artium, Budapest, 1973

Zusammenfassung

DARSTELLUNGSTYPEN IN DER UNGARISCHEN KUNST DER JAHRHUNDERTWENDE

Der eine für das Ende des 19. Jahrhunderts charakteristische Stil, der Jugendstil, war sowohl der Auffassungsart wie auch der Ausdrucksweise nach eine höchst heterogene Richtung. Nebenkleinlichem Tatsachenverständnis und überhitztem Mystizismus in der Darstellung schreckte er nicht davor zurück, Naturalismus mit Stilisierung, sowie auch akademische Darstellungsart mit dekorativer Auffassung zu vereinen. Trotz seiner Vielartigkeit und Stilzerrissenheit eignet ihm aber ein gewisser Zug, der – zum mindesten im Inhaltlichen – auf die Malerei bestimmend einwirkte, nämlich die Bestrebung, sich in Symbolen auszudrücken. Der Jugendstil verwendete und wiederholte einerseits mehrere tausend Jahre alte Symbole, traf eklektisch Auswahl unter mythologischen und biblischen Themen,

bettete sie andererseits aber in solche Darstellungstypen, die mit den Symbolerklärungen dieser Zeit durchtränkt waren. So sind diese Symbole Dokumente für die Auffassung der Jahrhundertwende: gleichzeitig erscheinen sie als Träger eines Lebensgefühls und bekunden keine innere Verwandtschaft, sondern nur lockere, oberflächliche Verbindung mit der zu einheitlichem Stil gereiften Strömung dieser Epoche, dem französischen Symbolismus.

Das Interesse der secessionistischen Malerei gruppiert sich um zwei Problemkreise: der eine betrifft die Situation des Menschen in der Welt, beziehungsweise die nur negative Empfinden dieser Situation: Unsicherheit, Gehemmtheit, das Gefühl, dem Schicksal ausgeliefert zu sein, sowie eine theatralisch betonte Verständnislosigkeit Leben und Tod gegenüber. Die andere Problemgruppe betrifft das Verhältnis von Mann und Weib zueinander, besser gesagt, das Rätsel, das sich in der früher unproblematisch erscheinenden Beziehung nun zeigte und das der Unerforschbarkeit dieses gegnerischen Verhältnisses und demzufolge einem Gefühl des Ausgeliefertseins entspringt. Als der Jugendstil seinen für ihn charakteristischen Typ des Weibes schuf, legte er von beiden Erlebnissen, von beiden Arten des Verzweifeltseins, Zeugnis ab. So entstand eine bezeichnende Schöpfung der Sezessionsikonographie: das von Dante-Gabriel Rossetti stammende Symbol des sentimentalsten, beziehungsweise des fatalen Weibes (Judit, Salome, Messalina, Kleopatra).

Da die secessionistische Malerei auch Umarmung und Kuss in die Darstellung einführte, entstanden die stereotypen Paare der Liebesdarstellung: der Vampyr, die ihr Opfer mit Todeskuss umarmende Sphinx, Susanna mit den beiden Alten, Orpheus mit Eurydike, Daphne und Cloe, Paolo und Francesca u. a.

Noch immer handelt es sich um eine Umkreisung des Erlebnisses, wenn der Jugendstil, aus einem Ursymbol einen neuen ikonographischen Typ schaffend, die Quelle, beziehungsweise den Springbrunnen zum Symbol des Lebens, der Liebe, der Erneuerung der Kunst und der Unendlichkeit umprägt.

Wenngleich in der ungarischen bildenden Kunst der Jahrhundertwende der Jugendstil keine zusammenhängende gleichmässige Richtung geschaffen hat, so erscheinen doch die charakteristischen Darstellungstypen der Epoche auch in der ungarischen Malerei. Sie aufzuzeigen und zu deuten, versucht die Abhandlung mit einer Untersuchung der Werke von István Csók (1865–1961), János Vaszary (1867–1939), Lajos Gulácsy (1882–1932), Tivadar Kosztká Csontváry (1853–1919), Károly Ferenczy (1862–1917) und József Rippl-Rónai (1861–1927), wie auch der beiden Meister der auf den Ruskin-Morris-Ideen aufgebauten Schule von Gödöllő: Aladár Körösfői-Kriesch (1863–1920) und Sándor Nagy (1868–1950).

Bernáth Mária

RIPPL-RÓNAI JÓZSEF KRITIKUS ÉVEI ÉS OROSZ UTAZÁSA

Rippl-Rónai a századforduló körüli években jutott művészi pályájának legkritikusabb időszakába.

1887-ben érkezett Párizsba és szivós munkával érte el 1894-ben európai mércével mérve is nevezetes sikerét *Öreganyám* c. képével, a Mars-mezei Szalon kiállításán. E kép hozta meg számára Gauguin és a Nabis művészcsoporthoz elismerését és barátságát, nem beszélve a legnívósabb francia lapok ünneplő kritikáiról. Bejáratos lett a *Revue Blanche* szerkesztőségébe, ahol a lap tulajdonos Natanson fivérek támogatására számíthatott, kapcsolata Toulouse-Lautrec-vel is erre az időre tehető. A következő évben, 1895-ben Bing, az Art Nouveau tulajdonosa, a modern művészetek pártfogása terén legszámottevőbb műkereskedő megrendelte nála a *Les Vierges* c. litografált könyvecskét. (1) Ezekben az években Bing az elismertetés és a megélhetés lehetőségét jelentette. Rippl-Rónai ekkori munkakörülményeit tekintve valószínű, hogy az elkövetkezendő években is képes lett volna ezt a körülötte felébredt érdeklődést ébren tartani.

Kétségtelen tehetsége és a postimpreszionizmus legaktuálisabb irányzatához való kapcsolódása azonban ehhez nem lehetett elég, tekintettel elsősorban arra, hogy mint idegen csak a legnagyobb erőfeszítések árán és többszörösen bizonyítva érvényesülhetett. Későbbi éveiben, immár visszatekintve küzdelmeire, mélységesen igazságtalannak tartotta háttérbe szorulását, némileg félreértve a realitásokat. (2) Rippl-Rónai ugyanis nem élt jól a lehetőséggel: mikor jelenlétére jobban szükség lett volna, mint bármikor, ő párizsi sikerét azonnal Magyarországon kívánta vizsgáztatni. Ahogy ez rövidesen kiderült, túl korán próbálkozott, értve ezen a magyar művészeti közélet helyzetét – és egyben oeuvre-je legizgalmasabb szakasza is megroppant. Emberileg megható e sóvárgás a hazai megbecsültetésre, történeti hatását tekintve azonban fájdalmas, mert mint ahogy ez retrospektíve kiderül: e századfordulós francia élet-halálharc volt számára az az egyetlen izgató közeg, amely nem engedett lomposágra hajló intellektusa fékező erejének.

1895-ben tehát Rippl megpróbálkozik a budapesti bemutatkozással: Sima Ferenc képviselő lakásán zártkörű kiállítást rendez. Figyelmet nem kelt, itt ismerkedik meg azonban Andrásy Tivadar gróffal, aki megrendeli nála budai palotája ebédlő berendezését. (3) A következő évben Párizsból Töketerebesre utazik, hogy megbeszélje a részleteket.

Lényegében 1898 végéig, amikor is a kész ebédlőt bemutatja, egyfolytában uton találjuk: hol Pécsen Zsolnayéknál, hol Wiesbadenben, ahol üvegei készülnek, Kaposvár, Párizs, Budapest és többszörösen Töketerebes, Berlin és Jernye (Szinyeinél) e rövid három év utiprogramja. Eközben elkezdődik csatája a ki-

vitelező iparosokkal és e küzdelemben sorozatosan ő marad alul. (4) Amikor 1898 végére bemutathatja a kész ebédlőt és üvegeire megkapja a lesújtó kritikát, (5) Párizsba visszatérve olyképpen vonhatja meg az eltelt évek mérlegét, hogy noha pokoli erőfeszítéseket tett, anyagi gondjai változatlanok, Magyarországon eddig csak közönnnyel fogadták, most már ellenségei is vannak. (6)

Ami az ebédlőt illeti, bármilyen nagyszerű e – Magyarországon abban az időben még szinte egyedüli – vállalkozás (egyébként egész iparművészeti tevékenységében élete végéig magára volt utalva és soha rangjának megfelelően nem értékelték), Rippl életutja szempontjából elég súlyos következményekkel járt. Szellemi energiáinak átállítása más művészi területre és az országhatárokon átnyúló szervezési kényszer felőrölte nyugodt festészeti munkaritmusát és ugyanakkor területen kívülre tette Párizsban, anélkül azonban, hogy hazatérési terveit csak egy jottányival is elősegítette volna. E tény nemcsak ez után vázolandó életviteléről, de e kritikus évek képeinek stílusáról is tisztán leolvasható. (7)

Természetesen amíg ő egész más irányban, és máshol volt elfoglalva, igyekezett megteremteni párizsi jelenlétének látszatát. Noha a Mars-mezei Szalonban 1894-től 97-ig összesen egy olajképpel, hét pasztellel és hét himzéssel szerepelt, igen sokat festett: gyűjtötte kiállításának anyagát. Miután fizikailag sem volt ideje többre, komolyabban elmélyülni nem tudott, nem tett többet, mint – színredukciós elveinek fenntartásával – már elért eredményeit próbálta kis pasztellképek tucatjain kamatoztatni. 1897. május 15-én Bingnél megnyílt második gyűjteményes párizsi kiállítása. (8) A kiállított 130 kép legjobbja még mindig az 1894-es Öreganyám volt s a kritika nem mulasztotta el, hogy erre a tényre rámutasson (9), sőt kegyetlenül felsorolta a Rippl ért francia hatásokat is. A francia olvasó mindebből legfeljebb egy gyenge epigonra következtethetett. (10)

Rippl-Rónai ekkor még bizakodó volt és a nagy megbízás, mely hazájához kötötte, feledtette vele párizsi kudarcát. Több gyűjteményes kiállítása Franciaországban nem volt, ám csaknem két év múlva, 1899. márciusában Durand-Ruelnél a Nabik csoportos kiállításán résztvett – jellemző módon az 1890-es évek első felében készült 10 "fekete" képével. A kritika nem fukarkodott az elmarasztalással. (11)

Körülbelül ekkoriban vált végtelenül nyugtalanná. Az Andrásy ebédlőt befecskendezte (néhány üveglak terve maradt csupán függőben) és e több évig huzódó munka is jóval a remélnél kevesebbet jövedelmezett. (12) Durand-Ruelnél sem tudott eladni. "Egy angol kérdezősködött az én képeim ára felől is – el is jött lakásunkra, de nem talált otthon, azóta nyoma sincs ez urnak". (13)

Neully-i otthonának békés légköre is váratlanul veszélybe került. A Rippl-Rónai irodalom mindig megemlékezik a művésznek Knowles skót festővel való barátságáról – mely kapcsolat valóban egész pályájára döntő befolyással volt. Mint ismeretes, Neuilly-be is együtt költöztek és egyazon házat bérelték. Most viszont 1899-ben, a legrosszabb időpontban, amikor amugyis, hogy Rippl idézzük: "minden ferdén ment" e megbízható kapcsolat is összeomlani látszott. Hogy ennek Rippl-Rónai – leveleiből egyértelműen kitűnő – ingerlékenysége volt-e az oka, vagy Knowles életében bekövetkezett változások, ma már aligha kideríthető, de nem is nagyon lényeges. Rippl minden esetre panaszkodik testvérének: "...ugy van, hogy összeférhetelenné vált nálunk az állapot és hogy külön fogunk élni, lakni etc. Ezt mind azért látjuk így jónak, mert ez az egyetlen mód arra nézve, hogy a sok év óta fennálló barátság véglegesen meg ne szakadhasson. Az életmód az, amiben mi nem osztozkodhatunk vele. Ő mindig csak az ő saját célját tartja szem előtt..." (14)

Nem volt olyan könnyű azonban költözni az ő körülményeik között. Még eltelt néhány hónap, míg Rippl Lazarine-nal hosszabb tartózkodásra Banyuls-sur-Merbe ért, Maillol szűkebb hazájába. Rippl itt végre nyugodtan és újra festeni akart.

Ugy látszik nem látta az eddigi utat járhatónak. Csak sikertelenségén érzett keserősége vagy valóban egyfajta "csőd-érzés" miatt próbált meg változtatni stílusán, ezt nehéz eldönteni. Valószínű, hogy mindkét szempont közrejátszott. A színredukció magára kényszerített béklyói, a harmadik dimenzió háttérbe szorítása, a grafikusan vékony és konturos festésmód elég szűk világ jelenítésére volt alkalmas, és e lehetőségeket az utolsó tíz évben valóban tehetségének legkvalitásosabb eszközeivel és izlése teljes rafinériájával kiaknáta. Az önisméltetés veszélye nélkül – a kellő figyelemztetéseket is megkapta, mint láttuk – ezt aligha lehetett tovább folytatni. (Végülis a Nabi nagyjai is engedtek a korai évek aszketikus megjelenítéséből.)

Banyuls-ben iskolázza szemét új stílusához. Ennyire intenzív kapcsolatba a tájjal eddigi élete folyamán még nem került, leveleiben is hosszasan ír az új élményről. Látható módon nehéz azonban az átállás, tájképeinek színét mintha fátol takarná, kompozíciói nem eléggé összefogottak. Noha örömmel dolgozik és fantaszttikusan termékeny, (15) egyetlen Banyuls-ben festett kép az – a Maillol portré – mely felvillanhatta előtte a továbblépés mikéntjét, noha – már a későbbi képek ismeretében mondhatjuk – csak irányítúként, nem mintaképkül szolgált.

E mű feltétlenül stílári fordulópontr Rippl oeuvre-jében, bár még 2 évig eléggé társtalan. Rippl-Rónai 1902-es végleges kaposvári letelepedése után fordult portréiban, interieur-jeiben ennyire közvetlenül motivumai felé (a közvetlent itt a látás mikéntjére értem) és írjuk a Maillol portré előnyére: még a tulzott szinesség és a keresett, ámbár speciálisan rippl-i hangulat, és az érzelmekre való rájátszás nélkül.

Szintetikus művet hozott létre, mert noha a látvány élményének elsődlegesége szembeötlő, a formálás disciplináját érvényre tudta juttatni. Érezzük a rendezői elv szigorát: a művész még nem adta meg magát választott motivumának, maximálisan kézben tartja, uralkodik felette. A 90-es évek képeitől azonban mégis lényeges ismérven különbözik: nem preformált stílári elvek öltének testet, mint a "fekete korszak" képein.

Fülep Lajos 1910-ben az "összefoglalóbb feladatok"-ra való készséget hiányolta Rippl művészetében (16) és nem véletlenül emelte ki a Maillol portrét, mint ahol ezt a kvalitást megvalósultnak látta.

1899. december végén tért vissza Rippl Banyuls-ból Neuilly-be. Noha úgy látszik Knowles-szal rendeződtek a dolgok, továbbra is teljesen tanácstalan volt. Magyarországról is csak rossz hírek érkeztek, pl. a téli tárlatra beküldött műveiről Lázár Béla félmondatos kritikája: "... meg ne álljunk Rippl-Rónai beteges műtárgyai előtt, akárhogy kiáltanak is az arramenőre..." (17) Körülbelül az Andrassy ebédlő befejezéséhez közeledve érlelődött meg Rippl-ben egyre konkrétan a végleges hazatelepedés iránti vágy. "Szeretnék már ott-hon lenni, sátorfámat felütni, de nincs aki bátoritana" – írta Mednyánszkyknak már 1898-ban. (18) 1900-ban pedig – az év ujra utazgatásokkal és egy nagyobb szabásu immár nyilvános pesti kiállításához való anyaggyűjtéssel telt – már egyre inkább körvonalazódott a hazatelepedési terv. Testvérének, Ödönnek írja: "Nagyon valószínű hogy októberben hazamegyek, de igazán megvallva nem tudom mire lesz jó... nagy szükségem van nyugalomra, igen sok a gondom

mostanában, sohasem bizonytalankodtam a jövőben annyira, mint most – minden ferdén megy – sehonnán semmi reménység... Az én ideálom, amint Te tudod is, nem más, mint egy intimus otthon... Közelemben néhány olyan ember, mint Te, aki érdeklődni tud és szeret." (19)

Még ez év végén a Royal Szállóban megnyílt kiállítása, (20) Párizsba ezután már csak látogatóba ment. A világ fővárosát elcserélte Somogyaszalóért, az "intimus otthonért." Végleges hazatelepődése 1901. februárjától számítható. Immár 40 éves, több ereje nem maradt a kinti harchoz, tudja hogy itthon nem várja kitaposott ut, de legalább nem idegen. Valószínűleg a Royal kiállítás igen komoly sajtóvisszhangja – még akkor is, ha e kritikák legnagyobb részét elmarasztalták – azt a benyomását erősítették meg, hogy talán majd lassan olvadozni kezd a jég. (21) Lyka Károly mindenestre már kiállt érte. (22) Csaknem 14 évet töltött Párizsban: ugyanakkor a hozzá legközelebb álló művészeti folyóirat, a Revue Blanche amelyet barátai szerkesztettek, és az ő baráti és művészi társaságának a Nabisnak célkitűzéseit támogatta (alapításától, 1891-től Rippl hazatértéig 1901-ig eltelt évtizedben, összesen egy rajzot közölt tőle) (23) és soha egy igényesebb kritikát! Mit várhatott tehát?

Ödön, aki indította a ritkán arra tévedő vonatokat, várta őt Somogyaszalón. Lelkes volt és boldog, egyetlen volt talán az országban, aki felismerte öccse kvalitásait. Rippl azonban, alighogy megpihent, megcsapta a századforduló magyar falujának nyomasztó kisszerűsége. Az itt festett képek is még mindig átmeneti, lefojtott stádiumot tükröznek. Kivéve azt az egyik főművét (Cleo de Merode rokona) mely nyári belgiumi utjához kapcsolódik.

Telnek a somogyaszalói hónapok, mignem Rippl-Rónai egyszerre meglepő elhatározásra jut: Oroszországba telepszik.

*

Rippl-Rónai e sikertelen kísérletének érdemes megnézni eddig jobbára felderítetlen indító okait, pontosabban a személyes és vázolt okokon kívül azokat, amelyek épp Oroszország felé indították. A Rippl-Rónai irodalom általában megemlíti e kéthetes utat, azonban elég érdekesnek látszik a bizonyos és a csak feltételezhető orosz kapcsolatainak nyomába erednünk – megkísérelve összegyűjteni és idézni a fellelhető forrásokat – annál is inkább, minthogy oroszországi letelepedését több évre tervezte.

A legkézenfekvőbb és általános érvényű ok nyilvánvalóan az a közismert és a művészet minden ágára kiterjedt fellendülés volt, mely a századforduló Oroszországát jellemezte. Egyre több, az európai kulturkincs beolvasztására tett kísérletet vehetünk észre, és ez a törekvés mind az orosz művészet modernebb irányzatokhoz való közeledését, mind a mecenatura hatalmas fellendülését eredményezte. "A legjobb modern művészek művei már mintegy 15 év óta Moszkvában vannak. Különbözik a moszkvaiak még a párizsiakon is túlszárnyalnak, pedig Párizsban ugyancsak nagyok a műbarátok" – írja Rippl-Rónai. (24) Ennek elsősorban a Mir Iszkusztva c. 1898-ban indult művészeti folyóirat, a körülötte csoportosult művészek és a szellemi megújulást szorgalmazó, az egész vállalkozást kezében tartó fantasztikus hatású szervező: Gyagilev voltak elindítói.

Gyagilev törekvése e korai években még inkább az orosz művészet értékeinek európai propagálása volt, de a századforduló körül már egyre több kiállítás nyílt, ahol a külföldi művészet eredményeit mutatták be.

A magyar művészek is meg akarták kísérelni az oroszországi bemutatkozást. "...nem tartjuk kizártnak azt, hogy... tán sikerülne megnyitni a magyar művészet alkotásai számára az orosz piacot is, amit a dugsgazdag orosz mecénások érdeklődése és vásárlásai révén anyagilag sem csekély befolyással lehetne művészetünk fejlődésére." (25) A terv tehát megszületett, de az első próbálkozás kudarcba fulladt, s ennek nem érdektelen felidézni az okát. A Műcsarnok c. folyóirat szerkesztője Ambrozovics Dezső az immár 1847 óta a cári udvarban élő Zichy Mihályhoz fordult támogatásért, bizva abban, hogy ő a legilletékesebb helyeken tudná patronálni a magyarok kinti bemutatkozását. Zichy válaszleveléből azonban saját pozíciójának féltése olvasható ki, melyet minden esetleges modernebb irányzattól veszélyeztetve látott. Idézünk a levélből: (Pétervárott) "legjobban tetszettek és keltek is az exotikus skót és skandináv műtermékek – melyeket most már kevernek műipari tárgyakkal, csipkével, ruhákkal stb. is – de egészben véve most már ez a divat is lejárt magát. Elég sok pénzt vittek már el innét és ennek a helyébe hordták a dekadenciának a magvát, mely itt is gyönyörűen kikelt... Dzagilev ur, ennek háta mögött a dugsgazdag Telisev hercegnő (26)... a jelenlegi mozgalom vezérei. Ezek utaznak, vásárolnak és ajándékozzák gyűjteményeiket az itteni muzeumoknak... Dzagilev ur fáradhatatlan, ügyes ember, de a dekadens novateur-ök tüzes pártolója és így az itteni Képzőművészeti Akadémiával ellentétben áll... Röviden, én a jelenlegi időt nem tartom arra alkalmasnak, hogy a mi hazai művészetünket bemutassuk... Nem egyszer penditem meg Benczur, László stb. neveit az ifju cár arcképének festésére. Nem tett hatást!" (27)

Röviddel ezután azonban, immár osztrák-magyar képző- és iparművészeti kiállításaként, Eugénia Oldenburgi hercegnő védnöksége alatt, a Magyar Iparművészeti Társulat szervezésében a terv mégis megvalósult, pontosabban: a cár nyitotta meg 1899. december 2-án. (28)

Rippl-Rónai két képpel, és egy himzessel szerepelt a kiállításon. (29)

Radisics Jenő a Magyar Iparművészet-ben így nyilatkozott: "...a cár átment a magyar képekhez, ahol Bruck szolgált részletes felvilágosítással, majd pedig a népipari osztályt tekintette meg. Itt a többi között dicsérőleg nyilatkozott Rippl-Rónai terveit után készült himzésekről, elismerve a technika ügyes egyszerűségét és célszerűségét." (30)

Rippl – ebben az időben még Neuilly-ből – így ír testvérének: "A Szt. Pétervári kiállítás a legnagyobb csendben bezáródott. Egész mai napig semmi hír nem érkezett. Ma a "füles Argus" beküldött nekem egy kritikát, prágai lapban ("Politik") jelent meg német nyelven Jaroslav Kamper aláírással. Igen szépen, elsőrendű módon ír képeimről. Különbözik nem részletezem, mert szándékomban van Neked beküldeni a cikket – csak annyit, hogy 100 kép közül 13 művészről tesz említést a következő sorrendben: László, Fényes, Rippl-Rónai, Feszty portraik, azután a tájképek..." (31) Az említett cikkek egyébként Rippl-Rónaira vonatkozó része így hangzik: "...ragyogó pasztelljei... oly könnyed és oly sok rafinált eleganciával vannak felvetve, hogy nem csodálkoztunk volna, ha a-latta egy modern francia mester nevét olvassuk..." – de a továbbiakból azt is meg tudjuk, hogy "...egyébként mind morális, mind anyagi haszna a kiállításnak a nullával egyenlő." (32)

E szentpétervári kiállítás volt tehát az első alkalom, amikor Rippl-Rónai műveivel bemutatkozhatott Oroszországban. (33) Mind törekvéseiben, mint nívójában ennyire vegyes kiállítás azonban aligha kelthette fel bárkinek is komolyabban a figyelmét éppen az ő munkássága iránt.

A fontosabb ösztönzőket baráti kapcsolataiban kell keresnünk. A baráti kapcsolatok jóvoltából arról győződhetett meg, hogy Oroszország műértő közönsége, és elsősorban maga Gyagilev – akinek kezében összefutnak az érvényesülési lehetőségek szálai – fogékonyak az őt is foglalkoztató művészeti problémák iránt. Gyagilev külföldi "példaképei" ebben az időszakban – leveleinek és a Mir Iszksztva 1898–1900-as számainak reprodukciói és cikkei alapján – azonosak voltak Ripplével: Puvis de Chavannes, Carrière, Dagnan-Bouveret és Beardsley.

Ugy vélem Rippl Gyagilevet személyesen nem ismerhette meg és ezt több okom van feltételezni. (34) Noha Lyka Károlynak Varsóból – utban Moszkvából hazafelé – leírja ezt a mondatot: "Élvezet Deigeloff társaságában lenni", ezt csak hallomásra alapított általános jellegű megállapításként értékelhetjük, tudniillik ugyanebben a levélben (35) (melyet teljes terjedelmében már publikált és aránylag könnyen hozzáférhető volta miatt nem közlök) néhány sorral feljebb még "valami Deigeloff"-ról beszél aki Pétervárott "csodálatos odaadással, mérsékséggel vájkált bele az offciél darázfészekbe." Rippl viszont Pétervárig nem jutott el. Ez az apró és inkább stilsztikai megfigyelésre alapított megjegyzés föltétlenül támaszt talál abban a tényben, hogy miután Gyagilevet az 1899–1901-ig betöltött posztjától, (a Cári Színházak aligazgatója volt) 1901 tavaszán megfosztották, 1902 végéig sértődöttségében külföldön tartózkodott és alig-alig látogatott haza, Rippl-Rónai moszkvai látogatása pedig erre az időszakra esett.

A legfontosabb érvként azonban arra, hogy ez az ismeretség nem jöhetett létre, Emlékezéseit tekinthetjük. Rippl memoárjainak írását 1910. októberében fejezte be. (36) Aki elolvasta ezt a kordokumentumként igen érdekes, szerkezetiileg azonban széteső – és ezért helyenként nehezen élvezhető – művet, tudja, hogy Rippl hatalmas erőfeszítést tett annak érdekében, hogy emlékezetét szinte kinpadra vonva minden nevet megemlítsen, akivel jó vagy rossz sorsa összehozta, bármily kicsi szerepet játszott legyen is az illető az európai kultúra porondján. Emlékezései voltak hivatva igazolni azokat az éveit, melyek alatt itthon nem kellett senkinek. A ránkzuditott nevek özönében azonban Gyagilev nem szerepel és nem érdektelen, hogy éppen 1910-ben nem említi! Rippl ebben az évben kétszer is járt Párizsban, először koratavasszal, majd nyáron. Gyagilev 1909-ben kezdte "párizsi szezonjait" és ettől az évtől kezdve Párizs az orosz balett lázában élt. Teljesen lehetetlen, hogy Rippl 1910-ben ne hivatkozott volna azzal az emberrel való ismeretségére, aki ennek a ragyogó, a művészet minden ágán nyomot hagyó vállalkozásnak szervezője és lelke volt.

Pedig még egy közös barát is felsejlik ebből az időből: Missia Godebski. Missia, egy Párizsba emigrált lengyel szobrász leánya az ugyancsak lengyel származású Thadée Natanssonnak volt felesége Rippl párizsi éve alatt. (37) Natansonék Rippl legmeghittebb barátai közé tartoztak és Missia támogatását több kitűnő művész élvezte az évek során. Ripplnek Missiával való barátságát mi sem bizonyítja jobban, minthogy még 1910-ben is, mikor pedig az már Natansontól rég elvált, felkereste őt Quai Voltaire-i lakásán e "hercegi módhoz méltó muzeum"-ban és Emlékezéseiben meleg szavakkal adózik e "legbájosabb és legokosabb" asszonynak. (38) Missia legjobb barátja 1908-tól Gyagilev volt. Missia vált az orosz társulat legodaadóbb propagátorává és Gyagilev "legjobb, legmeghittebb barátnőjévé." (39)

Rippl tehát 1910-ben nem találkozott Gyagilevvel, még Missia közvetítésével sem. Ennek említését nem mulasztotta volna el.

Vissza kell térnünk azonban időben a századforduló körüli évekre. Ha Gyagilev nem is, a Mir Iszksztva programjában közreműködő kritikusok és művészek

neve fel-felbukkan Rippl-Rónai írásaiban, ezeknek egy része Párizsban élő orosz barátai voltak.

Elsősorban Botkint kell említeni, az igen gazdag orosz család fiát, kinek nagybátyja a cár egyik orvosa volt. (40) Leginkább Párizsban élt. "Ha a skóton kívül még valakit igazán jóakaró barátomnak nevezhettem, ő valóban az volt" – írja Rippl. "Nemes lélek, Krisztus-természetű, mindig készséges, állandóan szeretetreméltó, és ami fő, gazdag létére egyszerű, majdnem puritán életmódu, és – aminő oly ritkán adódik a gazdagok közt: szerény". (41) Rippl hosszabban ír Botkinról, de néhány kiragadott sor is elegendő ahhoz, hogy lássuk, memoárjaiban kevés emberről ír ennyire egyértelmű szeretettel és megbecsüléssel. (42) Nem érdektelen ebben a relációban annak megemlítése, hogy Botkin apja, Mihail Petrovics, volt Szergej Sukinnak a nagy orosz mecénásnak és műgyűjtőnek egyik legjobb barátja és "párizsi tanácsadója". Sukin felülmulhatatlan posztimpresszionista gyűjteményének még Matisse kultusza előtt – van egy kifejezetten Nabis tendenciája. Rippl-Rónai meg is említi őt Lyka Károlynak írott már korábban is citált levelében: "...Mr. Schukin bemutatta egy dîner alkalmával legujabb gyönyörű 5 Monet képét, némelyik 40 ezer frankot is ér stb. Ezzel csak azt akarom önnek megírni, hogy az oroszok ebben is előbbre vannak, mint mi." (Lásd 35 sz. jegyzet)

A másik nagy moszkvai gyűjtő: Morozov ugyancsak vonzódott a Nabis művészeihez. (43) Denis maga többször járt Oroszországban – sőt 1902-ben felmerült egy közös Denis-Rippl-Rónai moszkvai kiállítás terve is, amely azonban sajnos nem valósult meg. (44) Azon tény mögött tehát, hogy Rippl hosszabb és lényegesebb elfoglaltságot Pétervárott remélhetett és mégis egyelőre Moszkvába indult, a Botkin-Sukin kapcsolat sejthető. Mindenesetre több képpel felpakolva indult.

A másik, és még ugyancsak párizsi éveiből származó kapcsolata Konsztantin Korovin volt. Rippl Korovint Emlékezéseiben csak igen szűkszavuan érinti, (45) ennek ellenére valószínű, hogy baráti szálak fűzték őket egymáshoz. Ezt bizonyítja minden esetre Korovinnak Magyarországon eddig ismeretlen portréja Rippl-Rónairól. (46) E kép a szignatura szerint 1912-ben készült. Rippl-Rónai ezévből nem járt Párizsban, így Korovin a képet minden valószínűség szerint még 1911-ben, Rippl Párizsba látogatásakor kezdhette és később fejezhette be. A csak megközelítő hasonlóság is arra utal, hogy a művész lényegileg az emlékeztére támaszkodott. Rippl-Rónai 1911-ben rövid időt töltött Párizsban, így e kép születése mindenképpen egy régi barátság felelevenítéséről nyújt bizonyítékot.

Korovin, noha művészi tevékenysége leginkább Pétervárhoz: Gyagilev köréhez és a Mariinszkij Színházhoz kötötte, éppen 1901-ben, Rippl érkezése évében Moszkvában volt elfoglalva. Golovinnal (kit Rippl Emlékezéseiben Korovinnal együtt említ) készíti a moszkvai Nagyszínház Don Quijote előadásának díszleteit. Korovint egyébként éppen 1901-ben nevezték ki Moszkvában professzornak.

Abban hogy magával vitt képein kívül Rippl-Rónai elsősorban a színházi diszlettervezés vonalán remélt Oroszországban megélhetést találni, föltétlenül Korovin kapcsolataiba vetett bizalma érvényesült. Sok tapasztalata e téren nem volt, noha párizsi környezete már az 1890-es években szívesen vállalt színházi megbízásokat. "Egyszer én is mázoltam a színpadra lefektetett vászonra valamelyik Maeterlinck darabhoz egy nagy virágos falat." (47) Ami azt illeti, ez nem lehetett kielégítő iskola e szakmához, de Korovin Rippl e járatlansága ellenére

joggal biztathatta arra, hogy meg fogja találni megélhetését Oroszországban. A Moszkvai Művész Színház megalakulása, Gyagilev másféléves aligazgatói szolgálata a Cári Színházaknál, valamint az Mir Iszkusztva hathatós és modern szellemű színi-kritikái, melyek – éppen a lap jellegénél fogva – mindig kitértek a díszlet kérdésére is, sőt az előadás szerves részévé léptették elő, egyre inkább bátorítást adhatott az eddig magukat területen-kivülinek tartott művészek számára. 1900-ban írja Alexandr Benois a Mir Iszkusztvában: "Végre igazi festészetet láthatunk a színházban, hivatásos díszletfestők mázelmányai helyett. Ez az esemény igen nagy jelentőségű, mert színművészetünk teljes ujjaszületésének jele." (48)

Korovinnál, ki már 1885-től foglalkozott díszlettervezéssel (Mamontov magán-színházában kezdte) és a századfordulóra komoly pozíciót szerzett, aligha lehetett volna jobb pártfogót találni. Rippl-Rónainak megvolt minden oka arra, hogy telve reményekkel induljon Oroszország felé, hogy ami nem sikerült neki Párizsban, (itt most az anyagi kiegyensúlyozottságról és az elismertetésről, nem művészi eredményeiről beszélek) és ami még mindig késlekedett Magyarországon, itt megvalósuljon.

Moszkvába indulásának pontos napja meghatározhatatlan, az bizonyos, hogy 1901. december 29-én már ott volt és 1902. január 15-én már Varsóból ír Lykának utban hazafelé, "lóhalálában." Két levél, egy eltűnt, de legalább reprodukcióban fellelhető díszletterv – melynek ráadásul kétféle ekkori készültét – és egy képcím szegényes tanui utjának.

Moszkvába, ahogy ez már az eddigiekből is kiderült csak azért ment, hogy Pétervárra már bizonyos anyagi bázissal érkezhessék. Ahogy ez a Somogy c. kaposvári lapnak adott nyilatkozatából lesűrhető, oda már pontosan körvonalazott szerződés – vagy ígéret? – kötötte. A hír szerint: "Rippl Rónai József festőművész városunk szülőtte hosszabb itthonlét után ma utazott el Oroszországba Szent-Pétervárra, hova meghívást nyert az udvari operához mint dekorátor... ezuttal az erkölcsi sikert az anyagi is követi, miután évi 31.200 Koronával lesz honorálva..." (49)

Röviddel érkezése után Lázár Bélához írott levelében (50) impresszionáló képet fest az orosz utca hangulatáról – legfeljebb e sorokból képzelhetjük magunk elé az ott festett moszkvai utca képét, a Malaia Demitrovkát. "...az élet teljes forrásában van, majdnem azt mondhatnám, tulságosan izgató a tulelevenség, a lármás beszédmodor... A képe igen színes, de komor, a kocsisok régi orosz vagy inkább tatárkéek kosztümjükbekben fedik el az ember elől az összes kilátást – rém rapiditással – vadul hajtanak, akár egy hippodrom jelenet Párizsban. Az egész igen teátrális, de mindenek előtt orosz." Ugy írja e sorokat, mint akiben már elevenen él a megfestendő kép, a megvalósult változat utja 1906-tól sajnos már nem követhető. (51)

A másik állítólag Moszkvában készült művével kapcsolatban éppen fordított a helyzet: legalább reprodukcióról ismerjük, készülési körülményei viszont annál bizonytalanabbak. E mű, melyet 1912-ben reprodukált a Magyar Iparművészet azt a címet viseli, hogy "díszletterv a Fausthoz" – a készülési helye és ideje viszont nincs meghatározva. Rippl e díszlettervet kiállításon először 1923-ban mutatja be – ugyancsak készülési hely és időpont jelölése nélkül. Legközelebb egy évvel Rippl halála után: 1928-ban tűnik fel, az Ernst Muzeum-beli emlékkiállításán. (52) A cím mellett itt találjuk először, hogy "Moszkva, 1901".

Nem tartom valószínűnek, hogy e terv Moszkvában készült volna. A kérdéses időben se Moszkvában, sem Pétervárott nem készültek Faust produkcióra. (Koro-

vin készített Faust diszlettervet, de csupán 1910-ben.) A két hét, amit Ripplkint töltött – egy részét betegségben – nem igen lehetett elég nagyszabású vállalkozáshoz. E terv azonban kompozicionális jellegzetességeiben, valamint az előtérbe helyezett, különleges gömbkoronájú törpefák rajzában szoros rokonságot mutat Rippl egy 1910 körül festett színes gobelin-tervével. (53) Egyébként még inkább ez a vázlat (Asztrik átadja Szent István koronáját) viseli magán egy orosz opera szcenizálásának nyomait. E két mű nem véletlenül kerülhetett 1912-ben egyszerre és egy helyen reprodukálásra. (54) Rippl halála után az emlékkiállítás rendezői a Faust tervet, ezt a rendeltetését tekintve, az oeuvre-ben elég társtalannul álldogáló művet egyszerűen azért kapcsolhatták Moszkvához, mert Rippl a köztudatban csak ott került szorosabb kapcsolatba a színházzal. Miután Rippl sem az 1909-es Magyar Színház-i sem az 1910-es Nemzeti Színház-i Faust produkciókban nem vett részt, talán az Új Színpad környékén – amely vállalkozás intenciójában megfelelt volna Rippl modern törekvéseinek – kell majd keresni készülések magyarzatát. Ez azonban már kívül esik jelenlegi vizsgálódási körünkön.

Rippl Lykának írott levele széljegyzetében megemlíti, hogy "két rendbeli" litografált plakátot is készített kinttartózkodása során. E műveknek nyomuk veszett, de inkább csak azonosíthatatlanok. Nagyon valószínű tudniillik, hogy valamelyik ismert litografiájáról van szó, amit magával vitt, vagy utána küldték, (55) a sokszorosított grafika e nem kevés fáradtságot igénylő eljárása kint nem férhetett bele idejébe. Az említett plakátok tehát bármelyik, századforduló körül készített kövének levonatai lehetnek – 1895-től nagy szeretettel és ambícióval foglalkozott e műfajjal.

A nagy remények és az utolsó külföldi próbálkozás azonban hirtelen megropant. "Lehetetlen kintartani a telet" – írja már hazafelé menekültében. (lásd 35. sz. jegyzet) "-27^o mindennapos dolog". "Izületi csuzra" panaszkodik, mellyel kint orvos is kezelte és "állítólag nagyon veszedelmes baj, halálos is lehet, ha szivre jön... a legjobb emlékekkel jöttem el. Rheumatikus bajaim miatt ott kellett hagyni a legszebb kilátásaimat, igen-igen szerették és tisztelték művészetemet, intencióimat. Sajnos nem maradhattam."

Rippl-Rónai hazatérte után néhány hónappal kint keresett pénzén megveszi első kaposvári házát, egyszersmindenkorra letesz világhódító terveiről és immár elfogadva körülményeit, megnyugvásának bizonyítékeképpen elkezdődik életének legharmonikusabb alkotóperiódusa.

JEGYZETEK

(1) RIPPL-RÓNAI-P. KNOWLES: *Les Vierges*, Paris, 1895. (Bing). A szöveget az immár kész litográfiákhoz, illetve metszetekhez Rodenbach írta.

(2) Alátámasztásul egy levélrészletet közlök, melyet Rippl-Rónai Lázár Bélához írt (Kaposvár, 1910. december 15.). "...én éppen úgy, mint Van Gogh és Gauguin sőt Cézanne az új korszak II. felének kifejlésztésében egyenlő módon vettem ki részemet és egymást nem ismerve, ugyanabban az időben. Más szóval a jelenkorig menő francia művészetnek nevezett művészetet én éppen úgy csináltam – mint azok... Ebben az időben sem Gauguin sem Van Gogh nem mutatkoztak – csak én..."

(3) E témáról lásd bővebben: IVÁNFYNE BALOGH S.: Rippl-Rónai iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. *Művészettörténeti Értesítő*, 1963. 2-3. sz. 168-190.

(4) Az Iparművészeti Múzeum jury-je Magyar Iparművészet 1899. 39. LYKA K. : A mesterember. Uj Idők 1899. 5. sz. 107.

(5) MIHALIK J. : Az Iparművészeti Múzeum Tavaszí Nemzetközi kiállításán. Magyar Iparművészet 1897-98. 287-288.

(6) E helyen nem lehet feladatom Rippl remek ebédlő-interieurjének esztétikai értékelése és beillesztése a pályaképbe, ez részletesen megtalálható BERNÁTH M. : Rippl-Rónai József c. monográfia 7. fejezetében. (Budapest, 1976.)

(7) Itt elsősorban a Jernyén (1898), Banyuls-ben (1899) majd a Somogyaszalón (1901-2) készült képekre utalok, ahol Rippl, ellentétben festővé érésétől haláláig követett törekvésével, erősen közelít a plein air naturalizmushoz.

(8) Az első kiállítást még 1892-ben rendezte az Osztrák Követség tulajdonát képező Palais Gallierában. Az itt kapott igen kedvező kritikákat részletesen lásd: BERNÁTH M. : i. m. 62.

(9) Revue Blache 1897. július 1.

(10) "...Whistler halvány árnyjátékai Maurice Denis éles körvonalai Carrière módjára ügyesen ködbevező alakok, Manet robusztussága..." (Exposition des oeuvres de Rippl Rónai Gil Blas 1897. május 20) idézi D. PEWNY: Rippl Rónai József. Budapest, 1940. 49. 1. André Fontaines a Mercure de France 1897. jul. számában még Vuillard hatását rója fel.

(11) Mercure de France 1899. ápr., Revue Blanche 1899. ápr.

(12) Ugy gondolom, ez az állítás némi magyarázatra szorul; tekintettel a munka nagy horderejű voltára, érthetetlennek tűnik Rippl anyagi gondja éppen akkor, mikor feladatát befejezte. Megpróbáltam Rippl levelezéséből képet nyerni az Andrásyakkal való elszámolásáról, annál is inkább, miután úgy láttam, hogy Rippl-Rónai sorsának alakulásában anyagi kilátástalansága játszott a leglényegesebb szerepet. A továbbiakban néhány fontosabb levélrészletet közlök, szorosan a tárgyalt időszakunk keresztmetszetében. (Miután e levelek már publikáltak, kizárólag az anyagi elszámolásokra vonatkozó részeket emeltem ki.)

Budapest, 1896. november 26. Levél apjához.

"...azonban más éspedig fontosabb megbízásban is részesültem Andrásy Tivadartól ti. a budai palotájában a nagy ebédlő művészi berendezését bízta rám, amelyre 200 forintot adott ma előleget. Azt hiszem holnap már 1000 forintot fog még küldeni (mert nem volt ma nála több!). A dolog nagy és komoly - több darabból álló műipari dolog. A munka befejezéséig kell talán két év is, bele fog kerülni (ha mahagoni fából lesz) talán 30 000 forintba, amelyből rám is esik legalábbis 5 000 forint, sőt az én rám eső rész már úgy reményilem jövő nyáron megoldást is nyer..."

(MKCS-C-I-36/374.)

Neuilly, 1897. Levél Ödönhöz.

"...Az Andrásyak még mindég nem válaszolnak, sem pénzt nem küldtek. Meglehet, hogy bevárják az egész ebédlő befejezését, nekik talán így van jól, de nekem egy kicsit furcsa ez a halogatás... A napokban írtam egy bő levelet igazgatójuknak: lovag Rothkugel Arnold urnak - ennek is megvan az a magyar mániája, hogy nem válaszol. Maholnap magam is szerelmes leszek ebbe az ázsiai szokásba." (A levélben Rippl egyébként megemlíti, hogy Andrásy Tivadar 3 500 forinttal, Andrásy Gyula 2 000 forinttal adósa.)

(MKCS-C-I-36/384.)

Neuilly, 1899. december 27. Levél Ödönhöz.

"... Az Andrássyak nem is válaszolnak levelemre... a régi visszamaradt ebédlő honorárium...
3 500 frt-ot tesz ki... utolsó levelemben megemlítettem, hogy a Gyula grf portréjáért megállapított
2 500 forintot is szeretném megkapni (semmi nesz!)"

(MKCS-C-I-36/428-2.)

Neuilly, 1900. július 5. Levél Ödönhöz.

"... az Andrássyakkal ujabban 3-szor is összejttem... rendkívül nehéz velük boldogulni... absolu-
te lehetetlen rátérni az engem közvetlen érintő dolgokra... Végre nagy keservesen mégis rátérítettem
az beszédet az ebédlőre és a fizetésre – meg volt lepve, hogy még nincs egészen kiegyenlítve – mond-
tam neki, hogy még 3. 500 Ft-al tartozik – azt mondta, hogy utánanézz, ha hazamennek és elrendezi,
majd meglássuk meddig huzzák-vonják... úgy látom, hogy Gyula is kerül – a portréját még nem tart-
ják egészen késznek – s mint ilyen 2 000 frt-tal nem fizetik – de azért arról sohasem beszélnek hogy-
hát mikor fejezem be, stb. Azt hiszem ingyen így is bevállana nekik."

(MKCS-C-I-36/434-1.)

Rippl leveleiből tehát világosan kiderül, hogy az induláskor megállapított 5 000 forintból Andrassy
Tivadar négy év alatt 1 500 forintot fizetett ki tervezői honoráriumként, valamint, hogy az ezekben
az években egyedüli nagy képmegbízása, Andrassy Gyula gróf portréjának eladási ára 1900-ban még
nincs kiegyenlítve. (A képről először egy 1897. október 30-án írott levelében tesz említést, ekkor kezd-
te festeni.)

(13) Levél Ödönhöz, 1899. III. hó 18. MKCS-C-L36/411.

(14) Levél Ödönhöz. Neuilly, 1899, III. hó 18. MKCS-C-L36/411.

(15) Maillol: "Elment reggel és visszajött este egy csomó pasztellal..." Maillol szóbeli közlése Pevny
Denise számára. Idézi: PEWNY i. m. 60.

(16) "Ebben a különben annyira harmonikus emberben diszharmoniót látok a tehetség és az intellek-
tus között, s ez utóbbinak rovására írom, ha olyan zseniális alkotások után, mint a Maillol portrait vagy
egy pár nagyobb panneau-ja nem vette utját összefoglalóbb föladatak felé, amelyek még nagyobb el-
mélyedést és erőfeszítést tételeznek fel." FÜLEP L.: Rippl Rónai József. A Ház 1910. 10. sz. 226-227.

(17) LÁZÁR B.: A téli tárlat. Magyar Szalon 1899. 831.

(18) A levélrészletet idézi PEWNY i. m. 56.

(19) Levél Ödönhöz, Neuilly, 1900, július 5. MKCS-C-I.36/434-1.

(20) "Rippl Rónai József impressziói" 1900. december 22. A katalógus tanúsága szerint 203 képet átlitott ki.

(21) A kiállítás sajtóvisszhangját részletesen lásd: BERNÁTH M.: i. m. 128-131.

(22) Budapesti Napló 1901. január 1.

(23) Revue Blanche 1900. márc. 15. XXI. kötet 163. sz.

(24) Rippl Rónai József Emlékezései. Budapest, 1957. 122.

- (25) Nemo: Magyar művészet Oroszországban. Műcsarnok 1899. febr. 93.
- (26) Tyenyiseva hercegnő a Mír Iszkusztva első pártfogója volt.
- (27) Pétervár, 1899. február 26. Idézet: Műcsarnok, 1899. márc. 145–146.
- (28) Szó volt róla, hogy az anyagot Moszkvában is bemutatják, de a kiállításra felajánlott hely a Stroganov iskolában oly szűknek és alkalmatlannak bizonyult, hogy Radisics Jenő nem fogadta el.
- (29) Catalogue de l'Exposition Austro-Hongroise. St. Petersbourg 1899. Rippl kiállított képei: Francia asszonyosság és Nő fekete ruhában c. paszettek. Kiállított hímezések: Fiatal nő virágok között (nem azonos a Nő rózsával c. ismert hímezéssel.)
- (30) Magyar Iparművészet 1900. 37. 1.
- (31) Levél Ödönhöz. Neuilly, 1900. február 20. MKCS-C-I-36/432.
- (32) Jaroslav Kamper. Politik, 1900. február 14.
- (33) E kiállítással kapcsolatban lásd még: WEINER M.: Orosz kapcsolataink a díszítő művészetben a századforduló körül. (In: A magyar és az orosz iparművészet történeti kapcsolatairól. 143–161. 1. Szerk. Pogány Ö. Gábor, Budapest 1954) valamint: IVÁNFYNE BALOGH S.: Rippl-Rónai iparművészeti elvei és iparművészeti tevékenysége kiadatlan levelei nyomán. Művészettörténeti Értesítő 1963. 168–190.
- (34) Genthon, Rippl-Rónai oroszországi utjára vonatkozó adatait Pewny Denise Rippl-ről írt doktori értekezéséből (Budapest, 1940.) merítette. Pewny azonban nem egyszer hitelt érdemlően kezeli a szóban kapott – visszaemlékezés jellegű – információkat is, amelyeknek egy része a források birtokában tévesnek bizonyul.
- (35) LYKA K.: Rippl-Rónai néhány levele Francia- és Oroszországból. Magyar Művészet 1949. 1. sz. 33–34.
- (36) Lásd. Levél Ödönhöz, 1910. okt. 2. MKCS-C-I-36/605.
- (37) LIFAR S.: Gyagilev (Budapest, 1975. 184.) Missia Godebskival kapcsolatos adata téves. Missia csak Natansontól történt válása után lett Alfred Edwards felesége. Erre bizonyíték Vuillardnak "Valloton és Missia Natanson" – 1899-ben festett képe is.
- (38) RIPPL-RÓNAI J. i. m. 113–114.
- (39) LIFAR i. m. 183.
- (40) A Magyar Nemzet 1902. január 4-i számában "Magyar festő Pétervárotról" c. cikkében Botkinről közölt adat téves: ő nem lehetett a híres orvosnak Szergej Petrovics Botkinnak (1832–89) az unokája. Rippl, barátjáról Fjodor Botkinről ("Botkine Tódor") már 1910-ben azt írja, hogy "40 éves korában meghalt" (1902-ben még élt), – tehát az 1860-as években született és a Párizsban élő Mihail Petrovics Botkinnak (1839–1914) volt a fia. A cikk többi adata is téves (pl. Rippl indulásának napja): Pewny Denise Rippl orosz utjával kapcsolatos téves adatai is innen származtathatók.
- (41) RIPPL-RÓNAI J. i. m. 88.

(42) Rippl lefestette Botkin édesanyját: a kép a Bing kiállításon 120. sz. alatt szerepelt. Oeuvres de Rippl-Rónai exposées a l' Art Nouveau é. n. (1897)

(43) Lásd GRAY C. : The great experiment Russian Art 1863–1922. New York 1962.

(44) Grabar 1902. VIII. 14-én levelet írt Ripplnek ebben az ügyben. E levél (sőt valószínűleg kettő) a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában van, azonban egyelőre nem hozzáférhető.

(45) RIPPL-RÓNAI J. i. m. 132.

(46) E képre, melynek R. I. VLASZOVA : Konsztantin Korovin (Leningrád 1969.) c. monográfiájában található a reprodukciója, Ruzsa György hívta fel a figyelmemet.

(47) RIPPL-RÓNAI J. i. m. 119.

(48) Idézi LIFAR i. m. 127.

(49) Somogy, 1901. dec. 29. A cikknek az az adata, mely szerint Rippl december 29-én indult: téves. Rippl Moszkvából először Lázár Bélának ír és hiányosan kezelt levelel "Moszkva 1901. vasárnap" áll. A szövegben forgó vasárnap 29-ére esett, így a kérdéses időpontban Rippl már kint tartózkodott. Indulásának napja december 25 vagy 26-ika.

(50) Levél dr. Lázár Bélához. Moszkva, 1901. vasárnap. Közölve Rippl-Rónai Emlékezéseikhez csatolt néhány levél között. Budapest, 1957. 139.

(51) E képet Rippl először a Merkur palotában rendezett kiállításán mutatta be, 1902-ben, (800 koronáért kínálta eladásra). Legközelebb a Könyves Kálmán Szalonban állította ki 1906-ban, illetve itt csak a megvásárolható képek között volt, a falon nem függött. Az eladási jegyzék szerint 200 koronáért megvásárolta Schön E. Hugó.

(52) Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása. Ernst Muzeum 1923. október. Katalógus. Rippl-Rónai József emlékkiállítása. Ernst Muzeum 1928. december. Katalógus.

(53) E terv kétszer volt kiállítva, először ablaktervként, e műfajra azonban túl komplikált vonalvezetése miatt nem lehetett alkalmas. A Magyar Iparművészetben (1912. 96.) már gobelin-tervként reprodukáltatja. (Rippl-Rónai József retrospektív kiállítása 1888–1911. Művészház. Katalógus. Rippl-Rónai József művészi hagyatékának aukciója. Postatakarékpénztár Árverési Csarnok, 1934. márc. Katalógus.)

(54) Magyar Iparművészet, 1912. 96., 97.

(55) Rippl Moszkvába érkezése után Lázár Bélának írt, már fentebb említett levelében a megszólítás után azonnal a litográfiák ügyére tér rá és levonatokat is kér. "Kedves Tanár Ur, kérem, legyen szíves a lythókért járó 100 forintot betenni az én javamra a Magyar Orsz. Központi Takarékpénztárba... igen szívesen venném, ha próba lythókat számomra megőrizné és elküldené."

Summary

THE CRITICAL YEARS OF JÓZSEF RIPPL-RÓNAI AND HIS TRIP TO RUSSIA

The Rippl-Rónai research thus far has not given proper attention to the fact that the artist's carrier had a break in the years around the turn of the century. This fact can be noted in his way of life as well as in the style of his pictures.

One of the masterpieces of Rippl-Rónai's lifework is the painting entitled "My grandmother", he exhibited it in Paris in 1894 and it has brought him the friendship of the members of the Nabis art group and Gauguin's appreciation. Rippl has tried to profit immediately from his Paris success in Hungary, but his first appearance in Budapest in 1895 did not cause a sensation. However, he met here count Tivadar Andrásy, who has ordered from him the furniture for the dining-room set made in three different countries, consequently he was forced to travel continuously. His difficulties with the craftsmen, the ever tarrying settlement of the accounts with the Andrásys and the withering critics over his few pictures sent to exhibitions in Budapest made his life insecure and tranquil work impossible. Despite his troubled life and his concentration on the applied arts he tried to preserve his Parisian celebrity achieved by "My grandmother". Without the possibility for deeper involvement he could not but give unripe repetitions of the colour reducing pictures dating back to the beginning of the nineties. The French critics, however, have registered the stall rather vividly and have reacted unfavourably to both, his 1897 retrospective exhibition in Bing's Art Nouveau and his works sent to the 1899 Nabis exhibition.

In 1899, having finished the Andrásy commission he went to visit Aristide Maillol in the Pyrenees in search of peace. Here he tried to renew his style: of the works completed here, his portrait of Maillol points forward.

His existence in Paris became hopeless, the real "arrival" seemed less and less probable, the weak response to his 1900 Budapest exhibition could not make him change his mind: in February of 1901 he returned home, for the time being to his brother, to Somogyaszaló.

However, the atmosphere of the Hungarian village had a suffocating effect on the artist who had lived in Paris for fourteen years, the complete lack of perspective matured in him in a few months the intention of moving to and settling in Russia.

In 1899 some works of Rippl-Rónai have been present at the Austro-Hungarian exhibition in St. Petersburg, but chiefly it was the boom observable around the turn of the century including every field of the Russian cultural life, that has been the real stimulus for his journey. This boom was rooted mainly in the activity of Djagileff, leading the Mir Iskustva circle and the art collectors who patronized modern tendencies. Contrary to prior findings, my research seems to verify the fact that Rippl-Rónai and Djagileff did not get to know each other personally, thus Rippl-Rónai has received the support for his journey from Russian friends he met in Paris: from Fiodor Botkin and Konstantin Korovin. It is probable that Botkin has recommended him through his high connections to the Moscow art dealer, Shukin, — and Korovin, who was a well known scenery designer by this time, must have promised him theatre commissions. The friendship between Korovin and Rippl-Rónai has been a lasting one, the oil portrait of Rippl-Rónai painted by Korovin in 1912 has not been known in Hungary until now.

Full of hopes, Rippl-Rónai arrived in Moscow in December 1901, however, his serious illness caused by the excessively cold winter, forced him to return

home after two weeks. His excellent professional prospects fell through. Naturally, the artistic achievements of these two weeks are not numerous. He painted only one painting (Malala Demitrovka. The picture is latent at present time). The literature over Rippl-Rónai attributes the artist's Faust scenery design also to his Moscow trip, however, stylistic considerations and the shortness of his being abroad, suggest a later dating.

Even during this short period of time Rippl-Rónai succeeded in selling the paintings he took with him to Moscow. From this money, in the spring of 1902, he bought his first house in Kaposvár and thus began the most harmonious creative period in his life.

P. Szűcs Julianna

A VÁROSMAJORI TEMPLOM ÉPÍTÉSTÖRTÉNETE ÉS KORA

A városmajori templom "diszítését a legjobb fiatal művésznemzedék, a római Magyar Akadémia volt ösztöndíjasai végezték, akik ily módon megtették az első elhatározó lépést arra, hogy a modern magyar művészet különműködésében fáklyát gyujtsanak az egységes művészi akarás, az egyetemes érvényű új magyar művészi stílus megteremtésében." (1) Nagy Zoltán, a római iskola egykori elméleti írója tulajdonképpen mindezt joggal írhatta a városmajori egyházközösség harmadik templomáról, (2) amely a klebelsbergi éra alatt keletkezett, de valójában a hőmani kulturpolitikának vált reprezentáns művévé. Joggal írhatott arról is, hogy ez az összművészeti teljesítmény "elhatározó lépés" volt, mert határkövet jelentett a magyar szakrális építészetben, határt jelentett a magyar alkalmazott művészetekben, de határt jelentett a hivatalos, kurzusművészet történetében is. A közvélemény ekkor találkozott először olyan hangsúlyozottan modern formanyelvvel, amelynek ihletője immár nem a politikai reprezentációból kiszoruló polgári ízlés, (3) hanem magának a politikai reprezentációnak a megváltozott ízlése. Éppen ez a tény hívja fel a figyelmet a városmajori templom különös szerepére. Látszólagos ellentmondás feszül ugyanis a mű kivételes kvalitása, művészettörténeti jelentősége és a művet létrehozó áramlat retrográd ideológiai töltete között. A Tér és Formától a Magyar Építőművészetig, a Magyar Művészettől a Magyar Szemléig (4) nincs a korban egyetlen olyan színvonalas esztétikai problémával foglalkozó fórum, amelyik negatívan értékelt volna Árkay Aladár és Árkay Bertalan közös művét. A konzervatív, szélsőségesen reakciós orgánumok többsége viszont azonnal és hevesen bírálta a "Gottfabrik" nak, istengaráznak csufolt szakrális épületet. Nemcsak sajtótörténeti érdekesség az a tény, hogy a városmajori templomot éppen a kereskedők és vállalkozók lapja, a Pesti Napló üdvözölte és a Szent István Társulat folyóirata, a Katholikus Szemle támadta. (5) A városmajori templom különös utótörténetéhez tartozik pedig, hogy az Eucharisztikus Kongresszus légkörétől felfűtött irredentaszovinszta-klerikális Magyarországon éppúgy értékelték erényeit, mint napjaink marxista művészettörténetírásában, noha természetesen a novecento stíluseseményeit és a római iskola tevékenységét másképp ítélik meg. (6) Tanulmányom a pozitív elismerés kontinuitására keres magyarázatot, azaz kísérletet teszek a művet létrehozó, esztétikai és kulturpolitikai összetevők arányának pontosabb feltárására, hogy ezzel új világlátásba helyezhesse ezt a rendhagyó és kvalitásos összművészeti teljesítményt.

Ahhoz, hogy érzékeltetni tudjuk a városmajori templom igazi jelentőségét, néhány szóval vázolnunk kell a huszas-harmincas évtizedforduló jellegzetes egyházművészeti arculatát. "Azok számára, akik napjaink magyar építészetét figye-

lik, ez a téma a legszomorubbak egyike" (7) írta Bierbauer Virgil és állásfoglalása a kor templomi művészetével kapcsolatban nem is tartozott a legszélsőségesebbek közé. Nem kellett különösebben baloldalinak lenni, sőt nem kellett a funkcionális architektúra pártján állni ahhoz, hogy feltűnjék "az országos templomépítő mozgalom" esztétikai csődje. Abban a korszakban, amelyben csak Budapesten 45%-kal növelték a szakrális rendeltetésű épületek számát (8) egyetlen olyan színvonalas templomot sem emeltek, amelyről – leszámítva a Magyar Iparművészet című folyóirat néhány cikkét – elismeréssel szólhattak volna a kortárművészettel foglalkozó publicisták. A huszas évek végén a nyilvánvaló kudarcokat természetesen másképpen látták, mint ma. "A racionális építést templomnál csak bizonyos belemagyarozással lehet konzervensen végrehajtani," (9) – írja például Komor János a templomépítészetéről, tisztán formai oldalról közelítve a nyilvánvaló színvonalatlanság okához. "Pszichológiailag akkor lesz előkészítve a talaj a templomok modernizálása felé, amikor a lakás modernizálása végre lesz hajtva." (10) Ám arról, hogy ez a folyamat akkor éppen csak elkezdődött, arról Orbán Ferenc külön kötetű bővülő értekezése ad tájékoztatást. (11) A történelmi stílusokhoz való ragaszkodás, a dagályos reprezentáció igénye az évtizedfordulón még olyan erősen él az építetők tudatában, hogy az ornamentika elhagyására tett félénk kísérletek már önmagukban botránynak, a proletárforradalmakkal szimpatizáló gesztusoknak számítottak. Ezért már a magánérőből folytatott polgári építkezéseknél is akadályokba ütközött az új építészet térhódítása, és ez még inkább így volt az egyházi megrendeléseknél. A huszas évek végén Magyarországon a kérés ultrakonzervatív ága szerezte meg az ideológiai és politikai vezetést. (12) Csernoch János hercegprimás óvatos legitimizmusának az osztrákosított neobarokk felelt meg leginkább, és így az egyházművészet még a klebelsbergi restauráción belül is kirívóan negatív szerepet töltött be. Merész Gyula egyházi képeit, és Walder Gyula templomait pedig igazán nem lehetett az egyházművészeti avantgard tapasztalatait felhasználó, kísérletező formavilággal vádolni: azt nyújtották, amit a "neobarokk társadalom" ideológiai irányítói elképzelték a "bűnös bolsevizmusban eltévelyedett" ország rekrisztianizálási, sőt rekatolizálási kampánya számára.

Ebben a légkörben követendő példának számított a kópia – például Fábán Gáspár vagy Möller István tervei – mert a klebelsbergi kulturfőlény-elmélet mesterseges utóéletre kényszerítette az ezeréves ország ezeréves stílusainak reprezentatív igényű bemutatását. (13) A reakciósan konzervatív kulturpolitika és az ultrakonzervatív egyházpolitika került egymással interferenciába a huszas évek szakrális beruházásainál. Abban az időben, amikor már Auguste Perret, Clement Holzmeister és Otto Bartning (14) sorra építették az új architektúra szellemében fogant templomokat, nálunk vagy pontos archeológiai rekonstrukciókat készítenek, vagy a szecesszió utóhajtásait használják fel a fiktív magyaros stílus jegyében.

Ahhoz tehát, hogy a városmajori templom létrejöhessen, először módosítani kellett a "világi" kulturpolitikát, és az új helyzetet az egyházi vezetésnek is el kellett fogadnia. A konszolidáció időleges, részleges és viszonylagos jellegére az évtizedfordulón seregnyi gazdasági és politikai esemény figyelmeztetett. A változó konstellációhoz a magyar egyházpolitika is lakalmazkodik, mint ahogy a katolikus világegyház is nyomon követi a faszálódó Európa ideológiai átalakulásait. A "szélsőséges és vulgáris szintre szállított irracionális, ideológiai-politikai szempontból a marxista szocializmus... elleni támadó harc" (15) jellemzik az új mozgalmakat és a katolikus egyháznak – ha nem akar lemondani tömegbázisáról – ki kell lendülnie a passzivitásából: korszerűsítene kell politikai-szellemi liturgikus nyelvezetét. Az egyházművészet megújításáért

folytatott harc ezért az évtizedfordulón már nemcsak művészek, műértő plébánosok és művészeti írók magánügye, hanem olyan eszköz – immár Magyarországon is – amely kifejezheti a katolicizmus megváltozott irányvonalát. Voltaképpen ezért kapott hivatalos támogatást és alakulhatott meg az Országos Egyházművészet Tanács és a Központi Egyházművészeti Hivatal, (16) és ezért irányították az éppen meginduló római ösztöndíjrendszer résztvevőit is az egyházművészet területére. Csernoch halála és Serédy hivatalba lépése, (17) Klebelsberg vonalvezetésének csődje és az új utak keresése Hóman Bálint hivatalba lépése előtt, (18) sorozatos pápai állásfoglalások a modern egyházművészet védelmében, (19) az egyházat is érintő kedvezőtlen gazdasági helyzet, mindez együtt olyan légkört teremtett, mely egyenesen megkövetelte a fővárosban is egy "forradalmian új" egyházművészeti alkotás létesítését. Az események különös fintora, hogy erre a feltűnően modern templomra az adott történelmi pillanatban nagyobb szüksége volt a katolikus egyház támogatását élvező hivatalos kulturpolitikának, mint a hivatalos kulturpolitika előnyeiből részesülő magyar katolicizmusnak. A klebelsbergi történelmi stílusok látványos színvonaltalansága, a baloldali tartalmu és az avantgarde elemekből is táplálkozó "nem hivatalos művészet" vitathatatlan színvonala hovatovább már szakadással fenyegette a képzőművészeti élet egészét. A hivatalos művészet tekintélyét csak olyan művel lehetett helyreállítani, amely eszmei tartalmában szavatoltan a kurzus irányvonalát követi (hiszen templomról van szó), de formai kvalitásait a baloldal által is elismert képzőművészek tehetsége szavatolta.

Az új városmajori templom első terveiből azonban még aligha sejthető ez az egyházművészeti korszakváltás. Maga Árkay Aladár, aki a tervezésre megbízást kapott, nem is rendelkezett még olyan építészeti-művészeti koncepcióval, amely alkalmassá tette volna gyökeresen új típusu templomépület létrehozására. (20) Ám a szélsőségesen retrográd és színvonalatlan huszas évek magyar egyházművészetében még mindig Árkay Aladár művei jelentették az egyetlen továbbfejleszhető utat. Ha nem is valósította meg a díszítésről végkép lemondó architektúrát, amelyet többek között éppen ő népszerűsített a párizsi iparművészeti kiállításról szóló beszámolójában, (21) ha nem is tudta következetesen megvalósítani az új anyagok funkciót kifejező alkalmazását, mégis minden új épületével egyre közelebb jutott a modern építészet lényegének megértéséhez. A Lechner-i szecessziót követő Babocsay villától, a Lajta Béla irányát folytató bírák és ügyészek telepén át (22) az "art déco" szellemében fogant kis városmajori kápolnáig logikusan haladt előre a leegyszerűsített és monumentális architektúra irányába. Akik a huszas években az egyházművészet színvonal emelkedését és megújulását kívánták, azok egyedül Árkay munkásságában bizhattak. Az 1926-ban felszentelt kistemplom jóformán csak az erdélyi építészetből kölcsönvett magas tornysisakkal és tornác-megoldásával utal a történelmi formákra. A hásábig egyszerűsített harangtorony test, a fejezetek nélküli oszlopok, a félhengerre redukált lépcsőház viszont már a funkcionista építészet óvatos alkalmazásáról árulkodnak. Talán az anyagi eszközök hiánya is a "modernség" felé kényszerítette ezt az intim, falusias hatásra törekvő kis építményt. A terven pl. még a terméskőnek – Árkay kedvelt burkolóanyagának – gazdag alkalmazása szerepel, ebből azonban nem sok valósult meg. A beton monokrómiája ezuttal még nem vállalt program, hanem kényszerűség, amelyet csak a falakra futtatott borostyánlevelek enyhítenek valamelyest. Tulajdonképpen ez a népszerű, (23) aránytalan és kivitelezésében szerencsésen megoldott kápolna készítette a megbízót – a városmajori egyházkerületet – arra, hogy a hamarosan kicsinek bizonyuló templom helyett a

nagyobb szabású új templomot is Árkay Aladárral terveztesse. Érdekes itt megemlíteni, hogy az Árkayval foglalkozó szakirodalomban az új templom tervezését az 1929-ben felszentelt győrgyárvárosi templom után szokták említeni, (24) hiszen az előbbinek a tervei csak 1930-ban kerültek nyilvánosság elé először, Katona Jenő beszámolója szerint nem nagy sikerrel. "Megkapó – írja – Árkay Aladár új városmajori római katolikus templomtervezete, bár szépségében alig múlhatja fölül az épségben megőrzendő eddigi kis templomot." (25) A hüvösebb fogadtatásnak nyilván más oka is volt. 1930-ban kapott Greguss díjat Árkay Aladár késői legérettebb, legtöbbet méltatott műve, a győri templom, és a hozzáértők szemében ez a terv visszalépésnek, korábbi fázisnak tetszett. A sorrend azonban fordított volt. Előbb készültek el az új városmajori templom rajzai és az azokból leszűrt tapasztalatok eredményeképpen egy évvel később, az 1928 október 28-i megbízás nyomán kezdett csak a győri templom munkáihoz Árkay. A győri templom "modernsége" azonban nem egyedül a tervezőépítész érdeme. "Mivel a telekadományozó (Lauer Richárd ágyugyári vezérigazgató P. Sz. J.) kikötötte, hogy a templom stílusa alkalmazkodjék a környezet modern adottságaihoz, a műépítőnek a modern stílust kellett választania. Árkay tervei szerint építette meg tehát Schiell Vince győri építész Magyarország első, művészeti szempontból is jelentős modern templomát Győr-gyárvárosban." (26)

Az egy évvel korábbi városmajori terv lényegét azonban nem befolyásolta semmiféle stílusmegkötés, hacsak nem jelent már önmagában is kötöttséget az elkészült kistemplom harmónikus, de korábbi fázist képviselő tömegelrendezése. Hamarosan kiderült azonban, hogy az 500 ember befogadására alkalmas kápolna intimitását, tartózkodóan romantikus vidékiességét nehéz átmeneti egy 1800 férőhelyes templomba. Az 1927-ben készített első alaprajz, és homlokzat lényegesen több konzervatív vonást tartalmaz, mint Árkay ebben a korban épített egyéb művei (27) általában, és főképpen konzervatívabb, mint a stíluslépteket meghatározó szomszédos kistemplom. Ami a korábbi műben még csak hagyománytiszteletnek tűnt, az az új homlokzatrajzon már hivatkozódó, feudalizmus izü erőteplommá hangosodott. Nyoma sincs a korábbi műben fellelhető Lajta-hatásnak. Az új elképzelés csak annyiban tért el Fábíán Gáspár szélsőségesen archaizáló épületeitől, hogy nem egy konkrét középkori templomot próbált rekonstruálni, hanem több épület jellemzőit gyűjtötte össze egyetlen tervbe. Így a magas kupoladobos, szimmetrikusan saroktoronyokkal díszített, lándzsaablakos terv Árkay Aladár leginkább klebelsbergi hangulatu műve lett. Talán azért, mert ebben az időben okozott mély alkotói váltságot nála a funkcionális építészet és a kurzusépítészet lehetőségei között feszülő feloldhatatlan ellentét. Ám még ebben a sikerületlen első tervben is volt néhány "árkayas" ötletet, előremutató formai megoldás. Ezek a részletek azonban éles kritikát váltottak ki, éppen úgy, mint a liturgiailag átgondolatlanak mondott alaprajz. Még 1931-ben, akkor, amikor már sürgetővé vált az új épület alapjainak lerakása, a sikere teljében levő Árkay kidolgozott és kiállított tervével kapcsolatban is felmerültek kifogások. Nem érdektelenbepillantani ezekbe az ügyiratokba, mert egyaránt tükrözik egy válságba jutott esztétikai követelményrendszer belső bizonytalanságát, és az újításokkal szemben az idegenkedést. Szónyi Ottó, a Központi Egyházművészeti Hivatal igazgatója (28) például alapvetően elhibázottnak érzi a vaskos pillérekkel bonyolult térszerkezetet alkotó görögkereszt alaprajzot. "A hajó lecsapott sarkait tág csucsvíves nyílású folyósó kíséri, mely a jobb- és baloldali keresztoszarak két rövidebb oldalán is végigvonul. Ezt az elrendezést – bármennyire esztétikus is az – a plébániatemplom jó felfogott lényege alapján kifogásolnom kell. A plébániatemplom

hajójának egységes, áttekinthető nagy befogadóképességű helyiségnek kell lennie." (29) De különös módon ellenszerként burkoltan a barokkos alaprajz modernizálását javasolja, hiszen "A tridenti zsinat utáni időkben az újabb szükségletek figyelembevételével épített templomok mind egységes, tágas hajóval bírnak." (30) A vasbeton alkalmazását csak a középkor stilusimitációinál tartja erőltetettnek és nyugodtan meri ajánlani mai épületideálnak a müncheni Szent Mihály templomot, mert 20 m széles hajójának minden portjáról egyaránt lehet látni a főoltárt és a szószéket. A leghevesebb ellenérzést viszont a tervnek az a részlete váltotta ki, amely minden kritikai vihar ellenére szinte változatlan elemként került át a városmajori templom végleges megoldásába. Az apszis teljes falát áttörő üvegablak, pontosabban üvegkompozíció-rendszer ellen első ízben Szőnyi Ottó Serédy Jusztiniánhoz 1931-ben írt levele tiltakozik, ezuttal is liturgikus kifogások köntösébe burkolva a tényleges esztétikai kifogásokat. A huszas évek végén megtorpant Árkay Aladár legmeghökkenőbb, legmodernebb elgondolása ugyanis éppen az apszis megoldása volt. Szőnyi Árkay elgondolását nemcsak szerencsétlen megoldással, nemcsak a párizsi Saint Chapelle szerkezetének erőltetett újraidézésével vádolja, hanem önállóan munkának is tartja hiszen 1931-ben (a levél írásának idején) már három éve áll Ottó Bartning a kölni Werkbund kiállítására tervezett hasonló megoldású acéltemploma. Szőnyi ezuttal sem vette figyelembe, hogy Árkay terve jó egy évvel korábbi a sokat emlegetett, nagy visszhangot kiváltott templomnál, így ha egyáltalán lehet itt előképről beszélni, legfeljebb csak Bartning 1922-ben megépített Sternkirche-je jöhet számításba. Ez az expresszionizmusban fogant, az anyagszerűség racionalitása és a fénykultusz misztikuma között egyensúlyozó konstrukció azonban összehatásában minőségileg különbözik Árkay tervétől, és legfeljebb csak a falakat áttörő üveg eredeztethető ettől a korábbi modern templomtól. Szőnyi éles kritikájának nyilván más oka is volt. Az egyházművészet megújításáért szót emelő publicisták éppen a levélben idézett templomokra hivatkozva emelik ki a magyar szakrális építészet tarthatatlanul konzervatív szemléletét. Somogyi Antal A modern katolikus művészet című könyvében például – miután vonzó magyar művekre nem támaszkodhat, egyik követendő műnek a bázeli Szent Antal templomot tartja, Bierbauer Virgil pedig a konzervatív építészettel szemben következetes harcot folytató Tér és Forma egyik korai számában (31) önálló tanulmányt is közöl a fentebb említett híres kölni templomról. Szőnyi sokkal inkább a Somogyitól Bierbauerig terjedő szemlélettel vitatkozik – Árkay terve inkább csak ürügy – amikor a gótikus építészeti és a funkcionális építészet közötti lehetséges kontinuitást tagadja. Bierbauer ugyanis veszélyesen szellemes családfájával azok számára is vonzóvá teszi a modern építészetet, akik eddig főként azért utasították el, mert gyökeretlennek és hagyománytalannak érezték. "Az acéltemplomban korunk építészete eljutott azon ponthoz" – írja – "ahová a gótikus mesterek a párizsi Saint Chapelle végső klimaxain törekedtek: minél kevesebb tömör anyag, de minél több áttetsző, fényáteresztő és a fényt átszellemesítő, átlelkesítő színes üveg." Szőnyi számára különösen fontos, hogy az "avantgarde" tábor gondolatmenete ne válhasson valóságos épületté, hiszen az gyökeres szakítást jelentene azzal a templomépítési gyakorlattal, amelyet – fenntartásokkal ugyan – az ő általa vezetett hivatal támogatott. Éppen Árkay terve adja az apropót, hogy a felsőbb egyházi vezetést meggyőzze e szerkezeti megoldás hazai alkalmazhatatlanságáról. "Azt nem lehet védelműl felhozni, hogy a gót templomok pl. a párizsi Sainte Chapelle falai is át vannak ütve, és pedig azért nem mert ott az ablak a templom padlójától jó magasán kezdődik."

Tanulságos azonban, hogy az 1931-es zártkörű bírálatok közül éppen azokat a tanácsokat fogadja el Árkay, amelyek nem modernizmusát akarják megnyirbálni, hanem – ellenkezőleg – következetesebb modernizmusra buzdítják. Somogyi Antal Kriegsau Emilhez és Árkay Aladárhoz intézett levelében (32) például nem az alaprajz és a hosszmetesztet szokatlan funkcionalizmusát, liturgiai ujtásait teszi szóvá, hanem a külső tömegelrendezés multhoz tapadó konvencióját. "Az eddigi kis kápolna tornyocskája a kuptetővel nagyon bájos. Ebből azonban nem következik, hogy ha az új templomon még további öt ilyen tető lesz – egy középen és négy a sarkokon – az szintén jó lesz. Ellenkezőleg, a kis kápolna tornya, mint valami lemaradt szegénység fog szégyenkezni." (33) A baráti és hozzáértő kritika eredményének tűnik az a homlokzatot ábrázoló szénrajz, amely csakis 1931 második felében keletkezhetett, azaz az 1931 júliusi bírálatok és az 1932 januári, Árkay Bertalannak átadott utolsó tervek között. A Somogyi bírálat hatására és talán a felépült győri templom tanulságait figyelembe véve erről a közbülső tervről már hiányoznak a saroktornyok, a kupolák és a háromnyilásos archaizáló kapumegoldás helyett feltűnik az Árkaynál gyakori (34) egynyilásos, bélétes félköríves nyílás. Az ablakfelület nagyságát csökkentő sűrűn elhelyezett betonpillérek helyett pedig megjelennek a tetőszerkezettől a padlózatig nyúló magas ablakok – éppen a megbírált apszisablak rendszerének következetes végig-gondolásának eredményeképpen. Ez a terv tehát nem sokban különbözött a végleges megoldástól. Ám a különbség nagyonis jellemző bizonyíték a két nemzedék, a két különféle iskolázottságu és különféle szemléletmódot képviselő építész között. Az Árkay Aladár féle szénrajzon ugyanis a templomtesttől még nem válik el az óriásira méretezett, a tizes évek amerikai felhőkarcolóinak mintájára lépcsőzetesen karcsusodó harangtorony, az ablakok pedig sokkal hangsúlyosabb szerepet kapnak, mint a későbbi terveken. A csökevényes két homlokzati pylon között éppen úgy, mint az oldalhajóknál az üvegezés felső része negyedhengeres formával izesül a hosszház kubusához, így az épület külső megjelenése is mintegy hangsúlyozni képes a fénynek szánt különleges szerepet. A tömegelrendezés összhatása Árkay Aladár fejlődésének azt a pillanatát mutatja, amikor a legközelebb került az általa sokszor megcsodált és méltatott funkcionalista építészethez (35) mégpedig annak legkövetkezetesebb, a német Bauhausban képviselt ágához. Ha ez a terv valósult volna meg, minden bizonnyal még nagyobb ellenállásba ütközött volna, mint a későbbi mű, mert itt a vasbeton ujszerű anyagi lehetőségei nemcsak az ornamentikátlanságban tükröződnek, hanem beton és üveg, teherhordó részletek és nyílászáró szerkezetek szinte provokativan ujszerű kapcsolatában.

Nyilvánvalóan Árkay Aladár betegsége, csökkent munkatempója is hozzájárult ahhoz, hogy az 1932 januári keltezésű terv már sok ponton eltért ettől a korábbi és ujszerű megoldástól. A tervezés nagyrészt ezuttal Árkay Aladár fia, Árkay Bertalan végezte, aki már nem először segédkezett apja rajzasztalánál. Az egykoru irodalom a győrgyárvárosi templom munkálatainál is említi nevét. Ám Árkay Bertalan munkásságát 1928-ban még egészen más hatások érték, mint 1931-ben. A fiatal építész ugyanis 1926–27-ben Peter Behrens építészeti mesteriskoláját látogatta (36) és így könnyedén elsajátította azokat a funkcionalizmus felé mutató elveket, amelyek harmonikusan illeszkedtek apja kissé konzervatív, de állandóan fejlődni képes stílusához. A győri templom tervein még aligha lehet különválasztani a két építész kezemunkáját. Árkay Bertalan azonban 1929-től a római Magyar Akadémia ösztöndíjasaként két évet töltött Itáliában, és ez az időszak – későbbi műveit figyelve – kitörölhetetlen nyomot hagyott

művészé éréseben. Ahhoz az első évfolyamhoz tartozott, amelyik viszonylag a legszinvalóságosabb előképzettség birtokában és a legtöbb illúzióval fogadta el a magyar állam megtisztelő támogatását. Számukra Itália a hagyományos művészképzés színtere volt és inkább csak az iskolaszervező számára volt fontos a befogadó ország politikai karaktere. Ám hamarosan nyilvánvalóvá vált, hogy már az első ösztöndíjasok – ki akarva, ki akaratlanul – sem tudták kivonni magukat az uralkodó fasiszta ideológia hatása alól, és még kevésbé ennek a légkörnek vizuálisan is befogadható része alól. Nem kivétel Árkay Bertalan sem. Már 1929-ben, a Tér és Formában publikált cikkéből is kitűnik, nemcsak abban bizik, hogy "A modern művészetek, melyekkel eddig oly mostohán bántak végre itt szabad fejlődési lehetőséghez jutottak", hanem abban is, hogy Gerevich Tibor "művészelkének ideája volt az, hogy itt Rómában egy olyan életerős művészgárdát telepítsen, mely tehetségével és munkásságával a magyar képzőművészetnek egy új egységes irányt szabjon." (37) Árkay Bertalan hamarosan és joggal olyan vezetőszerkezethez jutott a római ösztöndíjas építészek között, mint Aba-Novák a festők között, mindössze azzal a különbséggel, hogy kisebb és kevésbé jelentékeny gárdának vált vezető egyéniségévé. Gaul Géza, Bardon Alfréd vagy Kropf György nem volt igazi versenytársa a tehetséges és már nem is kezdő Árkaynak. Az iskolaszervező Gerevich is viszonozta ösztöndíjas építészeinek lojalitását és már 1932-ben, – jóval a hírnevet biztosító városmajori templom felszentelése előtt – kijelenti: "Az építészetben Árkay Bertalan fejezi ki legjobban a római iskola törekvéseit. Rómában készült templominterieur-tervén félreérthetetlen új tendencia mellett az antik művészet hatása is érvényesül." (38) Ez az új tendencia nem volt ismeretlen azok a megbízók és művészeti írók előtt, akik figyelemmel kísérték az egyházművészet alakulását. Bierbauer Virgil már 1930-ban felhívja az illetékesek figyelmét arra az új típusú templompépületre, amelyet Rimánóczy Gyula mellett Árkay Bertalan dolgozott ki, gazdagítva így a kínálatot az egyházi építetők számára. (39) Publikált kistemplom terve és a templom alaprajza jól mutatja a funkcionalizmust lehalkító nyelvi klasszicizáló szándékot a tömegalakítás klasszikus harmoniarend szerinti elvét, amely virtuózan kijátssza a vasbeton lehetőségeit, anélkül, hogy a vasbeton elemait szokatlan formarendbe kényszerítené. A kistemplom terv harangtoronynak – amely első megfogalmazása a később felépített városmajori harangtoronynak – például csak anyagában és részletképzésében tér el az archaizáló megoldásoktól, lényegében híven követi az itáliai előképeket.

1932 januárjában Árkay Bertalan átveszi apja halálos ágyán a terveket, (40) amely már a homlokzat kubusos összképe helyett a kétpilonos elrendezés közé szorított üveglak változatot tükrözi, tehát jóval hagyományosabb megoldásúnak látszik, mint az 1931-i terv. Ezen a lapon a templomhomlokzatot még jellegzetes, csakis Árkay Aladárra jellemző ornamentika díszíti, a béliet csak úgy, mint a homlokzati diadalív felső peremét. Az 1932 április 30-i terv, – amely egyedül Árkay Bertalan műve (41) – már hiányzik a későszecessziós díszítés. Ez az a rajz, amelyet néhány hónappal később feltűnő gyorsasággal kiviteleznek, éppen abban a rövid átmeneti időszakban, amelyet Karafiáth Jenő neve fémjelzett a magyar kulturpolitikában, azaz Klebelsberg Kunó és Hóman Bálint közötti "interregnum" ideje alatt.

Az "interregnumot" azért kell ebben az esetben külön is hangsúlyozni, mert éppen 1932–33-ban válik lehetővé, hogy nyíltan is bírálják Klebelsberg képzőművészeti koncepciójának konzervatívizmusát (42) és a multat idéző neo-stilusokat. Ebben az időszakban a legerősebb a "modernség" igénylése, és ebben az

időszakban a legharcosabban "modern" a római iskola programja is. Uj vagy legalábbis ujnak tetsző hang jellemzi a magyar művészeti közéletet egészen addig, míg Hóman Bálint koncepciója (43) világossá nem teszi, hogy legitimizmusán legfeljebb az erők óvatos átstrukturálásával alakíthat: minőségi változásról pedig szó sem lehet. (44) A városmajori templom épületén, belső berendezésén és főképpen a dekorációján azonban visszavonhatatlanul jelentkezett az új stílus, a római iskola szervezőinek és elméleti íróinak szándékán is tulmutató új hang. Feleslegesnek látszik ezért a városmajori templom stílusát összevetni a kortárs magyar egyházi építészet egyéb műveivel, mert legfeljebb csak azokat a kontrasztokat lehetne kiemelni, amelyeket kortársként Genthon István is megemlít a templomról szóló két tanulmányában. (45) Egy évtizeddel később pedig Csaba Rezső is észleli, mikor az új magyar építészeti szemléletről szóló összefoglalását írja: "A városmajori vasbeton templom már felépült, amikor a Lehel téren épülő román templomban vasbeton síkfödémre felfüggesztett rabitz-boltozatok készültek." (46)

1933-ban a városmajori templom még feltűnő példa a modern egyházművészeti törekvések között. Tanu erre a Központi Egyházművészeti Hivatal, amelynek ügyiratai közül egyetlen egy sem foglalkozik ebben az időszakban hasonlóan merész, korszerű, szakrális épülettel. (47) Ám a városmajori templom sok lényeges vonásban különbözik a római iskola többi összművészeti teljesítményétől, (48) sőt még azoktól is, amelyeket 1933 körül szenteltek fel. Kotsis Iván balatonboglári és Rimanóczy Gyula pasaréti templomai ugyanis lényegesen több jellegzetesen novecentós részletet hordoznak, mint az a mű, amelynek – Genthon István megfogalmazásában – "legközelebbi rokonai a fasiszta Olaszországban találhatóak." (49) Rimanóczy és Kotsis a szó legszorosabb értelmében "elvették a modernség életét" azzal, hogy nyílászáró szerkezeteiknél többnyire a félkörívet alkalmazták, a ridegnek tűnő hasábokat pedig gyakran hengerrel helyettesítették. A városmajori templomot – síkfödémes lezárásával óriási négyzetes ablakokkal, pilonjaival formailag legfeljebb ahhoz az olasz építészeti irányhoz lehetett kapcsolni, amelyik a legkevesebb engedelményt tette a hivatalos reprezentáció klasszicizáló igényeinek és amelyik a legtöbbet okult a funkcionalizmus nemzetközi eredményeiből. (50) Hangsúlyos olaszosságról már csak azért sem lehet beszélni Városmajorral kapcsolatban, mert az építészeti alapötlet olyan architektónikus előképekre utal, amely idegen az itáliai hagyományoktól. A falakat helyettesítő üveglakkkompozíció a francia és német modern templomépítésben gyakori. Ha Árkay Bertalan meg akarta őrizni apja koncepcióját, semmiképpen sem hangsúlyozhatta átdolgozott tervében a mediterrán karaktert. A függőleges irány kiemelése a könnyed – egyes bírálók szerint túl könnyed – pillérekkel, a kor technikai színvonalát remekül tükröző tárgyilagos, mégis dekoratív világítótestekkel, északias, józan összbenyomást teremt. Alig módosít ezen a képen a csökevényesített kápolnasor latinus kiképzése, azaz a templombelsőbe emelt támvív – támpillér rendszer átalakítása dongaszerű árkádsorrá, mert az apszis felől és az oldalfalakon át beömlő fény jelentéktelenné teszi ezeket a részletmegoldásokat. A belső kiképzés funkcionális, az egyházi rendeltetést és csakis azt hangsúlyozza. Így értékelte ezt a városmajori templomról szóló első elemző tanulmány írója, Rimanóczy Gyula is. (51) "A keresztut megoldása, a keresztelőkut helye, az áldoztató korlát elrendezése mind arra következtetnek, hogy alkotójuk tökéletesen tisztában van a templomban lebonyolódó "üzem"-mel és a liturgiai szabályokkal." Árkay Bertalan tehát csak apja utolsó tervéhez képest "olaszosította" el az alapkonceptiót, és a nyitabban klasszicizáló kor-

társakhoz, vagy saját későbbi stílusához képest is még más nyugat-európai modern építési elvekhez igazodott. Az épület 1933-ban, felszentelésének idején (június 4. Pünkösöd vasárnapja) "csak modernnek" és nem "novecentosnak" tünhetett, mert hiányzott még a templomtesttől elkülönülő kampanile a két tömeget összekötő ives árkádsor, és főképpen hiányzott a homlokzati diadalíven elhelyezett plasztika. Az un. "Baumeister" építészetéhez szokott közönség szemében ez a mű voltaképpen nem is az új architektúra régi felett aratott győzelmét jelképezte, hanem a mérnöki építészet győzelmét az "építőművészet" fölött. A városmajori templom ugyanis az első olyan magyar épület, amelynek ismertetéseinél, kritikáinál, elemzéseinél már nemcsak megemlítik, hanem egyenrangú társalkotóként kezelik a vasbeton konstruktórt, Folly Róbertet. (52)

Az épület belső karakterét azonban nemcsak a szigorúan vett architektonikus elemek határozták meg. A kortársak számára legalább olyan újszerűnek tüntek az üvegablakok, a freskók a plasztikák, mint a könnyed pillérek és a homlokzati kubusok. Ez a minden részletre kiterjedő újszerűség kelthette az összhang látszatát. Genthon István fogalmazásában: "belső berendezése az utolsó szögig harmóniában van az épülettel." (53) Valójában inkább arról volt szó, hogy értékelői szemet hunytak a számukra nem meggyőző formarészletek felett, és a dominánsnak tartott berendezési részlet stílusát kiterjesztették a mű egészére. Az apostolszobrok és a harangtorony például valóban indokolja Gerevich Tibornak azt a megállapítását, hogy a városmajori templom "Árpád-kori építészetünknek lombard ihletésű szellemét sugározza" (54) de semmiképpen sem illik a quattrocenteszk szárnyasoltárra, vagy arra az óriási üvegablakkompozícióra, amely Jajczay János szerint ezt a minden ízében modern és tárgyilagos alkotást "Buda Saint Chapelle"-jévé avatja. (55)

A városmajori templom részletmegoldásai között létrejött bizonyosfajta egység, csak éppen ezt az egységet nehezen lehet egyetlen stílus kategóriával, még kevésbé egyetlen konkrétan archaizáló stílussal azonosítani. Épület, üvegablak, festmény és plasztika között csupán a szemléletmód teremt valamilyen hidat. Mindegyik mű "mérsékelt modern" (56) eszközökkel akarja kifejezni "eszmenyi lelkesedését, misztikus ihletettségét, elragadtatását," (57) tehát azt a szándékot, amely a forradalmi töltetű avantgarde formaerényeket a konvenciókhoz igazított spirituális tartalommal próbálja egyesíteni. Ennek a "spirituális tartalomnak" csak annyiban van köze a klasszikus Novecentóhoz, hogy a magyar egyházművészet megújításában résztvevő római ösztöndíjasok a "mérsékelt modernség"-et és miszticizmus iránti vágyat a legvonzóbban és legelfogadhatóbban az olasz példaképeknél figyelhették meg. Ám ahhoz, hogy mindez hangsúlyosan "magyar és katolikus" művészetté váljék, tágabban kellett értelmezni a külföldről kapott impulzusokat.

Ez a jelenség figyelhető meg a városmajori templom legfőbb diszében, Sztehló Lili óriási üvegablakaiban. Árkay Aladár első városmajori templomtervével kapcsolatban említettük Ottó Bartning kölni acéltemplomát, mint rokonjelenséget. Ha az építészeti konstrukció mutat is bizonyos rokonvonásokat a két mű között, a két üvegfestmény már alapjaiban tér el egymástól. Elisabeth Coester kompozíciójának lényege ugyanis a horizontális és vertikális határok közé nem szorítható szabad áramlás, a falfelületet helyettesítő üvegfelület maximális igénybevétele és kihasználása. Sztehló Lili műve azonban éppúgy nem vállalta, nem is vállalhatta ezt a funkcionális és expresszionizmus ötvözetéből született elvet, mint ahogy a városmajori templom végleges megoldása sem vállalta az anyagból fakadó valamennyi lehetőséget. Az apszissal összefüggő oldalfalak Kölnben

egységes kompozíciót tettek lehetővé. A városmajori templom apszisa és az oldalfalak között azonban olyan hosszú és homogén felület húzódik, amely csak szakaszos témaelrendezést táblaképi kompozícióju műveket bír el. Az apszis előképe kétségtelenül a rosenheimi Christus-Königskirche elgondolásaihoz vezethető vissza. (58) Ám Sztehló az építészeti koncepcióval összhangban nem elégedett meg a függönyfalszerűen húzódó, csak a szentélyre korlátozódó kompozícióval, mert "A színes ablakok ebben a templomban nemcsak járulékos díszet jelentenek, hanem lényeges tényezői a belső térhatásnak," (59) azaz a sötét és tömör részeket hivatottak ellensúlyozni, viszonylag szűk térhatást kitágítani, éppennyugy, mint az északi gótikában. Tehát ha kompozíció szerint nem is, de művének összehatását figyelve, mégiscsak a kölni előképekre kellett Sztehlónak támaszkodnia. Annál is inkább, mert követhető hazai előképek nem álltak rendelkezésére. Sztehló Lili ablakai előtt ugyanis mindössze két színvonalas és nagyhatású szakrális üvegablakkompozíció készült, Körösfői Kriesch Aladáré a budapesti papneveldeben és Nagy Sándoré a lipótmezei kápolnában. E művek azonban, mind technikájukban, mind méretükben, mind felfogásukban másféle építészeti és izléskövetelményt elégítettek ki. Funkciójuk elsősorban a díszítés volt, jelentéstartalmuk csak annyira volt hangsúlyos, amennyire a későszecessziós templombelső többi figurális ornamentikát hordozó részletéé. Sztehló városmajori üvegablakainak újonsága nem a szokatlanul élénk színskálában, az ólomfoglatat rajzolatot alakító szerepében, de mégcsak nem is az ábrázolás stilizálásában rejlett. A közönség és a kritika ilyen típusu művekkel találkozhatott már a györgyvárosi templom oldalhajójában, hasonló erényekről tudósíthattak azok a művek is, amelyekkel Sztehló a monzai iparművészeti kiállításon Grand prix-t a padovai egyházművészeti kiállításon pedig jelentős elismerést szerzett. Ám a városmajori templom üvegablakai nemcsak azért jellemzőek a harmincas évek magyar szakrális művészetére – és egyben a római iskola korai fázisára – mert "a középkor nemes szellemét a modern művészeti követelmények teljes épségben tartásával a legjobban megközelítik," (60) hanem mert a pápai enciklikák hatására átértelmezett új liturgia és a modern architektónikus keret együttesen főszerephez, a szakrális lényeg legfontosabb kifejezéséhez juttatta a művét. Az újra menzáként felfogott főoltár számúzi a templomból az oltárképet, mint a lényeges szimbólumról elterelő részletet. A hangsúlyozott Krisztocentrikus ábrázolás pedig olyan helyet kívánt, amely úgy segíti elő a kontemplációt és a spirituális elmélyülést, hogy közben szabadon hagyja a vallásgyakorlás közösségi aktusainak kiemelt helyeit, tehát a szószéket és az oltárasztalt. A harmincas évek elején még nem terveztek a városmajori templomba freskókat, – a mellékkápolnák táblaképeit kivéve – valamennyi síkábrázolatnak üvegablaknak kellett volna lennie. A felszentelés idejére azonban csak az apszisablakok és a Evangéliumi oldal Szent Erzsébet legendája készült el. Az Országos Műemléki Felügyelőségen őrzött ablakkartonok dátumainak tanúsága szerint (62) a többi mű, a Leckeoldalra tervezett Magyar szentek sorozata, az Evangéliumi oldal középső ablakának szánt Madonna a gyermekkel, Pietá és Mennybevitel, valamint a Leckeoldal középső ablakának szánt Krisztus a Kereszten, Sirbatétel, Feltámadás csak 1934-ben és 1935-ben készült el. Igen sok vázlat készült a Kálváriához. Ezen a kompozíción mérhető leginkább Sztehló alkotómódszere, ahogy először a szélsőségesen stilizált, a véglegesnél sokkal expresszivebb rajzolatot alakítja ki, majd a pasztellvázlatot, amely stílusában sokkal inkább emlékeztet egy "nabis" festő látomására, semmint egy hivatalos egyházművész tervére, majd a sávonként, azaz részletekben megoldott pontos rajz és kompozíció után nyeri el azt a mértékkel archaizáló

"középkorias" jelleget, amelyet a kortársak – a vásárlói közé tartozó Dollfuss kancellártól Mussoliniig, a méltatói közé tartozó Somogyi Antaltól Nagy Zoltánig (63) – annyira értékelték.

Az üveglablakok elhúzódó tervezése módot nyújt arra is, hogy összehasonlítsuk a korábbi és a későbbi műveket. Az 1932-es tervek stílárisan a győr-gyárvárosi ablakok rokonai, tehát azokat a formajegyeket viselik, amelyeket Sztehló Lili még római ösztöndijas éve alatt alakított ki. Különös módon ezek a korábbi kompozíciók – akárcsak a városmajori épülettervek – kevésbé klasszicizálnak, mint az Itáliát járt művészek átlagos alkotásai. A Jézus Szentséges Szive és a Szent Erzsébet kompozíciók tiszta színskálájában, szegletes formáiban nem nehéz felfedezni az archaizálás mögül minduntalan előbukkanó kubisztikus-konstruktivisták látásmódját. Nyilvánvalóan a római ösztöndíj sem tudta elnyomni a korábbi, de úgy látszik nagyobb hatású párizsi tanulmányutat. A korai tervekben tehát az is kitűnik, hogy ennek a francia tanulmányutnak nemcsak a chartresi és amiens-i ablakok élményét köszönhette Sztehló Lili. A legkésőbb keletkezett Szent Cecília vázlatokon azonban már más hatások érződnek. Ezen a figurán már nyoma sincs a groteszk, a józanságot és látomásossággal összeegyeztető stílusnak, annál könnyebben fedezhető fel viszont a római iskola manírja a quattrocentós formaképzés, Coester, Chartres és a kubizmus helyett Filippo Lippi és Molnár C. Pál üveglablakon különösen torznak tűnő hatása.

Az 1933-ban felszentelt templom másik fő dísz- és másik sokkolóan szokatlán műve a diadalíven Pátzay Pál tizenkét apostol szobra volt. Összehasonlítva a harmincas évek derekán készült szobraival, sőt összehasonlítva a huszas évek fordulóján készült, már a római ösztöndíj hatását mutató művekkel (64) ezek az apostolok visszaidéznek Pátzay korai avantgarde periódusát. Ha ezuttal alakjai nem váltak is "öztövérekké", mint korai korszakában, ha nem idézik is Lehmb-ruck átszellemült stílusát, idézik viszont azt a románkort, amelyből sokkal inkább táplálkozott az "elfajzottnak" bélyegzett expresszionista plasztika, semmint a novecentón iskolázott magyar újklasszicizmus. Kortárs elemzői – dicsé-
rői is – nem győzik eléggé mentegetni ezt a váratlan stílusvonalat. "A teljesen modern, szögletes téregységekből és tömegekből álló épület számára mintázta őket, testüket is hozzá kellett stilizálni az uralkodó tektonikus formákhoz" (65) – írja például Ybl Ervin, mert még 1942-ben is igazoló magyarázatot igényel a szorosan falhoz simuló, szimmetrikus, stilizált és színezett figuracsoport. Bajó Gyula pedig, miközben a városmajori Pátzay-plasztikát úgy jelöli meg, mint amelyik a "középkori monumentális szobrászat emlékét idézi" sietve hozzáteszi az alkotóról: "Benyomásai iránt fogékony lelke átmenetileg a nagy művészi korszakok bámulatába feledkezik, ami azonban művein csak alig észrevehető reflexként dereng." (66) Valójában a "nagy művészi korszak bámulata" nemcsak derengő reflex a tizenkét apostolszobron. A földtől ellebegni látszó, attributumait maguk elé tartó, szinte azok mögé rejtő de rusztikusan egyénített figurák: romanizálnak. Ám archaizmusuk nem könnyen emészthető, nem tetszetős, nem is az éppén akkor legdivatosabb. Egyszerűségük, a diadalíven párosával elhelyezett merész kompozíciójuk mégis olyan kihívónak tűnhetett, hogy nincs vitacikk a városmajori templommal kapcsolatban, amelyik ne említené ezeket a "botrányosan" modern műveket. Hiába simulnak a falhoz és alkalmazkodnak az épület jellegéhez, mégis ezek a művek hívják ki a kritikát és nem például Gádor István szintén archaizáló Szűz Mária oltára. Pátzay díszítőszobrászként is átmentette az autonóm képzőművészeti alkotásra jellemző közlőszándé-

kot, azt a többletet, amit Gádor István az önálló relief műfajában is pusztá ornamentikává, a közízlést nem borzoló diszitménnyé fokozott le.

Az 1933-as városmajori templomban még nem volt csupa remekmű. Nyilvánvalóan nem lehetett például Molnár C. Pál egyik legkevesbé sikerült művét, a Szent Imre oltárt és Sztehló Lili revelációként ható üvegablakait egy szinten említeni. A városmajori templom karakterváltását sem az határozta meg, hogy a kezdeti időszakban kvalitásos, később pedig gyengébb műveket állítottak fel. A templomról szóló legrészletesebb tanulmány írója, Somogyi Antal már 1934-ben is világosan látja, hogy Molnár C. Pál Gádor István, Pekáry István (a szövegben elírás Perény István) "archaizáló, illetőleg népieskedő műveikben – szerintünk – a kitünő ízléssel kezelt formák nincsenek telítve azzal a lelkeséggel, amit várnánk." (67) Tehát a korszakos jelentőségűnek tartott összművészeti teljesítmény már az első időszakban is egyenetlen. Alapvetően nem segít ezen az az egyébként helyes gyakorlat, sem hogy "a városmajori templom – meg óhajtván őrizni a stilusegységet a diszítésekben is, a veszedelmet úgy kerülte el, hogy hasonló kegyszoborra gyűjtést rendez, de a beszerzés jogát magának tartja fel." (68) Az e korszakban épített többi szakrális művet ugyanis nem a kevésbé kvalitásosan megoldott művektől kellett megóvni, hanem a hívek áldozatkészségéből és hozzánemértéséből fakadó giccsektől. Ettől valóban megmenekült a városmajori templom. A harmincas évek második felében Buda Saint Chapelle-jének mégis át kellett alakulnia – a köztudatban és a valóságban is – a modern magyar építészet merész kísérletéből a római iskolások házitemplomává. (69) Oka ennek a változásnak részben az 1935-ben elkészült harangtorony, amelyről még a tárgyilagos Elek Artur sem felejt el megjegyezni az "olasz románkor szellemét" átmentő szándékot, főképpen pedig azt, ami ebből következik "hogy a városmajori torony azokat is ki fogja békíteni, akik a templomra idegenkedve néznek." (70) Oka ennek a változásnak az 1938-ban elkészült Ohman Béla féle Szent László oltár is, majd az azt követő kettős angyal-kompozíció, amely az eredetileg dísztelennek szánt főhomlokzat diadalkapujára került, végül pedig oka a változásnak az a mű, amely súlyánál és rendeltetésénél fogva az egész eredeti építészeti alapkoncepciót kérdőjelezi meg: Aba Novák Vilmos híres Teremtés ciklusáé, és a szentélyben elhelyezett Szent István kompozícióké. (71) Ezek a művek az előírt feladatot magas szinten oldják meg. A torony vasbetonszerkezete példaszzerű a magyar építés történetében. "Olyan mint valami egy darabban kiöntött vasrud. Vagyis rugalmas építmény, amelynek tömegén nyomban eloszlik a szélnyomás ereje, úgy hogy a szél minden támadásának egész tömegével szegül ellene." (72) A történelem azt is bebizonyította, hogy nemcsak a szélnek tud ellenállni, hanem a bombabecsapódás nyomán keletkezett légnyomásnak is. (73) Ohman Béla oltára is megállja a helyét a modern magyar egyházművészet legrepresentatívabb albumában, Jajczay János könyvének illusztrációs anyagában. Aba Novák műve pedig színvonalban, művészi mondanivalóban messze kimagaslik a templomba helyezett valamennyi képzőművészeti alkotás közül. Az alumíniumlemezre temperával festett mű a Párizsi Világkiállítás pannóihoz és a székesfehérvári kompozíciókhoz hasonlóan plakátszerű, fanyar-frivol, mégis agitativ felfogásban készült, anélkül, hogy a karakterisztikum túlzott hangsúlyozásával feltűnően világias hangulatot keltene. A kazettás mennyezetbe tervezett képekkel pedig nem kevesebbre vállalkozott, mint a Sixtus Kápolna ikonográfiájához hasonló modern kozmogónia alkotására pusztán olyan beszédes szimbólumok segítségével, amelyek megőrzik a többi művében kikísérletezett expresszivitást, a groteszk és naturalista részletek halmozása nélkül. Ezek az

uj művek vizuálisan is érzékeltették az épület karakterének folyamatos módosulását, a botrányt kavaró egyházi létesítmény átalakulását kulturpolitika és a közizlés kívánalmainak megfelelő templommá. Ez a kompromisszum – a kortársak tanúsága szerint, annyira sikerült, hogy Aba Novákot a mellőzött és bírált egyházművészt, egycsapásra sikeres egyházművésszé avatta. Az indokkal sem maradnak adósak: "Ittmár képzeletének bőséges áradását gátak közé tudta szorítani és rendkívül kifejező erővel megtöltött alakjait klasszikus plasztikával látta el." (74) A megállapítás jogos. Ezekon a kazettákon ugyanis bizonyosfoku visszakanyarodás, saját korábbi és meghaladott esztétikai elveinek visszatérése figyelhető meg. Mintha Aba Novák Vilmos – főként a kazettákon – felidézne azokat a neoklasszicista elveket, amelyek a huszas években alkalmassá tették az induló római iskola művészi reprezentálására, de amelyeket a harmincas években a jászszentandrásai freskókkal és népeletképekkel már bizonyos fokig módosított, sőt némelyek szerint fel is adott. A magas művészi színvonalon megoldott új művek, az építészeti, plasztikai, festészeti részletek tehát az ortodox olasz neoklasszicizmus irányába tolták a városmajori templom művészi összképét. (75) A különálló, árkáddal összekötött kampanile feloldotta a beton kubusok feszültségét. A románkori diszitóplasztika dekorativitását felhasználó oltár letompította a románkori expresszivitásán nevelt apostolszobrok sokkoló hatását. A mennyezetfestés enyhített az üveg-beton koncepció szigorú következetességén. Ám a városmajori templom igazi történetét nem a tervekről, kartonokról, a hajók belsejében elhelyezett mütárgyokról lehet leolvasni, hanem azokból a vitázó tanulmányokból és cikkekből, amelyek egyrészt a templom felszentelése után, másrészt a bombatámadás után láttak napvilágot, tehát az 1934, majd az 1942 körüli időszakban.

A tanulmány elején említettük: az új törekvéseket pártoló különféle fórumok és csoportosulások a felszentelés idején elismeréssel fogadták Árkay Aladár és Árkay Bertalan közös művét. Nemcsak a napilapok és folyóirat cikkek bizonyítják ezt a rokonszenvet, hanem Lechner Ödön építészeti Társaság dija is, amelyet 1933-ban adományoztak a főváros első modern katolikus templomának. Olyan jelentős művek után szerezték meg Árkayék a Lechner Ödön emléktárgyat, mint a Szegedi Dómtér vagy a Dohány utcai Hősök emléktárgya. (76)

Ám azok a fórumok, amelyek az egyház hivatalos álláspontját képviselték, tehát a Központi Egyházművészeti Hivatal a Katholikus Szemle és a Magyar Kultúra folyóiratok enyhén szólva megkérdőjelezték a szokatlan épület esztétikai értékeit. Tették pedig ezt abban az időben, amikor a modern egyházművészet ténye ellen a konzervatív közvélemény amugyis támadást indított. Példa erre az a fővárosi bizottsági ülés, ahol az egyik felszólaló a pasaréti római katolikus templom terveit "szovjetstilusnak" ítélte, a bizottság másik tagja pedig javasolta, hogy a templomok később csak tradicionális stílusban épülhessenek. (77) Elképzelhető ezek után, ha a jóval kevésbé modern pasaréti templom ilyenféle visszhangot váltott ki, akkor a konzervatív körök hogyan fogadták az építészeti-leg sokkal merészebb városmajorit. 1933 második felében a Magyar Kultúra helyt adott Jajczay János feltételek nélkül dicsérő cikkének, azzal a szerkesztői megjegyzéssel, hogy "A fenti cikk elvi megállapításait természetesen magáévá teheti az is, aki a helyes elvek ilyen vagy olyan alkalmazását nem tekinti olyan teljes sikerűnek, mint a cikkíró." (78) Ezt követte Somogyi mérsékelt hangú elemző tanulmánya, majd Merész Gyula, konzervatív, neobarokk irányt követő festő vitairata. Az utóbbi cikk éles megjegyzéseit talán a Szent István Társulat tekintélyes folyóiratában, a Katholikus Szemlében megjelent beszámoló

alaphangja tette lehetővé. Mátrai Vilmos a rovat vezetője és rendszeres kritika-írója ugyanis a tradíció bátyjai mögül indította el súlyos támadását, maga mögött tudva nemcsak a hagyományokhoz hű közönséget, hanem az egyház szellemi irányvonalát is. Birálata így nemcsak a konkrét műnek, hanem az egész irányzatnak szólt. "Ez az építészeti elgondolás – írja pejorativ összefüggésben – amely "Neue Sachlichkeit Bauhausstil" néven Németországból kiindulva, mintegy feltartóztatatlannak látszó áramlat vonul végig a világon." (79) A stílust természetesen ő is – mint ami a korban általános gyakorlat – a forradalmak káros-kóros utóéletének, politikai eltévelyedésnek tartotta. Anélkül, hogy felmentette volna a templom alkotóit a baloldali mozgalmaktól terhes weimari Németország iránt érzett rokonszenv vádjá alól, egy ügyes fordulattal – éppen a Bauhaus-elvet szegte szembe és éppen ezeknek az elveknek a nevében marasztalta el végképp a "legujabb és a legdivatosabb, a legmodernebb építészeti formák megtestesülését." (80) Mátrai archaizáló pilonokról, faszkerkezetet imitáló gerendázatról, indokolatlanul nagyméretű üvegablakokról irt, főképpen pedig a szegényességet eredményező olcsóságról, a beton meztelen látványáról, amely a híveket szükségszerűen visszariasztja. A "zászlóbontó" írás után Merész Gyulának a Magyar Kulturában jóformán nem kellett mást tennie, mint gondolatról gondolatra követnie a Katholikus Szemlét, hogy a közvéleményt a Jajczay-Somogyi vonal ellen hangolja, és még inkább azért, hogy saját veszélyben látott egyházművészeti pozícióját megerősítse. A városmajori templom legsebezhetőbb pontja az akkori közvélemény szemében a "magyarosság" hiánya volt. A templom lelkes plébánosának Kriegsau Emilnek nem véletlenül kellett ilyen szavakkal a közönség jóindulatába ajánlania Arkayék művét: "Modern templom a városmajori, de nem utánzata a külföldi modern épületeknek, hanem vonalvezetésében, egész belső hangulatában és díszítő pompájában érvényesül a magyaros lélek." (81) Merész azonban nem fogadta, nem is fogadhatta el – a templom 1933-as állaga alapján – a mentegető gondolatmenetét, támadását is erre a felismerésre alapozta, megtoldva azt még az idegengyűlölet a harmincas években különösen hálás frázisaival: "Talán ez hát a forradalmi benne, hogy a magyar katolikus templom stílusaként adoptáltuk a keleti, velünk nem rokon népek építőkulturáját." (82) A kérdésre megnyugtató választ a megtámadott Somogyi Antal sem tudott adni, legalábbis nem adott olyan választ, amely eloszlatta a templom körüli vihart. Sem a kulturapolitikai vonalvezetést, sem az uralkodó egyházművészeti koncepciót nem elégíthette ki a templom dekorálásában résztvevő művészek kvalitásának bizonygatása, akkor, ha a magyarság igényével szemben csak a katolikumot, a naturalizmus igényével szemben csak az őskeresztény szimbólumrendszert állította. Végeredményben a szerkesztőségi zárászó is elítélte a városmajori templom tulkapásait és ezért kompromisszumot javasolt: "mindinkább olyan egyházművészeti irány alakuljon ki, amely mindkét oldal túlárából mentesen szolgálja a szent és művészeti célt." (83) Ugy látszik a városmajori templomot létrehozó művészek, azok is akik már 1934 előtt részt vettek a munkában, azok is, akik csak később kapcsolódtak a dekorációs feladatok megoldásába – megfogadták a Magyar Kultúra tanácsát, és egyre kevésbé alkottak izléstborzoló művet, egyre inkább feltöltötték az elhelyezésre váró díszítőmunkákat a sokat hiányolt nemzeti karakterrel. Az olaszosság vádját pedig könnyűszerrel kivédhette a kor művészettörténetírása az ezeréves itáliai-magyar kulturális kölcsönhatás hangsúlyozásával, annál is inkább, mert a római iskola szervezője, szellemi vezetője és a magyar-olasz művészettörténeti kapcsolatok kutatója Gerevich Tibor személyében egy és ugyanaz volt.

Szomoru alkalom kínálkozott a városmajori templom újraértékelésére 1942 szeptember 4-e után, amikor egy bombatámadás jelentős sérülést hagyott az épületen. (84) Szomoru ez a tény már csak azért is, mert a korabeli sajtó tanúsága szerint szovjetellenes hisztériakeltésére adhatott alkalmat a sebesült "istenháza", amelyen "az istentelenek pusztítása ellenére is diadalmasan áll a kereszt a toronytetőn". (85) A sérülés azonban újra felszínre hozta a már eltemetett vitát, újra szóvá lehetett tenni Pátzay apostolszobrainak merészességét, és Sztehló Krisztusának "briganti-arcát". Aki viszont mindezt szóvá teszi már nem a hazai képzőművészeti élet vagy az egyházművészeti irányvonal nevében emel szót. A támadó, a művészetekben járatlan laikus, Kemenes István a volt New York-i és philadelphiai plébános. (86) Műveletlen és sértő hangú írása azonban nagyszerű alkalmat ad arra, hogy kolumnás cikkben válaszoljon rá a Magyar Nemzetben Oltványi Imre. A vallásos áhitat hiányával vádolt műveket, a torzításokat, a vasbeton konstrukció szükségességét természetesen és könnyedén védi ki a modern magyar piktúra lelkes támogatója, a publicistának is kiváló művészeti író. Ám úgy tűnik, hogy a védelemmel nem elégszik meg, és el tudja mondani azt is, ahogyan a "római iskolától" balra, Gresham és Szentendre vidékén vélekedtek a városmajori templom "forradalmi modernségéről" "Mi sem értünk mindenben egyet a városmajori templom művészeinek alkotásaival. De a plébános urral szöges ellentétben épp azt kifogásoljuk, hogy a művészek meglehetősen engedményt tettek az idézett tizezrek meggyökeresedett izlésének." (87)

Az újra problémává kerekedő városmajori templomról azonban már egészen más hangon írnak, mint a harmincas évek elején. Egyetlen városatyja, egyetlen cikkíró sem emlit "szovjetstílust", már nem kell olyanféle "védekező" cikkeket közölni, amelyet Valér Erik ír Templomépités és Szovjetstílus címen, már közhelyekké válnak azok a tételek, amelyek korábban merészeknek tűntek. A negyvenes években már nincs szükség annak bizonygatására, hogy "nem tudunk a magunk módján áhitatosnak lenni olyan templomban meg álbarokkos lendülettel, álközépkorias aszkézis-maskarával csalja szemünket." (88) A neobarokk végérvényesen letűnt, de letűnőfélben van az a stíluseszmény is, amely a városmajori templomot létrehozta. Mire a római iskolás egyházművészek megszerzték a legjelentősebb egyházi támogatásokat, mire elfogadták a neoklasszicizmus néhány modernnek tűnő elvét, addigra a római iskola célkitűzései, iránya annyira átalakult, hogy a városmajori templomból már félmult lett azok számára is, akik létrehozták. Árkay Bertalan ebben az időben már a magyar népi építészet alapvető szerkezeti felépítését tanulmányozza, Sztehló Lili festéssel és mozaikkal próbálkozik. Közös főművük saját meghaladott stílusukat jelenti. Számukra inkább utólagos elégtétel a vasbetonkonstrukció hibátlansága, amelyről Árkay Bertalan írt szakszerű tanulmányt a Magyar Építészetbe (89) vagy az elpusztult templomablakok művészettörténeti jelentőségének hangsúlyozása. Ám a tanulmányírók, Molnár Ernő (90) és Markovics Sándor (91) már nem azokat az erényeket méltatják, amelyek valóban elsődleges értékei a műnek. (Nem véletlenül használja egyikük a "modern egyházművészeti törekvések muzeuma" kifejezést, másíku pedig Ába Novák freskóival kapcsolatban a kifejező szimbólumrendszer helyett az "egyszerű népiséget.") Az épület erényei közül nem az ujszerű architektonikus konstrukció a legfontosabb számukra, hanem az "ókeresztény bazilikális elgondolás" átmentése. Pátzayban nem az erőteljes stilizálásról, hanem a "szépen érvényesülő nemes formaérzékről beszélnek", tehát azokról a tulajdonságokról, amelyek sokkal inkább a később

elhelyezett Szent József oltár és Pietà sajátja. Végül pedig Ohman Béla, Boldogfay Farkas Sándor, Molnár C. Pál Pekáry István műveinek feltétlen dicséretével eltűnik a negyvenes évekre az a lényeges kvalitásbeli különbségtétel, amelyet annak idején érzékeltetett Somogyi Antal, és amelyet az új tanulmányíróknak feltétlenül meg kellett volna tenniük a történelmi távlat birtokában. Ám az 1941-ben lezajlott nagy egyházművészeti kiállítás tanúsága szerint igazi támogatásra ebben az időszakban csak azok a művek számíthattak, amelyek nem áttételesen, az olaszosság fátylán keresztül közöltek szakrális tartalmat, hanem nemzeti vagy nemzetinek vélt karakterüket hangsúlyozták. Ilyen megközelítésben nyilvánvaló anakronizmusnak tűnt az épület eredeti koncepciója, mint ahogy anakronizmusként hatott Vilt Tibor 1943-ból származó angyalt ábrázoló relief-terve is, légies formájával, presszióz figurafelfogásával. A városmajori templom születése idején izlést formáló jelentős mű volt. A harmincas években a progresszív irányok és a neoklasszicizmust képviselő művek befogadásával a kor hivatalos egyházművészetének hűségese lenyomata lett. Ám a negyvenes évekre szűnőfélben volt a magyar szakrális építő- és képzőművészet stíluspluralizmusa. A novecento, a funkcionalizmus és a konzervativizmus között feszülő trilemmát új lehetőségek és új stílusok váltották fel. Az 1942-es bomba már nem egy elevenen ható összművészeti teljesítményt, hanem egy olyan műemléket rongált meg, amely éppen időszerütlenné vált a hivatalos művészet-re váró új feladatok megoldása közben.

JEGYZETEK

- (1) NAGY Z.: A magyar egyházművészet új arca. Vigília, 1935. Karácsony 135–141.
- (2) A harmadik városmajori templom alapító okiratának tanúsága szerint: "Első templomunk az 1918 őszi a kisegítő kápolna Egyesület által Csaba utca 7 c. ház alagsorában berendezett őskeresztények katakombájára emlékeztető kápolna volt. Itt voltunk négy éven át. 1922-ben kezdtük meg jelenlegi kis templomunk építését a hívek páratlan áldozatkészségéből... 1923 Karácsonyán a kisegítő kápolnából ide jöttünk át. ... 1932 Husvétjén megkezdhetjük új templomunk építését." Részletek a Kiscelli Múzeumban őrzött 87.38.21. 1–8 ügyiratból. A második templomot 1923 december 23-án Mészáros János érseki helytartó áldotta meg és 1925 szeptember 8-án szentelte fel Kohl püspök segítségével Csernoch János hercegrímás.
- (3) Az új városmajori templom felszentelése idején kulminál a CIRPAC botrány a rendőrökkel betiltott kiállítás, amely, ha negatív értelemben is, felhívta a figyelmet a modern építészetre. A nagyközönség számára azonban éppen ez az esemény "tudatosította", hogy a Bauhaus elvek képviselői egyúttal "kommunista gyanusak". Ebben az időszakban – 1932–1933-ban – épülnek az első modern lakó- és villaépületek, Molnár Farkasé a Lejtő utcában és a Mese utcában, Preisich Gábor és Vadász Mihályé a Bartók Béla uton. A Tér és Forma pedig rendszeresen közli azoknak a már megépült vagy csak tervezett modern épületeknek dokumentációit, amelyek a polgári igényt elégitik ki.
- (4) Napkelet, 1933. 845–846. (GENTHON L.: Két templom) Tér és Forma, 1933. ápr.-máj. 103–10 (RIMANÓCZY GY.: Az új városmajori róm. kath. templomról) Magyar Művészet, 1934. 9. 257–271. (DÉCSEI G.: Modern magyar egyházművészeti törekvések) Pester Lloyd 1933 márc. 31. (Ein Neues Bauwerk) Magyar Szemle, 1933. 357–363. (GENTHON I.: Háború utáni középítészetünk stílusa) Magyar Szemle, 1935. 132–140. (GENTHON L.: Új magyar templomok) Magyar Építőművészet, 1941. 12. 375–379. (GEREVICH T.: Új magyar templomépítészet)

Korunk Szava, 1933. nov. 1. 357. (SZEMERJAY KOVÁCS D. -né: A városmajori új templomról)
Új Kor 1936, 15-16. sz. 258. (A városmajori templom körül)
Szépművészet, 1941. 3. sz. 54-57. (SOMOGYI A.: Modern magyar egyházi építészet)
A városmajori templomnak a korban jelentős külföldi sajtója volt.

Kentiku Sekai 1936 sz.

Buildings News 1936 jul.

The Nippon Architect 1936 sz.

(5) Pesti Napló, 1933, jun. 4. (Az új városmajori templom) Katholikus Szemle 1933. II. 450-456.
(MÁTRAI V.: Kézőművészeti Szemle,)

(6) Pozitívan értékeli többek között:

GYÖRGYI D. -HÜTL D. -KOZMA L.: Új magyar építészet Bp. 1935.

RADOS J.: Magyar építészettörténet Bp. 1975.

MERÉNYI F.: A magyar építészet 1867-1967 Bp.

DERCSÉNYI B.: Árkay Aladár Bp. 1967.

(7) BIERBAUER V.: Templomépítés Magyarországon. Tér és Forma, 1930. 216-219

(8) 1920 és 1930 között 29-ről 52-re nőtt Budapesten a templomépületek száma.

(9) KOMOR J.: Templomépítészet Tér és Forma, 1928. 5-18.

(10) Uo.

(11) ORBÁN F.: Családi ház tervezése Az építészetről a közönséghez. Bp. 1931.

(12) Találónak jellemzi a Neobarokknak az ellenforradalmi korszakban betöltött szerepkörét HORVÁTH M.: A történeti templomépítészet Magyarországon Bp. 1946 c. munkája.

"Neobarokk" a Trianoni béke után már nem csupán művészeti tájékozódást, stílisis kísérletezést, újra-élést jelentett, hanem egy új, gyökeréig romlott, hamis társadalmi rétegződést, gondolkodásmódot, s annak külsőséges alakzatait. E külsőséges ékítmények a Trianon utáni társadalom homlokzatán nemcsak a dísz kedvéért hemzsegték, hanem - neobarokkról lévén szó - önálló életet éltek, az alakzatból tartalommal léptek elő, éppen a tartalomnélküliség szégyenlős és tudatalatti vagy tudatos elleplezésére." Ilyen neobarokk stílusban épült többek között a ciszterciák Szent Imre hercegről nevezett plébánia temploma (Walder Gyula) (Felszentelve 1924. jun. 29.) A "nádorkorszak empire"-jében pedig: Tisztviselőtelepi Magyarok Nagyasszonyáról nevezett Ferenc József emléktemplom (Lechner Jenő) (Felszentelve: 1931 okt. 4.)

(13) A "neobarokk társadalom" és a neobarokk stílus felvirágzása mellett elevenen éltek más neostílusok is, elsősorban a neoromán. Ilyen stílusban épült többek között:

Kotsis Iván tervei szerint a Magyarok Nagyasszonyáról nevezett plébániatemplom (Felszentelve 1931 jun. 14.)

Fábián Gáspár tervei szerint a Külsőferencvárosi Szent Keresztről nevezett plébániatemplom (1929-1930)

Möller István tervei szerint az Árpád-házi Szent Margitról nevezett szentistvánaváros-lőportárdűlői plébániatemplom (1931-1933)

(14) Clemens Holzmeister templomai közül a legjelentősebb a

Szent Márton plébániatemplom Nürnberg 1927

Plébániatemplom Gloggnitz (Alsó-Ausztria) 1928

Ottó Bartning művei közül:
Sternkirche 1921
Dänische Kirche, Berlin 1923
Gustav Adolf Kirche. 1930. Darmstadt
Auguste Perret: Notre Dame de Raincy 1924

(15) LACKÓ M.: A fasizmus Kelet-Közép-Európában. Válságok – választások Bp. 1975. 298–317.

(16) P. SZŰCS J.: A Központi Egyházművészeti Hivatal szerepe a kor magyar egyházművészetében 1930–1940 *Ars Hungarica*, 1974/1. 159–190.

(17) Csernoch János 1927 július 25-én halt meg 1928 január 26-án tette le hivatali esküjét Serédi Jusztinián.

(18) 1932. okt. 22. Horthy leiratot küld Hómannak, erre válasz és egyben első vázlatos programadó nyilatkozat a Nagy célokért című beszéd. Elhangzott 1932 november 7-én.

(19) 1924. szept. 1. XI. Pius körlevele Gasparri bíboros utján, amely az un. 34. 215 sz. pápai körirat néven került be az egyháztörténelembe.
1927. Quadragesimo Anno pápai enciklika egyházművészeti vonatkozásai 1932 okt. 27. XI. Pius beszéde az új Vatikáni Képtár felavatásakor (Megjelent: *Osservatore Romano* jun 9. Dalla Torre összefoglalásában)

(20) Jól megvilágítja Árkay Aladár esztétikai világgképét az alábbi cikkrészlet:
"A művészet és tudomány különálló, egymással ellentétben lévő, egymást kizáró dolog, mert előbbi az érzés-érzelem, utóbbi az értelemből fakad. Tudományt nem lehet aprómunkával csinálni. Egy építészeti alkotás megteremtéséhez tudományos jellegű ismeretek szükségesek, de ez nem tudomány." *Építőmunka*, 1933. 8–9.

(21) ÁRKAY A.: Építőformák a világháború után. *Kő és műkő* 1926 3. 1–3

(22) Ismertető cikkek: Kerekrety Babochay Hermann ur Andrassy uti családi háza. *Magyar Pályázatok*, 1906. 4. sz. ÁRKAY A.: Birák és ügyészek telepe. *Magyar Építőművészet*, 1913. 3.

(23) A mi templomunk. A Városmajori Egyházközség Kiadványa, 1925. Árkay Aladár kistemplomát (Városmajori Jézus Szent Szívéről nevezett plébániatemplom) az ujtó formák ellenére az irodalom még a történeti templomépítészet egyik utolsó fázisának tartja. LA ROSÉE E.: vezetőjében "német stílusú" "kisebb erdei kápolna" meghatározás szerepel. Budapest katolikus templomai. Bp. 1938. 44 l. HORVÁTH M. "népies elemekkel vegyült romantikus jellegű" épületnek jelöli. I. m. 35. A templom belső dekorációjára természetesen nem vonatkozik még az óvatos előrelépés szándéka sem. A kor gyakorlatával összhangban eklektikus és későszecessziós, harmadrangu művek kerültek az oltárokra. Pl. Zala György: Jézus Szive műkő szobra, Csulyok Margit Lisieux-i Szent Teréz kerámia szobra, Krivácsy-Szűts György Szűz Mária képe.

(24) DERCSÉNYI B. i. m. MERÉNYI F. i. m.
Az új magyar egyházművészetéről szóló összefoglaló tanulmányok sztereotip módon Árkay Aladár győgyvárosi templomával kezdik a felsorolást. A fejlődés későbbi fázisaként jelölik meg a városmajori új templomot. Legrészletesebben kifejtve: SOMOGYI A.: *Modern egyházművészet Magyarországon* Katolikus írók új magyar kalauza Bp. 1940. 348–376

(25) KATONA J.: Nemzetközi építészeti tervek kiállítás a Műcsarnokban. *Új Magyarország*, 1930. szept. 6.

- (26) BEDY V. : Győr katolikus vallásos életének multja. Győr, 1939. 79.
- (27) Pl. Kőbányán a lengyelek emléktemploma Mohácson a Városháza
- (28) A Központi Egyházművészeti Hivatal igazgatója az intézmény megalakulásától 1937-ig. bekövetkezett haláláig. A történeti stílusú egyházművészet iránti vonzalmát indokolják a középkorral foglalkozó művészettörténeti tanulmányai.
- (29) Idézett Kiscelli akták 67. 38. 21. 1–8
- (30) Uo.
- (31) BIERBAUER V. : Otto Bartning kölni acéltemploma. Tér és Forma, 1929. 103–106.
- (32) 67. 38. 21. 1–8
- (33) Uo.
- (34) Pl. Gorkij fasori ref. templom, Keleti Károly utcai róm. kat. templom, a győr-gyárvárosi róm. kat. templom kapuzatának felső része.
- (35) ÁRKAY A. : A modern stílus kialakulása Előadás a M. M. és Ép. Egyletben.
Közölve: Építőipar és építő művészet, 1926. febr. 15.
ÁRKAY A. : Építőformák a világháború után. Kő és Műkő, 1926. márc. 1–3. ÁRKAY A. : Művészvállalkozások. Építőmunka, 1933. 8–9. 148–149.
- (36) Pontos adatokat közöl Árkay Bertalan ösztöndíjas éveivel kapcsolatban. Árkayné Sztehló Lili életrajza.
Művészettörténeti Kutató Csoport
Magyar Művészek Lexikona valamint
PUSZTAI L. : Árkay Bertalan (1901–1971) Magyar Építőművészet, 1972. Árkay Bertalan korai, "tulmodernnek" ítélt egyházművészeti stílusát jól példázza a Prohászka Ottokár emléktemplomra benyújtott terve, amelyet természetesen mellőztek Fábián Gáspár konzervatív tervének kedvéért. 5. 60–61.
- (37) ÁRKAY B. : A Római Magyar Akadémia. Tér és Forma, 1929. 323.
- (38) GEREVICH T. : Korunk Művészete. Szabadegyetemi előadás. 1932. Kézirat a Művészettörténeti Kutató Csoport Magyar Művészek Lexikonában.
- (39) BIERBAUER V. : Templomépítés Magyarországon. Tér és Forma, 1930. 216–219.
- (40) Erre vonatkozó pontos adat az Új városmajori templom alapító okiratában: "Halálos ágyán utolsó kívánsága volt, hogy amit ő befejezni nem tudott, fia Árkay Bertalan építőművész végezze el az edes-anya intencióihoz híven." Idézett Kiscelli akták 67. 38. 21. 1–8
- (41) Árkay Aladár meghalt 1932 február 2-án, tehát feltehetően az áprilisi homlokzat-terv az első olyan munka, amely már egyedül Árkay Bertalan munkája.
- (42) A baloldal nevében FARKAS Z. ír jelentős cikket az emlékkiállításról: Gróf Klebelsberg Kunó képzőművészeti politikája. Nyugat, 1933. márc. 1. 5. 321–324. A római iskola hevesen bírálja a fele-

más intézkedéseket: GENTHON L : A Gróf Klebelsberg Kunó emlékkiállítás – Kelet Népe, 1933, 196–198. A konzervatív oldal támadása: MÁTRAI V. : A Gróf Klebelsberg Kunó-emlékkiállítás. Katholikus Szemle, 1933. 291–295.

(43) Hóman Bálint kulturális programját részletesen kifejtette 1933 máj. 31-én tartott országgyűlési beszédében, melynek tárgya a "Kulturális Szervezetünk átépítése".

HÓMAN B. : Művelődéspolitikai. Bp. 1938. 124–143.

(44) Ezt a legitimizmus híven tükrözi a Gróf Klebelsberg Kunó emlékkiállítás is, amely reprezentatív jellegével az abszolút eredményességet és az abszolút helyes irányvonalat hivatott kifejezni.

(45) GENTHON L : Két templom. Napkelet, 1933. 845–846.

A tanulmány Möller István Lehel téri templomát hasonlítja össze a városmajori templommal. Az összevetésre kitűnő alkalmat ad, hogy felszentelésük között rövid idő telt el, tehát kiélezetten mutatta az egyházművészet két szélsőséges irányát, amely választásra készítette a közönséget és kritikusokat egyaránt.

(46) CSABA R. : Új magyar építőművészeti szemlélet felé. é. n. (valószínűleg 1942-ből) különnyomat

(47) 1931 és 1933 között a Központi Egyházművészeti Hivatal a városmajori tervekhez kapcsolódó szűkszavú engedély kivételével kizárólag negatív bírálatot adott modern templomok ügyében. Például: Rimánóczy és Kotsis terveiről. MDK C I 19/9 1–10. Az akták között később említik a városmajori templom tornyát, erre vonatkozó engedély Szőnyi Ottó jelentése az 1934–1935 év munkájáról MDK C I 19/11 3–13

(48) A római iskolások közreműködésével létrehozott szakrális ösztönművészeti teljesítmények közül a legfontosabbak, a legreprezentatívabbak és a legtöbbet említették a következők:

Árkay Aladár: Győr-gyárvárosi templom

Rimánóczy Gyula: Pasaréti templom

Weichinger Károly: Pécsi pálos templom

Körmendy Nándor: Komáromi plébániatemplom

Körmendy Nándor: Csornai plébániatemplom

Körmendy Nándor: Győr-nádorvárosi plébániatemplom

Kotsis Iván: Balatonboglári kápolna

Árkay Bertalan: Mohácsi fogadalmi templom.

(49) GENTHON: i. m.

(50) A templom "sachlich", funkcionálnak megfelelő és a hangsúlyos archaizálás szándékát kerülő karakterét jól mutatja belső elrendezése, amely híven követi a külső kiképzést. Árkay Aladár az eredeti tervből még ártmentette a sarkokra helyezett sekrestyét, plébániahivatalt, keresztelőkápolnát és a hősök kápolnáját, valamint a szentély szintjének megemelését a szentélyablak alsó vonaláig. Ezek a szerencsés építészeti részletek különösen jól érvényesülnek a hosszahajós, csarnoktemplom elrendezésben. "A pillérek által három részre tagolt csarnok mellé kétoldalt sorakozik az árkádos keresztút, továbbá hatalmas színes ablakokkal váltakozó mellékoltár és gyóntatófülkék. RIMÁNÓCZY GY. i. m.

A templom eredeti puritán összehatására jellemző volt a pirossal és aranyárgával festett vasbetonbor-dás mennyezet, amely később természetesen egységes színezést kapott Ába Novák freskói miatt.

(51) RIMÁNÓCZY GY. : Az un. városmajori templomról. Tér és Forma, 1933. ápr. – máj. 103–107.

(52) A Folly Róberttel kapcsolatos támadások 1934 során többek között éppen a városmajori templom eredménye. Mezei Ottó utal az eseményekre Gropius 1934-es budapesti látogatása és levelezése Molnár Farkassal című forrásbevezetőjében. Ars Hungarica, 1975/1 :141

- (53) GENTHON: i. m.
- (54) GEREVICH T.: Uj magyar templomépítészet. Magyar Építőművészet, 1941. 12. 375–379.
- (55) JAJCZAY J.: Egy modern templom előtt. Magyar Kultura, II. 41. 375–379.
- (56) A városmajori templom körül. Uj Kor, 1936. 15–16. sz. 258.
- (57) JAJCZAY J.: Mai magyar egyházművészet Bp. é. n. 22.
- (58) FIALA F.: A katolikus templomépítészet örök irányai. Erre a hasonlóságra már az elismeréssel író kortársak közül is utaltak pl.: Vigilia, 1935. Husvét. 137–146.
- (59) SOMOGYI A.: Modern egyházművészet Magyarországon Bp. 1940. 355.
- (60) CSERNYÁNSZKY M.: Árkayné Sztehlo Lili festett üvegablakai. Szépművészet, 1942. 4. 81–82.
- (61) Ezt a megújult liturgiát tudatosítja a korban SZŐNYI O. tanulmánya: A templomépítés és a liturgia címmel. A Magyar Mérnök és Építész egyesület Közlönye, 1934. 133–139. valamint sokkal modernebb szel-
lemben SOMOGYI A.: Róma és az új egyházművészeti törekvések. Uj Kor, 1935. S. 19–20.
- (62) A megőrzött kartonok a következő években készültek:
- 1933: Apszisablak végleges rajz kartonja
Félszinvázlat a Mandorlás Krisztusról
19 db rajzvázlat az apszishoz
Apszis félszinvázlata
Aki énbennem hiszen nem szomjuhozik – részlet szinvázlata
Apszis fákat ábrázoló részletéhez rajzvázlat
Vázlat és félszinvázlat az apszishoz
A Szent Szív részletének szinvázlata
Krisztus lábának szinvázlata
Az ablak sávonkénti szinvázlata (4 db)
- 1934: Magyar Szentek. Felső rész szinvázlata
- 1935: Szent Erzsébet ablak (4 db szinvázlat)
Rajzvázlatok a Szent Erzsébethez (18 db)
Mária ablak végleges rajz vázlat
Első változata a Mária ablaknak
Vázlat a Mária ablak Madonnájához
Vázlat a Mária ablak Pietà-jához
Vázlat a Mária ablak könyörgő angyalaihoz (2 db)
Vázlat a Mária ablak felső részéhez (2 db)
Szinvázlat a Mária ablak felső részéhez (3 db)
Szinvázlat a Mária ablak Pietà-jához (3 db)
Pasztellvázlat a Kálvária ablakhoz
Félszinvázlat a Kálvária ablakhoz
Szinvázlat a Kálvária ablak felső részéhez
Szinvázlat a Kálvária ablak Levétel a keresztről részletéhez
Szinvázlat a Kálvária ablak Keresztrefeszítéséhez
Szinvázlat a Kálvária ablak felső részének centrumáról
Hősök Kápolnája előtti szőnyeg terve (6 db)
Szent Antal márvány oltárterve (2 db)

1936: Szent Cecilia ablak vázlatai (12 db)

Szent Jobb ablak színvázlata

1940: Keresztelő kápolna mozaik-terve

(63) Sztehló Lili műveiről lásd:

NAGY Z.: Árkayné Sztehló Lili üvegablakai. Magyar Iparművészet, 104–105.

M. Ö. K.: Az egyetlen magyar üvegablaktervező nő. Nemzeti Ujság, 1937. márc. 21.

JAJCZAY J.: Árkayné Sztehló Lili üvegfestményei Magyar Iparművészet, 1938, 13–14.

AMBRÓZY MIGAZZI N.: Asszonyok a képzőművészetben. Nemzeti Ujság, 1942. márc. 15.

Az 1934-es Római egyházművészeti kiállításon Mussolini megvásárolta Littoria város számára az Angyal Üdvözlő és Dollfuss kancellár egy Szent Erzsébet üvegkompozíciót.

CSERNYÁNSZKY M.: Árkayné Sztehló Lili festett üvegablakai. Szépművészet, 1942. 4. 81–82.

R. SZÖRÉDI L.: Templomépités. Új Magyarország, 1942. okt. 14.

r. d. (RADOCSAY D.) Látogatás a modern festett üvegablakok műhelyében. Nemzeti Ujság, 1943. jan. 8.

BALÁZS-PIRY I.: Az üvegfestés problémáiról nyilatkozik Sztehló Lili, Az Ország, 1943. szept. 25.

SOMOGYI A.: Árkayné Sztehló Lili művészete. Vigilia, 1960. 5. 274–279

(64) A legjelentősebb római iskolás stílust előkészítő és jelző Pátzay – művek: Terhes nő, 1929. Támaszkodó női akt, 1930. Fiuakt, 1931. Szomorúság, 1932.

(65) YBL E.: Pátzay Pál művészete. Szépművészet, 1942. 7. 164–174.

(66) BAJÓ GY.: Budapest ujjabkori épületszobrászata. Bp. 1942.

(67) SOMOGYI A.: A városmajori új templom 1934 (Különlenyomat a Magyar Kulturából)

(68) GENTHON I.: Új magyar templomok Magyar Szemle, 1935. 132–140.

(69) 1941-től az új egyházművészet kinevezett ünnepén, Gyűmölcsoltó Boldogasszony Napján festők, szobrászok, iparművészek itt gyűlnek össze közös szentmisére.

(70) ELEK A.: Harangláb a Városmajorban. A Pesti Városmajorban. A Pesti Városháza, 1933. 16. 7–8.

(71) Ekkor vonják be a meztelen beton külsőt elegánsabb, de erőtlenebb hatású travertin lapokkal. Végül is a Katolikus Szemlében leírt konzervatív javaslat győzött. Az új építészetre jellemző burkolatlan beton pedig a római iskola számára abban a pillanatban kellemetlenné vált, amikor közel került a hivatalos művészet pozícióinak megszerzéséhez.

(72) I. m.

(73) A városmajori harangtorony csodája, Pest, 1942, december 29. Az épen maradt toronyról megjegyzi a cikk, hogy "Folly Róbert statikai bravurja mentette meg az építményt, tehát az a konstrukció, amely lehetővé tette, hogy a földalatti alapzat háromszor olyan súlyú, mint maga az egész torony."

(74) CSABAI L.: Új magyar falépfestészetünk. Páztortűz, 1940. 122–127.

(75) A városmajori templom jelentősebb műtárgyainak listája:

Sztehló Lili: Jézus Szent Szive, Kálvária, Mária, Magyar Szentek, Szent Erzsébet, Szent Cecilia.
(Valamennyi elpusztult, jelenleg rekonstruálva a Jézus Szent Szive és a Kálvária)

Pátzay Pál: Apostolok, Pieta a Hősök kápolnijában

Molnár C. Pál: Angyali üdvözlet a sekrestyében (elpusztult) Szent Imre oltár képe
Boldogfai Farkas Sándor: Kis Szent Teráz
Ohmann Béla: Szent László oltár a Hősök kápolnájában, Szent Antal, Angyalreliefek a homlokzaton
Pekáry István: Sekrestyeajtó díszítménye
Gádor István: Szűz Mária oltár (elpusztult, jelenleg: Feszty Masa oltárképe)
Kovács Margit: Kerámialapok a Hősök kápolnájában. Keresztelőmedence
Aba Novák Vilmos: Teremtés – mennyezetfreskó. Szent István kompozíciók a szentély falán
Bocz Lajos: Kórus-mozaik
Meg nem valósult tervek:
Deéd-Dex Ferenc: Terv a kórus mozaikjához
Vilt Tibor: Terv a kápolnaelválasztó falfelületek reliefszítményeihez.

(76) 1928 Jánszky – Szívessy: Pesterzsébeti Leánygimnázium
1929 Komor Marcell – Jakab Dezső – Soós Aladár – Komor János: OTI székház
1930: Rerrich Béla: Szegedi dómtér
1931: Faragó Ferenc – Vágó László: Hősök Emléktemploma (Dohány utcai zsinagóga melléképülete)
1932: Györgyi Dénes – Román Ernő: Markó utcai elektromos művek és Münnich Ferenc: Nagyvásárcsarnok
1933: Városmajori templom

(77) Fővárosi Közlöny, 1933. 41. sz.

(78) Magyar Kultura 1933, II. 41. 71–72. Jajczay J. cikke elé írt bevezető

(79) MÁTRAJ V.: Képzőművészeti Szemle. Katholikus Szemle, 1933. II. 450–456.

(80) Uo.

(81) KRIEGSAU E.: A városmajori új templom. Tér és Forma, 1933. 4–5. 101–103. Voltaképpen csak Pekáry sekrestyeajtóját lehetett egyértelműen "magyaros"-nak találni ebben az időben.

(82) MERÉSZ GY.: A városmajori templom s az újabb egyházművészeti irány. Magyar Kultura, II. 368–392. 1934.

(83) Magyar Kultura, 1934. Szerkesztőségi zárszó 474–476.

(84) Megsérültek Aba Novák falképei, Percz Jenő restaurálta a műveket. Sztehló valamennyi üvegablaka bezuzódott.

Összetört az eredeti menza és a kórus

Lehullott az épület később kapott burkolóanyaga

A sekrestye beomlott

(85) Szemtől szembe a szovjetbarbarizmussal. Magyarág, 1942. szept. 6.

(86) KEMENES L.: Nyilvános templom, vagy a modern művészetnek kiállítása? Magyar Nemzet, 1942. okt. 2.

(87) OLTVÁNYI I.: Még egy bomba a Városmajorra. Magyar Nemzet, 1942. okt. 8.

(88) VALÉR E.: Templomépités és szovjetstílus. Ifjú évek, 1934. 5. 123–124.

(89) ÁRKAY B. : A városmajori szovjetbomba tanulságai. Magyar Építőművészet, 1942. 12. 303-304.

(90) MOLNÁR E. : Vita a városmajori templom körül. Szépművészet 1942. 11. 252-255

(91) MARKOVICS S. : A városmajori templom ügye. Magyar Kultura, 1942. dec. 166-167.

Riassunto

LA STORIA DELLA COSTRUZIONE E L'EPOCA DELLA CHIESA DI VÁROSMAJOR

Il 4 giugno 1933 venne consacrata a Budapest la prima chiesa cattolica costruita in stile moderno. La progettazione e la decorazione sono state realizzate in maggior parte da giovani artisti, titolari di borse di studio, offerte dallo stato Ungherese per alcuni anni per andare a Roma allo scopo di impadronirsi in Italia dell'arte classica, in primo luogo dello stile che aveva la qualità per diventare adatto alla rappresentazione secularizzata e sacrale a rispecchiare i nuovi ideali della chiesa e del nuovo stato fascista.

La nuova chiesa di Városmajor però – contro la volontà degli organizzatori e dei critici – non è diventata l'incarnazione nazionale dello stile Novecento. Per questo in parte è responsabile il fatto che nel 1932-33 in Ungheria non la posizione di potere dello stato né quella della Chiesa non hanno reso necessario un seguimiento reale dell'esempio italiano, per il resto, la cosiddetta Scuola Romana Ungherese all'inizio degli anni trenta – ancora esclusa dalla sfera dell'arte ufficiale – adoperava tali svolte di stile universali e moderne, da rendere soddisfatti tutti quelli che rifiutarono il neobarocco di Trianon e gli altri indirizzi "neo".

Non si può parlare di un allineamento uniformemente italianizzante dell'edificio, tanto meno che i primi progetti, i primi concetti importanti della chiesa di Városmajor sono quelli Aladár Árkay, che partendo dall'arte floreale all'ungherese arrivò alla pratica del funzionalismo tedesco. La pubblicazione dei progetti originali custoditi nel Museo di Kiscell ci dà la possibilità di ricostruire la formazione concettuale dell'edificio da 1927, dal primo progetto della facciata del gennaio 1932, su quale Bertalan Árkay non ha più cambiato che particolari. Neanche il sistema delle vetrate – che più tardi divenne distrutto – la decorazione più valorosa dell'edificio, opera di Lili Sztehló, moglie di Bertalan Árkay non segue nettamente lo stile del Novecento. Nelle composizioni di Lili Sztehló si emergono il maggior numero di influssi: Lei combina degli elementi che possono essere derivati tanto dalle tardi ramificazioni dell'avanguardia francese, dall'Art Déco, quanto dal neoclassicismo italiano. Si può osservare questo allineamento di stile poco ortodosso anche alle altre opere iniziali di qualità, in primo luogo alle figure di apostoli di Paolo Pátzay.

Ma la storia della chiesa di Városmajor non termina con 1933. La Scuola Romana vuole impressarsi delle posizioni dell'arte sacrale con un profilo sempre più pronunciato e si affetta di rinunciare pure alle apparenze delle formalità d'avanguardia. Perciò nella chiesa che loro consideravano un capolavoro nazionale, capitano sempre più spesso opere, che soddisfano la concezione ufficiale dell'arte sacra e la sua pretese. Nel senso di questo discernimento sono state realizzate le finestre più tarde, più italianizzanti di Sztehló, la composizione della Sta. Cecilia – secondo la testimonianza dei cartoni cu-

stoditi alla Sovrintendenza dei Monumenti, il campanile di cemento armato, rispecchiante l'influsso lombardo, costruito nel 1936, nella Cappella degli Eroi, l'altare San Ladislao di Béla Ohmann romanizzante all'ungherese, e sopra di tutto le composizioni di Guglielmo Aba-Novák sul soffito e nel santuario, che malgrado la loro qualità, turbano il visuale originale e puritano dell'interno, costruito sull'insieme del cemento e delle vetrate.

Le reazioni polemiche dei giornali e delle riviste hanno lealmente segnato e per di più accelerato la formazione di stile della chiesa e la direzione di questo mutamento. Verso gli anni 1933-34, tutti gli organi progressivi hanno preso posizione presso i valori della chiesa di Városmajor. Nel 1942, quando i danni provenienti da un bombardamento, hanno di nuovo portato alla luce la questione di stile della chiesa, anche l'arte sacra ufficiale ha riconosciuto i suoi pregi, mentre gli organi considerati appartenenti alla sinistra tacevano, avevano delle riserve nella loro valutazione del rendimento artistico, cambiato nel suo carattere durante gli anni.

Bánszkyné Kiss Éva

IPARMŰVÉSZET ÉS NAGYIPAR KAPCSOLATA MAGYARORSZÁGON A KÉT VILÁGHÁBORÚ KÖZÖTT

A századfordulótól a tizes évekig Magyarországon a társadalmi és a szellemi életre általában a haladó erők fokozott előretörése volt jellemző. A vesztes első világháború és a Tanácsköztársaság leverése után ez a folyamat megszakadt és erős visszaesés következett be. Az ellenforradalmi rendszer a 20-as évek elején többmillió népszövetségi kölcsönrel próbálta stabilizálni helyzetét.

E korszak művészetpolitikáját az egyre erősödő sovinszta-nacionalista tendenciák határozták meg, amelyek számára kedvező talajt jelentett az ország Trianon utáni megcsonkított volta. Az "egységes nemzeti gondolat" és a "nemzeti dicső múlt" felelevenítésének segítése követelmény volt a hivatalos művészettel szemben.

A századelő polgárosodó életformájával és gondolkodásával ellentétben tehát a huszas években Magyarországon sokkal konzervatívabb és a feudalizmushoz közelítő restauráció érvényesült. Az évtized végén beköszöntő világgazdasági válság csak elmélyítette ezeket az ellentéteket. A harmincas évek elején a művészetpolitikában Hóman Bálint kultuszminiszteri tevékenysége viszonylagos enyhülést hozott. Támogatást kaptak a "modernebb"-nek tűnő törekvések is, bár ez inkább a régi tartalmak tetszetősebb formába való csomagolását jelentette. A csekély enyhülés sem tarthatott soká. A harmincas évek második felében a fasizmus térhódításának idején minden haladó törekvést csirájában fojtottak el, a fejlődés lehetősége ugyszólván megszűnt.

A konzervatív társadalmi viszonyok között a nagyipar, a nagyüzemi fejlődés Európa fejlettebb országaihoz képest elmaradott volt, nem terjedhetett el az üzemekben a tervező iparművészek állandó foglalkoztatása sem. A kedvezőtlen gazdasági, társadalmi és kulturális viszonyok között a használati tárgyak (butor, ruha, edény stb.) igényes módon való tömeges előállítására nem válhatott általánossá, sőt az e tárgyak esztétikus megformálására vonatkozó igény sem alakulhatott ki.

A magyar iparművészet helyzete a huszas években

"Nagyobb izgalmak, hatalmasabb technikai lendületek, szétágazóbb izlések közepette még nem indult el század művészeti célok felé, mint a mi századunk. Amit ennek a századnak iparművészete a múlt századtól örökölt: gazdag kincs, a Ruskin szelleme. Benne van egy nagy bölcs, egy mélyszívű próféta e-gész világitó, iránymutató ereje: az iparművészetnek szociális rendeltetése.

Benne van: a célszerűség, az iparművészeti becsületesség, az anyagszerűség gondolata, a népművészeti vérségre való utalás... amely mértékben toldott el a ruskinizmus eredeti hazájától, Angliától a kontinens felé, olyan mértékben vesztette el a népművészettel való atyafiság vonásait, a kézimunka jelleget és a gyártól való irtózás bélyegét." (1)

A 10-es években egész Európában felfedezték, hogy a termelésben megnyílt új lehetőségek nemcsak a formakultúra gyökeres változását követelik meg, hanem lehetővé teszik, hogy ez az új kultúra a gyári termelésre támaszkodva minden ember közkincsévé váljon. Világossá vált, hogy "nem lehet a nép számára jólétet teremteni kézműipari uton. Nem lehet, csakis a gépek segítségével... minden iparművészet végső eredményében a maga kora termelőeszközeivel (ha kell géppel), s a maga kora fogyasztóihoz (ha kell, a proletárhoz) forduljon igazi életért." (2)

A művészek, tervezők, akik nálunk az iparművészet művelői voltak, többségükben az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolán nyerték képesítésüket. Az Iskola történetének, oktatási rendjének ismertetése és tudományos értékelése megtörtént. (3) Itt csak a téma szempontjából leglényegesebb kérdéssel szeretnénk foglalkozni, nevezetesen azzal, hogy az Iparművészeti Iskola növendékeinek adott-e megfelelő útravalót az iparban való munkálkodáshoz. Az iskola elvégzése középfoku képesítést jelentett, a belügyminiszter 80.816/1889. sz. körrendeletének 3/b. pontja szerinti végbizonyítványa érettségivel volt egyenértékű. Ez az állapot 1944-ig nem változott. Az eredetileg ötéves (3 + 2) tanulmányi időt 1932-33-tól a következőképpen módosították: négyéves iparművész képzést (egyéves általános előkészítő és hároméves szaktanfolyam) követték kétéves művészképző. Tehát a régi "alsófoku képzés" egy évvel bővült, a "művészképzőn" pedig a tervezői nevelés folyt. A tanrendelet tanulmányozva szembevetünk, hogy feltűnően sok volt a "régis stílusok és ékítményes rajzolás", az "ékítményes tervezés" az "ékítményes tervezés történeti stílusokban" tantárgy. (4)

Felismerhette-e korának követelményeit az iskolából kikerült tervező? "Gyermekkorát élő nagyiparunk – mely elsősorban lenne foglalkoztatója felnevelt iparművészeinknek – nem kívánta s alig tartott közösséget az iskolával... Elmondhatjuk általában, hogy az iskola és az ipari élet között belső összeköttetés nem volt meg s nincs meg ma sem. Iparosok és iparművészeti vállalatok vezetői nem kísérik figyelemmel az iskola munkáját, nem érdeklődnek eléggé eredményei iránt... Ennek megfelelően végzett tanítványaink közül sokan nem lettek meg helyüket iparművészetünkben, s többen közülük külföldön keresik meg kenyérüket..." (5)

Ezeket a megállapításokat tények igazolták, és a helyzet nem javult a 30-as évek végére sem. Az iparművészek helyzetéről így számolt be Juhász László az 1938-as Iparművészeti Kongresszuson: "Művészetük, képzettségük mellett névtelenül élnek, szépen, gazdagon elképzelt és elindult, majd mindjobban letörő, semmibevesző életüket. Még a jobbik esetet képezi, ha munkát kapnak a tanult szakmájokban, mert rendszerint el sem jutnak odáig, hogy elhelyezkedést nyerjenek. Példának említeném a vélem egyidőben tanult kollégákat. Szakosztályunkban 14-en indultunk és végeztünk, ebből a szakmánál megmaradtunk idehaza hárman, külföldön nyert elhelyezkedést egy kolléga. Ki sofőr lett, ki néptáncos, vagy asztaloslegény, akad gazdálkodó vagy bronzműves is." (6)

Ha az iskola tanárainak javában élt is a törekvés, hogy a modern igények számára neveljenek szakembereket, de ahogy Gróh megállapította, "hogy az iskola

teremtsen ipart és iparművészetet, azt tőle várni nem lehet, hisz a közgazdasági viszonyok alakulása elsősorban az, ami a tőkének az iparban való érvényesülését szabályozza..." (7)

A végzett fiatalok helyzetére jellemző a huszas években folyó vita a "belsőépítész" cím viseléséről. A vita lényege volt, hogy az Iparművészeti Iskolán végzettek nem nevezhették magukat "belsőépítész"-nek, mivel a Mérnöki Kamara tagjainak véleménye szerint ők csupán a "mérnökök cselédei". E vita eredményeképpen a Magyar Országos Képzőművészeti Tanács 1925. október havi ülésén Hikisch Rudolf javaslatára az a határozat született, hogy az iskola növendékei csupán az "építő iparművész" elnevezésre jogosultak. (8) Ugyanakkor az "iparművész" cím viselése nem volt képesítéshez kötve, viselhetette bármelyik kontrár, aki butor vagy egyéb ún. "iparművészeti tárgy" előállításával foglalkozott.

Természetesen óriási különbségek voltak az Iparművészeti Iskolán belül a különböző szakosztályok oktatási színvonalai között. A legnívósabb képzés talán a belsőépítész szakon, Kaesz Gyula tanár vezetésével folyt. Ennek egyik oka a tanítványok visszaemlékezése szerint az volt, hogy mind ő maga, mind a legtöbb tanítvány asztalos családból származott, s így az oktatás jól meg-alapozott mesterségbeli tudásra épülhetett.

Hasonlóan magasszínvonalu volt az oktatás a grafikai szakon is, ahol szintén széles körű lehetősége volt a tanítványoknak a technikák, a mesterségbeli tudás elsajátítására. A gyakorlati-szakmai képzés mellett a betű írás tanítása, gyakorlása is alapkövetelmény volt. A kitűnő képzésnek köszönhető, hogy a két világháború közötti időszakban a magyar grafikusok egész nemzedéke került ki az Iskoláról. Itt végzett pl. Konecsni György, plakátművészetünk egyik megújítója, Horváth Endre, a pénzjegynyomda vezető tervezője, aki nemcsak magyar, hanem külföldi bankjegyek tervezését is végezte, vagy a Párizsban élő Gábor Pál.

Igen jó volt a diszitőfestő szakosztály is, ahol szintén sokoldaluan ismerheték meg a gyakorlati munkát, kezdve a kőfaragástól, a fémmunkáktól egészen a freskó és seccó technikáig.

A fenti szakok növendékei inkább a tervezés, a szemlélet kialakítása során kaptak kissé tradicionális útravalót, de a tehetségesebbjének később, a modern igényeket felismerve sikerült túllépnie ezeken a korlátokon és egyéni hangot kialakítani. Hiányzott a kellő technológiai alap a textil szakosztályon és az ötvös szakosztályon is. Az utóbbin ipari tervezői munkakör betöltésére alkalmas növendékek nem nevelődhetek azért sem, mert az igényekből kiindulva, főleg egyházművészeti megrendelések kielégítésére készítették őket elő.

Általában elmondható, hogy az Iparművészeti Iskolán folyó képzés elavult, a kor követelményeitől elmaradott volt. Ekkor már ez a középfokú oktatási intézmény nem is láthatta el az iparművészképzés feladatát, az igények megérették egy korszerű iparművészeti főiskola alapítására. (9)

A kézműipar szükségletére neveltek a nőipariskolák, elsősorban a Székesfővárosi Nőiparrajziskola, melynek fehérnemű, felsőruhakészítő és műhimző osztályaiban szakrajzot és diszitórajzot tanítottak, hasonló képzés folyt a Székesfővárosi Iparrajziskolában is. A fenti iskolák tulajdonképpen ipari politechnikumok voltak, a felvételhez előképzettség nem volt megállapítva, képesítést nem adtak. Céljuk volt, hogy az átlagnál szakképzettebb iparművészeti kivitelezőket neveljenek. 10)

Az állami iskolák mellett működtek még magániskolák is. Kiemelkedő volt közöttük az Orbán Dezső által vezetett "Atelier" művészeti tervező és műhely-

iskola, melynek kitűnő tanári karában olyan nevek találhatók, mint Kozma Lajosé, Fábry Pálé, Végh Gusztáv, Kner Alberté, Gorka Gézáé, Lesznai Annáé, Szabó Éváé. Az iskola 1931-ben alakult, és lakásművészet, grafika, kerámia, textil, női ruha és divat, fotográfia szakosztályokon nyerhettek képzést hallgatói. A művészetelmélet és általános izlésnevelés tanára az Iskola vezetője Orbán Dezső volt. Az iskola növendékeit a gyakorlati életre akarta felkészíteni. "Célja világos: kettős pályára nevel. A végzett növendékekből éppúgy lehet tervező művész, aki ha kell, akár szériagyártás szolgálatába is állíthatja tehetségét, mint képzőművész, aki műhelyben egymaga teremti meg az ötlettől a kivitelezésig művészi elképzeléseit", – olvasható az Iskola tájékoztatójában. A felvételihez a követelmény négy középiskola volt, a képzési idő két, illetve három év. (Előkészítő-szakév-mesteriskola.) (11)

Másik említésre méltó magániskola a Jaschik féle iskola volt, ahol a kézművesipar keretein belül maradva bár, de szintén történtek próbálkozások a termeléssel való kooperációra. Erről ad hirt a Magyar Iparművészet 1930. évi "Csőbutor és ezüstsárkány" c. cikke, melyben a Jaschik növendékek gyermekbútor kiállításáról számol be a szerző, és külön kiemeli azt a dicséretes törekvést, hogy a tervezők gondja a gyermek egész környezetére kiterjedt.

Bortnyik "Műhely" néven 1928–1938 között működő magániskolája a Bauhaus hatására kifejezetten a nagyipar számára akart tervezőket képezni. Ezért szokták "Budapesti Bauhaus"-nak is nevezni. Ez a törekvése a körülmények miatt nem valósulhatott meg, de tanítványai a magyar reklámgrafika megújítói lettek.

Az iparművészek legrégebbi testülete az Országos Magyar Iparművészeti Társulat (OMIT) 1885-ben alakult. Feladata az iparművészet eredményeit bemutató kiállítások szervezése, az iparművészeti pályázatok kiírása, állandó szakmai tájékoztatás folyóirata a Magyar Iparművészet révén. Fiatalabb szövetség volt a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete, (MIOE) mely 1926-ban alakult, főleg az Iparművészeti Iskolán végzettekből. Ez volt az iparművészek tulajdonképpeni érdekképviselője, fő célja, hogy küzdjön a kontárok ellen és megszüntesse a különbséget az iparművészek és képzőművészek szakmai rangja között. Hivatalos közlönye a Csaba Rezső által szerkesztett "Az iparművész" volt.

Az említett csoportosulások mellett működött az 1935-ben alakult Országos Irodalmi és Művészeti Tanács, egy pozitív célokkal induló, de az adott helyzetben életképtelen intézmény. A tanácsnak az iparművészek helyzetére vonatkozó programját Szablya-Frischauf Ferencnek az alakuló ülésen előterjesztett javaslatából ismerjük: "iparművészeink elhelyezkedésének lehetőségeit is támogatni kell... Speciális szakképzést előmozdító kölföldi ösztöndíjak a nagyiparban való elhelyezkedést tennék lehetővé. Ezzel a minőség és színvonal szempontjából emeljük iparunkat, s azt egyúttal versenyképessé tennénk... Kezdeményező lépés történhetne a Tanács részéről abban az irányban, hogy az állami támogatásban részesülő nagyipart kötelezzék az állam arra, hogy iparművészeket alkalmazzanak ott, ahol ez kívánatos... kettős célt érünk el ezzel, iparunkat előbbre visszük és iparművészeinknek munkaalkalmat teremtenénk." (Magyar Iparműv. 1935. 201. old.)

1935-től belügyminisztériumi utasítás rendelte el, hogy a megyék és városok művészi és iparművészi tárgyak megvásárlása előtt kérjék az Orsz. Irodalmi és Művészeti Tanács véleményét.

A kérdéses időszakban, bár élt az igény művészet és élet kapcsolatának elmélyítésére, az iparművészek munkájának a nagyüzemi termelésbe való bekapcsolására, de a tényleges együttműködés nem valósulhatott meg. Gátolták ezt a

gazdasági tényezők, a művészetpolitika, de az iparművészek többségének nem kielégítő felkészültsége, a szakmával kapcsolatos nem a realitásban gyökerező elvárásai is.

A 20-as évek közepén már itthon is ismertek voltak az európai művészeti fejlődés eredményei. A környezetalakítás új követelményei elsősorban a Bauhaus-ban és általában a modern építészetben fogalmazódtak meg.

Ezeket az új elveket elsősorban az emigrációból hazatért művészek, Kassák és köre, továbbá a Bauhaus tanítványok, Molnár Farkas, Breuer Marcell, Forbáth Alfréd közvetítették Magyarországra. Ugyanezek a csatornák juttatták el hozzánk az orosz forradalmi művészetet, a konstruktivizmust is. Az új művészet Magyarországon ugyanugy, mint Európa többi országában a baloldali mozgalmakhoz kapcsolódva jelentkezett, és az élet, sőt a társadalom megváltoztatását is céljának tekintette.

A reakciós és elmaradott Magyarországon ezek az eszmék csak igen szűk körben hatottak. Az előrelépést sürgetők elsősorban az 1928-ban induló "Tér és Forma" hasábjain kaphattak publikációs fórumot, s csak sokkal kisebb mértékben a meglehetősen konzervatív "Magyar Iparművészet"-ben.

A fejlődés mindenütt az iparművészet régi fogalmának átértékelését sürgette, megkérdőjelezte a korszerűtlen, egyedi feladatokat megoldó "kézműipari", "dizsítőművészeti" tevékenységet. Bortnyik helyesen fogalmazta meg: "A mi időnk a gépkorszak, művészete következésképpen a gépkorszak művészete". Az új követelményeket felismerő iparművész alkotó tevékenysége a következő fázisokra bontható: 1. a cél pontos felismerése, 2. az anyag szerencsés kiválasztása, 3. egyszerű és ökonomikus konstrukció, 4. ezekből a premisszákból eredő forma. A huszadik század alkotó iparművészeinek tehát a gyáriparral kell kapcsolatot keresni, s ott szériagyártmányokat terveznie. (12)

Az iparművészet fogalmának új értelmezése a szakmán belül is csupán egy szűkebb réteg számára volt elfogadható. Ezt mutatják azok a heves viták, melyek a szakmai körökben, különösen az Iparművészek Egyesületében, az Iparművészeti Társulatban és a folyóiratok hasábjain lezajlottak. A tervezőművészek nagyüzemekben való foglalkoztatását a "Tér és forma" szüntelenül sürgette. Ujra és újra rámutatott arra, hogy a használati tárgyak szériatermelése nemzetgazdasági jelentőségű s ugyanakkor a magasabb formai minőség szempontjából is elkerülhetetlen. (13)

Szablya Jánosnak, az Iparművészeti Társulat elnökének a problémafelvetésre adott válasza hűen tükrözi a Társulat konzervatív álláspontját: "olyan biztos az, hogy a sokszorosítás, (melyet a múlt cikk s általában e folyóirat hirdet) gazdagabbá teszi akár a tervező művészt, akár a gyárost?... Nem látjuk már a múlt század romantikus színeiben a világmegváltó gépkorszakot." (14)

A "Magyar Iparművészet" hasábjain olvashatjuk: A "művészi" fogalmában benne van az is, hogy az a tárgy, amelyről ezt megállapíthatjuk, nincs sokszorosítva, hogy belőle egyetlenegy, vagy kevészszámu példány készült... Következésképp művészi... áru csak kisiparos kezéből kapható, ki egyben művész is..." A cikkirő szerint a "művészi tárgy" ismérvei: 1. kézi előállítás jellegét hordozza, 2. egyéni izlést szolgál, 3. ha sokszorosítják is, szűk korlátok között. (15) vagy másutt: "...a sorozatban gyártott műtárgy nehezebben férközik az egyéni-ség szeretetébe, ... (16)

A konzervatívok, a fejlődésre érzéketlenek mellett azonban egyre gyakrabban kértek szót a változást sürgetők is. Ilyen definíciók láttak napvilágot: "az iparművészet körébe tartozik a vasúti kocsik, autó, s autóbuszok, repülőgépek for-

mai kialakítása is. Az iparművészetnek nincsenek lezárt határai... Jól tenné tehát a BESZKÁRT, ha új kocsitípusainak kialakításánál igénybe venné iparművészeink közreműködését is..." (17)

A gyakorlatban iparművészet és nagyipar között a két világháború közötti időszakban kimutathatóan igen kevés kapcsolat volt. Ennek oka volt az iparművészet fogalmának torz értelmezése mellett a súlyos gazdasági helyzet, az amugy is nagy munkanélküliség és az ipar elmaradottsága. Juhász László belsőépítész, a korszak küzdelseinek cselekvő részese így emlékezik: "nyugodtan kimondhatom, hogy a két háború között mélyebb kapcsolat nem volt az ipar, a művészet, a formatervezés és az emberi igényesség között". (18)

Ha kevés tárgyi bizonyítéka is lelhető fel az adott korszakban nagyipar és művészet együttműködésének, az elmondható, hogy voltak művészek, haladó művészeti csoportok, akik készen álltak arra (sőt sokszor sürgetően léptek fel annak érdekében), hogy részt vehessenek egy, a tömegek számára hozzáférhető, csak nagyzemű uton megoldható újszerű környezetkultúra kialakításában. A leghaladóbbak számára az is világos volt, hogy e kultúra létrehozását nem csak a fejlettebb technikai lehetőségek sürgetik, hanem megteremtése szociális szükséglet is. A minden ember számára elérhető és egészséges életkörülményeket biztosító lakás társadalmi probléma, s akik a környezet, az életmód változását kívánták elősegíteni, tulajdonképpen nem jártak messze a társadalmi rend megváltoztatásának igényétől sem.

A legfontosabb csoportosulás, mely az új építészet és környezetalakítás eredményeinek hazai meghonosításán fáradozott, a CIRPAC 1930-ban alakult magyar szekciója volt. Tagjai közé főleg hazatért Bauhaus tanítványok és Kassák munkakörével kapcsolatban álló fiatalok tartoztak. A csoport kontaktust tartott fenn a modern építészet nemzetközi kongresszusaival. (CIAM) Munkájában részt vettek: Bakos István, Breuer Marcell, Dóczi György, Érdi Lajos, Fischer József, Haár Ferenc, Halmos Béla, Juhász László, Körner József, Lengyel Lajos, Major Máté, Molnár Farkas, Pajor Zoltán, Preisich Gábor, Rácz György, Révész Zoltán, Szentkirályi Gyula, Várnai Mariann. A CIRPAC az adott korban a leghaladóbb hazai művészeti törekvések sorába tartozott. Munkájukat, kutatásaik eredményeit főleg közös kiállításokon tárták a nyilvánosság elé. A kiállítások nemcsak haladó művészeti elveiket, hanem elkötelezett baloldali magatartásukat is dokumentálták. (19) A CIRPAC csoport 1931-es kiállításáról így írt a pozsonyi Fórum:

"... minden egyes darabja követeli, hogy minden dolgozónak joga van egészséges, célszerű lakáshoz... Megrázó erejű vádirat ama lakásépítési politika ellen, amely nyomortanyákat, sötét odukat, parktalan városokat tűr meg." A társadalmi problémákat tényszerűen feltáró tevékenységük miatt az 1932-es kiállítást a rendőrség záratta be. Ennek témája "A gyermek és lakás a társadalom keresztmetszetében" volt. Bemutatták a proletár és földmunkás anya életét, statisztikákat az élve és halva születésről, nyomortanya és luxuslakás ellentétét, és azt, hogy a dolgozó ember gyereke hányszor eszik és alszik puszta földön.

A kispénzü emberek lakásgondjainak építészeti megoldása mellett foglalkoztatta őket a tömegigényt szolgáló lakás berendezése is. Meggyőződésük volt, hogy az olcsó lakásépítéshez hasonlóan a környezet tárgyai, a butor, a használati eszközök előállítására is csak nagyzemű uton lehetséges. A csoporthoz tartozó Breuer Marcellt a csőbutor feltalálójaként tartják számon, de a CIRPAC tagok között mások is terveztek cső- vagy másféle sorozatbutorokat. Említésre méltó próbálkozásuk volt a "Halász stúdió"-ban folytatott munkájuk. Halász Ferenc kárpitos üzlethelyiségében (Bp., IV. Irányi u. 25-27.) a munkacsoport tagjai Bau-

haus szellemü butorokat valósítottak meg. (Molnár Farkas, Fischer József, Juhász László, Bakos István.) A vállalkozás azonban rövid életű volt és kudarc-cal végződött. "Sajnos, hamar be kellett látni, hogy túl korai volt még az elkép-zelésünk, nemigen volt igényre megérett vásárlóréteg, de a vállalkozó Halásznak sem volt megfelelő pénze, hogy kivárja az új fellendülés idejét." (20)

Mi volt a helyzet az egyes iparágakban? A bútortipar jórészt kézművesmunkára épült, a termelő kisiparosok erősen ki voltak szolgáltatva a kereskedelem mani-pulációinak. Az un. "tömegáruk" tervezésében belsőépítész nem vett részt, mi-vel a kereskedők maguk adták a "skicceket" a termelőknek, s ezzel meghatároz-ták a kisemberek otthonának képét is. Lakáskultúráról, a tárgykultúra fejlődésé-ről ilyen körülmények között beszélni sem lehetett.

Nagy előrelépést jelentett ezen a téren a bútortermelő kisiparosok értékesítő szövetkezeteinek megalakulása. Ezekben a szövetkezetekben magasabb minőségi és esztétikai követelmények érvényesültek és a vásárlók is nagyobb választékhoz juthattak. Első ilyen szövetkezet volt az Üllői úti Bútorcsarnok Szövetkezet, ahol Bodon Károly belsőépítész és más tervezők is közreműködtek. A Belvárosban, a Veres Pálné utcában alakult meg a Budapesti Műbútorasztalosok Szövetkezete, melynek tervezője és ügyvezető igazgatója Juhász László belsőépítész volt, majd később itt dolgozott Stojanovits Iván belsőépítész is. A tervezők terveit kiváló i-parosok vitelezték ki.

A Kárpitosok és Asztalosok Szövetkezete a Báthori utcában működött, ügyveze-tő igazgatója Peresztegi József belsőépítész volt.

A fentiek mellett még számos szövetkezet alakult, melyek tervezők bevonásá-val viteleztették ki a többnyire igényes terveket. A szövetkezetek alakulása azon-ban még nem jelentette a bútortiparban az üzemi technológia elterjedését, hiszen a tervek hivitele kisipari módon történt.

Voltak nívós, igényes munkát nyújtó magáncégek, melyek tervezőt is foglal-koztattak, (pl. Beczássy Lajos, Nagy Antal, Török és Hajdu), de általában a ter-melés itt sem volt nagyüzemi jellegű. Az un. "üzemek" a Lingel, a Mahunka Bútorgyár, a Schmidt Butorgyár, bár nagyszámu munkást foglalkoztattak, de jó-részt szintén kisipari technológiát alkalmaztak. Egyes üzemekben, tervezőt is alkalmaztak, pl. a Mahunka Bútorgyárban, Petrányi Gyula belsőépítész dol-gozott, a Lingelnél volt alkalmazásban Flach János, Fóris Ferenc, Géczy Ödön. Másutt alkalmi megbízások alapján terveztették a belsőépítészekkel a terveket. Ezek a gyárak kiváló minőségű árút termeltek, de nem számítottak igazi üzem-nek. Ilyen ebben az időben talán csak a győri Cardo Bútorgyár volt. Itt már nem asztalos segédeket foglalkoztattak, hanem egy-egy műveletet végző betanított munkásokat. A butorokat nagyszériákban állították elő, de gyártmányaikról nincs pontos képünk, mivel legnagyobb részüket exportálták. (22)

A porcelán és kerámiaipar volt az a terület, ahol a tényleges szériatermelést már ebben az időben elkezdték. Hódmezővásrhely, Herend, a pécsi Zsolnay gyár már állandó alkalmazásban foglalkoztatott tervezőket. (23)

A szilikátipar területén dolgozott Mánczos József a salgótarjáni üvegyárban, aki tulajdonképpen belsőépítész képesítéssel rendelkezett és Kaesz Gyula osztá-lyán végezte az Iparművészeti Iskolát.

A textiliparban is megindult az új lehetőségek keresése. Említésre méltó a Budai Szövőműhely munkája, mely a 30-as években Pekáry István szőnyegter-veit valósította meg. Aránylag sok üzem foglalkoztatott tervezőket már a huszas, harmincas években. Így pl. a Gyapjamosó Gyárban dolgozott Forgács Pál 1930-tól, Kardos György 1928–37-ig a Kíspesti Selyemszövő gyár tervezője volt. Kozo-

csa Tivadar a Magyar Kender- Len és Jutaipar, majd a Magyar Posztógyár tervezője. Lazetky Dezső és Szalóky Sándor az óbudai Textilfestő tervezője volt, Perczel Károlyné a Händler Selyemszövő gyárban, Vén Magda, Tóth Istvánné és Várnai György a Magyar Pamutiparban dolgoztak. (24) A textilipar helyzete a látszólag gazdagabb névsor ellenére sem volt biztató. A gyárak többnyire képzetlen rajzolókkal külföldi mintákat rajzoltattak s ez helyettesítette a tervezést. Sok üzem volt a külföldi cégek leányvállalata, különösen a lakástextil területén és mi csak az olcsó munkaerőt adtuk termékeik előállításához. Ez a korszak a lakástextilnek – mint tömegcikknek – születési időszak. A bútorszövet-tervezés, a butorgyártáshoz hasonlóan a kereskedők és gyárosok manipulációinak szolgáltatásában állt. A Budai Szövőműhely úttörő próbálkozásai mellett igen lényeges Vértés Árpádnak, az "Atelier" textiles tanárának kis szövőműhelye. Ebben az időben indult Szabó Éva is, aki a takácsmesterséget tanulta ki. "Jó érzéke volt a jó és a szép dolgokhoz, de nem annyira mint művész, hanem mint szervező dolgozott..." Első nyomott anyagainak terveit Kaeszné, Lukáts Kató, Pekáry István és Rozs Endre készítették. Később kezdett a szövött anyagokkal kísérletezni. Első munkáját az akkor Budapestre kerülő Schwabische Handweberei kollekciónak találhatjuk meg.

"A magyar bútortextilek valódi megteremtői Schubert Ernő és társai voltak, akik szinte autodidakta módon szerezték meg a szövés mesterség és a párnázott butorok előállításának tudását, a törvényszerűségek megismerése révén. Schubert Ernő, mint művész... új utat nyitott a bútorszövetek előállításában. Mechanikai szövőszékekkel dolgoztak, ... és hamarosan megjelentek a "Textura" néven márkázott bútortextiljei a piacon. Szép és jó, köztük tökéletesen kimunkált bútorszöveteket gyártottak." (25)

A felszabadulás után (az ötvenes években) Schubert Ernő lett az Iparművészeti Főiskola Textil-tanszakvezető tanára, majd az iskola főigazgatója. Mai textiltervezőink valamennyien az ő keze alól kerültek ki.

A nehézipar területén a magyar közlekedési eszközök gyártásának történetében korszakos jelentőségű volt a Ganz gyár által 1934-ben tervezett és előállított "Árpád" motorvonat. A gyár műszaki kollektívája mellett iparművészeket is bevontak a munkába, Szablya-Frischauf Ferenc és Mináry Pál belsőépítészeket. (26)

A híradástechnikai gyártmányok tervezésében Bozzay Dezső úttörő szerepét kell kiemelni. Már a harmincas évek második felétől kapcsolata volt a Philips és Orion cégekkel, sőt időnként más vállalatoknak is tervezett. (Siemens, Telefunken.) (27)

A tervezők és az ipar közötti állandó és intenzívebb kapcsolat megteremtésére egyik legjobb szándéku próbálkozásnak ígérkezett a "Magyar Műhely Szövetség" megalakulása 1932-ben. A Szövetség az Országos Ipartestület szakosztályaként működött és a Deutscher Werkbundhoz hasonló tevékenységet fejtett ki. Feladatai között "első helyen szerepelt a tervező művészek és a kézműipar (egy-egy kezdeményezésekben már gyáripar) szerves összefogása, együttműködése magas technikai és izlésbeli színvonalu használati tárgyak (Qualitätswäre) létrehozása, a tárgyi kultúra megteremtése érdekében." (28)

A Szövetség első elnöke Tolnay Károly, egyben az Országos Iparegyesület elnöke volt, helyébe 1934-től Kertész K. Róbert építész lépett. Ugyanekkor került az elnöki tanács tagjai közé Kaesz Gyula is. Az elnökség tagjai voltak: Gádor István, Gáldi Marcell, Györgyi Dénes, Kner Imre, Kotsis Imre, Kozma Lajos és dr. Naményi Ernő. (29)

A Szövetség munkájának előkészítésében különösen fontos szerepe volt Kozma Lajosnak. "Addig nem lesz korszerű ipar, míg a termelő és tervező egymásra

nem talált... a jól megtervezett áru drágább, de kelendőbb... Elképzelhetetlen, milyen kárt szenved a nemzeti vagyon, amikor nyersanyag és értékes munka nélkül tervet hordoz... Egy magyar ipari szövetkezet (Werkbund) tudna segíteni a bajokon." – írta 1930-ban. (30) A szervező munkában a legnagyobb részt Almár György vállalta. A "magyar Werkbund" munkáját korszerű iparművészeti tárgyakat bemutató kiállításokkal, a vásárokon való nivós szerepléssel dokumentálta. Ezen kívül tartottak a korszerű iparművészet, építészet témakörében ismeretterjesztő előadásokat, és könyveket is jelentettek meg. (Pl. Almár György: A mai otthon írásban és képekben.) A Magyar Műhely Szövetség nemcsak a városi lakás- és környezet kulturált megformálásához igyekezett segítséget nyújtani, hanem a falu életére is kiterjesztette figyelmét. Ezt bizonyítja az 1936-os mezőgazdasági kiállítás keretében megrendezett "Falusi néplakás" c. bemutató is.

Az iparművészek érdekvédelmére és a jóminőségű áru termelésének biztosítására 1937-ben szerzői jogvédő iroda létesítését készítették elő. Nem a kezdeményezőknél és a Szövetséghez tartozóknál múlt, hogy munkájuk inkább elméleti jellegű maradt, elképzeléseiket csak szűk körben tudták érvényesíteni, s a 30-as évek végére, a háború előtti válsághelyzetben tevékenységüket meg is kellett szüntetniük.

A két világháború közötti időszakban tehát a gyárilag előállított termékek külső megjelenését, tárgykulturánk eredményeinek tömeges terjedését, a magyar iparművészek csak igen kevésbé tudták befolyásolni. Iparunk legnagyobb részét kézműves jellegű volt. Hogy mégis, ha csigalassúsággal is, de tapasztalható volt némi előrelépés, azt a szórványosan előforduló üzemben működő tervezők munkája mellett a haladó művészek csoportos fellépései, kiállításai, és igen jelentős mértékben propaganda munkája, a progresszív művészeti törekvések eredményeinek hazai elterjesztése eredményezte. Ilyen munkát fejtett ki a már említett CIRPAC csoport, a Munka kör és a Magyar Műhely Szövetség is. Mellettük a haladó szellemű folyóiratok voltak az új eszmék terjesztésének fórumai: elsősorban jelentős volt közöttük az 1927-től megjelenő, Bierbauer Virgil által szerkesztett *Tér és Forma*, a Kaesz Gyula által szerkesztett "A bútor" c. folyóirat (1935–1938), a MIOE tájékoztatója, az "Az iparművész", és az 1937-ben indított "Hajlék". (Mindkét utóbbit Csaba Rezső szerkesztette.) A sajtó szerepéről szólva külön meg kell említeni Bálint György nevét, aki a napilapok, különösen az "Az Est" hasábjain többször közölt kritikákat, interjúkat, melyekkel a magyar iparművészet fejlődésének útját tudatosan egyengette.

A haladás irányában munkálkodó csoportok, sajtóorgánumok mellett befolyásolták a kor tárgykulturájának alakulását a nagy művészegyeniségek is. Két olyan iparművész volt, akinek példája döntő hatást gyakorolt kortársaira: Kozma Lajos és Kaesz Gyula. A gyakorlati munka mellett mindkettőjük nevéhez gazdag elméleti és publikációs tevékenység is fűződik. A közösségért, egész szakterületükért érzett felelősség írásaik mellett tükröződik pedagógiai munkájukban is. Sokoldalú alkotói életművük már ismert. Kevesebb szó esett talán arról a szuggesztív emberi-alkotói magatartásról, mely egy egész iparművész nemzedék számára követendő példának, mértékül szolgálhatott. Tanítványok sora bizonyította, hogy Kaesz Gyula tanár belsőépítész osztályán egy konzervatív, rosszul felszerelt, avult szellemű, nem megfelelő tantervvel és képzési idővel rendelkező iskolában is, korszerű művészeti alkotómunkára felkészített fiatalok nyertek oklevelet és állták meg a helyüket a legkülönbözőbb helyzetekben és követelmények között. Tanítványainak nemcsak a szűken értelmezett szakmát, hanem szemléletet, a modern igényeknek megfelelő sokoldalú felkészültséget adott. Így kerül-

hetett ki közülük Ambrózy Iván a Nemzeti Színház és az Operaház diszlettervezője, Bozzay Dezső, az első, aki Magyarországon mint ipari formatervező üzemi alkalmazásban állott, (Orion gyár) Berend György a Műszaki Egyetem építész karának tanára, Lossonczy Tamás festőművész (31) és Juhász László belsőépítész, a CIRPAC csoport és a Munka kör tagja, az 1954-ben megalakult Iparművészeti Tanács titkára.

Kozma Lajos volt az első magyar gyári bútor tervezője, (32) a Fővárosi Iparrajziskola tanára 1919-ig, a Budapesti Műhely alapítója, 1946-tól az ujonnan alakult Iparművészeti Főiskola igazgatója. Számtalan cikkében, kritikájában sürgette a szériagyártást, a racionális termelést, hivatkozva az egyre növekvő szociális igényre. Művészi pályája önmagában is példa: a szecesszió kézműves műhelyéből jutott el huszadik század színvonalán álló, nagyüzemileg gyártható használati tárgy porblémájáig. Mintha saját és nemzedéktársainak pályáját vázolta volna fel 1913-as írásában: "talán van valami hasonlóság a fejlődési folyamat és az egyén fejlődése között. A gyerek és a korai népművészet szecessziós kész elemeket vesz át a természetből és velük funkciókat végeztet (az oroszlán tart, a madár szájából lámpa lóg, kigyó, mint kilincs stb.) az ifjuember a konstrukció rajongója, mindent szerkeszteni akar és mer, a férfi az erő és nyugalom formalkotó bölcse." (33)

A 30-as évek második felében, a súlyosabb politikai és gazdasági helyzetben, amikor a kiállítási, publikációs lehetőségek épp úgy csökkentek, mint a tervek gyakorlati megvalósításának lehetősége, üzem és tervező közötti kapcsolat is egyre csökkent a rossz munkalehetőségek következtében, a küzdelem a jobb, korszerűbb iparművészetért elvi sikon folytatódott tovább.

A magyar művészeti életnek jelentős eseménye volt az első Országos Magyar Iparművész Kongresszus, mely sokat tett az iparművészek és az iparművészet helyzetének tisztázásáért, szükséges reformgondolatok felvetésével. A kongresszusi tárgyalásra benyújtott javaslatok szinte minden égető problémát érintettek. A szervezeti kérdések között az országos magyar iparművész kataszter felállításával kapcsolatos javaslatot dr. Ecker Ferenc terjesztette elő. A kataszter felállítását az Iparművészeti Iskolán belül javasolta, melyben az "iparművészek elismert szervezeteinek küldöttei hatósági jogkörrel jegyeznék be az arra jogosult iparművészeket." Fontos javaslat volt a "szerzői jogra" vonatkozó is: "kérjük a m. kir. igazságügy-miniszter urtól, hogy a szerzői jogról szóló 1921/LIV. sz. t. c olyan értelemben módosíttassék, hogy ott az iparművészet ne csak általánosságban említettessék, hanem a többi művészetekhez hasonlóan preciziroztassék: mi tartozik az iparművészet körébe." Az előterjesztés nem csupán szerzői jogi problémákat érint. Tükrözi az "iparművészet" fogalmával összefüggő sokszor még ma is tapasztalható bizonytalanságot.

Igen lényeges volt a vállalatok iparművészi munkájával kapcsolatos javaslat: "állami és államilag támogatott nagyvállalatoknál, üzemeknél, szövetkezeteknél stb. intézményesen biztosíttassék, hogy az iparművészeti munkák tervezését csak az Iparművész Kataszterbe bejegyzett iparművészek végezhetik."

A kongresszus foglalkozott az oktatás problémájával is. Javaslat hangzott el arra vonatkozóan, hogy a magániskolák állami ellenőrzés alá helyeztessenek, a zugiskolákat pedig hatóságilag szüntessék be. Indokolás: "ma bárki, ötletszerűen, minden közigazgatási ellenőrzés nélkül nyithat magániskolát, s folytathat ily irányú működést anélkül, hogy azt a hatóság korlátozó keretek közé szorítaná. Senki nem kéri számon, hogy milyen tanerőkkel, tantervvel, tanműhelyfelszereléssel folyik a tanítás. Ezek a körülmények teszik aztán lehetővé, hogy az ilyen

tanulók felkészültséggel lépnek ki az életbe, ott csakhamar elbuknak, vagy kontrár tevékenységükkel súlyosan veszélyeztetik a több, (4–6) évi, komoly studiumokat végző iparművészek jogos érdekeit s rontják a magyar iparművészet hírnevét." Az ösztöndíjakról: "az Ösztöndíj Tanács létesítsen ösztöndíjakat külföldi vándortanulmányutakra... A sportot támogató totalizátor adóhoz hasonlóan veszen ki a kormány művészeti célokat szolgáló hasonló adót." (34)

A sok pozitív javaslat között is kiemelkedő jelentőségű a leendő Iparművész Kamara kötelékébe tartozó, alkalmazott iparművészek védelmére vonatkozó Juhász László által előterjesztett javaslat. Ennek értelmében: "kötelezővé kell tenni mindennemű iparművészeti munkánál... iparművész szakember alkalmazását...". Azaz az iparművészeknek szerepelniök kell az iparművészeti pályázatok kiírásánál, az e munkákat elbíráló bizottságokban, üzemeknél, (pl. gépgyáraknál, járműveket készítő üzemeknél,) ünnepi dekorációk tervezésénél, portálok, reklámok tervezésénél és elbírálásánál. Be kell vonni az iparművészeket a várostervezés munkájába is, továbbá a reklám és propaganda különböző területeire is. A magán tervező irodák és a magán ipari vállalatok is köteleztessenek iparművész tervezők alkalmazására valamint azok az üzleti vállalkozások is, melyek iparművészeti tárgyak eladásával foglalkoznak. (35) A javaslat a továbbiakban foglalkozik az iparművész nevének használatával, mellyel kontárok gyakran visszaélnek, a munkák kötelező szignálásval, szerzői jogi kérdésekkel. Igen fontos, hogy kimondja: "az iparművész a művészet síkján társadalmilag egyenértékűnek tekintessék a mérnöki diplomással."

A fenti kérdések már több mint két évtizede égető problémái voltak iparművészeti életünknek. Az alkalmazott iparművészek helyzetével kapcsolatos előterjesztés tulajdonképpen csupán összegezése a már több ízben és több fórumon vitatott részproblémáknak. Előzménye volt már a huszas években lezajlott belső-építész-építő-iparművészet vita, amely még egy évtized múltán is továbbgyűrűzött, s az "építő-iparművészek" helyzete még akkor sem tisztázódott. 1936-ban ugyanis a MIOE és az OMIT közös memorandumot nyújtott be az iparügyi miniszternek (Bornemissza Géza), melyben az építő-iparművészek eddig csak szokásjogon alapuló tevékenységének a jövőben törvényerejű rendelettel való biztosítását kéri. A kérelem úgy látszik, szintén eredménytelen maradt, amint nem sok eredménnyel járt az 1938-as kongresszuson elhangzott javaslat sem. Jelentősége, hogy körültekintően, a realitást figyelembe véve foglalkozik valamennyi kérdés-sel és az iparművészek legmagasabb hivatalos szakmai fóruma előtt, a MIOE és az OMIT által rendezett országos kongresszus előtt hangzott el.

Fontos esemény volt a kongresszus alkalmából rendezett első országos Iparművészeti Tárlat is, mely nemcsak a maga nemében az első ilyen bemutató, de a háboru előtt az utolsó nagy seregszemléje is volt a magyar iparművészetnek. A tárlaton Ohmann Béla nyerte az állami nagy aranyérmét, Gorka Géza a MIOE aranyérmét, Tólos Gyula az OMIT aranyérmét, Sztehló Lili szintén az OMIT aranyérmét. (36)

Visszatekintve nem is csodálkozhatunk azon, hogy az adott helyzetben, a világháboru kitörésének pillanatában, ilyen kevés, konkrét eredmény született, ilyen kevés előrelépés történt. Inkább az tűnik meglepőnek, hogy az oly sokáig pangó területen ezekben az években mintha megpezsdült volna az élet, egyre gyakrabban jöttek létre előremutató kezdeményezések. Ezek, bár kétségtelenül csupán a leghaladóbb szemléletű iparművészek viszonylag szűk csoportjának részvételével születtek meg, de mégis elegendőek voltak ahhoz, hogy az iparművész-társadalom javát a haladás irányában a nehéz időkben is mozgósítsák.

Ilyen pozitív kezdeményezés volt az "Új magyar otthon" kiállításorozat. A kiállítások pályázathoz fűződtek, s ennek anyagát tárták a nyilvánosság elé az OMIT és a MIOE közös rendezésében. A pályázatok arra méltónak ítélt terveit a Budapesti Műbútorasztalosok Szövetkezete gyártotta le. Az első kiállítást Kasesz Gyula tervezte. A pályázatok a kispénzüiek lakásának berendezését voltak hivatva segíteni. A háboru alatti utolsó pályázat eredménye 1944-ben már nem kerülhetett bemutatásra. Olyan tervezők vettek részt e munkában, mint Juhász László Flach János, Nagy Károly, stb.

Másik pozitív lépés volt az 1940-ben induló "Művészet az iparban" kiállításorozat az OMIT programja keretében. E kiállítások célja volt, hogy minden évben más szakterület munkáját mutassa be, mégpedig, mint a sorozat címe is utal rá, olyan kiállításokkal, ahol a hangsúly az iparilag előállított tárgyakon van. Így került megrendezésre a kerámia terület kiállítása, ahol a Zsolnay gyár és Herend szerepelt kitűnően, majd az üveg és fém terület. 1943-tól ez a sorozat is megszűnt, hiszen a háborus viszonyok között nemcsak a kiállításrendezés jelentett erőt meghaladó anyagi terhet, de az ipari termelés lehetősége is erősen megcsappant.

*

A korszerű iparművészet megteremtéséért vívott közzelmelek zárószakasza volt az "Új magyar iparművészet felé" röpirat 1940-ben való megjelenése. A röpiratot három fiatal iparművész fogalmazta, 1940. július 31-én: Csaba Rezső, Juhász László és Szücs Pál. Aláírók: Horváth Endre, Uray Zoltán, Tólos Róbert, Schubert Ernő, Juhász László, Csaba Rezső, Flach János, Belányi Rudolf, Farnady Frigyes, Daday Ferenc, Varga Mátyás, Szücs Pál. A szerzők elítélték az OMIT és a MIOE tevékenységét és kifejezésre juttatták a kor művészetpolitikájával kapcsolatos bírálatukat: "hiányzik az alkotómunkához az inspiráló szellemi légkör. – Az utolsó negyedszázadban kitermelődött sok komoly, alkotásra képes iparművész, de elszigetelődtek, szerepük nem lehetett átütőerejű... Az iskolától kezdve az iparművész szervezeteken keresztül kulturpolitikánk iparművészeti ténykedéséig hiányolnunk kell az iparművészet értékelésének, fejlesztésének egységes és korszerű szempontjait... Az iparművész el akarja foglalni méltó helyét az újjáalakuló magyar társadalomban..."

A röpirat mint dokumentum is jelentős. Ha semmiféle forrás nem állna rendelkezésünkre a két világháború közötti korszak iparművészeti életéről, akkor is lenne képünk e periódusról, mivel valamennyi lényeges kérdés említésre kerül benne, s a szerzők értékelnek, állást foglalnak azokkal kapcsolatosan. A MIOE bírálata így hangzik: "...ha mást nem is, de azt elérte, hogy a keblén melegengett iparművész életrekelt. Nem lehetünk hálátlanok vele szemben, de ki kell mondanunk: amit elkezdett, azt fejezze is be."

Kijelöli az iparművész helyét a társadalomban: az iparművész nem vendég sehol, nem szolgálja és nem cselédje senkinek, nem csokornyakkendő kárpitos, és nem pályatévészett piktör, hanem egyszerűen és röviden: az iparművész önálló alkotó tényező..."

Foglalkozik az iparművészeti tevékenység történeti kialakulásával, iparművészet fogalmának eltorzulásával: Elutasítja az "otthon díszítő" értelmezést (Schmücke dein Heim), de a Werkbundhoz és Ruskiné mozgalomához fűződő kapcsolatot is lényegtelennek ítéli. Döntőnek a népművészettel való kapcsolatot tartja: "minden kultúra elindulása iparművészettel kezdődött: a kultúrát kialakító erők legelőször a nép életesszöveinek kialakításánál bontakoztak ki. A házépítés, a szövés fonás,

a timár, a bográn, a fazekasmesterség, a festés és faragás mind primér iparművészeti megnyilatkozások, a mai iparművészeti ágazatok ősfarmái... A szubjektív alap az ember, az objektív alap: az ember szükséglete." Tehát az iparművészeti tevékenység származását csak és kizárólagosan a mindennapi használati tárgyak köréből lehet levezetni.

Az iparművész munkája óriási társadalmi felelősség vállalását is jelenti. A környezet, a lakás, munkahely nemcsak kerete, de alakítója is az ember életének, hatással van rá. Így az iparművészre, aki ezt a környezetet megteremti, nagy felelősség hárul. Az új társadalom kialakulásának idején az iparművész feladata lesz, hogy kialakítsa az új életformával járó új környezetet és eszközöket, "meg kell teremtenie a szociális iparművészetet." A röpirat fontos megállapítása, hogy ennek megteremtése összefügg a szociális kérdések megoldásával is: "ennek az új iparművészetnek gazdasági jelentősége nyilvánvaló. Az iparnak és a kereskedelemnek olyan produktumokat szolgáltat, amely az új igényeket a legolcsóbban, de a legteljesebb művészi értéknívón elégti ki. Az iparművész feladata, hogy szociális átalakulásban az új életeszközök kialakításával vegyen részt."

Az iparművészek helyzetével kapcsolatosan a röpirat szerzői utalnak az I. Országos Magyar Iparművész Kongresszuson elhangzott pozitív javaslatokra, s ezeknek a reformköveteléseknek eredménytelen voltára. Már ekkor felvetődött, hogy az iparművészek szociális helyzetének rendezéséhez elengedhetetlen feltétel az Iparművész Kamara felállítása. A MIOE el is készítette a javaslat nyomán ennek tervét, de megvalósulása mégis várat magára.

A kamarával kapcsolatosan nem árt hivatkozni a röpirat szerzőinek megjegyzésére: "hangsúlyoznunk kell – hogy nem gondolunk a "szervezett muzsa" intézményére. Az Építészmérnöki Kamara ebből a szempontból igen nagy károkat okozott a magyar építőművészetnek, mert nem a tehetségre, hanem az oklevélre építették fel... A művészeti kamarák célja nem lehet csak oklevélvédelem, hanem ugyanolyan mértékben az alkotóképesség védelmét is biztosítani kell."

A röpiratnak szinte legfontosabb pontja az Iparművészeti Iskola reformjával és fejlesztésével kapcsolatos követeléseket tartalmazza. Az iskolán folyó iparművész-nevelés nem vette figyelembe a kor követelményeit, az új és egyre változó viszonyokat. Az oktatás nem ad lehetőséget a követelményekre épülő, sokoldalú alkotótevékenység kibontakoztatására, mivel szelleme még a "dizitő-művészet" alapelveire épül. Ezért a tovább már nem odázható oktatási reformnak biztosítani kell elsősorban azt, hogy a "helyesen és korszerűen értelmezett iparművészet szellemében folyjon a tanítás, ... neveljen az Iskola olyan iparművészeket, akik vérbeli szakemberek, szakmájuk összes technikai lehetőségeit alaposan ismerik, akik anyagokban és szerkezetekben gondolkodnak..." Lényeges pontja a reformjavaslatnak az Iskola Iparművészeti Főiskolává való fejlesztésének sürgetése. Ezzel kapcsolatosan jegyzik meg a szerzők, hogy "szó sem lehet a Képzőművészeti Akadémiával való fuzióról." Ez – helyesen látták – az iparművészet gyámság alá helyezését jelentené, pedig a cél annak gyakorosítása lenne.

A szervezeti reformkövetelések között szerepel az OMIT és MIOE egyesítéséből létrehozandó Iparművész Szövetség terve is, mivel a két különálló szövetség csak az erők szétforgácsolását eredményezi. Foglalkozik a szervezetek munkájával, mely hol "parallel, hol ellentétes irányban futott." A pozitívabb szerepet a MIOE játszotta, megalakulása óta a Társulat munkája egyre konzervatívabb lett."A MIOE volt az a kohó, amelyben kitermelődtek a továbblépés új erői..." Ezért el kell szánnia magát a cselekvésre, különben ez a szervezet is halálra

van ítélve. A MIOE feladata lett volna az Iparművész Kamara, az Iparművész Szövetség és az Országos Magyar Iparművészeti Főiskola életrehozása.

A szerzők szerint a ma iparművésze többre becsüli, ha sikerül egy munkás-otthont jól kialakítani, a munkás szükségleteit a kor nivóján kielégíteni, – mint a l'art pour l'art tervezés mégolyan csucsteljesítményét.

A kor iparművésze tehát élettartalmat akar adni elhanyagolt, elnyomott embertársának. Ez az, amit társadalmi tevékenységnek, szociális iparművészetnek nevezünk."

A röpiratban részletesen kifejtésre kerülnek a Szövetség céljai és feladatai. Szerepe a szakmai fejlődés elősegítésében (szemináriumok, pályázatok, kiállítások), iparművészeti kutatómunka szervezett megindítása (népművészeti értékek feltárása, magyar iparművészet történetének feldolgoztatása), iparművész telep felállítása, mégpedig néprajzi szempontból értékes helyen. Feladata továbbá a saksajtó és szakirodalom fejlesztése, úgy, hogy a "Magyar Iparművészet"-ből valóban a magyar iparművészetet népszerűsítő lapot kell fejleszteni. "Az iparművész" c. közlöny pedig "tekintélyes iparművészeti szaklappá fejlesztendő... legyen egyfelől az iparművészet tudományos folyóirata, másfelől művészeti szaklapja..."

A lapok indítása mellett a Szövetség feladata lenne a szakkönyvkiadás megszervezése is.

Igen fontos a kereskedelem szakmai ellenőrzése, mint a röpiratban olvashatjuk: "ellenőrizné az iparművészeti cikkek forgalombahozatalát, azaz, az iparművészet összes kereskedelmi ágazatait, a minőség megóvása érdekében", és "az ipar és az iparművészet kapcsolatainak megteremtésén" is fáradozik. "Evégből... minden olyan iparvállalat és műhely beszervezendő –, amely az iparművészet szempontjából bármilyen vonatkozásban számításba jöhet."

A szerzők és az aláírók közös levél kíséretében küldték el a röpiratot a MIOE elnökségéhez, melyben kérik, hogy hívjon össze két héten belül rendkívüli választmányi ülést, az abban foglaltak sürgős megvitatására. (37)

A röpirat igen erős visszhangot váltott ki, mind szakmai, mind a sajtó és a közvélemény köreiben. Az OMIT, amint azt várni lehetett tőle, felháborodott ellenérzéssel fogadta a fiatal iparművészek reformgondolatait. Első reflexiói a Magyar Iparművészet rövid közleményéből derülnek ki:

1. felfogásunk szerint a szóban forgó röpirat csak úgy hemzseg a téves és félreérthető megállapításoktól,

2. sem az Országos Magyar Iparművészeti Társulat Elnöksége, sem pedig az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskola igazgatósága és tanári kara nem fogja tovább tűrni azt az átlátszó célzatu beállítást, amely egyrészt nemes magyar hagyományokat kezd ki, másrészt könnyelmű módon nagy kulturális eredményeket szól le..." (38)

Ezek után érthető módon felcsigázott érdeklődéssel várta a közvélemény a MIOE rendkívüli választmányi ülésének összeülését. Augusztus elején a napi sajtó igen gyakran foglalkozott a kérdéssel: "vajjon vállalja-e a MIOE, hogy feltárja az Iparművészeti Társulat működésének hibáit?" (Független Magyarország, 1940. aug. 12.) A Magyarország augusztus 12-i száma is pozitívan nyilatkozott a röpirattal kapcsolatosan, különösen annak a kamaráról és az oktatásról előterjesztett reformjavaslataival. "Meglepő, hogy a kiáltványban józan reformgondolások mellett több olyan pontra akadunk, mely mellett lehetetlen szó nélkül elhaladnunk... – írta az "Ujság" 1940. augusztus 4-én – végtelenül felesle-

gesnek ítéljük azért azt a nagyzóló törekvést, hogy az Iparművészeti Iskola főiskolává fejlesztessék."

A MIOE rendkívüli választmányi ülése végül 1940. augusztus 22-én ült össze. Az iparművészek reformköveteléseit a szerzők – Csaba Rezső, Juhász László és Szücs Pál választmányi tagok terjesztették "határozati javaslat" formájában az ülés elé. Kérték, hogy a választmány fogadja el a röpiratban foglaltakat, szakitson a "letűnő korszak anakronizmusával" és tegyen erőfeszítéseket a "szocialista magyar iparművészet" kialakításának érdekében. Vállalja a küzdelmet a kamara felállításáért, "mondja ki az Iparművészeti Iskola gyökeres reformjának szükségességét..." harcolja ki az iparművészfront egységét, azaz szervezze meg a Szövetséget a Társulat és az Egyesület egyesítésével, a fenti akciók szolgálatába állítsa "Az iparművészet"-et mindaddig, míg a szaksajtó reformját végre nem hajtja..." követelje meg a "permanens egyesületi életet". (39)

A rendkívüli választmányi ülés elfogadta a "határozati javaslatot" s ez azt jelentette, hogy a gyakorló iparművészek azonosították magukat a reformjavaslatok programjával. "Erőtéljes mozgalom indult és minden számottevő iparművész szakember az akció mögé állt, sürgetve a programban foglaltak megvalósítását." – írta a "Pest" 1940. augusztus 23-án.

A MIOE egyetértésével szemben az OMIT 1940. szeptember 12-i ülésén foglalkozott a röpirattal, melyet a Magyar Iparművészetben "ködös háttérű ügy"-nek bélyegzett: "aki a mai nehéz időkbén ilyen módszerekkel próbál zavart kelteni... az nem jó szolgálatot tesz az ügynek..." A javaslatokat a cikkíró szándékosan nemzedéki ellentétnek igyekszik feltüntetni és az iparművészet helyzetével kapcsolatosan fellángoló érdeklődést "mesterségesen felidézett zűrzavar"-nak nevezi. A röpirat szerzői az OMIT szerint "zavaros érveléssel szinte diktátori polcra törekcszenek..." s a vezetőség azzal is gyanusítja őket, hogy követeléseiket, reformjavaslataikat egyéni érdekeik által vezetettve fogalmazták meg. Összegezve, az OMIT úgy látja, "hogy a legutóbbi időben a magyar iparművészeti kultúra érdekében végzett munkáját eddig oly sok nehézség és akadály között elért eredményét az önös érdekek veszélyeztetni próbálja." (40)

Az OMIT állásfoglalására Csaba Rezső a "Független Magyarországnak"-nak a dött interjuban válaszolt: "megdöbbenően olvastuk az Országos Iparművészeti Társulat lapjában megjelent nyilatkozatot, amely egyfelől félremagyarázza szándékunkat, másfelől az ügyet, a megkerülhetetlen feladatokat és elveket megkerülve személyes élt akar adni a mozgalomnak." Ugyanennek a lapnak szeptember 23-i számában Szablya János az OMIT nevében így nyilatkozott: "összefoglalva meg kell állapítanunk, hogy ami jó gondolat van a röpiratban, az itt a Társulat helyiségeiben hangzott el, a többi pedig olyan, ami nézetünk szerint megvalósíthatatlan, de nincs is szükség a megvalósítására." Az "Esti Kurir" szeptember 27-i számában közölt nyilatkozat pedig így hangzik: "ez a röpirat a nyilvánosság elé vonszolta a Társulat belső ügyeit... kellő tárgyismeret nélkül készült és mesterséges szándékossággal fest kedvezőtlen képet iparművészeti intézményeinkről."

A fiatalabb szellemű és mindenféleképpen haladóbb MIOE tehát magáénak tekintette a röpiratot, vagy legalábbis egyetértett követeléseivel, ezzel szemben az OMIT személyes támadásnak érezve a bírálatot, minden alkalmat megragadott, hogy állást foglaljon ellene. A vita sokáig gyűrűzött, az ellenzők tábora mind szélesebb lett. A "Pest" 1940. október 10-i számából kiderül, hogy "illetékes helyről ktadott nyilatkozat kifejezésre juttatta azt is, hogy nem tesznek jó szolgálatot a magyar iparművészet ügyének, akik efféle röpiratháborúval za-

varják a magyar iparművészek összességének érdekében tervbe vett elgondolások nyugodt keresztülvitelét."

A támadások, vádaskodások hatására Szücs Pál lemondott a MIOE titkári tisztségéről. 1940 októberében a zaklatások között hányódó szerzők második röpiratot tettek közre a korábbival azonos címen. Az új röpiratban az előzőre hivatkozva megkísérelték az erősen befolyásolt közvéleményt meggyőzni cselekvésük ösztönességéről és kijelentették, hogy nem saját személyük védelme a céljuk, hanem a közönség helyes tájékoztatása. "Mert fenntartható állapot-e, hogy egy fejlesztő, építő szándéku, nyílt felelősségérzettel áthatott szellemi megnyilatkozás az igazgatóság tendenciózus sajtótájékoztatása következtében destruktív színezetet kapjon?"

A második röpirat két hónappal az első megjelenése után a védekezésre, öngazolásra kényszerített szerzők megnyilatkozása volt, az ügybe vetett szilárd hitüket, következetességüket, elveik megingathatatlanságát bizonyította.

Sajnos, az első röpirat követeléseit is hiába fogadta el egyhangulag a MIOE választmánya. A világháború eseményei megakadályozták abban, hogy hozzájáruljon az "Új magyar iparművészet" kialakításához. Jelentősége nem is a pillanatnyi eredményekben keresendő, hanem abban, hogy olyan programot tudott az évtizedek óta egy helyben topogó magyar iparművész-társadalom számára megfogalmazni, mely a jövő, az 1945 utáni időszak, az ujonnan alakult szocialista társadalom számára is érvényes lehetett, s a megnövekedett lehetőségek között irányt tudott adni a fejlődésnek. 1946-ban az Iparművészeti Iskola átalakult Iparművészeti Főiskolává. 1949-ben megalakult a Szövetség, 1954-ben az Iparművészeti Tanács, a művészet-ipar-kereskedelem munkájának összehangolására és irányítására. Sok küzdelem, vita és gátló tényező ellenére lassan megszületik ipar és művészet kapcsolatának gyümölcse, az ipari művészet.

JEGYZETEK

- (1) RÁTH GY.: Az iparművészet könyve III. 1912. 579.
Nádai Pál: Iparművészeti törekvések a huszadik században.
- (2) NÁDAI P.: A Wiener Werkstätte dicsőséges bukása, Magyar Iparművészet, 1926. 122.
- (3) MEZEI O.: Az Orsz. Magyar Kír. Iparművészeti Iskola (1880–1944.) oktatási rendszere és forrásai. Ipari Művészet, 1974. 2., 3., 4., 5., 6.sz.
- (4) Iparművészeti Iskola évkönyvei. (1930–1934.)
- (5) GRÓH L.: Iparművészeti Iskolánk reformjáról. Magyar Iparművészet 1927. 217.
- (6) JUHÁSZ L.: Tervezet a leendő Iparművész Kamara kötelékébe tartozó alkalmazott iparművészek megvédésére. Javaslat az I. Orsz. Iparművész Kongresszuson, 1938. Kézirat, Juhász László tulajdona.
- (7) GRÓH L.: i. m.
- (8) Juhász László szóbeli közlése

- (9) Juhász László közlése.
- (10) POGÁNY Ö. : A budapesti Székesfővárosi Községi Iparrajziskola fennállásának 160 éves jubileumi kiállítása. Magyar Iparművészet, 1938. 86.
- (11) Az "Esti Kurir" 1935. VI. 25. -én az Atelier növendékeinek kiállításáról nyilatkozott elismeréssel. A cikkíró szerint ekkor az iskolának 55 növendéke volt.
- (12) BORTNYIK S. : Technika és művészet. Tér és Forma, 1930. 149.
- (13) Az iparművészet problémája. Tér és Forma, 1935. 129.
- (14) SZABLYA J. : Formaadás és népművészeti disz. Tér és Forma, 1935, 202.
- (15) JAKÓ G. : A művészi kerámia. Magyar Iparművészet, 52.
- (16) PÁL L. : Művészet és ipar. Magyar Iparművészet, 1944. 1.
- (17) Cs. R. -el szignált jegyzet. Magyar Iparművészet, 1939. 221.
- (18) JUHÁSZ L. : Retrospektív feljegyzés (kézirat)
- (19) A CIRPAC csoport munkáját részletesen ismerteti GÁBOR E. : A CIAM magyar csoportja c. könyvében. Akadémiai Kiadó, 1972. A csoport harmadik kiállítása 1932. szept. 1-én nyílt meg, az Iparcsarnok Kézművesipari Kiállítása keretében, melyet a rendőrség egy nap után bezárított, mivel, – mint Barna Béla rendőrfőtanácsos jelentésében áll – "az illusztrált és statisztikai adatokat tartalmazó táblázatok összeállítása osztályellenes izgatást látszik tartalmazni."
- (A levelet lásd: a MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának archívumában. MDK-C-I-16/552/2)
- (20) JUHÁSZ L. : Retrospektív feljegyzés
- (21) Juhász László közlése.
- (22) Juhász László közlése. A Cardio Butorgyárról lásd: KOVÁCS ZS. : 50 éves a Cardio Butorgyár. Ipari Műv. 1970. IV. 46.
- (23) Herenden például Kelety Sándor állandó alkalmazásban volt 1924-től. A kisplasztikai sorozatok tervezésére 154 művészt foglalkoztattak, közöttük olyanokat, mint Kisfaludy Strobl Zsigmond, Pásztor János, Lőrincz István, Ligeti Miklós, B. Lőte Éva, Huszár Imre, Vastagh György. Művészeti tanácsadó: Telcs Ede. A Zsolnay gyár tervezői voltak többek között: Beszédes László, K. Holéczy Etus, Horn Anna, Johann Hugó, Katona Mici, Lux Elek (Herenden is tervezett), Markup Béla, Sinkó András.
- (24) Tervezők és tervek. Ruházat. Az Iparművészeti Tanács kiskönyvtára, Bp. 1961.
- (25) JUHÁSZ L. : Retrospektív feljegyzés (kézirat)
- (26) ERNYEY GY. : Az ipari forma története Magyarországon, 39–40. Akadémiai Kiadó, 1975.
- (27) ERNYEY GY. : i. m.

- (28) Kaesz Gyula hagyatékában. Magyar Műhely Szövetségről. (Orsz. Műemlékfelügyelőség, 70-022.2033)
- (29) OMF Kaesz Gyula hagyatéka (70.022.2062)
- (30) KOZMA L.: A Lakberendezési Vásár és a magyar Werkbund ügye. Tér és Forma 1930. 497.
- (31) Juhász László közlése
- (32) KAESZ GY.: A butorstilusok, Bp. 1972. 230.
- (33) KOZMA L.: Az iparművészet fejlődésének új irányáról. Magyar Iparművészet, 1913. 307.
- (34) Országos Magyar Iparművész Kongresszus, 1938. Kongresszusi tárgyalásra benyújtott javaslatok.
- (35) Tervezet a leendő Iparművész Kamara kötelékébe tartozó alkalmazott iparművészek megvédésére. Kézirat, Juhász László tulajdona.
- (36) Ezüstérem: Barthus Irén, Kitlínger Kálmán, Konecsni György, Márkus Lili, Rákos Pál, Szűcs Pál, Tóth Gyula
A M. Kir. Vallás és Közoktatásügyi miniszter elismerő oklevele: Kontuly Béláné, Dióssy Antal, Eschenbach Jenő, Árkayné, Sztehló Lili, Pécsi József, Mánár Pál, Báthori Julia, Horváth Endre, Hiesz Géza, Hollósiné, Mattioni Eszter, Madarassy Walter, Lux Alice, Simkó András, Szűcs Pál.
- (37) "Új magyar iparművészet felé" röpirat, Juhász L. tul.
- (38) Magyar Iparművészet, 1940. 85.
- (39) Határozati javaslat. (kézirat) Juhász L. tul.
- (40) Egy röpiratról (jeltelen cikk) Magyar Iparművészet, 1940. 100.

Summary

THE CONNECTION BETWEEN APPLIED ARTS AND LARGE SCALE INDUSTRY IN HUNGARY BETWEEN THE TWO WORLD WARS

In the twenties all over the World there was a great progress in the art of modeling objects and the environment. It became more and more apparent, that the problem of mass housing demands, as that of the cultured designing of handy articles and other necessities could be solved only by cooperation with large scale industry.

In Hungary, the accomplishments of the European progress became known in the years following the I. World War. The new principles were transmitted primarily by Lajos Kassák – at the time in voluntary exile – and his circle, and also by the number of Hungarian artists active in the Bauhaus, Marcell Breuer, Farkas Molnár, Alfréd Forbáth, László Moholy-Nagy, and their companions. In projecting handy articles for mass demand as in laying the ideological foundations for an environmental design that observes social and cultural demands equally, the activity of the Hungarian section of CIRPAC was of great

importance. it kept up a continuous contact with the International conventions of modern architecture.

However the concretisation of the principles was rather slow. The reason for this was in first place the backward condition of the industry, due to unfavourable economic circumstances. In those years large scale industry was practically non-existent, in the so called factories we could find a manufacture – type production. Even at those places where the serial production of handy items was adopted, they did not, or very rarely did use designers. Thus the struggle for creating a modern cultural level for Hungarian handy objects, was fought more on an abstract level. Besides the returning Bauhaus members and the Hungarian section of the CIRPAC, The excellent professors of the School of Applied Arts and the School of Industrial Design – Lajos Kozma and Gyula Kaesz, and the outstanding private schools, such as the "Workshop" of Sándor Bortnyik and the school called "Atelier" of Dezső Orbán did a lot too for the establishing of the new principles of applied arts.

The progressive monthly of architecture, the "Tér és Forma – (Space and Form)" and the more conservative "Hungarian Applied Arts" were the forum for discussions concerning the new interpretation of Applied arts. In the related history, the National Hungarian Convention of Applied Arts was an important event, it has emphasized the problem of satisfying more modern demands. The leaflet composed in 1940 by the three young artists, Rezső Csaba, László Juhász and Pál Szűcs, called, "For the new Hungarian Applied Arts", was the summary of the struggles for a modern concept, in the period between the two world wars. The authors dealt with the historical origins of activities in the field of Applied Arts. They considered the popular culture to be the cradle of design. House-building, the trades of the tanners, cartwrights, potters and weavers were the primary manifestations of and the antique forms of today's branches of applied arts. They are kin to the modern aspirations also because man, and man's necessities were the point of departure for the masters of folklore. Thus the proper interpretation of applied arts activities can be deducted exclusively from its creating of a group of objects to satisfy daily necessities. Besides the question of principles the leaflet has also dealt in detail with the practical, and the organisational problems of applied arts activities. The proposals included, could not be concretised under the social and historical conditions of the forties. The fitness for life of the program was proved by the fact that after 1945, the newly formed socialistic society could use it as the starting point for the reorganization of the applied arts life.



Vadas József

BORZ' KOVÁTS SÁNDOR

A körkérdések és interjúk korát éljük. Borz' Kováts Sándornak is feltették egyszer a kérdést: miért választotta életcélul a belsőépítészetet? Vagy csak ő tette fel magának mások helyett, akik nem voltak rá kíváncsiak, azok nevében, akiknek egész munkásságát szentelte? A kéziratos szövegből nem derül ki a válasz. Csak azt tudjuk: Borz' Kováts Sándor nem volt képzőművész, meg sem kísértette a képzőművészetet. De ő az iparművészetet is totalitással ruházta fel. A legegyszerűbb tárgy megformálásakor is az élet legátfogóbb törvényszerűségeiből indult ki. Hogyne tett volna így akkor, talán még a felvételi vizsgán, amikor ars poeticával felelt az iménti kérdésre: "Az emberiség ősi és örök törekvése, hogy maga körül olyan életteret alakítson ki, mely igényeinek a legjobban megfelel." (1)

Ez a designer, ahogy ő maga nevezte magát, nem a modern művészethez akart kapcsolódni munkásságával, hanem a környezetalakítás kulcsproblémáit feldolgozva próbálta megkeresni feladatát. És meghalt harminchárom esztendő korában, a szemünk láttára, 1973. január 15-én.

Harminchárom éves korában Kozma Lajos éppen tüzértiszt volt az első világháborúban, addig csupán egyetlen jelentős mű állt mögötte: a Rózsavölgyi zeneműkereskedés belsőépítészeti kialakítása. A harminchárom éves Kaesz Gyuláról a magyar művészettörténetnek nem is volna különösebb feljegyezni valója – azon kívül, hogy tanított az Iparművészeti Iskolában. Hasonló a helyzet Király Józseffel is, hogy a felszabadulás nemzedékének egyik legkiemelkedőbb tagját említsem: élete harmincharmadik esztendejében indult tanulni Nyugat-Európába, az akkori tapasztalatok majd tíz év múlva érnek művekké. A harminchárom évesen meghalt Borz' Kováts Sándorról azonban tanulmányt kell írni.

És nemcsak kell, de lehet is. A lehetőségben egyszerre fogalmazódik meg a mai magyar iparművészet szűkössége és Borz' kivételes képességekkel párosuló hallatlan munkamorálja. A puszta életrajzi adat csupán – számszerinti értelemben is – egy tragikus veszteségről tudósít, történeti távlatba helyezve azonban nem kétséges: a magyar formatervezés talán még Kozmánál, Kaesz-nél is nagyobb kaliberű tehetséggel lett szegényebb. Harminchárom évesen is a magyar design vezető mestere vált ki a csatasorból. Barátai és legközvetlenebb munkatársai – Pohárnok Mihály, Soltész György – azóta is folytatják azt a munkát, amit együtt kezdtek el, amiről halálos ágyán is beszélgettek. Mégis azt kell mondanom: féltő, hogy korai halálával nem egyetlen nagyszerű embert és néhány nagyszerű mű alkotóját veszítettünk el. Hanem azt, aki – az avantgarde szóhasználatával élve – utat mutatott és célt tudatosított.

A jövőt ne firtassuk. Mi lett volna, ha?... mit csinált volna, ha?... ezek csak hatásos és hátráltató kérdések. Van elég tanulság a megélt életben és a megélt élet életművében is.

Kozma Lajosnak még az is elegendő feladatnak látszott, hogy megtagadja a tizenkilencedik századot, főleg az eklektikát és a historizmust, Kaesz Gyulának – megint csak egyszerűsitem a helyzetképet – már az az egyetlen dolog is nevet szerzett volna, hogy tanulni mert a Bauhaus oktatási módszerétől és amit tanult, azt saját növendékein kamatoztatta. Ekkor jött a felszabadulás, az igazi változás lehetősége, hiszen Kozma és Kaesz addig a nagypolgárságnak tervezett. (Márpedig milyen környezeti esztétika az, amelyik legfeljebb a társadalom szűk rétegének teremt otthont?) Kozma és Kaesz – elméletileg – jelentős fordulatot tesz: a típusforma és a típusbutor gondolatának felvetésével. De Kozma halála és az ötvenes évek első fele elszalasztja a nagy lehetőséget: a korszerű elvekhez igazítani a gyakorlatot. Amikorra pedig kitisztul a szellemi léghő: Kaesz már nem tud kellő aktivitással bekapcsolódni a munkába.

Az ötvenes évek díszítő népieskedésében elveszett az iparművészet becsülete. Az új nemzedéknek tehát – a tanulságokat nem számítva – mindent előlről kellett kezdenie. Nem vállalta őket a nagyipar, ők meg – ez volt a közelmúlt másik visszahúzó öröksége – az édeskés zsánerábrázolásokat nem vállalták, a Munkácsy nevével fémjelzett, vagyis tökéletesen félreértett szocialista realizmust. Ezért kellett a modern képzőművészethez fordulniuk, ezért csinálhattak valamiféle – Magyarországon legalábbis – modern képzőművészetet, elsősorban plasztikát – fémről, fából, kerámiából, később textilből.

Nemcsak az igényesebb közönség figyelte fel e jelentős kísérletekre, a rogyasztott kerámiákra és a csillogó krómacél kompozíciókra, amelyek – szoborként – akkor még legjobb esetben is a türt kategóriába tartoztak. De hamarosan, inkább előbb, mint később, az is kederült: az iparművészet sok feszültséget képes levezetni. Általa régen várt kifejezési formák kaptak teret a magyar művészetben, és mégsem kellett hozzáynulni a képzőművészet görcsös beidegződéséhez. Másrészt: az iparművészet jó üzletnek bizonyult.

Az iparművészeti tárgyak forgalmazása busás jövedelmet hozott. A művészeti Alap így olyan vállalkozássá fejlődött, amely az egész művész társadalom költségvetését fedezni tudja és még az állami nagykasszába is fizet. Igaz, a nagyszabású kísérletek a hatvanas évek derekán lassanként háttérbe szorultak, az iparművészek idővel jól jövedelmező használati- és ajándéktárgykészítésre rendezkedtek be, mintha csak kisiparosok volnának. Majd, minthogy szabályos kereskedelmi ügyletről volt szó, az igények is alább szálltak. Közben az Alap joggal mondhatta: minden a legnagyobb rendben van. Az iparművészek jól élnek, az iparművészeti Vállalat jövedelméből a szobrászoknak és a festőknek is bőven jut, a közönség is megtalálja, amit keres. De az idill, a látszategyensúly – Borz' Kováts Sándor fellépése is jelzi – nem tartott soká.

Egy önvallomásában így emlékezik vissza tanulmányaira, részletek nélkül is a lényegre koncentrálva: "1959–64-ig tanultam a Magyar Iparművészeti Főiskola Belső-építész Tanszakán, tehát annak már stíluskötöttségektől mentes időszakában." (2) Amennyire tény tehát, hogy Borz' az akkori harminc évesekkel kezdi életművét építeni, annyira alapvető – az egyidejű indulást magyarázza – a különbség: Király Józsefék, történeti stílusok reprodukálásával készültek hivatásukra, Borz' Kováts és évfolyamtársai viszont már elsősorban az iparművészeti gondolkodást tanulták meg.

Kiderül a művekből, a főiskolán készült tárgyakból és tervekből, bár nyilvánvalóan nyomot hagytak rajtuk a tanárok (Szrogh György és Németh István) is. E

studiumokban egy huszonéves fiatalember próbálgatta fantáziáját, nem is akárhogyan. Elsőéves korában tervezte összecusukható óvodai ágját. A kis helyen elférő, olcsó és szellemes szerkezet láttán tizenöt év távolából még nyilvánvalóbb, mint születésekor lehetett: Borz' Kováts nem dekorálásnak fogta fel az iparművészetet. A szép és kellemes formával is elsősorban konstruált. Másodéves korából való csőszéke alighanem egyik előzménye a hatvanas évek végi butoroknak. De ekkor még nem életművét építi, inkább csak építkezik. Ez sem kis dolog, hiszen akkoriban az érett alkotók sem tudtak elszakadni a diszitgetés kísértésétől. 1962 körül keletkezett hajlitott falemez széke, kicsit nehézkes és bonyolult képződmény, de nem holmi cicomák miatt, ilyeneket hiába is keresnénk rajta. Bizarr hatása inkább abból adódik, hogy monumentális épületként szerkesztette meg, nagy és tömör formákból áll, a szükséges raffinéria híján. Erényeket és hibákat említettem, s említhetnék még. Holott e korai munkáknak is az a legfőbb jellegzetességük, hogy ipari formák. A főiskolás Borz' Kováts nem úgy készít ülőbutort, hogy megnézi a korábbiakat és a tanultak alapján megcsinálja a magáét, amely talán kezdetlegesebb, mint a művészettörténeti példák, részleteiben talán szerencsésebb megoldás, de legalább az övé. Megpróbál úgy tervezni, mintha ő csinálná az első széket a világtörténelemben. Az emberből és a kor technikájából indul ki, ezért több, mint studium a harmadéves kori telefonfülke, buszmegálló, családiház, a negyedéves korában készült lakóházor. Ahogy a megoldások egyre érettebbek lesznek, egyre szorosabb kapcsolat épül ki a művészettörténeti előzményekkel, az imént említett földszinti lakóházor mögött a holland konstruktivisták vagy Kozma Lajos hasonló elképzelései is éreztetik hatásukat.

A negyedéves főiskolás 1963-ban azt a feladatot kapja, hogy tartson előadást kollégáinak a lakáskulturáról és annak hazai helyzetéről. A szöveg, amely megtalálható a művész hagyatékában, értékes dokumentum – nem annyira az akkori belsőépítészetről, mint inkább az akkori Borz' gondolkodásmódjáról. Élesen szembeállítja egymással a régi és az új lakást, mondván: az ebédlő-, dolgozó-, szalon- és egyéb szobákra történő felosztás ma már fikció. Ugyanis "a mai lakás az életfunkciók megfelelő kerete, mint: az étkezés, tisztálkodás, pihenés, gyerekevelés stb... A tervezés ésszerű menete... az emberből kiindulva a butorokon keresztül visz el a lakásig." (3) Borz' tehát nem egy-egy szép vagy kevésbé szép, használható vagy kevésbé használható butort akart tervezni – még diákként sem. Nagyobb összefüggésekben gondolkodik: még csak nem is butorcsaládokban, ahogy Kaesz Gyula tette, ahogy alighanem tanulta is Kaesz tanítványaitól. A butor számára csupán eszköz, hogy felülemelkedve a tárgyak régióján, az embert a lakás használójává, a lakást pedig az emberi használat terepévé tegye. Ez a felülemelkedés 1963 táján még csupán lehetőség, amelyhez tíz év múlva, közvetlenül halála előtt tér vissza, miután megtisztította a tárgyakat a ráakódott hamis képzetektől. De az ut ebben a főiskolás dolgozatban kezdődik. Számára a disztárgy soha nem volt reális alternatíva, még megélhetési szempontból sem: "Egy praktikus célu használati tárgy – ha szépen formázott – sokkal magasabbrendű értéket képviselhet, mint egy disztál, amelyet nem használunk semmire." (4) Borz' Kováts már akkor is tudta: munkája csak akkor lesz érdemi, ha tulleendő a tárgytervezésen. Bizonyítja főiskolai diploma-munkája, alig egy évvel későbből. Nem tárgyat, hanem egész épületet tervezett, nem gyárat vagy közintézményt dolgozott fel, hanem egész képzeletbeli Iparművészeti Főiskola épületkomplexumát alkotta meg, nemcsak épületeket rajzolt, környezeti tájolással, belsőépítészeti terekkel, s természetesen ülőbutorokkal,

hanem az Iparművészeti Főiskola tervezésével az iparművészeti oktatás, a designer-képzés kapcsán az iparművészet fogalmát is tisztázta, legalábbis megpróbálta tisztázni, mindenestre a fogalmak tisztázása után ült csak rajzasztalhoz.

A műszaki rajzokat és a távlati ábrázolásokat terjedelmes tanulmány vezet be. József Attila szellemében abból indult ki, hogy a művészetnek van egy változó és egy állandó tényezője, s ez utóbbi olyan örök emberi, "mely kifejezetten az ember biológiai és pszichológiai tulajdonságaiból ered." (5) Tehát nem mondott újat, de a biológiai és pszichológiai vonatkozások tudatosítása akkor, amikor a magyar iparművészetben még mindig a dekoráló hajlam uralkodik, nem akármilyen jelentőségű tett volt. Fontosságát csak növelte, hogy e fogalmak a tervezésben is irányt szabó rendszerbe illeszkednek. Borz'először a művészet tartalmát határozta meg, a művészet segítségével tárul fel az alkotás folyamata, az alkotás menetét kell figyelembe vennie a főiskolai oktatásnak, ezt a főiskola intézményének, amelyet követ az épületegyüttes – idézem – "szerkezete, szervezete." Az organizmus eszméje tehát, csirájában ugyan, de már ekkor is jelen van: a szóhasználatban és a valóság élőlényyszerű értelmezésében. Borz' a későbbiekben éppen azért fordul a tárgytervezés felé, mert organizmust akar építeni, mert az organizmushoz a legkisebb elem megismerésével vezet az út. Amikor a főiskola programját fogalmazza meg, ébred rá mintegy hivatására, első ízben tisztázza saját feladatait: "külön hangsúlyoznunk kell az ipari tömegtermelés elsődleges szerepét a használati tárgyak létrehozásánál. Tehát a főiskola karakterét az ipari tömegtervezés szempontjait figyelembevevő használati tárgyak létrehozása határozza meg." (6)

A tárgyalás Szegeden kap újabb indítékot.

Borz'aki az ipari tömegtermelés elsődleges szerepét hangsúlyozta, a főiskoláról kikerülve, szinte természetes, hogy nem vállalja a szabad uszást, pontosabban az Iparművészeti Vállalatot, még pontosabban: a retrográd kézműves iparművészetet, hanem tervezőirodába megy dolgozni. Így kerül a Csongrád Megyei Tanács Tervezőirodájához. Sorolhatnánk az ott töltött szűk két esztendő munkáit (csongrádi és szentesi zeneiskola, hódmezővásárhelyi üzletek), de nem érdemes. Az építészt, különösen egy pályakezdő építészt annyi anyagi és technikai feltétel köti munkájában, hogy elképzeléseiből – eredeti formájában – szinte semmi sem valósul meg. Borz' is csalódva tekintett vissza erre az időre, még a tapasztalatokat sem ítélte hasznosnak: "A Főiskoláról kikerülve egy nagyobb vidéki városunkban mint építésztervező és belsőépítész kezdtem, viszonylag hamar önálló munkákkal. Az ott töltött két év alatt azonban nem sikerült megbirkóznom az elsősorban kivitelezés oldaláról jelentkező nehézségekkel." (7)

Beszélhetnénk szemléleti nehézségekről is. Elég beleolvasni A forma-tervezés és az építészet kapcsolata című tanulmányába. 1966-ban íródott, akkor hagyta ott a CSOMITERV-et; ami tehát ebben az írásban előre-mutató és ujszerű felfogás, az egyszersmind magyarázat is – a távozásra. Borz' szerint az épület mint különleges használati tárgy, egy sor más használati tárgyatól távol. Ezért nemcsak az emberhez, hanem az ember használati tárgyaihoz is hasonlulnia kell. Miután a formatervezés legfőbb jellegetességét az építészetre is kiterjesztette ("a szériaszerű előregyártás területén az építészet=formatervezés"), (8) az építészetből, mint a formatervezés legnagyobb egységéből, a tárgyhöz érkezik vissza: "Szűkebb értelmezésben pl. formatervezői témák mindazok a tárgyak, melyek az épületet használhatóvá teszik, s így az építészeti tervezés egyik kiindulási pontját kell, hogy képezzék." (9)

A műhely

Szerencséje volt, ha ugyan szerencse, amikor a tehetség elnyeri jutalmát: 1966-ban visszakérül az alma materba. Tanársegéd lesz az Iparművészeti Főiskolán. De ami a pusztán ténynél fontosabb, bár attól elváaszthatatlan a gyakorlatban: még az évben létrehozza műhelyét.

"1966-ban a Főiskola Építészeti Tanszékére tanársegédként visszakérülve dobentem rá (s nem is gyakorlati indítékokból) a nagy tömegigényű design-termékek társadalmi jelentőségére és tulajdonképpen – hiányára." (10) Eddig a már többször idézett önéletrajz, amely tömörségében is pontos. Hiszen a főiskolás Borz' nem érzékelhette elvei és a gyakorlat ellentmondását, a tervezőintézetben pedig egészen más – bár az előbbitől nem függetleníthető – ellentmondások gátolják munkájában. Tegyük hozzá: mások tapasztalataiból sem okulhatott. Az előtte járó nemzedék ugyanis kivonult a gyárból. Nem alkotott használati tárgyakat és nem is perelt igazáért.

Mindig is szerette látni, hogyan formálódik keze alatt az anyag. Az építészet nem lehet meg formatervezés nélkül – ez volt a másik indítéka a műhely alapításának. Végül pedig: az új állás. Miközben saját bizonyítványát magyarázza, jellemzi a Főiskolát is: "Hogy oktatói munkámnak némi hitelt szerezzek és egyáltalán: mert érdekelt, használati tárgyak tervezésével kezdtem foglalkozni, elsősorban közvetlenül egy nagy butorgyárunk számára, tekintve, hogy abban az időben gyakorlatilag semmiféle tervezői, illetve kutatómunka nem folyt a Főiskolán belül a tanárok körében." (11)

Kemény szavak.

Hogy lehetett volna design az üzemekben akkor, amikor a főiskolai oktatók sem vették komolyan? De hagyjuk a Főiskolát. Elégedjünk meg annyival, hogy Borz' ért rajongtak a tanítványai, hogy Borz' megpróbálkozott az üzemmel is, először az üzemmel próbálkozott.

Mint írta, egy nagy butorgyárnak dolgozott, a BUBIV-nak készített terveket: szekrény, szekrény sor, íróasztal, szék, heverő, fotel, dohányzóasztal. A megmaradt vázlatok tanúsága szerint: azonos elemekből, a variálhatóságra figyelve. Villantsuk fel egy részletet is. Az 1966. október 1-én kelt szerződés feltételei: "Kétszemélyes heverő kialakítása oly módon, hogy annak kétféle funkciót kell betölteni: a) nagyobbítható megoldással két személy részére fekhelyet biztosítson, b) összecsucokott állapotban ülés céljára használható legyen, az emberi test méreteihez alkalmazkodva." Ez a magyar iparművész fizetsége: ha a szigorú előírások ellenére valahogy mégiscsak megbirkózik a lehetetlen feltételekkel, akkor a vállalat mond nemet. A BUBIV pénzügyi nehézségekre hivatkozva állt el Borz' terveinek megvalósításától.

Nemcsak a butortervek maradtak papíron. De a Fővárosi Kertészeti Vállalatnak készített ivókutból, madáretetőből, itatóból, szemétkosárból, padból sem lett kész tárgy soha. Pedig az 1966. június 29-én kelt jegyzőkönyv azt írja: "A felsorolt tárgyakat a FŐKERT sorozatgyártásban kívánja elkészíttetni." A könnyen gyártható elemek szellemes – az utcán ma látható daraboknál lényegesen ötletesebb – konstrukciók.

Borz' elméleti megfontolásból határozta el magát a tárgytervezésre, az is tény továbbá, hogy a műhely gondolata a kudarcoknál korábban vetődött fel. De az 1966-os és az azutáni hiábavaló próbálkozások csak megerősítették elhatározásában. Abban is, hogy designt kell csinálni, abban is, hogy designt jelenleg nem lehet az üzemekben megcsinálni. A kudarcba fulladt építészetre az ő válasza nem

a csecsebecseggyártás volt: nem tudta követni azon társait, akik préselt krómnikkel kannák helyett kalapált cigarettadobozokat, porcelán étkészletek helyett kézi festésű kávéscsészéket, műanyagszékek helyett cifra bőrtákolmányokat gyártottak. Ő is saját műhelyében dolgozott, itt kezdte el azt a munkát, amit már régen – és a gyáraknak – kellett volna elkezdeni.

Hogy a lehetetlent kísértette?

Maradjunk a tényeknél: lámpákat gyártott. Nagynevű elődöket követve. A neoncső-világítás nem is olyan régen még nagy ellenkezést váltott ki, a közvélemény máig sem fogadta be a lakásba. Igaz: fénye kellemetlenül hideg, de az is igaz: Kozma Lajos már a huszas évek végén disztlámpát csinált belőle. Ugy, ahogy mondom. Mert amilyen érzékenységre vall, hogy felismeri: az új technika elől az iparművészet csak önmaga kárára térhet ki, olyannyira diszsonáns a megoldás: a falikarba épített és kovácsoltvas díszitménybe foglalt, olykor gyertyának álcázott neoncső. "A rádió, az autó, a repülőgép, a Pullmann kocsi – hja az más, ezek gépek, szerkezetek – és más az én lakásom, az én interieuröm, az én lámpám, ez művészet" (12) – így ironizált Kozma, bravurosán és ma is helytállóan. Világítótestjei azonban nem mertek gépek és szerkezetek lenni, inkább az "olcsóság és hatásvágy, csillogás és józan mechanizmus" (13) eklektikája jellemzi őket. Néhány év múlva Kaesz Gyula annál határozottabban jelenti ki, ha gyakorlati példával – lámpával – nem is szolgál: "A lámpa nem dísz tárgy", és a csillár, amelynek "gyógyíthatatlan betegsége, szerelme a gyertya", elvesztette létjogosultságát. "A lámpatestek jó megformálása fegyelmezett, anyagszerűen és konstruktívan érző művésztechnikust kíván." (14)

Kaesz Gyula cikke 1937-ben íródott, Borz' Kováts Sándor első lámpakisérlete 1965-ből való. Munkáját azonban csak 1966-ban koronázta siker, ekkor készült el a Rizike nevet viselő lámpa, amelyről 1971-ben így ír: "kisebb finomításokkal még ma is gyártom... formálását tekintve ma már túlhaladott." (15) Ez az önkritika nem a mások kritikáját elhárítandó álszerénység. Borz' ra inkább a tehetséges ember öntudata és határozottsága volt jellemző. Hiszen akkor már készen volt az öt tagból álló függő lámpa-család, a Toboz és készült a végleges, "a negyedik világítótest-idea", a Vargánya, amelynek van asztali, álló és függő változata is.

A tíz tagú sorozat összesen huszonöt fajta alkatrészből, hazai alapanyagokból és azonos belső szerkezettel készül. Olyan gyártástechnológiával, "amely kisüzemi módon is azonos nivós kivitelt biztosít (pl. fémnyomás), de hazai nagyüzemi feltételek mellett ugyanazt a végeredményt lényegesen olcsóbbá teszi." (16) Borz' nem a drága előállítás miatt kesereg, hiszen a lámpák kerestek. Nagyjából azt is érzi: miben áll a formatervezés. De konstruáló szelleme, amelyről már szölkünk főiskolás munkái kapcsán, gép után, egyre többet tudó gépek után vágyik: "Bár gyártott termékeim, illetve újabb prototípusaim a hazai kiállításokon sikerrel szerepelnek és használati funkciójukban mindennek megfelelnek, sőt magyarországi viszonylatban nagy sorozatban is gyárthatók (hiszen ez mindenkor alapszempontja terveimnek), öt év gyártási tapasztalatai alapján mégis elmondhatom, hogy alapvetően magukon viselik műhelyem kötöttségének nyomaként a spectálisan kisszerű gyártás tipikus jegyeit. Nem rendelkezem ugyanis azokkal a viszonylag bonyolult célgépekkel, amelyekkel hasonló funkcióra sokkal egyszerűbb, szinte egyetlen munkafázisban kész tárgyak létrejöhetnek." (17)

A műhely 1968 óta folyamatosan termel. Borz' Kováts Sándor azonban elégedetlen. Tudja, hogy sikere nem kis részben önámítás: akármilyen szépek és jók is tárgyai, az ő lehetőségei már végesek. A kis fészkek nem pótolhatja a nagyipart, még akkor sem, ha a lámpák nagyipari formakulturával és szinte üzemszerű mó-

don készülnek. Aki nem ismeri a szó szoros értelmében vett műhelytitkokat, nem mondaná róluk, hogy kisipari termékek. Kisérletező munkáját, amelyről még lesz szó, tovább folytatja ugyan, de keresi a módját: hogyan törhetne ki a műhely szűk falai közül.

1969. január 4-én – Pohárnok Mihállyal közösen – levelet ír a Művészeti Alap akkori igazgatójához, Szilárd Györgyhöz. Nem személyes sérelmeit ecseteli, mint annyian mások, hanem a társadalom igényeinek ad hangot, amikor az ipari formatervezés rendezésének szükségességéről szól: "Van az iparművészetnek egy olyan területe, mely a környezetkultúra és izlésnevelés terén nyilvánvaló különleges jelentősége és a közönség részéről tapasztalható intenzív érdeklődés ellenére hazánkban még igen kezdetleges állapotban van. Ez a nyelvünkben nehezen körülírható általában "ipari formatervezés"-ként jelölt terület, vagyis a széria-termékek tervezése: a design." A fogalomértelmezést elemzés követi, nagyjából ezzel a konklúzióval: a design fontos, a designnak azonban nincs gazdája, mert az Iparművészeti Vállalat a kézművességet forszirozza, a tervezőirodáknek más feladataik vannak, a nagyüzemekben pedig egyelőre nem értek meg a szellemi feltételek. Ezért célszerű lenne, ha a saját műhellyel rendelkező, sorozattermékeket készítő iparművészek alkotóközösségbe tömörülhetnének. Ez a F i a t a l o k T á r g y f ó r u m á -nak nevezett szervezet volna "a termelő iparművészek köre, saját tervezésű, egyedi felszerszámozással gyártható használati eszközök bemutatására és forgalmazására az építészeti környezet komplex témakörében."

Szilárd György először nem zárkózott el, ami nagy dolog volt. Beszélgetésre hívta meg a javaslattevőket. De végül be kellett látnia, hogy Borz'ék tervezett vállalkozása sérti az Iparművészeti Vállalat érdekeit, a Vállalat érdekeivel pedig az Alap gazdasági biztonsága – közvetve az egész művészeti társadalom hierarchiája – került veszélybe. Végül is tehát nemet mondott. Alighanem azzal nyugtatta meg lelkiismeretét és az iparból kiábrándult alkotók többségét is, hogy vállalatain keresztül az Alap megélhetést, nem is akármilyen megélhetést biztosít minden tagjának. Hogy ezzel a kompromisszummal a design ügye menthetetlenül tönkremegy? Erre a lehetőségre – kellő szakemberek híján – az Alap nem gondolt, hiába: 1969-ben még nem volt olyan időszaki az ipari formatervezésről beszélni, mint manapság.

A hivatal meghátrálása – a körülmények hatása alatt – érthető. Csakhogy Borz'ot saját szakmája sem értette meg, vagy legalábbis úgy tett, mintha nem értené, miről beszél. 1971-ben a Belkereskedelmi Minisztérium és a Butorértékesítő Vállalat pályázatot írt ki házgyári lakások butorainak megtervezésére. Az 1972. január 5-én kelt jegyzőkönyv tanúsága szerint a zsüri "egyetlen pályázó – Kováts Sándor Borz' – esetében... élt visszautasítási jogával, mert a meghívási díj nagyságával a beadott tervlap nincs arányban, nem éri el az elvárt minimális tervirat mértékét."

Büvös szó a mérték. Szereti az adminisztráció, különösen a művészeti adminisztráció, amely hajlamos a szellemi terméket a készülő tárgy pontos megjelenítésével azonosítani. Borz' nem volt lusta. Azért nem adott be részletes tervdokumentációt, mert nem volt mit lerajzolni, mert terve komplett képlet volt, amelyből – elképzelése szerint – majd a gép állítja elő – a futószalag végén – a butort. Idézek a műeírásból: "A terv olyan (97x200 cm méretű) heverő, mely négy, 50 cm széles, azonos elemre osztható. Ezek mindegyike egyetlen mozdulattal önmagát a kívánt helyzetbe rögzítő ülőbutorrá, illetve dohányzóasztallá csukható. Asztallá csukott állapotában teljesen zárt (50x52x33 cm méretű) szekrény-elem, mely önmaga csomagolása is egyben, s így a kereskedelem technikai szempontjait is

(szállítás, tárolás) figyelembe veszi." Tegyük hozzá, mert Borz' is hozzátette: az elemek kemény poliuretán habból készülnek és fémcsapokkal kapcsolódnak egymáshoz (az anyag és a technológia az Észak-Magyarországi Vegyiművek profilja), a szintén előregyártható kárpitozás tartószerkezete sűrű sikrugó rendszer, párnázóanyaga 18 cm széles, gumiszőr csikokból áll, a szintetikus vatelin rétegen műszálas posztó.

Keserű tapasztalat ez: egyetlen ember nem birkózhat meg a feladattal. De nemcsak önmagára gondolt, amikor egy pontosan nem datálható kéziratos jegyzetében papírra vetette: "Egyetlen ember fikció." (18) Sőt. Az a gondolat foglalkoztatta elsősorban, hogy az egyének termelőcsoportot, ezek egyre bonyolultabb termelési egységeket alkotnak, aztán társadalommá szerveződnek, majd - folytatva a sort - földrajzi egységekké, földrésszé, végül világgá állnak össze. Valahogy úgy, ahogy az egymáshoz illeszkedő méhsejtek.

A hasonlat nem tőlem származik: Borz' illusztrációja a fenti jegyzetet megörökítő papíron. A hasonlat sántikál (csupán a mennyiségi változásokat rögzíti), s talán az illusztráció sem egészen pontos (méhészek tudják csak igazán, hogy sok méhsejt még nem család). De az vitathatatlan: Borz' Kováts Sándor ugy értelemzte a környezetformálást, hogy az egész organizmust - organizmusokra épülő társadalmat - kell szolgálnia. Főiskoláskori előadásában azért hivatkozik a skandináv iparművészekre, mert nem csupán használati tárgyat alkotnak: "Népművészetükből és kézműves hagyományukból kiindulva alakul ki náluk egy organikusan formált butorirányzat." (19) A hatvanas évek derekára ez az organizmus fogalom filozófiai magyarázatot és ezzel hitelt is kap: "Az élőlények fennmaradásának alapja: reakció a környezeti hatásokra. Az ember reakciója kétféle: biológiai (alkalmazkodás), szellemi-fizikai (átalakítás)." (20) 1968-ban skandináviai tanulmányutat tesz. Hogy minél többet kamatoztasson, finnül tanul három éven át. Nem kis részben az akkori tapasztalatok hatására mélyül szemléletté az addig inkább csak stíláriis jellegű organizmusértelmezés. 1971-ben ugyanis már így fogalmazza meg alkotói programját Egy designer Magyarországon című vallomásában: "nem egyes darabok, hanem magas szintű együttesek, önálló funkcionális organizmusok létrehozása szükséges." (21)

Az organizmus-elv, amely Wright-tól Le Corbusier-n át a Bauhausig csaknem minden jelentős modern építészeti programban szerepel, Borz' Kováts életművében is változáson megy át. Röviden: egyre gazdagabb funkcionális tartalmat kap. 1967-ben készül el a bolygókerék első modellje, a rákövetkező években az egyre tökéletesebb prototípusok. Ez a kis csuklóra szerelt gömböcske, amely 1972-ben kapott végleges formát, akár biológiai idom is lehetett volna: része is a butor csövázának és ugyanakkor önálló életet élő elem, amely tökéletesen látja el gördítő feladatát. Ugyancsak 1970-re készül el - két évvel korábbi terv alapján - az állványbutor-család első - és sajnos, utolsó - két darabja, a szék és az asztal. A designt gyakran érik azok a vádak, amelyek negyven évvel ezelőtt a Bauhaust, miszerint: rideg és mechanikus, egyhangú és gépies világot terem. A természetrajongó Borz' Kováts biomorfológiai munkássága nagyvonaluan cáfol. Munkáinak aligha van közülük - formailag - egy reneszánsz székhez, vagy asztalhoz. Mert a mi korunk anyagaival, a mi korunk technikájával és a mi korunk társadalomszemléletével dolgozik. Nemcsak az embert vizsgálja, - az emberi igényeket, szükségleteket és jellegzetességeket, hanem ugyanilyen alapos-sággal kutatja fel a butoraiban és lámpáiban felhasznált anyagok - s közvetve: a természet - természetét is. Mire képes a vascső? Vagy a kemény poliuretán hab? Ezeket a kérdéseket az a Borz' teszi fel, aki mert - tudott - tanulni a megelőző

nemzedékek képzőművészeti látásmódjától, és akinek művészetében maradandó nyomot hagyott a hatvanas évek első felének korszerű plasztikai nyelvezete, miként szobornak is beillő műanyag butorai mutatják (terv: 1969, modell: 1970, kárpitozás: 1971).

Mégis, elképzeléseiről inkább csak sejtetni engednek a megvalósult tárgyak. Borz' nem egyszerűen szakember volt, aki kisebb vagy nagyobb feladatokon munkálkodik, még csak nem is rendszertervező (hogy egy divatos szóval éljek), aki tárgye gyűtéseket alakít ki és koordinál, hanem mindenekelőtt gondolkodó lény, aki környezetünkkel alakít bennünket. Bizonyosságul álljon itt – a tanulmány végén – egyik legutolsó feljegyzése, amelyet az Iparművészeti Főiskola igazgatóságához intézett. A Rektorátusnak címzett levél 1972. október 5-én tízezer forintot kér hullámpapírra, egy olyan kísérlet céljára, amelyet Makovecz Imre felhívására készített és amely, mint írja, nélkülözhetetlen alapja lehet egy későbbi, magasabb szintű csoport- és társadalomstrukturális vizsgálatnak. "Alapproblémám tág: olyan mai emberi életforma kutatása, amelynek megvan a kontinuitása az elmúlt korok életet előrevivő eredményeivel. Jelenleg és megközelítésként: olyan mikrostruktúra elemei foglalkoztatnak, amelyben a vizsgálat tárgya a fiktív egyetlen ember általánosítható biológiai-szellemi tevékenységformái, az ezt felépítő létfeltételek, helyzet- és mozgásformák, az előbbieket kiszolgáló tárgy- és információigények s végső soron az ezek összességéből létrejövő térigény."

A mikor 1971-ben egy külföldi szaktekinetély kérésére írásban foglalta össze alkotói pályáját, így értékelte a műhelyben végzett munkát, amelynek fogyatékosságait ő látta a legjobban: "Hogy mégis vállalom... tulajdonképpen a távolabbi célok érdekében teszem. Egyrészt a főiskolai oktatói munkám hitelét megteremtve, a jövő designereinek nevelése érdekében... Másrészt saját magam átmentése reményében arra az időszakra, amikor szakmánk valóban elnyeri társadalmi jelentőségének megfelelő hitelét, vagyis amikor a gyártó üzemek gazdasági kényszere lesz a magasszintű használati értékkel rendelkező termékek előállítására." (22) Az Ernst Muzeumban megrendezett országos belsőépítészeti kiállításán (1970-ben) rá kellett ébrednie, sikere ellenére is ráébredt arra: egy-egy termék sorozatgyártása ugyanugy fikció, ahogy az egyetlen ember. Ezért két évvel később lazán összefüggő tárgye gyűttest mutat majd be (kilenc kollégája társaságában, a Fészek Klub "Magyar design" című tárlatán), és szorosan összefüggő tárgye gyűttest – a házigyári konyha berendezési tárgyainak – megtervezését készíti elő munkatársaival. Ekkor már tárgyak révén megvalósuló funkcionális organizmusokon törte a fejét. A szellemét átmentette, a gyógyíthatatlan betegségét azonban nem győzhette le.

JEGYZETEK

- (1) BORZ' KOVÁTS S.: Miért választottam életcélul a belsőépítészetet? (Kézirat, évszám nélkül).
- (2) BORZ' KOVÁTS S.: Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (3) BORZ' KOVÁTS S.: Lakás-mód, lakás-kultúra. 1963. (kézirat).
- (4) Uo.

- (5) BORZ' KOVÁTS S. : Diploma-dolgozat. 1964. (kézirat).
- (6) Uo.
- (7) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat)
- (8) BORZ' KOVÁTS S. : A formatervezés és az építészet kapcsolata. 1966. (kézirat)
- (9) Uo.
- (10) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (11) Uo.
- (12) KOZMA L. : Jegyzetek az új világítótestekről. ML 1928/5-6
- (13) Uo.
- (14) KAESZ GY. : Milyen legyen a jó világítótest? A butor 1937/7.
- (15) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (16) BORZ' KOVÁTS S. : Cím nélküli kézirat a lámpáról
- (17) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon.
- (18) BORZ' KOVÁTS S. : Cím nélküli kézirat jegyzet
- (19) BORZ' KOVÁTS S. : Lakás-mód, lakás-kultúra. 1963. (kézirat)
- (20) BORZ' KOVÁTS S. : Az otthon és berendezése (kézirat, évszám nélkül.)
- (21) BORZ' KOVÁTS S. : Egy designer Magyarországon. 1971. (kézirat).
- (22) Uo.

Summary

SÁNDOR BORZ' KOVÁTS

The architect and designer, Sándor Borz' Kováts (1940–1973). Even though he died young, not less is linked to his name, than his turning the old fashioned Hungarian applied arts into a new direction.

He frequented the Budapest Academy of Applied Arts between 1959 and 1964. His talent has shown early, parallel with the realisation, that the main field of XX. century applied arts is in the series projects of large scale industry – a concept that in our country is being realised too late. As in the middle of the sixties no clear idea has existed in the factories regarding the role of the designer in the formation of the products, instead of choosing the industry, he went to work in a planning bureau in the country.

In 1966 he took the position of assistant professor on the faculty of interior design at the Academy of Applied Arts. At this point he has left the bureau, continuing his activity as independent designer, he has founded a workshop with the idea of creating what so far was not possible to create in the factories. He has projected furniture and lamps (in a few years he came out with three different series of lamps). In this way he tried to learn in principle and in practice the criteria of design planning that satisfies large scale mass demands – an experience that can also be handed down to the pupils. He was successful, with the use of originally organic, simple, geometric forms he arrived to progressively clearer, and more functional solutions, conclusions reflecting the technological conditions.

Around the end of the sixties he realised, that the workshop was only enough for laying the foundations, Even though he has acquired the basics needed for constructive design, the resulting objects carried the signs of small series production. Large scale industrial projects have to follow – he attested. As he alone was incapable of winning whole branches of industry to the idea of design, he cooperated with other young colleagues. The common program – designing the furniture and handy items for kitchens made in series – took shape yet with his direction. His death has made it impossible for him to see the first articles of this program reaching the shops in these days.

Sándor Borz' Kováts did not think that his main task was to design single articles. Finnish applied arts had a great influence on him, since it also rooted from similar possibilities as that of Hungary, and it has reached universal importance. He admired the organic way, the Finnish works were modeled – the sketches of his last notes attest – he wanted to widen this method to create an ideal of modeling the whole environment to a human scale.

DOKUMENTUMOK

Szabó Júlia

EGY JEGYZETFÜZET KMETTY JÁNOS HAGYATÉKÁBÓL

A Művészettörténeti Kutatócsoport Adattára nagy értékű eredeti irattal gyarapodott az 1976-os évben. A művész özvegye jóindulatából hozzánk került Kmetty János több publikált és publikálatlan írása, barátai és kortársai munkáiból összegyűjtött rajzai és sokszorosított grafikái, könyvtárának néhány féltve őrzött darabja, valamint néhány Kmetty rajz és grafika, amely az írott hagyatékkal tartalmában és formájában szorosan összefügg. (1)

Az írások között a legjelentősebb ujdonság egy fedél és cím nélkül fennmaradt, kicsit szakadozott jegyzetfüzet, amelyben 122 oldalon különböző író és rajzoló eszközökkel készült írott-rajzolt feljegyzések vallanak a művész alkotással kapcsolatos véleményéről, ismereteiről és gondolatairól. (2) A füzetben nincs keltezés. Kmetty Jánosné emlékezete szerint, férje az 1920-as években kezdte írni feljegyzéseit. Az ezidőben keletkezett egyéb Kmetty írásokkal összevetve hitelesnek látszik a keletkezési adat, az utolsó oldal kivételével, amely a művész későbbi kiegészítéseit tartalmazza. (3)

Festő voltam és vagyok címmel 1976-ban jelent meg Kmetty válogatott írásainak gyűjteménye a Corvina kiadónál Kassák Lajos előszó helyett közölt 1941-es Műteremlátogatás Kmetty Jánosnál c. írásával és Kovalovszky Márta a művész egész életművét méltató tanulmányával. (4) Az ebben közölt írások közül az Önmagamról, a Levél a szerkesztőhöz és a Válasz a Magyar Írás körkérdesére című cikkek származnak a huszas évekből. (5) Műfajában egyik írás sem kapcsolható a Corvina kiadvány nyomdába kerülése után megtalált füzetéhez, amelyet az Ars Hungarica most teljes terjedelmében és szöveghű formában, több folytatásban közread. A három korábban publikált írás a huszas években megjelent a Műbarát, illetve Magyar Írás c. lapban, a jegyzetfüzet viszont nem a nyilvánosság részére készült levélformájú nyilatkozat, vagy ahhoz hasonló állásfoglalás, hanem az alkotás törvényeivel, az alkotó kötelességeivel foglalkozó feljegyzésgyűjtemény, amelyet a művész önmagának készített.

A Műbarát 1922-es évfolyamának 5. számában megjelent Önmagamról című írás, amelyet Kmetty János Elek Arthur kérésére vetett papírra, mégis tartalmaz néhány olyan utalást, amely összefügg a jegyzetfüzettel, sőt még keletkezésének és rejtőzésének körülményeit is magyarázza. "Ha magamról kell írni, mindig zavarba jutok, mert mondanivalóm tulajdonképpen csak arról van, amit a jövőben akarok magaménak látni" – írja Kmetty a Műbarátban megjelent cikk elején. Azután, nyilván a kérés igénye szerint, mégis inkább multjáról, az 1922 előtti életéről ír. Vajon miért? Indoka fellelhető másutt a cikkben: "...az ut csak a célban az oda való eljutásban igazolódhatik. ..Nem merném megmutatni az utat előre senkinek, mert az ut önmagában nem érték." Érdekes, hogy az ut-



1. Kmetty János: A 10. lap a jegyzetfüzetből. 1920-as évek. (Fotó Kovács Ferenc)

tal és céllal kapcsolatos elmélkedés fellelhető a jegyzetfüzetben is (6) : "Két egyszerű fogalom: az ut és cél. Soha ne téveszd össze. ..A célt soha ne feledd, mert ez szabályozza az utat. Vannak napok, mikor a cél tudata gyengül, az ut a-zonnal zavaros lesz. ..Céltalanság érzete és lelki depresszió áll elő. Feszültebb energia, agymunka és a kilengés megszűnik, a cél nyilvánvalóbb és hatalmasabb lesz. ..A céllal tisztában levők inkább konokul nyugodtan haladnak utjukon és ha vannak kételyei és kétségbeesett állapotjai, azok legtöbbször oly intímek, hogy idegeneknek egyáltalán meg nem láthatók. Szentség az, amely hitének féltve őrzött titka."

Kmetty szemérmes, befelé forduló vallomásában nyelvtanilag és tudat alatt is változnak a számok és a személyek. Olykor megszólít valakit – inkább önmagát, mint egy tanítványt – olykor többes számban beszél, valakikkel azonosulva, majd visszalép az egyes szám harmadik személy, lényegében az Én-t rejtő magányába. Nyilvánvaló hasonló alkotói szerénység, önmagát változtatni kíváló pedagógia hozta életre a jegyzetfüzetet és határozta meg további sorsát. Még akkor sem vette elő – talán tudatosan –, amikor idősen és betegen írásait gyűjteményes köteté rendezte. A jegyzetfüzet a "jövőről" szól, mindarról, amiért Kmetty a huszas években a "társaságtól visszahúzódva" egyedül dolgozott.

A kézirat első mondatai leplezetlenül első személyben szólnak meg. "Ha nem fogom megtalálni azt az energia bekapcsolódást, ami kell, hogy köztem és a természet között legyen, nem lesz megoldás. ...Jelenleg alig akad képem, amelyben megtalálom azt, amit keresek." (7) Válságos korszak terméke tehát a jegyzetfüzet nagy része. Kmetty életrajzából és egyéb írásaiból kitűnik, hogy a művész személyes korszakváltásának válságán túl egy általánosabb válságból

is kivezető utat keres, biztos talajt az alkotáshoz, a természethez és társadalomhoz való viszonyában. A korszak válságáról a Levél a szerkesztőhöz című, 1922-ben a Magyar Írásban közölt Kmetty cikk ad több információt. A levél előzménye Hevesy Iván A művészet agóniája című, Nyugatban megjelent írása, amelyet Hevesy két másik írásával együtt manifesztum formában is kiadott. (8) Nem lehet most célunk Hevesy indítékainak részletesebb vizsgálata és írásainak értékelése. Fontosabb a jegyzetfüzet megértéséhez Kmetty egyéni álláspontjának vizsgálata. Ezért a Hevesy írásokat csak dióhéjban ismertetjük.

Hevesy e cikkeiben a modern művészet irányzatait, egészen az aktivizmusig és dadaizmusig agónia jelenségeknek tartja, s a huszas évek elején új közösségi műfajok létrejöttével látja csupán meggátolhatónak a művészet halálát. Kmetty, aki akárcsak Hevesy Iván, néhány éve még igen közel állt az aktivizmushoz, Hevesy Iván véleményével szembefordulva újságcikkében leszögezi: "Helytelennek tartom Hevesynek azt a véleményét, hogy a modern művészet agonizál és merésznek a halálhírt. ..A kor művészete kétségtelenül rendkívül gazdag változatokban, úgyhogy anarchisztikusnak nevezhetjük, de ez még nem előjele halálának, hanem csupán tulajdonsága. A kor tulajdonsága: az anarchisztikus gazdasági élet, a társadalmi rend hullámzása, izgalmas és új megösmérések,



2. Kmetty János: A 11. lap két kompozíciója a jegyzetfüzetből. 1920-as évek. (Fotó Kovács Ferenc)



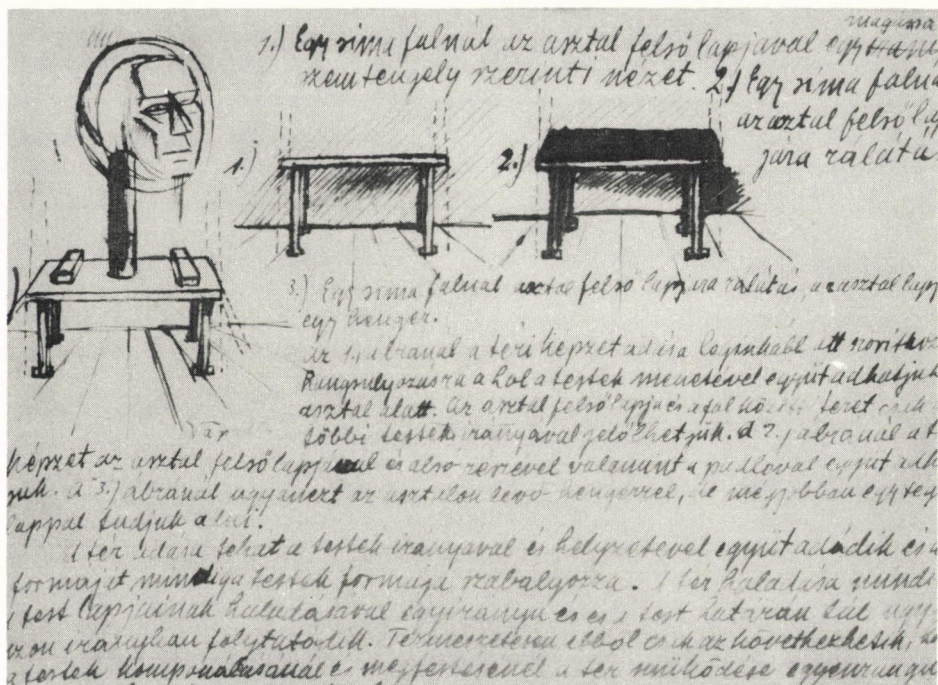
3. Kmetty János: A 16. lap a jegyzetfüzetből. 1920-as évek. (Fotó Kovács Ferenc)



4. Kmetty János: A jegyzetfüzet 25. lapja. 1920-as évek. (Fotó Kovács Ferenc)

mevlátások, s ez a tulajdonsága a művészetnek is." A fogalmazásból kiderül, hogy Kmetty nem azonosítja az anarchiát a felbomlással, hanem sokkal inkább a társadalmi mozgás (hullámváz) tulajdonságának tartja. A jegyzetfűzetben szintén pozitív értelemben szerepel az "anarchistává" lett képzőművész, az "anarchisztikus alapon" megalkotott társadalmi nézet, "mely után minden más társadalmi mozgalom ... túlhaladott álláspont." (9) Ez a gondolkodásmód kétségtelenül az aktivizmus öröksége Kmetty szemléletében, sőt még az aktivizmus 1920-as évek eleji dadaista hatásokat jelző változatának ismeretét és megértését is jelzi. A Magyar Írásban közölt válaszbán azonban korántsem ezek a leghangsúlyosabb gondolatok, Nem a mozgalom formáinak éltetése, nem a cselekvés, hanem a természettel kapcsolatos szemlélődés válik a művészet tárgyává a válságból kiutat kereső Kmetty szemléletében. Cikkében határozottan leszögezi: "A képzőművészet a szemléletben él és lényege a látott világ egységes életének helyes felismerése." E gondolat részletes kifejtését inkább a jegyzetfűzet tartalmazza. A Magyar Írásban, a polémia tárgyához alkalmazkodva, a gondolatot inkább történeti jelenségekhez köti. Hitet tesz a kubizmus, általa kozmikus művészetnek nevezett változata mellett, amelyet természetes alapon munkálkodó irányzatnak nevez, filozófiai- természettudományi párhuzamként említi az ujkori heliocentrikus világszemléletet, történeti előzményként sorol fel Leonardo és a reneszánsz által kifejtett szemléleti igazságokat. Ezek az utalások elszórta a jegyzetfűzet szakmai kifejtéseket nyújtó lapjain is megtalálhatók. A válságból tehát egyedül a természeti valóság objektív törvényeinek felismerése és megjelenítése segítheti ki a művészt Kmetty 1920-as években megfogalmazott hitvallása szerint. Nem állt egyedül ezzel a gondolat-tal a korszak magyar képzőművészetében, noha írásának tudós párhuzamairól nem tudunk. A kozmikus művészet igényével fellépő kubisztikus kompozíció – időnként felfokozott érzelmekkel is töltve – uralkodó érvényű lett ebben a korszakban több magyar művész (Egry, Derkovits, Szobotka, Perrott-Csaba és mások) művészetében. Kmetty János kereste a legszigorubb racionalizmussal, a legrészletesebb szakszerűséggel ennek a szemléletnek titkait és alkotó részeit. Ismert művei után jegyzetfűzete e tulajdonságának újabb bizonyítéka.

A reneszánsz traktátusainak – elsősorban Leonardo írásos hagyatékának a-lapos ismerete, érződik a jegyzetfűzet több oldalán. Kmetty néhány helyen csak-nem szó szerint, de érezhetően emlékezetből idézi Leonardot. (10) Nem véletlen és másoktól hallott párhuzam tehát, amikor önéletrajzában, mint a "szemlélet igazságainak kutatóját", a "kubizmus őisének" nevezi. (11) Kmetty 1911-től tanulmányozta Leonardo művészetét, a Louvre-ban, majd írásai alapján. Az sem hagyható teljesen figyelmen kívül, hogy baráti körébe tartozott a tizes években Diner Dénes József, a magyarországi Leonardo irodalom egyik uttörő monográfusa. (12) Kmetty fűzetébe egy sor sem kerül át ugyan a monográfia szociológiai és művészetpszichológiával próbálkozó fejtegetéseiből, a közös tisztelet tárgyáról azonban eshetett szó a művész és művészettörténész között. Leonardo Trattato della Pittura-jának német, vagy francia kiadásai megfordul-tak egyik-másik magyarországi művész műtermében a század első felében, a magyar kiadások megjelenése előtt is. (13) Kmetty Jánosné emlékezete szerint egy francia kiadást, amely a két háború között került Kmettyhez, a művész később Czöbel Bélának ajándékozott. (14) Nem tarthatjuk véletlennek tehát, ha Kmetty, szigoruan a tárgyakhoz és a természethez kötött felismeréseiben, fel-bukkannak a leonardo felismerések párhuzamai. A korszak általános ismeret-anyagából adódik, hogy Cézanne gondolatai, a természet és művészet kapcsó-



5. Kmetty János: Részlet a jegyzetfüzet 27. lapjáról. 1920-as évek. (Fotó Kovács Ferenc)

latáról vallott nézetei szintén hatottak Kmetty írásaira. (15) Kmetty egy-egy oldalon még vitázni is próbál az aix-i mesterrel, másutt csak hódol évtizedes munkával vizuálisan megfogalmazott törvényei előtt, amelyekről szigorú vizsgálat után ismeri el, hogy "valóban törvények és valóban képzőművészeti természetűek." (16) A posztkubista szintézis keresésnek így egy cézanne-i szemlélet lesz az alapja, amelynek gyökereit a reneszánszig visszanyúlóan érzékeli a "kozmosz művészet" magyar teoretikus képviselője. Kmetty János írásos hagyatékának újabb része, amelyet néhány apróbb helyesírási korszerűsítéstől eltekintve szöveghűen és saját rajzaival illusztrálva a-dunk közre, a maga töredékes és tagolatlan formájában is komoly forrás a művész szigorúan megalapozott világszemléletének és kora művészeti életének kutatásához.

JEGYZETEK

(1) A Kmetty hagyaték intézetünkhöz került része MKCS-C-I-66.sz. alatt került leltározásra az eredeti irattárban.

(2) A füzet leltári száma MKCS-C-I. 66/28.

(3) A 122. oldalon lévő ceruzás írás jól észrevehetően későbbi évekből származik. Hasonló koru ceruzás javítások, beszurások láthatók a füzet több oldalán. A javítások azt jelzik, hogy a művész többször olvasságta a füzetet és pontosította megfogalmazásait.

(4) KMETTY J. : Festő voltam és vagyok. Művészet és elmélet sorozat. Budapest, 1976. Corvina.

(5) v. ö. 4. jegyzetben i. m. 33–49. o. Eredeti megjelenésben Műbarát, 1922. 5. sz., Magyar Írás, 1922. 4. sz. 73–81. Magyar Írás, 1926. 2–3. sz.

(6) 2. jegyzetben i. m. 41–42.

(7) 2. jegyzetben i. m. 1.

(8) HEVESY I. : A művészet agóniája. Nyugat. 1921. I. 1205.11. Manifesztum. Bp. 1921. (A művészet agóniája, A katakombától a dadáig, A művészet reinkarnációja)

(9) 2. jegyzetben i. m. 13.

(10) Néhány példát közlünk összevetéssel a Kmetty kézirat oldalszámait valamint Leonardo da Vinci A festészetről. Bp. 1967. (Boskovits Miklós előszavával) c. művének oldalszámait és címeit idézve. Természetesen meg kell jegyeznünk, hogy a jegyzetek készítésekor Kmetty nem olvasott Leonardo szöveget még magyar nyelven, célja sem volt fordítás készítése, hanem csupán ujfogalmazott néhány leonardoi regulát. ÉBER L. : Művészettörténeti olvasmányok. Bp. 1909. c. szöveggyűjteményében közölt néhány részletet a Trattato della Pitturából, de ezt Kmetty nem ismerhette. v. ö. tehát 2. jegyzetben i. m. 1. o. LEONARDO DA VINCI: i. m. 36. o. (A festészet tudományának alapja), 2. jegyzetben i. m. 2. o., LEONARDO DA VINCI: i. m. 67. o. (A festők regulái 50. sz.) 2. jegyzetben i. m. 3–4. o. LEONARDO DA VINCI: i. m. 78. o. (Más festők utánzásáról,) 76. o. (Jelentős munkánál sose bizzék az ember annyira az emlékezetében, hogy méltatlannak tartsa visszatérni a természet utáni rajzhoz.) 2. jegyzetben i. m. 6. o. valamint LEONARDO: i. m. 104–105 o. (A színek párbaállítása oly módon, hogy egymást nagyobb szépségre emeljék.) 2. jegyzetben i. m. 18–19. o. valamint LEONARDO: i. m. 85. o. (A testrészek arányossága)

(11) v. ö. 4. jegyzetben i. m. 37. o. Műbarát. 1922. 5. sz.

(12) v. ö. DINER DÉNES J. : Leonardo da Vinci és a reneszánsz kialakulása. Bp. 1906.

(13) Számításba jöhető kiadások: Leonardo da Vinci: Malerbuch. Berlin. 1919. Ludwig, H. : Leonardo da Vinci. Das Buch von der Malerei nach dem Codex Vaticanus Urbinas. 1270. Wien. 1882. Quellen-schriften für Kunstgeschichte. XV–XVII. Leonard de Vinci: Traité de la peinture. Traduction nouvelle d'après le Codex Vaticanus avec une commentaire perpétuel par Péladan. Paris. 1910.

(14) Kmetty Jánosné szíves közlése. A könyv valószínűleg fellelhető Czöbel Béla hagyatékában.

(15) Cézanne Emile Bernhardhoz írott levelei 1904–5-ből, már a tizes években publikálásra kerültek. Joachim Gasquet-vel való beszélgetései első ízben csak Gasquet halála után 1921-ben kerültek publikálásra. A Gasquet-vel folytatott beszélgetések egy része megegyezik a levelek szövegével. Irod. : BERNARD, E. : Souvenirs sur P. C. et lettres inédites. In: Mercure de France. 1–15 X. évf. 1907.

BERNARD, E: Souvenirs sur Paul Cézanne. Paris. 1912. Német kiadás: Bazel, 1917. Une conversation avec C. In: Mercure de France. VI. 1921.

GASQUET, J: Cézanne, Paris. 1921.

Modern kiadás: CÉZANNE: Über die Kunst. Gespräche mit Gasquet. Briefe. Hamburg. 1957. Rowohlt.

(16) Cézanne és Kmetty gondolatainak összevetését a jegyzetfüzet v. ö. 2. jegyzetben i. m. 4–5 o. Paul Cézanne 15. jegyzetben i. m. 78–79. o. 75. o. Meg kell jegyezni, hogy a Kmetty által idézett mondat, amely különben Maurice Denis 1906-os aix-i látogatásának beszámolójában található, a modern fordításban másképpen hangzik. Kmetty szerint: "bármire törekszünk, mindig csak a természetet másoljuk." Ernesto Grassi, Wolfgang Einsiedel és Walter Hess közreműködésével készült német kiadásban viszont: "Akárhogyan is akartam a természetet másolni, nem sikerült". Az utóbbi megfogalmazás közelebb áll Kmettyhez.

Kmetty János

MŰVÉSZETELMÉLETI FELJEGYZÉSEK I.

Ha nem fogom megtalálni azt az energia bekapcsolódást ami kell, hogy köztem és a természet között legyen, nem lesz megoldás. Energia, munkakedv, sok munka kell és hosszú élet. Jelenleg alig akad képem, amelyben megtalálom azt, amit keresek. Sokszor minden elv és érzés és tudat ellaposodik a kifejezési eszközben és silány festés lesz. Meg kell tehát találni: 1. A testek egymáshoz való viszonyát, tulajdonaival együtt. 2. A látott testek és az én bennem lakozó erők viszonyát. 3. A feltalált viszonylatok kifejezését, képzőművészetileg. Természetesen mindenki téved, ha azt hiszi, hogy mind e három pont keresztül vitele talentum nélkül lehetséges.

A testek kiterjedése minden irányu és bár formában határos, a térben mint energia folytatódik és mint a negyedik dimenziójában van. (1) Merem azt mondani, hogy ez a negyedik dimenzió az, amely jelen van minden képben, és minden szoborban, (bármely korban) amelyik alkotás azon kevesek közül való, amely maga a természet. (Leonardo: A beesési szög egyenlő a visszaverődési szöggel.) (2) Valamely testnek a jelenléte, tehát egy másik test vagy tér jelenlétét követeli ugyanazon erőviszonybau. A kompozíció nem egyéb mint az erőviszonyok beharmonizálása, formában, térben, fényben és színben. Egy ily módon tökéletes alkotás magában hordja magát a természetet és az összes művészeteket. Sok egyedüllét kell, hogy megösmérhessük kissé szándékainkat. A társaság megölője a gondolkozásnak. (3)

Csak egy út van: a tiszta rajz, tiszta színek, értelmes formák és mindez az örök fényben. Az elképzelés sem lehet más, mint a természet formáinak és színeinek megértése.

A természet mindig kiegyensúlyozott így: az emberi test tengelye kétoldalt ugyanazon nézetekben és formákban van felépítve. A fa tengelye körül szimmetrikus formaképződés van és bármely szerves legyen az, engedelmessé válik e törvénynek. (4) Minden ami nem felel meg a természeti törvénynek groteszk és deformált, maga a tér is szimmetrikusan egyensúlyozódik a testek körül úgy, hogy a természet kiépítése mindenkor egyensúlyozott. Mármost, ha a festő nem keresi meg a látottakban ezt a törvényt és motívumait, figuráit és kompozícióját formában fényben és színben nem egyensúlyozza, a kép szervesen, vagy deformált, vagy groteszk lesz.

Minden kompozíciót a természettel kell ellenőrizni, mert gyakran cáfol meg egy-egy feltevést a jelen levő természet és gyakran van segítségére egy-egy ingadozó elképzelésnél a legegyszerűbb jelentkezése az élő formáknak. (5)

Csak a természettel való közvetlen érintkezés adhat közvetlen értékeket. Minden olyan, amely impulzusát máshonnan hozza, magánviseli az idegen forrás bélyegét. Meg kell különböztetnem amit a mások által létrejött, alkotott dolgokból ismerek, a saját munkámból és bár a kettő közt van egy önkéntelen együttműködés, sohasem szabad őket összezavarnom, mert míg külön-külön viszonylatban élnek, egy összetétel esetén zagyvalék lesz. Nékem kell tehát szemlélni, megösmerni és feldolgozni a tapasztalati tudáson alapult természetet. Ismételni csak a saját hitem szerint látottakat tudom, s a mások hite szerint láttak felett legfeljebb csak ítélkezni szabad.

Nem igaz az, hogy a természet véletlen formái alapján komponálási lehetőség van. A kompozitív magában hordja a szó értelmét. Össze kell állítanom saját tapasztalatom alapján, az általam ismert természeti törvények szerint, a formákat, fényeket, színeket, olyanformán, hogy az maga a természet legyen. A természet egy véletlen csoportosulását figurális kompozitívba áttenni (lemásolni) simpla és téves, a komponálás szempontjából a táj elrendezését ilyen formán nem vihetem át kompozitívá, mert ez egyenlő a másolással és semmi hit szerinti nincs benne. Megalkuvás, vagy egyszerűen menekvés egy nehéz feladat elől. Ez mint egy tényező segíthet a kompozitív számvetésében, de eredménynek hamis. A piktornak a képen fel kell építeni a természetet, a látottak és megösmert törvények alapján. (6) Cézanne-nak csak elkeseredett mondása lehet az "bármire törekszünk, mindig csak a természetet másoljuk." (7) Egy világ kiépítése és vele minden szerves és szervetlené tökéletesen egy rendszer alapján történik, ami magával hozza azt, hogy a piktorának mint a természet felfedezőjének, piktori szempontból ugyanolyannak kell lenni.

A formának, fénynek, színnek és térnek a felépítése és a természetben való jelentkezése oly hatalmas rendszerben történik, mint bármely természettudományi tényező. Meglátni és megösmerni szint oly fáradságos és csak a hivatottaknak adatott meg. Maga a kifejezés természetesen csak képzőművészeti eszközökkel történhetik.

Hatalmas vágyam van az iránt, hogy a látottakat csak rendezni is tudhassam valamelyest és hogy kifejezésre juttathassam. Egyelőre nem terjeszkedhetem túl a tanulmányozáson és az anyag megjelenése tulajdonságaiban oly sokoldalú, hogy a megoldása szinte kétséges is. Kételyek, ingadozások a természettel szemben helyén valók és ha a természet vallomást fog tenni és feltárja magát, látni fogom, ösmerni fogom és abszolút szeretni fogom. Uralkodni sohasem kell, hogy uralkodjak a természetben, hanem uralkodni kell, hogy uralkodjak a kifejezési eszközön, teljes energiámmal.

Hideg és meleg szín adhat csak színharmóniát. Két hideg, vagy két meleg külön külön csak (variációt) változatot ad, de soha harmóniát. Harmónia csak két ellentétes irányu energiából szülhet. Egyazon természettel bíró két tényező megkövetel – egy értékben ugyanolyan –, de ellentétes természettel bíró tényezőt. (8) A Föld vonzóereje a Holddal szemben, egy ugyanolyan mértékű taszító erővel áll szemben és létre jön a harmonikus együttműködés. (Lásd + és – villamosságot)

A szín alkalmazása tehát nem nélkülözheti a hideg és meleg szín törvényét. Minden variáció, amely nem ezen alapon épül, elveszti erőt tartalmazó viszonyát és a lapos tarkaság felé hajlik. Egy meleg (siena) és egy hideg (ultramarin) színben tökéletes lehet, kellő viszonylatban. Fekete, hideg sűrű, siena

és kék, a leghatalmasabb színegységnek lehet forrása. Valamint fény árnyékot fog közre, úgy a hideg szín a melegnek a környezetévé válik. (9)

Minden lokál szín két részre oszlik, meleg és hidegre, valamint minden meleg lokál szín, hideg lokál színt kiván, de ha ez nincs is jelen, a törvény érvényesül és bármely elrendezésű lokál színek hideg és melegre oszlanak és jelen van a kettő közötti feszültség.

A látott testek közvetlen rajzolása és festése minden közvetett elérkezé-nyülés nélkül, az, amely a természethez vezet. Magának a testnek a meglátá-
sához a testeken jelentkező festői jelek lényegesek. Értelmezem pedig akként, hogy a szem vagy a testet látja, vagy csak az azon jelentkező tényezőket. A meny-nyiben a szem csak a testeken játszó és ezernyi ötletességgel bíró, festői eleme-
ket látja és utánozza a vásznon, nem intelligensen látó szem, mert nem a lénye-
get, hanem csak a diszitó dolgokat veszi észre, amelyek között rendszerint nem tud eligazodni és összezavarodik. Viszont az az intelligensen látó szem, amelyik a lényeget látja, a rajta lévő festői tulajdonságok ezreit osztályozni és rostálni fogja addig, amíg a vásznan a természet megjelenése arányban nem lesz a látásával. (10)

A látott test minden körülmények között térben van, amely tér ugyanazon lá-
tószőgbe esik bele mint maga a test és amely tér ugyanolyan törvényeknek en-
gedelmeskedik, mint maga a test. A térnek éppugy van formája, színe és fénye, a tér éppugy perspektivikus és éppugy komponálható mint a test.

A vászon elé állni egy előre megfontolt elgondolással jó, de ennek az eszté-
tikai elgondolásnak az ellenőrzése és igazolása, vagy elvetése mindig a látott természetben adódjék, mert maga a látott természet rejti magában mindazon igazságot, amely róla valaha is elképzelhető. Maga a képzet csak akkor vá-
lik igazsággá, ha azt a látott természet azzá teszi. De óvatos légy, mert az in-
telligens szem, nem fogja soha összetéveszteni a természetet magát, az elkép-
zelttel. Az elképzelt (programszerű) természettel soha sem szabad felruház-
ni a való természetet, és óvatos légy, mert ha programot viszel a természet-
be és nem fordítva, természetet a programodba, tévedtél.

A rajz (rajzeszközzel) soha sem legyen más, mint a látott természeti törvé-
nyek leírása, amely utat képez a meglátás felé. Ne legyen a rajz kép, amely diszit. Egy igaz és kifejező vonal többet ér minden rutinnál. Sokszor estem a-
zon hibába, hogy a rajzot képszerűvé tettem és be kellett látnom tévedésem, mert mit sem tanultam mellette. A rajz legyen ábrázolása azoknak a meglátott igazságoknak, amelyeket a természetben megösmertem.

A testek ütközése a testekkel és a térrel és ezek törvényei a látott formák szerint.

Két test között tér létezik!!

A testek kiterjedése a tér kiterjedését is kell hogy adja! Két test egymásba ol-
vadván, egy testté lesz! Kis üveg és skatulya között a tér hiányos! A feszültség nincs jelen! (11)

A kompozíció ritmikájának hangsúlyozása sokszor a hátrányára van, mert
túlnövi magát a támogató szerepén és túllépi a kifejezés közvetlenségét. Legyüri
a kompozíciót mint festői alkotást és mint ritmus forszírozás és ritmus tanul-
mány fog szerepelni. A kompozíció tehát tartalmazza a ritmust anélkül, hogy
megbolygatná azt a számtani egységet, amely eredményként adódik. A ritmus

tehát könnyen dagályossá teheti a kompozíciót. Egyenletként kell szerepelni a kompozíciónak, amelyben az ösmeretlen megoldása a ritmus törvényén (számtani törvény) oldandó meg. Az összes relációknak, mint eredménynek objektívnek kell lennie. (12)

A képzőművész világszemlélődésének fontossága kulturtényezővé válik az egyén fejlődésében. Kora ifjúsági tanulás és társaságban látott, hallott szerzett felfogása a társadalmi rendszerről. Helyes vagy helytelen felfogás. Képzőművészeti látás és társadalmi látás.

(1) Minden világszemlélődés a képzőművész egyéniségében feloldódik és mint filozófiai tényező játszik szerepet.

Eredeti szemlélődése, közvetlen látása és észrevételei a képzőművésznek saját mesterségében támadnak. Ezen a szemlélődésen való gondolkodás felfejlesztése, vagy ellaposodása jelzi mindig a képzőművész intelligenciáját, feldolgozó-képességét és eredményeit. Szemlélődésében a természettel állván szemben, első gondolkozási menete a természeti formákhoz kötöten indul. Agymunkája minden ízében arra törekszik, hogy szemlélődéseiben, látni tudjon és szuggesztív ereje koncentrálódik a látási lehetőségek felé. Mert a szemlélődésen túl a látás egy fejlett stádiuma az agynak, amely már agyának eredménye gondolkodásának fejleménye és törvénye lesz abban a pillanatban, amidőn mai meglátási erejénél fogva egy törvény alakul ki agyában, képzőművészetében minden energiájával ezen meglátás visszaadását fogja célozni. Ebben a nagy feszültségű munkában agya és minden fizikuma megfeszített stádiumba kerül és a természet előtt állván meglátásai intuitive gyarapodnak és tapasztalati alapon beépíti magát a képzőművészbe. Szemlélődéséből eredő meglátása tehát először agymunka lesz, másodsor képzőművészeti termék. (1. ált. intelligencia, bölcselet 2. képzőműv.)

(2) A természettel állván szemben, bölcselkedése elmaradhatatlan.

Agymunkával látószögeket talál, törvényeket fedez fel. Filozófiai megnyilatkozása a természetről vagy áttér társadalmi szempontokra vagy nem.

Természet meglátásával és igazságaival van kontaktusban. Minden egység egy másik egységgel együtt él. Korlátokat nem ösmer mint individuum. Mint fizikum a misztikus törvények alapján szuggesztíve él. Társadalmi berendezkedés sohasem lehet hasonlóan harmonikus. Bölcséleti látószöge elveti a szociális berendezkedést és annak dogmáit.

Anarchista lesz.

Intelligens képzőművész bölcséletében mindig az abszolút felé törekszik éppúgy mint mesterségében.

(Tapasztalat (művészkülönlegesség), burzsoa utálat, fesztelen, fegyelmetlen.) Alap érzelmében tehát anarchia.

(3) (Társadalomtudományi szempontja szakszerű, vagy szakszerűtlen. Aktiv, vagy passzív. Agitativ, vagy demonstrativ.) A priori anarchikus érzelmi lévén minden jelenlegi társadalmi berendezkedés túlhaladott álláspont. Minden világszemlélődési megnyilatkozása tehát csak befelé épülhet, nem lévén kifelé fix talaja illetőleg túlhaladta, a környezetet szociális berendezését.

Lehet-e demonstrálója szociológiai nézeteinek kifelé vagy nem? (Ösztönszerűleg mindig az, tervszerűen soha.) Csak művészetet demonstrálhat.

Képzőművészeti fejlődése bölcséleti fejlődésétől el nem választható.

Szemlélődése tehát empirikus alapon csak képzőművészeti szemlélődés lehet.

Minden társadalomtudományi szemlélődése befolyásolva van a képzőművész agyától és amennyiben ő mint képzőművész szemlélődéseit törvények alapján al-

kotásra van predesztinálva, megalkotja magának a társadalmi nézeteit is, eredendő érzelmeinél természetesen mindig anarchisztikus alapon, amely után minden más társadalmi mozgalom nála túlhaladott álláspont.

Minden társadalmi forma mellett való agitativ szerepe, akár szóban, akár képen legyen elmondva, csak művészi lehet. (13) Világszemlélődése tehát tényleg fokmérője intelligenciájának, de fokmérője képzőművészetének is.

Demonstrativ ténykedése redukáló hatású, bölcséleti fejlődésének gátja.

Forradalmi ereje csak mint képzőművésznek lehet.

Művész politika, művészeti világszemlélődés aránylik a társadalmi világszemlélődéshez.

Tehát nem a szociológus adja a képzőművészt a művésznél, hanem a képzőművész a szociológust. (14)

Örök szemlélődésünkben mindig szenzációként hatnak a meglátások, a természet értelmes megnyilatkozása. Meglátásunk első eredménye munkánknak. Közvetlen összetartozandósága magamnak a látott természettel. Képzeteim kialakulása látásom eredménye és egyenes származottja a természetnek. Mint egyenes származottja a természetnek, mentes lesz idegen képzetektől és idegen értelmezésektől.

A meglátáshoz való elérés előtt idegen meglátásokon épített természetet tanulunk megösmerni. Egy más agynak a munkáján keresztül adott természet az, amelyen nevelődünk még akkor is, ha intuitív meglátása korán jelentkezik a képzőművésznél. Ez intellektuál uton felszivódott képzet harcban áll, az intelligencia képzetével és már szemlélődésünk megkezdésével megindul az idegen képzetek kritikája. E kritikai képesség mindig az intelligencia méretétől függ és irányítja szemlélődésünket a meglátás felé.

Az az intuitív meglátásunk, amely kritikai fejlettségünk előtt jelentkezik, öntudatlan és sohasem fedti az igazi képességünket, bár mindig utjelzője az egyénnek. Az a meglátás azonban, amely fejlett kritikai képességünk után jelentkezik mindig érettebb és szintetikus. Innen ered a distinkció a korokbeli alkotások között, egy művésznél is.

Azonban a kritikai képesség fejlődésének is az egyén intelligenciája a kritériuma és ugyannyira, hogy egy a már kritikában fejlett agy is, mérete képességeinek. Kritikai képessége szabályzója lesz meglátásának és csak egy teljesen együttműködő két erő adhat irányt és feltétlen igaz eredményt.

Szemlélődésünkben, örök küzdelmében az intellektuel és az intelligencia által látott természetet a kritikai képesség mérlegeli. A kritikánknak ez a szerepe bizonyos fokig felsőrangú mert meglátásunknak helyességét csak ez ellenőrzi. Automatikusan egyensúlyozódik vissza a kritikánk egy intuitive, és régen átértett látásunknál, amelynek megdönthetetlenségét az egyensúlyban élő kritikánk biztosítja.

Intellektualitásunkban szerzett látásunk elmaradása mindig a kritikánk eredménye, amely kritika már az egyén szemén által látott természetet igazolja.

Első látásunk bár egyéni lehet, sohasem arányos egyéniségünkkel, mert közbe helyezkedik idegen látás, illetőleg idegen látás által ösmert törvények.

Intelligencia dolga tehát utat látni és kritikánk dolga a munkát elvégezni. Energiák feszültségének az eredménye mindig az egyén kibontakozása. Az egyén kifordulásának értékét mindig képzettségének és kritikájának nagysága adja.

Megtalálta az egyén önmagát. Látása egyenes arányban van képességével.

Egyén —————> Ut
végtelen

Képzettség Kritika Egyéni kibontakozás

Egyéni kibontakozása mindig képességeitől függ, képzettsége és kritikája nagyságától.

Egyén

Képzets. Kritika Egyéni kibont.

Képzettség kritika Egyéni kibont.

E.

E. Képz. Kritika E. kib.

Eredendő ok tehát az intelligencia, okozata a kritika és ösmeretei, eredmény az egyéniség kibontakozása.

Ösmereteinek mint képzőművésznek gyakorlati ösmereteknek kell lennie, mint embernek, lehetőleg sokirányúnak. (Itt két széket ábrázoló rajz választja el egymástól a jegyzet két részét. Sz. J.)

Egy figura arányainak mozgásai kell, hogy a kifejezendő akcióval egyensúlyozódjanak, vagyis egy figura mozgása egy esetben csak egy lehet, az a mozgás, amely határozott akciót mutat pl. ülő figurának minden aránya és mozgása az ülési cselekedetet kell hogy magyarázza. Egy szaladó figura minden aránya és mozgása kell hogy a szaladás tényét adja elő, több figura arányai és mozgása kell, hogy egy akciónak a szolgálatában álljon a kompozícióban. (15) Minden kompozíció csak egy akciót fejezhet ki (pl. Koncert, Uzsonna, Harc, Fürdés!) (16) Minden mellék akció amely eltér a tárgy akciójától, csak mint a fő akció segítő eszköze lehet. Minden kompozícióban tehát a figurák mozgásának, arányainak egy akcióközpont felé kell gravitálniok. Ez minden esetben így van, ez törvény. Egy interieur minden butora, formája is csak egy akciót szolgál a szoba benyomását. Az erdő minden fája az erdő benyomását, a harc minden figurája, tája, háza, fája (minden jelenlévő forma és tér) a harc benyomását.

A fej összes részletei és arányai minden esetben azon akciónak vannak alárendelve, amely akcióban a fej részt vesz, A fej mindenkor azon akcióval tart, amely az egész test akciója, az egész figura akciója mindig a kompozíció akciója szerint mozog. A kompozíció minden egyes része csak egy akciót szolgálhat. A forma akcióval együtt kell működni a szín és fény akciójának, amelyek együttvéve mint egy felállított egyenlet kell, hogy eredményt adjanak. (17)

A tapasztalati tény azt mutatja, hogy a természet formáinak elrendezéséhez szimmetriális hajlandósága. Egy test építkezése formarendszerben, mindenkor egy központ, vagy egy tengely körül helyezkedik. Az emberi test tengelye, valamint minden szerves felépítése meglepően szimmetriális elveken áll. Az ásványok kristályosodottsága csodálatos szimmetriát ölt. A Naprendszer megdönthetetlen egyensúlyozódása bámulatra méltó.

Egy kompozíció felépítésénél mindezeket a tapasztalati tényeket kell, hogy figyelembe vegyük. Kell, hogy a forma, szín, fény és a kompozíció akciója egy közös tengelyt keressen magának, amely szerves összefüggést kölcsönözzön és amely gerincként tartsa a kompozíciót. Kell, hogy a kompozíció olyan életképes és energiát tartalmazó legyen miként egy ember. Mozgási folytonosság nem lévén,

kell, hogy az adott akció oly tökéletes legyen, hogy ezen akció egy előtte volt és utána következő akciónak a lehetőségét magában hordja és szuggerálja.

Minden festett képnek pedigrig komponálva kell lenni és minden festett képnek, faragott szobornak magával kell hordania egy bizonyos foku energiát, amelyet az alkotó munkája közben kell, hogy a műbe öntsön. Azon energia viszonylat, amely az alkotó és a természet között van, kell, hogy átitatódjék a munkába, amelyis azt mint szuggeráló erőt örökön magával hordja. A természeti erők az anyag kíséretében járnak, tehát nem olyan lehetetlen, hogy a műalkotás, amely éppen energia feszültség közepette jött létre, ne hordaná magával a befektetett energia egy részét. Ha fizikailag nem is igazolható, de pszichologiailag megindokolható, amelyről talán még sokat fogok beszélni.

Tapasztalati tény: a műalkotás hatással van a szemlélőre, mégpedigrig nem mint szervetlen anyag, hanem mint egy lény.

Az a lehetőség, hogy a vászon síkjára a munkám pillanatában keresztül száguldó, az étellel és korábbi szemlélődésemmel való emlékezéseim mind egy tömör képben legyenek ábrázolva, igenis megkövetelendő, de nem akként mint azt a futuristák teszik. (18) Ugyanis minden képzetem csak annak az erőviszonynak lehet eredménye, amely a munkám ideje alatt köztem és a festett természet között fennáll. Ha most ezen erőviszonylat folyamán irodalmilag, zeneileg, vagy tudományosan vannak képzeitem annak eredő oka a festett természet és okozat a képzetek. Most ha az okozatok egy sorát képes leszek is ábrázolni, a vásznan, az csak hiányos lehet, mert technikai nehézségeim nem engedik az okozatok kifejtését csak ábrázolását és rendszerint sohasem adom az ok megértését csak literaturisztikus elmesélését a sok okozatnak.

A képzőművészet kifejező lehetőségeit megcsaltam tehát akkor és eltértem a mesterségtől. Mert a képzőművészeti munkám közben nem képzőművészettel, hanem irodalommal foglalkozom.

Minden felmerülő képzet és gondolat és ritmus és tudás a munka közben kell hogy helyet kapjon és feldolgoztassék de igenis képzőművészeti kifejezésekkel. A vászon és az anyag enged magával csinálni mindent, de ő mint anyag nem képes mindent kifejezni. Kell hogy a festett kép a látott természet maga legyen a maga erejében és tartalmában.

A lehetőség egy futurista kifejezés felé csak a szentimentalizmusból eredhet. Elérzékenyedni az ezer benyomás sulya alatt nem nehéz.

Különben a futurizmus mint irodalom teljesen létjogosult. Analizist teremt az érzések tömkelegében, a benyomásainak összességét irodalmilag fejezi ki minden irányban egyszerre és a szavakkal való keresztül kasul kutatása az érzéseknek eredményt fog teremteni.

A képzőművészetben a kubizmus adta a lehetőséget annak, hogy a benyomások analizisét képzőművészileg adja, tartalmazván irodalmi és zenei tényezőket is. (19)

Ha a természettudomány elveszti tudományos, kutató karakterét, úgy vagy filozófia, vagy költészet lesz belőle.

Ha a festő elveszti talaját, elveszti képzőművészetének kifejező tulajdonságait is, irodalom vagy tudomány lehet belőle.

Minden igazság csak a szempont igazsága és a festői igazságok csak képzőművészeti szempontból lehetnek igazak. Irodalmi szempontból nincs képzőművészeti lehetőség, hanem igenis van irodalom, amely magában kifejezni tud egy kozmoszt. Egy életet, ami nem hamis és ha nem hamis, úgy ott találod tömör egységben az összes művészeteket és tudományokat.

Egy látott emberi formában igenis ott élnek mindazon tényezők, amelyek életet adnak. Vonzás, taszítás, nehézkedés, ütem, arány, építkezés, gondolatok, színek, fények, emberi lélek, kül- és belvilág, képzetek a multból és jövőből stb.

Ha a módozat és kifejezési lehetőség zavaros lesz, elvesztjük az igazság, a megoldás felé való utat.

1 x 1: a matematika alapja

Látás: a képzőművészeté

Emlékezés: az irodalomé

Hallás: a zenének

Tudás: a tudományé

(talentum)

Képesség: energia

tapasztalat

Egy test két irányban haladó lapja adja a téri képzetet, Két test többirányba való haladása már térbeli életet és viszonylatot ad.

A kocka mindig kocka, amely a természet minden igazát magában hordja. (20)
A természet tulajdonságának keresése nem ok arra, hogy magát a természetet eltüntessük. (21)

(1) Egy sima falnál az asztal felső lapjával egy magasságu szemtengely szerinti nézet.

(2) Egy sima falnál az asztal felső lapjára rálátással.

(3) Egy sima falnál asztal felső lapjára rálátás, az asztal lapján egy henger. Az 1. ábránál a téri képzet adása a leginkább ott szorítkozhat hangsúlyozásra, ahol a testek menetével együtt adhatjuk az asztal alatt. Az asztal felső lapja és a fal közötti teret csak a többi testek a padló irányával jelölhetjük. A 2. ábránál a téri képzetet az asztal felső lapjával és alsó részével valamint a padlóval együtt adhatjuk. A 3. ábránál ugyanezt az asztalon lévő hengerrel, de mégjobban egy téglalappal tudjuk adni. (22)

A tér adása tehát a testek irányával és helyzetével együtt adódik és a tér formáját mindig a testek formája szabályozza. A tér haladás mindig a test lapjainak haladásával egyirányú és a test határán túl ugyanazon irányban folytatódik. Természetesen ebből csak az következhetik, hogy a testek komponálásánál és megfestésénél a tér működése egyenrangúnak kell hogy legyen azokkal.

A testek mindenkor nyíltan jelentkeznek és formáikban nyilatkoznak meg. Ezt a tulajdonságukat sohasem szabad, (hacsak nem tanulmány) megzavarni és erőszakos elmélettel magát az igazságot elfedni. Viszont a testek a tér és a fény valamint a szín mechanikus együttműködésére sok tanulmányt kell folytatni, mégpediglen a természet előtt, mert mindent csak az onnan meritett tapasztalat indíthat meg és igazolhat. Minden tanulmánynak jogosultsága van tehát, amely a természet tulajdonságait keresi a képzőművészet szempontjából. Minden tanulmány amely egy egy felvetődött fontos tulajdonság forszírozásaként, sok más alaptulajdonságot mellőz, szintén jogosult és nagy jelentőségű, mert egy tulajdonság alapos ösmerete és kutatása sokszor az összes alkotó tulajdonságokat megvilágítja és végeredményében szenzációt és felvilágosodást von maga után.

Nincs létjogosultsága semminek, ami a természetet csak majmolja és annak alkotó erőit nem tartalmazza. Tüzzre vetendő mint hátrányos és beteges kórt okozó, a tömegeket megfertőző hazugság.

A test a térben van. Mindenféle szempontból, de főleg a szem által a természet és szobrászat szempontjából. Egy üres térben nincs képzőművészeti arány,

nem alkalmas képzőművészeti alkotásra. Ha egy bármely testet helyezek el ugyanabban a térben, azonnal ott van a képzőművészet minden lehetősége és alkotásra alkalmas.

A félgömb testi kiterjedése hat irányban 1 és 2 kiterjedés teljes méreteiben adódik a 3, 4 kiterjedés a látószög szerinti rövidülésben, a perspektiva alapján minussal /-/- hátra és plussal /+/- előre az A központból. A 4-es irány a test határától a térben folytatódik gyarapodólag, a 3-as irány a test határától a térben folytatódik fogyólag a perspektiva alapján. A félgömb felső korongjától, a test határától, az 5. irányban a térnek egyenlő szerepe van az alatta lévő testtel, a félgömbbel. (23) Fontos szerepe van ezzel párhuzamban a test körül elhelyeződő térnek, amely nélkül a test nem létezhet. Amilyen fontos szerepe van a testek mögött a látóhatárig elhelyezkedő térnek, valamint a felette és kétoldalt elhelyezkedőnek éppoly fontos szerepe van a test és a szemünk között lévő térnek is. A tér ugyanazon törvények szerint mozog, mint maga a test. A test festése tér nélkül és teret nélkül ábrázolni nem lehet. A testek és a tér érzékelését a fény teszi lehetővé. A fény szerepe tehát ugyanolyan mint testé és a téré. A test kiterjedése mindenirányu. A tér és a test érintkezése végtelen. A fény, amely mindezt láthatóvá teszi természetesen ugyancsak végtelen. (24)

Mint ahogy egy kis rész a természetből magában hordja annak a kozmosznak minden tulajdonságát, úgy a festett képnek is magában kell foglalni a kozmoszt és mint alkotásnak, a természettel egyenrangunak kell lennie. Az alkotás végeredményében épp úgy magában hordja az ok és okozat közötti összefüggést, mint maga a természet és mint az, kerekded és energia tartalmu. A kifejező eszközök és azok használata nagy fontossággal bír és minden esetben meg kell tartani azoknak tulajdonságait. A festő ecsetjével ne faragott képzetet adjon és a szobrász vésőjével ne festői képzetekre törekedjék. A mozaik anyaga sohasem fogja megengedni magának az olajfesték anyagának tulajdonait. A mozaikot kirakni, a szobrot kifaragni a képet megfesteni kell. Szerintem helytelen agyaggal mintázni kőbe faragandó dolgot mert az agyag sohasem fogja a szobrásznak a kő természetét felfedni és legtöbbször képtelenségek jönnek ki. Agyaggal csak öntvényt szabad mintázni. Kőbe, fába csak egyenesen a természettel párhuzamban szabad faragni. Rajz ironnal és bármely rajzeszközzel sohasem szabad festett kép képzetét adni, sohasem szabad velök festeni. A rajz sohasem tévesztendő össze a festéssel. A tussal való festést sohasem szabad összetéveszteni az olajjal, vagy más festékemmel való festéssel. A tussal való rajzolást nem szabad összezavarni a tuss-festéssel. A fametszetet, linoleummetszettel, a rézkarcot, az acélmetszettel. Az olajfestés bázisa a rajz, de abban a pillanatban, amikor a festmény megalkotása történik, megszűnik minden alapvető eszköz és csak a kifejezőeszköz érvényesülhet.

Aki a kifejezőeszközök tulajdonságait és lehetőségeit nem ösmeri, vagy félre magyarázza, az ezer gátat vet magának a kifejezés lehetőségében és a látott dolgok megrögzítésében.

A kifejezőeszközök tulajdonságait ösmeretek és tapasztalatok utján kell megszerezni.

Jó mesterembernek kell lenni, hogy jó és tartós munkát csinálhassunk. Jó művésznek kell lenni, hogy alkothassunk.

Józan agy és hatalmas energia egy érzésben párosulva vezethet csak a helyes uton.

A figura komponálásában nagy fontossága van az arányoknak. A méreteknek visszatérőknek kell lenniök. Minden monumentalitás és nemesség arányaiban rejtőzik. (25) Pl.: egy egymeletes ház lehet monumentális és nemes és mellette egy hatemeletes otromba. Az akt-nál a testrészek arányai döntő szereppel bírnak. Két méret egy harmadikat is igényel! (26)

Okfejtegetés a studiumokban nagy fontosságú és mindazon lehetőségeknek fixirozása és megrögzítése a tanulmányban, amely az okozat teljes kidomborításához hozzájárulhat és lehetővé teszi egykor az okozatnak olyattén való előadását, amely magában indokolva lévén, az okfejtegetés elmaradhat.

Szemlélődés közlelről és messziről, utánzás és alkotás közötti különbségek!

Az alkotási rátermettség az egész természetben, az energia kérdése. Minden alkotó tehetség a természet ilyenirányu energiája, amely energiának latba vetése hozza magával az alkotást. Maga a természet rendje egy folytonos alkotásban él. A szerves lények létrejövése, annak ezernyi és csodálatosan tökéletes élete, alakulata a természet titka és lényege. A munkafolyamat és az alkotási folyamat nem ugyanaz, de szorosan összefügg. Valamint a rothadási processzusa valamelyes szervesnek (fenntartva azt, hogy maga a rothadás nem egyéb a szerves élet folytatásánál) ugyanazon energiának lesz szolgálatában, amely energia az elvetett csirát, mindig tökéletes szerves lényé alkotja (örök tulajdon) ugy a munka csak tápláléka és alkotó ereje lesz magának az alkotásnak. Munka nélkül nincs alkotás, de viszont nem minden munka alkotás.

A természet örök tulajdona az életadás, az alkotás! Az ember feltétlen magával hozta ennek lehetőségét és a munka amelyre rákényszerült, ennek talaja lett. A természet ezen önmagában hordott tulajdonát az ember ösztönösen követte, amikor az első barlang falára vésett állatfigurát megalkotta. Kétségtelen az, hogy utánzotti, utánozta a látott élőt, de tagadhatatlan, hogy a vágy amely erre vitte, alkotási vágy volt, isteni szikra benne, ami azóta is megvan és ami szerintem magasabb rendű állattá, ha ugy tetszik lélekké teszi.

A szemlélet, az utánzás és az alkotás viszonylata élénken foglalkoztat és sora kerül talán a kifejtése annak is. Az alkotóképesség maximuma maga a természet. Az emberben az alkotóerő nagysága jelzi az ember lényének viszonyát mint ösmertet, a természethez, mint ösmertetlenhez. Az az ember, aki alkotni képes, anyagba lelket ad és magasabb rendűvé leszen. (A nemzés maga nem alkotás, csak alkalom a természet szaporodó képességének). (Különb is, alkotás alatt jelenleg csak művészi vagy tudományos eredményt értek.)

A cselekmény egyszerű elmondása, és tömör megjelenítése a kompozícióban nagy feladat. Minden olyan kompozíció, amely fellengzősen és bőbeszédűséggel ad elő valamely cselekményt, megtagadta lényegét. Sok formával és szinnel, sokat fecsegni és kevés tartalmat adni vajmi könnyű, ellenben egy hatalmas cselekményt néhány formában és színben megkomponálni és drámai tartalmat adni, csak mesteri agyak tudnak. Nagy kiterjedésű eredmény megkomponálásánál a kiterjedés mit sem változtat a fent említett alapfelfogáson. Egész tömegeket lehet egy tételben adni, ugy, hogy hatalmas kiterjedésénél fogva és tömören fejezi ki az eseményt. (27) Agyon szaggatott, formában és színben sokat fecsegő, cselekményben tultengő kompozíció rossz. Az életnek mindig egyöntetű és reális megjelenése van. A kompozíciónak reálisnak kell lenni és a cselekménynek egyöntetűnek. Ha a kompozíció-képzetek nem tudnak eljutni egy nemes realitáshoz, akkor ferde utra jutottak és képzőművészeti kifejezéseiket elvesztették,

irodalmi képzetekké alakulnak. Sohasem szabad, hogy illusztrációvá fajuljon, amely magyaráz valamit, amely irodalom, hanem egy alkotott akcióképes, reális képzeteken alapuló műnek kell lennie, magának az életnek.

Ha a színházi rendező a képzőművészet mesterségét ösmerné, silány színrendezésünk megváltozna. Kellene minden színházi rendező mellé egy képzőművész, aki a színpad színharmóniáját és a szereplők festői mozgását rendezné, valamint a figurákat az eseményhez képest kompozícióvá teremtené.

Teljesen figyelmen kívül van hagyva a színpadokon a színek szerepe, amelynek nagy fontosságát nem is sejtik. Minden szín, valamely más szín mellett, annak kiegészítője, vagy lerombolója lesz. A színeknek eme tulajdonságaiban cselekmény rejlik, mégpedig olyan cselekmény, amelyet a tragédiával egyenrangúvá lehet fejleszteni. Drámai erejét a színeknek a színpadon a kosztümökkel lehet elérni. Nincs olyan színdarab, amelynek kosztümeit ne lehetne egy pár szín alaptermészete szerint elosztani. A színpad darabokban a női ruháknak juthatna a fő szerep a férfi fehér, feketéje mellett.

Elgondolásom nemcsak a figurákra, hanem az egész színpadra szól, amelynek hangolása a figurákkal együtt történik. A figurák mozgása, a színpadi kép megkomponálása a színekkel egyöntetűen és stílusosan kell, hogy történjék. Az elmondott szöveget mindig fedni kell a mozdulatnak, a szín kompozíciójának és színben oly erősen lehet támogatni a szöveg tartalmát, a színész játékát mint azt semmi mással.

A színházi rendezés úgy, amiként az ma történik, lehetetlen és bárgyu, lapos és szintelen mint egy csapni valóan rossz kép. Ha a rendező tisztában volna azzal, hogy mily hatalmas erő van a fehér és fekete színekben, nem lenne oly szintelen. A rendezés mai módja sohasem fedi az eseményt, sohasem tárja a néző elé művészettel az életet és sohasem tud arra a magaslatra emelkedni, amelyen egy jó színdarab áll. Az életet a deszkákon sohasem tudja adni, mindig csak utánozni, ami nékem sokszor paródiának tetszik.

Egy néma játékban a mozgással, a komponálással és a színekkel oly drámai erőt lehet kifejezni, mint egy drámai szöveggel. Miként az írónak szüksége van arra, hogy a művet léletté komponálja, egy teljes egész, szerves léletté, úgy a színpadnak ezt követni kell, és ha az író erre nem volt egészen képes, akkor a rendezőnek kell azzá tennie.

Még sohasem esett meg velem, hogy a színpadon látott mű úgy tetszett volna, mint ugyanaz olvasva otthon. Minden színpadi rendezés ma csak illuziórontó és nem felel meg hivatásának. Stílust csak abban az értelemben ösmernék, hogy görög, római, rococo, vagy modern időben van-e a darab. A rendező sohasem tárja elének stílusban azt az életet, amelyet az író stílusában megírt. Pl. Antigone. Az események láncolata egy színen. (Rend. Ivánffy) (28) Rendezése jó: hatalmas fekete márvány lépcsőzetes előcsarnok kétoldalt a polgárok háza, középen, közép emelkedésben a cselekmény. Színeiben nem jó. Színészek mozgása rossz.

A képzőművészeti termék megalkotásánál, minden körülmények között, annak megkomponálása az életfeltétele. Az elgondolása, az intuitive alkotás, egy olyan része a munkának, amely mindenkor mozgató ereje marad az alkotási folyamatnak.

Alkotásnak csak az olyan képzőművészeti terméket tekinthetem, amely az alkotójának és látott természetnek egymáshoz való viszonyát, mint örökké fennálló energiát tartalmaz, s azután lett a harmadik tényező.

Itt lehet megkülönböztetni alkotást az utánzástól vagy másolástól. Minden olyan képzőművész, aki a természettel nem áll harcban, annak csak utánzója lesz

és lényegtelen munkát végez. Az az alkotó talentummal bíró művész, aki természeténél fogva kényszerülve van az alkotásra, sohasem fog egyetérteni a természettel. Intuitív ereje a látott természetet mindig az általa alkotandó természet eszközévé fogja tenni. A látott természetet analizálja és szintézissel a magáévá teszi. A természet képzeletében, tulajdonságaiban és törvényeiben mindig kutatni fogja azt az erőt, amely mindezt megalkotta. Intuitív alkotó ereje hatalmas tapasztalati tudáson túl szintetikus lesz és meg nem találván a természetben az alkotás titkát, en maga alkotja meg a vásznan, a kőben, bronzban a természetet, amely sohasem a látott természet, hanem annak képére alkotott élő lény. Tulajdonságaiban és lényegében megegyezik a természettel, lévén az alkotás maga is az. Energiát (lelket), adott néki munka közben az alkotója és a természet közötti feszültség és mondjuk úgy megtermékenyítette az anyagot. Van tehát az embernek, az agyának és egész lényének egy olyan tulajdonsága, amely az anyag felett urrá tud lenni és anyagból testet formál és lelket lehel belé. Nem vázat, de élő lényt, amely energiát (életet) tartalmaz századokon és ezredeken át. (29) Nem szabad össze téveszteni az alkotás e folyamatát a nemzés, a megtermékenyítés folyamatával. A nemzés a természet által alkotott élő szaporodását szolgálja. Az alkotás pediglen magának a természetnek a megalkotása, amely természetnek valamely uton való szaporodása már annak csak tulajdonságává, törvényszerűségévé válik.

Az embernek ezen alkotási lehetősége kétségtelenül magasabb rendű és egybe esik azon képességekkel, amelyekkel az ember az Istent, mint fogalmat felruházta.

Az ember, a képzőművész ezt az alkotásra való rátermettséget hatalmasan támogathatja tapasztalati tudásával és összeegyeztetési rendszerrel. Tudva azt, hogy az emberi agyban csak olyan képzetek alakulhatnak, amelyek a látott, a recheártyán keresztülvetített természetből erednek. Az alkotási lehetőségben a képzetek annál fejlettebbek és tökéletesebbek lesznek, mennél gyakorlottabb az agy, sok tapasztalataival. Tévedés volna azt hinni, hogy ha van alkotási rátermetség, alkotni fog minden tapasztalati tudás nélkül és mivel az alkotás természet maga, tehát így is, úgy is tökéletes. Az alkotási képesség ugyanis szerintem minden emberben megvan. Lévén ez a tulajdonság is törvényszerű, csak ott és olyan körülmények között fog kifejlődni, amelyek ma nézve kedvezőek. Életfeltételei közé tartozik az agynak empirikus tudása és szintetizáló ereje. A példák azt mutatják, hogy az alkotó művészek alkotó képessége egy tapasztalati tudással telített idő után növekedett. Sőt ezen alkotási tulajdonság annyira öntudatos, hogy tapasztalatainak megszerzéséhez mindenkor egy irányba tör (festészet, szobrászat, építészet, zene, irodalom) és szükségszerűen megvan a látószöge, ahonnan ellenőrzi az egész világ tapasztalatát, intellektualitását. Kibontakozási lehetősége végtelen, mint maga a természet. A kompozíció lehet több tételes vagy egy tételes. A több tételes kompozíció megoldása föltétlenül nehezkesebb és szerintem csak falfestménynél alkalmazandó, ott is úgy, hogy a tételek amennyire lehet redukálандók és az akció ki- és belengését mennél intenzívebben kell szolgálniuk. Az akció felfogása, annak ki- és belengésének felfogása természetesen mindig a művész temperamentumától függ. A falfestményen kívül, képszerűnek szánt kompozíció megoldása, ha nem lehet egy tételű, a két, vagy három tételűséget ne haladja túl. Mindenképpen azonban egy tétel felé kell törekedni. Sohasem szabad előfordulnia, hogy a tételek szer- te huzzanak, jobban mondva akár két vagy több irányban működő energiát tartalmaznak, minden esetben egyensúlyozottnak kell lenni.

Az egy tételes kompozíció a legideálisabb, mivel minden energia egy pontban fut össze és ott állandóan funkcionál, az akcióval együtt.

pl. egy tételes kompozíció a Gioconda, több tételes (két tételes) az Utolsó vacsora. (a két tétel ritmikusan ismétlődik.). A beesési szög egyenlő a visszaverődési szöggel. (30)

Manet-t akit nem számítok az ugynevezett impresszionistákhoz, lévén ő izzig vérig forradalmi, és mentes minden izmustól, felvetett egy lehetőséget, amely objektív szempontból, képzőművészeti elemekkel jutott kifejezésre. Az anyagot látás és annak szuggerálása egy rendszeres kolor kifejelesztéshez való lehetőségéhez adta meg az impulzust. Cézanne évtizedes munkájával kifejtve e lehetőséget eljutott sok, sok analízisen keresztül néhány törvényhez, amelyek valóban törvények és amelyek valóban képzőművészeti természetűek. Ez a fonal szigorú analízisben a tudomány, a képzőművészet tudománya jegyében folytatódott a kubizmusban, amely minden fejlődési fokozatán csak képzőművészeti lehetőségeket kutatott és a természetnek képzőművészeti tulajdonságait és törvényeit kereste. Analizált és folyton analizált és a szintézist mint ellenőrző szert folyton felvetve mérlegelt. Ha analizált az általam költői meglátásnak nevezett fajta is (ami ritkán volt) úgy az csak pszichológiai vagy literaturisztikus természetű volt.

Az analízis és a szintézis ketté választása szerintem az, ami felvetheti a képzőművészetben idegen alapelemek művelését és lehetőségét. Ha a festő csak analizál és analizál és nem tudja, hogy mit, kétségtelenül elhibázta dolgát, mert még csak hasznát sem veheti analízisének, nem ösmervén fel az összefüggést, a munkája és a célja között.

Teljesen képtelenség azt hinni, hogy vannak emberek, akik az analízisben összehordják az anyagot és vannak emberek és korok, amelyek egy szintézisben ezt az anyagot felhasználván kiépítik. Minden analízis mellett ott kell rejleni a szintézisnek, amely felösmérje annak célját és irányát. Csak e két erőviszonynak együttműködésével jöhet létre törvényszerű és életképes alkotás. Ha vannak emberek, akikben az analitikus hajlandóságot nem követi a szintézis úgy ez kétségtelenül képtelen alkotásra. Ha van ember, akiben a szintézissel együtt nincs analitikus képesség, az sem alkotóképes, nem ösmervén a dolgok dinamikáját, csak vázát tudják valaminek adni, tartalmát soha. Minden alkotó művész alkotási képessége tisztán a két tulajdonság erőviszony összeműködésétől függ. Szemlélődésében a megösmérés, a sok megösmérés kell, hogy közvetlen legyen és kell, hogy a megösmert tények áttekintése párhuzamos legyen, mert csak így áll fenn az örök feszültség, amely az alkotást életképessé teszi. A két párhuzamos között van az erő, az élet és a két párhuzamos soha össze nem ér. Ezt a két párhuzamost nem helyettesíthetjük be két korral, mert az alkotás individuális érték és a korok csak ezen értéknek tükrői és nem tulajdonosak. Ok és okozat közötti összefüggés ez, ahol az ok az egyén, okozat az alkotás. Az okozat mindig fedni fogja az okot és annak méreteit.

Az analízis maga nem alkotás, és a festő, aki csak analizál, az nem alkotó művész. Nem alkotó művész azonban az sem, aki analízis nélkül csak szintézissel akar zöldágra vergődni. Egy bizonyos eredménynek, amelyet az ember elért, legyen az analízis, vagy az alapelveim szerint létre jött alkotás, reprodukálása x módozatban, szélhámosság. Végtelenül fontosnak tartom, hogy a művész, analizáló munkája közepette szintézissel tegyen erőpróbákat, mert ha e két tulajdonság megvan benne, ezzel azokat növelheti. Az a csetlés, botlás,

ami ezzel a kísérlettel jár, meghozza eredményét és a kilengés szabályozódni fog.

Nagy fontosságu tehát munkák és emberek megítélésénél az analitikus és szintéttikus képességeinek megítélése és főleg nagy fontosságu, hogy ezen képességei képzőművészeti természetűek-e vagy nem. Nagyon megtévesztők az analízisnek sok válfajai, és az analízissel járó lehetőségek. Minden esetben meg kell keresni azt a vonalat, amely az embert a szemlélt természettel összeköti, belőle ugyanolyan szögben visszaverődik a munkáján, ösmerve ezt a két vonalat egy szöget képez, amely mindig fokmérője lehet képességeinek. /31/

Az analízis és a szintézis az ami mérvadó mindenkor. Az akció, a test, a tér, a fény, a szín megoldásnál egyaránt.

Minden olyan termék, amelynek létrejötte csak temperamentum kérdése a fentiek nélkül, az tüzre vetendő és elégetendő. Az ut és a cél között különbséget csak kevesen tudnak tenni. Az utat sokan járlják, de céltalanul, vagy azon hamis fogalommal, amely az utat céllá teszi náluk. Taposni egy taposott utat mások után könnyű és tömegeket látni e taposott uton összegabalyodva, megzavarodva, orditva és mind egyre másra megfullad, megdöglik. Taposni egy járhatatlan utat nehezebb, de ha céltalan, éppily balgaság, mint a másik. Törtetni egy céltudatos akarattal nagy dolog és csak keveseknek adatott meg. Ut a tanulás, az empirikus tudás, az analízis. Cél a szintézis alapján való alkotás.

Aki tudja mi a cél és mi az ut, annak az utja vagy belevág a mások utjába vagy nem, minden körülmények között termékeny lesz. Akik az utat és a célt nem ösmerik, vagy a tanulásba, vagy a tapasztalatba, vagy az analízisbe döglenek bele. Aki az utat hamis itélettel célnak véli, a tanulást, a tapasztalatot és az analízist addig falja, üzi és kovácsolja, amíg holtra váltan hősiesen hal meg avagy megrokkán. Hósi halálnak mondom, mert szándéka becsületes és jóhiszemű, de sajnos tévedett. Összetanult, tapasztalt, analizált anyagát soha épületté nem rakta. A halál szele elfujta, hacsak nem lesz termékenyítő valaha nemzedékében, mint szerzett tulajdon. Ebbe azonban nem hiszek, mert évezredek kulturájából misem maradt számunkra mint egy pár alkotás, amely ma is él. A többit elvitte a vihar, az idő.

Két egyszerű fogalom: ut és cél. Soha se téveszd össze. Az utat jól ösmerd meg, hogy bármikor is tájékozódni tudj, hogy vissza nézhess. A célt soha ne feledd, mert ez szabályozza az utat. Vannak napok, mikor a cél tudata gyengül, az ut azonnal zavaros lesz, a tanult, a tapasztalt az analizált anyag elveszti jelentőségét és kilengés áll be. Céltalanság érzete és lelki depresszió áll elő. Feszültebb energia, agymunka és a kilengés megszűnik a cél nyilvánvalóbb és hatalmasabb lesz. Vigaszod legyen. A céltalanság tudata csak olyan esetben áll elő, ahol cél volt és van jelen. A céltalanoknál legfeljebb csak a hiábavalóság, a székepsis állhat elő és nem a kétségbe esés kilengése.

A tapasztalat azt mutatja, hogy rengeteg művész ember lelki állapota hullámzó és sok kiváló művész gyakran kétségbesett, pszichológiai magyarázata a munkája és célja közötti differenciálódásból származik. Ne zavarjuk össze a lelki állapotok eme kétségbe esett fokát az egzaltáltak lelki állapotával, mert majdnem minden művészt megriaszt az a zürzavar, amelybe került és foglalkozása teszi egzaltáltá. A céllal tisztában levő inkább konokul, nyugodtan halad utján, és ha vannak kételyei és kétségbe esett lelki állapotjai, azok legtöbbször oly intímek, hogy idegeneknek egyáltalán meg sem látható. Szentség az, amely hitének féltve őrzött titka. Kétségeiről legtöbbször csak lelki rokonnak tett nyilatkozatokból, vagy írásaiból tudunk. Exaltált művészek, akik az uton céltalan jár-

nak minduntalan feltárják enmagukat, minduntalan megnyilatkozni kívánnak, nyugtalanok.

Nem minden céltudatos ut ér a célhoz közel, (mert magát a célt elérni etikai és művészi lehetetlenség, soha abszolút tökéletes alkotást létrehozni nem tudván) ámde bárhol is szakadt meg az ut, bárhol is rokkant meg a rajta járó, akármi-lyen fiatalon is halt meg, ha a céltudatos uton járt, mindenkor felismerhető munkáiban és alkotásaiban. Alkotásait mondok szándékosan, bár fiatalon halt meg, az ut abba maradt. (Giorgione, Massaccio) Nem akarok elmenni amellett a hitem mellett, hogy igen is a céltudatos utban, már az ut kezdetén ott a cél. A tanulás, tapasztalat és analízis kezdetén is már ott a szintézis, amely automatikusan vonz és taszit és erőviszonylatában ott az alkotás. Mi volna hát a további cél? A további és az örök cél az önmagában él és öntudatosan a tökéletesedés felé halad.

Fenntartom azt, hogy ezen tulajdonok funkciója minden körülmények között csak egy és ugyanazon személyt, egyént fedhetnek.

Az uton: a tanulás megadja azt, hogy a mások útját megösmernem, a tapasztalat megadja a mások útjának ellenőrzését és a saját utam megösmérését, az analízis megadja a tapasztalataim megösmérését jó, vagy rossz voltát, az igazság kiderítését. A szintézis magával adja a célt.

Mindig a képességtől függ, hogy valaki csak a mások útját ösméri e meg és soha egyebet nem tud, csak az utána csavargást. El tud e jutni tapasztalatokhoz is, ahol saját útja is van, tudja-e tapasztalataival ellenőrizni a másoktól tanult utat. El tud-e jutni az analízishez, ahol az igazságot keresheti és tapasztalatait ellenőrizheti.

A képességeknek a fokait mindig meg lehet állapítani. Az alkotási képességgel bíró egyén már az ut kezdetén jelét adja hajlamának és már a mások útjának tanulásakor jelzi a lehetőséget. Csalhatatlanul meg lehet állapítani, hogy ki meddig jutott és meddig juthatott volna. Meg lehet állapítani, hogy ki hol áll a fejlődés fokán és milyen képességgel. Természetesen ennek a megállapításához szem és agyvelő kell, tudás és kritikai képesség. Érzelmi alapokon nem lehet itélkezni. A művész temperamentuma és modora mindenkor különválasztandó, és ha a kép vagy szobor nem más, csak temperamentum vagy modor, indulati termékek, így nem is tartoznak a képzőművészethez. Legfeljebb mint hamis litairer adatok jöhetnek szóba, amelyeket képzőművészeti eszközökkel fejeztek ki.

JEGYZETEK

(1) Ez a megfogalmazás a kubista festők és interpretátoraik által használt "negyedik dimenzió" fogalmának egyéni magyarázata a klasszikus fizika tömeg, kiterjedés, anyag-energia fogalmainak segítségével. v. ö. FRY, E. : Der Kubismus. Köln. 1966.

(2) Leonardo festészet tudományának alapja (v. ö. a bevezetéshez közölt 10. jegyzet) és a negyedik dimenzió fogalmának összekapcsolása Kmetty érdekes kísérlete a kubizmus és a reneszánsz szemléletnek összeegyeztetésére. Nem veszi azonban észre, hogy ami Leonardonál az objektív tükörkép eszménye, az a negyedik dimenzió és a tömegenergia viszonylatában inkább fikciós alakul.

(3) Ez a leonardoi álláspont, amely később Cézanne levelezésében és beszélgetéseiben is fellelhető (v. ö. bevezetéshez közölt 10. 16. jegyzet) könnyen válhatott jelszóvá a huszas évek magyar haladó képzőművészei számára, akiket a kulturpolitika úgy is belső emigrációba kényszerített.

(4) A szimmetria organikus természeti törvényként szerepeltetése Kmetty mereven szimmetrikus tízes évekbeli festményeinek és rajzainak igazolása a festő természethez közeledő korszakában. (v. ö. bevezetéshez közölt 4. jegyzetben i. m. képanyagából 1–10, 13, 15, 25. sz. kép)

(5) v. ö. LEONARDO DA VINCI: A festészetről. Bp. 1967. 78. 79, 83, 84.

(6) Ez a megállapítás Kernstok Károly és általában a Nyolcak célkitűzéseit visszhangozza. v. ö. KERNSTOK K.: A kutató művészet. Nyugat. 1910. I. 95. o. BÖLÖNI GY.: A Nyolcak. Világ. 1911. április 29. 1–3.

(7) v. ö. a bevezetőhöz közölt 16. jegyzet.

(8) Az ellentétekre, ellentétes irányu energiákra való utalás a 20. század expresszív törekvéseinek természettudományos magyarázatát kerülgeti.

(9) A hideg szín árnyékként szerepeltetése több Kmetty festményen megfigyelhető. v. ö. bevezetéshez közölt 4. jegyzetben i. m. címlapja, 1, 6, 9, 20. képe.

(10) Ez a meglátás jellegzetesen a 20. századra utal. Távol áll a reneszánsztól, távolodik Cézanne-től is.

(11) A szövegrész egy rajzra vonatkozik. v. ö. 1. kép.

(12) A szövegrész két egymás felett lévő rajzra vonatkozik, amelyek közül az egyik egymás mellé helyezett apró egységekből áll össze, a másik viszont egy hullámvonalrendszer egységes ritmusába rendeződik. Kmetty a szövegben határozottan a statikusabb, áttekinthetőbb megoldás mellett dönt. v. ö. 2. kép.

(13) Ebben a mondatban a Tanácsköztársaság idején elhangzott és leirt irodalmi és képzőművészeti viták visszhangja érződik. v. ö. JÓZSEF F.: Proletárforradalom, avantgarde és tömegkultura. Helikon. 1969. 2. sz. SZERDAHELYI E.: Irodalom és politika 1919-ben. Valóság. 1969. 6. sz.

(14) Ez a bevezetőben idézett Hevesy Ivánnal folytatott vita visszhangja a jegyzetekben. v. ö. bevezető 8.–9. jegyzet. A kéziraton jól látszik, hogy későbbi kiegészítés.

(15) Jellemző példák e megállapításra a tanácsköztársasági plakátok, köztük elsősorban Kmetty-Lampérth Be! c. műve.

(16) A Koncert, az Uzsonna és a Fürdés (Fürdőzők) azonosítható Kmetty János festményekkel ill. grafikával. (v. ö. a bevezetőben közölt 4. jegyzetben i. m. 23, 24, 25. kép). Harc című művéről eddig nem tudunk.

(17) Az egyenlet fogalmát Kmetty az egyensúly fogalmával hozza párhuzamba. A kézirat ezután több fej rajzával tér vissza a képzőművészeti nyelvhez. v. ö. 4. kép.

(18) A futurizmussal való vita már 1915-ben megkezdődött az aktivisták között. Az igazsághoz tartozik, hogy a futurizmustól elsősorban a háború kérdésében különültek el. 1913-ban láttak ugyan több futurista alkotást a Nemzeti Szalon nemzetközi kiállításán, Boccioni és Balla több mozgásábrázolását azonban nem láthatták. (Úitz kivételével, aki 1914-ben Olaszországban volt tanulmányúton.) Kmetty elsősorban kuszaságot észlel a futurizmusban és Carra Anarchista temetése c. képének magyar irodalmi visszhangja után erős irodalmi töltést. v. ö. SZABO, J.: A magyar aktivizmus története. Bp. 1971. 34–35.

- (19) v. ö. APOLLINAIRE: A kubista festők. Bp. 1919. A MA kiadása.
- (20) Ez a megfogalmazás közeledés a konstruktivizmus gondolatához.
- (21) A következő mondat visszalépés a reneszánsz szemlélethez.
- (22) A kézíraton a leírást rajzok illusztrálják. v. ö. 5. kép.
- (23) A kézíraton a leírást rajzok illusztrálják.
- (24) Leonardo megfogalmazásában ez kevésbé tételszerű, de lényegében hasonló: "Figyeld meg rajzolás közben, hogy az árnyékokban milyen szinte észrevehetetlen mélységű és formájú más árnyékok ülnek... a gömbszerű felületeken a sötétségnek és világosságnak annyi változata jön létre, ahány fokozata van velük szemben a sötétségnek és világosságnak." LEONARDO i. m. 78.
- (25) LEONARDO i. m. 85–86.
- (26) LEONARDO i. m. 88–89.
- (27) LEONARDO i. m. 104. (A históriák komponálásának szabályai.)
- (28) Az Ivánffy Jenő rendezésében színrevitt Antigoné a Nemzeti Színházban volt 1920-ban.
- (29) Az ember-alkotónak, az élőlény-alkotásnak távoli bibliai párhuzamra épülő hasonlata a művész szerepének ujkori átértelmezését rejti magában. A középkorban a kivételesen kiemelkedő alkotások ihletője emberen túli lény, maga az Atyaisten, vagy Krisztus, az ujkorban az alkotóval azonosul.
- (30) A Leonardoval kapcsolatos feltételezésünket támogatják a felsorolt művek. Az utolsó későbbi be-
szúrás.
- (31) A leonardoí fizikai felismerés itt gondolati párhuzammá vált.

(A jegyzeteket Szabó Julia készítette)

Pap Gyula

MOHOLY-NAGY LÁSZLÓ KIÁLLÍTÁSA ÜRÜGYÉN

A Magyar Nemzeti Galériában megrendezett Moholy-Nagy László kiállítás sok ismerős tárggyal illetve fotóval egy emléksort elevenített fel bennem, mely némi fényt vet Moholy-Nagy emberi magatartására is. Ez utóbbi nem volt közömbös környezete számára, ő ugyanis igaz ember volt – elveiben, művészi gyakorlatában és tetteiben a jóság, adni akarás vezette. A Bauhausban egy csapásra megkedveltette magát közvetlenségével, örökös jókedvével. Kifogyhatatlan volt az ötletekben, fáradhatatlan a többiekkel való törődésben, szervezésben (Kandinszkijt és Klee-t mehökkentette megjelenése). Mi abban a kritikus időszakban találkoztunk, amikor a Bauhausban az utak elváltak. Moholy-Nagy-ot Gropius hozta a Bauhaus-ba és egyik főtámaszát találta benne az új ipariformatervezés: "a művészet és technika az új egység" jelszavának megvalósításában. Eddig a Bauhaus a kezdeti, kísérleti, a későbbi elfogultság által "romantikus"-nak bélyegzett időszakában Gropius, Itten és Muche olyan egyensúlyt alakított ki, amelyben a kézművesség és a spontán önkifejezésre való felkészítés egymást kiegészítő egységben volt jelen. Az én felfogásommal ezek a célkitűzések harmóniában voltak. Egyetértettem Gropius-sal, de magamnak távolabbi célom az volt, hogy a szín és vonal nyelvén közvetítem gondolataimat és érzelmeimet a külső és belső világról, s ehhez Itten segített közelebb jutni. Jóllehet a "Du Künstler!" a Bauhaus-nak még ebben a szakaszában is humoros megbélyegzésnek számított. Itten példáján fejlesztette ki távozása után is Klee és Kandinszkij saját tanítási módszerét. Moholy-Nagy a Gropius és Itten közötti nézeteltérések folytán eltávozott Itten helyét volt hivatva betölteni a Bauhauson, s első-sorban Gropius elképzeléseit alátámasztani a formatervezés és reklámgrafika megújítását illetően, – s valóban nagy szerepe volt ilyenirányú "fanatizmus"-ának abban, hogy a gyáripar lassan leszámolt az elmúlt korok formavilágával és a modern technológiának megfelelő tárgyak tömegtermelésére tért át. Moholy-Nagy a Bauhauson való megjelenése első napjától – még mielőtt átvette Ittentől a Vorkurs vezetését – bejárta a fémműhelybe. Az én munkasztalomon kísérletezte ki fémplasztikáját, ami számomra igen érdekesnek ígérkezett.

Én akkor már letettem a segédvizsgát azzal a hosszunyaku kannával, mely a Bauhaus kereső, romantikus korszakát meghaladva egyszerű mértani formákra épült, és a fém jellegéből adódó szépségeket igyekezett megőrizni. Már Moholy-Nagy konzultálása mellett készítettem el az 1923-ban felépülő családi mintaházhoz a magas állólámpát. Ezzel és későbbi merész kísérleteimmel nyertem el rokonszenvét. A legképtelenebbnek látszó terveimet is lelkes biztatással fogadta, az üveg és fém kombinációinak akkor még meglehetősen szokatlan gondolatát. Ekkor, 1923-ban készült el a 2. elektromos szamovár tervem, amely ma

a Bauhaus archívum kiállításán látható, és amely üveg és fém kombinációjának eredménye. Még ma is magam előtt látom munkaasztalomon azokat az alkatrészeket, melyeket kérésre a Zeiss-Jena gyárból küldtek nekem: a lábaknak szánt üvegcsövek, vastag üveglap és a számomra használhatatlan üveggömb, melynek a számovár testüül kellene szolgálnia. Az üvegtest túl vékony és túl kicsi volt. Nem várhattam meg a gyár által kísérletként gyártott újabb üvegtestet, mivel már zsebemben volt egy rokonaimtól ajándékként kapott vasúti jegy, hogy hazautazzam Erdélybe. A számovárra hozott anyagot felajánlottam svájci kollégámnak, Jucker-nek, csináljanak belőle állólámpát, mivel a bura nagysága pontosan ennek felel meg. Számtalanszor reprodukálták azóta a távozásom után elkészített lámpát a számovárhoz megrendelt opálüveg burával, üvegcső lábbal és talppal Wilhelm Wagenfeld és K.J. Jucker neve alatt, majd úgy látzik Wagenfeld neve alatt gyártották fémlábbal és talppal, ahogyan a jelenlegi kiállításon is szerepel fotóban. Vadas József az Élet és Irodalom hasábjain úgy tűnik egyenesen Moholy-Nagy művének gondolja.

Én e munkákkal befejezettnek tekintettem a Bauhausbeli működésemet, mivel a festészet vonzott, melyhez valójában sohasem lettem hűtlen, mint ahogyan a műhelymunka és formatervezés kizárólagosságát nem tette magáévá a Bauhaus egyetlen festője Kandinszkij, Klee, Muche vagy Feininger, de a fiatalabb generáció számos más tagja sem. Moholy-Nagy igen szerette volna, ha maradok, Kandinszkij nagy jövőt jósolt a fémplasztika területén. Kifejtettem, hogy engem a fémtárgyak elkészítésénél az új keresése izgatott, és miután a formakutatók eredményeként a Bauhaus iskolát csinált, nincs ami indokoltá tenné, hogy a festészetéről továbbra is lemondjak. Moholy-Nagy nem fogadta el az érvelésemet, meggyőződése szerint a fémtervezésnél kell kitartanom. Azzal akart maradásra bírni, hogy a fémműhely vezetését rám fogja ruházni. Ragaszkodását elképzeléséhez sokféleképpen bizonyította, jóval azután is, hogy elhagytam a Bauhaust. A magas lámpa gyártását kieszközölte egy cégnél, annak honoráriumát utánamküldte Erdélybe.

Később Berlinben utunk újra összetalálkozott – ő a Bauhaus, én az Ittenschule tanára voltam. Működésünknek ismét voltak érintkezési pontjai. 1928-ban Gropius és a Bauhaus kollektívája egy új települést épített Berlin mellett Grünewald-ban a gazdag fenyőerdő állomány kimélésével. A vállalkozó annak ellenében kapta meg a telket, hogy a berlini földalattit odáig kiépítette. A családi házak reklámgrafikáit Moholy-Nagy irányítása mellett készítették jónéhányan. Engem is meghívtak erre az alkalomra. A vállalkozó a település és a reklámdekoráció elkészülése után három napra rendelkezésünkre bocsájtotta kétárbócos jachtját a Spree vizeken. Első napon Moholy-Nagy is velünk tartott, és az árbóc tetejéről készítette közismert fotóját a folyón uszó hajó által vontatott csónakról, melynek egyik tőle kapott kópiáját még megtaláltam feljegyzéseim között. Fáradhatatlan segíteni akarásáról alig emlékeznek meg méltatói. Ő javasolt Berlinben a Szovjetunió vásári pavilonjának fotómontázs-diszítéséhez, ahol Szamuellyné Szilágyi Jolánnal ismerkedtem meg többek között. E pavilon érdekessége volt, hogy csaknem teljes egészében magyarok hozták létre. Igazgatója egy Moszkvában élő Papp nevű magyar volt, tervezője Sebők István nevű magyar Bauhausler építész, aki később Moszkvába költözött, s ebben az időben szomszédom volt az Ittenschule házában. Itt foglalkoztatták ekkor kegyelemből a teljesen elszegényedett, tönkrement Herwart Walden-t, a Sturm egykori vezetőjét, majd kivitték a Szovjetunióba. Tőlem a szovjet halexport számára rendeltek fotómontázst, s ekkor tanultam munkám átadásakor az első két orosz szót: ócsiny harasó!

Moholy-Nagy állandóan tartotta velem a kapcsolatot Berlinben, jegyet küldött az általa csőbutorokkal tervezett színpadon előadott Hoffman meséi előadására. Egy alkalommal egyik ismerősének lakására vitt, ahol a kínai polgárháború legvéresebb harcairól vetítettek egy riportfilmet. Egy-egy jelenetnél megállították a képet.

Közben nem állt el eredeti elképzelésétől, s javaslatára egy berlini lámpagyár ajánlotta fel nekem tervezőirodájának vezetését. Én azonban éltem nagy szerelmemnek a festészetnek az Ittenschule tanáraként. Amikor Hitler parancsot adott, hogy külföldiek nem taníthatnak tovább Németországban, ismét működésbe lépett, s javaslata alapján a selmecebányai Sandrik ezüstneműgyár hívott tervezőjének, s az akkor épülő bratislavai iparművészeti főiskola tanárának. Amikor a Reichstag felgyújtása utáni helyzetben nem mutatkozhattam többé saját lakásomon, ő adta át lakását Berlinben, ebben az időben ő Magyarországon és Angliában tartózkodott. Még megbizással is ellátott: a Die Neue Linie című divatlap számára a tőle megrendelt címlapok megtervezését és elkészítését rábízta. Egyet el is készítettem a farsangi szám elejére: maszkkal és szerpentinnel, amely meg is jelent Moholy-Nagy aláírással. Szemrehányást kaptam, hogy a többit nem készítettem el. Több grafikus dolgozott ekkor számára, Hajo Rose, Kepes György és mások. Ekkor készült Amerikába, hívott, tartsak velem. Engem azonban egy másfajta életet várt, szükségem volt a hazai talajra, hogy azon végigjárhassam, az én sajátos utam a festészet és művészetpedagógia területén. Moholy-Nagy, bár célja elsősorban pedagógiájában az emberi érzékenység ki-művelése volt és a célszerű ipari forma megteremtése – maga is igen finom arány és színérzékkel bíró festő volt. Moholy-Nagy a huszas években Gropius oldalán kihangsúlyozottan szemben állt Johannes Itten felfogásával, aki elsősorban a gyermek érzelmi hitelességét kívánta megőrizni, és az egyént az önkifejező művészet, elsősorban a festészeti alkotótevékenység irányába kívánta fejleszteni, s módszerében nagy szerepet kapott a színelmélet. Szemben állt Ittennek az emocionális, érzelmi irányban ható felszabadításra irányuló törekvésével, s a tudatos tevékenységet állította előtérbe, a személytelen mérnökművészt, a konstruálót. Ez egybehangzott a Bauhaus első fejlődési szakaszán Gropius elveivel, mely nem türte akkor meg, hogy az épület falát bármilyen képzőművészeti alkotás is diszithesse, – de sohasem tették magukévá elveit a Bauhaus festői. S a kiegyenlítődé is bekövetkezett Oskar Schlemmer falképeivel. Moholy-Nagy később maga is lazított eredeti "fanatizmus"-án, valószínűleg maga is belátta, hogy a technikai folyamatokra irányuló, funkcionális művészet és a személyes jelentést hordozó spontán művészet nem teheti egyik a másikat feleslegessé. Kandinszkij már 1928-ban érezve a szakadás veszélyét így fogalmazta meg: "Az ifjuságnak el kell hagynia a "vagy-vagy" megmerevedett közegét, hogy azt az "és" rugalmasabb közegére cserélje fel". Ezt a felfogást Otto Stelzer a "humanitás valódi elméletének" tartja. Magam 1933-ban Berlinből hazatérve a hazai valóságra dolgoztam át a Bauhaus-nak az alkotóelemek megismerésén alapuló alkotó és pedagógiai módszert, s talán kevesen tudják, hogy a felszabadulás után a Munkásszövetségben elmondott beszédem a művészeti oktatás átstrukturálásáról a Minden ember tehetséges alapelvre épült, melyet vezetésünk magáévá tett, s ugyanerre a később rövid fennállása alatt igen szép eredményt felmutató nagymarosi Nagy Balogh János népi kollégium és festőiskola. Ezzel az azóta nemzetközi viszonylatban is bevált módszerrel tanultak meg korszerűen látni a munkás- és parasztfiatalok, elszakadni a sokszor kispolgári gicccsel átitatott gondolkodástól és felismerni, visszaadni a hazai valóságot. A Bauhaus pedagógiá-

nak az alkotóelemek megismerésére, az érzékenység kifejlesztésére szolgáló gyakorlatai ugyanis kizárólag nevelési eszközök voltak, az önkifejezés eszközei, de nem befejezett alkotások, ahogyan ezt sokan tévesen értelmezik. De kitűnő, és az önálló megnyilatkozáshoz gyorsan elvezető eszközök, mint ahogyan ezt a Nagy Balogh népikollégium másfél éves munkájának eredménye az 1948-as pesti kiállításon igazolta. S ha korábban szórványosan el is juthattak hazánkba a Bauhaus iskola működésének hírei, ez volt az első alkalom, amikor annak módszereit továbbfejlesztve a népi állam hivatalos támogatásával valósíthattuk meg.

Juhász László

RETROSPEKTÍV FELJEGYZÉS SZAKMAI TERÜLETIEL KAPCSOLATBAN

Az iparművészet ágazatainak nagyüzemi ténykedését iptörténeti szempontból átfogó módon feldolgozni, merész vállalkozás lenne bárki részéről, különösen az elmúlt évtizedekre korlátozva.

Véleményem szerint érdemesebb lenne a ma élő emberek visszaemlékezései alapján – korlátozottabb igénnyel – hozzáfogni a feladathoz, annál is inkább, mert az adott időszak zavaros és ma már szinte elképzelhetetlen körülményei mindenképpen nehéz helyzetet teremtettek, napjainknál sokkal kevésbé volt alkalom az embert szolgálni kívánó alkotóerők kibontakozására és érvényesülésére.

Készültek kisebb-nagyobb iptörténeti, iparművészeti feldolgozások, de emlékezetem szerint átfogó, teljesigényű – az ipar, kereskedelem, esztétika és használati érték összefüggéseit is feltáró – munka nemigen volt. Talán plasztikus áttekintésnek nevezném az akkoriban megjelent írásokat.

Nyugodtan kimondhatom, hogy a két háború között mélyebb kapcsolat nem volt az ipar, a művészet, a formatervezés és az emberi igényesség között. Ennek okát hazai szempontból jól ismerjük, a századforduló idején, amikor az ipari gépi termelés előbbre lépett, megszakadt a kapcsolat az ipar termelő munkája és a vásárlók – a terméket használók – között, a kereskedelem rosszértelmű hegemoniáját teremtette meg a piacra termelés és versenyképesség célkitűzése, a minőség, a magasabbrendű igények kielégítése háttérbe szorult. A kereskedelem – a pénz – irányította mind az ipari tevékenységet, mind a vásárlók "izlésének" kielégítését. Így érthető meg az olyanfajta állapot, hogy országosan kialakult egyenruhának is ható "zeig-nadrág"-ot viselt a legszegényebb ipari munkás és ezeket a nagyon silány ruhadarabokat legtöbbször nemcsak benn az üzemekben készítették, de valóságos "rabszolga" bérért "bedolgozó" kisemberek ezreinek munkájával produkálták. Egyéni öltözködésre csakis a módosabb embereknek volt lehetőségük.

Társadalmunkra a teljes apátia volt jellemző, főleg esztétikai szemszögből megítélve, hasonlóképen az ellenforradalom után bekövetkezett politikai és társadalmi élet megnyilvánulásokhoz.

A Horthy-rendszer nemcsak az ellenforradalom konszolidációjának pénzügyi manipulációit eredményezte, de "kulturéletünk" károsan üres állapotáért is felelős. Elgondolkoztató, hogy ebben az állapotban a magyar iparművészet egyes ágazatainak munkája világhírre tett szert, porcelánunk, kerámiánk, egyedi butorművességünk, ötvös művészetünk, belsőépítészeti alkotásaink, vasművesség, nyomdai grafika, sőt egyes textil termékek is Európaszerte ismertek voltak. Világkiállításokon, nemzetközi bemutatókon, sőt pályázatokon is eredményesen szerepeltünk.

Vigasztaló képet ad, ha visszanezék, hogy idehaza lassan, de állandóan bővült az a kulturréteg, amely nemcsak szerette, de pártolta is iparművészetünket mind egyedi mind kézműves megformálásában. Éppen ez az állapot tette lehetővé, hogy mi, akkori fiatal iparművészek mégis közelebb kerültünk az élethez és megismerhettük más szakterületek életét is. Legtöbb emlékem, természetesen, a saját szakmám, a belsőépítészet körülményeiről és eredményeiről van, de a többi rokon szakterületről is van mondanivalóm.

Elgondolásom alapja, hogy valamiféle "komplex" történeti konstrukciót térképezek fel oly módon, hogy közelebről az általam jól ismert szakmákat kiemelve, a kevésbé ismerteket háttérben tartva, az iparművészet és ipari termelés kapcsolatát "aláfestésként" feltüntetni igyekszem. Meggyőződésem, hogy bárki számára az adott témát oly módon lehetséges feldolgozni, hogy társadalmi-politikai- ipari- kereskedelmi és esztétikai szerkezeti felépítésre kell építeni a ma még élő "emlékezések" anyagát.

Mielőtt az iparművészet és az ipar kapcsolatáról közelebről is szólnék, első lépésként a művészeket képző iskolákról, intézményekről kell valóságos, de a multba tekintő képet adnom. Természetesen a legalaposabban a belsőépítészképzést ismerem – megítélésem szerint egyik legalaposabb és széles körű oktatást ott kaptuk, köszönhető ez elsősorban is Kaesz Gyula tanárunknak, akinek figyelme mindenre kiterjedt, nemcsak a szűk szakmai ismeretek oktatására. Érdekes megemlíteni, hogy nemcsak ő maga, de az akkori tanítványainak legtöbbször is egyszerű asztalos családból származott, olyanok, akik az ipari munka ismeretét és szeretetét már gyerekkorukból az otthonukból hozták magukkal, erre épült fel a további képzés. Hogy mit jelent az anyag, a munka, a szerszám, a megmunkálás ismerete, azt igazolta a sok jólképzett belsőépítész és butortervező igényes munkája.

A saját szakommal egyenrangúnak tartom az akkori grafikai szakosztályban folyó képzést, mert elsősorban a gyakorlati munkára épült náluk is a művészi munka, a hallgatók megismerték az összes nyomdai technikát, és természetesen a "betű lelkét" adó betűirást, amely ennek a szakterületnek az alfája. A magyar grafikai élet legnagyobbjai közül is többen ebből az akkori Iparművészeti Iskolából kerültek ki, mint pl. Konecsni György, – európszerte híres plakátjai ma is érvényesek –, Horváth Endre, aki haláláig a Pénzjegynyomda vezető tervező művésze volt – terveit őt világrészben ismerték, mert nemcsak itt tervezték, de legtöbbször itt történt az idegen pénzek kivitelezése is –, Szücs Pál kereskedelmi és kiállítási grafikai monumentális méretekben is megjárták a világot, nemcsak a hazai kiállításokat, Gábory Pál – aki jelenleg Párizsban él – nemcsak plakátjaival, de az új magyar betűtípus kialakításával, megtervezésével is hatalmas munkát végzett.

A diszitőfestő szakosztály sokoldalú képzésére jellemző volt hogy nemcsak a gyakorlati munkák széles körét ismerhették meg, mint: mintázás, kőfaragás, fém-megmunkálás, szinpadkép és scenika, de emellett a freskó, secco és egyéb monumentális művészeti kifejezési formák változatainak elsajátítását is szigorúan megkövetelték a növendékektől. Talán, ha nagyon kemény kritikával ítélem meg e szakosztályok "tervezési" szellemét, nem kapok kielégítő eredményt, mert kissé maradiak, tradicionálisak voltak.

Nagy szerencse, hogy a kitűnő "emberanyag", amikor már megismerte a kifejezésmódokat, megkapta biztonságát, saját maga tört utat alkotói tehetségének.

A textil szakot úgy ítélem meg, hogy egy az előbbieknél sokkal lazább szerkezetű és inkább csak "művészkedésre" alkalmas terület volt. Kezdve a ruha-

tervezéstől, a himzés, a csipke, szövés és batik és egyéb "textil munkák" megismerése mellett mégis üresjárat lett azáltal, hogy nem volt meg a kellő technológiai alapja a képzésnek. Ennek ellenére is olyan kitűnő művészek lettek közöttük, mint pl. Nagyajtay Teréz, stb. Emlékezetem szerint hasonló volt a helyzet az ötvös szakosztályon is, mert témájuknál fogva elsősorban egyházművészeti megrendelésekre számíthattak, ezenkívül kizárólag a nagyon gazdag emberek reprezentatív diszitó tárgyait készítették egyedi darabok formájában.

Az Iparművészeti Iskola képzésében felvázolt összkép is rámutat, hogy a kor követelményeitől is elmaradva, elavult módszerek szerint, nem is igen kívánhattunk többet, a harmincas években már itt lett volna az ideje, hogy új szellemű Iparművészeti Főiskolát alapítsanak, amelyben a képzés célja elsődlegesen az ember szolgálata: ne csak kivételesek kapjanak esztétikai értéket a használati és életeszközeikben, de egész népünk nagy közössége.

Nemigen beszélhetek az iparral való kapcsolatáról az akkori iparművészeknek, mert ilyen, tulajdonképpen akkor még nem volt, nemcsak a kis magáncégek, de az üzemek is, legtöbbször a nagyobb áruházak részére, adott minták alapján dolgoztak, jó példa erre az akkori konfekcióipar a sok bedolgozóval, akiket sem betegbiztosítással, sem az adóban nem kellett számításba venni a vállalkozóknak: ez is növelte az érdemtelenül szerzett hasznot. Amikor olyan nagyobb textilcégek, mint pl. Goldberger és mások megnövekedett mértékben termeltek nyomott és szövött anyagokat, akkor sem alkalmaztak képzett textil iparművész tervezőket, különféle utakon rendszerint autodidakta rajzolókat szereztek, akik legtöbbször a külföldről kapott "mintát" kis változtatással "alkotó" munkánkat gondolták. Közöttük 3–4 személy lehetett, akik iparművész végzettséggel rendelkeztek: így pl. Lazetzky Rezső, aki 1921-ben végzett és azóta is az Obudai Textilgyárban, mint tervező évtizedekig dolgozott. A Goldberger Textilgyárban Várnai György, aki az Iparrajziskolában végzett, Tóth Istvánné, aki a bécsi Textilfőiskolában tanult, előbb a Magyar Pamutiparban, majd a kispesti Textilgyárban dolgozott. Vén Magda az Iparművészeti Iskola elvégzése után előbb Párizsban, majd a Magyar Pamutipar üzemében volt tervező művész. Szalóky Sándor az Iparművészeti Iskola textil szakán 1941-ben végzett, utána az Óbudai Textilfestő gyár tervezője lett. A szövött textilek területén az volt a gyakorlat, hogy textilmérnökök láttak el olyan "formatervezői" feladatot, amelyhez iparművész kellett volna. Igaz, hogy ebben az időben kifejezetten erre a célra nem képeztek olyan iparművészeket, akik a technikai, műszaki ismeretek mellett a tervezés minden fázisát ismerték volna. A kifejezetten butortextil vállalatok kevés kivétellel külföldi cégek leányvállalatai voltak, vagy legalábbis bizonyos százaléku érdekkeltséggel kapcsolódtak hozzánk (sok bécsi cég lett híressé nálunk), ezek a gyártástervezés és dessin tervezés minden részletét készen szállították ide, csak az olvasó munkaerőt adtuk mi a gyártmányokhoz. Volt egy-két olyan kis műhely is, ahol kereskedelmi alapon fiatal, tehetséges művészek adták a terveiket olcsó pénzért a vállalkozó üzletembernek, aki nem mindig volt még csak szakember se.

De új témaszakaszban kellene megemlékezni a magyar butorszövet megszületéséről és további nehézségeiről. A lakástextil – mint tömegcikk – ugyanolyan állapotban volt, mint a kommersz butorkészítés, a kereskedők és a gyárosok voltak a "tervezők", a forgalmazók, valóságos divatdiktátorok és természetesen a haszon élvezői.

Az 1930-as években nivós kísérletezések indultak, érdekes megemlékezni azokra a kezdeményezőkre, akár művészek, akár csak tisztességes szervezők voltak. Ismertem a Budai Szövőműhely próbálkozásait mind a falkárpit, mind a

padlószőnyeg terén. Ha jól emlékezem, Katonáné volt a szervező, Pekáry István mint tervezőművész vett részt az együttesben. Pekáry ennek a kis műhelynek a lehetőségei mellett is olyan értékes és nagy munkát végzett, hogy újból létrehozta és megújította (az évszázadok óta, főleg Mátyás király ideje után megszűnt) magyar gobelin falképeket. Még ma is ezeken az alapokon nyugszik tulajdonképpen a magyar gobelinkészítés gyakorlati munkája, korábban csakis azok a kitűnő szövőnők végezték, akiket Pekáry tanított meg erre a művészi mesterségre.

Emellett az "Atelier" Műhelyiskola textiles tanára, Vértes Árpád is fenntartott egy kis szőnyegszövő műhelyt, ahol az abban az időben korszerűnek tartott (vagy vélt) szempontokra építették fel szőnyegterveiket. Bor Pál is foglalkozott a szőnyegekkel, mindkettőjük munkája szép és jó minőségű volt. Szabó Éva a takácsmesterséget tanulta ki, jó érzéke volt a szép dolgokhoz, de nem annyira mint művész, hanem mint szervező dolgozott abban az időben. Kézi szövőszekek álltak a Teleki Pál utcai nagyméretű műhely és bemutatóterem helyiségeiben. Kezdetben nyomott anyagokkal kísérletezett, amelynek terveit Kaeszné, Lukács Kató, Pekáry István és Rozs Endre készítette – tulnyomó mértékben – a műhely számára, majd később áttért a szövött anyagok készítésére, amelynek alapját az akkoriban Budapestre került Schwabische Handweberei kollekciónak találhatjuk meg. Nívós kollekción volt, aminek kisebb deformálásával sem lehetett a bennük meglévő minden értéket eltüntetni, kiölni. Szabó Éva szerencsés kezű szervező volt, akinek sok ismeretlen fiatal művész tehetsége is segítette az előremenetelt.

Ebben az időben Braun Lili is – mint szervező – kis kézi szövőmesterekkel kivitelezte a jól és kevésbé jól sikerült desszineket. Kb. 10 évig dolgozott az akkor "modern"-nek tartott igények piacán.

A magyar butortextilek valódi megteremtői Schubert Ernő és társai voltak, akik szinte autodidakta módon szerezték meg a szövés mesterség és a párnázott butorok előállításának tudását, a törvényszerűségek megismerése révén. Schubert Ernő mint művész (Vaszary növendék volt) új utat nyitott a butorszövetek előállításában. Mechanikai szövőszekekkel dolgoztak, (olyan módon, hogy kibéreltek egy középüzemet) és hamarosan megjelentek a "TEXTURA" néven márkázott butortextiljeik a piacon. Szép és jó, köztük tökéletesen kimunkált butorszöveteket gyártottak.

A magyar nyomdaipar fejlődött a legjobban, mind közép, mind nagyipari szinten. Grafikus művészeinknek abban volt szerencsésük, hogy akár plakát, akár tipográfia, fametszet, könyvnyomatos vagy bármely más kivitelezéshez nemcsak értettek, de a legnagyobb feladatokkal is megbirkóztak, nemcsak idehaza, de szerte a világban. Ezen a területen a szükségszerű szakmai kapcsolat egészséges képet mutat az ipar és iparművészet között. Ezt igazolja Kozma Lajos, Kaesz Gyula, Lukács Kató, Kner Bertalan, stb.

A kerámiai szakterületén figyelemreméltó ellentmondások voltak, kimagasló, európai hírű művészek mellett, nagyszámu középszintű tehetséggel rendelkezők, általában már szakmai képzés birtokában. Gyári kerámia is készült az ilyen üzemekben, de ott sem végzett iparművészek működtek, inkább ügyes mesteremberek. Annál nagyobb sikerről beszélhetünk már abban az időben, a megújuló Herendi és Pécsi porcelángyáraknál, ahol képzett iparművészeket is alkalmaztak, a termékek világhíréhez ők is nagyban hozzájárultak.

A szilikátipar területén az üvegtiparban is, különösen a Salgótarjáni Üvegyárban felismerték a tervezői-alkotói munka jelentőségét: itt működött évtizedekig Mánczos József, aki ugyan belsőépítész végzettségű, de így is vállalta – és nagyszerűen el is látta – ebben a szakmában a tervezői feladat uttörő-szerepét. Ha-

sonló üzemekben majdnem kizárólag a kereskedelem által megszabott terméket gyártottak, tervezőt nem alkalmaztak.

Az Iparművészeti Iskola végzett hallgatói – majdnem valamennyi szakágzatban – egyedi munkát végeztek a saját otthonukban, vagy esetleg műtermükben. Mint alkalmazott művészek – a nyomdaipar és belsőépítészeti terület kivételével – nem jutottak álláshoz, vagy megbízáshoz. Elgondolkoztató, hogy egy nagyszerű ember és pedagógus, mint amilyen Kaesz Gyula tanárunk volt, mire képes egy adott szakterület keretében is, az ő oktatásának köszönhető, hogy oly módon tágitotta hallgatói alkotó szemléletét, hogy ne maradjanak egy lezárt szakterület "szakbarbárai". Az én korosztályomban és velünk egyidejűleg végzett belsőépítészek nemcsak megértették a tanítást, de modern igényekkel egyre többre vágytak, sokan rokon alkotói területen is ugyanolyan eredménnyel, mint az eredeti képzésükön belül. Példaként említem Ambrózy Istvánt, aki előbb a Magyar Operaházban, majd a Nemzeti Színházban és Filmgyárban is, mint dizajner dolgozott hosszú évekig. Bozzay Dezső – aki első volt hazánkban azok között, akik üzemben belül státusban dolgoztak – mint ipari formatervező a Telefunken gyár budapesti tervezője lett, majd hosszú évek múlva önálló tervezőművészként dolgozott. Tóth Pál hasonlóképpen ipari formatervező lett, mint az Orion gyár alkalmazott tervezője, Berend György a Műszaki Egyetem építészkarának tanára jelenleg is, Lossonczy Tamás festőművész, aki közben tanított is. A belsőépítész szakon végzett kollegákon kívül számos olyan művész él a világban szerte, akik becsülettel végezték a legkülönbözőbb területen a művész-munkát, sőt teszik ezt ma is. A külföldre távozottak és ma is ott élők között világhírességek is vannak és voltak, Kemény Zoltán Svájcban szobrászművészként nyerte éveken át a nagydíjakat, Nemes Erich Németországban grafikusként dolgozott, Pál Gyula lett az első európai bábfilmtervező és készítő, előbb Hollandiában majd az USA-ban, ugyancsak Hollandiában él Bodon Sándor építész, nagyhirű épületek megalkotója, de Tóth Imre (Amerigo Tot) is körünkől került Rómába, ahol elismert szobrászművész lett. Mészáros Lászlóról sem szabad megfeledkeznünk, a kitűnő fiatal szobrászról, aki idehaza és a Szovjetunióban is megérdemelt, szép megbízásokat kapott, korai haláláig ott is élt. Lehetne még bőven sorolni a neveket, mindazokét, akik az iskolában esetleg csak technikai ismereteket szereztek, de életük teljes alkotói célját a teljességre törekedve abban látták, hogy bárhová és bármely területre kerüljenek is, mindenkor helyálljanak a vállalt feladatban.

Most, hogy visszatekintek a multra, keresem az okát, vajon mi tette ezeket az embereket valóban "alkotó ember"-ré, dacára az igen ellentmondó körülményeknek. Különösen elgondolkoztató, hogy amikor az "iparművészet" olyan szabad cselekvési terület volt, hogy egy-egy ügyes ember használta is az iparművész megnevezést (akár jó kárpitosnak vagy lakberendezőnek hitte magát, akár még fűzőkészítés művészete címén is), de ugyanakkor felelős építész szakember 1928-ban a belsőépítészeti feladatát abban jelölte meg, hogy tulajdonképpen mi vagyunk a "mérnökök cselédje". Erre szántak minket és a munkánkat, de az élet és mi magunk becsülettel rácsáfoltunk az elmúlt évtizedek folyamán, hogy nem kellett mások szakmai "cselédjeként" dolgozni, hanem értelmes önálló alkotói területünkön bizonyítottunk. Az I. világháború után, a Tanácsköztársaság leverése idején, a zürzavaros politikai és társadalmi helyzetet tetézte a világgazdasági krízis, amelynek nálunk is bekövetkezett a hatása: mindennek a csődje. Ebben az időben többretű "ujgazdag" társadalom alkulásának voltunk tanúi: az egyoldalú fellendülés nem a tömegeknek jelentett jobb életet.

A Horthy-fasizmust és a Bethlen István nevével jelzett "keresztény kurzust" a gazdasági konszolidációt a Gyáriparosok Szövetsége, ezen belül a gazdag gyárosok és bankárok finanszírozták. A kereskedők és minden területen meggazdagodott pénzemberek tartották kezükben a gazdasági és kulturális életet. A közép és kisiparosság olyan kiszolgáltatott állapotban élt, mint a munkásság és a szegény-paraszság. A nagybirtokok tulajdonosai és bérlői az elmaradott mezőgazdaság megsegítésére állami támogatást élveztek: így állt elő az a helyzet, hogy a hazai termelésű buza ára magasabb volt, mint amennyibe a kanadai buza került Európa kikötőibe szállítva. A munkanélküliség fokozódásával a szegénység is nőtt: és éppen ebben az állapotban jelent meg életünk több területén az erőfeszítés, hogy a nép számára jobb sorsot, egészségesebb életet teremtsenek mindazok, akik éles szemmel figyelték a politikai erőszak gazdasági, társadalmi és kulturális csődjét. A munkás szervezetekben, a klubestekben, a sportszervezetekben, a munkás könyvtárak keretében pezsdülő élet csirái mutatkoztak. Az egyetemeken és főiskolákon sem lehetett már megakadályozni, hogy a gondolkodni képes ifjúság új célkitűzéseket, tartalmasabb életformát igényeljen. Ennek jele megmutatkozott a Képzőművészeti Főiskolán, ugyanugy, mint az Iparművészeti Iskolán. Egyre jobban terjedt az új építészeti, az új grafikai és festői látás igénye és építő szelleme. Az Iparművészeti Iskolában végzett hallgatók nagyobb százaléka egyedi munkákkal kereste kenyerét, de sokan, kényszerből valamely "új pályára" léptek: az ipar és kereskedelem viszonylag kevés embert foglalkoztatott. Ekkor még megfelelték az autodidakta rajzolók, akik éhbérért is képesek voltak teljesíteni a kívánalmakat, képzett szakembert nem igényeltek. A művészet és az ipar kapcsolatáról a valóságban nem beszélhetünk, kivételt képezett egy vékony réteg, főleg grafikusok és belsőépítészek, akik szükségyszerűen, üzleti szempontból is szoros kapcsolatba kerültek az érdekelt iparral és kereskedelemmel.

Mint említettem, a belsőépítészek tulnyomó számban asztalos és építész családból jöttek, otthonról hozták a szakmai látást, az anyag és munka ismeretét. Ezzel magyarázható, hogy egyeseknek volt módjuk családon belül, édesapjuk vagy rokonuk asztalos, kárpitos műhelyébe, vagy építész tervező-irodájába beállni, dolgozni: mások butoripari szövetkezetben, vagy tervező építészek magán műtermében nyertek alkalmazást.

A magyar butoripar még a két világháború közötti időben is kizárólag kézműves jellegű ipar volt: a valódi értelemben vehető butorgyárak nem léteztek, annak ellenére, hogy egyesek nagyzási hóbortból "butorgyár" néven működtek a felnagyított műhelyeikben. A butorokat létrehozó technológia mindenütt kézműves, műveségi eredetű és ennek megfelelő jellegű is volt. Talán a győri Cardo gyár volt az egyetlen, ahol már nagyüzemi technológiát alkalmaztak. Itt betanított munkások egy-egy betanított technológiai műveletet végeztek, már nem voltak a hagyományos értelemben vett asztalos-segédék. A jóhirű Lingel, Mahunka és Schmidt butorgyárak is inkább felnagyított asztalosműhelyek voltak, és az ősi asztalos-ipari technológiával dolgoztak. Igaz, hogy kiváló minőségű munkát végeztek, komoly munkáslétszámmal és termékeiket belsőépítészek, illetve építészek tervezték. Emlékezetem szerint a Lingel gyárban dolgozott a kiváló belsőépítész Flach János, Főris Ferenc, és Géczy Ödön. A másik két nagyüzemben nem voltak állandó alkalmazásban tervezők, butorterveket Bodon Károly belsőépítész tanártól és másoktól külső, alkalmi megrendelés alapján vettek meg.

Kiváló minőségű butorokat készítettek ezek a nagyüzemek, mellettük a sok kisebb asztalosműhelyben olyan kiválóságok dolgoztak, akiket abban az időben munkájuk alapján aranykoszorús, vagy ezüstkoszorús mester címmel tüntettek ki.

A Mahunka Imre Butorgyár belsőépítészének nevét is meg kell jegyeznünk, úgy emlékezem, hogy Petrányi Gyulának hívták, aki, mint belsőépítész tervező mindenkor a minőségi elveket képviselte ebben a gyárban, később a felszabadulás után az Állami Butortervező Vállalat munkatársa volt.

Időnként nagyon szorongatta a gazdasági csőd az asztalosokat, hol fel, hol lefelé fordult a sorsuk, ilyenkor kénytelenek voltak a jó mesterek is kommersz megrendeléseknek eleget tenni. Valóságos "asztalos-városok" alakultak ki a főváros külső részein: Újpest, Kispest, Lőrinc majd minden házában akadt kisebb vagy nagyobb asztalos műhely. Ezek a települések kivétel nélkül a butorkereskedők számára készítették a tömegbutorokat, csak egészen kivételesen jutottak valódi, műves asztalos munkához.

Az első világháború utáni gazdasági válság rombolása az asztalosiparban olyan eladósodást okozott, hogy legtöbb kismester üzeme vagy esetleges ingatlana az anyagkereskedők páncélszekrényében váltó formájában fedezetként volt lekötve. A megisméltó válság következtében sokan minden vagyonukat elvesztve is kénytelenek voltak "önálló" kisiparosként tovább tengődni: hitelbe vették a nyersanyagot, a munkások bére a perifériákon heti 5 pengő volt, amiért még a villamospénzt is spórolva a kismester műhelyében a gyalupadokon aludtak és a mester felesége főzött igénytelen "egytálétel"-eket a számukra, hogy mégis élhessenek. A mesterek és családtagjaik sem éltek különbül, gyakori volt a hétvégén, hogy kocsira rakták a gyorsan összetakolt butorokat és járták a főváros utcáit, azzal a reménnyel, hogy így vevőre találnak. Ismert butoros utcák voltak abban az időben a Baross utca, Üllői ut, Teréz körút, de a hírhedt Teleky tér is, ahol a "kereskedők" visszaélve a kiszolgáltatott kismesterek nehéz helyzetével, áron alul vásárolták meg a kész butorokat: sokszor még az anyag és megmunkálás értékét sem kapták meg a keserves munkájukért. A kereskedők gazdagodtak, a mesterek tönkrementek, belsőépítész, butortervező nem vett részt ezekben az embertelen manipulációkban, hiszen a kereskedő által megrendelt tömegáruhoz ők maguk adták a "skicceket" az asztalosmestereknek.

Az otthonkultúráról, annak színvonaláról ebben az időben mint negatív jelenségről beszélhetünk: polgárok, parasztok, munkások csak azokat a butorokat vehették, melyet a kereskedelem "feltálat", de hasonló helyzet volt valamennyi használati eszköz, ruházat, szerszámok, stb. területén is: amit előállított és forgalomba hozott a kereskedő, azt kellett használni. Valóságos kulturális "ellenforradalom" képét mutatta ez az állapot, melyben még kétes "sikereket" is elkönyveltek az érdekeltek. A tárgykultúra (még a fogalom is idegen volt a tömegeknek) elsenyedőben volt minden társadalmi osztályon belül: a fény és árnyéka ebben is megmutatkozott, a nincstelenség és a vagyonok ellentéte. Voltak kisszámmal olyan értelmiségi és iparoscsaládok, akik lassan ugyan, de magukra ébredtek és igényelték a minőségi munkát és annak termékeit. A butorkészítő iparosok ekkor tömörültek értékesítő szövetkezetekbe, ahol jó, megbízható munkát kellett adni: a vásárlók nem voltak rászorítva kizárólag csak a kereskedők silány áruinak megvételére. Elsőként az Üllői uti Butorcsarnok létesült, kiváló tervezők és nagyszerű mesterek készítették – tervétől a megmunkálás minden fázisáig – a butorokat, berendezéseket. Ugy emlékezem, hogy ennek a szövetkezetnek a bemutató termeit és több butorformát is Bodon Károly belsőépítész tanár, mint tervező készítette. Belsőépítész és építész is dolgozott már ebben a szövetkezetben, sajnálatos, hogy pontos nevekre már nem emlékezem. Megalakult a Budapesti Mübutorasztalosok Szövetkezet – évtizedekig a Belvárosban a Veres Pálné utcában voltak irodái és bemutató termei – nagyszámu és kiváló iparos tag tömörült ebben is, magam, mint belsőépítész, tervező és ügyve-

zető igazgató dolgoztam, később a munkák növekedésével Stojanovits István belsőépítész kollega is idekerült hozzánk. A Báthori utcai Kárpitosok és Asztalosok Szövetkezete tervezője és ügyvezető igazgatója ebben az időben szintén belsőépítész kollega: Peresztegi József volt. A Liszt Ferenc téren működő szövetkezetben három tehetséges kollegánk dolgozott, akik – később, mikor megszűnt a szövetkezet – átvették saját kezelésbe a bemutató temet és önállóan dolgoztak tovább a II. világháborúig.

A felsorolt szövetkezeten kívül még más nivós munkát produkáló szövetkezet is működött, ennek a hálózatnak az Anyagraktár Szövetkezet is közreműködő társa lett: így lehetett kikapcsolni a korábbi anyagkereskedői manipulációk káros ténykedését. Említésre méltónak találom, hogy a különböző szövetkezetekbe tömörült mesterek nem csupán a munkáik minőségéért érdemelték meg az akkori "aranykoszorus" és "ezüstkoszorus" mesterkitüntetések, de ők voltak az asztalos és butoripar szellemi haladásának is alapozói. Közöttük voltak egyszerűbb, hagyományos módon dolgozó butorkészítők, de voltak többen, akik munkájukkal nemcsak új, friss hozzáállással vették át az új építészeti irányok által megkívánt butorok, otthonok szükségleteit, de haladó módon el is készítették a modern butorokat. Az Iparművészeti Társulat és az Iparművészek Országos Egyesülete egy tervpályázatot hirdetett meg új, korszerű berendezési tárgyakra (majd negyven évvel ezelőtt), olyan sikeres volt a pályázat eredménye, hogy kb. 14–16 különböző enterieur várt kivitelezésre. Miután a rendező és szervező intézményeknek kivitelezésre nem volt módjuk, így a szövetkezetekben dolgozó iparművészek valósággal "megagitálták" az iparosokat, hogy a sikeres terveket kivitelezzék. A legtöbb interieur kivitelezését a Budapesti Kárpitosok Szövetkezete vállalta. Egészen új és nagyszerű kooperáció volt ebben a kezdeményezésben, később ezt folytatta a Kaesz Gyula által tervezett nagyméretű Új Magyar Otthon Kiállítás jövőt feltáró és előremutató megvalósítása is. Nyugodtan nevezhetjük forradalmi ténykedésnek ezt a kiállítást, mely abban is előbbre lépett, hogy nemcsak a lakások, de a hozzákapcsolódó kertek, és az egész környezet kialakítását célozta. Igazi és hasznos találkozása volt ebben a tervezőnek, készítőnek és ugyanakkor a használók véleményezésének is.

Ezek a szövetkezetek már otthonkultura teremtésén fáradoztak, azt ápolták a lehető összes eszközzel, de a korábbi, kisebb műhelyben dolgozó "valódi" mesterek – akár asztalos, kárpitos, díszítő munkákkal – ma már ismeretlennek tűnő "békebeli" fogalomnak megfelelően dolgoztak, ugyancsak a tisztas ipar becsületét fokozták.

Lakásberendező cég több is működött, akik a jó kismesterek munkáit adták el a megrendelő, igényes vásárlóknak. Nem sok nevet tudok már ebből az időből, de közöttük jól emlékezem a nivós munkát végző Bodonyi Jenő kárpitos és a régi Radó cég utolsó leszármazottjára. A magáncégek akár kárpitos, vagy asztalos munkát végeztek, rendszerint butortervezőkkel, vagy építészekkel terveztették meg a vevőkörük által is megkövetelt értékes, formatiszta darabokat. Megindult ez a fajta vállalkozás – mint lakberendezési vállalat – és az elsők között volt Beczássy Lajos – a Belvárosban, a Ferenciek terén –, magam is dolgoztam nála 4–5 évig, mint tervező belsőépítész a legelső időktől kezdve. Hasonló státusban kapott állást Bálint Lajos vállalatánál, volt baráti kollegám Bakos István, a Nagy Antal és fia cégben a tervező maga a fiatal Nagy Károly belsőépítész kollega volt. Garçon elnevezésű vállalatra is emlékszem, amelyben két építész volt a tulajdonos, ők látták el a tervezés feladatát. A Török és Hajdu cégnél ugyanez volt a helyzet: maguk készítették a terveket. Egy ideig alkalmam volt közelebből ismerni a Kozma Lajos által alapított Budapesti Műhely munkásságát – bár ab-

ban az időben már hanyatlott a tevékenységük – de mind a műhelyben, mind a bemutatóteremben Kozma Lajos kezennyomát lehetett érezni.

Más feladattal, de jó minőségű munkákkal szerzett nevet a szakmában a Havas Butorgyár, ahol két mintaterem és üzemi épületek szerencsés összekapcsolását láttam, magam is 3 évig voltam ennek a cégnek a vezetője.

Ezek a vállalkozások, akármilyen létszámmal dolgoztak is, már az új építészeti irányt követték a berendezések kivitelezésében, ennek alapja elsősorban a tehetséges fiatal tervezők munkája, ők voltak együttesen a mai új életstílusunk megalapozói.

Egy kísérletről is meg kell emlékezni, mely az Irányi utcában egy félelemleteli helyiségben, mint "Halász Stúdió" létesült egy kárpitós kisiparos közreműködésével. Az új, modern építészet uttorói, Molnár Farkas, Fischer József, Juhász László, Bakos István és mások a konstruktivista enterieur megteremtésének igényével hozták létre ezt a műhelyt, a budapesti vásárlók számára. Sajnos, hamar be kellett látni, hogy túl korai volt még az elképzelésük: nemigen volt erre az igényre megérett vásárlóréteg, de a vállalkozó Halásznak sem volt megfelelő pénze, hogy megvárja a fellendülés idejét.

Fontos, hogy megemlékezzünk önálló munkát végző belsőépítészek csoportjairól is. Olyanokról, mint Dankó Ödön, aki széleskörű érdeklődése nyomán építész, belsőépítész, grafikus munkákat egyaránt végzett. Ő tervezte a 30-as években a Kossuth Lajos utcában megnyílt Flóris gyár cukorka üzletének berendezését és portálját is. Ez a műve – megjelenése idején – olyan friss, érett és művészi alkotás volt, hogy valósággal "forradalminak" hatott a városképben. A Fővárosi Közmunkatanács és az építési hatóságok elrendelték a portál lebontását azzal, hogy nem illik bele a Belváros hangulatába. De Dankó Ödön nemcsak a már felsorolt területeken végzett értékes munkát, formaérzéke, a kor értése olyan sok irányba terjedt ki, hogy plasztika és intarziás kifejezések terveit és kivitelét vállalta. Sajnos munkáit együttesen nemigen őrizték meg, mégis sikerült megőrizni a Műszaki Egyetem Lakóházépítési Tanszéke kezdeményezésére – főleg az iparosoktól – egy kisebb, de fontos intarziagyűjteményt, mely ma is (remélhetőleg) a tanszékvezető professzor irodáiban található meg.

(Hát még mennyi minden kallódik más művészek sokszor névtelenül végzett munkájának eredményeként, mely abban az időben kemény és nagy küzdelem árán jött esetleg létre.) A belsőépítész kollégák kisebb része önálló tervező irodával kísérletezett, sajnos ők is hasonlóan jártak, nem volt eléggé megalapozott hosszabb távra az anyagi létük, tehát egy-két év után más utakon próbálkoztak. Belsőépítészeti és építészeti munkájuk elég kevés volt, egy-egy üzlethelyiség, portál, kávéház, vendéglő létesítése nem volt elegendő, inkább az árumintavásári pavilonok tervezéséből tudtak megélni. Ezen az uton kezdte munkáját Csapó-Heim József, Erhardt Ernő, Hideg Dezső, Vasai Béla kollégák, akik több értékes munkával bizonyították, hogy a magyar otthonkultura érdekében dolgoztak. Kozma Lajos irodájának munkatársai voltak: Fábry Pál és Gábrriel Frigyes, de saját leánya, Zsuzsa is.

A szerencsésebbek, akik állami vagy akár magáncégnél voltak állandó állásban, módot találtak arra is, hogy emellett saját nevükben is vállaltak tervezési megbízásokat. Az Iparművészeti Iskola akkori igazgatója Szablya Frischauf Ferenc és Mináry Pál az iskola belsőépítész tanára például együtt terveztek meg az első Bécs-Budapest vonalon közlekedő sinautót s belső berendezését. Kaesz Gyula a belsőépítész szak vezető tanára is több nivós tervezési megbízást kapott, ezek között voltak: üzletek, portálok, a Flóris Cukrászda (Kávéház), budapesti

és debreceni banképületek külső és belső megtervezése, és számos igényes családi otthon megtervezése, emellett grafikai munkákat is végzett, későbbi felesége Lukáts Kató grafikussal együtt. Elég sok belsőépítész dolgozott alkalmazottként építészek tervező irodáiban, ők szinte a belsőépítészet "ipari háttérét" biztosították. Az építészmérnökök általában jó szakemberek voltak, de csekélyebb esztétikai ismerettel rendelkeztek, mint a belsőépítész kollégák.

Gyakran még kiszolgáltatott körülmények között is, valóban esztétikumot képviselő építészeti feladatokat láttak el. Már az első világháború idején dolgozott Lajta Béla építész irodájában Tólos Gyula belsőépítész (a közelmúltban fejezte be munkásságát), aki nem egyszer beszámolt arról a munkamódszerről, ami ezekben a magán építész-irodáknak divott. A főnök kizárólag "6B-s" ceruzával alkotott, az építész feladatok munkát mindenkor az alkalmazottak végezték, akár Kozma Lajos, Tólos Gyula, vagy más tehetséges belsőépítész volt éppen a munkatárs. Ez a módszer és a belsőépítészek helyzete, az új építészeti szemlélet előretörésével változott meg. Kilépvén a szecesszióból és félretéve az eklektika különböző változatait, ismét életrevaló és a korhoz igazodó lett az építészet. Kezdett kialakulni az összetett munka, a "team" módszer: mérnök, építész, statikus és belsőépítész az alkotások egyenértékű közös létrehozója lett. De még hosszú volt az út idáig, mert az 1920-as évek végén volt egy értekezlet az Építész és Mérnök Egyletben, ahol az Iparművészeti Iskola belsőépítész képzését vitatták meg. Győri Dénes építész tanár igazolta a képzés helyességét, Bardón Alfréd műegyetemi építész tanár támadta, sőt kétségét fejezte ki abban az értelemben, hogy az Iparművészeti Iskola belsőépítész képzésében helye van-e az "építész" fogalom használatának. Ha arra gondolunk, hogy milyen feladatokat végeztek ebben az időben az építész irodákban a belsőépítészek, akkor tudomásul kellett vennünk, hogy milyen szerepet szántak nekünk, hiszen nem volt jogunk hivatalosan is szerepelni a végzett munkákban, még aláírásunk sem igazolta, hogy a feladatok nagy részét mi vállaltuk, inkább mint gyári munkások dolgoztak sokan az építész tervező irodákban. De nemcsak az építészek magánirodáiban, hanem másutt is ilyenféle módszerek uralkodtak, akár butorberendezést végző cégek, akár magán kárpitosok rendelték meg a tervezést, mint az alkotás alapját, a belsőépítészek kevés kivétellel név nélküli "bedolgozók" méltatlan állapotában "alkottak" mások számára.

Az Iparművészeti Iskolán kiváló tanári kar működött, akik a hallgatók képzését minden tudásukkal, előrenéző szemlélettel végezték, mindez hiábavaló volt, nem kaptak megfelelő támogatást, és segítséget ahhoz, hogy a mindennapi életben 1930-tól már új értelmiséggé felnövő társadalom tárgyi kulturájában – kitűzött életcéluk megvalósításával – előbbrelépjenek. Ebben az időben a művészet és az élet más területén hatalmas lépéssel törtek előre az arra hivatottak. Bartók és Kodály munkássága nem volt hiábavaló, íróink és tudósaink is minden alkotásuk javát adták az előrelépéshez, de a társadalom még egyenlőre mozdulatlan maradt. A fasiszta rezsim és a mindent diktáló pénzvilág uralta a helyzetet. Tárgykulturának, az egész népet szolgáló iparművészeti alkotómunkának nem volt még helye.

Visszanézve úgy látom, mintha az egész társadalom tudathasadás állapotában élt volna. Egymás mellett haladtak saját céljaik felé: grófok, főpapok, gyárosok, katonatisztek, kereskedők, siberek, a keresztény kurzus hősei, ugyanugy, mint a gazdag bankárok. A munkások, parasztok és az értelmiség java nem kapott helyet ebben a heterogén társadalomban. Nem is szükséges különben bizonygatnom, hogy ebben az állapotban a szörnyű évtizedekben – saját szakmámat jól is-

merve és benne élve – nem volt és nem is igen lehetett érdemleges kapcsolat az iparművészet és a nagyüzemi termelés között. Éppen ezért nem beszélhetünk felelősséggel e két tényező történelmi háttéréől, még az ipar, kereskedelem, és iparművészet tartalmas együttműködéséről sem.

Természetesen akadtak kivételek, ezek az én véleményemet erősítik, abban, hogy szétszórta, egymástól távol végezték kitűnő munkájukat, akár a Herendi Gyárra, akár a Pécsi Porcelángyárra, vagy egyes textil és nyomdati üzem munkájára gondolok: nem sikerült kapcsolatot teremteni a fejlődni vágyó társadalmunk egészével.

Emlékezésem – érthető módon – túlnyomóan saját szakmám és azzal rokon, vagy a belsőépítészettel szükségszerű kapcsolatban lévő más területekre szorított, ezért hangsúlyozott is az otthonkultúra akkori állapota. De ha távolabbról is láttam és ismertem a többi szakterület létét és kapcsolatait, mégis merem állítani, hogy ott sem volt előnyösebb a helyzet – ha nem volt még elmaradottabb. A társadalmi háttér megrajzolása és bemutatása az ismert tények mellett, nemcsak az ellentmondások miatt, de a valóság meghamisítása veszélye miatt is, szinte kilátástalan feladat.

Ha most ezek után újra átélem az 1940-ben nyomtatásban is megjelent "Röpirat az új magyar iparművészet felé" megjelenésének idejét és körülményeit, ugyanolyan lelkesen – de a jelen helyzet miatt aggódva látom, hogy az iparművészet elismerése érdekében végzett küzdelemért nem kell szégyenkezniünk, mert röpiratunk minden betűje a magyar tárgykultúra emelkedéséért íródott, nemcsak az akkori jelenidő számára, hanem már a jövőre szólóan is, ennek megvalósításához pedig nélkülözhetelen az iparművészek jó munkája, alkotó közreműködésük az élet minden területén az egész társadalom javára.

Talán nem lenne érdektelen visszaidézni az Iparművészek Országos egyesületében folyó munkát, az Iparművészeti Társulat sokoldalú ténykedését, a magyar építészek CIRPAC (Nemzetközi Építész Szövetség) szekciójának harcos megmozdulásait, az új építészetért. De ugyanide kapcsolódik Kassák Lajos lapja, a MUNKA köré alakult forradalmi utkeresés és olyan "munkaköri" tevékenység, melynek folytatását napjainkban a valóban szocialista kulturáltság érdekében végeznek országos méretekben mindazok a "népművelők", – akár középiskolai, esti oktatás, egyetemi, főiskolai képzésben városi vagy vidéki helyeken – akik feléreztek a kultúra forradalmi mozgósító értékeit.

Az elmúlt évtizedek általam ismert ipari és iparművészeti körülményei és eseményei felidézése ahhoz is segítséget adhat, hogy a múltól levonható tanulságokat a jelenben és a jövőre vonatkozóan gazdaságosan és okosan hasznosíthassuk.

Bár nem tartozik szorosan a múlt témájához, de sokkal inkább az elkövetkező tennivalók előkészítésében az a pár gondolat, mit évek óta a magam számára – de több alkalommal a témában érdekelt személyek előtt is – megfontoltan körvonalakban kifejtettem.

Ugy érzem, már hosszú évek csendes szemlélődése közben, hogy a régi fogalommal jelölt "iparművész" – mint kizárólag műtermi művészet – elsorvadóban van, az ilyen fajta alkotómunka szükségességét meghaladta az idő, az iparművészet betöltötte történelmi hivatását. A figyelő szemek látják is, hogyan bontakoznak ki előttünk a művészi művességek, az új kifejezési formák, melyekben az alkotómunka áttevődik a műhelyekbe a "műtermek" helyett. A nagyüzemi formatervezés hazánkban lassan megtalálja utját, ez pedig a teljes kollektív közreműködését igényli: tervezőművész (iparesztétikai szakember), mérnök, konstruk-

tőr, technikus, közgazdász és még több – a feladatokhoz megfelelő szakértelemmel rendelkező – részt vevő munkáját. Csak az ágazatok sokasága biztosíthatja az új alkotói munkaközösségek valóban értékes tevékenységét.

Az előrefutó gondolataim alapja, hogy e téren már a legalsóbb iskolai oktatástól a legmagasabb képezésig természetesen reform szükséges. A jövő "iparművész" (bármilyen elnevezést használnak majd e tevékenységre) teljesen más, új követelmények szerint nyerhet képzést, a mai egyetemi rangra emelt oktatómunka az érdekelt művészeti szakintézmények keretén belül tagozódást, differenciálódást tesz majd szükségessé. Nemcsak olyan értelemben, hogy az egyedi munkát végző művészi mesterségek szoros kooperációban kapcsolódjanak mind a jelenlegi Iparművészeti, mind a Képzőművészeti Főiskolák közös vagy egymáshoz nagyon közelálló területéhez, hanem sokkal inkább olyan formában is, hogy bizonyos szakágazatokban kellő megfontolással a jelenleginél ésszerűbb "betskolázási" módszert kell alkalmazni. Mit értek ezen?

Elsőként, hogy a nagyüzemi termelést szolgáló formatervezőket sokkal inkább a Műszaki Egyetem keretében, önálló Ipareszttétikai Tanszéken kell – sokoldalú műszaki és technikai ismeretek bekapcsolásával – képezni, egy ilyen tagozódás a műszaki egyetemi mérnökhallgatók számára is azt jelentené, hogy tantervükbe nagyobb súllyal kerülne az ipareszttétika és természetesen a helyileg is közelebb levő képzés a jövő munkáját egyengetné mindkét szektor számára. Elképzelhető, hogy a képzőművészethez kapcsolódjon (mint másutt is a világban) több olyan iparművészetnek ismert szakágazat, mely a valóságban ugyanis teljesen egyenlő értéket képvisel, ha a képzést ennek értelmében végzik elejétől fogva. (Nagyon remélhető, hogy megérett az idő, amikor nem "lenézett" kisebbsértékű elbírálást kap még a felettes hatóságok előtt is, aki esetleg iparművész képzéssel a legnagyobb alkotóművészi feladatokkal igazolta képességeit!) Szocialista tárgykulturát megteremtteni, vagy csak arról álmodozni két külön dolog, jelenleg, még sajnos az alvásnál tartunk. De a ma már meglévő nagy üzemeink, exportáló kitűnő vállalataink sürgősen követelik, hogy olyan képzettséggel rendelkezzenek a náluk dolgozó szakemberek, akik együtt látva és együtt alakítva felelős munkájuk szellemi és anyagi tartalmát képesek legyenek a megváltozott igényeknek megfelelő tárgyformálást és ezen keresztül az egész nép számára megkívánt tárgykulturát alakítani és egyre magasabb szintre emelni. Ha megnyugtató módon betöltik majd vállalt feladatukat mindazok, akik erre hivatottak, akkor nemcsak politikai és gazdasági forradalomról beszélhetünk, hanem elérkezik a tudományos-technikai forradalmat kiegészítő esztétikai igényesség forradalmi igénye.

Buda, 1975. május

Csaba Rezső – Juhász László – Szűcs Pál

ÚJ MAGYAR IPARMŰVÉSZEZET FELÉ

Az idő kérdezős nekünk válaszolnunk kell:

- felkészült-e a magyar iparművész az új idők új feladataira?... ,
- a történelem új szele fű: rendben van-e az iparművészet szénája?... ,
- képes lesz-e az iparművész azt a munkát elvégezni, amit rajta kívül senki más nem végezhet el?... ,
- rendelkezik-e az iparművész új feladatainak szociális előfeltételeivel... ,
- iparművész-nevelésünk figyelembe veszi-e a korszerű szempontokat és szükségleteket?... ,
- iparművészetünk intézményei alkalmasak-e a magyar iparművészet korszerű továbbfejlesztésére?... ,
- hajlandók-e vagy képesek-e iparművész ügyeink vezetői az új magyar szellemiség iparművészeti konzekvenciáinak levonására?... ,
- felismerték-e a vezetőink, hogy a magyar megmaradásért vívandó harc mit parancsol az iparművészetnek?... ,
- feladták-e neobarokk mentalitásuk túlhaladott ideológiáját és meddő módszereit?... ,
- tudják-e az illetékesek, hogy a szociális átalakulásnak iparművészeti vonatkozásai is vannak?... ,
- egy szóval: alkalmas-e mai iskoláival, intézményeivel, vezetőivel, életszemléletével, módszereivel, teljesítőképességével összes mai adottságaival a magyar iparművészet arra, hogy egy új korszak alapjait lerakja?

Az idő kérdezős nekünk válaszolnunk kell.

Nemcsak emberi jogunk, de parancsoló magyar kötelességünk problémáink nyílt és őszinte feltárása, a bajok megkeresése és az új utak megmutatása. E kiadvány írói a történelmi élet egyre feszítőbb erejének, magyar önmagunk nyugtot nem hagyó szavának engednek, amikor az új magyar szellem beáramlását akadályozó gátakat lebontására vállalkoznak.

Mert mit látunk? – Látjuk egyfelől azokat a laikus nem iparművész vezetőket, akik egy túlhaladott korszak szellemében és módszereivel adminisztrálják a magyar iparművészetet. – Látunk építőerőt pusztító kulisszaharcokat, egyéni érdekeket ápoló intrikákat. – Itt is ott is, címekért és rangokért törtető "neobarokk" emberekkel találkozunk. – Mások összeköttetései hágóin futtatják jól kiépített karrierjüket. – Látunk hatalmas összegeket, melyek az iparművészetnek nem jól kamatoznak. – Négy szemközt sok igazságot hallunk, gyűléseinken pedig záporoznak a bókók. – Aki jól tud uriembert játszani és "alázatos tiszteletem"-ezni, az kegyekben részesül, aki nyíltan és férfiasan beszél az "nem kívánatos" elem. – Általában azt tapasztaljuk, hogy iparművészetünk intézményei az új magyar ideológiával, az egész magyar életet átalakító szociális szellemiséggel szemben érzéketlenek és még ma is egy letűnő kor eszközeivel és módszereivel dolgoznak.

De egyebet is látunk. – A magyar iparművészek tehetségesek, de nincs kiforrott, korszerű és magyar művészetideológiájuk: hiányzik az alkotómunkához az inspiráló szellemi légkör. – Az utolsó negyedszázadban kitermelődött sok komoly, alkotásokra képes iparművész, de elszigetelődtek, szerepük nem lehetett átütőerejű. – Nem egy komoly tehetség elkallódott, más pályára sodorta az iparművészsors mostohasága. – Akadályozza az új magyar iparművészet kialakulását egyfelől a szépen rajzoló giccselők, másfelől a kontárok üzleti szellemmel jó alátámasztott érvényesülése. – Az iskolától kezdve az iparművész szervezeteken keresztül kulturpolitikánk iparművészeti ténykedéséig hiányolnunk kell az iparművészet értékelésének, fejlesztésének, egységes és korszerű szempontjait.

Ez a kiadvány azt dokumentálja, hogy nem remélt mértékben feltámadt az iparművész öntudat, hogy az iparművész már nem a régi, semleges, mindig csak hallgató jámbor lény, aki végbizonyítványa átvételétől kezdve ki van szolgáltatva rendezetlen társadalmi helyzetének. Az iparművész el akarja foglalni méltó helyét az újjáalakuló magyar társadalomban s nem nyugszik addig, amíg az iparművész diplomának ki nem vívja a más diplomákat már megillető társadalmi rangot.

"Uj szelek nyögetik az ős magyar fákat" – visszhangoznak Ady szavai már az ifjú iparművész szívekben is. A Magyar Iparművészek Országos Egyesülete másfél évtizedes munkájának gyümölcsei érné kezdenek. A MIOE, ha mást nem is, de azt elérte, hogy a keblén melengtetett iparművész életrekel. Nem lehetünk hálátlanok vele szemben, de ki kell mondanunk: amit elkezdett, azt fejezze is be, amit elültetett, azt nevelje is fel. Elültette az igényeket, az igények szárbaszőkcentek, lássuk a gyümölcseit. Ma már minden magyar iparművész igényli oklevele értékelését, igényli szociális, gazdasági és kulturális pozícióját. Szembefordul az elnyomással, nem tűri tovább kiszolgáltatott helyzetét, vállalni akarja a magyar megmaradás reá váró feladatait. "Az iparművészet az iparművészeké", ez volt a MIOE jelszava: elérkezett az ideje, hogy a jelszóból valóság legyen.

A nemzet új korszakot elindító önvizsgálatot végez. Az építő önvizsgálat folyamatát akarjuk elindítani az iparművészetben. Tehát nem "palotaforradalom" a célunk. Ezt hangsúlyoznunk kell, ismerve röpiratunk fogadtatásának légköri viszonyait. A fejlődés egészséges folyamatának azt tartjuk, ha az erők "alulról felfelé" mozdulnak, ha elsőnek a gyakorló, a független iparművész szólal meg. Szűkebb társadalmunk kormányzatának az a feladata, hogy az ilyen építő szándékkal jelentkező új erők felé fordítsák a magyar iparművészszerkezetek vitorláit. Nem ismeretlen sem az egyetemes magyar, sem a szakmai élet berkeiben az elveket nem ismerő személyes érdek. Hát itt nem erről, hanem ételalakító elvekről van szó, mert nem személyek érdekei, hanem a magyar iparművészet sorsa forog kockán. Egyszerlen arról van szó, hogy a szociális átalakulás, az új magyar öntudat és szellemiség iparművészeti konzekvenciáit – ha élni akarunk – sürgősen le kell vonnunk, mert:

szent meggyőződésünk, hogy a szigorú önvizsgáló és az ebből következő új feladatok vállalása nélkül elmulasztjuk az első nagy történelmi lehetőséget, mely a magyar iparművész összes problémáinak megoldására ad nagyszerű alkalmat.

Aki nem ebben a szellemben itéli meg mondanivalóinkat vagy halálosan idegen tőle az intrikát és taktikázást nem ismerő, nyílt építő szándék, vagy pedig rosszindulat lakozik benne. Ez a szándék nem ismeri a letűnt korszak módszereit. Nem rajong sem a címekért, sem az öncélú kitüntetésekért. Nincsenek jó öszeköttetései, de van megölhetetlen hite. Nem fondorlattal, hanem igazságaival győz. Tud óriási áldozatokat hozni, de megveti azt az altruizmust, amelyben egyesek elvéreznek, hogy mások, az elvérézők segítségével alapozhassák meg anyagi karrierjüket. Ez a szellem sem anyagi kívánságokat, sem cím, rang és kitüntetés adta felsőbbrendűséget nem ismer. A mi utunk a munka, mód-szerünk az építés, célunk az új magyar iparművészet.

1. Milyen az iparművész társadalmi rangja, helye és szerepe?

Mi az iparművész? – Vendégművész?... aki belopakodott a művészetek szent csarnokába s ott megtűrt vendégként térfereg a "grand art" árnyékában?... Diszitő iparos?... aki "művészi fokra fejlesztette" a drapériaredőzetek elrendezését?... Talán a souvenir-boltok direktisze, vagy a lámpaernyőipar titkos muzsája?... Esetleg a művészeti élet prostituáltja, akivel bárki a művészet örömeibe ringathatja magát – két pengőért?... Az volna az iparművész, aki a "Tér és Forma" szerint a tetőzetekeket ezer ráncba szedi, mint a kárpitos a félhomályos fogadószobák bárnyfüggönyeit s teletűzdel minden háztetőt horganyból öntött diszitményekkel, ballusztrádokkal, vázákkal, bádogsisakkal és női figurákat utánzó fantasztikumokkal?... Ma, amikor mindezek művelőiről azt lehet állítani, hogy "lényegében iparművészek voltak", – ma, amikor az iparművészt ki-ki kénye-kedve szerint hol a "plüsszalónok keresztfiá"-nak, hol "otthondiszitő"-nek, hol a "mérnökök cselédjé"-nek nevezheti – ideje, hogy ebben a destruáló zűrzavarban határozottan megmondjuk, mi és ki az iparművész és ideje, hogy a becsmélő megjegyzéseket elnémitva, biztosítsuk az iparművész becsületét. Az iparművész nem ven-

dég sehol, nem szolgálja és nem cselédjé senkinek, nem csokor-nyakkendő kárpitos és nem pályatévészett piktor, hanem egyszerűen és röviden: az iparművész önálló alkotó tényező. Munkakörét sem alárendelni, sem kisajátítani nem lehet. A mérnök az mérnök, az ügyvéd is ügyvéd, az iparművész pedig iparművész ugyanolyan joggal, ugyanakkora önállósággal és semmivel sem kisebb társadalmi szereppel. Ez az iparművész: társadalmi helyét, rangját és értékét illetően.

2. Honnan származik az iparművész és mi az iparművészet?

Ahhoz, hogy tisztán lássuk az iparművész hivatását, tisztáznunk kell eredetét. Származását nem vezethetjük le sem Piloty-tól, sem Makart-tól – ahogyan ezt legutóbb iparművészetünk védelmében egyik vezető egyéniségünk tette sok jóakarattal. De nincs sok köze a magyar iparművészetnek sem a "Schmücke dein Heim"-mozgalomhoz – sem a speciálisan német "Werkbund"-gondolathoz. És nem alapvető a magyar iparművészet szempontjából, sem Ruskin filozófiája, sem Carlyle költészete. A XIX. század "konstruktív stílusának zászlóhordozói": Pugin, Morris, Webb, Rosetti, Watts és a többi, iparművészetünk legbelsőbb lényegét illetően jelentőséggel nem bírnak – ahogyan az említett cikk szerzője állítja. – Az is nagy tévedés, hogy az első iparművészek az 1851-es londoni kiállítás után kezdtek dolgozni. Mind-ebből csak az tűnik ki, hogy sokak előtt magának az iparművészetnek a fogalma is tisztázatlan. A mi meggyőződésünk az, hogy az iparművészet a nép ősművészetében gyökerezik. Bármit neveztek is iparművészetnek a történelem folyamán, tény az, hogy őslapjait a nép fektette le. Minden kultúra elindulása iparművészetrel kezdődött: a kulturát kialakító erők legelőször a nép életesszövegeinek kialakításánál bontakoztak ki. A házépítés, a szövés-fonás, a timár, a bogárnár, a fazekasmesterség, a festés és faragás mind primér iparművészeti megnyilatkozások, a mai iparművészeti ágazatoknak az ősfarmái. Ha nem ide vezetjük vissza az iparművész származását, hanem a történelem későbbi variánsaiban és eltévelyedéseiben keressük igazolását, konzekvenciáink hibásak lesznek és iparművészetünk mai és jövőendő hivatását is csak tévesen ítéhetjük meg. Miért?

Mert a képzőművészetekkel kacércodó öncélú iparművészkedésnek éppúgy nincs létjogosultsága, mint a Werkbund-gondolat szolgáló másolásának. Ha mellékutakra tért az iparművészet, vissza kell téríteni eredeti alapjaihoz, mert csak így biztosíthatjuk fejlődését. A szubjektív alap: az ember, az objektív alap: az ember szükséglete. Ebből következik, hogy az iparművészet is csak nemzeti művészet lehet. Ahogyan kulturánk kezdeténél az ős-iparművész a saját közössége szükségleteinek a kielégítéséből indult ki, úgy a ma iparművészeinek is ugyanezt kell tennie a korszerű magyar szükségletek szintjén.

Ez a munka pedig mindig alkotó munka. Az "iparnemesítés", a "diszítés" nem művészet, mert sem az un. szépítés, sem a diszítés nem tartozik az alkotó tevékenység, tehát a művészet körébe. Az "ipar" szó csak azt jelzi, hogy az iparművészeti alkotások, mindig életesszövegek, melyeknek előállításához ipari munkára is szükség van. Röviden tehát: az iparművészet a korszerű magyar életesszövegeket megalkotó művészet. Az életesszövegek az életformákból, az életformák pedig a nemzeti sajátosságokból következnek. Ez az iparművészet helyes értelmezése és nemzeti jellegének alapja.

3. Mi az iparművész kulturális és társadalmi hivatása?

Csak a fent vázolt helyes értelmezés alapján tisztázhatjuk: mi az iparművész hivatása. Ebből pedig az következik, hogy az iparművész a kultúra alaptényezője, mert az életgyakorlat eszköze és irányítója.

Művészetének 7 ágazata magában foglalja egy nép minden kulturigényét és kulturéletének minden feltételét. Éspedig:

1. Az építőiparművész teremti meg a családot, a munkát, a szórakozást stb. otthonait, tehát az emberi életfunkciókat hordozó eszközöket.
2. A grafikus-iparművész teremti meg a tudományos, az irodalmi, az üzleti, a sajtó, egyszóval a szellemi és gazdasági életmegtámasztás eszközeit.
3. A textil-iparművész minden produktuma nélkülözhetetlen életesszöveg.
4. A kerámia-iparművész az étkezés, a lakásnövényzet edényeit, a ház és lakásarchitektúra részleteit alakítja.

5. Az ötvös-iparművész a kegyesség tárgyait, a fémből készült életeszközöket formálja.

6-7. A szobrász- és festő-iparművész az architektúrák komponensei.

Az iparművész kulturális hivatása tehát az, hogy a test, a szellem és a lélek, röviden: az ember életgyakorlatának eszközeit megteremtse. E munka nélkül az életgyakorlat fejlett foka elképzelhetetlen, ezért: az iparművészet a kultúrelvet alaptényezője.

Ebből következik az iparművész társadalmi szerepe. Éspedig:

Az iparművészet az életgyakorlatnak nemcsak eszköze, hanem irányítója is. A lakás, a munkahely stb. nemcsak hordozója, hanem alakítója is a benne folyó életnek. Tehát:

az iparművész a magyar izlés kialakítója és irányítója. Ezért szerepet kell, hogy kapjon (és csak ő kaphasson szerepet) minden olyan helyen, ahol a magyar izlés nevelésére alkalom nyílik. Ilyen helyek:

- a) állami, közületi, vállalati és más propagandaszervek;
- b) az ipar és a kereskedelem ellenőrzése;
- c) közhatóságoknál felállítandó iparművészeti ügyosztályok;
- d) az idegenforgalom, az ünnepek, vásárok és kiállítások irányítása;
- e) a népművészet, a háziipar, a néprajzi muzeumok és gyűjtések ellenőrzése és szervezése;
- f) a könyv- és lapkiadás, a nyomdászat, a divat, az utca, a reklám stb. ... szemmel tartása.

Az iparművész társadalmi hivatása tehát az, hogy a magyar izlés állami, közületi, vállalati stb., irányítóhelyein a vezetős szerepeket betöltse.

Ime, az iparművészpálya hatalmas lehetőségei. Miért kell az iparművésznek mégis emberfeletti harcot vívni életlehetőségeiért?

4. Mi az iparművész szociális és gazdasági szerepe?

A szociális átalakulás új rétegeket emel ki a primitív emberi sorsból. A parasztság és a munkásság felemelkedéséről van szó. A vegyesösszetételű régi középosztályt e feltörekvő rétegek frissítik föl. A földreform, a dolgozók kiszákmányolásának megakadályozása, az álláshalmozás, a hatalmas jövedelmek megszüntetése, a tőke, a kiváltságok uralmának megakadályozása, egyszóval: a munka jogainak a biztosítása társadalmunk mai egészségtelen strukturáját lesz hivatva megváltoztatni. Az új társadalmi struktúra új életformákat szül, az új életforma pedig új igényeket, új izlést, új életeszközöket eredményez. Az iparművész feladata, hogy a szociális átalakulásban az új életeszközök kialakításával vegyen részt, tehát meg kell teremtenie a szociális iparművészetet. Ez körülbelül a következőket jelenti: – Ki kell alakítania a régi középosztály lovagvárat és kastélyt imitáló otthonaival szemben, a dolgozó magyar család háztípusát és butorait; – ki kell alakítania egyfelől a korszerű propaganda magyar grafikai stílusát, másfelől a szellemi életmegnyilvánulások, irodalom, sajtó, illusztráció stb. ... populáris grafikai eszközeit; – meg kell teremtenie az új magyar társadalom ésszerű magyar viseletét; – az exkluzív ötvösséget, a legközvetlenebb életeszközöket produkáló fém-iparművészetté kell kiszélesítenie; – a kerámia-, a szobrász-, a festő-iparművészetet minden l' art pour l' art törekvéstől meg kell tisztítani. Általában, a szociális iparművészet azt jelenti, hogy minden vonatkozása szerves kapcsolatban áll a szociális társadalom életgyakorlatával.

Ennek az új iparművészetnek gazdasági jelentősége nyilvánvaló. Az iparnak és a kereskedelemnek olyan produktumokat szolgáltat, amely az új igényeket a legolcsóbban, de a legteljesebb művészi értéknívón elégíti ki. Természetesen ennek előfeltétele az áliparművészet, a kontárgarázsdálkodás könyörtelen kiirtása. Ezenkívül az iparművész bekapcsolása olyan munkakörökbe, ahol eddig szerepet még nem kapott. Például: – karosszériák, vasuti- és villamoskocsik formaalakítása, – a piktorokodó grafikusok helyett a nyomdaiparban közvetlenül működő tipografusok, tördelők, a sajtónál a nyomdai szerkesztők stb. beállítása, – a tömeggyártással foglalkozó üzemekben az iparművész szerephez juttatása, hogy ne készülhessen egy utitáska, egy lámpa, egy háztartási eszköz sem iparművész nélkül.

Az iparművész az ipari-, a kereskedelmi életben a termelés szintjének az őre s így a fogyasztás a forgalom fokozója, tehát a gazdasági vérkeringés tényezője.

Lehet-e szóltanul tovább nézni, hogyan vész el az iparművész számára az új magyar élet ezer lehetősége? Nem kötelességünk-e felkiáltani, mi lesz veled magyar iparművész? Lehet-e közömbösen nézni, hogy a nevelés hiányosságai miatt az iparművész már eddig is számtalan lehetőséget kiengedett a kezéből s nevelésünk korszerűsítésének késlekedése miatt egyre szűkebb körre zsugorodik a szerepe. Lehet-e elhallgatni, hogy intézményeink s főleg Társulatunk még ma sem ismerte fel a változó idők világos utmutatásait s nem képes az események élére állva, vagy azt, ha kell, megelőzve az idők szellemében cselekedni? Tűrhető-e tovább az az állapot, hogy az iparművészeket ért brutális támadással szemben az illetékesek egy mellébeszélő bombasztikus előadáson és egy rossz beállítású cikken kívül, semmi hathatós eszközzel nem álltak helyt az iparművész védelmében? – Megelégedhetünk-e azzal, hogy a hivatalos ülészek szócseplő fáradsalmi juttatják holtpontra a legégetőbb ügyeinket? – Lehet-e hallgatni arról, hogy éppen intézményeink érzéketlensége miatt az iparművészek legnagyobb része nem fut együtt az egyetemes művelődéssel s kikapcsolódott a nemzet szellemi vérkeringéséből?

Szabad-e tétlenül néznünk, hogy szociális helyzetének rendezetlensége, intézményeink meddő-sége miatt: az iparművészközösség számban és minőségben egyaránt holtpontra jutott?

Az új feladatokhoz új módszert, az új módszerekhez új embereket. Az iparművészet nem öncél, hanem társadalomépítő erő.

IPARMŰVÉSZ KAMARÁT

A nemzeti munka megszervezésében az iparművész is helyet kér

Legelső s legfontosabb teendő: az iparművész szociális helyzetének rendezése. Ez pedig csak az Iparművész Kamara felállításával oldható meg.

Nem mi követeljük először a Kamarát. A Magyar Iparművészek Országos Egyesületében az előkészítő munkálatok már rég megindultak, s tudomásunk szerint a MIOE egyik legfontosabb célja az Iparművész Kamara felállításának szorgalmazása.

Tehát nem óhajtunk nyitott kapukat döngetni, ellenben fel kell tennünk néhány kérdést:

1. Tudomásunk szerint az Iparművész Kamara törvénytervezetét az Egyesület elnöksége elkészítette: mi van ezzel a tervvel? Elkészült-e valóban, ha nem készült el, mire várunk még?

2. Mivel a bejelentés szerint a tervezet készen áll, miért nem ismerteti az elnökség az érdekelteket iparművészekkel?

3. Ha felterjesztette már az illetékes hatóságokhoz, miért nem tájékoztatták erről a választmányt, valamint arról, hogy a felterjesztett tervezetnek mi lett a sorsa, jelenleg hol van s elintézését illetően, milyen reményeink lehetnek?

4. Miért tartja az elnökség az egyesület tagjait bizonytalanságban, mi az oka annak, hogy hónapok óta a Kamara ügye lekerült a napirendről?

Annyit hallottunk, hogy a Kamara megvalósításának anyagi akadályai vannak. Ezt nem fogadhatjuk el olyan indoknak, aminek jogcímén az ügy elodázható lenne.

Meggyőződésünk ugyanis, hogy minden magyar iparművész tisztában van az ügy nagy horderejével. A Kamara felállítása a legsürgősebb életkérdésünk. Sem az iparművészek, sem a hatóságok nem ismerhetnek akadályt egy olyan ügyben, amelytől száz és száz magyar kultúrtényező egzisztenciája, fejlődése, a nemzet szempontjából nélkülözhetetlen erőikifejtése függ.

Az Iparművész Kamarára nemcsak a magyar iparművészeknek, hanem az egyetemes magyar életnek is multhatatlanul szüksége van. Ezért minden magyar iparművész meghozza a maga áldozatát s számításaink szerint a kamara megvalósításának anyagi akadálya nincs.

Hogy miért van szükség a Kamarára, bővebben nem kell részleteznünk, csak röviden utalunk a következőkre:

1. Nemzeti szempontból elsőrendű érdek az iparművészek erőikifejtésének, teljesítőképességének a maximumra való fokozása. Ezért az érdekképviseleti rendszer felé fejlődő államformában az ipar-

művész másodrendű vagy alárendelt szerepre nem ítéhető. Tehát elképzelhetetlen, hogy az iparművészek ne önállóan, hanem a képzőművészeti kamara keretén belül kapják meg érdekképviseleti szerepvüket. Már kimutattuk azt, hogy az iparművész önálló alkotó tényező, azt is részletesen kifejtettük, hogy az iparművészet a magyar kultúra alaptényezője, tehát lehetetlen az abszolút önálló, a képzőművészetektől merőben eltérő iparművészetet a Képzőművészeti Kamara alosztályaként kezelni. Ez a megoldás az iparművészet halálát jelentené.

2. Az iparművész szempontjából a Kamara egzisztenciális kérdés és így alkotótevékenységének a feltétele. A mai kenyérharcban az iparművész védelem nélkül áll. Az ügyvédi vagy mérnöki s a többi cím csak az használhatja, aki e cím előfeltételeivel rendelkezik: az iparművész címet bárki kénye-kedve szerint felveheti, élhet és visszaélhet vele. Nyilvánvaló, hogy ez társadalmi és jogi abszurdum s az iparművész életlehetőségeinek a megőrlője. Ha egyszer a nemzet kénytelen a foglalkozási ágak védelmét, teljesítőkétségének a fokozását intézményesen biztosítani, lehetetlen, hogy éppen az iparművész maradjon védelem nélkül, amikor munkaköre a nemzetépítésnek egyik alapvetően fontos tényezője.

3. Az iparművészet szempontjából, vagyis a közjogi és egzisztenciális szempontokon túl a művészeti fejlődés szempontjából nézve a Kamarát, – hangsúlyoznunk kell, – hogy nem gondolunk a "Szervezett Muza" intézményére. Az Építésmérnöki Kamara ebből a szempontból igen nagy károkat okozott a magyar építőművészetnek, mert nem a tehetségre, hanem az oklevélre építették föl. Ha a művészetek köreit szabályozó kamarák az alkotótevékenység transzcendens világában is felállítják az oklevél-sorompókat: értékrombolást követnek el. A művészeti kamarák célja nem lehet csak oklevélvédelem, hanem ugyanolyan mértékben az alkotóképeség védelmét is biztosítani kell.

IPARMŰVÉSZETI FŐISKOLÁT

Az iparművész-nevelés reformja elkerülhetetlen

A mai helyzet: Az iparművészeti Iskola mai tantervével, tanítási módszerével, egész szellemével nem más mint az iparművészet elefántcsonttornya. Bármennyire értékeljük is az utolsó évek néhány reformját, az igazság mégis az, hogy az Iskola nem az életre nevel. Az órákon nagyrészt öncélú esztétizálás folyik. A növendék, aki belép az Iskola kapuján felveszi a "szent tógát" és 6 évig elzárkózik az "élet zajától". Mint a költő, akit csak rímeinek szép csengése, az írás formai szépsége érdekel s nem hajlandó a történő élet nagy problémái közé leszállni – úgy az Iskola is bezárkózik a ceruza, az ecset és a papír zárt világába s a növendék az oklevél átvétele után tanácstalanul vergődik a reaszakadó realitások között.

Az Iskola kiválóan megtanítja a ceruza, az ecset, a toll kezelését, de gyakorló-iparművészeket nem nevel. Egy-két szakosztályunk egy-két kivételtől eltekintve az iskolai nevelés még ma is a "diszitő-művészet" hibás alapelvein épül fel s nem veszi számba mindazt, amit a szociális-iparművészet fogalmával jelöltünk meg.

Az új helyzet, amibe az egész magyar iparművészet az élet alakulása, új követelményei következtében került, szükségessé teszi a következőket:

a) az Iskola mai esztétizáló szellemét, tantervét, tanítási módszerét revideálni kell s a félmegoldásokkal szemben végrehajtandók az intézet korszerűsítésének gyökeres reformjai;

b) a reform biztosítsa elsősorban is azt, hogy a helyesen és korszerűen értelmezett iparművészet szellemében folyjon a tanítás; tehát:

c) adja az Iskola az életnek azt az új iparművésztipust, amelyik – azonkívül, hogy szépen tud rajzolni – az új magyar életformák kialakításában lényeges szerepet tud vállalni;

d) neveljen az Iskola olyan iparművészeket, akik verbéli szakemberek, szakmájuk összes technikai lehetőségeit alaposan ismerik, akik anyagokban és szerkezetekben gondolkodnak;

e) neveljen az Iskola önálló embereket, akik nemcsak alkalmazásban állják meg helyüket, hanem szakmájuk önálló üzéséhez szükséges feltételekkel is rendelkeznek;

f) az Iskolától várjuk azokat az iparművészeket is, akik alkalmasak iparművészeti vonatkozású közhivatali vezetőállások betöltésére;

g) az Iskola feladata az is, hogy az iparművészet történeti kutatómunkája, az iparművészeti irodalom és sajtó feladataival szemben felkelte a növendékek érdeklődését;

h) nem feledkezhetik meg a nevelés arról sem, hogy minden iparművész egyszersmind üzletember is, tehát ismernie kell szakmája üzleti lehetőségeit is;

i) meg kell teremteni a nevelési előfeltételeit annak is, hogy az iparművész közösségi öntudattal, nemzeti célkitűzéssel lépjen ki az életbe;

j) már az Iskolában meg kell kezdeni a növendék ránevelését a helyes társadalmi magatartásra, önmaga helyes értékelésére;

k) az Iskola feladata, hogy a nemzeti művészet ideáljaival töltsze a jövődi iparművészeit, (lehetetlen pl., hogy a "magyar otthon" különálló melléktantárgyként szerepeljen a tanrendben, amikor ezt kellene a nevelés gerincévé tenni);

l) végül meg kell kezdeni az Iskolának Iparművészeti Főiskolává való fejlesztését. Itt is hangsúlyoznunk kell, hogy szó sem lehet a Képzőművészeti Akadémiával való fuzióról. A főiskolává való fejlesztés éppen azért időszerű, mert a magyar iparművészet kínötte gyermekcipőit s csak két ut van előtte, vagy nagykorusítjuk vagy gyámság alá helyezzük. Ez utóbbi természetesen a magyar iparművészet halálát jelentené.

Az elmondottakkal nevelésügyünk reformjának csak vázlatos alapelveit kívántuk leszögezni. A szükséges reform minden részletét felölelő tervezethez az adatok tömege áll már rendelkezésünkre s tudomásunk szerint e kérdéssel nemcsak mi, hanem az iparművészeti nevelés jövőjéért aggódi egyik vezető emberünk is behatóan foglalkozott, akit egyébként minden tekintetben alkalmasnak találunk arra, hogy e reformok keresztülvitelében a szükséges szerepet megkapja.

Végül megjegyezzük, hogy e sorokat, nem az Iskola jelenlegi tiszteletreméltó igazgatója ellen írtuk. Mint említettük, értékeljük jószándéku reformjait. Mi azonban az iparművészet nemzeti és korszerű átértékeléséből következő generális revízió álláspontját hirdetjük, ami nemcsak az Iskolának, hanem egész iparművész életünknek megújulását jelenti. Enélkül, bármilyen jószándéku legyen is az Iskola jelenlegi igazgatója, a szükséges reformok végrehajtása egyszerűen lehetetlen.

SZERVEZETI REFORMOT

A Társulat és az Egyesület munkakörei egyesítendők

Az Iparművész Kamara nem pótolhatja azt a munkát, amit ma az Országos Magyar Iparművészeti Társulat, illetve a Magyar Iparművészek Országos Egyesülete mint szakmai, ill. társadalmi szervezet végez. A Kamara közjogi intézmény, amelynek hivatása az iparművész jogi védelme s mint ilyen, szakmai, illetve társadalmi munkát nem is fejthet ki.

Más kérdés, hogy az OMIT és a MIOE a felállítandó Kamara mellett (vagy egyelőre a Kamara nélkül) mai formájában fenntartható-e s a két szervezet alkalmas-e az új társadalmi és szakmai feladatok elvégzésére. Erre vonatkozó véleményünk röviden a következő:

1. A két különálló szervezet további fenntartását az erők szétforgácsolódásának kell minősítenünk.
2. A fejlődés törvénye követeli a két szervezet munkaköreinek egyesítését. Kezdetben volt a Társulat, mint társadalmi szervezet. Az iparművész öntudat a társadalmi szervezet mellett szakmai szervezetet kívánt s megalakult az Országos Egyesület. A két intézmény, hol párhuzamos, hol ellentétes irányban futott, aszerint, hogy a társulati "tradíciók" szellemét miként lehetett összeegyeztetni az Egyesület "forradalmi" szellemével. A korszerűen átértékelt magyar iparművészet követeli a meddő ellentétek megszüntetését és az új iparművészet erőteljes és egységes szervezetének a felállítását. Csak ez lehet a fejlődés harmadik állomása.

3. Az egyesítés csak az Országos Egyesületből indulhat ki. A Társulatot mai formájában, ügyvezetésének mai szellemével és egész beállítottságával alkalmatlannak találjuk az új szervezet elvi és gyakorlati fejlődésére.

A Társulat multját bizonyos szempontokból nagyra értékeljük, de állítjuk, hogy ma már olyan tömlő, amelybe új bort tölteni nem lehet.

Viszont az Egyesület magában foglalja azokat az erőket, amelyek az új szellem, munkamódszerek és eszközök kialakítására a kor szellemében és az iparművészeti szakszerűség szempontjából képesek. Itt tömörültek – szemben a Társulat nem szakember vezetőivel és sok laikus tagjával – a kifejezetten iparművész szakemberek. Márpedig az új iparművészetet csak iparművészek alakíthatják ki. Itt lehetők fel azok a fiatal erők, akik gyakorló iparművészéletük keserves tapasztalatain át látják az iparművész problémákat. Innen indultak ki azok a munkatervek, amelyek a Társulat munkájának legpozitívabb tényei lettek. Itt született meg az Iparművész Kamara terve. Itt támadt fel a magyar iparművész öntudat, mely megillető szerepet kér és a nemzetépítésben heroikus munkát vállal. Itt található az erők, azok az iparművész-szakemberek, akik predesztinálva vannak az őrségváltásra, mert egyfelől iparművészeti alkotómunka áll mögöttük, másfelől a közösségi munkában bebizonyították rátermettségüket.

4. A MIOE volt az a kohó, amelyben kitermelődtek a továbbépítés új erői. – A MIOE-nak fel kell ismernie történelmi szerepét, mert ha ezt nem teszi, a fejlődés törvénye fog végezni vele. Akarja-e a MIOE azt, hogy kívülről jövő erők szőljanak bele azokba az ügyekbe, melyek tizenöt éves múltja jogán, kizárólag rá tartoznak? Ha nem akarja, akkor sürgősen cselekedjék. Feladatai a következők:

1. Fel kell tárnia az Iparművészeti Társulat működésének összes negatívumait. Nyilvánosságra kell hoznia a baráti megbeszéléseken már pertraktált megdöbbentő adatokat. Mindezek alapján követelnie kell a tényekből következő – magyar iparművészet jövődjét jelentő gyökeres átalakulást. És pedig az iparművészeti egyetemes szakmai és társadalmi szervezetének a felállítását.

2. Ugyanakkor vállalnia kell az Egyesületnek az Iparművészeti Iskola reformjéért, valamint az Iparművész Kamara felállításáért vivandó harcot. (A Kamaráról és az Iskola reformjáról már elmondottuk elvi álláspontunkat.)

3. Az akciót a legszigorúbb belső revízió végrehajtásával kell elindítani. A MIOE volt a kohó, az új erők gyülekező helye, de ha meg akarja tenni a fejlődés következő lépését, végre kell hajtania a következőket:

a) Tudomásul kell venni, hogy az Egyesületben a belső erők felduzzadása szétfeszíti a régi kereteket. Lebirhatatlan erővel jelentkeznek azok az elszánások, melyek a magyar iparművészet teljes revíziójáért szállnak síkra.

b) Ebből következők, hogy az Egyesületben sürgősen végre kell hajtania azt az átmeneti belső átalakulást, mely személyeiben, programjában és módszereiben alkalmasakká teszik a történelmi feladat végrehajtására.

c) Fel kell tehát számolnia azokat a módszereket, melyek egy túlhaladott korszak maradványai. Ami 10–15 évvel ezelőtt jó volt, az ma már elégtelen. Fel kell továbbá váltani azokat a tisztviselőket, akik az új iparművész-konceptiót képviselni nem tudják s azokért sikraszállni nem akarnak.

d) Összefoglalva: alkalmassá kell tenni az Egyesületet az iparművészeti kfordulót előkészítő, építőharcra.

Megítélésünk szerint a történelem ezt a feladatot adta 1940-ben az Egyesületnek. Bizonyosak vagyunk abban, hogy a fejlődés útja más irányba nem vezethet.

A magyar iparművészet jövődje csakis két bázison:

az Iparművész Kamarán és

az Iparművész Szövetségen

épülhet fel. Mindkettő alapja s előfeltétele természetesen a megreformált

Országos Magyar Iparművészeti Főiskola.

Ez a tiszta és logikus felépítés biztosíthatja csak a kibontakozást. A mai rendszer fenntartása egyenlő lenne azzal, hogy az iparművészet a történelem vonatáról lekésset.

Ezért kértük az alapszabályok értelmében e kiadványunk megjelenésével egyidőben a MIOE rendkívüli választmányi ülésének összehívását.

A teendőket feltártuk, mert szent hitünk, hogy a cselekvés utolsó óráit éljük.

A MIOE rendkívüli közgyűlésének sürgősen tisztáznia kell, hogy vállalja-e az Egyesület az itt feltárt célokért az építő és tervszerű küzdelmet.

Hangsúlyozzuk, hogy középut nincs. Amit nemzeti újjáépítésébe szervesen beilleszkedő iparművész-közösség érdekében kívánunk, az nem forradalom, hanem a nemzeti kötelesség.

A következőkben lefektetjük a MIOE és az OMIT munkaköreinek egyesítéséből kialakítandó egységes iparművész-szövetkezés alapelveit.

IPARMŰVÉS SZÖVETSÉGET

Egységes új iparművész munkaközösségre van szükség.

1926: az iparművészek szakmai tömörülésének az éve. Azóta eltelt tizennégy esztendő s ma itt állunk, s a fejlődés új lépésére készülünk.

Tizennégy év küzdelme és munkássága kényszerítenek bennünket arra, hogy önmagunkba szállva elkészítsük a korszak mérlegét: helyes-e az ut, amin eddig jártunk, járunk s járnunk akarunk.

Számadást kell készítenünk, mert továbbvezető utak nyílnak előttünk. A mérleg legnagyobb pozitívuma, hogy kiérdemeltük az iparművész címet, mert tartalommal tudtuk telíteni. A mérleg másik eredménye, hogy az iparművész ma már önmagában nem állhat meg, életeleme a közösség, annál is inkább, mivel az iparművészet kilépett a "szobakulturá"-k elzártságából s társadalmi tevékenységgé lett.

A ma iparművésze többre becsüli, ha sikerül egy munkás-othont jól kialakítani, a munkás szükségleteit a kor nivóján kielégíteni, – mint a l'art pour l'art tervezés mégolyan csúcsteljesítményét.

A kor iparművésze, tehát élettartalmat akar adni elhanyagolt, elnyomott embertársának. Ez az, amit társadalmi tevékenységnek, szociális iparművészetnek nevezünk.

Az új magyar élet szempontjából – mint belügyminiszterünk mondotta – "sokmindent revízió tárgyává kell tennünk". Ezen az alapon sürgetjük az önrevíziót, iparművészetünk, eddigi módszereink, szokásaink, hibás tradícióink átértékelését. Felelősséget érzünk minden dolgozóért, az élet szépségéből kitagadott, értékeitől ma még elzárt magyarért. Az igénytelenekben tudatosítanunk kell az igényességet és életesszűközein keresztül is fokoznunk kell emberi tartalmukat. A magyar iparművészetben is meg kell indítani a minőség forradalmát.

Erre a vezérelvre kell felépíteni iparművészetünk új, egységes, aktív szervezetét.

A minőség forradalma jelenti:

- a) a Társulat mai laikus rendszerével szemben a szakemberek mindenirányú térfoglalását;
- b) az iparművészet, tudományos, művészeti, gazdasági stb. . . kérdéseinek új, szakszerű és teljes feldolgozását;
- c) a legtisztább magyar erőknél, és az új feladatokra felkészült iparművészetileg művelt, minden magyar kérdésben tájékozott szakembereknek beállítását a vezető helyekre;
- d) a mai reprezentáló szellemmel szemben a munka szellemének diadalrajuttatását;
- e) az értékek kiválasztásának új szempontjait és módszereit (kezdve az iskolai felvételi vizsgától a díjak és kitüntetések kiosztásáig);
- f) az adminisztráció, a hivatalos ügyvitel leegyszerűsítését, a szakember- és társadalomnevelő munka kifejlesztését.

Ezekből az általános irányelvekből kiindulva vázoliuk fel az új szervezet munkaalkotmányát.

Nevezzük az új szervezetet a **MAGYAR IPARMŰVÉSZEK ORSZÁGOS SZÖVETSÉGÉNEK**.

Ismételjük: a felállítandó Kamara nem teszi fölőlegessé az iparművészet társadalmi és szakmai szervezetét. Ellenkezően az iparművész-jogok rendezése fokozottabb társadalmi és szakmai tevékenységet tesz szükségessé. – Továbbá ismételjük, hogy: a Kamara felállításától függetlenül is meg kell valósítani az iparművész-front korszerű átszervezését, az erők koncentráálásával az egység megteremtését.

I. A SZÖVETSÉG CÉLJA

1. Az iparművész egységfront megteremtése és legteljesebb erő kifejtésének biztosítása.
2. A korszerű és magyar szempontból átértékelt iparművészet szakmai és társadalmi feladatainak megvalósítása.

II. A SZÖVETSÉG FELADATAI

1. Mindenekelőtt a közösségi munka feltételét jelentő közösségi szellem kialakítása. Első feladat gyökeresen kiirtani a mai intrikák romboló szellemét. Minden értékelésnek alapjává a munkát kell tenni, pontosabban a munkafegyelem erkölcsi és intézményes biztosítására van szükség. A mai állapot tarthatatlan. A Társulat és az Egyesület között folyó személyes harcok lehetetlenné teszik az együttműködés teljes kibontakozását. A két intézményen belül dúló intrikák lefékeznek az építőerőket. Könyörtelenül kiirtandók azok a tünetek, melyek mint fertőző góccok zavarják a közösségi munka vérkeringését. Tarthatatlan állapot, hogy a legközvetlenebb munkatársak alattomos akciókat folytatnak egymás ellen, hogy azok a becsületes és jóhiszemű alanyok, akik a közösségi életünket behálózó intrikákat és az egyéni érvényesülések taktikáit nem ismerik vagy elkedvetlenedve félreállnak, vagy pedig – mire kinyílik a szemük – "hidegre kerülnek".

Az új intézmény minden akcióját a munka-testvériség erkölcsi alapjaira kell fektetni. Ennek feltételei:

a) Olyan vezetők állítandók a szövetség élére, akiknek tekintélyét nem a cím, a rang és a pozíció biztosítja, hanem a szellemi fölény, az alázatos munka, a revidéálást nem ismerő elvhűség, a mély és őszinte magyarázat tudat.

b) Lerombolandók a "vezetők" és "vezetettek" között meredő válaszfalak. Elnök és alelnök, főtitkár és titkár nem egyéb mint: első a hasonlók között. E tekintetben elfogadjuk a Sajtó-Kamara álláspontját, amely eltiltotta tagjait a "Kegyelmes Uram, méltóztassék"-szerű alázatoskodástól.

c) A művészeti vagy más kitüntetésnek ne legyen elkülönítő, kasztosító szerepe, tehát feleslegesnek és károsnak tartjuk az érmekek külön tömörítését.

d) Végül szaporítani és rendszeresíteni kell azokat az alkalmakat, amelyek közvetlen és gátlás nélküli egyesületekben fejlesztik a barátság szellemét.

2. Erőteljes szakosztályi élet kifejlesztése a szakmai fejlődés érdekében. Az új szervezet gerince, pulpusa csakis az intenzív szakosztályi élet lehet. A szakosztályok feladata:

a) A szakma összes időszervi problémáinak napirenden tartása.

b) A szakmai munkásság mindenirányú fejlesztése.

c) Szakmai szemináriumok rendezése.

d) A szakma pályázati lehetőségeinek, kiállításainak előkészítése.

e) Általában a szakosztályokat az iparművészeti ágazatok egy-egy szellemi műhelyévé kell fejleszteni. Innen, mint autonóm egységekből induljon ki a szervezet vérkeringése.

3. Pályázatok és kiállítások rendszeres rendezése.

a) Minden szakosztálynak évenként legalább egy kiállításra és tervpályázatra van szüksége. A kiállítások és tervpályázatok nem lehetnek ötletszerűek, hanem az egyetemesen kitűzött iparművészeti fejlesztő célok tervszerű programján belül kell azokat megvalósítani. (Például egy esztendő lehetne szentelni a "Népművészet és az iparművészet" című kiállítások és tervpályázatok sorozatának.)

b) Ide tartozik a külföldi kiállítások új alapokon való megszervezése és programszerű kifejlesztése, valamint

c) vásári jellegű kiállítások korszerű reformja.

d) Meg kell szerveznie az új intézménynek a népszerű vándorkiállításokat az ország különböző városaiba, – sőt községeibe is.

e) Az állandó mintakiállítás gyökeres megújítása.

4. Az iparművészeti kutatómunka szervezett megindítása.

a) Az iparművészet szempontjából számottevő népművészeti értékek új feldolgozása. a még ismeretlen anyag felkutatása legalább olyan mértékben, – mint ahogyan Bartók és Kodály a népzene területein már elvégezték. – A feltárt anyag iparművészeti szempontból való rendezése és kiadása speciálisan a gyakorló iparművészek szükségleteinek megfelelően. –

b) Az iparművészet történeti kutatómunkájának megindítása, a magyar iparművészet történetének szakemberekkel való feldolgozása és kiadása.

c) A külföldi, főleg a keleti iparművészet szemmel tartása és magyar szempontból való feldolgozása.

5. Iparművészeti szemináriumok rendszeresítése.

a) Az iparművész-önnevelés megvalósítása, részben a szakosztályok keretében, részben az egyetemes iparművészetet felölelő közös szemináriumokban.

b) E szemináriumok feladata az iparművészetet és az egyetemes magyar (zenei, képzőművészeti, irodalmi, tudományos, társadalompolitikai stb. . .) kultúrát között az eleven kontaktus biztosítása, hogy az iparművészet mindig az események pulzusán tarthassa a kezét.

c) A mai egyoldalú és felületes szakmai élettel szemben csak a szemináriumok biztosítják az iparművész-szellemiség termő, a nemzeti kulturmunka első vonalában álló elevenségét és alaposságát.

6. Iparművész-telep felállítása. Az iparművészet szellemi intenzitását biztosító szemináriumok mellett a gyakorló iparművészetet fejlesztő művésztelepet is meg kell változtatni.

a) A művésztelep vidéken, néprajzi szempontból értékes helyen állítandó fel.

b) Ugy rendezendő be, hogy a nyári pihenés és a különleges iparművészeti ambíciók kielégítésére egyaránt alkalmas legyen.

c) A művésztelepet az elmélyülés, a zavartalan alkotómunka, az új inspirációk szigetévé kell tenni.

7. A szaksajtó és a szakirodalom kifejlesztése.

a) A jelenlegi "Magyar Iparművészet" sem szakmai, sem népszerű szempontból nem kielégítő. Ezt a lapot kell a magyar iparművészetet népszerűsítő, a nép ízlésfejlesztő orgánumává kifejlesztetni. Ugy szerkesztendő, hogy minden iparművészetet igénylő magyar ember megtalálja benne a leggyakorlatibb utmutatásokat. Azt mondhatnánk, hogy az iparművészet "színházi magazin"-jává kell átalakítanunk, ami természetesen csak a közvetlen népszerűsége törekvő jelleg, szerkesztési módszer szempontjaira vonatkozik. A lap ölelje fel az iparművészettel összefüggő életgyakorlat minden részletét. Népszerű szerkesztési módszerével találja meg az utat azokhoz a rétegekhez, amelyek ma az iparművészetrel még nem kerültek kapcsolatba. Emelje az iparművészetet a nagy tömegek érdeklődésének középpontjába. Legyen a magyar ízlés keresett és tekintélyes fóruma. El kell juttatni minden magyar fórumhoz, hivatalhoz és testülethez. tíz- és tizezrek lapjává kell népszerűsíteni. Találja meg benne a helyét minden – ma még eldugott – értékünk, tehát abszolút népszerűsége mellett, legyen fóruma a magyar iparművészet minden számottevő szakemberének.

b) A mai "Az Iparművész" c. egyesületi közlöny tekintélyes iparművészeti szaklappá fejlesztendő. Ez a lap szolgálja a szakközösség belső szakmai ügyeit, legyen egyfelől az iparművészet tudományos folyóirata, másfelől művészeti szaklapja. Ugyanakkor legyen a gyakorló-iparművészet önevelő sajtóműhelye. Itt dolgozandók fel a szemináriumok anyaga, a kutatómunkák eredményei. Egyszóval az iparművészet, esztétikai, történeti, gyakorlati, tudományos, gazdasági, szociológiai stb., stb. . . nívós szaklapjává kell fejleszteni.

c) A tengődő iparművészeti szakirodalom a szakkönyvkiadás megszervezésével fellendítendő. Az új szervezet feladata egy szakkönyv-kiadóvállalat felállítása, mely szellemi ösztönzést és anyagi alapot biztosít az iparművészeti irodalommal foglalkozók számára. Sürgősen pótolni kell az iparművészeti szakkönyvtár óriási hiányát. Iparművészeink nem rendelkeznek a legelemibb szakkönyvekkel. 50 év alatt sem a Társulatnak, sem más fórumnak nem jutott eszébe az alapvető jelentőségű magyar iparművészeti szakkönyvkiadás megvalósítása.

8. Az iparművészeti propaganda- és tanácsadóiroda felállítása. A szemináriumok önevelő munkáját, a sajtó és könyvkiadás irodalmi munkáját ki kell egészítse a propaganda és tanácsadás közvetlen, gyakorlati munkájával.

a) A propagandát ma már az iparművészet sem nélkülözheti. Az iparművészet társadalmi tevékenység lévén, meg kell találni a társadalom érdeklődését felkeltő minden eszközt. Tehát igénybe kell venni a napsajtót: meg kell szervezni az iparművészeti hírközlést és az iparművészeti reklámot.

b) Fel kell állítani az új szervezet keretében egy állandóan működő tanácsadó-irodát, ahol bárki díjmentesen szakszerű felvilágosítást kaphat iparművészeti ügyekben. A tanácsadószerv egyszersmind védelmet jelentene a kontárkodással vagy kontársággal szemben. A propaganda és a tanácsadó-iroda feladata, hogy az ún. műpártolók szűk körét kiszélesítse s az egész felvevőpiacot műpártolóvá tegye.

9. A kereskedelem iparművészeti ellenőrzése. Az iparművészeti behozatalnak és kivitelnek át kell menni az új szervezet értékmérő szűrőjén. Ez a terv ellenőrizné az iparművészeti cikkek forgalombahozatalát, az iparművészet összes, kereskedelmi ágazatait, a minőség megővése érdekében. Idetartozna a háziiparral foglalkozó kereskedelem művészeti ellenőrzése is.

10. Az ipar és az iparművészet kapcsolatainak megerősítése és ápolása. Nem elég, ha "műiparos" tagokat "nyilvántart" az új szervezet, mert a feladat az, hogy az iparművészterdekeket a Szövetség az ipar egész területén érvényesítse. Evégből nemcsak a "műiparosok", hanem minden olyan iparvállalat és műhely beszerzendő -, amely az iparművészet szempontjából bármilyen vonatkozásban számításba jöhet. - E beszerzés célja, hogy az egyes vállalatok és műhelyek az iparművészekkel közvetlen kapcsolatba kerüljenek és felismerjék az iparművész-szakemberekben rejlő lehetőségeket.

11. A magyar iparművészek külföldi kapcsolatainak kiépítése. Ide tartoznak: külföldi ösztöndíjak alapítása, - külföldi tanulmányutak megszervezése s - különösen Kelet iparművészetének helyszini tanulmányozása s ugyanitt a magyar iparművészet megismertetése.

12. Iparművész-munkaközvetítés.

III. A SZÖVETSÉG MUNKAALKOTMÁNYA

Az új szervezet alkotmányát "érdekképviselési" alapon kell felépíteni, azaz biztosítani kell az egyes szakosztályok és munkacsoportok képviselését a vezetésben.

Az alább táblázatosan ismertetett munkaszervezettel kapcsolatban megjegyezzük a következőket:

1. A Szövetség elnöke, csakis iparművész-szakember lehet.

2. A szövetségi ügyek vezetését az elnök mellett három ügyvezető intézi, egy szakmai, egy társadalmi és egy gazdasági ügyvezető. A magyar iparművészet összes ügyeit és munkaköreit magában foglaló új, egységes szervezet ügyvezetését egyetlen ember már nem intézheti, hiszen már ma is az a helyzet, hogy a MIOE ügyvezető-alelnöke annyira túl van terhelve, hogy a legjobb indulattal sem képes minden vonatkozásban helytállani. Ezenkívül az a tény, hogy az ügyvezetés 3 ember kezébe kerül, mentesíti az ügyvitelt a személyes egyoldalúságtól és elfogultságtól is.

3. A szervezet két osztályra oszlik: a szakművészeti és a társadalmi osztályra. Az előbbi foglalná magában a mai Egyesület kibővített munkaköreit, az utóbbi a mai Társulat megreformált munkaköreit.

4. A két osztály mindegyike szakosztályok keretében bonyolítaná le feladatait. Éspedig:

A szakmai osztály tagozatai: a) építő-, b) grafika-, c) kerámia-, d) textil-, e) ötvös-, f) szobrász-, g) festő-iparművészeti szakosztály.

A társadalmi osztály tagozatai: a) ipari-, b) kereskedelmi-, c) népművészeti-, d) műpártoló-alosztályok.

5. A Szövetség közös munkaköreinek a szervei a bizottságok. Éspedig:

1. Szakosztályi bizottság.

2. Kiállítási- és tervpályázati bizottság.

3. Szemináriumi bizottság.

4. Sajtó és könyvkiadó-bizottság.

5. Propaganda- és tanácsadó-bizottság.

6. Ifjúsági bizottság.

7. Pénzügyi bizottság.

6. E bizottságok összesége - mint a Szövetség "érdekképviselési" szervei - alkotná a mai "választmányt" helyettesítő szövetségi tanácsot.

IV. A SZÖVETSÉG ADMINISZTRÁCIÓJA

Tekintettel arra, hogy a munka leegyszerősítése és a költségek kiméltése alapján kell lebonyolítani, elgondolásunk a következő.

A Kamara megvalósítása esetén feleslegesnek tartjuk egy kamarai és egy szövetségi iroda fenntartását. Nem látjuk technikai akadályát annak, hogy e két, egyébként önálló szerv közös helyiségben, közös ügykezelői irodában bonyolítaná le adminisztrációját.

Ezzel ugyanis elérnék a következőket:

1. A helyiségbérlet és az alkalmazottak fizetése majd a felére csökkenthető.
2. A kamarai- és a szövetségi iroda egy helyen lévén, biztosítva volna az iparművész-ügyeket intéző hivatal centralizálása.
3. A Társulat mai helyiségeik, ugy a Kamara, mint a Szövetség (valamint a kiállítási csarnok) központi elhelyezését biztosítanák, addig is, amíg az iparművészet saját székháza meg nem épül.

V. A SZÖVETSÉG TISZTSÉGEI

1. A Szövetség minden egyes tisztsége iparművész-szakemberrel töltenőd be.
2. A tisztségek viselői a saját munkakörükkért – fegyelmi eljárás terhével – felelnek.
3. A tisztviselőknek a több munkán és a nagyobb felelősségen kívül, semmi előjoguk nincs.
4. A teljes munkaidővel dolgozó tisztviselők fizetést kapnak.

VI. A SZÖVETSÉG SZERVEZETE

ELNÖK

Szakmai ügyvezető	Társadalmi ügyvezető	Gazdasági ügyvezető
----------------------	-------------------------	------------------------

SZÖVETSÉGI TANÁCS

Hét szövetségi intéző bizottság

Tizenegy szövetségi szakosztály

SZAKMAI OSZTÁLY

TÁRSADALMI OSZTÁLY

Budapest, 1940 augusztus hó.

Csaba Rezső – Juhász László – Szűcs Pál

A MIOE elnökségéhez intézett levél szövege:

Alulírottak f. hó 31-én tartott megbeszélésünk elhatározása alapján, arra kérjük a tek. Elnökséget, hogy sürgősen hívja össze a MIOE választmányi ülését (legkésőbb aug. 14-ig).

Egyben bejelentjük, hogy a választmányi ülésen, megbeszélésünk határozatainak előterjesztésével Szűcs Pált, Juhász Lászlót és Csaba Rezsőt biztuk meg. Kérjük napirend előtti felszólalásokat a tárgyszorozatba felvenni.

Budapest, 1940 július hó 31-én.

Horváth Endre s. k. ,	Flach János s. k. ,
Uray Zoltán s. k. ,	Belányi János s. k. ,
Tálos László s. k. ,	Farnadi Frigyes s. k. ,
Schubert Ernő s. k. ,	Daday Ferenc s. k. ,
Juhász László s. k. ,	Varga Mátyás s. k. ,
Csaba Rezső s. k. ,	Szűcs Pál s. k. ,



TÁJÉKOZÓDÁS

SZEMLE

MOJZER MIKLÓS: M. S. Mester passióképei az Esztergomi Keresztény Muzeumban. Magyar Helikon-Corvina, h. n. (Bp.) 1976. 38 l., sztl. kép

A szerző első írása M. S. mesterről 1965-ben jelent meg. E vázlatában Dürer 1503-as évszámot viselő Krisztusfejét vetette össze M. S. Kálváriájának Krisztusarcával. Még ebben az évben közzétette tanulmányát M. S. zászlairól, aminek eredményeként leszámolt a szakirodalom egy olyan feltevésével, mely a zászlók állatfejében címert vélt felfedezni. (Tanulmányok a Keresztény Muzeumban II M. S. Mester zászlai. MÉ 1965. 2. sz.). A zászlók ábrázolásainak feloldásával sikerült a képtáblák programjának közélebbi rekonstrukciójához eljutnia, a programot a későközépkori ferences misztika talajáról kinövő vallásosság köréhez kapcsolnia. 1966-ban a toruni muzeum (azóta Varsóban) "Levétel a keresztől" tábláját vonta be mesterünk oeuvre-jébe, így nyolcra gyarapítva azt. (M. S. mester nyolcadik táblaképe. Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts. 1966. Nr. 22) Ezután hosszabb szünet után visszatér a toruni tábla datálásnak kérdéséhez (Bulletin, 1974. Nr. 43), hogy aztán legutóbbi közleményében (Um Meister M. Z., I, AHA 1974) mintaképek és stíluselőzmények nyomozása eredményeként megismételje a toruni datálásnál már felvetett, itt már határozottan fogalmazott, első megközelítésre meghökkentő hipotézisét: az egykori felsőmagyarországi Selmezbánya Mária főtemplomának hajdani főoltarán az egyik képtáblán magát M. S. monogrammal jelző festő egyazon személy a német muzeumokban őrzött 22 metszete és 3 rajza nyomán ismert művésszel, aki magát M. Z. kezdőbetűkkel szignálta e lapokon.

Az egy évtizeddel ezelőtt megkezdett tanulmányok eredményei kerültek be tehát a most megjelent rövid összegezésbe, amely könyvszereti ill. művészeti kiadvány szempontjából nem kíván többet nyújtani, mint az Esztergomban kiállított táblák bemutatásával, értelmezésével és elemzésével – az ehhez szükséges M. S.-re vonatkozó bevezetővel – segíteni olvasóját a nagyszerű mester művészetének teljesebb értésében. (Itt kell rámutatnunk arra a sajnálatos hiányra, hogy a kötetbe nem került bele a Budapestben őrzött Vizitáció, és a szentantali (Svátý Anton) Jézus születése festmény sem – noha ezek elválaszthatatlanok az eredeti oltár festménysorozatától –, és arra, hogy noha hazai viszonylatban kívánóak a reprodukciók, a könyv igen drága!)

Mik azok az új eredmények, amelyekről Mojzer Miklós könyvében számot ad? Elsőként az oltárra vonatkozó adatok: az oltár új rekonstrukciója, az alapítók neveinek felkutatása, az oltár programjának alakulására közvetlen hatást kifejtő helyi plébános megnevezése, és annak megállapítása, hogy az oltár nem Selmezbányán készült.

A hajdani főoltár készítőjére vonatkoznak további, a "történeti" M. S. mester kilétét kutató feltételezései: szerinte e mester "bizonyíthatónak látszóan" azonos a metszetkészítő M. Z. mesterrel. Az oltár a mester késői főműve. Maga a mester 1450 körül született, tehát idősebb a Dürer-generációnál. 1500-ban, a szent évben feltehetően zárandokutat tett Rómába. Művészetében itáliai (reneszánsz), német (későgótikus, elsőként Schongauer és Dürer) hatás és németalföldi (Rogier van der Weyden) befolyások összegeződnek.

Az oltár rekonstrukciója a következő: a kb. 10 méter magas, predellával, oromzati disszel (szobrokkal), keskenyebb merev. és szélesebb mozgó szárnyakkal ellátott szárnyasoltár szekrénye egy szobrot foglalt magába. Az oltáregyüttesből elvesztek: a predella, az oromrészek, két festett képtábla, és a megmaradt táblaképek hátuljáról a domborműre faragott ábrázolások. A szekrénybe helyezett Mária a gyermek Jézussal szoborról a szerzőnek nem kell szólnia, mert könyvében a vezérfonal a festett szárnyak ismertetése. A szárnyak egyik oldalán nyolc női szent domborműve volt látható, nyitott helyzetben a festményekkel ellátott oltárszárnyakra vízszintes leolvasási sorrendben felül Mária 4 öröme – Annunciáció (elveszett). Vízitáció (Magyar Nemzeti Galéria), Jézus születése (Hontszentantal, Svätý Anton). Királyok imádása (elveszett) –, alul a Passió 4 jelenete – Krisztus az Olajfák hegyén, Keresztvitel, Kálvária, Feltámadás (mindegyik Esztergom. Keresztény Múzeum) – került. Az előző kutatók feltételezéseivel szemben az oltár nem a Katalin templom főoltára, hanem a selmecbányai Mária főtemplom számára készült. Az alapítók neve egy 1506-os bucsulevélből ismeretes – Heinitzky Lénárt és felesége, Duschlin Dorottyá. A későközépkori ferences misztika egyik hazai személyisége volt "Hans Pfarrer", Johannes plébános, feltehetően az oltárprogram szellemi fundátora.

Bevezetőnkben idézett dolgozatában a szerző teljesen meggyőzően vezet el ahhoz a több mint rokonsághoz, ami az M. Z. metszeteken látható alakok mozdulatai, beállításai, főként az arckarakterek, fiziognómiák, egyes járulékos motívumok – a "kézirást" illetően arcvonások és kézmozdulatok –, és M. S. festett táblaképei között fennáll. Mivel, mint ez az AHA cikkéből kiderül (i. m. 372. kk. 1.) nem fogadja el M. Z.-nek egy bajor származású, főként Münchenben működő ötvössel történő azonosítását – így e mester lapjai ismét személyhez nem kötöttek illeszkednek be az 1500-as első évtized művészeti terméskébe. A metszetekről kétségtelenül megállapítható, hogy itáliai mesterek és Dürer művészetének ismeretében, de az előbbieket "regotizálva", a nürnbergi "uj hullám"-tól meglehetősen földrajzi távolságban és főként eltérő szellemi alapállásban készültek – ugyanúgy, miként M. S. táblaképei szintén a német központ stílusának ismeretét tanúsítják, de tanusítanak szemléletben egy korábbi felfogáshoz való erős kötődést is. A komponálás terén, de különösen a kifejezések tárházát tekintve pedig egy korábbi generáció iskolázottságát. A mondhami, azonosság alapján, ami e két mester közt bizonyítható, felelevenítve Vossnak 1907-ben leírt azonosítását, Mojzer Miklós feltételezi, hogy M. S. mester azonos M. Z. metszővel.

A hipotézis valóban megalapozott: a már most is felmerülő, a további pozitív adatok kikutatása előtt is jelentkező nehézségekre az alábbiakban szeretnék kitérni, de előbb az oltár-rekonstrukció egy megoldatlan pontjához kívánok hozzászólni.

Mivel a szerző a főoltár-rekonstrukció nyomán a szekrényt illetően csak említés erejéig tér ki arra, hogy milyen és hány szobor állott itt – hiszen a passió-képeket vizsgálja – nem kell foglalkoznia azzal, hogy vajon elveszett-e az a szobor (vagy szobrok), továbbá mennyiben helytállóak vagy figyelembe veendőek azok a feltevések, amelyek a meglévő, ma selmecbányai Szent Katalin templomban látható Mária a gyermek Jézussal és az egyik egykori nagyméretű oltárra vonatkoznak. Ugy vélem, hogy attól függően, hány szobor állhatott a szekrényben, újabb gondolat is felmerülhet: a hátoldalak szentjei – a domborművű faragványok – között férfi szent is felsorakozhatott. Függetlenül attól, hogy a szobrot eltűntnek tartjuk-e, vagy nem, ilyen nagyméretű oltárszekrényben ezidőben az általános gyakorlat és az emlékek tanúsága szerint is, több szobor állott. A szerző egyelőre talán hallgatásával foglalt állást a kérdésben. További kérdések is megválaszolatlanul maradnak: a szobor is M. S. – M. Z. mester festőműhelyéből érkezett-e (legalábbis az ő előrajza nyomán készült-e), vagy helyi produktum lett volna? Honnan valók voltak a domborműves faragások? Ki végezte az asztalosmunkát, – és hogy nézett ki a "távrendelés", ha feltehetően ez utóbbiak helyi munkák – hiszen a táblaképek vagy a főoltár nem helyben készültek. A festmények nem helyben történő készítésére semmi kizáró okot nem találunk – olyan példákat idézhetünk, mint Pachernak salzburgi (1497) oltárát, ami készen érkezett ide, vagy a Majna mellől teljes programmal megrendelt Dürer féle Heller oltárt (1507–1509), – mégis Selmecbánya esetében sok kérdés vár megoldásra. Visszatérve az egy, illetve több szobor lehetőségére: a szekrény szélességi méretére kell rákérdeznünk. Radocsay Dénes (Táblaképek, 1955. 152. 1.) 150 x 80–90 cm méretű táblákkal számol – két csukott szárnyal, amihez hozzájönnek az 5–8 cm-es peremek, mik a

képtáblákat közrefogják, így 180–200 cm-es belső feszítávolságot állapíthatunk meg. Én a következő méretre gondolok, a két mozgó szárny (Keresztvitel 147 x 92,5 Kálvária 145 x 91) alapján. A jelen szélességhez ha hozzávesszük a keretként szolgáló peremeket, 92,5 + 92,5 + 20 = 205 cm adódik. Megfigyelhető azonban, hogy mind a Keresztvitel, mind a Kálvária szélein csonkítások történtek. Ezeket óvatosan becsüléssel is 3–5 cm-nek lehet venni szélenként. Oldalszárnyanként mondjuk 10 cm-nek, összesen 15–20 cm-nek. Így 225–230 cm-es belső szélességgel számolhatunk oltárszekrényünkénél. Ez azonban már olyan keresztmetszetet eredményez, amiben egy szobor, kompozícióját tekintve, elvész, csak nagyon lazán illeszkedik.

Emlékeztetnünk kell arra, hogy a selmecbányai Mária a gyermekkel szobor (ma a Katalin templomban) köpenyének háromszögyszerű kialakításánál feltűnő, hogy ez mennyire szélesre huzva van faragva. Ha ez a szobor oltárszobrunk típusát követné, csakis ilyen kompozíciójú szobrot lehet egy ennyire széles szekrénybe elgondolnunk. A szekrénymagasság több, mint 3 méter lehetett – ahogy ez a két egymáshelyezett táblák + csonkítások és peremek visszaszámolásából (150 + 150 + 5 + 5 + 8 = 318 cm) adódik. Ilyen belső magasságba 2,0 vagy 2,2 m nagyságú szobrot lehet helyezni – ennek pereme azonban 70–75 cm is lehet, 230 cm-es vonalra – szekrénytalpalatzatra – éppen a szokásos 3 szobor helyezhető el.

A vita, tudom, nem a könyv és e recenzió keretében dőlhet el – de kapcsolódhat ahhoz a kérdéshez, hogy hány szobor állt az oltárszekrényben, és a domborművű szentek valóban mind női szentek lettek volna.

Nagyon vázlatosan, de ki kell térnem az M. Z. – M. S. azonosítás nehézségeire. Teljesen bizonyos, hogy egy metsző festményeket is készíthetett – és fordítva, táblaképfestő metszéssel is foglalkozhatott. M. Z. és M. S. között olyan nagymérvű a közelség, hogy ezt nem magyarázhatjuk a legszolgáibb átvételekkel – hiszen a tömegesen ismert példánknál a festő saját kézírásával mindig változtatott valamit az előzménymetszetek karakterein, fiziognómiáin, alak- és formaképzésén (ahogy ez a Schongauer-, Dürer-, Cranach-metszetátvételek tanúságaiból kitűnik) – de általánosságban mégis szolgálai, vagy majdnem szolgálai módon kötődött az alak- és csoportfűzéshez. Az M. Z. és M. S. művek közt alkotói átvétel történik – e szempontból is egyenrangú mesterekről kell beszélnünk. De: M. Z. a metszeteken monogrammal szignált, M. S. a monogram közé, azóta lekopott, elő nem került (röntgenfelvétel?) mesterjegyet helyezett. Mi magyarázza a különbséget? Az ortográfiák egykori különbözőségéből még magyarázható a tulajdonnév különböző leírása (milyen név kezdődhetett Z-vel, amit S-sel is lehetett írni?), és az is elképzelhető, hogy az 1915-ös restaurálásnál történt olyan megújítás, ami tévesen S-t hozott ki egy gótikus Z figurációból. De úgy gondoljuk, az azonosság bizonyítása nem a monogramok egymásbaolvasztásával dől el. Sokkal inkább a festői oeuvre további rekonstrukciójával, és írott forrás bemutatásával.

Ilyen írásos dokumentummal történő bizonyításra vár M. Z. – M. S. 1500-as itáliai, római útja is. Pol-laiuolo, Mantegna (Raimondi) és a Leonardo körhöz tartozó Nicoletto da Modena-féle minták átvételéhez nem kellett 1490–1500 táján szükségképp Itáliába vándorolni – a kereskedelmi forgalom gondoskodott a grafikai lapok, metszetek Alpokon tulra, Északra jutásáról. (Mégis, a Keresztrefeszítésen nem lehet véletlen, hogy a háttér – tengerparti táj és nem sík, ahogy a szöveg a 28. oldalon mondja – dunai iskola hegyeinek tövében a római Angyalvárra emlékeztető hatalmas kerekbástya típusu erőd tűnik fel.) Ha a sorok között jól olvasunk, M. Z. – M. S. működési területének további nyomozása a Róma-Krak-kő tengely körül fog lezajlani – a lengyel szálak további bogozását kívánják Johannes plébános szilézi-ai vonatkozásai, a toruni oltárkép felbukkanási helye, és a szövegben többször kimutatott Stoss-hatások. Az azonban most is egyértelműnek látszik, hogy M. Z. – M. S. tábláin feltűnő néhány motívum magyar vonatkozású – talán hazai – környezetismeretre utalhat (A lille-i tábla magyar ötvöstárgyai – Gerevich 1924 –, az esztergomi Kálvária századosa oldalán a magyar szablya, ugyanitt a zászlós katona típusan magyaros bajszviselete). Feszült figyelemmel várjuk, hogy a jelenleg 1500 (toruni kép), 1500–06 (metszetek), 1506 (selmecbányai sorozat) kronológiai keretbe illeszkedő munkásság milyen korábbi, vagy 1506-tal egyidős művekkel gyarapodhat.

A könyvecske esszé jellegű közelítése mögött olyan távlatú kérdések húzódnak meg, hogy a fentiekben a tudományos eredmények kissé részletesebb bemutatására és vizsgálatára kellett vállalkoznunk. De itt van helye annak is, hogy részletesen szóljunk arról a módról, ahogyan a könyv szövege példamu-

tatóan, a képekig felnöve interpretálja M. S. művészetét és táblaképeit. A tanulmányoknak az "Esztergomi Passióképek különlegessége" és "M. S. művészetéről" írott egységei a magyar művészettörténetírás aranylapjai közé tartoznak. Költői ihletettséggel, olvasmányélményt nyújtó mondatok során vezeti az érdeklődőt a szerző egy későközépkori művészeti felfogás világába. Következésképpen tűnik elő, mi volt a későgótikus nagymester alkotói felfogása, szerkesztői-komponálási módja. A legáltalánosabban érvényesülő alapelvek, melyekre a későgótikus korszakban tevékenykedő mester épített: a sorozat antitétikus felépítése, ahol a jelentésükben ellentétes értelmű megfeleltetések alkotják a vezérfonalat, melyre a táblák egymásutánja épül, illetve amely nyomán az egyes kompozíciók belül az alakok, csoportok rendeződnek. A színkezelés (kolorizmus) a jelenetek szerepeinek kiosztása is ilyen megfeleltetésekre épül. De nemcsak a szimbólumrendszer és építkezés feltárásával segíti a szerző olvasóját. A multbeli történéseket a kép jelenvalósága első lépcsőben már közel hozza – ahogyan funkciója szerint tette ezt a mű 1500 táján, – de a kép késői írásos interpretációja mindig nagy feladat elé állítja az értelmezőt. Különösen fontos ott az adekvát stílus megtalálása, ahol nagyönis összetett tartalmak jelennek egy alkotás mögött. Éppen ezért szellemes ez az írásmű ott, amikor Krisztus "letartóztatásáról" tudósít, a kereszten történt "klinikai halált" konstatálja, az apostolokat mint "barátokat" vezeti elő, az emberiség "sorsfordulójáról" beszél, és a "történelem legnagyobb hatású szereplőjének" aposztrófálja a Kálvária főalakját. Az ilyen stílári – és szemléleti – fogások bevetése a képi kijelentések interpretálásában valóban az olvasó elé idézik azt a sympathiát, amit tárgya írást a festő nyilvánvalóan érzett, hiszen teljes azonosulásának szemléletes bizonyítéka a remekmű.

Sajnálatos módon a könyvecske második felében, képek elemzésekor alig-alig észrevehetően az előképeknek szinte csak tárgyias, teljességre törő felsorolása felé tolódik el a hangsúly: ilyen mennyiségű adatközlés terheli a nem szakmai olvasót. A könyv csillogó erényei mellett meg kell említenünk a néhol laza fogalmazásból adódó pontatlanságokat, amelyek félreértésre adhatnak alkalmat.

A 6. oldal fogalmazásából nem derül ki, hogy a Katalin templom főoltárához, amely "szobordiszes" volt, tartoztak-e festmények. Az általános gyakorlat szerint igen, de a jelen megfogalmazás mögött táblakép nélküli szárnyasoltár áll. A 11. oldalon a szöveg így szól: az Itáliát járó M. Z. – M. S. mestert az "ragadta meg a korai reneszánsz művészetéből..." Ez nyilvánvaló félreírás, mert a metszetátvételek, az egy Uccello féle lovasalakokat kivéve (ez is rajz különben) mind az 1470–90 körül teljesítményeik csúcát elérő, tehát az érett reneszánsz mestereire épülnek. Ellenvetésre csábit a 13. oldalon M. S. művészetének olyan jellemzése, hogy "még csak reneszánsz elemekről sem lehet szólni benne", ha teljesen komolyan és következetesen vesszük az M. Z. – M. S. azonosítást, hiszen a metszetek közül a bázeli "Tánc" és "Tornajáték" számkunkra reneszánsz, igaz, német reneszánsz kompozíció – témájával, vonalperspektívájával, ugyanígy a Feltámadás-táblán Krisztus apollói-reneszánsz, Sebestyén akt-indítástású alak. Félrevezető a 11. oldalon a fogalmazás: "Itáliában először Leonardo da Vinci, északon Albrecht Dürer kezdett élő alakok, (aktok) és közvetlen valóság nyomán rajzolni", elég csak olyan nagyságrendű mesterekre emlékeztetni, mint Pisanello (Italia) és Jan van Eyck (észak).

Apró megjegyzéseim csak margóra illő lektori javítások, egy pillanatra sem feledtetik a könyv kiváló érdemeit. Ezekre emlékezve csak azt az óhajt fejezhetjük ki, hogy bárha minél több olyan mű születne, melynek szerzője annyi erudícióval kutatja, olyan szemmel látja és oly tollal látatja a magyar nyelvű művészeti (művészettörténeti) irodalomban a művészet remekeit, mint Mojzer Miklós.

Eisler János

BALOGH, JOLÁN: Katalog der ausländischen Bildwerke des Museums der Bildenden Künste in Budapest. (IV–XVIII. Jahrhundert) I. Textband. II. Bildband. Akadémiai, Bp. 1975. 307 l., 499 kép

A kiadvány a Szépművészeti Múzeum Régi Képtára mellett a múzeum másik tekintélyes gyűjteményének, az 1967 februárjában 443 darabot számláló Régi Szoborosztálynak katalógus-formájú feldolgozása.

A bevezetésből, mely a gyűjtemény kialakulását és multját kíséri végig az előzményeket jelentő kisebb

kollekciók keletkezésétől a Régi Szoborosztály 1955-ben bekövetkező felállításáig, kitűnnek a feldolgozó munka nehézségei is. A szoborosztály anyaga különböző jellegű gyűjteményekből tevődött össze, így korántsem homogén. A szerző több évtizedes előmunkálatokkal határozta meg a gyűjtemény egyes darabjait, dolgozta fel kisebb egységeit, míg végül a munka a Régi Szoborosztály anyagának 1966-ban újjárendezett kiállításában és a jelen katalógus összeállításában tetőzött.

Már a bevezető érzékelteti, hogy a szoborosztály anyaga méltó a hazai és a külföldi szakmai és szélesebb körű érdeklődésre. Állományát a fő művek mellett a sokoldalúság teszi kontinensünk egyik leg-rangosabb gyűjteményévé. Mindenekelőtt itáliai szobrokban mondható a leggazdagabbnak. Nemcsak mennyiségileg, minőség tekintetében is. Kiemelkedő emlékei közé tartozik a 11. századi salernói antependium lapja, Andrea Pisano Madonnája. Jelentős darabok képviselik itt a Trecentót, a Quattrocentót és a Cinquecentót is: pl. Verrocchio egy fő műve, az Imago Pietatis-típusú Krisztus, az itt Leonardo követője munkájaként feltüntetett lovasszobor, Sansovino Madonnája, Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna, Tiziano Aspetti művei, a Robbia-műhely terrakottái. Hasonlóképpen gazdag, minőségileg is jó színvonalu, bár nevekben szerényebb művek képviselik muzeumunkban a 15–16. századi német szobrászati. Ezzel szemben nagy nevek jelzik a német és ausztriai barokkot: G. R. Donner, J. C. Mader, Molinarolo és Messerschmidt személyében. A spanyol és a francia, valamint az angol szobrászati gyűjtése háttérbe szorult az előbbiekhöz képest.

Az általános hazai és külföldi irodalmat, a hasonló jellegű gyűjtemények katalógusait felsoroló bibliográfiai fejezet áttekintése rendkívül tanulságos. Kitűnik egyrészt, hogy maga a szerző milyen jelentős, publikációkban is kifejeződő előmunkálatokat végzett a katalógus összeállításig, másrészt, elmondhatjuk, hogy kevés muzeum büszkélkedhet olyan, évszázadokat és nagy területek szobrászatát felölelő katalógussal, mint a Szépművészeti Múzeum. A külföldi muzeumok legfeljebb szobrászati gyűjteményeik kisebb egységeit katalogizálták, vagy néhány magángyűjtő készítette el a Szépművészeti Múzeuménál jóval specializáltabb kollekciónak leíró lajstromát. Figyelemre méltó a kötet utolsó bibliográfiai adatainak évszáma is: 1974.

A katalógus országokénti tagolással, évszázadonként, ezen belül alfabetikus sorrendben és további időrendi finomításokkal közli a művek katalógusokban szokásos adatait, a tárgyak leírását és teljes bibliográfiáját. Csaknem minden darabot egész oldalas fénykép szemléltet. Különösen jelentős és nemzetközi érdeklődésre is számot tartó az itáliai kisbronzok meghatározása, és a 15–16. századi német szobrok feldolgozása. Kevés német muzeum rendelkezik ilyen gondosan, korszerűen lokalizált és keltezett szoborgyűjteménnyel.

A két kötetes katalógus a hazai és a külföldi kutatásnak hosszú évtizedekig nélkülözhetetlen és biztos alapja lesz.

Wehli Tünde

KRISTÓ GYULA: Az Aranybullák évszázada. Gondolat, Bp., 1976. 254 l. 45 kép (Magyar história)

A kötet Magyarország történetének rendkívül bonyolult, ellentmondásokkal teli korszakába vezeti el az olvasót. Érdeme, hogy alaposan, ugyanakkor lenyűgözően elemzi a kor gazdasági helyzetét (pl. a regálék bevezetésének kudarcát), és ezzel kapcsolatban a kor számos társadalmi és politikai problémáját (pl. a Bánk bán-féle összeesküvést, II. Endre V. kereszties hadjáratban való részvételét, a serviensek helyzetét, az Aranybulla társadalmi hátterét stb.) helyezi új megvilágításba.

A lendületes, jól megírt könyvhöz egy, a korszak európai helyzetét áttekintő és egy, a hazai műveltségi viszonyokat ismertető rövidebb fejezet is járult. A könyv nem tűzte ki feladatául, hogy az évszázad hazai történelmét az összes lehetséges aspektusból tárgyalja, ezért nyugodtan el lehetett volna hagyni ezeket a fejezeteket, annál is inkább, mert önmagukban sem jók. Ugy tűnik, hogy inkább kiadói óhaj, mintsem személyes kedv vezette a szerzőt e kis fejezetek megírásához. Az áttekintő előszó hemzseg a frázisoktól, közhelyektől, a műveltségi viszonyokról adott kép pedig különböző kézikönyvekből sebtében

kiemelt, olykor személyes impressziókkal megtöltött részek laza halmazának benyomását kelti. Őhatatlanul felmerül az igény: ne terheljük fölöslegesen sem az író, sem az olvasót a tárgyhoz szorosan nem tartozó, álkomplexitásra törekvésből eredő szövegekkel.

W. T.

KOVÁCS SÁNDOR IVÁN: Pannóniából Európába. Tanulmányok a régi magyar irodalomból. Gondolat, Bp., 1975. 331 l. sztl. kép

Szokatlan utikönyvet kapott kézhez az olvasó. Egy olyan tanulmánygyűjteményt, amely a 15–17. századi, tudásra, tanulásra vágyó magyar írók utazással összefüggő nézeteit, külföldi utjai mögött meghuzódó motivációkat hozza felszínre, képet ad arról, mit láttak meg ezek a magyarok Európa multjából, jelenéből, mit tudott róluk e világész, és hogyan éltek tovább az utókor tudatában.

A szerző esszé jellegű tanulmányait nem kizárólag szűkebb szakmai köröknek szánta, de remélhetőleg több tudományágban kezdeményezően fognak hatni. A művészettörténészek számára – mint az egyes írások mutatják – Szenci Molnár Albert, Dézsi Lajos és Szepsi Csombor Márton utibeszámolói számos adalékot szolgáltathatnak a protestáns művészetszemlélet rekonstruálásához. Ehhez az első lépéseket Kovács Sándor Iván megtette.

W. T.

ZOLNAY LÁSZLÓ – SZAKÁL ERNŐ: A budavári gótikus szoborlelet. Corvina, Bp., 1976. 56 l., 84 kép

Az 1974 februárjától napvilágra került "budavári gótikus szoborlelet"-ről a legilletékesebbek, a feltáró régész és a munkába szinte már az ásás első pillanatától beavatott, restaurálást végző szakember nyilatkozik. A kötet a magyarországi és európai szobrászat emlékanyagában páratlan és meglepő töredékek felszínre hozatalával csaknem egy időben íródott. Ezért érthető, hogy átsűt rajta a friss öröm, a feltoluló kérdések még rendezetlenek, a válaszok is inkább ötletszerűek mint véglegesek. A tényleges feldolgozást a kötet szerzői későbbi tudományos publikációkra bizzák.

W. T.

Várépítészetünk. Főszerk.: GERŐ LÁSZLÓ. Műszaki, Bp., 1975. 381 l., 274 kép

A kötet két nagyobb szerkezeti és tartalmi egységre tagolódik. Az első Gerő László 1968-ban megjelent Magyar várak c. kötetének összefoglalása. A magyar várépítészeti sajátosságaival ismerteti meg, történetéről ad átfogó képet. Mintegy bevezetőül szolgál a kötet további fejezeteihez. A kötet tagolása indokolt, de az ebből adódó lehetőségek kihasználása nem maradéktalan, mert ez alkalmat adhatott volna például arra is, hogy a magyar várépítészetről nyújtott panorámába a felvidéki és erdélyi várak, erődök is bekerüljenek. Ugy érezzük, ehhez a részhez kívánczolt volna a török elleni harcokban átépített vagy ujonnan épített bástyás várak leírása is, nem külön fejezetbe. Az egyes emlékeket pedig a kötet második nagyobb szerkezeti egységét alkotó fejezetek valamelyikébe kellett volna besorolni. E fejezetek az utóbbi évtizedek helyreállított és még feltáratlan várait ismertetik. Az első csoportba tartozókat az ásást végző régészek és a helyreállítást végző szakemberek ismertetik, nagyrészt korábbi publikációik alapján. A második csoport tagjai a műemlékvédelem további feladatait jelzik.

W. T.

URBACH ZSUZSA: Geertgen tot Sint Jans. Corvina, Bp. 1976. 32 l., 52 kép (A Művészet Kiskönyvtára 103)

A téma "hálátlan". Geertgen életutja, alkotói pályája alig ismert. Így a szerző alig foglalkozhatott az ismeretterjesztő irodalom egyik kedvelt lehetőségével, a művész személyével. A kevés táblaképet felölelő életmű témában sem gazdag. A Jézus születése, a Mária a gyermek Jézussal, a Kálvária a középkori művészet legkötöttebb ábrázolásai, jelentésük a mai ember számára is világos, egyértelmű. Geertgen képei tehát önmagukban nem adnak módot látványos megfejtésekre, érdekesítő magyarázatokra. Festői stílusát is nehéz a nézőköz közel hozni, főként diszitó jelzők nélkül. A Vasari művészetszemléletén felnőtt vagy a művészettől sokkhatást elváró muzeumlátogató, művészetkedvelő tudatába alig hatolhatott be Geertgen munkássága. Ez érthető, hiszen a tudományos irodalom is mostohagyermekként kezelte őt. A kizárólag neki szentelt monográfia vagy tanulmány meglehetősen kevés, a kézikönyvekben pedig legfeljebb a holland festészet "létrejöttét" előmozdító festők egyikeként szerepel. A kedvezőtlen körülmények fölött Urbach Zsuzsa biztos stílus- és kvalitásérzékkel, nagy ikonográfiai tudással tudott urrá lenni. Képről képre haladva új problémákat vetett fel és oldott meg. A kötet jó példa arra, hogyan lehet kevésbé népszerű, nehezebb témákat az ismeretterjesztő irodalom sallangjai nélkül tudományos igényvel és alaposággal, de közérthetően és érdekesítően traktálni.

W. T.

BARTONIEK EMMA: Fejezetek a XVI–XVII. századi magyarországi történetírás történetéből. (MTA Könyvtárának házi sokszorosító részlege.) Bp. 1975. 586 l. Kézirat gyanánt.

A kötet torzó. Egy, a hazai történetírásunk történetét feldolgozó, régen megírt kézirat fejezeteit, részeit tartalmazza. Azokat, amelyek – újabb feldolgozás hiányában és önmagukban is – aktuálisak és módszerük is kielégítő. Egy-egy történetíró munkásságának elemzésekor a szerző az esztétikai nézeteket is jellemzi (pl. Brodarics, Oláh Miklós, Weiss Mihály) és a művészettörténeti szempontból is hasznosítható leírásokat (pl. Heitai Gáspár Vitéz János esztergomi un. "dolgozó szobája") is említi.

W. T.

POGÁNY FRIGYES: A szép emberi környezet. Gondolat, Bp. 1976. 476 l., 622 kép

A környezetvédelem korában, amikor az ember a természetet már át tudja alakítani, de önmagát és természetes környezetét védenie kell, és ezt még csak tanulja, Pogány Frigyeséhez hasonló alapvetésekre nagy szükség van. Kézikönyv ez, és azt tanulhatjuk meg belőle, hogy a szűkebb és tágabb értelemben vett környezetünkbe való beavatkozások alkalmánál, napi gyakorlatunkban milyen rengeteg komponens kellene és kell meggondolni és állandóan figyelembe venni: hogy az újabb és újabb "beavatkozások" esetében ezek a szempontok meghatározódnak.

A szerző célja, hogy az építészet tereiben létrejövő összefüggéseket az emberi környezet számára modellezze: vagyis az emberiség folyamatos építési és díszítési gyakorlatából a jelen és a jövő számára elveket vonjon le, elméleti következtetésekké jusson el esztétikai, filozófiai szempontból. Imponálóan hatalmas építészeti műveltségével veszi vizsgálat alá a legalapvetőbb emberi tevékenység és termelés, az építkezés legáltalánosabb és legátfogóbb vonatkozásait, állandóan kontaktust teremt az építészet és a táj, az építészet és a társzművészetek között. Érthetővé teszi az olvasó számára a szerkezet, az anyag, a funkció, a forma, a tér összefüggéseit és ezek kölcsönhatásait, megkísérel filozófiai síkon tisztázni a tér-érezlést, az idő és a mozgás összefüggéseit az emberi környezetben, és ezeket összeveti a tágabb értelemben vett emberi életfunkciókkal.

Mégsem az egyébként nagyon átgondolt és csak tiszteletet érdemlő, előképeket jóformán nem ismerő elméleti alapvetés lesz a megjelent könyv legnagyobb haszna: hihetetlenül

gazdag példatára talál majd több olvasóra, többre, mint amennyire az elméleti rész számot tarthatna. Példatár a szó legnemesebb értelmében: több mint hatszáz ábrája a néhány negatív példától eltekintve (ezek inkább rajzok), az emberiség eddigi legnagyobb tettei – környezetének igazi megoldásához és megoldásában. Egyfajta építészettörténet ez az ókortól napjainkig, csak éppen gazdagabb a történeti összefoglalások sematikus és szokványos épület-bemutatásánál: igyekszik a fotókkal, ábrákkal, rajzokkal az építmények összes kapcsolódását és kapcsolását a maga értelmes összefüggésében bemutatni. Történeti, mert megtudjuk, hogy például a reneszánsz miért a geometriai középpontba helyezte szobrait, és ezzel szemben miért keres a modern építész és városrendező un. "feszültségi" pontot szobrának elhelyezéséhez: a történetben is az egység gondolatát keresi, illetve leli fel számunkra újra.

Pogány Frigyes a modern tudományok minden, a témakörben lehetséges vivmányát felhasználja, a szemiotikától a matematika újabb eszközanyagáig, legnagyobb haszna azonban mindnyájunk számára a szemlélete: tartsuk meg az emberi arányrendszereket, környezetünket ennek megfelelően alakítsuk: ez már túllép a tudományok hatáskörén, és belép a praxis szférájába.

H. Á.

KELÉNYI GYÖRGY: Franz Anton Hillebrandt. Akadémiai, Bp. 1976, 114 l., 73 kép (Művészettörténeti Füzetek 10.)

A későbarokk korszak jelentős, az egész Monarchiát átfogó tevékenységű és vezető építész-egyéniségéről érdemes volt monográfiát írni: bár vezető kamarai építészről van szó, nem annyira magas kvalitása tette erre érdemessé, mint inkább közvetítő szerepe. Ez a szerep abban állt, és az értékelés vezérmotívuma is az a tény, hogy Hillebrandt tevékenysége a nagy bécsi generáció nyomdokain egy jó minőségű, európai szellemiségű építőművészet gyakorlatát vette át, és alkalmazta évtizedeken keresztül, átadva így a Monarchia szinte minden nagyvárosának és kismesterének a nagy bécsi korszak még lehetséges építészeti tapasztalatait. Hillebrandt ezt a szerepet tulzások nélkül teljesítette, és noha a művészettörténeti értékelés, Kelényi könyve nem nagy mesterként tartja számon, építész fantáziáját és formavilágát kissé száraznak és visszafogottnak látja, és nem állítja róla, hogy továbbvitte volna az előző generáció tevékenységében felvetett problémákat, mégis felismeri egyéni hangját és törekvéseit, következetes lépéseit, tiszteletre méltó felkészültségét amelyek együttesen nem rossz minőségű építészeti szellemet és gyakorlatot közvetített Közép-Európában.

Kelényi írásának fő erénye, hogy a mesteréhez méltó nagy felkészültségről tanuskodik. Beépíti a ma ismert adatokat, hipotézisei is helyt állnak a választott és a mindig jól alkalmazott módszerek révén. A korai korszak attribúciói illetve egy-egy elvitatása hol stíluskritikai, hol levéltári adalékok alapján, meggyőzik az olvasót. Amikor elérkezik a nagy megbízások ideje, a szerző igyekszik a lehető legszélesebb alapokon vizsgálni a műveket: a megrendelő és a művész kapcsolatának megvalósulását a program megvalósulásában, az életpálya és az életmű kiteljesedésében. Lényegesnek tartom a tervek ismeretét és a rajzok sorsának felvázolását. Nem feledkezik meg a szerző a nagy építkezéseknél (Nagyvárad, Pozsony, Buda, Esztergom) a városképi szempontok elemzéséről sem. Kelényi törekvése az életpálya lehető legteljesebb felvázolása: ezt szolgálja a megvalósulatlan tervek és az átalakítási munkák tárgyalása. Ez utóbbiaknak jelentősége abban rejlik, hogy bizonyos értelemben tisztább lenyomatai az építész, művészi szemléletnek, mint akár a nagy megbízások: a meg nem épített művek tervei, leírásai azért, mert kevesebb programadó kötöttséget rejtnek magukban: az átépítésekben pedig éppen a sok adottság és eleve megkötés kényszerítő körülményei meggyőző erejűek. Kelényi annak az alapvető követelménynek is jól tesz eleget, hogy a mindenfajta díszítést és belsőépítész tevékenységet (oltárok) ugyanolyan értelemben tárgyalja, mint a par excellence építési munkákat: a barokk szemlélet ezt elengedhetetlenné teszi.

A kötet nem elhanyagolható érdeme Hillebrandt kamarai főépítésznek való jellemzése: társadalmi és művészeti szerepe a munkaszervezet és a későbbi állami építőtevékenység szempontjából is fontos.

A korszak művészeti termése szükségessé teszi, hogy a művészettörténet-írás foglalkozzék a Hillebrandt-kaliberű, sőt a nála kisebb egyéniségek pályájával, hiszen a magyarországi barokk művészet legnagyobb részét ők alkották.

H. Á.

DERCSÉNYI BALÁZS: Barokk palota a Várban – Az Országos Műemléki Felügyelőség Székháza. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976. 62 l., 35 kép (Műelemzés)

A sorozatban megjelenő monográfiák közül eddig csak egy volt építészeti témájú, Pogány Frigyes Salgótarján új városközpontját bemutató könyve. Rokonszenves az az elhatározás, hogy a második egy műemlékvédelmi rekonstrukció ismertetése, ami napjaink építőtevékenységének fontos területét tárja az olvasó elé.

Lehetne azon vitatkozni, hogy az Országos Műemléki Felügyelőség székháza a legmegfelelőbb példa-e a fenti cél szempontjából, vagyis hogy magában a Várban nem akadt volna-e gazdagabb, reprezentatívabb épület, akár a történelmi multat és az építészettörténeti értéket, akár a helyreállítás építészeti megoldását vesszük alapul. Ettől azonban most tekintünk el, és fogadjuk el a szerző érvelését, aki az épület sokoldalúan funkcionális mivoltával indokolja témaválasztását.

A tárgyalás módszere megfelel a témának: az épület bemutatása történetének ismertetésén keresztül történik, ami, műemlék épületről lévén szó, alapvető jelentőségű. Ezután kerül sor a rekonstrukció leírására, majd az ennek eredményeként kialakult műemléki együttes elemzésére. A szerző igen szemléletesen tárja elénk, milyen bonyolult és felelősségteljes munka volt kialakítani a helyes arányt a régi megővésében és a jelen igényeinek kielégítésében. Ugy itéli, hogy ez végül is eredményes volt, és ma az épület "a korszerű műemlékmegővés és a jól funkcionáló hasznosítás szép példája".

Az épülethez harmonikusan illeszkednek a képzőművészeti alkotások, Domanovszky Endre mozaikja, Zákány Eszter és Orosz János kertplasztikája, Tury Mária fali szőnyege, valamint Schaár Erzsébet Henszlmann-portréja: az ezeket bemutató miniatűr műelemzések értékes bekezdései a könyvnek.

Épületmonográfiáról lévén szó, nagy jelentősége van a dokumentációnak. A kitűnő fényképek (Dobos Lajos felvételei), a néhány archiv felvétel és egy 18. századi metszet jól egészítik ki a szövegben elmondottakat.

Hajnóczy Gábor

PEREHÁZY KÁROLY, BIBŐ ISTVÁN, KOMÁRIK DÉNES, LIPTÁK IRÉN, T. PAPP MELINDA: Régi házak Pest-Budán. Műszaki, Bp. 1976. 197 l. 198 t.

"A műemlékvédelem valójában az egyetemes emberi kultúra emlékeinek fennmaradásáért folytatott szellemi és anyagi erőfeszítés" – olvassuk a kötet bevezető tanulmányában. Ez a tömören definiált, de nagyon is bonyolult tevékenység kap méltó bemutatást fővárosunk történelmi értékű épületeinek helyreállítását ismertető tanulmányokban: Pereházy Károly és szerzőtársai ötven helyreállított és nagyrészt korszerűsített budai és pesti lakóházat dolgoznak fel, hogy ezzel szemléltessék a hazánkban folyó műemlékvédelmi munka irányelveit és gyakorlatát.

A rövid bevezető tanulmány a nemzetközileg elfogadott alapelvek – a Velencei Carta irányelvei – tükrében összefoglalja és rendszerezi a fővárosi épületek helyreállításánál követett módszereket. Megállapítja, hogy az elért eredmények igazolták a velencei normáknak megfelelő módszerek helyességét.

A bemutatott épületek fele várbeli, a másik része a Belvárosból való. Ezek alkotják a főváros ún. "történelmi városmagját", megővésük, valamint korszerű funkcióval való ellátásuk mindenhol súlyos feladat.

A tanulmányok alapos történelmi ismertetést és a helyreállítás elemzését adják. A mult és jelen sajátos kettősségét teszi szemléletessé a kötet függelékében szereplő fényképanyag: a helyreállítás előtti és utáni állapotot bemutató képek egymás mellett. Nem feledkezhetünk meg az illusztrációs anyag többi részéről, a dokumentum értékű rajzokról, és a gondosan válogatott régi metszetekről sem.

Hajnóczy Gábor

GERŐ GYŐZŐ: Török építészeti emlékek Magyarországon. Corvina, Bp. 1976. 46 l., 40 kép

Gerő Győző legujabb, török építészeti emlékekkel foglalkozó munkája, mintegy eddigi kiadványainak, cikkeinek összefoglalásaként, már az ország egészére terjed ki. Rögtön hozzá kell tenni: sem a szöveges rész, sem a képanyag nem lép fel a teljesség igényével, ami nyilván kiadói megkötések következménye, ugyanis a szerző hosszú évek óta folyó, sokoldalú kutatásai során tudunkkal még számos, töredékes emléket, a törökök által a középkori épületeken elvégzett átalakítást-módosítást regisztrált. Jó lenne egyszer ezek teljes lajstromát is közzétenni, csakugy mint az elpusztult, csupán levéltári forrásokból ismert emlékekét, hogy végre tisztán lássuk: mi az, amit a török Magyarországon valaha is épített (a lakóházak számbavételére persze ekkor sem lesz lehetőség). A jelen kiadvány így is nagyon hasznos, mivel magába foglalja a hazánkban fellelhető valamennyi eddig feltárt, jelentősebb hódoltság kori épületet.

A szöveges rész rövid történelmi bevezetővel kezdődik. A várak elfoglalási időpontjául megadott évszámok közül három pontatlan: Visegrádot 1544-ben vette be a török s nem 1554-ben (v. ö. Török történetirők. Fordította Thury József. II. Budapest 1896. 383. l.), Kaposvárt 1555-ben s nem egy évvel korábban (uo. 274–276. l.), Simontornyát pedig nem 1543-ban, hanem csak 1545-ben (v. ö. Káldy-Nagy Gyula: A Budai szandzsák 1559. évi adóösszeírása. Sajtó alatt.). – A török városkép kialakulása című fejezetben a szerző általános síkon tárgyalja a török központtá vált településekben megjelenő, különböző célú építészeti alkotások jellegzetességeit, anélkül azonban, hogy a magyarországi emlékmagyagnak az oszmán-török építészeti egészében betöltött helyét kellő súlyal elemezné. (Ugyanakkor a városkép megváltozásának mértékét néhány metszettel még kézzelfoghatóbbá lehetett volna tenni.)

Ezután következik a kiadvány lényegi része: szerencsésen megválasztott módon, az azonos rendeltetés fonálára fűzve az egyes emlékek bemutatása. Némi átfedést okoz azonban, hogy a szerző a különböző épülettipusokat újból jellemzi néhány mondattal, s a tudnivalók-átlalánosítások egy része elhangzott már a városképről szóló fejezetben, vagy szorosan kiegészíti az ott leírtakat, s ezért inkább oda kíváncskozna. (Lásd pl. a fűrdőkről a 9. illetve a 29., a várakról a 11–12. majd a 37–38. oldalon mondottakat.) Az egyes épületek ismertetése rendkívül precíz, nagy szakértelmet eláruló, sürített összefoglalását tartalmazza mindannak, amit Gerő Győző róluk tud, ugyanakkor érezni, hogy mindről lenne még bőven mondanivalója. Aki csak valamelyest is ismeri Gerő Győző munkásságát, tisztában van vele, hogy mennyi, a helyszínen, a feltárás során szerzett tapasztalat rejlik e leírások mögött, s hogy komplex vizsgálati módszerének fogaskerekei hogy kapcsolják egymásba az itt csak vázlatosan érintett kérdéseket. Remélhetőleg mielőbb kiadásra kerül a téma monografikus feldolgoása is, ahol mindezek kifejtésére kellő terjedelem juthat.

Mihalik Tamás készítette a kiadvány fotót, s azok többnyire plasztikusak, jól megválasztottak. A képek azonosítása könnyebb lenne, ha mindegyikükön feltüntették volna a "Képjegyzék"-ben viselt számukat.

Dávid Géza

CZEGLÉDI IMRE: Munkácsy Békéscsabán. Békéscsaba Város Tanácsának Végrehajtó Bizottsága, Békéscsaba 1975. 186 l., 29 kép

Két szempontból is fontos az ilyen jellegű munkák megjelentetése: helytörténeti adalék és alapvető dokumentum a művész életpályának összeállításához. Czeglédi tanulmánya mindkét szempontnak eleget tesz. Nagyon pontosan rögzíti Munkácsy még fellelhető nyomait a városban. A Munkácsy-életpálya egésze felől közelíti meg a feladatot: minden adatot igyekszik beilleszteni a már megjelent munkákban közölt képbe. Ez igen fontos a sok hamis és propagandisztikus értékelés, valamint a korszerű monográfia hiánya miatt. Hitelesnek tűnik annak bizonyítása, hogy a festő baráti kapcsolatai, fiatalkori élményei révén élete végéig kapcsolatban maradt Békéscsabával. Remélhetőleg az írásos dokumentumok közreadása elő fogja segíteni az átfogó és értékelő Munkácsy-monográfia megszületését.

H. Á.

R. GELLÉR KATALIN: Bonnard. Corvina, Bp. 1975. 24 l. 47 kép (A művészet kiskönyvtára 102)

A szerző igen találó idézetekkel eleveníti meg a 19. század utolsó évtizedének Párizsát, s a kor egyik jelentős művészeti irányát, a szimbolizmust. E tág kört fokozatosan szűkítve, a gauguini szintetizmuson, a Nabik csoportjának közös stílusjegyein keresztül határozza meg Bonnard helyét a századforduló művészetében. Együttal kimutatja azokat a vonásokat is, melyek alapján Bonnard művel elkülönülnek az impresszionizmustól, a korszak másik fő festői irányától, ahová esetleg a laikus sorolná őket. Ez az elkülönítés számunkra azért is fontos, mert felfedve a rokonságot Vuillard és Rippl-Rónai fekete korszakával (90-es évek), hozzásegít ahhoz, hogy a magát impresszionistának tartó Rippl-Rónai helyét pontosabban lássa az olvasó. Hármójuk festészetében különös hangsúlyt kap az intim hangvétel, tematika, melynek kapcsán Gellér felhívja a figyelmet az ujszerű képkivágás megjelenésére: a közelről szemlélt enteriőr-részletek kompozíciós sajátosságaira. Az enteriőr-képek elterjedtsége a korszak újabb jelenségét világítja meg: a tárgyak megelevenítésére irányuló hajlandóságot, mely a századforduló irodalmának is jellemzője (Andersen, Babits, Kosztolányi), s melyet érzékeny műelemzéssel emel ki a szerző Bonnard művészetében.

Keserü Katalin

Graphica Hungarica II. Szerk. SZÁNTÓ TIBOR, bev. D. FEHÉR ZSUZSA. Magyar Helikon, h. n., (Bp. 1976.) 28 l., 126 kép

"Ha bele akarsz látni az emberbe, a fény felé tartod a röntgenképét. Ilyen igaz, meghamisíthatatlan és hű képet ad koráról a grafika is, mert a kor lényegét képes megmutatni" – írja D. Fehér Zsuzsa az album előszavában, s azt hiszem megállapítása szerencsére csak a kötet anyagára vonatkoztatható. Ahogy a röntgenkép sem ad az ember lényegéről – hiszen csontrendszere mégsem az – valódi felvilágosítást, úgy a Graphica Hungarica II. is éppen csak "átvilágítja" a magyar grafikát, felillantva néhány fontos, máskor partikuláris jelenséget, de korántsem ad róla hű, a valóságos értékekre törő képet. Természetes, hogy egy ilyen jellegű kötet elsősorban a válogató-szerkesztő izlését, véleményét tükrözi. Az olvasó-néző azonban joggal várja a nagyigényű cím láttán, hogy – maradjunk a bevezető hasonlatnál – az X sugár mélyebbre hatolva, több nemes szervet is megmutasson.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy számonkérnénk, kik és milyen törekvések maradtak ki az albumból, hiányérzetet kelteve, és mások miért kerültek be, esetleg érdemtelenül. Sokkal inkább arról, hogy a kötet azt a látszati képet mutatja, mintha a magyar grafikának manapság a szürrealisztikus-anekdotikus, részletezően aprólékos lapok tömege adná a fő vonulatát, s a más irányban kutató, munkálkodó alkotók művei csak egy-egy perifériális törekvést képviselnének. S igaz bár, hogy a bevezető a válogatás torz arányait legalább szóban palástolni próbálja, fogalmi tisztázatlanságaival mégis gyakran za-

vart okoz. "A képméretű szitanyomat a szeriografikában szigorú rendszerbe foglalva üzen hadat a szer-
telenségnek, a tulzásoknak, a véletlen játékaiknak. Anyagában, hatásában a plakát funkcióját ostromol-
ja" – olvashatjuk, s ez utóbbi mondatból nemigen lehet tudni, bíráló vagy dicsérő szándékkal íródott-e?
Annyi azonban bizonyos, hogy nem kevésbé és nem jobban vonatkozik ez az állítás a szitanyomatra,
mint bármely más eljárásra. (S jegyezzük meg azt is, hogy a kötetben egyetlen szitanyomat sincs,
hacsak Kocsis Imre vegyes technikával jelzett lapjait – melyek többek között a szitatechnikát is fel-
használták – nem tekintjük annak.) Félreértésekre adhat okot az is, hogy D. Fehér Zsuzsa rendszere-
sen felcseréli a rajz és a sokszorosított grafika fogalmát.

A kötet – bár jobb elődjénél, a *Graphica Hungarica* I. -nél – a sorozat többi tagjához hasonlóan
csak egyetlen személyes izlésről ad képet, s nem alkalmas arra, hogy mélyebb következtetések, pon-
tosabb megállapítások születhessenek segítségével a magyar grafika állapotáról. S egy utolsó bíráló meg-
jegyzés: érthetetlen, hogy miért hiányzik a művek címe mellől a keletkezés éve, hiszen e nélkül még
nehezebb a pontos kép megalkotása.

Hajdu I.

BOJÁR IVÁN: Vallomás egy műalkotásról. Barcsay Jenő Szentendrei mozaikja. Képzőművészeti Alap,
Bp. 1975, 48 l., 31 tábla (Műelemzés)

E sorozattal a Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata feltehetően azt a nagyon helyes elhatározást kívánja
elérni, hogy megszülessen a képzőművészeti alkotások elemzésének olyan módszere, amely esszéírók
és strukturalisták kezében egyaránt valamiféle kiindulópontul szolgálhatna. Azzal, hogy egyetlen egy
mű elemzésére kötetnyi helyet biztosítanak, nyilván a lehető legteljesebb dokumentációt és a lehető
legelmélyültebb elemzést várják a szerzőtől, rábízva azt, hogy formai, szerkezeti vagy filozófiai ki-
indulópontot választ-e, de remélve, hogy egyik nézőpont sem vész homályba. És valószínűleg nem
csak a kiadó, hanem az olvasó is ugyanezt várja: azt, hogy végre rendszeresen, módszeresen végigve-
zessék egy művön, letapogattassák vele a felületét, megértessék vele a hangsúlyok és jelek elosztásának
rendjét és szabályszerűségét, és sok miért-kérdését is megválaszolják.

Ha Barcsay Szentendrei mozaikjának lehető legteljesebb megértésére vágyó néző volnék, aki vég-
re Bojár Ivántól remélnék választ sok-sok Barcsay-problémámra, a könyv elolvasása után a következő
kérdéseket tenném fel a szerzőnek (talán indultos olvasói levélben):

– Miért ad Barcsay szájába egy sereg banalitást a könyv fele terjedelmében ahelyett, hogy pontos
leírással kezdené az elemzendő mű ismertetését? – Miért hiányzik teljesen az elemzésből a mű le-
írása? – Miért nem közöl egyetlen teljes fotót sem a műről? – Mit jelent az, hogy a
Szentendrei mozaik "lényegi szellemi alkotás" (25 l.)? – Miért teszi a mű címét következetesen idé-
zőjelbe? Talán csak magunk között szólva nevezzük "Szentendrei mozaik"-nak? – Miért teszi idéző-
jelbe a következő szavakat: "zeneiség" (32. l.) "nem-ábrázoló" (32 l.) "klasszikus" (a mozaik klasz-
zikus korszakáról szólva) (26 l.) "emlékműszerűen" (41 l.)?

Talán azért, mert megfelelő szavak kereséséhez nem vett fáradságot, és a pontatlan leírások pon-
tatlanságát a jótékonynak vélt idézőjel segítségével akarta megfoghatatlanná tenni?

Olvasói leveletem valahogy így zárán: Hála Önnek, most már tudom, hogy Barcsay mester gyer-
mekkorában szívesen fürdőzött szülőfaluja határában, s hogy művészetére nagy hatással voltak Munká-
csy, Rembrandt, Rudnay (ebben a sorrendben), Nagy István, Picasso, Czöbel és Szőnyi. Megtudtam
sok mindent a mozaik nagy multjáról is (bár valami okból a római mozaikokat kizárta az ismertetés-
ből). De mit kell látnom a Szentendrei mozaikban, hogyan kell nézmem, miért olyan, amilyen?

Forgács Éva

GYÖRFFY KATALIN: Jan, Pol és Hermann Limbourg. Corvina, h. n. (Bp. 1976.) 23 l., 58 kép (A Művészet Kiskönyvtára 105)

A köztudatban a Limbourg fivérek neve összefonódik a "Très Riches Heures"-rel, magukról az alkotókról, egyéb műveikről általában keveset hallani. Györffy Katalin tanulmánya megtehetné volna, hogy népszerűen beavasson a 15. századi burgundi művészet világába, megtehetné volna, hogy támaszkodva bizonyos ismeretekre jellemezzen egy vonzó, a magyar kutatás számára mostanában különlegesen fontosá váló korszakot. Vállalkozása csak részben sikerült. Az egy ívnyi szárazan tudományoskodó, laza szerkezeti felépítésű szöveg – noha bőségesen érinti a Limbourg fivérek és a Lorenzettek, Burgundia és Siena lehetséges kapcsolatait – mellőzi magának Burgundiának az igazi jellemzését.

Pedig a miniaturák leírása lehetőséget adna viselettörténeti és kulturhistóriai elemzésekre is. Ebben az esetben a mulasztottak fontosabbaknak tűnnek, mint a lapok pontos "leltározása", a hiány erősebb, mint a "mit látunk a képen" pontoskodó megmagyarázása. Így a nemrég magyarul is megjelent Duby-Mandrou (A francia civilizáció története) néhány idevágó sora jobban megvilágítja a Limbourg-ok körüli vizuális közeget, mint ez a kis önálló kötet. Ha viszont a Limbourg-ok nemzetközi kapcsolatainak felfejtését tűzte maga elé a szerző, a könnyebb érthetőség kedvéért nem ártott volna néhány szóval: megvilágítani a Legenda Aurea szerepét, a flamand stílus primátusának okát a 15. századi francia művészetre, és az "asztrológiai zsáner" képzőművészeti karakterét (esetleg utalva a későbbi legszebb példára a ferrarai Palazzo Schifanoiára). Az internacionális gótikánál pedig nemcsak a Siena-Avignon vonalra kellett volna utalni, hanem legalább a Velence-Avignon, Prága-Avignon irányokra is, hiszen ezért hívjuk ezt a kort "internacionálisnak".

Végül egy etikai jellegű ellenvetés. Volt egy magyar kutatónk, Péter András, aki a hajdani Magyar Művészetben nagyszerű tanulmányt publikált a Lorenzettek és a Limbourg-ok kapcsolatáról. Illett volna legalább a bibliográfiában megemlíteni a nevét. Két okból. Először is mert a tudományos ismeretterjesztés legfőbb feladata az utánaolvasásra serkentés, amelynek első állomása az anyanyelven elérhető irodalom, másodsor, mert Györffy tanulmányának gondolatmenete azért mégis feltűnően emlékeztet Péter András említett írására.

P. Szűcs Julianna

PÁTZAY PÁL: Kerényi. Corvina, Bp. 1976. sztl. l., ill., 59 kép

Kerényi Jenőről sem nagy- sem kismonográfia még nem jelent meg magyarul. Nem volt a legszerencsebb megoldás az első önálló hazai kiadványt – legyen az akár csak egy album – szubjektív hangu, nem művészettörténész által irt előszóval bevezetni. Pátzay Pál kiváló publicista – erről számtalan írása tanuskodik: izes, egyéni láttatásmódja remek forrás – elsősorban saját műveihez. Ám ezuttal nem Pátzayt, hanem Kerényit kívánta bemutatni a kiadó. Megtudjuk ugyan, hogy a két szobrász között a "nézeteltérés nem zavarta meg" barátságukat, mert az "sohasem volt ellenséges, hanem csak ellentétes" – mégis megnyugtatóbb lett volna olyan esszéistát választani, aki objektíven, saját tevékenységétől nem preformáltan közeledik az immár lezárt életműhöz.

Ezer és egy ok miatt – szükségszerűen – nem érthette meg a szerző választott témáját. Ezek közül a legfontosabb, hogy Pátzay oda érkezett el, ahonnan Kerényi kiindult, nevezetesen Pátzay rövid avantgarde periódus után római iskolás korszakának neoklasszicizmusán az idők folyamán legfeljebb csak finomított, de nem másított. Kerényi – lévén fiatalabb is – a római iskolás neoklasszicizmus második nemzedékéből indulva fokozatosan érkezett el konstruktív-expresszív stílusához. Tehát akarva-akaratlanul is átírta plasztikai nyelvét az avantgarde bizonyos elemeivel. Ám az a Pátzay, akinek az a koncepciója, hogy az "izmusok minden változata a szocialista országokban értelmét veszítette" aki az újítás valamennyi avantgarde formáját "közérthetőség ellenesnek", a találmányok mintájára született találmány jellegű képformálásnak minősíti, az lépten-nyomon fenn kell hogy akadjon a Kerényi-típusu formaalkotásnak a részletein.

P. Szűcs Julianna

A Magyar Nemzeti Galéria Gyűjteményei, Szerk. SOLYMÁR ISTVÁN. Corvina, Bp. 1976. 270 l., 200 kép

Végre van katalógusa a Nemzeti Galériának. A Solymár István szerkesztette kézikönyv őrzi a gyűjtemény szellemét és arányait: a hagyományok hangsúlyos ápolását, amely mellett óvatosan szívrognak be az újabb művek a nemzet képzőművészeti géniuszának e fellegvárába.

A katalógus (és a gyűjtemény) alapján a magyar festészet Egy Józsefnél és Ámos Imrénél tart, a grafika Kondor Bélával ér véget. Vigh Tamás, Asszonyi Tamás és Ligeti Erika érmeinek bemutatásával a szobrászat egy kissé közelebb került a jelen időhöz, noha a magas művészi kvalitást képviselő kísérletek, a valóban kortárs szobrászi törekvések éppugy nem léteznek e katalógus alapján, mint a festői és grafikai kísérletek — ne is merjünk gondolni a műfajok határait megkérdőjelező vagy éppen nem létezőnek tekintő művészekre. Klasszikus, tekintélyes gyűjtemény katalógusát tartjuk a kezünkben, amely azt sugallja, hogy a magyar festészet egyetlen töretlen vonalként húzódott Nagybányától a Nyolcakon és az Aktivistákon, valamint Gulácsyn és Csontváryn át napjainkig — azaz Vajdáig, Egyrig, Ámosig. Kérdés azonban: integrálhatók-e a magyar művészet 20. századi fejleményei egy fő irányba, és szükség-e ilyen fő irányban gondolkoznunk egyáltalán.

Forgács Éva

ÚJVÁRI BÉLA: Domanovszky Endre. Corvina, Bp. 1976. 25 l., 24 tábla

Domanovszky Endréről, munkásságáról eddig két izben jelent meg önálló kötet, 1962-ben és 1969-ben. A most megjelent album márcsak reprezentatív jellegénél fogva sem képes teljesíteni azt, amit az időközben lezárult pálya és életmű lehetővé tenne: az egész ismeretében felrajzolni a pályaképet és értékelni azt.

Az album-szöveg írója a Művészet Kiskönyvtára sorozatban megjelent Domanovszky-kismonográfiájának csapásain halad: meg sem kísérli az összegzést, az értékelést: a műelemzéseket igyekszik pályaképpé fűzni. Igaz, a terjedelem sem ad módot elmélyültebb elemzésekre és átfogóbb gondolatok megírására. A képelemzések önállóan is megállnák helyüket, mondjuk az album reprodukcióinak egyes lapjainak hátoldalán, egymástól függetlenül. Ugyanis kizárólag a képek "hangulatai"-ról és a hangulat és a színválasztás kapcsolatáról szólnak.

Újvári írásából teljességgel hiányzik a festő életútjának felvázolásakor a Domanovszky-oeuvre kibontakozásának legfontosabb állomásaként számontartott 30-as évekbeli gobelinek létrejöttének története vagy akár ezek reprodukciói. Adós marad a szerző a kortárs- és háttér-jelenségek elemzésével, a párhuzamok és mintaképek felidézésével, a Domanovszky-jelenség specitiesének genezisével.

Hemzseg viszont a szöveg meggondolatlan állításoktól: tematikája miatt a kezdeti időszakot "idealistának" tekinti és jelöli: a monumentális művek mozzanatos jellegét azok legfőbb esztétikai eredményeként tartja számon: a római iskolával való szakítás tényét már egyszersmind művészeti eltávolodásnak tudja be, holott ez hamarabb kezdődött és később ért véget annál a dátumnál.

Az album nem helyettesíti a megírandó monográfiát: értékelés helyett apoteozist, a művek története helyett csupán a művek hangulati elemzését adja.

H. Á.

P. BRESTYÁNSZKY ILONA: Kovács Margit. Képzőművészeti Alap — Corvina, Bp. 1976. 61 l., 65 kép

A szinte tökéletes kivitelű könyv ünnepe lehet a kortárs magyar művészetnek, művészeti könyvkiadásnak és a hihetetlen termékenységű alkotónak egyaránt.

A monográfia szerzője az oldottabb hangvételi, bevezetés helyett írott illetve elmondott Kaesz Gyula-féle, 1962-es kiállítási megnyitó után óriási munkával, kutatással, lendületesen kezd bele az életmű feltárásába. Keresi a gyökereket: idézi a századelő és a századforduló művészeti kulturáját,

szellemiségét: itt találja meg Kovács Margit népies és ugyanakkor stilizált formavilágának eredetét. Nagy erénye a tanulmányoknak, hogy a pályakép minden jelentősebb állomásánál igyekeznek a lehető legszélesebb skálán mozogva irodalomban, zenében, építészetben, képzőművészetekben megtalálni azokat a rokon- vagy analógiás jelenségeket, amelyek megerősítették Kovács Margitot a megkezdett és a magától értetődően folytatott út helyességében. Miközben az alkalmazott technikát, az egyes korszakok technikai újítását világosan, érzékletesen írja le, egy alapvető problémáról megelégedezik a szerző: a reneszánsz értelemben vett iparművészeti művesség műfaj-problémájáról, a funkció és az egyedi előállítás kérdéséről.

A kiállítások alkotta csomópontokon haladva tárgyalja a könyv egy-egy korszak tematikáját, technikáját, ikonográfiáját, így nagyon tiszta képet kapunk a művész életpályájáról, aki az utolsó negyven év Európáját és Magyarországot szervesen építette bele az egymást követő művekbe, akinél a megrázó kódtatások viszonylag és látszólag zökkenők nélkül "tárgyasultak". Probléma ott keletkezik, amikor a művész nagyméretű falplasztikai és körplasztikai alkotásainak ideje érkezett el: ez jó alkalom lett volna tisztázni néhány nagyon fontos elvi-elméleti kérdést a műfajhatárokkal kapcsolatban. Innen fakad még egy hiány: tisztázni kellett volna Kovács Margit művészetével kapcsolatban az európai kitekintésen túl – amit nagyon körültekintően írt meg Brestyánszky – korszerűség és anakronizmus, európai-ság és magyarság viszonyát.

A kitűnő reprodukciókon, a bibliográfián és a fontosabb kiállítások jegyzékén kívül szerényen és jogosan "katalógusnak" nevezett műtárgy-jegyzék egészíti ki a szöveget: az életmű teljes felmérése, katalógizálása, tekintettel a művek számára és soknak a sorsára, szinte lehetetlen feladat lenne. A katalógus így is képet ad az óriási életműről.

H. Á.

LOSONCI MIKLÓS: Gerzson Pál. Képzőművészeti Alap, Bp. 1976, 47 l. (Mai magyar művészet)

Rendkívül fontos közművelődési funkciója van a Képzőművészeti Alap Kiadó Mai magyar művészet című sorozatának: az élő művészetet, a legújabb törekvéseket kell megismertetni, megszerettetni a közönség lehető legszélesebb rétegeivel. E hatalmas feladat természetesen nagy felelősséget is ró a kiadóra: jól kell megválasztani a bemutatandó művészeket és a róluk író szakembereket egyaránt. A téma és az író megválasztása eddig is változó szerencsével történt, ennek következtében az elkészült kötetek színvonala is eléggé hullámzó. A Gerzson Pálról szóló kötet azonban minden eddigit meghaladó mélypontja a sorozatnak: a művészetirői dilettantizmusnak olyan foka nyilvánul meg benne, amely mindenképpen indokolja, hogy részletesebben elemezzük.

A műkritikának, a művészetérténetírásnak gyakran fölrojják, hogy érthetetlen szakmai zsargonnt használ, a bonyolultat nem az egyszerűvel magyarázza, nem értelmez, nem köznapi nyelvre fordít, hanem ködösít, mellébeszél, halandzsázik. Sajnos ezek a vádak – mint ezt az alábbiak bizonyítják – nem mindig alaptalanok.

A sorozat köteteinek szerkezete szerint bevezető rész hivatott a művész munkásságát általánosságban bemutatni, fejlődését, egyéni sajátosságait vázolni. Gerzson művészetének jellemzése, helyének kijelölése azonban nem túl szerencsés: "Tisztének tartotta azt a hagyományt folytatni, melyet itthon Nagy Balogh János, Derkovits Gyula, Egry József – Párizsban Picasso, Matisse kezdeményezett." Eltekintve attól, hogy hagyományt nem lehet "kezdeményezni", az sem derül ki, hogy mit folytatott tulajdonképpen Gerzson. Az öt megnevezett festő életművében ugyanis körülbelül annyi a közös, hogy mind kiválóak, s mind a huszadik században tevékenykedtek. Hogy Gerzson Pál nem ezek sorában a hatodik, annak megállapítását senki sem tarthatja bántónak, akármilyen jó véleménye van egyébként művészetéről. A kötetben közölt képek alapján különben az is nyilvánvaló, hogy Gerzson festészete nem kapcsolódik szorosabban egyik említett művész munkásságához sem, sem stílusában, sem tematikájában, sem művészi problémafelvetésében. Vagy ha szerző szerint igen, akkor ezt részletesen bizonyítani kellett volna könyvében. Erre azonban nem került sor. Így, kifejtetlenül, a protokoll-névsor csak

üres frázis, nagy nevekkel való dobálózás. (Arról viszont nem tudunk meg semmit, kiktől tanult valójában – a főiskolán és azután –, kiket követett, s nem egyszer utánzott is a művész.)

De nemcsak az általános jellemzés megalapozatlan, hanem egy-egy mű konkrét értékelése is. Itt megint olyan, a monográfusi elfogultság tolerálható határait messze meghaladó tulzásokot – nagy nevekkel való összehasonlításokat – találunk, amelyek teljesen komolytalanná teszik az írást. A Mosztári hid című képről például megtudjuk: "Igy talált módot arra, hogy a Mosztári hid kapcsán ott folytassa a képet, ahol Csontváry abbahagyta látomását... Mosztár önarcképe tovább gazdagodik. G. P. itt a legnagyobb feladatra vállalkozik: Csontváry eszményeit a saját törvényeivel folytatja. A festmény igazolása annak, hogy szándéka sikerült." Az Egy című képről pedig a következőket olvashatjuk: "Egy és Cézanne életművét fokozni kötelesség. G. P. erre vállalkozik..." Ezek után már "természetes" a végkövetkeztetés: "... magyar festő létére akar, mer, tud európai fontosságú eszményeket vállalni és teljesíteni." Csak az nem világos, hogy a szerző művészeti író létére nem tudja, mit jelent a "létére" szó, vagy valóban úgy gondolja, hogy festőnek lenni általában és alapjában véve ellentétes dolog az európaisággal. Egyébként azt, hogy "akar", nincs jogunk kétségbe vonni, hogy "mer" – ez az állítás már problematikusabb, úgy gondoljuk, hogy az európai jelentőséghez inkább tehetség, s nem merészség kell, bár a bátorságnak is lehet szerepe az elhivatottság, a tántoríthatatlan célratörés részeként, végül a "tud"-ról annyit, hogy ezt kritikusi közül többen kétségbe vonták – erről persze hallgat a monográfus. (Az már csak mellékesen jegyzendő meg, hogy eszményeket nem lehet "teljesíteni".)

A kötet második felében a képek elemzése tele van képzavarokkal, értelmetlen szóösszetételekkel, rosszul használt természettudományos terminusokkal. Az "integrált képmező" épp úgy csupán a mélyértelműség és tudományosság látszatát keltő halandzsa, mint a "létezés törvénye" – ilyen ugyanis nincs –, vagy a "parttalan idő piros csontja", "pirosra hangosított fej" és a többi hasonló. Vagy nézzünk néhány összefüggőbb mondatot: "madár és szobor egymás visszhangja, zajtalanul közelít felénk, hogy bennünk épüljön otthonra": "... a festői átirás lágy szorossága fokozza e szilárd légtiséget...": "a vezérmotivumként alkalmazott gránátalma emblémában e kék hevületű bosnyák dallam cimerhez jut". Az effajta szóüvészkedés természetesen nem elemzés, nem magyarázat, nem a kép jelentésének megfejtése, hanem csupán többszörös képzavarra épülő értelmetlenség, zagyaság. Nem hiányzik természetesen a relativitáselmélet emlegetése sem: "A lendület és mozdulatlanúság összetartozó egységének mértani képlletté egyszerűsített formáival írja át képzőművészetté az einsteini relativitást" – írja az Alföld című képről a szerző. Erről csak annyit, hogy a mű természetesen nem "írja át képzőművészetté" a fizikai elméletet, a festészet nem képes erre, de nem is feladata – még akkor sem, ha néha alkotó művészek is célul tűznek ilyesfélét. Tudomásul kell vennünk, hogy a modern fizikának vannak olyan területi, olyan összefüggései, törvényei, amelyek nem szemléletesek, s nem is lehet "mértani képlletté" egyszerűsíteni lényegüket. Ezek olyan tudományos absztrakciók, amelyek tullepnek a mindennapi tapasztalatok szemléletiségén, többnyire nem is az emberi léptékű, hanem az elemi részek vagy a kozmikus méretek világában érvényesek. Magyarázatuk, megértetésük a tudományos ismeretterjesztés feladata, nem pedig a művészeté.

Önvédelemből is meg kell bírálunk az ilyen művészeti írást, hiszen a közönség nagyobb része nem szerző, hanem téma szerint választja meg művészeti olvasmányait, feltételezve – s joggal – hogy minden témáról a legilletékesebb, a legjobbban felkészült, legtájékozottabb szakember ír könyvet. S ha azután csalódik, könnyen általánosít, egyetlen rossz könyv alapján az egész művészetiírói szakmáról, annak szemléletéről, módszeréről, nyelvéről mond elmarasztaló ítéletet. Igen nagy tehát a felelőssége írónak, kiadónak, szerkesztőnek egyaránt – mert elvileg szerkesztője is van egy ilyen kiadványnak, aki nek legalább magyarul kellene tudnia.

Timár Árpád

BERNÁTH AURÉL: Feljegyzések éjjél körül. Napló. Szépirodalmi, Bp. 1976. 178 l., sztl. kép

Jónéhányszor megállapították már, Bernáth Aurél nemcsak festőnek, de írónak is elsőrendű. Ezt a tételt igazolja újabb kötete is. A mester nyolcvanon túl – ahogyan ő fogalmazza szépen, éjjél körül is – fáradhatatlan.

Naplója sokrétűen tartalmas. Ir benne a művészetről, M. S. mesterről, Egryről, Berényről, Rippről, Nagy Sándorról – Dürerről, Grünewaldról, Goyáról, Courbet-ről, Lorenzettiről, Veroneséről, Rembrandt-ról, Tiepolóról és Vermeeréről. Olvashatunk tőle Mikes Kelemenről, Joseph Condráról, Déry Tiborról. Vall a Balatonról és Budapestről, két szűkebb hazájáról, a Dunáról. Közöl levelezést, mely egy különös szerelem történetét foglalja egybe, vélekedik a fiatalságról, elmélkedik az öregségről. Dürerről írva Dürert idézi: "A festészet művészetét nem érthetik meg mások, csak akik maguk is jó festők." Bernáth mesterre igazán illenek a dűreri szavak, ő nemcsak érti a festészetet – a művészetet –, de megértetni is képes, átadni olvasóinak szerzteágazó tudását, nagy műveltségét. Érzékenyen reagál mindarra, ami körülötte történik, háborog a szigligeti nyárfasor kivágásán – teljes joggal. Kevesli a terek számát Budapesten, – panaszkodik, hogy rossz helyen áll, nem tud kellőképpen érvényesülni a Deák téri evangélikus templom, aggódik a Balaton pusztulása miatt, – hangot követel Nagy Sándornak a magyar művészet történetében – jogosan.

"Mindig érdeklődéssel figyeltem az absztrakt művészet mozdulatait – írja egy helyen – de mivel tanár is voltam, s ha a növendék kérdezett: tanár ur, erről mi a véleménye, ott hitet kellett tennem. A legjobb tudásom szerint csak azt tudtam mondani: ábrázolni kell."

Bernáth Aurél tud ábrázolni, mind ecsettel mind tollal.

Barla-Szabó László

BENCZE GYULA: A műalkotás befogadásáról(2). TIT, Bp. 1975. 58 l. (Művészeti füzetek)

A TIT előadók számára írott füzet csekélyke terjedelméhez képest jól foglalja össze a hatalmas témakör legfontosabb kérdéseit, melyeket a szerző négy csoportba szervez: – Miért nélkülözhetetlen az ember számára a művészet? – A műalkotások elsajátításával kapcsolatos pszichológiai kérdések. – A katartikus hatás mibenléte. – A befogadók típusainak vázlatos ismertetése és bepillantás az ezzel kapcsolatos tudományos vizsgálódás területére.

Bencze Gyula bátor vállalkozásáról szólva csak azt kifogásolhatjuk, hogy terminusai olykor pontatlanok (pl. "a műalkotás elsajátítása"). felhasználta és ajánlta irodalma pedig nem tartalmazza az utóbbi években megjelent szakmunkák javát.

H. I.

MAURER DÓRA: Rézmetszet, rézkarc. Corvina, h. n. Bp. 1976. 48 l., 31 kép (Műhelytitkok)

Tárgyszerű, jól használható könyvvel gyarapodott a Műhelytitkok című sorozat. Logikus a mélynyomó eljárásokról írott kötet felépítése és ésszerű az is, hogy az illusztrációk egy-egy lap eredeti méretű részletét tartalmazzák, hiszen a szerző didaktikai szempontjai csak így érvényesülhetnek. Kevésbé érthető, hogy a fekete-fehér reprodukciók miért készültek három féle módon: sem az általuk bemutatott eljárás, sem a könyvben elfoglalt helyük nem indokolja a "változást".

H. I.

FÉJJA SÁNDOR: Pécsi József munkássága. Corvina, Bp. 1976. 16 l., 64 kép (Fotóművészeti kiskönyvtár)

Pécsi artisztikus, néha finomkodó, máskor keményebben fogalmazott fényképei a tanulmányíró Féjja Sándort gyakran félrevezetik. Igaza van ugyan, amikor azt írja: "Nagy érdeme Pécsinek, hogy a külföldi avantgarde megnyilvánulásokkal rokonszenvezik...", de már félreért, s ebből eredően tuloz azzal a meg-

állapításával, miszerint Pécsi "Szinte tobzódik az avantgarde szellem alkotói szabadságában." Ugyanigy, a fényképész néhány mondatában is avantgarde ars poeticát feltételez, pedig azok parttalan általánosságokkal bármilyen törekvés magyarázatát szolgálhatnak. Igaz persze az is, hogy magának Pécsinek is gondot okozott a fogalom magyarázata. Ezt az 1932-es Avantgarde c. fényképe mutatja, melyen egy keresett pőzban kuporgó szemüveges fiatal lány kényszerül magyarázni a magatartás mibenlétét.

Mindez persze nem azt jelenti, hogy Pécsinek ne lett volna köze a 10-es, 20-as évek megújító művészeti áramlataihoz, azonosulni velük azonban, elmerülni bennük nem tudott, s feltehetően nem is akart.

Féjja végülis – Pécsi avantgardságának hiábavaló bizonygatásától eltekintve – jól informáló életrajzot írt, szövege és a jól válogatott képanyag érzékletes portrét vázol fel e jelentős fotográfusról.

Hajdu I.

ILLYÉS GYULA: Hattyudal ébreszt vagy lehet-e a népnek művészete? Magvető, Bp. 1976. 58 l. (Gyorsuló idő)

Időszerű kérdést vet fel és válaszol meg Ilyés Gyula tanulmányában. Végigkövetve a 19–20. századi egyetemes költészetet, megállapítja: a népköltészet éppolyan maradandó alkotások összessége, mint a műköltészet. A név nélkül említett költők műveit együtt idézi névtelen szerzők műveivel – így fedi fel stílris rokonágukat. Ezzel Babits gondolatát eleveníti fel: "Véleményem szerint a népköltészet remekeit is egyes költők alkotják, akiknek többnyire csak nem tudjuk a nevét (de néha tudjuk is)." Ez megfordítva is igaz: a népből kiemelkedő költők alkotásai éppogy a nép művészetének termékei (Babits: "a jó Tinódin kezdve Adyig a lírikusok ajkáról a nemzet beszélt"), mint a népköltészet darabjai. Sem esztétikai, sem funkcionális szempontból nem választhatók szét. A művészettörténet számára ez azért fontos, mert a legujabbkori művészet ismert, népművészeti ihletésű jelenségei mellett felhívja a figyelmet a népművészet – "nagy művészet" mélyebb kapcsolatára: a formaelemeken túl kompozíciós szabályok rokonságára, tartalmi és funkcionális azonosságra. Ezek figyelembevételével a 19–20. századi művészettörténet egyes, országokat átfogó stílusaiban felfedezhetnénk a közös gyökeret, amit megtalált Ilyés a költői (népi vagy mű-) alkotások elemzésekor.

Keserű Katalin

Fejfák. Fényképezte és összeállította OLASZ FERENC. Utószó: Dr. KÓS KÁROLY. Magyar Helikon, Bp. 1975. 196 l., 95 kép

A "Fejfák" nagyszerű ötlet nyomán született, az elsőrangú fekete fehér feltételeket jó érzékkel rendezték el, egyáltalán nem hiányoznak a színes képek – ez a könyv fekete-fehér téma. A sötét táj-előtér tetején vonuló temetési menet – az első kép – megindító kezdet, méltó nyitánya a továbbiaknak, s a hozzáértéssel válogatott szövegrészeknek.

Utószóként Kós Károlyt olvashatjuk "Ékes fejfáinkról" ékesszólón, sallangoktól mentes tiszta magyar nyelven. A szöveg néhány apró változtatástól ill. kiegészítéstől eltekintve szó szerint megegyezik a Kós Károly tollából való "Népelet és néphagyomány" (Kriterion, Bukarest, 1972.) c. kötet befejező tanulmányával ("A székely sírfák kérdéséhez"). Az utószó végén található bibliográfiában ugyan szerepel az előbb említett Kriterion kiadvány, de semmiféle jelzés sem utal a két szöveg – és az ábrák – azonosságára. . . .

"Gyakori jelenség a népi kultúrában, hogy a forma túléli a létrehozó okot és új értelmi szokássá vagy gyakorlati értelem nélküli művészi vagy ceremonális megnyilatkozássá csökevényesedik" – írja Kós Károly a "Népelet és néphagyomány"-ban. Ilyen a Szervátiuszék által faragott Tamási Áron kopjafasíremlék Farkaslakán. De van, ahol a fejfás temetkezés eredeti formájában és tartalmában napjainkig fennmaradt – pl. Szatmárcseke hajóorr formájú fejfái.

A fejfák, kopjafák, a faragott sirjelek igen elterjedtek. Csökölytől Bibarcfalváig, Szabolcstól Nagypeterdig. Temetői csendben állnak, "olyanok, mint az álom: mint az fű, mely hirtelen megszárad. Mely reggel virágozik és estvére elváltozik: kivágattatik és megszárad." E szép könyv érdeme, hogy tudhatunk róluk – és ez elsősorban Olasz Ferencnek köszönhető. A gerincen olvasható "Olasz Ferenc Fejfák" megjelölés kissé mégis félrevezető, hiszen a könyv szép szöveganyaga nem tőle származik.

Barla-Szabó László

FÉL EDIT: Magyar népi vászonhímzések. Corvina, Bp. 1976. 58 l., 54 kép, 28 ábra (Magyar népművészet 8)

Napjainkban, amikor a népművészet minden ága (és minden, amiről úgy vélik, hogy népművészet) divatos, nagyon fontos a tudományosan megalapozott ismeretterjesztés a népművészet minden műfajában. Fél Edit könyve megválaszolja a feltett kérdést: mi a hímzés? és történelmileg hitelesen mutatja be az elmúlt 300–350 évből, az idő különböző rétegeiből ránkmaradt sík felületű "varrások", technikáikat, dítszformákat, motívumait, mintáikat, ezek stílusá szerveződését. Megtudjuk, hogy a falvak és mezővárosok mely társadalmi rétegeinek volt igénye a lepedők és párnavégek színes, varrott díszítése: hogyan tanították a fiatalokat a hímzésre, és mi volt a funkciója a hímzett vásznaknak. Nem feledkezik meg a szerző a környező országok népi hímzéseiről sem, összeveti vele a magyar anyagot. Jól válogatott, szemléletes és jó minőségű képanyag segíti a valódi népi hímzés megismerését.

H. Á.

A televíziós jelenség. Összeáll., bev. : SZECSKÓ TAMÁS, Gondolat, Bp. 1976. 482 l., HALÁSZ LÁSZLÓ: A képernyő tekintete. Gondolat, Bp. 1976. 225 l.

"... valószínűnek tűnik, hogy a XX. század utolsó évtizedeire a televíziós jelenség globális jelenséggé változott" – írja Szecskó Tamás a tanulmánygyűjtemény előszavában, s nyugodtan mondhatjuk, a változás már nemcsak valószínűség, hanem tény. E ténnyel és a köré fonódó kutatásokkal foglalkozik a két kötet, melyek szerzői a médiumot elsősorban szociológiai és pszichológiai szempontból vizsgálják.

Az antológia nem érinti azonban, s Halász is csak egy-két mondattal említi a televízió egyik legfontosabb és egyre aktuálisabb szerepét: a néző lassan önkiszolgálóvá válhat. A képmagnó hatása egyelőre felmérhetetlen, a vele folytatott kísérletek óriási lehetőségekről tudósítanak. Hasznos lett volna, ha a tanulmánygyűjteményben legalább utalásképpen megemlékeznek a video művészi felhasználásról. S ha elgondoljuk, hogy a képzőművészek érdeklődése milyen korán és mekkora intenzitással fordult a tévé felé (Nam June Paik és Shuya Abe már 1963-ban elkészítette az első szintetizátort!), akkor még inkább hiányolhatjuk azokat a dolgozatokat, amelyek azt a közhelyesen egyértelmű kapcsolatot térképeznek fel, ami a televízió és a képzőművészet, a televízió és az esztétikai nevelés között létrejött.

Hajdu I.

FRANK JÁNOS: A kigaléria. Népművelési Intézet, h. n. (Bp.) 1976. 20 l., 11 ábra

Frank János szereti, ha egy kiállítás tiszta, áttekinthető, célszerű. Lehet, hogy akkurátussága régimódinak hat, de nem lenne haszontalan, ha az építészek és tárlatrendezők vállalnák az ő konzervativizmusát. A füzet – mely az Élet és Irodalomban megjelent Frank-cikkek alapján készült – a kigaléria-mozgalom és a "profi"-kiállítások érdekeseinek egyaránt bibliaként szolgálhat.

H. I.

Katalógusok

MUCSI ANDRÁS: Az esztergomi Keresztény Múzeum Régi Képtárának katalógusa. Corvina, Bp. 1975. 64 l., 65 kép.

A vezető 360 kép legfontosabb adatait közli, és ad hozzájuk tömör, jó leírásokat. Mivel a katalógus vezetőnek készült, a képek a szövegrészben a kiállítás menetét követik.

XX. századi művészet (Vezető). Irta PASSUTH KRISZTINA. Szépművészeti Múzeum, Népművelési Propaganda Iroda, Bp. 1975. 59 l., 45 kép. - A kiadvány ismerteti a Szépművészeti Múzeum 1972-ben megnyílt gyűjteményét, melybe számos mű került a "XX. századi magyar származású művészek külföldön" ç. tárlat anyagából is. Közli a műtárgyak jegyzékét és a művészek életrajzi adatait, bibliográfiai utalásokkal (Albers, Arp, Beöthy, Csáky, Delaunay, Doesburg, Guttuso, Kepes, Kokoschka, Le Corbusier, Mattis-Teutsch, Péri, Picasso, Schöffer, Schwitters, Vasarely, Wotruba stb.)

III. Nemzetközi Képzőművészeti Biennálé. Műcsarnok, Bp. 1975. 156 l., ill. + Kiegészítés 158-168. l., ill. - 28 ország 524 képzőművészének adatai, alkotói életrajzi adataival. Bevezetésként KONTHA SÁNDOR tanulmánya szól a tárlat retrospektív részéről: Bokros Birman Dezső gyűjteményéről.

Moholy-Nagy László (1895-1946) kiállítása. Irta F. MIHÁLY IDA. Magyar Nemzeti Galéria, Bp. 1975. 24 l., 10 kivethető képmelléklet. - A Magyarországon első átfogó Moholy-Nagy kiállítás dokumentációja tartalmazza a művész munkásságának méltatását, biográfiáját és jegyzék formájában könyveinek, mappáinak, fotókiadásainak, filmjeinek, forgatókönyveinek, magyar nyelvű cikkeinek ill. kiállított műveinek felsorolását.

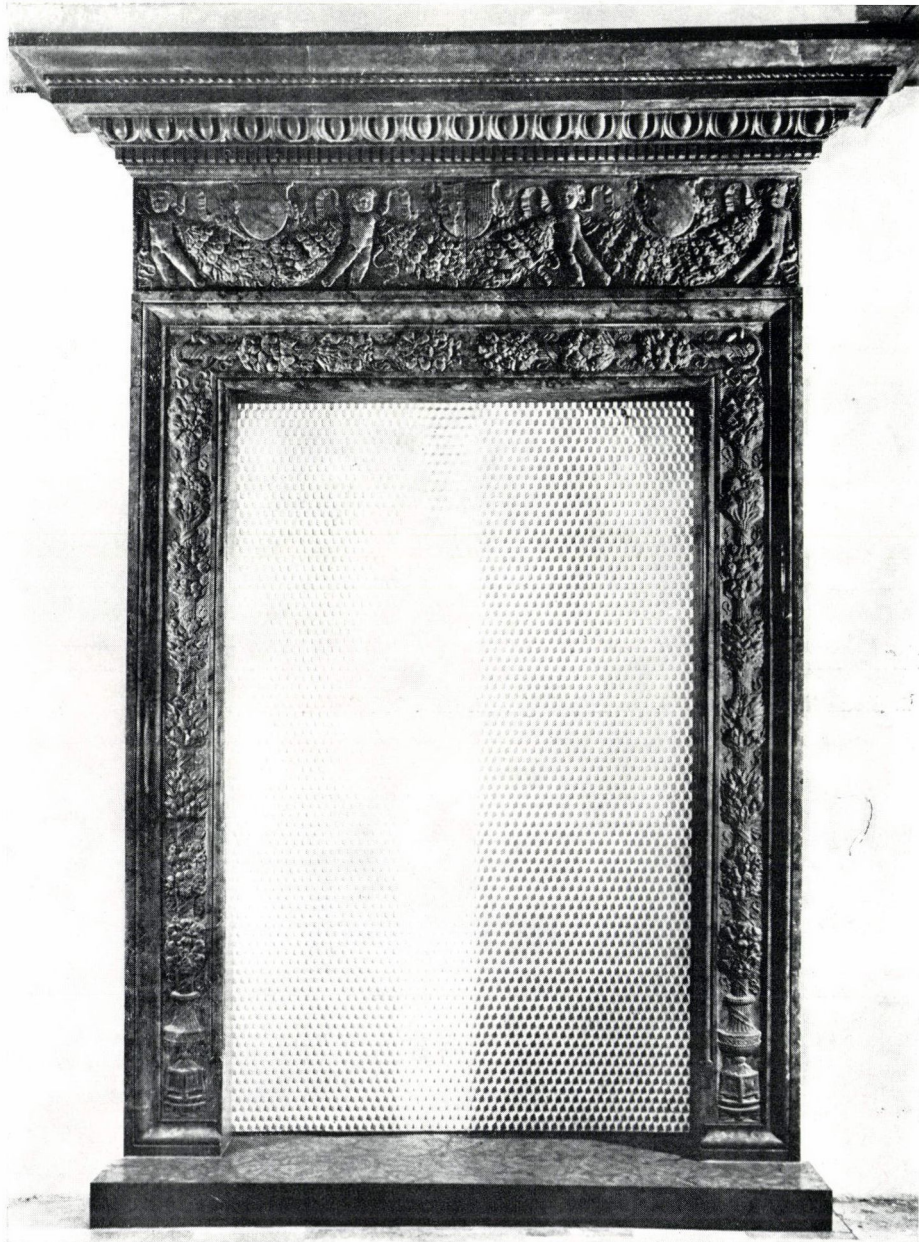
Balatoni képtár. Irta BODNÁR ÉVA. Magyar Nemzeti Galéria - Balatoni Múzeum, Keszthely 1975. 119 l., 58 kép. - Bodnár Éva tanulmánya összefoglalja a Balaton iránt megnyilvánuló művészi érdeklődés történetét. A katalógus betűrendben ismerteti az egyes művészek munkásságát és közli a kiállított művek adatait.

Kortárs művészet magángyűjteményekben. Bev. K. KOVALOVSKY MÁRTA. István Király Múzeum, Székesfehérvár 1975. Sztl. l., ill. (Az István Király Múzeum Közleményei. D. sorozat 103.) - A kiállított anyag elsősorban konstruktivista ill. geometrikus művészek munkáit foglalja magában.

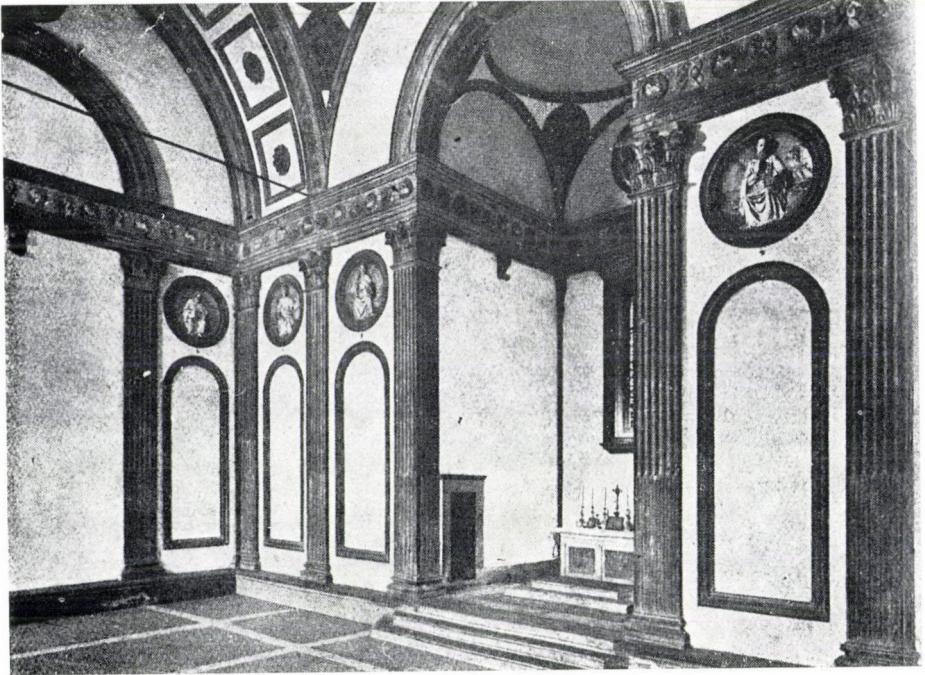
Kovács Margit gyűjtemény Szentendre. A katalógust összeállította PETÉNYI KATALIN. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, h. n., é. n. (1974) Sztl. l., 195 kép. - Az újonnan megnyílt múzeum katalógusa - Kovács Margit és Gábor László rövid bevezetői mellett - felsorolja a reprodukált művek adatait.

Czöbel Béla Múzeum. Szentendre. A katalógust tervezte MUCSI ANDRÁS, bev. KRATOCHWILL MIMI. Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, h. n. 1975. Sztl. l., ill. - Tartalmazza a művész életrajzának adatait és a kiállított művek jegyzékét.

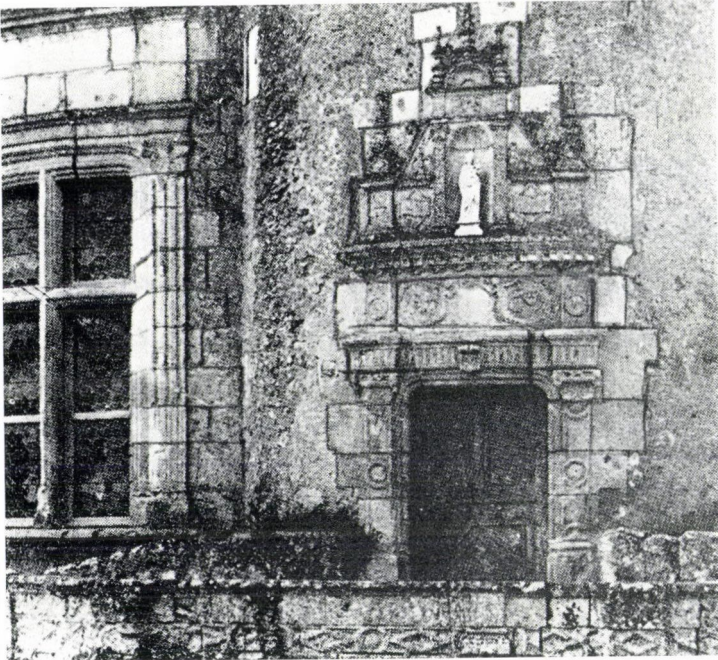
A magyarországi nemzetiségek lakáskulturája. Néprajzi kiállítás a Munkácsy Mihály Múzeumban. Irta FATUSKA JÁNOS, GRIN IGOR, SAROSÁC GYÖRGY. Békéscsaba 1975. 43 l., ill. - Az egyes anyagrészek elé írt rövid bevezetők összefoglalják a hazánkban élő németekkel, délszlávokkal, szlovákokkal és románokkal kapcsolatos tudnivalókat. A fényképek viseleteket, épületeket, butorokat, üvegfestményeket stb. mutatnak be.



1. Rekonstruált vörösmárvány ajtókeret Mátyás palotájából. Vármúzeum



2. Brunelleschi: Pazzi Kápolna belseje. Firenze. Sta Croce.



3. Chenonceaux, kastély. A „Tour de marques” kapuja. (Hauteceur után.)



4. Chambord kastély, udvari homlokzat I. Ferenc kori részlete. (Hauteceur után.)



5. Kolozsvár: Ajtó Adrianus Wolphard címerével, 1541.



6. Gulácsy Lajos: Dal a rózsatőről. 1904. O. v. 89×49,5 cm. Budapest, dr. Rácz István tulajdona (Fotó Petrás)



7. Rippl-Rónai József: A diva. 1896 k. Olajfestmény. Lappang (Foto Petrás)



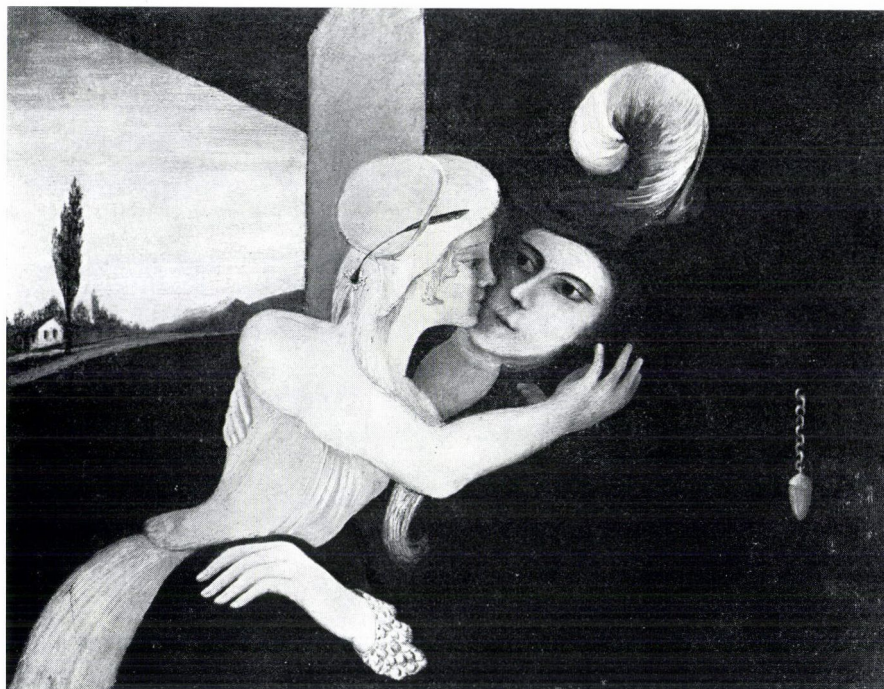
8. Csók István: Tanulmány a Vámpirokhoz. 1902. Szénrajz. Ismeretlen helyen (Fotó Petrás)



9. Vaszary János: Vöröshajú női akt. Olaj, karton. 50×91 cm. MNG (Fotó Petrás)



10. Csontváry Kosztka Tivadar: Liliomos nő. 1902–1903 k. O. v. 61×76 cm. Ismeretlen helyen (Fotó Petrás)



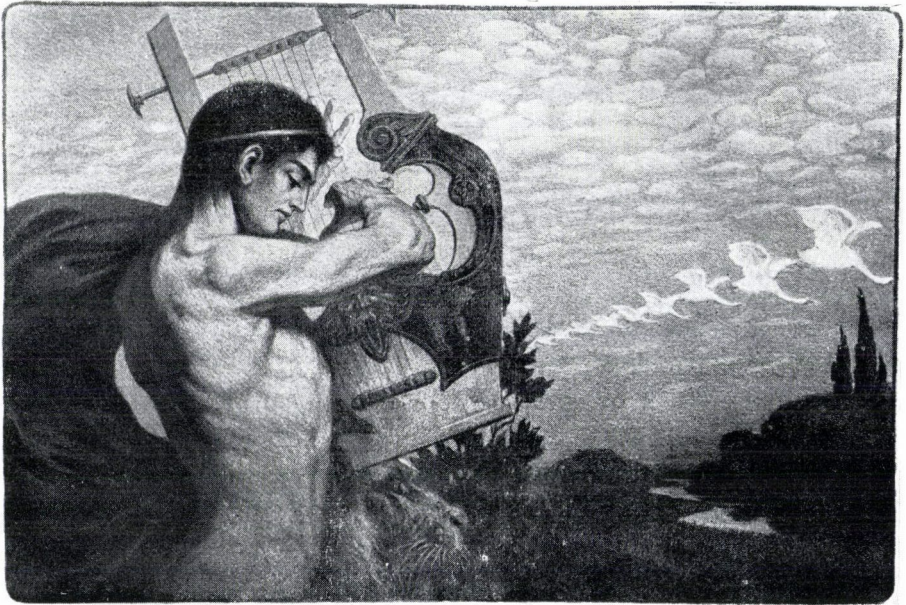
11. Csontváry Kosztka Tivadar: Szerelmespár. 1902–1903 k. O. v. 50×65 cm. Budapest, Hidas László tulajdona (Fotó Petrás)



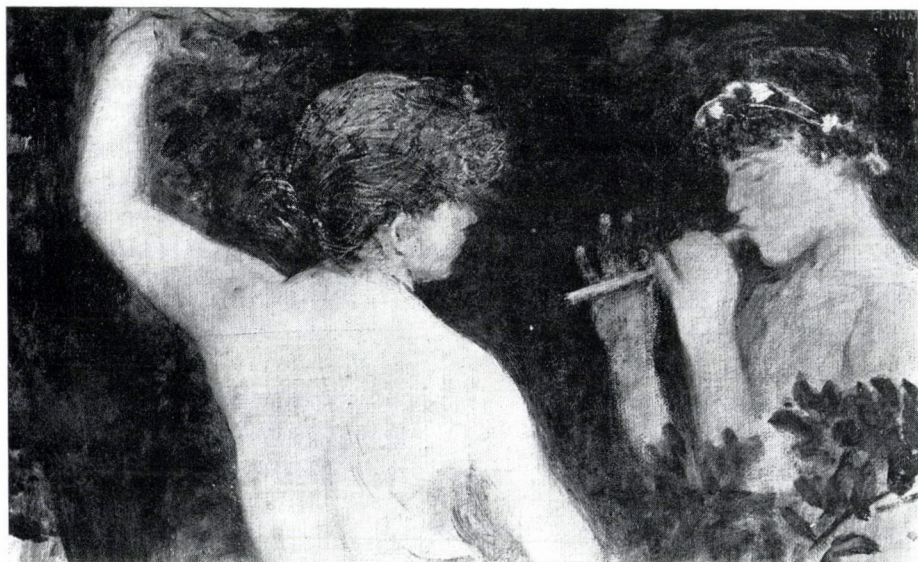
12. Gulácsy Lajos: Don Juan kertje. 1910. O. v. 79×63 cm. MNG (Fotó Petrás)



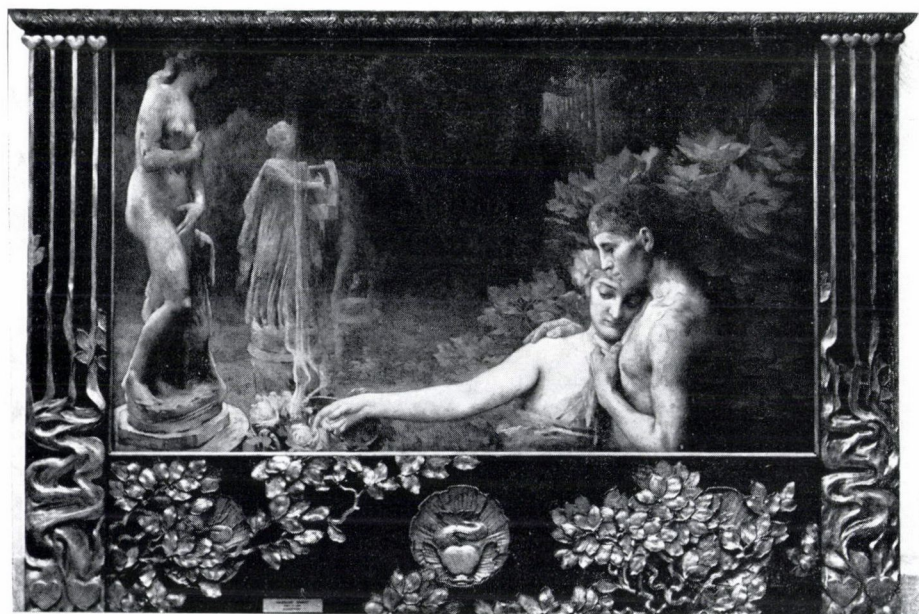
13. Nagy Sándor: Vágyódás. Papír, vörös kréta.
280×280 mm. MNG (Fotó Petrás)



14. Helbing Ferenc: Orpheus. 1904 k. Könyomat. MNG (Fotó Petrás)



15. Ferenczy Károly: Daphnis és Cloé. 1896. Vázlat. Olaj, papír. 207×337 mm. MNG (Fotó Petrás)



16. Vaszary János: Aranykor. 1898. O. v. 93×155 cm. MNG (Fotó Petrás)



17. Vaszary János: Ádám és Éva. 1901. O. v. Marosvásárhelyi kultúrpalota, Románia (Fotó Szelényi)



18. Egry József: Ádám és Éva (Ősbor). 1910 k. Olaj, papír. 70 × 50 cm. Budapest, dr. Almási Klára gyűjteménye (Fotó Petrás)



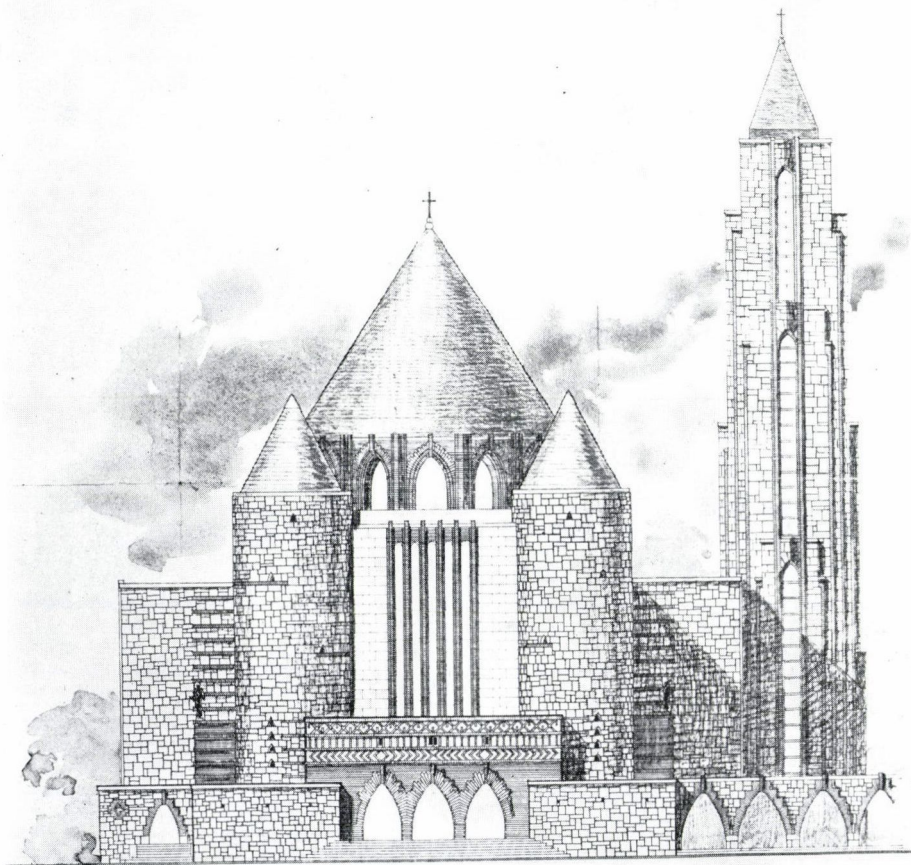
19. Konsztantin Korovon: Rippl-Rónai József. 1912.



20. Rippl-Rónai József: Dekoráció a Fausthoz

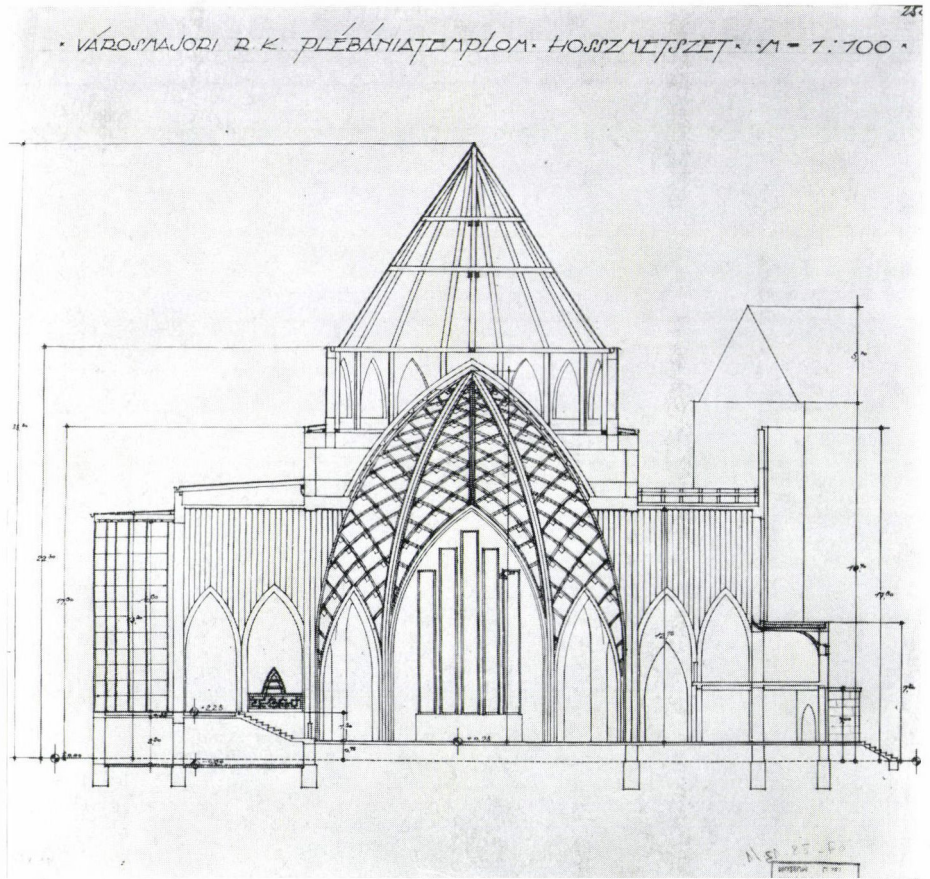


21. Rippl-Rónai József: Asztrik átadja Szent István koronáját. Gobelin terv.



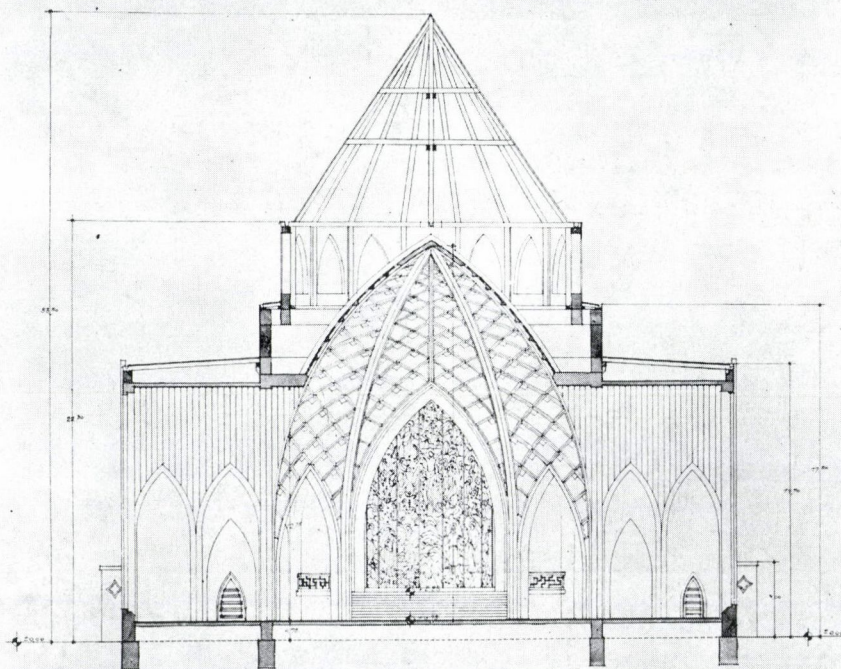
• V Á R O S M A J O R I • R • K • P L É B Á R I A • T E M P L O M • 1 : 1 0 0 • Á R K A Y • A L A D Á R •

22. Árkay Aladár: Új városmajori templom. Homlokzatterv, 1927. BTM Kiscelli Múzeum, (Foto Kovács Ferenc)

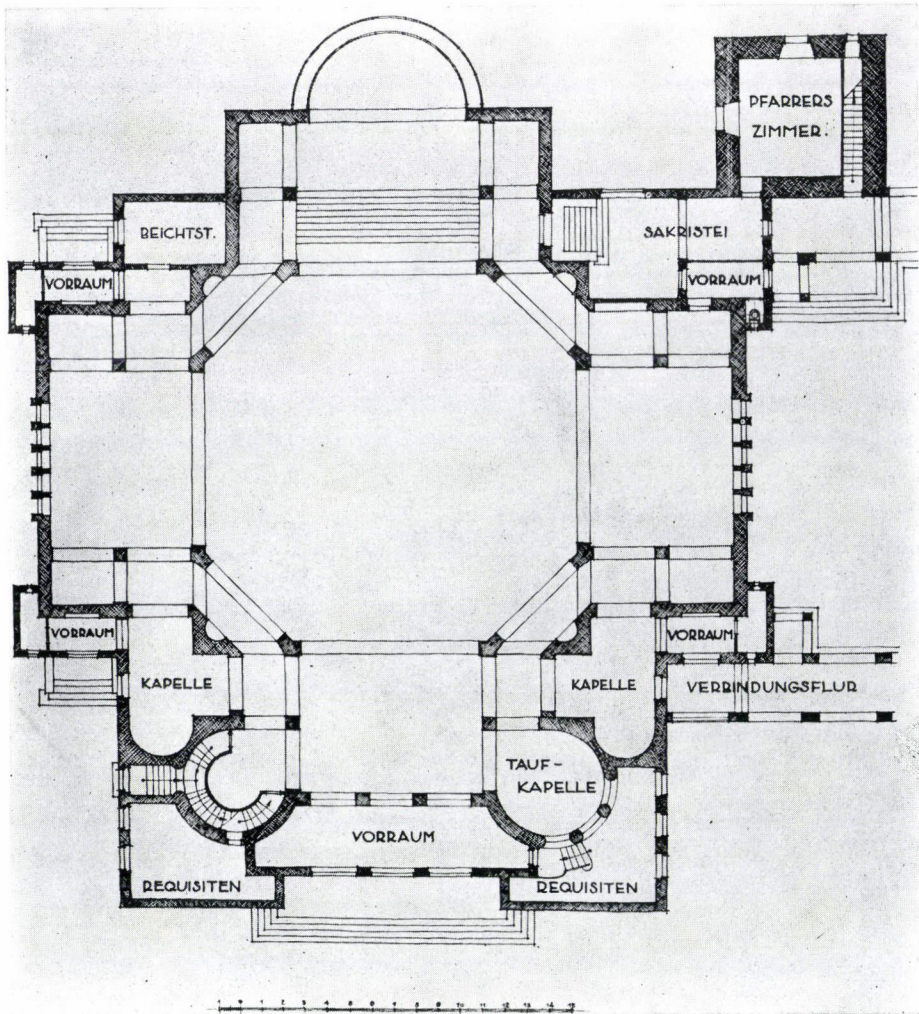


23. Árkay Aladár: Új városmajori templom. Hosszmetaszt, 1927. BTM Kiscelli Múzeuma.
(Fotó Kovács Ferenc)

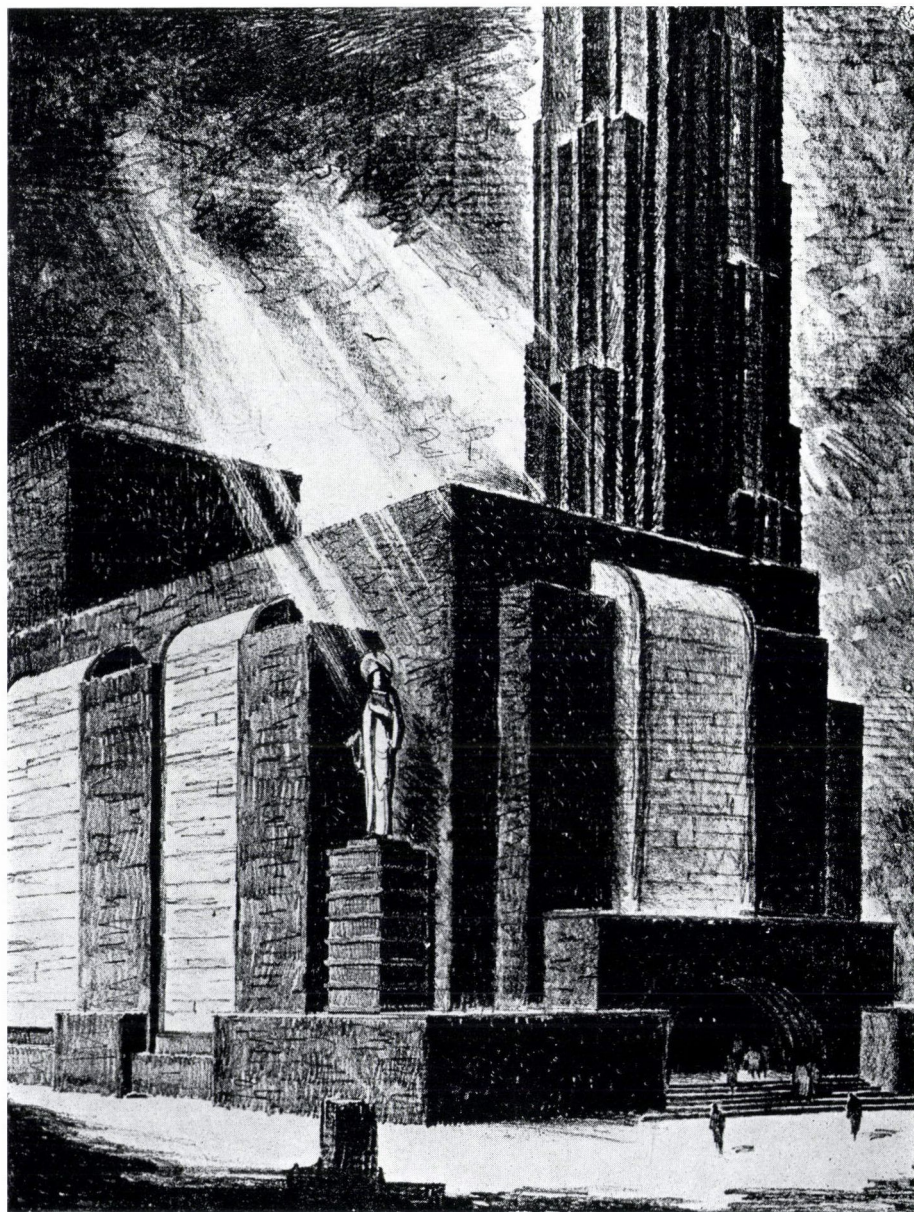
VÁROSMAJORI RK PLÉBÁIAJÉPLOM • KERESZTMEZÉSET • 1:1 • 1:100



24. Árkay Aladár: Új városmajori templom. Keresztmetszet, 1927. BTM Kiscelli Múzeuma.
(Fotó Kovács Ferenc)



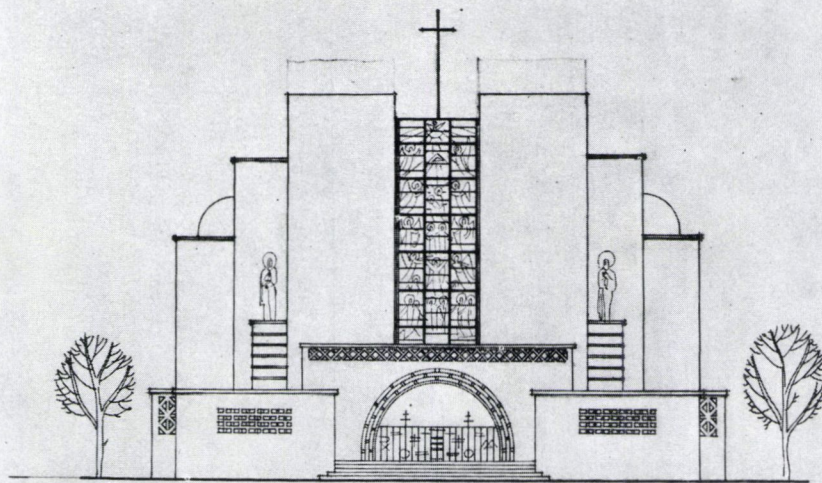
25. Árkay Aladár: Új városmajori templom. Alaprajz, 1927. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)



26. Árkay Aladár (Árkay Bertalan közreműködésével): Új városmajori templom. Homlokzatterv grafikája, 1931. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)

VÁROSMAJORI ROM. KATH. EGYHÁZKÖZSÉG ÚJ TEMPLOMA

HRSZ



Főhomlokzat 1:100

Budapest 1932. január hó

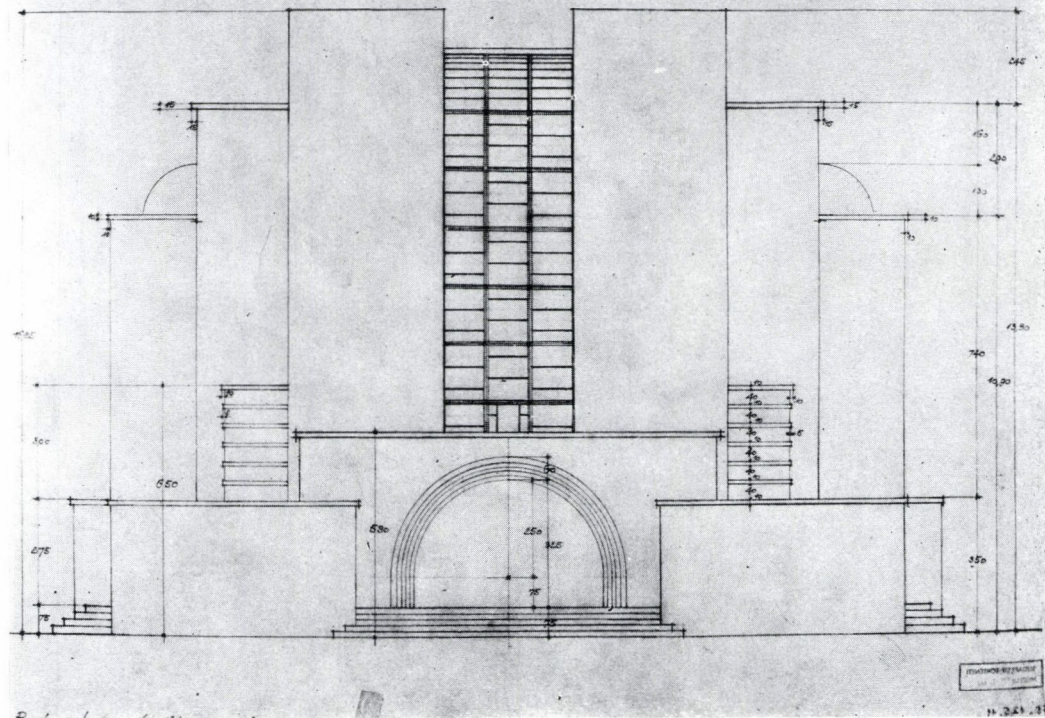
ÁRKAY ALADÁR MŰVEI

27. Árkay Aladár (Árkay Bertalan közreműködésével): Új városmajori templom. Homlokzatterv, 1932. január. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)

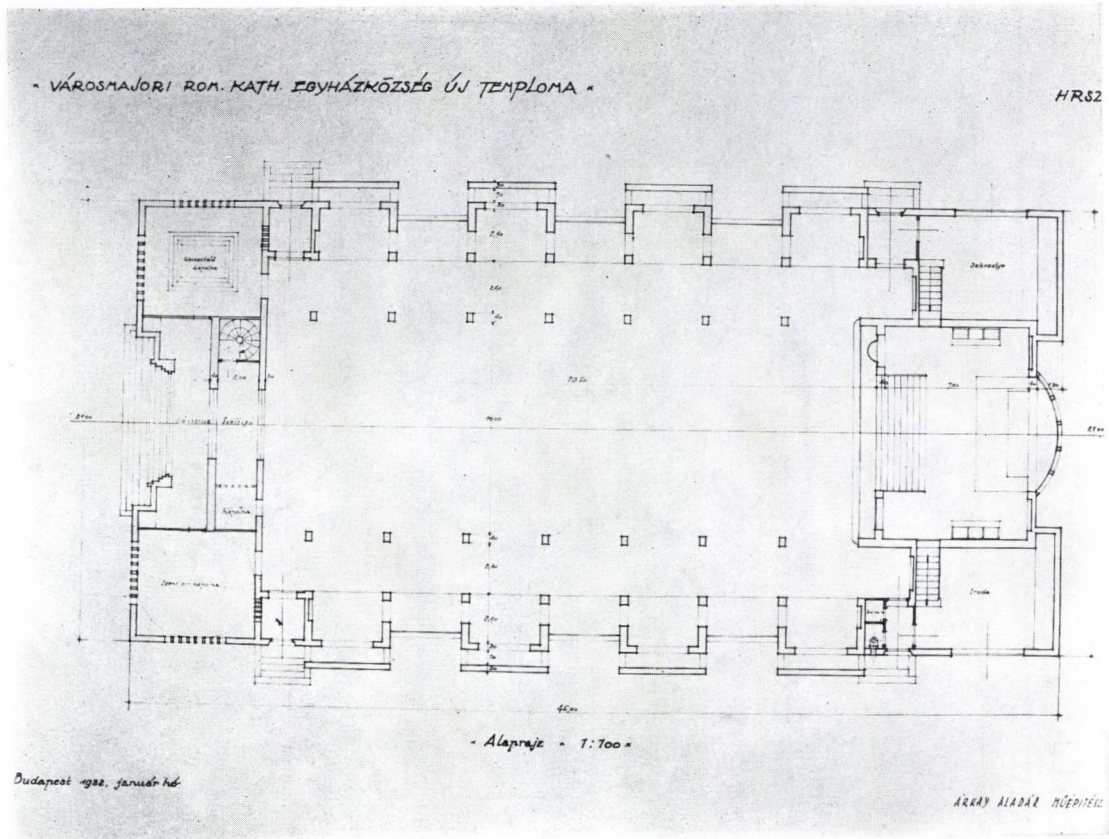
VÁROSMAJORI ÚJ. RÓM. KATH. TEMPLOM

HOMLOKZAT M. 1:50

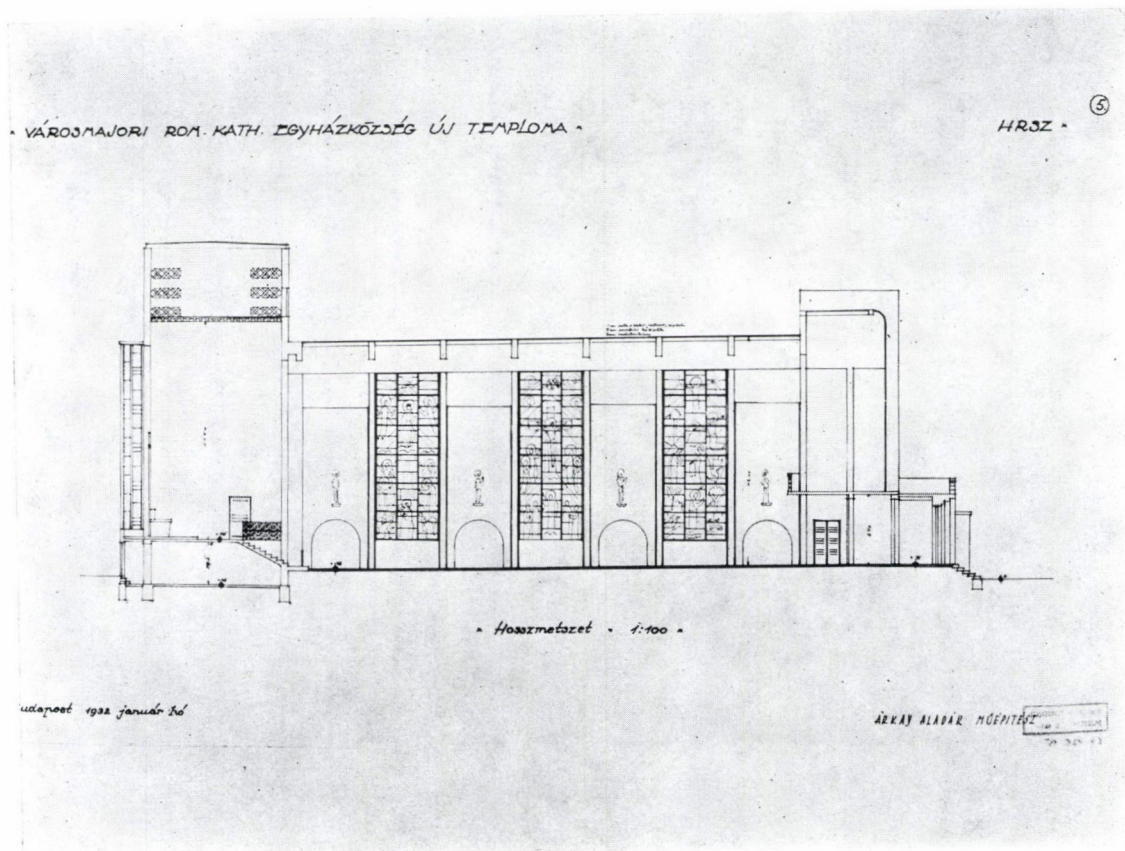
14



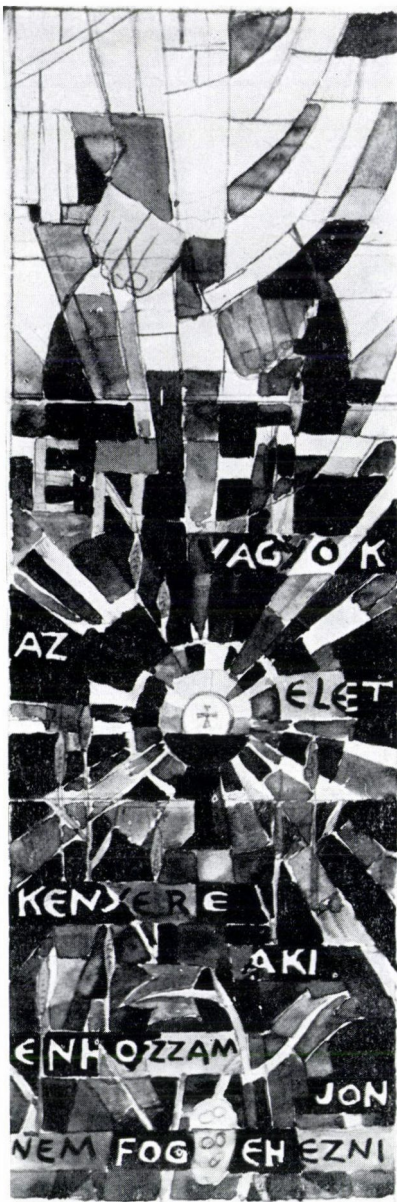
28. Árkay Bertalan (Árkay Aladár rajza után): Új városmajori templom. Homlokzatterv, 1932 április. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)



29. Árkay Bertalan és Árkay Aladár: Új városmajori templom. Alaprajz, 1932. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)



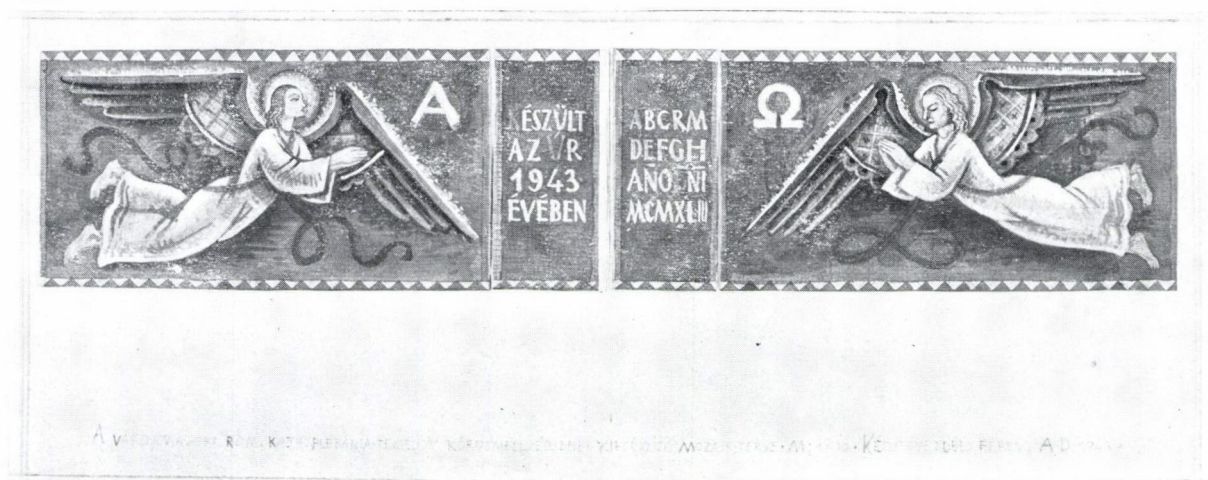
30. Árkay Bertalan és Árkay Aladár: Új városmajori templom. Hosszmetszet, 1932.
 BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)



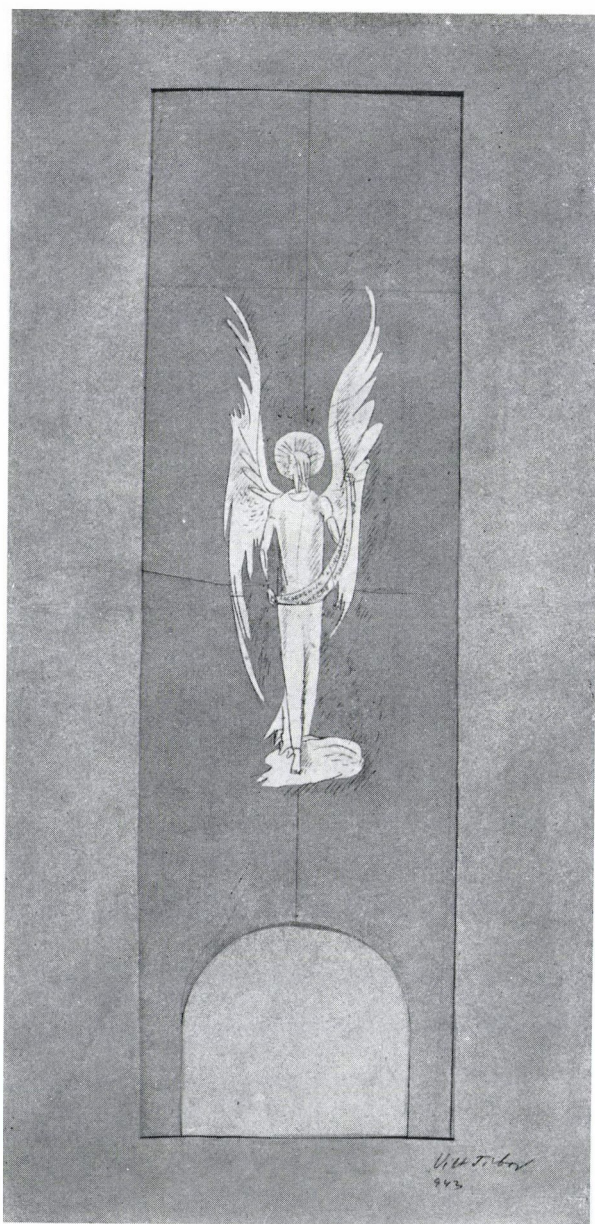
31. Sztehló Lili: Új városmajori templom apszisablakának egyik részlete: „Én vagyok az élet kenyere”, 1933. OMF (Fotó Mihalik Tamás)



32. Szent Cecilia ablak. Karton-vázlat, 1936. OMF (Fotó Mihalik Tamás)



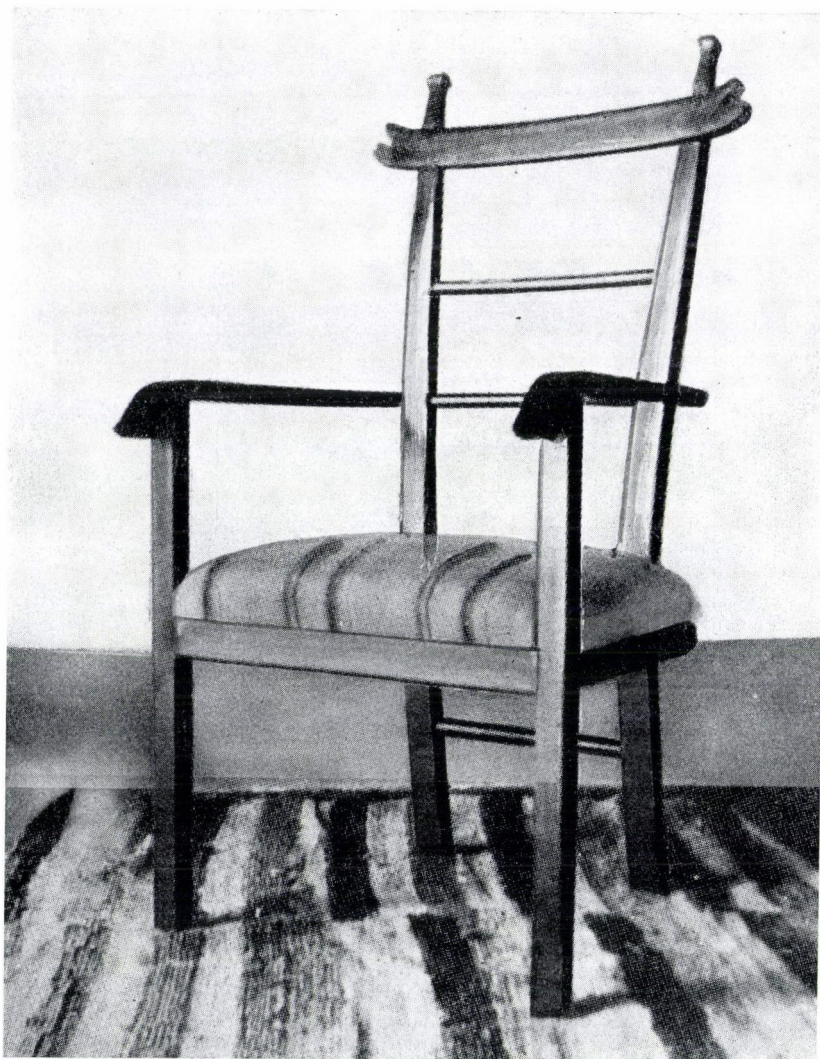
33. Deéd-Dex Ferenc: Kórus mellvéd. Mozaik-terv, 1943. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)



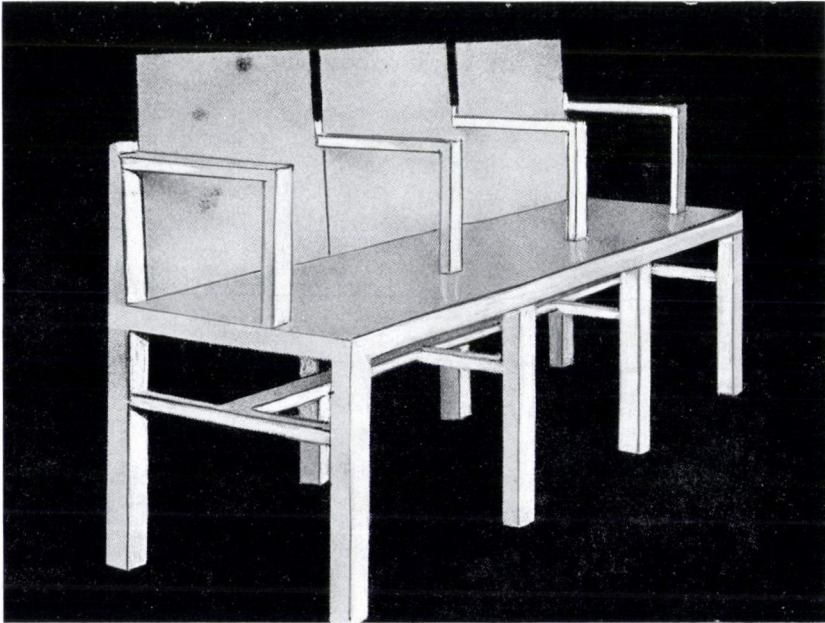
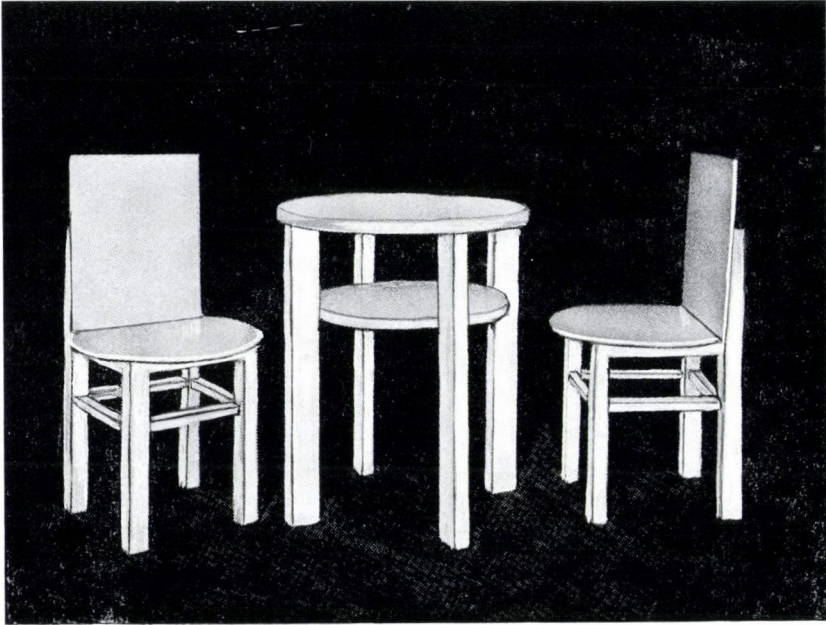
34. Vilt Tibor: Reliefterv az Új városmajori templomhoz,
1943. BTM Kiscelli Múzeuma. (Fotó Kovács Ferenc)



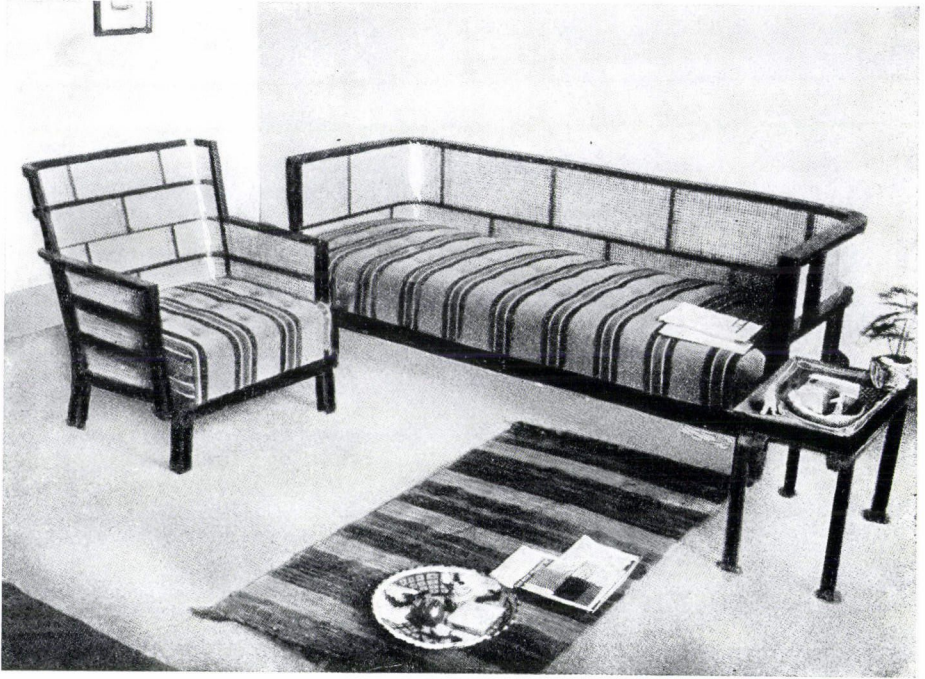
35. Bálint Ferenc: Könyvespölc, 1929.



36. Kovács Zsuzsa: Karosszék, 1930.



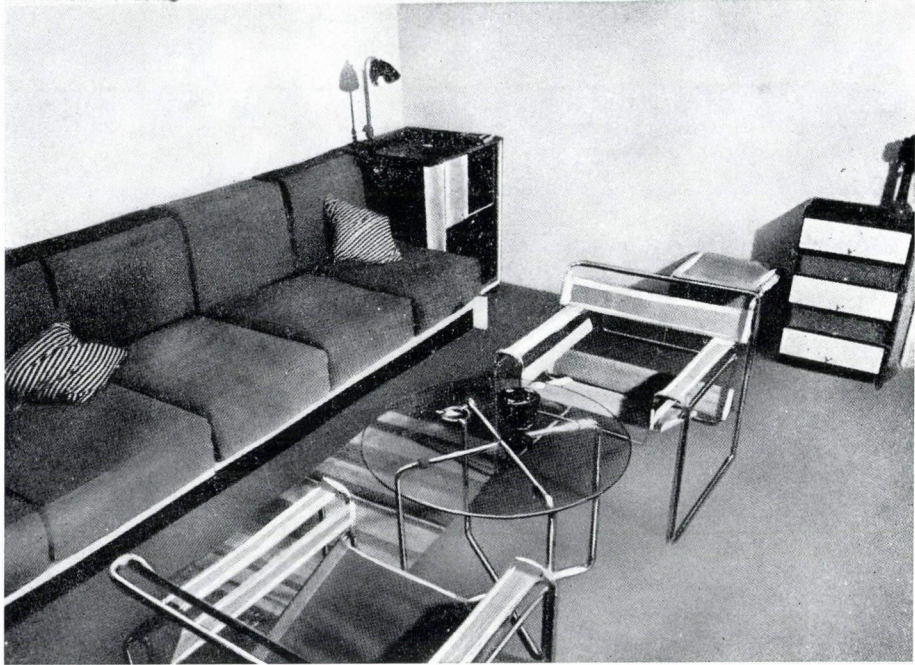
37. Bortnyik Sándor: Sorozatosan gyártható puhafa bútorok



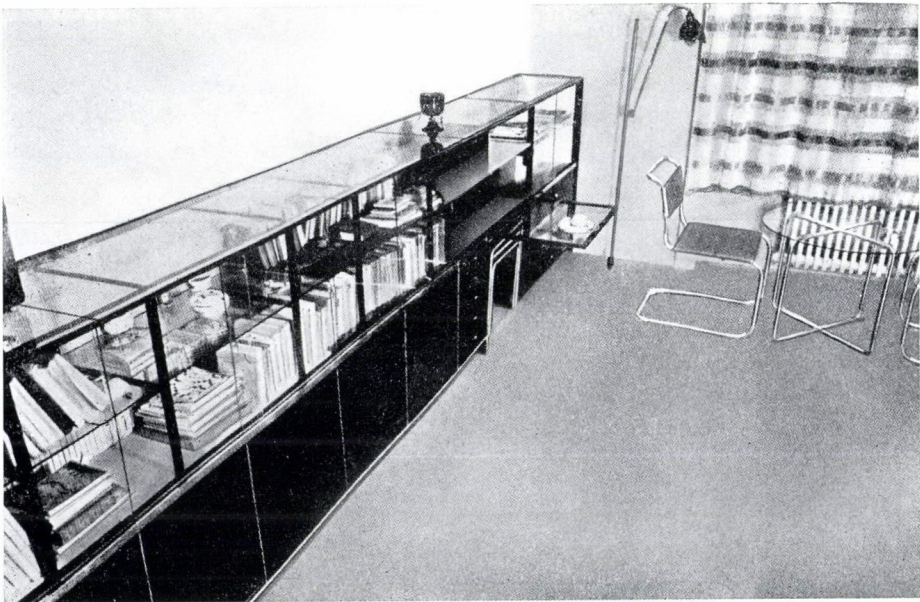
38. Kaesz Gyula: Szobabelső. 1930-as évek közepe.



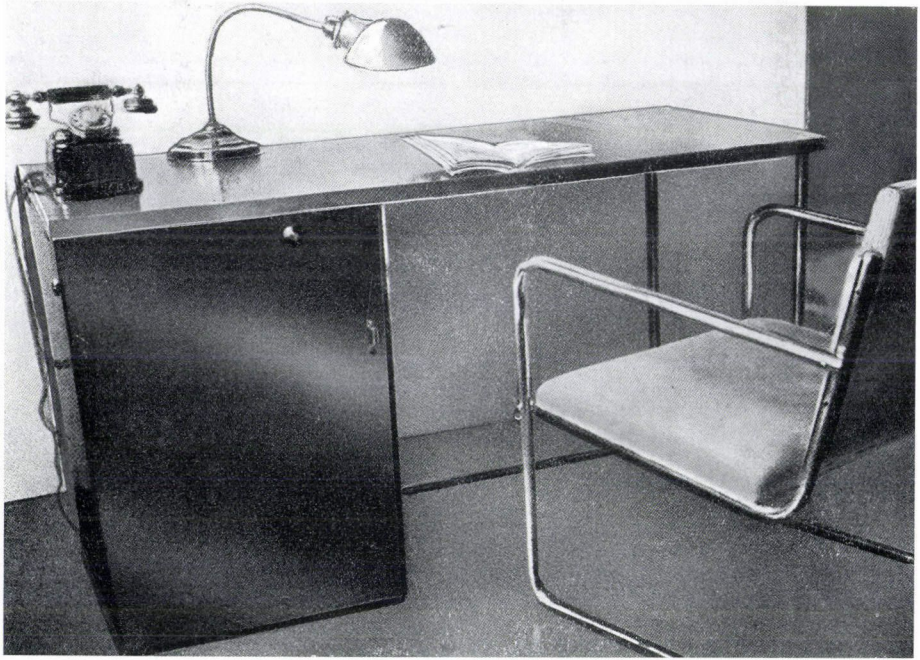
39. Kozma Lajos: Íróasztal. (Thonet cég)



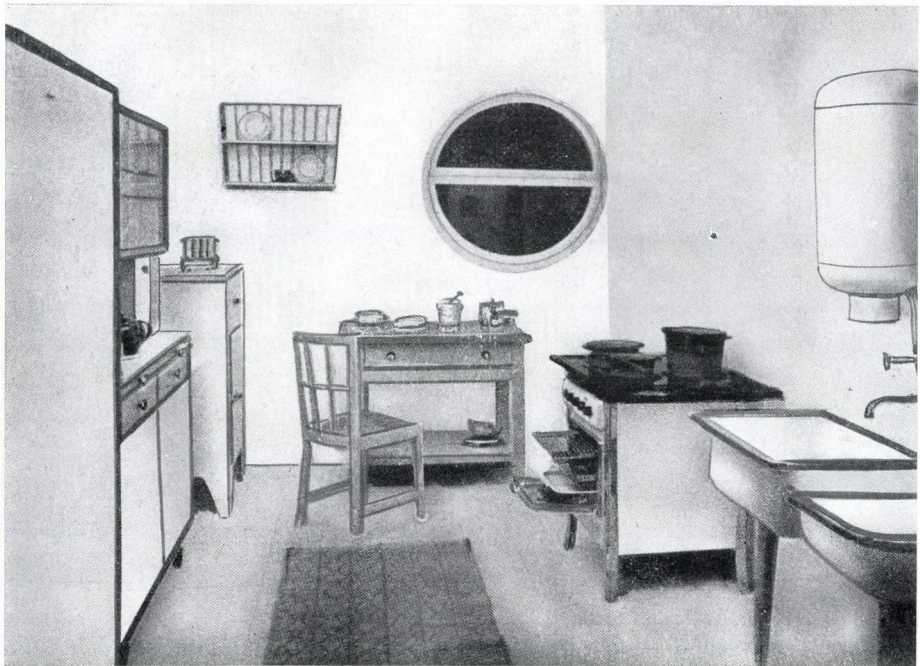
40. Szobabelső Breuer Marcel csőbútoraival.



41. Bakos István: Acélsőbútorok, 1932.



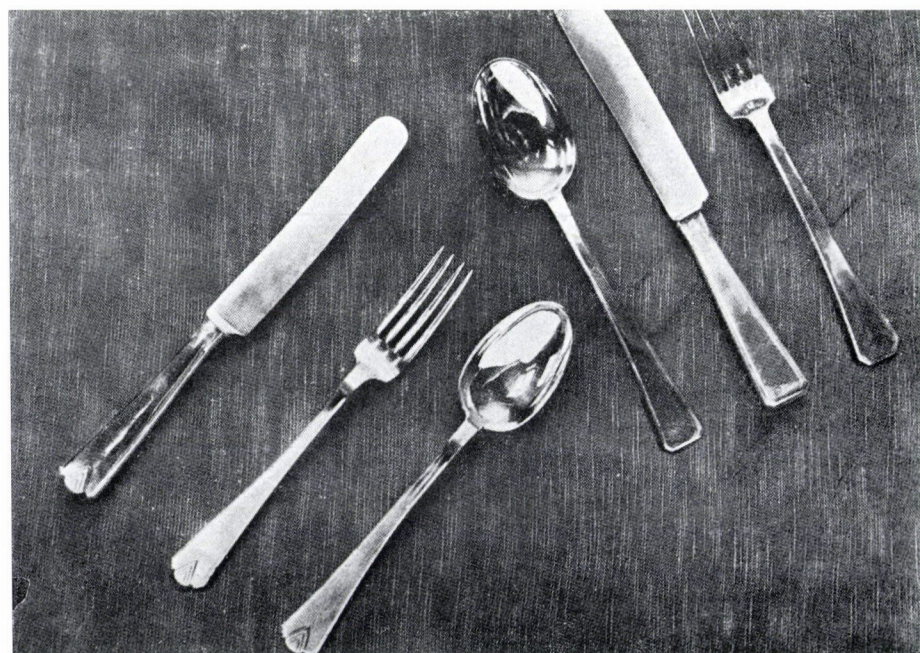
42. Bakos István: Íróasztal és karosszék, 1932.



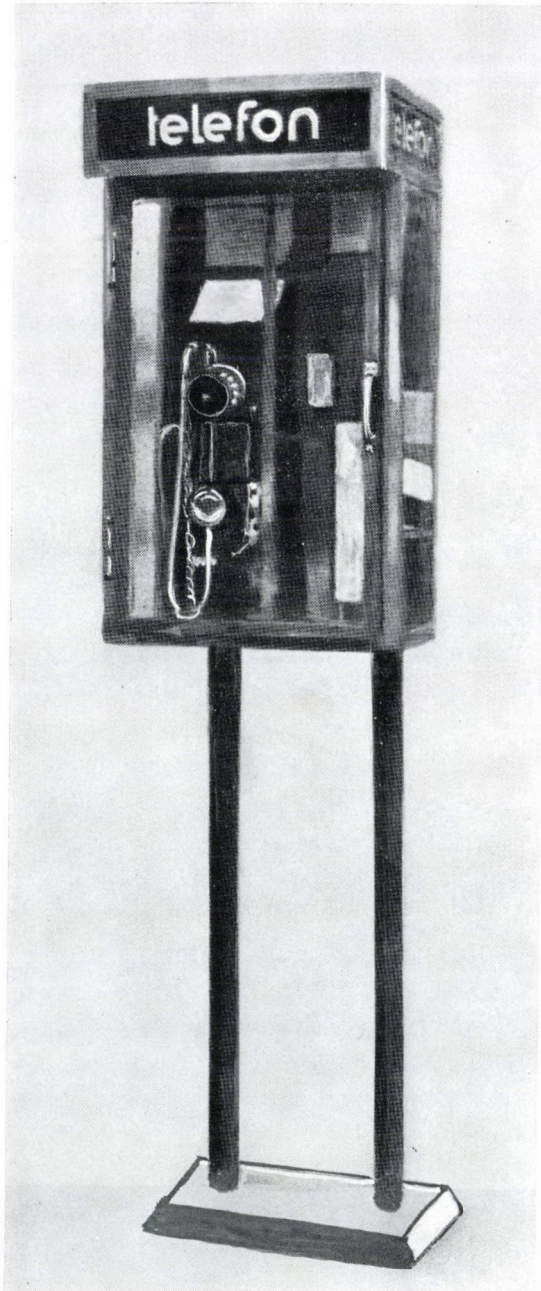
43. Farnadi Frigyes: Konyha. Kivitelező: Ideál Fehérbútorüzem.



44. Teáskészlet, 1939. (Iparművészeti Iskola évvégi kiállítása.)



45. Major István: Evőeszközök. 1939. (Kivétel: Hunger Antal és Tsa ezüstárugár)



46. Molnár József: Telefonszekrény, 1932.



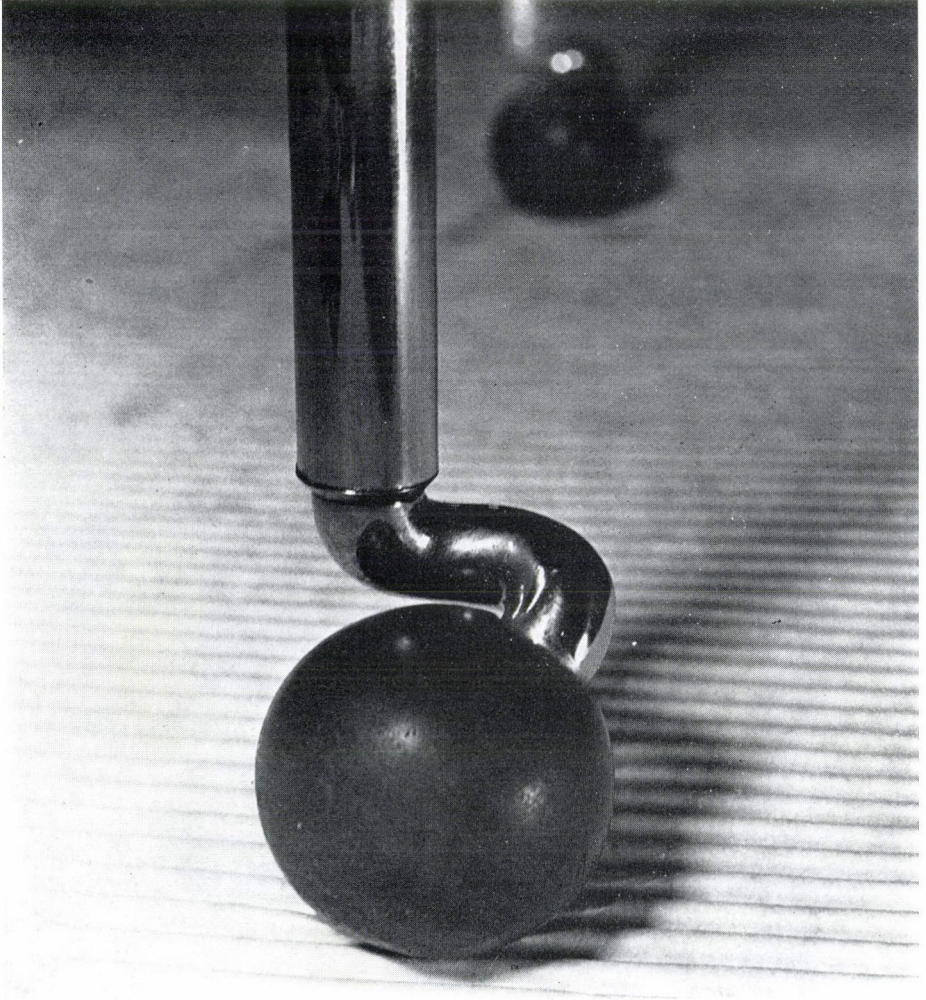
47. Borz' Kováts Sándor: Az első lámpa-széria, 1966. (Fotó Lelkes)



48. Borz' Kováts Sándor: Csőváz asztal, 1968 – 70; és a Vargánya asztali lámpa, 1965 – 69.
(Fotó Lelkes)



49. Borz' Kováts Sándor: Csővázás fotel, 1968–70. (Fotó Lelkes)



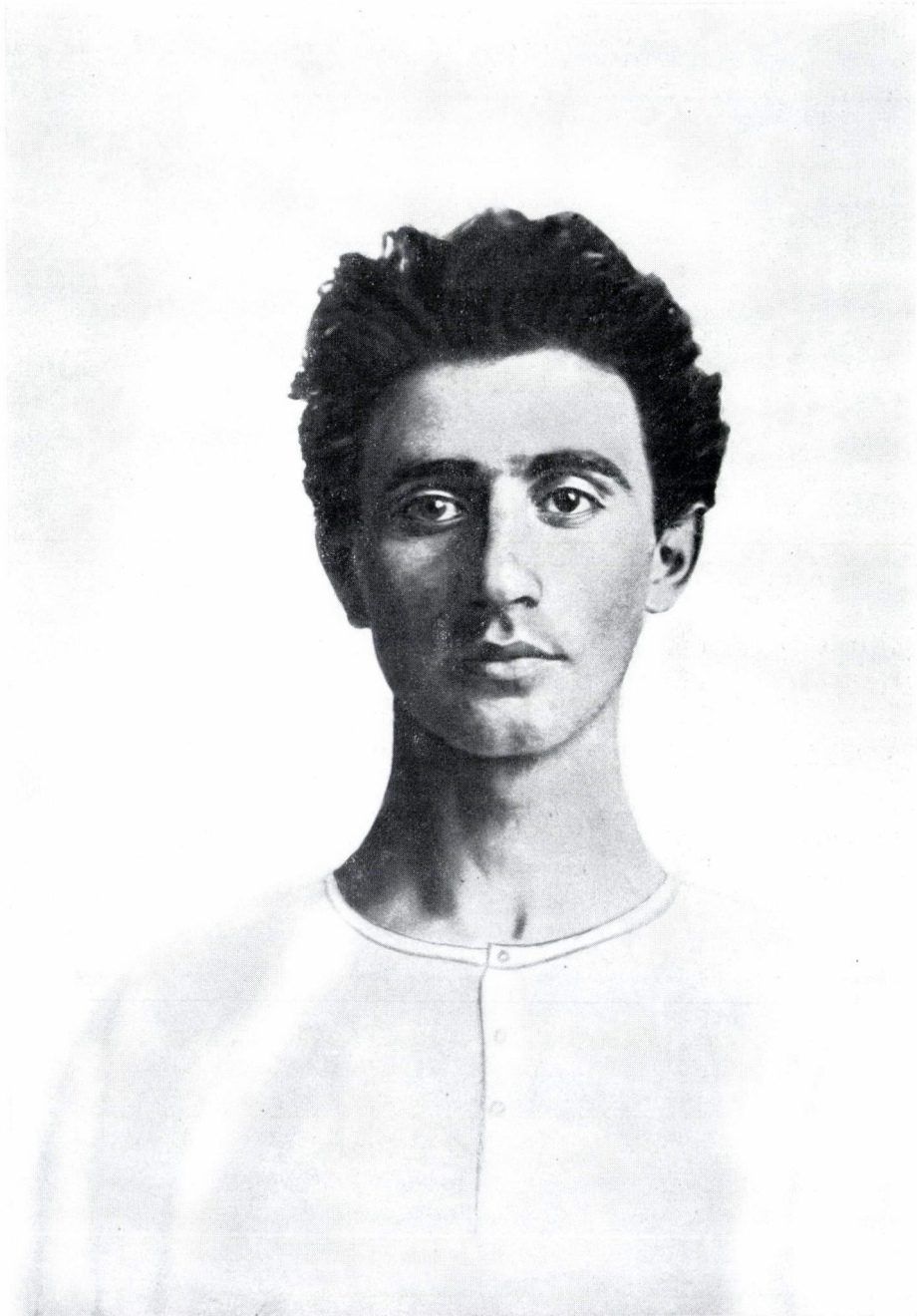
50. Borz' Kováts Sándor: Bolygókerék, 1967–72. (Fotó Lelkes)



51. Borz' Kováts Sándor: Műanyag fotel, 1969–70; és a Vargánya álló lámpa, 1965–69
(Fotó Lelkes)



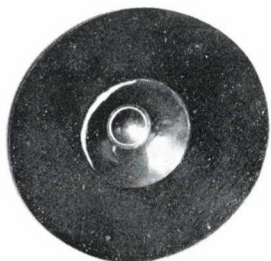
52. Borz' Kováts Sándor műhelye (Fotó Lelkes)



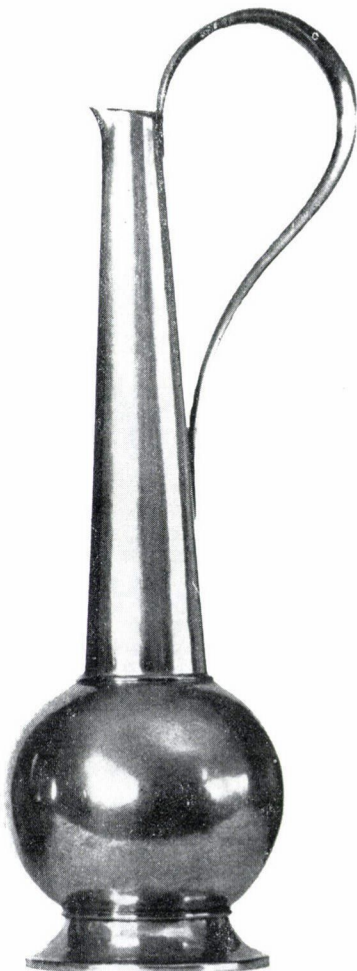
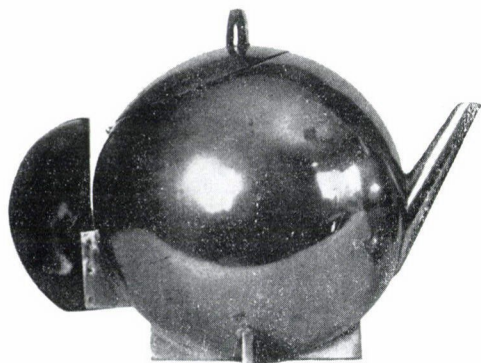
53. Pap Gyula arcképe 1922-ből



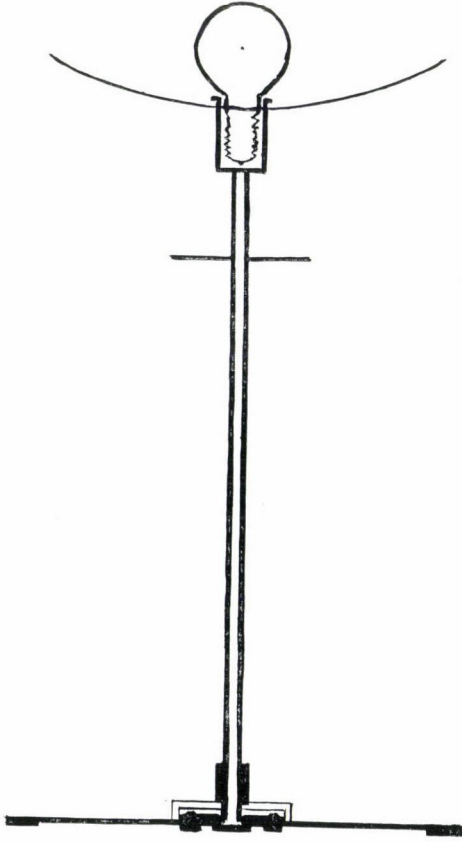
54. Pap Gyula: Vizes kancsó, 1922.



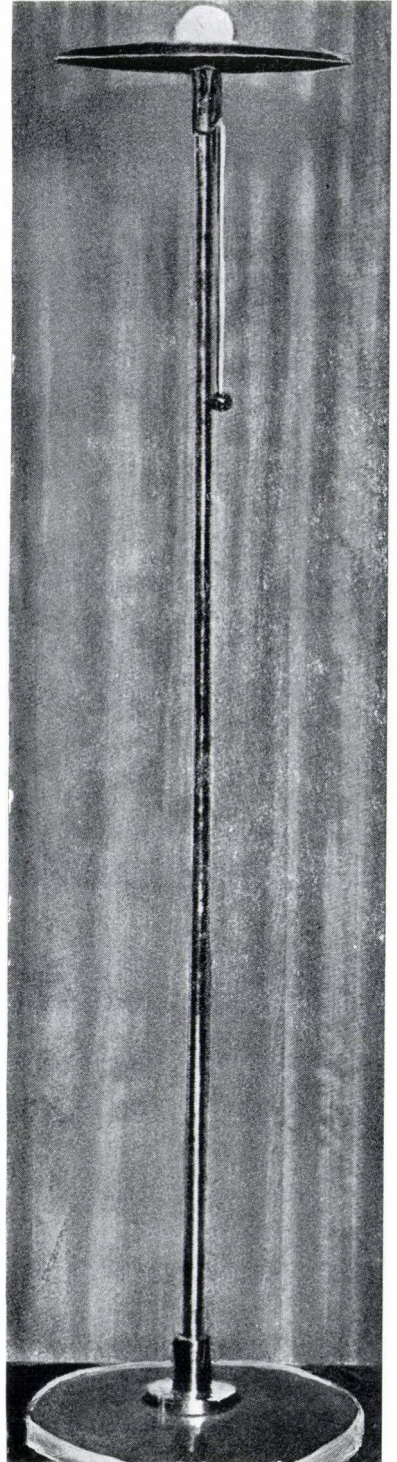
55. Pap Gyula: Női melltű, 1923. Készült a weimari Bauhausban. (Fotó Petrás)



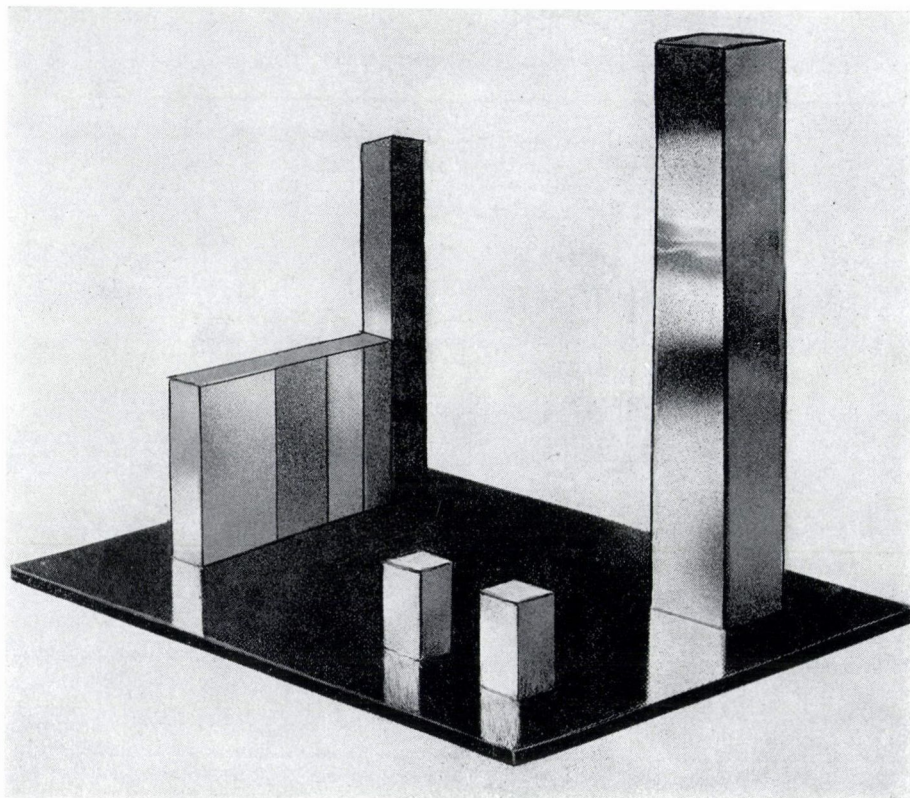
56. Marianna Brandt: Teáskanna. Pap Gyula: Magaskanna, 1922.



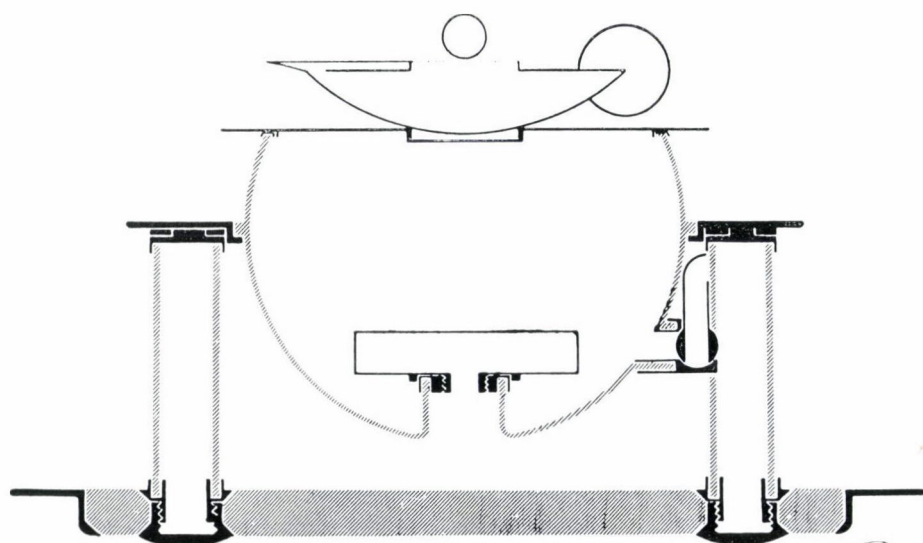
57. Pap Gyula: Állólámpa terv, 1923.



58. Pap Gyula: Acél és nikkell lámpa, 1923.

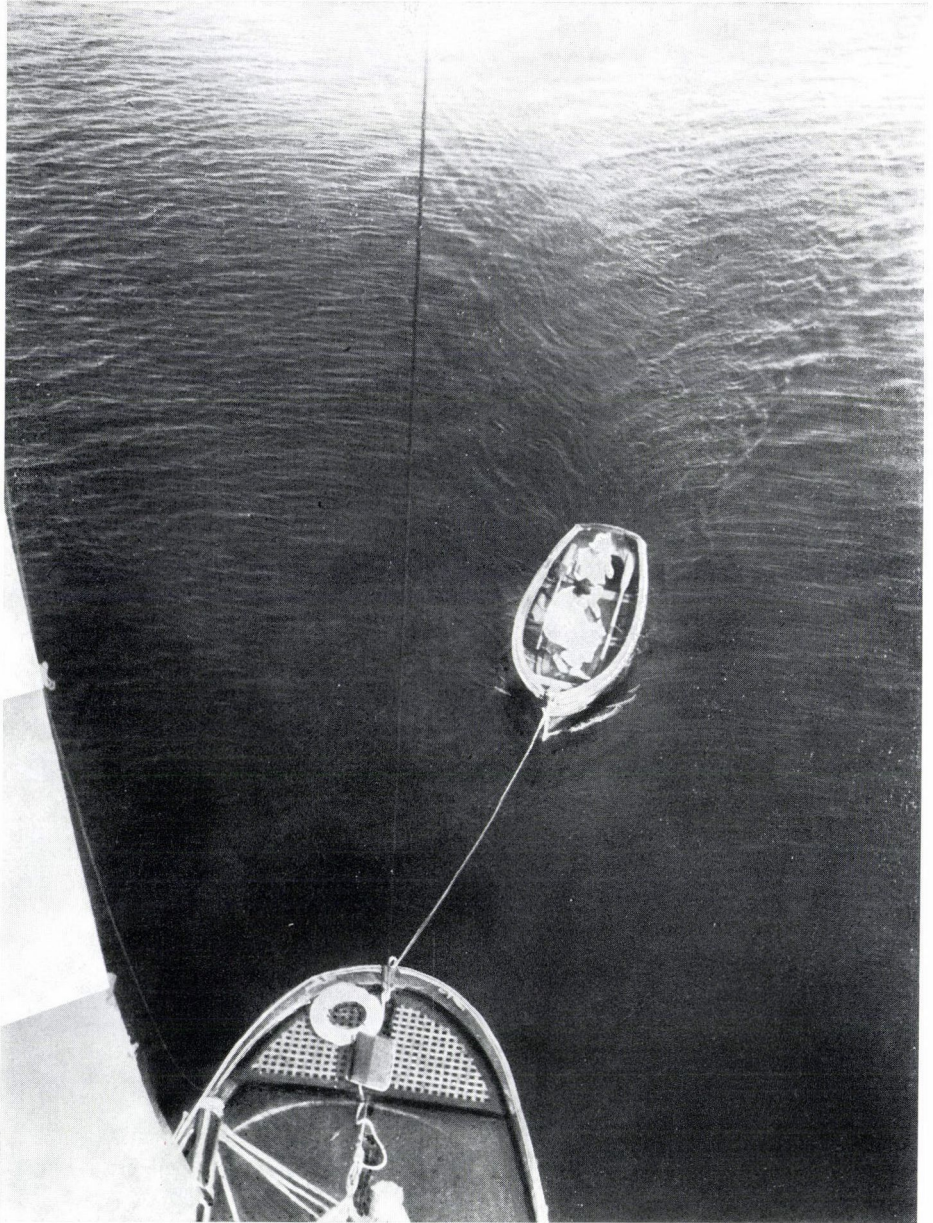


59. Moholy-Nagy László: Fémkonstrukció, 1921–23.



ELEKTR. TEEMASCHINE · AUS GLAS U. METALL 1923. Pap

60. Pap Gyula: Elektromos teafőző terve, 1923.



61. Moholy-Nagy László: Csónak, 1928.



62. Pap Gyula: Molnár Farkas, 1920-as évek

1983



63. Pap Gyula: Sebők István és felesége, 1930 körül