

A Marguerite Steiner festménye

PIERLUTTER IZSAK : FALLRE'SZLET REGGELI NAPSÜTÉSÉBEN, 1904

Ar. Ósvai, M. Szépművészeti Múzeum El. Marguerite Steiner képtárlatán
Művészeti Szalon, Téli kiállítások kiállítás, 1906-7

Ar. Albertinum 1-4. nyomatok

PERLMUTTER IZSÁK

A lélek mélység . . . kondul bennem az értelem szava, valahányszor mások művészetéről akarok írni, és szorongás fogja el a lelkemet. Ilyenfélének gondolom a bányász lelkének felfohászkodását a sötét tárna rejtelmes mélysége előtt, midőn új aranyért a mélységbe száll. Ilyennek a gyöngyhalász aggóató készülődését, midőn búvárköntösbe pólyálja magát, mielőtt a tenger fitokzatos mérhetetlenségébe ereszkedik.

A művészlélek az alkotásban megtároló tárna; a szenvedéstől értéké némesedett gyöngy, amelyre reáborul az emberi természet külső kagylója. „Szerencse fel!” mindkettő jelszava, mert nemcsak megtalálni, hanem a mélységből mások szeme elé akarják fölemelni a sötét világok zűrporkás kincsait.

Ezzel a tiszteletreméltó érzéssel akarok Perlmutter Izsa művészetének mélyére szállni és reabontani alkotásaira szépséget áhító szemem, hogy a bennem megvillódzó értéket, a betűk fekete gyöngyosorába fűzve, felfényesedjenek olvasóim lelkében és meglassák a művészlélek szépséget termő forrásait, amelyek alkotásaiban műértékké némesedve új szépségekkel gazdagítják a mi világunkat.

*

Perlmutter nem tartozik a forumon ágáló és a reklám mindenhova eljutó erejével önmagát a nagyközönség figyelmébe hasonló művészek közé. A szemlélődés és hangtalan munka nagyvilágtól elvonuló előkelőségével él rákospalotai villájában és álmodik festővágynak beteljesedéséről.

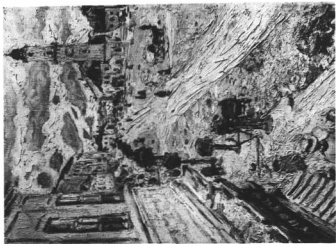
Művész hitvallása az ében élő festői realizmus, amelyet az áloméletű impresszionizmus hangulatok szülte szépségével zománcozottan, a természetesebb emberi látás igazabb élményének tart. A részekben látó akadémikus, a vonalban és foltnban látó dekoratív, vagy a külvilággal nem törődő, formát, színt, festőiiséget, szépséget feloldozó expresszionisztikus festői irányokhoz nincs köze.

Ritkán találkoztam művésszel, aki művészi tevékenységét világosabban tudta volna értelmezni Perlmutter Izsaéknál, annak a veszélye nélkül, hogy művészi ihlete a doktrínák mesterkéltiségétől ne szenvedett volna. Perlmutter azonban minden tudatossága mellett művész maradt, mert a szeme festői szépségeket, nagy finomságokban megérzőkélő festői szem, a lelke pedig élményeket alkotássá transzponáló költői lélek.

Emberi és művészi életének fontosabb dátumai a következők: 1866-ban született Budapesten. Művészlelkű atyjának a Louvre-ból másolt festményel hatásaként igen fiatalon kezdett a piktúra iránt érdeklődni. Első mesterei Mannheimel Gusztáv, majd Karlovsky Bertalan voltak, akikől már 1891-ben Párisba ment a Julien-iskolába. Innét rövidesen visszatérve Bihari Sándorhoz került, majd ismét 1894-ben Párisba ment, ahol Lefebvre és Robert-Fleury mellett szigorú rajz- és festőtanulmányokat végzett. E korból való képein a párisi Julien-akadémia minden sajátosságát megtaláljuk. Az okkeres szarvak meleg ragyogása, a tónusok zavarai, mindent egységbe fogó finom fényösszerűsége és a rajz szigorú pontossága és biztossága, amit Perlmutter Párisban mesterségbeli tudásként megszerzett magának. Ezen eszközök segítségével lendült első nagyobb alkotásaihoz és sikereihez Hollandiába, ahova 1898-ban költözött.

Hollandiában kisebb megszakításokkal 1904-ig tartózkodott.

Már 1895 óta a párisi Szalonban évenként kiállított. Pontosabb kiüntetéssel: a párisi világiállítás 1900-ban „mention honorable”-t nyert. 1904-ben Amerikában a St. Louis-i világiállításán ezüstérmét. 1905-ben Budapesten kis állami aranyérmét, 1906-ban ugyanott a „Palurészlet reggeli napsütésben” című művével állami nagy aranyérmét nyert. 1909-ben Münchenben „A vasárnap látogatás” című képével első osztályú nagy állami aranyérmét, ugyancsak ezzel a képpel 1910-ben a bruxelles-i világiállításán



PERL-MÜTTER IZSÁK: IV. BÉLA KIRÁLY-TÉR BESZTERCEBÁNYÁN

Szergéj Mih. ar. művelő



PERL-MÜTTER IZSÁK: VÁSÁR BESZTERCEBÁNYÁN, 1906

Ar. Orsz. M. Szépművészeti Múzeum II Magyar Képtárlata



PERLMITTER IZSÁK: KÖTŐ LEÁNY
Nemzeti Múzeum, Stockholm



PERLMITTER IZSÁK: FOLTÓZÓ ASSZONY
Gallerie Nazionale d'Arte Moderna, Roma



PERLMITTER ISZÁK: FIATAL ANYA
Capitoliumi műtársas Bóna



PERLMITTER ISZÁK: GYERMEK A SZOBÁBAN
Nürnbergi műtársas



PERLMÜTTER IZSÁK: TAVASZ



PERLMÜTTER IZSÁK: HAVAS TAJ



PERLMITTER IZSÁK: AZ ABLAK ELÖTT



PERLMITTER IZSÁK: REGGEL



PERLMÜTTER IZSÁK: A BÁBBAN



PERLMÜTTER IZSÁK: VIRÁGCSENDELET

ezüstérmert nyert. 1911-ben Rómában a világkiállításon a „Foltozó asszony” című képével és még négy más munkájával nagy feltűnést keltett. A „Foltozó asszony” című képét megvette az olasz állam és az a római „Galleria Nazionale d'Arte Moderna”-ba került.

Érdekes, hogy egy párisi kiállításon bemutatott „Besztercebányai piac”-át a francia állam is meg akarta venni a luxembourgi múzeum számára s csak a művész gondatlanságán múlott a vásár. Ez a képe, amely egyike a legszebb modern magyar városképeknek, most a Szépművészeti múzeumban van más öt társával egyetemben. 1925-ben Londonban az International Society of Painters, Sculptors and Gravers kiállításán, amelyen három képpel szerepelt, a művészegyesületek e talán legelsője öt Csók Istvánnal és Rudnay Gyulával együtt tiszteletbeli tagjaul választotta. 1926-ban pedig a firenzei Uffizi elkérte híres művész portraít-gyűjteménye számára az önarcképét. 1928-ban Róma városa a Capitoliumi múzeum számára megvette a „Fiatal anya” című képét. 1928-ban a svéd állam a stockholmi nemzeti múzeum számára megvette a „Kötő lány” című képét. 1929-ben Nürnberg városa vette meg múzeuma részére a „Gyermekek a szobában” című képét.

Nemzetközi viszonylatban Perlmutter egyike a legtöbbet szereplő művészeknek, mert külföldön talán a legtöbbet állított ki, mindenütt dicsőséget szerezve a magyar festőművészetnek. Páris, Bréma, Berlin, Mannheim, München, Rotterdam, Pittsburgh, Edinburgh, Bruxelles, Velence, Róma, Stockholm, Nürnberg, Barcelona, Genf és Amerika több városa azok a kiállítási helyek, ahol Perlmutter képei sikereket arattak. Rómában olyan meglepő volt a siker, hogy Vittorio Pica, az olaszok egyik leghíresebb esztétikusa már 1911-ben fölvette Perlmuttert a világ legnagyobb élő művészeiről írt művébe.

Mindezek után talán nem lesz érdektelen folytatni Perlmutter művészetének belső ismeretét, hogy lássuk a fejlődés itt-ott szagát, de mindenesetre főfelé ívelését. A párisi iskola becsületes mesterségbeli előkészítése, Hollandiának művészi tradíciókkal teli földjén, fölkelte lelkében a

téma fontosságának kérdését, amely Párisban az időben meglehetősen másodlagos volt. Rembrandt és a többi kiváló holland festő; J. F. Millet Hollandiában különösen Israelsre visszaható érzelmessége és novellisztikus témái fogták meg egyidőre Perlmutter lelkét s ez időben festett képei témájuknak érzelmi gazdagságával és irodalmiságával szinte egyidőre megakasztották Perlmutter tisztán festőiségre való törekvését. Ez időben készült a Szépművészeti Múzeumban látható „Asztali ima” című képe, amelynek paraszti érzelmessége Uhdere emlékeztet, ámbar Perlmutternél a bepásztázó fénynek és a fényben felcsillanó színeknek himnusza lett inkább a kép, mint az ájtatos téma élményszerű megalkotása. Az ismételtén kitüntetett „Vasárnapi látogatás” című képeről, bár a sötétbe ágyalt sárga színeknek festői érdekességét tagadhatatlan nagy könnyedséggel oldja meg, témájának irodalmiságáról szinte az első pillanatban többet tudunk meg, mint festői eredményeiről.

Csak 1904 óta, amióta Perlmutter újra hazaköltözött s a magyar föld áldott levegőjében figyelni a dolgokat s keresi a festői szépségeket, vált témájában is teljesen festőivé művészi repertoírja. A magyar levegő páratlan tisztaságában felszikkrazott előtte a fény s drágakövekként feltűszedtek a színek. Perlmutter mindig színesen látott, de megelőző korszakában a színek a tónus mindent átlengő fátyolában szinte bánatosra hangolódtak; most elvetik a fátyol melánchóliáját s töretlen derűs ragyogásban jelennek meg képei s terelik Perlmutter érdeklődését a színproblémák soha ki nem meríthető festői érdekességére.

Perlmutter 1904-ben „A Művészet”-ben festői hitvallásáról írva ezt jegyezte meg: „A festészetben egyedül a *rajz* abszolút, minden egyéb relatív érzések kifejezése.” Ennek a művészi dogmának szellemében kezeli a többi festői elemet, a színt, a tónust és a valeurt. Relatív érzései a festői elemek inspiratív ereje, hol ezt, hol azt a festői problémát állítják művészi érdeklődésének homlokterébe s ő, mint igazán minden nagyvelésű művész, nem tér ki a problémák elől, hanem úrrá lenni törekszik rajtuk. Láttam a műtermében egy Krisztus sírbahelyezését ábrázoló vázlatot, amelyben a

kompozíció, a mozgás problémája izgatja azt a Perlmuttert, akiről azt tudják legelőször, hogy a színek, a tónusok, atmoszferikus hatások festői problémái s egy-egy realizáltságos től vagy létszelet művészi ábrázolása érdekli csupán.

A művész legújabb festői törekvése a fehér színnek festői színhatásait keresi. Különös festői problémának látszik a „fehér” viszonyt vizsgálni a belőle származó többi színhez, de tagadhatatlanul érdekes és eredményekben hálás, mint Perlmutter legutóbbi sikeres mutatják. A feketének és barnának egész festői századok szentelték érdeklődésüket, Perlmutter talán az első modern művész, akit mindenekelőtt a fehér érdekel.

Az Ernst-múzeum januári csoportkiállításán mutatta be a legutóbbi évek termését Perlmutter Izsák. Új művészi eredményt nem rejtették el alkotásai. A lepergett közel félszázados festői mult, a megalkotott festői felfogáshoz való komoly és következetes ragaszkodásnak becsülletes bizonyossága. Aránylag egészen fiatalon megalkotott festői irányának tartalmi és formai mineműségét egy életen át következetesen megőrizte. Nincs művészi termésében semmi a századforduló beteges lázából; ő nem keresi sem élményben, sem kifejezésben a vajudó modern lélek új-életes szavát, mert nála olyan az alkotás, mint a virágfakadás, magától éretlődő, könnyed, mint a gyümölcs megérése, amely kín nélkül terem. A festőiség egyetlen ambíciója, mely képeinek értelmet ad. Nem mester, mivel nem a technikai boszorkánykonyha alchimista mesterkedései és a felületek bravúrai érdeklik, hanem vérbeli festő, akit a meglatás vizuális gyönyörűsége foglalkoztat. Amit rákospalotai interieur képein a parasztházak hűvös tisztaságú, miltüyrkés gyorsán végigtétekintve meglát, azt a poéta líraiságával és az epikus aprólékoságával számbaveszi és képpé transzponálja a vásznon, a színek itt-ott talán kemény, de valami gyöngyszerű sziporkázó és nyugtalan gazdagságával. Művészetté fejleszti a magyar paraszti élet szépségeit. Ezeknek a palotai parasztszobáknak egészen sajátos szépsége van. A püposra vetett ágyak patyolatlan párnái, a falfestés naiv virágai, az ablakfüggönyök szádráncú gazdagsága,

amelyeken bekukkant a fény; amint megvillanok az asztalokon a fehér terítők, felszkráznak a szent képek aranykeretei; a színesre festett bútorok vidámkodó ragyogása; s ebben a fehér ragyogásban kinyíló embervirágok tarka ruhájú rózsaképző gyermekei érdeklik Perlmuttert. Ezen képei valami sajátos magyar tisztaságot, magyar derűt, magyar érzésvilágot jelentenek. Érdekes, hogy a külföld is ezeket a képeit vette meg múzeumi számára, mert ezek költői leírásai a magyar paraszti világnak.

Figurális képei közül a legtöbb festői érdekességet jelentenek leányának finom modern szépsége; a lakásban elfoglalt úraszonynak öltözködése, tükkörelőtt készülődése, kisigényű, köznapi élmény.

Tájképei közül egészen egyedül álló festői értéket képviselnek a magyar pikurában besztercebányai városképei.

A besztercebányai piac (IV. Béla király-tér) című képe olyan, mint a vásár portékáira rábomlott embermékaptár tavaszos zümmögése. A napsugárban felszkráznak a vásárosok sátorponyvái. Záporozva hull mindenre a fény. Az ódon város finom rajzú templomtornyai és pafinás házai ölelik körül a teret. A foltban és mozgásban éreztetett vásáros nép hemzseg a sátrak között. Minden mozog, él, sugárzik ezen a képen, nem csodálkozunk rajta, hogy Párisban meg akarták venni a Luxembourg számára, mert egyike a legérdekesebb modern városképeknek.

Van Perlmutternek egy kisebb méretű pompás képe ugyanerről a térről, amelyen a sárka színek lágy melódiája, a tónusok és valemurök nemes harmóniája egészen rendkívüli erővel revelálja a festő erejét.

A piaci élet mozgalmal frissessége és a vásáros nép tarka áta-botája állandóan foglalkoztatja Perlmutter festői érdeklődését és legutóbbi termésében is sok ilyen tárgyú képet találunk. Tájképei közül egészen sajátos szépségűek a palotai utcák, majd gazdag színtobzóásban meglátott falurészletet, majd egészen sötét foltban megörögzített apró házai, amelyek mögül fehérén villog fel az ég. Érdekes, hogy Perlmutter mindig fehérnek festi az eget. Az ő felhői nem vihart jelző komor vándorai az égnek,

hanem az elkendőzött arcú napnak fehér lányai, melyek mindig a napsugaras kék eget üzenik a lelkünknek, hiszen „Vonuló felhők megett mindig kék az ég”. Ez az ő lelkének optimizmusa, amely dolgozni is csak akkor tud, ha nincs benne szomorúság. Perlmutter kezéből a bánat mindig kiveszi az ecsetet s ha rásúlyosodott az élet valamely csapásával, félesztendőkig sem festett.

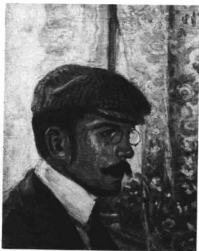
Kompozíciót eddigi életében keveset festett Perlmutter Izsák, az utóbbi időben pedig már nem is igen akar. Nagy élet- és lélekproblémák nem foglalkoztatják. Számára a festés nem prófétai munka, nem isteni mélységek revelációja; hanem csak emberi kinyilatkozás, a festő vizuális gyönyörűségéről. Poézis, szépség és érték fölmerítése az emberi lélek megtáruult mélységeiből; de földi reveláció s nem „divinatio”. Ez az egyetlen, amit hiányolni merek Perlmutter művészetében.

Szerintem nagy öröm, ha egy festő nagy mester, még nagyobb, ha nagy művész, de

a legnagyobb, ha próféta is, aki az Istennek a zseni lelkébe zárt isteni hasonlóságából új meg új csodákat, új szépséget, új értéket merít fel alkotásalban az egyetemes emberiségnek.

Perlmutter nem maradt adósa a magyar életnek. Külföldön is jócsengésű neve sokat jelent nekünk. Sokat adott. De az éppen őreá nézve a dicséret, hogy mi még többet követelünk tőle. Csak szálljon még mélyebbre önléke kincsestárnáiba; nekünk nemcsak az élet józét szolgáló festői öröm kell, hanem a sokszor megsóvárgott, megsápasztó arany, amelyet veríték árán lehet szerezni. Nemcsak színes gyöngy kell, hanem a legegyszerűsebb, állandó szenvedésből kiformálódott, leggömbölyűbb gyöngyszem, amely szimbolizmusával jelzi a lezárult végtelent, az emberi lélek értékes határtalanságát, mely a művészeti alkotásban állandósulva örök időnek szól. „*A lélek mélység...* az isteni tevékenység legszebb földi mása, amelyből határtalanul fakad az élet, a művészet, az érték, a maradéktalan szépség.”

DR. DÉCSEI GÉZA



PERLMUTTER IZSÁK: ÖNARCKÉP

Utázi-képtár Firenze

UTAZÁS BUDAPEST KÖRÜL

II.

Hegyek között 1929 május 19

L ocarnóból a kis hegyi vonaton indulunk a Centovalli völgyön át Domodossolába, hogy Svájcban keresztül Párisba érjünk. Merésznél merészebb kanyarodásokon át visz a kis vasút a hegyek mind magasabb pontjaira. Szakadékok fölé bravúros lendülettel ívelnek a hidak; velünk szembe csobogó patak ágya majd alig néhány méternyire van lent mitőlünk, majd megszédítő mélységben zuhog kaszkádról kaszkádra, követvén a völgy szeszélyes kanyarulatait. A hidak alatt újabb erek és patakok zuhognak a mélybe, keresik a főeret, száz patak szalad le — a Centovalliban vagyunk — a Maggia felé, hogy a palás hegyek ezüstös homokját a Lago Maggiore felé sodorja, azzal is növelvén a deltát, amelyen az asconai nyírfák fehérlenek. Minden képzeletet felülmúl a vidék szaggatottsága, változottsága, romanfikus tájrészletekben való gazdagsága. Patak és szikla, vízesés és föléje hajló gazdag vegetáció, kőomlások, rétek tarka virágok szőnyegével, s néha egészen szegény falvak, amelyeknek összeomlani látszó házeit palás kőből vágott hatalmas lapok fedik, melyeken ágas-bogas, fából rótt erkélyek csüngenek. Szegényes ez az architektúra, de változatossá teszi a nyomorúság szülte találékonyság ezernyi ötlete, sajátos mesterségbeli tudás, ügyesség, szinte stílusnak, mely a nemzetségek hosszú során alakult és nőtt, nevezhetnők. Itt is érzem, hogy a mi új építészettünk a népies építészettel nem motívumok, hanem az építészeti teremtő munka módszerét tekintetében mennyire rokon!

A szemünk előtt kitaruló kép kaleidoszkopszerűen változik, gazdagsága kimeríthetetlen. A kanyargós vasúti vonalról minden jelentősebb részét a legkülönbözőbb oldalról látjuk. Egy félelmetesen merészen ívelő régi híd, alig szélesebb mint egy ösvény, majd jobbra, majd balra tűnik fel.

Most a magasba törő hegycsúcsot keretez, majd meg mélyen alattunk nyúlik a habzó vizek fölé. Ismételten látjuk, figyeljük vonalát, majd szemközt, majd meg fantasztikus rövidülésekben. Stafikai érzésünket azonban innen is, onnan is annyira kielégíti, hogy bármilyen bátran is szerkesztette valamilyen kőművesmester, vonalának biztonságánál fogva pillanatig sem kételkedünk abban, hogy az idők teljességéig meg fog állani.

Átpillantunk az egyik híd alatt, ívelése alatt zajlik, zúg a jégheleg, krisálytisztára szűrt hóvíz, amelynek játékos mozgását az ezüstszürke, kerekre csiszolt sziklákon figyelhetjük. S a zuhogó patak mögött gyönyörű zöld növényzet, — odafenn pedig az acélosan kék ég. Ujjonganom kellene, hogy mindezt láthatom. A látás öröme az utazás igazi boldogsága!

És lám, mialatt e sorokat írom, örömöm idejét rövidíttem. Miért? Miért nem adom oda magamat teljesen és egészen a látásnak, csak az érzéki élménynek? Nem lenne ez sokkal okosabb, — mint így gondolat-architektúrákat építeni, elvonatkozni — hogy papírra kerüljenek az általam meglátni vélt összefüggések?

Lehet, hogy igen! De.

Utazom, sorsom megengedi, hogy utazzam. Ilyképen bizonyos vagyoneértéket külföldre viszek ki, értéket, amely a nemzeti gazdaság számára mint ilyen közvetlenül elvész. És úgy érzem, hogy ez a tény kötelességeket hárt reám. *A kívülről értéért valamit haza kell hoznom. Ha másképp nem, úgy hasznosítható tanulság formájában.*

A ma magyarjának nincsen joga tékoználni. *Ma minden magyar világotjáró — ha a „maga költségen” utazik is — mégis a nemzet verejtékén folytat tanulmányokat. Ma senkinek sincsen közüllünk joga, — hogy a múlt század szavával éljek, — kéjtutásra. A látottakat, a tanultakat minél többek számára kell hozzáférhetővé tennünk. Minden munkánkban benne*

¹ Előfigyelések első részét a Magyar Művészet 1928. évf. 6. számában közltem.

éljenek e tanulások s minden tanulságunk legyen mindannyiunké . . . Szeretném, ha mindenki így látná e följegyzéseimet s azok őszinte szándékát.

A vonat a genfi tó partján robog. Messze hátul, nyugat felé a végtelenbe nyúlik a tó, szemközt a Dent du Midi masszívja toronyosodnak a selymes ég felé. A vízszintes és a függőleges végtelenség tűndöklő találkozásai. A vasúti vonal töltése mentén villa-telepek, mosolygó városok, zöldelő kertek váltakoznak, gondozott tarka virágágyak meg nem szűnő szalagja fogja össze őket. Derűs emberi élet kerete mindez. S az élet löktetése öt percnként betör a vasúti kocsi szűk szakaszába.

Pezsög gondtalanság, eleven tarkaság, tíz nyelven hangzó életöröm . . . *Nem lehetne ez a Balaton mentén is így? Miért ver a sors szegénységgel, trianoni átokkal, s miért adjuk mi mindehhez az ötletnélküliséget, szervezni nem tudás, lusta nemtörődomség bűnét? Kert- és parkkultúra hiányát.*

A vonat 80 kilométeres sebességgel száguld Lausanne felé, de így is megkapja a szemek egy-két épület s összehasonlíttá-sokra ösziönöz. Megkerüljük a chilloni várkastélyt. Mervev középkor. Büszke, dacos elzárkózás — félelem, a korban rejlő veszedelemektől. Valamikor, tán négyszáz év előtt ez a várkastély valóság volt, ma a tájkép romantikus, festői díszje. Szép, elmúlt koroknak megkapó emléke, amelyben a multat idézhetjük. De benne élni, a genfi tó napugara elől borongós sötét termeiben megbújni. Mily gondolat!

És mégis 20—30 év előtt sokan akadtak, akik itt a genfi tó rogyogásában, a svájci élet politikai és rendőri biztonságga közepe, ilyen komor, bezárkózott otthonokba kíváncsítottak, voltak sokan, akik ilyen várkastélyok kisebbbftet másolatait építették föl maguknak! Persze vízvezetékekkel, központi fűtéssel, villamos világítással. No és várkapuval, esetleg felvonóhíddal is! Lőrésnél alig nagyobb ablakú házak félhomályába húzódtak! Házakba, melyeknek a középkori hólyagos üveget utazó homályos ablakából nem látták azt a szépséget, amelyet ez a földi paradicsom nyújt.

Tévedés lenne, ha egy késői kor azt hinné hogy ez egyes lelkek beteges vágya volt! Dehogy is! Általános óhaj, a gazdagok irigylet privilégiuma volt az, hogy modern „várakban” lakhattak — a XIX. század végén! Szinte patológikus társadalmi kórság, melyet az akkori közvélemény szankcionált a „Heimatschutz” jelszavával. Az egésznek képtelenségét csak akkor látjuk teljesen, hogyha a történelmi egymásutánt fordított sorrendben nézzük. Képzeltük el pillanatra azt, hogy a mai technikailag fejlettebb kor megelőzte volna a középkort. Tegyük fel, hogy ez az elkésett középkor látván azt, hogy ma hogyan építettünk, valamely kormányhatóság intézkedése, avagy a „Heimatschutz” gondolat társadalmi kényszere alatt a bizonytalanság, a folytonos veszélyek közt élő, a magunk technikai felkészültségét nélkülöző keménykezü váru-urai arra vette volna, hogy olyan formájú házban éljen, amilyent ma tudunk megépíteni. Mondjuk például abban a bájos villában, melyet Vevey közelében építettünk, melyeket a kőszülő rablók egy nagyobb kővel szétzúzhatnak — falhasábokkal való tüzelésre épült, szobanagyságú kandalló nélkül . . . Grotteszk gondolat, de — még a XX. században is lehetséges volt. Hol? Például Budapesten és környékén? Nem csodálatos-e, hogy a romantika annyival erősebb és kitartóbb, mint a dolgok egyszerű és észszerű látása?

Páris, 1929 május 20

Újra Párisban. Pezsög az élet. Éjjel-nappal, egyazon ütemben — megállás nélkül. A különbség mindössze az, hogy a forgalom hol itt, hol ott éri el tetőfokát. Hajnalba a Halles környékén, reggel a metrók alagútjaiban, délfelé a nagy boulevardokon, a banknegyedben, négy óra felé az Avenue des Champs-Élysées-n reked meg, negyed-óráiig tart, amíg a kocsik száz métert haladhatnak előre. Az autobuszok hol a Louvre átjárójánál a parton, hol a Rue de Rivoli kereszteződésénél akadnak el. Nem lehet áttörni az áradatot, a Madeleine-nél eláll a város szfverése. Kicsit később a Boisba rohannak a kocsik ezzel: Páris megy lélegzetet venni, hogy azután visszatérjen s a

vendéglők apró termeiben pezsdüljön fel élete. Onnan ismét másfelé, a színházak előtti utcákba terelődjék. Ez a forgalom csökkenésének rövid ideje. Éjfélkor újra ember- és autótömegek a színházak és a boulevardok között, — a nagy avenuekön tízrekarolt állik körül a kis asztalokat, s mikor a hajnali órákban a Montparnasse-ra érünk, a Carrefour Raspail három sarkán megint megáll a forgalom, négyes-ötös sorokban táboroznak az autók a három híres kávéház előtt, a Dôme asztalkái kinyúlnak egészen a járda széléig, a világ minden részéből összeverődött közönség fogyasztja a legfrissebb italok vegyes választékát. Bábéli nyelvzavar egy félóra. De már hajnalodik s az élet másfelé fordul: a Halles környékére. Újra kezdődik a nap... Páris fáradhatatlan. Élete mindenütt megtalálja a maga szép színpadát és nagyszerű keretét. Bár a szennyes utcák sem ritkák, sőt egész negyedek vannak, amelyek a festői, elsősorban talán rézkarcotnák keresztnének kedvesek, de a mai híglénia elvelben nevelkedett ember, az idegenek számára elriasztók.

Súlyosabb a helyzet a párisiakra. Egyrészt azokra, akik ez utcákban laknak, másrészt azokra a nagyobb számú párisiakra, akik számára lelkiismereti kérdéssé válik e piszkos házak és utcák! Az idegen csakhamar kikerül ez utcákból, szebb negyedekbe tér, előszeretettel a Place de la Concorde-ra, amely mint erőteljes mágnes, mindig visszacsalogat. A pompás architektúrával, a Champs-Élysées és a Tuilerák kertjével határolt tér roppant eleven-ségével, hangtalanul gördülő, állandó forgalmával olyan megkapó kép, amelyről nem lehet szabadulni. A Rue de Rivoli felől színelen nélkül áradó tarka járművek, elegánsnál elegánsabb magánkocsik, az autobuszok tarka keringése, keveredése a szemet elkápráztatja.

De nemcsak a tér jelenje, érzéki benyomása köti le a szemlélőt. Aki annak keletkezését ismeri, Páris — sőt az európai történelem nagyszerű illusztrációjának fogja érezni ezt a teret. Röviden néhány szóval, néhány adattal jegyzem ide a tér és környéke történetét. A XVIII. század elején gondozaftan terület — a királyi palota kertjének végében. 1748-ban az osztrák örökösödési háború végével XV. Lajos dícsó-

ségét városépítészeti alkotásokkal kívánják megörökíteni. A beérkezett 19 pályaterv egyikét sem találják megfelelőnek, s mint azóta is sokszor, egy építész bíznak meg azzal a feladattal, hogy vegye ki a tervek-ből az értékes gondolatokat s azokat egyetlen tervben egyesítse. Az építész az udvar kedvence, de különben is kitűnő művész: Gabriel. 1758-ban tervét alapján kezdik kiépíteni a Rue Royale-t szegő két nagy palotát: a keletit mint Garde-Meuble-t, a királyi udvar bűtorraktárát, a nyugati pedig úgy, hogy a felépült homlokzat mögötti négy telekre azok vevője kedve szerint való lakóházat építhet magának. A Rue Royale lezárására 1765-ban Constant d'Ivry keresztzhajós templomot tervez. A paloták 1772-re elkészülnek, de a templom, melyre ott szükség nem volt s amelyet mégsem lehet profán célra használni, nem valósul meg. Később ímmel-ámmal lerakják az alapjait, de azokat is félbehagyják. Napoleon uralkodásának kezdetén a legkülön-félebb javaslatokat teszik ez alapok felhasználására. Végül is a császár úgy határoz, hogy azokra épít fel a grande armée emléktemplomát. Pályázatot hirdet a tervek-re s a jury véleményének eldobásával Vignon tervét fogadja el. 1809-ben el is kezdik az építkezést, de csak 1842-ben fejezik azt be, megfelelően átalakítva a terveket, most már mint St.-Madeleine templomát.

Igen érdekes és jellemző események ezek! Míg általában szükségesletek teremtemek épületeket, addig itt hatalmas épületek keletkeznek csupán művészi, város-építőművészeti hatások kedvéért: a paloták, melyekre akkor szükség nem volt, a tér lezáró falaként, a templom pedig az utca befejezése.

A tér keleti sarkán torkollik be a térbe a Rue de Rivoli, melyet Napoleon kezdeményezett 1802-ben (kivétel 1811—1855). Egységes árkádos házaival a világ legszebb utcájának lehetne nevezni. A legötök-letesebben, a legékeszőlöbbsen bizonyítja az általam ismételtan hangsúlyozott elvet, hogy a jól kiértel, átgondolt, művészileg megszabott típusokból összerakott utca a legszebb és legmegnyugtatóbb. A művészileg szabványosított utcának mintapéldája ez. A Place de la Concorde-tól egé-

szen a Városházáig egyenes vonalban nyúlik le s hosszának felében az egyenlő formájú árkádok házak; adják egyik falát, másik oldalán a Tuileriák kerje s a Louvre homlokzatai fekszenek. Létesítésének célja is ez volt: méltó módon beszégni a királyi palotát, elválasztani azt a város szomszédos részétől. Mert 1800-ig a szomszédos, zezugos utcák összevisszaságában épült házak a Louvre oldalához támaszkodtak. A Rue de Rivollival Napoleon kiszabadította a Louvre-t és a Tuileriákat, de ezenfelül megteremtette az első egyenes vonalú összeköttetést kelet és nyugat között, az északi irányban bekapcsolta ebbe a nagy tengelybe a Place Vendôme-ot, mely addig a Csipkerózsika álmát aludta a szűk régi város ölén. Fölötte érdekes körülmény az, hogy ez az igen kézenfekvő ötlet az 1748. évi városrendezési pályázaton még csak fel sem merült. A terveken szereplő különböző szabályozások a Rue St. Honoré és a Louvre között fekvő zezugos területet egyáltalán nem vették tekintetbe. A Napoleon elrendelte szabályozás kedvéért 40 utca ötszáz házának kellett eltűnnie: erre a műveletre csak a császár mert vállalkozni, csak ő mert ehhez a nagy műtéthez — amely 25 évig tartott — hozzáfogni.

A Place de la Concorde déli oldalát a Szajna szegi, a Rue Royale tengelyében, a hídon túl a Palais Bourbon, ma a kamara palotája áll. Klasszikus portikuszát az eredetileg barokk palota elé 1807-ben építették, a nagy tér ez oldalról való lezárásoképpen, mint a Madeleine-templom tükörképét: ismét hatalmas építmény, amely „csak” városépítő művészi hatást célzott.

Nyugaton a Champs-Élysées lombos fái közepette, a híres marlyi lovascsoporttól szegve vág neki a domboldalnak az Avenue des Champs-Élysées. A dombtetőn, a ködlő messziségben 1806-ban tette le Napoleon a nagy hadjáratok emléket megörökítő diadalkapu alapkövét, amely azonban továbbnagy tervének is kiindulópontja volt: a diadalkapu körül a Louvre-t megszegyenyítő nagyságú császári palotanegyedet akart építeni. Keleten a mult királyi palota, nyugaton a még hatalmasabb császári palota. A terv egyelőre terv maradt, de félszázad múlva III. Napoleon idején mégis megvalósult, amikor Hauszmann ha nem is császári, de

plutokrata negyednek tűzte ki a körvonalait, amely azóta fel is épült.

Ez a mult. Egymást követő évtizedek dolgoztak e nagyszabású koncepción s vas-következetességgel valósították meg. Az egymást követő hatalmak tündöklését verik vissza e terek és utcák, anélkül hogy pillanatra is egy messzi, már-már halott világban éreznék magukat. Ellenkezőleg, a leg-elevenebb, legmaibb élet zúg itt ma is. A Rue de Rivollé felől, a régiebb városból, a szűkebb utcákból kiszabaduló forgalom körforgást végez és nekivág az avenuenek, a hatszoros kocsioszlopnak elégséges síma úton, a Place de l'Étoile-ig s ott azután tizenkétfelé oszlik szét az újabb város tágasabb negyedeibe. A Rue de Rivollé megnyitásával a város jövőjének intuitív megérzése nyilatkozott meg, az tette lehetővé a nyugati irányban való fejlődést s ezáltal eleven maradt, az élet lüktető pontjává vált az egykori városzéli Place de la Concorde. A Garde-Meuble épületébe beköltözött a tengerészeti minisztérium, a felső palotába pedig az Automobil club, amely előtt a világ legszebb és legdrágább kocsljai adnak egymásnak este találkát.

Aki a tér történetét nem ismeri, azt lehetné, hogy a Place de la Concorde genális egyéniség egységes, egyszerre elkészült alkotása. Az az érzésünk, hogy ez a tér nem is lehetne más, mint amilyen. A természetes dolgok organikus tökéletességével teljes. De történelmi fejlődése révén még csodálatosabb. Mert az valahogy még megérthető, hogy genális koponya tökéleteset alkot, ha erre módot nyújtanak neki. De nehezebb elképzelni azt, hogy az egymást követő generációk munkája ennyire harmonikusan kapcsolódik egymásba s végül is közel mérföldes remekmű keletkezhessek. Városépítési szempontból irigylésre méltó kulturális légtér az, amelyben a Place de la Concorde megszülehetett.

A tér számomra két nagy tanulságot nyújt, két szinte axiomaszerű igazságot tartalmaz. Először azt, hogy a nagyvonulóság, a jelen szükségleteit túlhaladó méretű városstervezés előbb-utóbb meghozza a maga gyümölcsseit, nagyobb koncepció gazdaságosabb, mint egy szűkös, amely csak óriási költségekkel javítható meg. A másik nagy tanulság, hogy egy városépítészeti alkotás



A CHILLONI KASTÉLY



A „CENTOVALLI“ VÖLGY HÍDJA

vorázsának nem szabad behódolni addig, amíg annak történetét nem ismertük meg. Ez a tér nem szükségletekből, hanem egymást követő hatalmak reprezentációs vágyaiból, olyan indítókokból keletkezett, melyek ma nem jeleníthetnek. Ma egészen mások a kiindulópontjai a városépítészeti alkotásoknak, mint a reprezentáció. A Place de la Concorde városépítészeti műremek, amely ma is szerencsésen illeszkedik a szükségletek keretébe, de igen téves úton járna az a városépítő, aki szépségétől megvesztegetve egyszerűen lemásolná és város-tervébe illesztené!

Május 21

Séták Párisban. Lépten-nyomon találkozunk a városépítőművészet remekeivel. Megdöbbentő az egésznek pompás együttese, az összes elemeknek nagyszerű összjátéka, változatossága és harmóniája.

A Place de la Concorde-dal vetekszik a Place Vendôme klasszikus szépsége. Csodálatos az, hogy miképpen csatlakozik ez a tér a nagy boulevardok hálózatához, a Rue de Rivoli és a Place de l'Opéra együtteséhez. Ismét a természetes dolgok szervezősége érezzük, azonban csakhamar föl kell ismerünk, hogy ez nem így tervezetett, ez a bekapcsolódás Hauszmann és még előbb I. Napoleon inlézkedéseinek, szabályozási munkájának érdeme. Ez a tér a XVIII. században, keletkezésekor a zavaros képet nyújtó negyed közepette, mint egy szebb sziget üszött. Keletkezése előtt, a XVII. század végén, helyén szűk utcák hangyabolya, zsákutcák tömkelege, amely ugyan igen festői lehetett, de a város szívének képtelenül ható része, melyet már akkor sem lehetett továbbra is türni.

E labirintus belsejében, a Rue St.-Honoré mentén a Vendôme hercegek egy nagyobb telekímbjé fekvő, amelyetők egy örökösödési eljárás kapcsán részletekben akartak elárverezni. A Napkirályt minisztere, Louvois meggyőzi, hogy közbe kell lépni, fel kell használni az alkalmat arra, hogy itt rendet teremtsenek. A király kedvenc építészét, *Hardouin Mansardot* bízta meg, hogy készítsen terveket s Mansard az igazi építész érzéssel egységes beépitésű avagy inkább körülépitésű teret javasol. Hogy ez megvalósulhasson, a király 1699-ben az egész területet megszerzi és Páris városának en-

gedi át azzal a feltétellel, hogy a tér körül a Mansard terve szerint való homlokzatok épüljenek fel. A város most az egész ügyet vállalkozó kezébe adja, aki felépíti az előírt homlokzatokat s azokat a mögöttük levő telkekkel együtt ablaktengelyhosszakban eladja. A vevők pedig a már megépített homlokzat mögé kedvük szerint való házakat építenek.

Így keletkezett a tér, amelyet később a város szervez utcahálózatába illesztettek, amely azóta sokaknak szolgált mintául. Valljuk be, sok tekintetben nem a legjobb hatásokat váltotta ki, mert sokakat elűzött arra, hogy homlokzatokat emeljenek — függetlenül a mögöttük álló házaktól. Tagadhatatlan az, hogy a tér rendkívül szép — de ne kutassuk, hogy milyen kevéssé jók a házak, amelyek mögötte állanak. Ha azonban ettől eltekintünk, ismét igen tanulságos az eset. Példázza, hogy a hatalomnak — ma a közösségnek, városnak vagy államnak — miképpen kell megragadnia a csak egyszer jelentkező alkalmat arra, hogy a város bajait meggyógyítsa. S igen tanulságos az is, hogy a Haussmann-féle szabályozás ezt a kincsét miképpen tudta a maga nagy művébe beleszőni.

Azonban a városépítő tradíció, rendező érzék Párisban még korábbi időbe nyúlik vissza s száz évvel a Place Vendôme előtt hasonló, de talán még annál is sikerültebb alkotásra lehet büszke: a Place des Vosges remekére. Itt a Marais házsűrűjében IV. Henrik teremtett rendet ezzel a bájos térrel. Keleti oldalán állott a városrész Tourcelles palota, melynek udvarán II. Henrik lovagi torna áldozatává lett. Medici Mária férje halála miatt való gyászában elhatározta a kastély lebontását, mit IV. Henrik fejezett be. Az így szabaddá vált területet a közel szomszédos lóvásártérrel egyesítette. Szélén adott telket a Hollandiából áttelepített takácsoknak, akik hazájuk stílusában téglából és vágott kőből rakott szabadonálló házat építettek. A ház megtetszett a királynak, aki elhatározta, hogy az egész szabad teret szabályos négyzetformában ilyen pavillonnokkal építi körül s zárt teret alkot, amelybe az utcák felé boltozott házak alatt lehet bejutni. A tér csakhamar körülépitült hollandiaszű házakkal, a tér dívatba jött. Az Itáliát járt, pallérozott ízlésű, udvari főnemesség

örömmel ragadta meg az alkalmat, hogy új, szebb otthoni teremtsen magának, elhagyassa sötiét, várszerű házáit, a szennyes, kellemetlen szűk utcákból e tágas térre költözzék. A „jó király” az ébredő szükségletet érezte meg, példájával ösztönzőleg hatott, ide vonzott egy egész társadalmi réteget. Így keletkezett Páris egyik legbájosabb, legharmonikusabb tere. S bár a Place Vendôme formailag hatáskeltőbb, nagyszerűbb, úgy tetszik, hogy a Place des Vosges az, amely követésre inkább való. Mindenekelőtt itt egy még rejtett, csak megsejtett szükséglet kielégítésére építettek — nem homlokzatokat, hanem az egységesen felszabott telkekre egységes megjelenésű házakat. Még egy szempontból tanulságos ez a tér. *Francia főurak számára építtek ezek a házak, s mégis meg lehetett tenni azt, hogy bizonyos tetszetős egységes típus valósítsanak meg. A francia udvar oszlopaiknak nem volt igénye az, ami ma minden nyárs-polgárné, hogy háza más legyen mint a hasonló viszonyok közt élő szomszédé.* Korunk individualizmusa nem volt képes olyan egységes érzületre, mint ez a távoli korszak.

Május 24

Párisi a Haussmann-féle boulevardok szellemenessége fogja össze. Csúsfondáros párisi nyelvek a nagy mézárósnak — le grand charcutier-nek — nevezték a híres prefektust, mert kíméletlenül belevágott a város testébe, azt a lehetőség szerint rendszerbe hozta. Első nagycselekedete: a Palais de Justice-től a Gare de l'Estig átvágta a Boulevard de Sébastopolé. E nagy útvonalnak nyílása meghoronzogatta a párisiakat, akik kijelentették, hogy nem lehet tovább megmaradni Párisban, mert a Szajnaprefektus úr „huzatossá” tette a metropolist. Pedig ez még csak a kezdete volt annak a nagy szellőztetésnek, amely mindössze néhány évvel ezelőtt fejeződött be a Boulevard Haussmannnak a Boulevard Montmartre-ig való megnyitásával.

Haussmannt pazarlással vádolták, hogy milliárdok sokaságát szórta a szélbe. Ma már tudjuk, mennyire téves ez a felfogás! Ilyen művelethez bizonyos forgó tőke szükséges ugyan, — mindenesetre jelentős forgó tőke — de azon túl nemhogy költséget

okozna, hanem ellenkezőleg tőkeképződéshez, értéknövekedéshez vezet. Egészséges, fejlett gazdasági viszonyok között olyan többértékeket teremt, amelyek nagyrészt az ingatlanulajdonosokat gazdagítják még akkor is, ha, mint az ma már szokás, a betterment egyrészt a közösség magának biztosítja. Ez megokolt is, mert hiszen a közösség, a város kezdeményezte szabályozási művelet volt az, amely a telekértéknövekedést előidézte, igazságos tehát, hogy a haszon élvezői a költségekhez hozzájáruljanak.

Haussmann báró 1891-ben meghalt, — művét befejezték. Ő még bizonyos értelemben az ancien regime embere volt: egy szinte teljhatalmú uralkodó akaratait valósította meg — vagy ha tetszik a maga elgondolását ügyesen annak akarataivá tudta tenni. De munkáját már a modern gazdasági élet tette lehetővé: a hitelviszonyok, a pénznek mint piaci árunak felfogása. Hiszen bizonyos szempontból az egész szabályozás egy nagy tőkeművelet volt. Azonban ennek dacára ő és munkatársai formailag még teljesen a mult emberel voltak, az előző száz év formai eszményeit tartották szemük előtt, azokat alkalmazták koruk tapogatva felismert szükségleteihez. Így olyan városformához juttatták Párisot, amely a korok forgalmi szükségleteit fényűzően kielégítette, még a tegnapi is, de a mai világváros élete és forgalma ezeket a kereteket már feszegeti, még tágasabb, szabadabb, még nagyobb vonalú szabályozást követel, s a mindinkább jelentkező bajok, apró, kfnos és drága részletjavítások tömegében kezd fuldokolni. Költségesebb költségesebb javításokat sürgetnek, amelyek, ha meg is valósulnak, csak ideig-óráig tartó segítséget nyújthatnak. Haussmann a párisi városrendezők utolsó nagy protagonistája volt, még senki sem lépett örökébe. Vajjon Le Corbusier vagy valaki, esetleg valami csoport az általa elvileg felvázolt proramot magáévá tévén, veszi majd át a nagy örökséget és valósítja meg a ma, a jövő Párisát?

Május 26

Látogatás *Le Corbusier*-nél a Rue de Sévres-en. *Le Corbusier* mindaddig kevés, őt igazán jellemzőt épített — mégis igen nagy hatást gyakorolt napjaink építészetére. Az új



A SZAJNA MINDKÉT PARTJA



A RUE DES LAVANDIÈRES

épitészet megindítóinak legelsői közé tartozik. A szükségletek, a lehetőségek latensen megvoltak, de az ő meggyőző erejű írásal indították meg azt a mozgalmat, fejezték ki azt a törekvést, amely e szükségleteknek építész formáját keresni indult. Érdekel ő is, a környezete is. Úgy gondolom, e környezetnek jellegzetesnek kell lennie, hiszen ez ember hívatása az, hogy megteremtse az emberi élet és munka mai térbeli környezetét.

Az első benyomás a csalódás érzése. Piszkos, régi házba lépünk. Elhanyagolt, füstös, törött ablakú, penetráns illatú folyosó vezet a hasonlóul piszkos csigalépcsőhöz. Fenn az emeleten egy előtér, gondozatlan ajtó s azon a népszövetségi palota pályázatának részlete, mint — címtábla. Az ajtó mögött a földszinti folyosó ismétlődik meg, egész hosszában Le Corbusier stúdiója. Deszkából összerótt választófalak rajzokkal borítva, évek előtt meszelt falak, rajztáblák hosszú sora, azokra támaszkodva fiatal emberek, Európa minden részéből, de japánok, kínaiak és oroszok is. Míg Le Corbusier valakivel tárgyal, asztalánál várok. Azon halomban fekszenek nyomtatványok, könyvek, folyóiratok. Egy japán avantgardista lap alól a magam lapja, a Tér és Forma kandikál ki. Várom kell, van időm elgondolkozni. Bevallom, mindezt másképpen képzeltem el. Hiszen Le Corbusier szerint az egészséges élet, az igazi termékeny munka alapja a rend és az organizáció, a tiszta áttekinthetőség.

Végre befejezte tárgyalásait. „Rendelkezésre állok!” Udvariaságok. Ezalatt megfigyelhetem az embert. Különös zárkózott fej. Aszott és sovány. A szemüveg mögé bűvő szemel nem nyíltak, nincsen sugárzásuk — inkább befelé fordultak. Az új építészlet legtöbb képviselőjének — így társának, Pierre Jeanneret-nek is — megnyerő, szinte sugárzó pillantása után ez meglepő.

Míg azok nézése verőfényes, mint a házak, melyeket alkottak, addig Le Corbusier pillantása komor, szinte elkínzott és nyugtalan. Lényét nagy, szenvedélyes akarás fűti, emésztli. Nincsen ideje az életnek örülni, annak dacára, hogy az a szellemi harc, amelyet vív, éppen a jobb, a szebb életért folyik. Küzködő vonás jellemzi arculatát,

fiziológikusan véve karakterisztikusan első generációbeli, az alapokat lerakó típus.

Az írásairól beszélgetünk. Mivel minden francia büszke nyelvbeli tökéletességére, elismeréssel emlékezem meg róla. Elmosolyodik s megemlíti, hogy Paul Valéry, a francia nyelv XX. századbeli talán legnagyobb mestere — Anatole France akadémiai székének mostani bírókosa — levélben ismerte el stílusának szépségét.

Kérdezek: „Az Ön könyve „Urbanisme” egy tétel logikus levezetése. Hogyan gondolja az abban foglaltak megvalósíthatóságát? Az ott kifejtettek lényege ma már Páris szükséglete. A forgalom rohamos növekedése rövidesen a csődhez visz. Egyes negyedek — számuk és kiterjedésük nem kicsi — szociális és higiénikus fel-fogásunkkal össze nem egyeztethető állapotban vannak. E városrészek melegágyai a népbetegségeknek, a fizikai és lelki nyugtalanságnak, természetes elégedetlenségnek. Cselekedni kell. Mit tenne Ön, mit akar Ön tenni?”

Mosoly. Megelégedett, szinte győzedelmes mosoly. „Dolgozunk. Magunk is teljesen így látjuk a helyzetet. A bajok napról-napra fenyegetőbbek lesznek, sőt már ma is szinte tarthatatlanok. S ma már nem egyedül én hangoztatom ezt. 1925-ben az iparművészeti világtalálkozás alkalmával Renaultnak ajánlottam, hogy Páris reformjára vonatkozó terveimet állítsuk ki közösen, — hiszen ő mint automobilgyáros igen érdekelt ez ügyben. Ő nem, hanem vállalta egy másik francia nagyiparos, akit a forgalom érdekei közelről érintenek. Így született meg a „Paris — Plan Voisin”. Akkor megmosolyogtak. Ma már sokan állanak mellettem. Biztonságot alakítottak, amely a jövő Párisának szabályozását megalapozó törvényt készíti elő. Ez a törvény rövidesen a kamara elé kerül. Új, átfogó, egy 30 km átmérőjű nagyobb Páris általános szabályozási terve fog elkészülni, amelynek alapján Páris újraszervezhető. A törvény lehetővé fogja tenni, hogy a mai viszonyoknak megfelelő utcák s azok mentén olyan házak épüljenek, amelyeket mai technikai tudásunk mellett megvalósíthatunk. A most érvényes építési szabályrendeleteink tulajdonképpen a XIV. Lajos korabeli építőtechnika állapotának

felelnek meg s azon túl mit sem engednek meg. Miért tartjuk magunkat e túlhaladott szabályokhoz, mikor ma jobbat, célszerűbbet építhetünk. De ha a mai szerkezeteknek megfelelően szabaddá tesszük az építkezést, ha a telkeken szinte tetszésszerűen magasságba való építkezést engedünk meg — a célszerű határokon túl úgy sem épít senki —, akkor a föld értékét fölértékeljük, a telektulajdonos vagyonát legalább megfeszerezzük. Elgondolásunk szerint az értéknövekedés fele a közt — az államot vagy a várost — illetné meg s az a telekrészeket átvinné, hogy így a házak között megvalósíthassa az új, széles úttestet, illetve az azt szegő zöld csíkokat, kerteket.*

„Egyszóval a telekérték-növekedés megfogadását kívánja újjáalakítani Párist az „Urbanisme”-ben lefektetett elvek alapján?”

„Ezt akarnók elérni. Urbaniser c'est ne pas dépenser de l'argent. Urbaniser c'est faire de l'argent. Urbaniser n'est pas de valoriser de l'argent. Urbaniser c'est revaloriser.”

„Nem lenne-e helyesebb leontás és újjáépítés helyett nyugatra Saint-Germain irányában egy új Párist építeni?”

„Az a gondolat, hogy Páris középpontját Párison kívülre tegyük, azzal az eredmény-nyel járna, hogy a város legnagyobb értékét, a telekértékét megsemmisítjük. Pedig éppen ez érték az, melyet a modern technikával megsokszorozhatunk. Persze ez az újjászületett, magas házakból álló városmag csak üzleti negyedül fog szolgálni, — a lakások mindinkább a periferián fekvő szatellit városokba, a lakóvárosokba fognak húzódni.”

„Mindenkül tudja, hogy nem könnyű feladat előtt állunk. Egy ember kell a munka élére, egy teljes hatalommal felruházott férfi, aki legalább tíz éven át a helyén maradhat és nem bukhatik el a pártpolitikai játékok során, aki nem a multat fogja szolgálni, hanem a mának és a jövőnek gondozója. On demande un Colbert!”

Másra terelődik a beszélgetés. Egy húsz év előtt megjelent könyvre hívom fel a figyelmét: H. G. Wells „Intentions” címen megjelent tanulmányorozatára, amely profétikusan megjövendölte az új ház beköszönését, megjósolta az autobiliforgalom óriási megnövekedését, előrelátta az autostrádák rendszerét. Érdeklődve jegyzi föl a címet.

A Cluny múzeumban. Ez az aránylag kis épületben remek középkori keretben elhelyezett nagyszerű gyűjtemény szédítő gazdagságban tárja elénk a francia művészet három-négy nagy századát. A Notre-Dame eredeti szobrainak maradványaitól a Dame à la Licorne gobelinjeig a színek és formák áradása ölel körül. Míg a Louvreból inkább az udvari művészet uralkodik, itt a középkor nagy polgári kultúrája dominál. A benyomás egységességét az anyagnak bizonyos nagy periódusból eredő mivolta biztosítja. Itt minden darab kiegészít a szomszédját, magyarázza és megérteti annak lényegét.

Ezt az egységességet a múzeum keletkezése magyarázza. Alexandre du Sommerard 1833-ban megvásárolta az 1490-ben épített s akkor már dűledező Hotel Clunyt és mindinkább fejlődő közép- és renaissance-kori gyűjteményét itt állította fel. Az ösztönzést Victor Hugo nagy regénye a Notre-Dame de Paris adta meg, amely 1861-ben a romantikus hullámot megindította. Sommerard halála után a francia állam megvette a gyűjteményt és a már megjelölt irányban fejlesztette azt tovább. Ennek a múzeumnak kezdetől fogva volt világos, határozott programja — ezért oly kiünő. Hasonló szelleméni fogva szerencsés a Musée Guimet. Felállításában, nevezetesen a Kambodszából hozott kőplasztikai munkák felállításában mintaszere — ezért oly felépítette a kereteket, amelybe a kiállított anyagot a laikus látogató is bele tudja illeszteni, úgyhogy egy távoli világ kultúrájának kerekded képével távozik.

Sajátos helyzete van két múzeumnak. Az egyik a Tuilleriák kerijének déli pavillonjában a *Monet-múzeum*, a másik pedig a *Rodin-múzeum* a Gabriel építette Hôtel Bironban. A Monet-múzeumot Lázár Béla ismertette e folyóirat 1928. évi 6-ik számában. Tökéletes élményt ad, tökéletesebbet, mint a műremek ezrelt halmozót nagy múzeumok. Egészen más hatású a másik múzeum, *Rodin* háza. Hatalmas parkban áll a bájos rokokóház, az utca felé gótikus kápolna, melyet az angol klásasszonyok építettek, mikor itt székel az intézetük. A kápolna és tartozéka a mester nagy műveinek gipsz-

* V. ö. Magyar Művészet 1928. évt. 406. old.



A RUE DE RIVOLI

öntvényeit tartalmazták, nem egyszer több példányban, többféle nagyságban. A régi házban a Rodin birtokában maradt eredetiek és a rajzok állítottak fel, rendkívül érdekes tanulmányok, agyag- és plasztikművek. A kertbe került a „Penseur” monumentális bronzfigurája. Amint ezt a múzeumot járjuk, szinte érezzük, miként élt itt a mester együtt fantáziájának szülőiteivel, miként alkotott az ezernyi vázlat közepette, mindig újra visszatérve az egyszer fölvetett gondolathoz, felhasználva, átdolgozva azokat más művészi célokra. Ennyiben igen érdekes és tanulságos ez a studiószerű múzeum. De viszont tagadhatatlan az is, hogy valami rongja a benyomást, van valami, amiért nem harmonikus az egész. A különböző szobrok különböző nagyságú, különböző anyagú kivitele valamiképpen azt a hatást kelti, hogy ez a stúdió, ez a kert, alighanem nagy ünnepek színhelye, — egy kicsit a mester vásárlóira is célzott . . .

Május 29

Két egymást követő s teljesen ellentétes színház estéről számolok be. Az egyiket egy nagy revue-színházban töltöttem, a másikat az orosz opera előadása volt.

A revue-színházban három és fél órán át tartó ragyogó pompa és csillogás kápráztatja el a szemet. Fénylő drágakövek —

utánzatai, selyem és bársony villogása pompás testeket ölel körül. Nagyszabású díszletek közepette pompásan iskolázott, bájos „amerikai” lányok táncainak ritmusa, a jazzband szigorú ütemes tombolása. Bele-kábulsz, ha látod, ha hallod. S nehogy a szédülést a megszokás hatalma pillanatra is megszakítsa, a tempó képről-képre fokozódik. S ha zúgó fejjel kilépsz a végtelenül tisztes foyerba, ott másik saxofonos csoport harsonnázza füledbe afrikai ritmusát. Zúgó koponyával lépve a rue Berger autótülköléstől zavaros síkatorába, mozdulni sem tudsz, elveszel a nyüzsgés közepette, úgyhogy a nagy Boulevard fényreklámoktól villogó élete már üdülést jelent, megpihenést a felajzott idegeknek. Nyilvánvaló, hogy mindez nem számunkra, szegény európaiak számára készült. Mi meg sem tudnók fizetni ezt az esztelen fényűzést. A Párisba vándorló amerikaiak viselik a költségeket, az ezernyi, percről-percre váltott kosztümöket, a világ legdrágább artistaszámait. S az a kábulat, amelyben elhagyják a termet, a legjobb megalapozása az otthon nélkülözött szabad italozásnak. Mámor mámorit követ.

Bizonyos, hogy az egész revue-színháznak ez az anyagi alapja. Minde szórakozás mögött van valami, ami bántó. Az, hogy



A FÁJDALMAS ANYA. Faszóber
Cluny-múzeum

nincsen európai színház, amely komoly művészi szándékkal igazán nagyszabású megvalósítására ilyen összeget költhetne. Nincs az a komoly jelentőségű színpadi mű, amelynek kiállítására ennyi pénz állana rendelkezésre.

Nagyobb ellentétet, mint a másnapi orosz operaelőadást, el sem lehet képzelni. Igazi nagyművészet az, amelyet a Maria Kusnezova vezetése alatt szervezett társulat a Théâtre des Champs-Élyséesben ad. Az emigrált orosz művészek éneklik a főszerepeket, oroszok énekelnek a karban. M. Pokin, a nagyhírű táncos, New Yorkból tért vissza, hogy a balletet betanítsa, a díszleteket a szentpétervári akadémia két volt professzora: Bilbine és Korovine vállalták, míg a zenekart Straram szervezte meg, ugyancsak oroszokból. S ez az előadás Borodin Igor herceget teljes odaadással, igaz áhítattal adja elő, számukra minden előadás a távoli, ma elérhetetlen Oroszország iránt való hódolás. A szerepek a lelkükből fakadnak, a zenedráma minden sora, minden üteme legbensőbb élményük. A karok

éppúgy ösztönös együttérzésből énekelnek, mint ahogy a nagytudású énekesek, a remek táncosok, és a zenekar tagjai ugyanígy vesznek részt az előadásban. Igor herceg szomorú története az orosz nép mai tragikus történetének szimbolumává válik, de a harmadik felvonás nagy befejezése: a visszatérés az ellenség elpusztította, fölégetett városba, a jövő reményének húrjait szólaltatja meg. A puszta nagy messzeségéből felhangzó és a város felé közeledő nagy kardal szimbolikus értelművé fokozódik ebben az előadásban. A harmadik felvonás nagy balletje egyik fénypontja az estének. Gazdagságtól árad a színpadi kép, az aranyfűt magasra emelő Boris Kniazeff s az őt körülömlő ragyogó harcosokban olyan mesebeli gazdagság szól, amilyent ma talán Európa egyetlen tánckara sem tud nyújtani, itt egy a múltban és a jelenben is sokat szenvedett, de végtelenül gazdag és színes, nagy nép lelke él és ragyog fel idegen világok közepette. Igor herceg története felejthetetlen élményé válik az orosz opera előadásában.

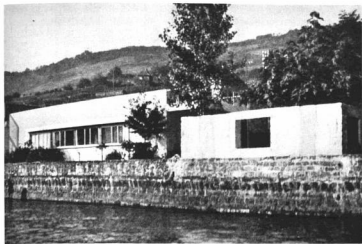
Dr. Ing. BIERBAUER VIRGIL



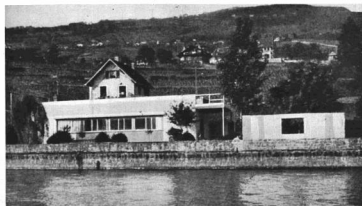
AZ OPERAHÁZ ÉS KÖRNYÉKE



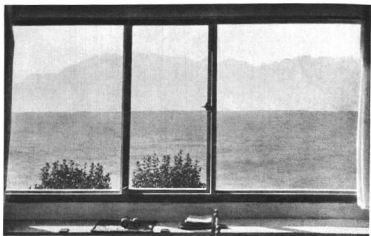
A PLACE DE L'ÉTOILE



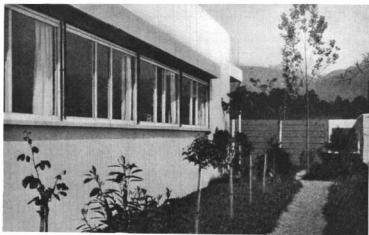
LE CORBUSIER PARIS: LAKÓHÁZ A GENFI TÓ PARTIÁN. Déli oldal



LE CORBUSIER PARIS: LAKÓHÁZ A GENFI TÓ PARTIÁN. Déli oldal



LE CORBUSIER PARIS: LAKÓHÁZ A GENFI TÓ PARTJÁN



LE CORBUSIER PARIS: LAKÓHÁZ A GENFI TÓ PARTJÁN. Déli oldal

AZ OROSZ EGYHÁZI ÉPÍTÉSZET

G. K. LUKOMSKI KÖNYVE

Ez a mű most jelent meg a párizsi Ernest Leroux cég díszkiadásában¹ s egyike az utóbbi évek legjelentősebb művészettörténeti publikációinak. Különösen illusztrációs része tesz kiváló szolgálatot. Száznegyvennégy táblán sorra jönnek az orosz egyházi építészet kiemelkedő alkotásai, amelyek összességét eddig az európai tudományos világ még alig bírálhatta felül. Az orosz nyelvű munkáktól sokan riadtak vissza éppen a nyelvi nehézség miatt, a német, francia, angol szakírók közül pedig egy sem támasztotta alá elméleteit ennyire gazdag s első forrásból származó dokumentációval. Aki áttanulmányozza ezeket a táblákat, ha nem is teljes, de átfogó képet kap a sokrétű, széles anyagról. Legfeljebb azt kifogásolhatnánk, hogy a szerző önálló függeléként kezelte s a szövegrész után illesztette őket. A szöveg egyes helyei még csak nem is utalnak a nekik megfelelő illusztrációkra, hátra kell forgatnunk, hogy rájuk akadassunk. Főleges fáradság, mely az áttekinthetőség rovására megy.

A francia szövegrész különben is rászorult volna a fényképek fokozatos beillesztésére. Így, egymagában, meglehetősen zavaros. A történelmi ismertetés néhol elmarad, néhol túlsúlyba kerül. Az egyes régiók, építészeti központok nincsenek mindig jelentőségük szerint elhatárolva. Sok a visszatérés már ismertetett adatokra s a fejlődés lényeges állomásai nem kapnak elég tisztá, proemlens reliefet. Ilyen hatalmas komplexum feldolgozása szilárdabb konstrukciót, szervezettebb rendszert kívánt volna meg.

Alapjában öt nagy korszakról van szó. Az első a XI. században kezdődik és benyúlik a XIII-ba. Színhelye Dél-Oroszország, építkezési centrumai Kiev és Csernigov. A második a XI-ik századtól a XV-ik elejéig tart, székhelyei az északnyugati fekvésű Novgorod és Pskov. A harmadik a XII. század közepétől a XIII-ik század közepéig terjed,

színhelye a középoroszországi Vladimir és Suzdal. A negyedik és ötödik a XV. század második felétől a XVII. végéig értendő s Moszkvából kisugárzó építőstílusra egész sereg nagyvárosi templomait jellemzi.

Első korszak. A kiev-csernigovi csoport. Oroszországban a keresztény civilizáció első fészke, a mongol pusztítás bekövetkezéig (1259), a kievi hercegség volt. Egykorú följegyzések alapján nyomon követhetjük az egyházi építkezés felvirágzását. Maguk a templomok ma már vagy eltűntek, vagy romokban hevernek, vagy a felismerhetlenségig átfarmálták őket a későbbi, főképp XVII–XVIII-ik századbeli restaurációk (a Szent Zsófia székesegyház és a Mennyemmel kolostora Kieven, Ovrucs, Kanev, Osztrog, Novograd-Volynszki, Vladimir-Volynszki templomai). Egyedüli kivétel a XIII-ik századbeli csernigovi székesegyház, amelyen az újjáépítések csak egyes részekre szorítkoztak.

Az épületek jellegzetes alaprajza a kereszt. Kelet felől rendszerint három (Kieven öt) egymáshoz illeszkedő, félkörű apszis zárta le őket. (Kivételek a csernigovi katedrális, amelynek apszissal egymástól elszigetelték). A dongaboltozatokat hat pillér tartotta. Gyakori az ötkupolás rendszer: egy falövön (tambour) nyugodt nagyobb központi s a sarkokra elosztott, trompusokon vagy pendentífeken függő négy mellékkupola. Másik, egyszerűbb típus volt a négypilléres, egykupolás templomtest: Szent Bazil Ovrucsban.

A falak vagy téglából, vagy váltakozó téglás és törmelékkel kevert vakolatrétegekből épültek. Belülről mozaikok, márványlapok, freskók díszítették, kívülről pedig — a nyugati és keleti homlokzatokon — pilaszterek és féloszlopok tagolták őket. A hullámos tetőzet, a boltozatok háttára simulva, hűen adta vissza fvelésüket.

E sajátosságok itt mindjárt fölvetik azt a súlyos problémát, amely két táborra osztja a szakértőket: az orosz egyházi építészet kelet-

¹ G. K. Lukomski: „L'architecture religieuse russe du XI^e siècle au XVII^e siècle“, Paris, Ernest Leroux, 1929.



VLADIMIR, A SZENT DEMÉTER SZÉKESEGYHÁZ. XII. század vége (Restaurálva)

Cliché E. Leroux



JURJEV-POLSZKI, A SZENT GYÖRGY SZÉKESEGYHÁZ
EGYIK DOMBORMŰVE. XIII. század

Cliché E. Leroux



NOVGOROD. A SZENT ZSÓFIA SZÉKESEGYHÁZ KORSÚNI BRONZKAPUJA. XII. század
Cliché E. Leroux

kezése lényegében bizánci, vagy keleti (Kaukázus, Örményország) befolyásra vezethető-e vissza? Az első álláspont legintranzigensebb képviselője napjainkban Diehl, a másodiké Strzygowski. Szerző közös nevezőre hozza e két elméletet. Elismeri, hogy történelmi és stíluskritikai szempontból mindkettő jogosult s a középutat: a bizánci-örmény összetett hatás elfogadását ajánlja. Amennyire a művészet-történet mai helyzetében megítélhető, ez tényleg a legcélszerűbb megoldás.

Második korszak.

A novgorod–pskovi csoport.

Ezt a vidéket megkímélte a mongol invázió s így a fejlődés öt évszázadon át aránylag zavartalan volt. Kiev esése után és Moszkva feltünte előtt az orosz civilizáció súlypontja Novgorodba toldott.

Az építészet jellegét négy tényező befolyásolja: a kievi hagyomány; a revali és rigai mesterek révén beszűrődő német hatás; az éghajlat ridegségével járó helyi szükségletek; az orosz fatemplomok.

Így jön létre egy különös, kevert stílus. A bizánci tradíció életerejét bizonyítják a nagyobb épületek hangsúlyozott kereszt-hajó, karzatai, a vastag falak váltakozó kő- és téglarétegei, valamint az ökupolás rendszer (novgorodi Szent Zsófia székesegyház, 1045–52, restaurálva 1898-ban). Néhol megmaradnak az egymáshoz illeszkedő örmény apszisok is, egyetlen központi kupolával (Spasz-Neredicsa, 1198). De a kupola formája lényegesen módosult. Néha nyomott, legtöbbször azonban ellíptikus, majd kimondottan *hagymalakúvá* váltik, hogy megkönnyítse a felületére rakódó hóréteg lecsuszamlását. A korusok és homlokzatok eredetileg széles ablakai réseké szűkülnek; így kevesebb hideget engednek be. A dekoráció mindenütt leegyszerűsödik, a négyzet tambourjára meg az apszisokra szorul. A mozaik és márvány eltűnik, a freskók ritkák. Nyilvánvaló német hatásra vezethető vissza azok a lapos falszalagok és fülkés párkánykiképzések, amelyek a falfelületek külső csupaszágán igyekeznek enyhíteni. Viszont a Szent Zsófia székesegyház díszítményeinek büszksége: a korsuni bronzkapu (3. ábra), cizellált rovátkáival, a kereszt-embéma silhouetteszerű beillesztésével a

primitív dekorálójárások kortól és országtól független technikai közösségére utal.

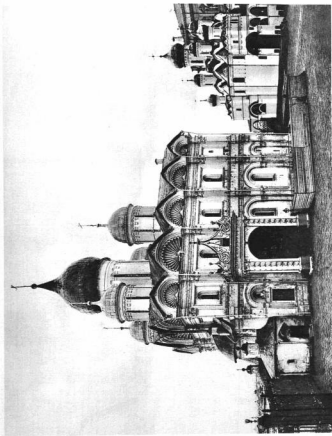
A XII. század első felében épült novgorodi Szent György s az egykorú Szent Szűz Születése templomok a bizánciaktól teljesen eltérő szerkezeti problémákat inaurgálnak. Három kupola megmarad rajtuk s hűek az örmény apszisokhoz is, de *kereszt-hajójuk nincs* s így alapjuk a téglalap. A további fejlődés folyamán a szélességi méretek mindinkább predomínálnak (Spasz-Neredicsa). A XIV. század elejétől főképp a pskovi körzet típusa irányadó: e templomok alacsonyak, kicsik, négyzetesek s hatalmas pillérek aránylag kevés helyet hagynak szabadon (a svlatogorszki Szent Szűz Születése, 1510; Szent Péter és Pál, 1575; Szent Anasztázia, 1577; Nagy Bazil, 1415; Szent Szergej, 1501, mind Pskovban). Az észak egyik jellegzetessége a *kerék pillér* először a Joannovszki-kolostorban tűnik fel (1240), hogy a XIV. és XV. században közkedveltségnek örvendjen például a Csudszkoje tó partján. Fontos alkatrészek még a mély narthexek és körülfutó perronok (porche), mint Kozmosz- és Damiennél Gremacs-Gorában (XV. század) és a gyakori harangtornyok, vagy „zvonnicsyk”, amelyeknek legszemb reprezentánsai a pskovi Mennybenmenetel (1467) s az izborszki Szent Miklós templomokon láthatók.

Végül említjük meg, hogy úgy a novgorodi, mint a pskovi épületek tetőzete legnagyobb-részt *oromzatos* (fronton) kiképzésű. A hullámos felületet háromszögek tördelt játéka váltja fel. Ezt a diszpozíciót szerző a környék fatemplomaira s innét az izbákra vezeti vissza. Fokozatos átvételében látja „az orosz népi stílus” első hatását az idegenből ideplántált egyházi építészetre.

Harmadik korszak.

A vladimir–szuzdali csoport.

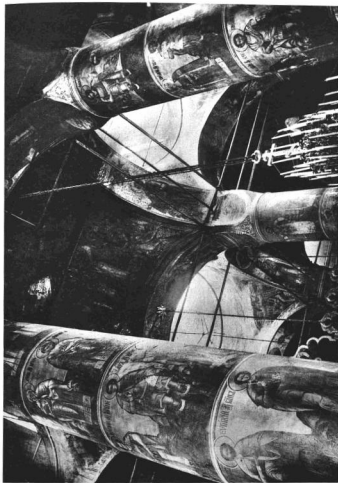
A XII. század elején, a pusztia (szteppe) nomádjainak nyomása alatt, megindul a Dnyep-rkörnyéki oroszok egy része és sűrű rajokban lepi el a Felső-Volga mentét. Ez a helyzetváltoztatás még jobban eltávolítja őket Bizánctól s az európai civilizációtól. Ázsia előtérbe nyomul. Így csak természetes, hogy a *keleti hatás*, ha nem is kizárólagos, de minden eddiginél intenzívebb.



MOSZKVA. A MIHÁLY-ABRANGYAL S AZ ANGYALI ÜDVÖZLET SZÉKESEGYHÁZAK
Ciklus E. Lerosok



MOSZKVA. AZ ANGYALI ÜDVÖZLET SZÉKESEGYHÁZ EGYIK KAPUJA
Cliché E. Leroux



MOSZKVA. A MÁRIA MENNYBEMENETILE SZERESÉGYPHÁZ KÖZPONTI KIPOLAJA

Cliff E. Lewis

A virágzás a tatár invázióig (1258) tart, akár Kievdben. Csak hogy a vladimir–szuzdali templomok jelentősen különböznek a kievi csoporttól. Először is: *kőből épültek*. Bár kisebbek, mint a kievelek, magassági méreteik impozánsabbak. Alaprajzuk kimondottan négyzetes, al-kereszt-hajóval, csak a három apszis tömege ugrik ki a kompakt testből (a vladimir Mária Mennybemenetele székesegyház, 1158 körül). Rendszerint egy alacsony, falóvra helyezett központi kupolájuk van (a vladimir Szent Szűz Halála és Szent Demeter kathedrálisok, a Közbenjárás temploma, a XII. század végétől a XIII. század első negyedéig). A tartó pillérek már keresztalakúak. A homlokzat hármassá beosztása szigorúan betartott; az alaptól az oromig széles pilaszterek, vagy karsú féloszlopok jelölik a közép- és oldalhajók válaszvonalát.

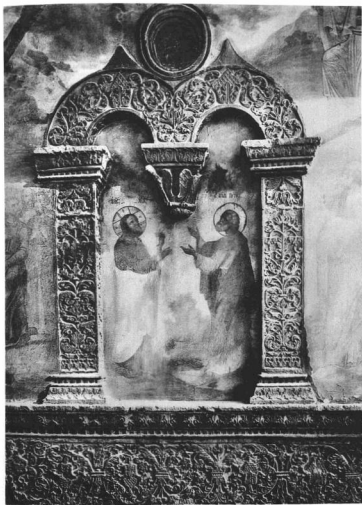
A tektonikus elemek átcsoportosítása eltörpül a díszítés újszerűsége mellett. Páratlanul gazdag, változatos *terméskőplasztika* lép a bizánci freskók és mozaikok helyére. Nem elég, hogy mély, arányosan tagozott, oszloprendes és bolthajtásos „román” kapuzatok törik át a falakat. Nem elég, hogy pillér- és oszlopfelvezetek, valamint az őket összekötő vakárkádok konzoljai és frízai dús ékítményekben pompáznak. A Közbenjárás templomának külsején csak a három frontális árkádra szorítkozik a plasztikus dekoráció, Szent Demeternél már körülveszi a kupola tambourját, leereszkedik a homlokzatok felső részére (1. ábra), hogy negyven évvel később, 1230 körül, monstrumainak, láncozatainak, virágjainak, lombdúszeinek kibogozhatatlan hálózataival előntse a jurjev-polszki Szent György-templom egész felületét. A fal eltűnik a lezuhogó kő-szöttek alatt. A faragványok ilyen szertelen bőségét a nyugati román művészet csak Poitouban ismeri. Angoulême, Bayeux, Civray s a poitiersi Nagy Boldogasszony kísért. Hihető-e, hogy ténylegesen hatottak volna a vladimir csoportra? A távolság, különösen az adott korban, óriási, de azok a bambergi mesterek, akiknek helyszíni közreműködését okmányok tanúsítják, közvetítőikül szolgálhattak. Azonban szerző találmán mutatja ki, hogy e faragványok szellemi rokonsága csak *látszólagos*. Az első különbség technikai jellegű: Poitouban a domborművet, a „ronde bosse”-t művelik, Jurjev-Polszkiában a lapos

relieft, a „méplat”-t. Vajatokkal dolgoznak, akár a szasszanida ékszerészek. A poitoui mesterek vérből szobrászok, a tömb kihangsúlyozói, a jurjev-polszkiak vésnőkök, akiknek mértékadója: az *ornamens*. Ornamensként kezelik még az állatmotívumokat is, növényi alkatrészeket idéznek bennük (2. ábra). Ebből az ellentétes művészi látásból következik a második döntő differencia: a délfancia templomok szobrászata a konstrukció szerves elemévé válik, míg a Volga mentén a faragványok pusztán dekoratív jellegűek. Csipkefüggöny vagy paszomány módjára borítják a széles síkokat. Nem ékelődnek az épület tömegébe, csak reásimulnak. Arabeszk-lapok és nem három dimenziós figurák. E második princípium világosan mutat rá eredetük főforrására: Ázsia ez, a Kaukázus, Georgia és Örményország (Ani, Nikordzinda, Mtshet, Mokvi, Kutalsz), vagyis egy szóban: Kelet.

Negyedik korszak.

A moszkvai renaissance.

A tatár uralom (1224–1480) Moszkvában, a hercegség új fővárosában is megbénította az építészeti tevékenységet, amely csak Nagy Iván (1462–1505) korában kezdett új lendületet venni. Az akkor emelt templomok prototípusa, az Erdel Megváltó (Spas-Naboru) még hű marad a vladimir tradícióhoz. Kőből épült, alaprajza négyzetes, egyetlen központi kupolája van. A fejlődés csak a XV. század utolsó negyedében kezdett új irányt venni, amikor Iván egyrészt pszkovi mestereket juttatott szülőhöz, másrészt pedig házassága útján (a Rómába menekült Zoé Paléologueot vette feleségül 1472-ben), Olaszországból behívott építészekre bízta a munkálatok vezetését. Ez a maga nemében páratlan összműködés, amelynek alapjául továbbra is a vladimir hagyomány szolgált, hozta létre a Kreml három büszkeségét: a Mária Mennybemenetele (1478–79), az Angyal Údvözlét (1482–90) és a Mihály Arkangyal (1505–09) kathedrálisokat. Mind a három *téglából* épült. Megtartják a négyzetes alaprajzot, de visszatérnek az özkupolás rendszerhez (4. ábra). Figyelemre-méltó, hogy a Mária Mennybemenetelnél, a pszkovi szokás szellemében, négy *kerék pillér* tartja a központi kupolát (6. ábra). A tetőzetek oromzatai szintén Pskovot



MOSZKVA, AZ ANGYALI ÜDVÖZLET SZÉKESEGYHÁZ EGYIK VAK-ÁRKÁDIA
Cliché E. Leroux



KISHI. XVII. SZÁZAD VÉGÉN ÉPÍTETT FATEMPLOM
Cliché E. Leroux



VERKHOVIE. XVII. SZÁZADBELI FATEMPLOM
Cliché E. Leroux



MOSZKVA. A MÁRIA MENNYBEMENETELE SZÉKESEGYHÁZ BELSEJE. XV–XVI. század
Cliché B. Leroux



KOLOMENSKOJE (MOSZKVA MELLETT). A FELTÁMADÁS XVI. SZÁZADBELI TEMPLOMA
Cliché E. Loreux

idézük. Az olasz hatás leginkább a Mihály Arkangyal homlokzatán ismerhető fel: az emeletek szabályos tagolása, az egymásra helyezett, véjtatos pilaszterek, a lineáris párkányzatok, az egyes falrészletek derékszögű tabellákba foglalása mind a korrenaissance formanyelvére emlékeztet, akár csak az Angyali Üdvözlés dekoratív kapuzata (8. ábra). Egyébként a díszítmények nagyrészt a templomok belsejére szorítkoznak. A téglá természetesen nem szolgáltatót alkalmas plasztikai anyagot. A kevés számú terre-cuite faragvány többnyire vakárkádok alakjában oszlik el (7. ábra). Az aranyozott alapú freskók döntő szerephez jutnak ismét. Emeletes regiszterekben borítják az oldalfalakat és felkúsznak a kerek pillértörzsekre is (10. ábra). Viszont az Angyali Üdvözlés tombourjainak tövében első ízben jelennek meg azok a „kokosnikik”, apró fvek pikkelyes sorozatok, amelyek megint a fatemplomokból származnak és olyan jelentőségre tesznek majd szert a 18. századon belül.

A fatemplomok egész Oroszország területén megelőzték a kő- és téglapületeket. Sajnos, nagyrésztük elpusztult a legrégebbiek csak a XVII. századra mennek vissza (8. és 9. ábra). De bizonyos, hogy a moszkvai renaissance, fénykorában, Rettenes Iván uralma idején, nekik köszönheti két forradalmas újítását: a piramist és az épületiömb centrális elképzelését, körülfutó galériákkal.

Első példa a Moszkva mellett Kolomenszkoje temploma a XVI. század elejéről (11. ábra). Mindkét diszpozíció egy csapásra lép föl: a félig nyitott emeleti folyosókkal koszorúzott portikuszok zeg-zugosan övezik a négyzetes középhajót, amely egy gigantikus, nyolcszögű gúlatorony alapjául szolgál. E torony széles alsórése fokozatosan szűkül lanternává, amelyet hatszögű tetőkúp koronáz. A piramis és lanterna közötti átmenetet „kokosnikik” háromszoros rétege leplezi. Az egész alkotmány, darabosan tagolt tömegével, szinte összelapítja magát a templomot és monumentálisan bizarr látványt nyújt. Így, első fogalmazásában, csak védelmi célja lehetett: az őrtorony (beffroi) szerepét tölthette be.¹

A fejlődés útja más falusi építményeken át (Medvednikovo, Diakovo) magába Moszkvába vezet. A piramisok kupolákkal kombinálódnak, a középtemplomot melléktemplomok gyűrűi sugározzák körül. Az ellentétes formák: négyszögek, gömbök, kúpok egy-egybe ömlesztése a legutólatosabb massza-orkesztrációban, a legraffináltabb silhouetterekesésben kulminál. A csúcsponon vagyunk. Az orosz egyházi építészet itt lesz elsődlegesen *nemzetivé*, itt talál magára. Olyan alkotások, mint a világhírű *Vasili-Blajenny* (1554–1560), ez a csillagalakú templomhalmaz, nyolc kupolájának gyűrűjéből kimagasló piramissal, elszigetelt campanilejével, csak ebben a környezetben, csak ilyen előzmények után keletkezhetek. Templomok száza nőnek ki a földből. A „kokosnikik” raja néhol ellepi a piramis egész felületét (Oszrov). Nagyságuk és formájuk variál, itt kagyló, ott háromszögszerűek. A Szent Miklós-templomnál, Pygiben, egymás mögé húzódnak a sorak lépcsőzetes emeletbeosztást szuggérálnak a hullámos ívelésük csak fokozza a mozgás illúzióját (12. ábra).² A XVII. század első felében a piramisok egy-egy épületen végbemenő elszaporodása csak a szabadjára engedett díszítő szenvedélynek tudható be: a Fel-támadás Putinkiban, az uglicsi templom, a georgiai Madonna Moszkvában stb. A vidéki centrumok is felkapják ezt a típust: Jaroszlavl (ahol megjelennek a bordás boltozatok), Romanov-Boriszoglevszk, Nagy-Rosztov (ahol az erődtípus-jelleg dominál) székes-egyházal. A belső dekoráció szintén pazar. Többnyire valóságos kerámilatakaró burkolja a falakat, de akadnak a lejtűt periódusok ízlésére emlékeztető freskók és cizellált bronzmunkák is (13. és 14. ábra).

1650 körül az egyház és államhatalom egységes állásfoglalása egyszerűen beilltotta a piramis-templomok emelését. Ürügyül az a megállapítás szolgált, hogy e túlságosan hívságos forma nem áll összhangban a hely komolyságával. A valódi ok a dél-nyugati, német befolyás alatt álló papság növekvő hatalma volt. Szerző konstatálja e tény, anélkül, hogy hangsúlyozná, mennyire jellemző korra és országra. Az előbb tárgyal

¹ Ugyanígy aránytalanul kifejezett központi őrtorony fordulnak elő a mi XIII. századbéli erődítési szász templomainknál is (Rindszend).

² Hasonlóan dekoratív, szabálytalanul elosztott, hullámos arkadurák díszítik nálunk a jéki templom északi apszidójának párkányzatát.



A SZENT MIKLÓS-TEMPLOM PYGIBEN, XVII. század eleje
Cliché E. Leroux



NAGY-ROSZTOV. A MEGVÁLTÓ TEMPLOMA. XVII. század

Cliché E. Leroux

fellendülés, a maga eruptív mohóságában, speciálisan orosz. De XVII. századbéli orosz a reakció autochton vétója is. Minden további nélkül lefojt és megöl olyan stílust, amely amellett, hogy maradéktalanul fejezte ki a szeretlen nép vallásos felbuzdulását, meszeszerű fantazmagóriáit, elítéltetésének idején erejének teljében is volt.

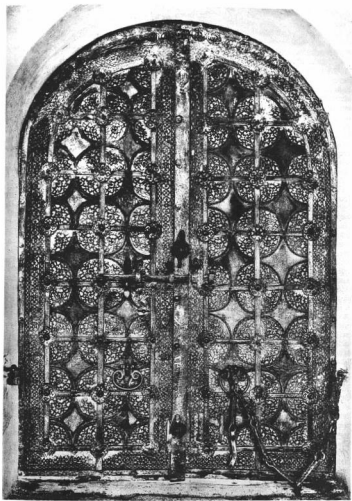
Örök korszak. A moszkvai barokk.

Ez érdekel bennünket a legkevésbé, mert alig van közössége az orosz szellemmel. Nagy Péter a nyugati, pontosabban német építészeti elveket és szépség-ideált propagáltja. Josaphat herceg temploma Izmailovóban (1678), Szent Miklósé, Szent Vladimiré Moszkvában, a Szent Szűzé Dubrovicsyben (1690–1699) erősen emlékeztetnek a velük egykorú drezdai, müncheni, prágai, innsbrucki műemlékekre. Az ukrán papság közvetítése kétségtelen. A főhajókon feltűnik a három, kelet-nyugati irányban sorakozó

kupola. A magassági méretek megnőnek, a homlokzatok teli síkjai téglalapalakban emelkednek a párkányzatig. Az első szobrokkal megjelennek a latin nyelvű feliratok is.

Ezek után megállapíthatjuk, hogy Lukomski munkája nekünk, magyaroknak azért is tanulságos, mert egy, a *mi egyházi művészetünk fejlődéséhez hasonló kiválasztó-dási folyamattal ismertet meg bennünket*. Mindkét építészet fázisait, irányát idegen hatások fokozatos vagy egyidejű jelentkezése, különböző módszerek összeillegkőzése szabja meg. Mindkettőjüknél előfordul egy-egy nagy iskola párhuzamos, szimultán működése. Eredetiségük, vitalitásuk kritériuma pedig egyenesen azonos. Nálunk is, ott is, legalább az evolúció egy bizonyos fokán, sikerült az idegen formákat, heterogén szerkezetű megoldásokat, ellentétes díszítő eljárásokat asszimilálni és megteremteni belőlük az egységes, nemzeti stílust.

DR. GÁL LÁSZLÓ



GOROKHOVECS, A SZÉKESEGYHÁZ KAPUJA, XVII. század
Cliché E. Leroux

TOSCANA SZOBRÁSZATA A QUATTROCENTÓBAN¹

I.

Kévszázadok művészete ragyog olyan sokféle színben, kevés században érvényesülnek a különböző törekvésű, istenáldotta tehetségek egyéniségük szerint olyan szabadon, mint általában a quattrocentóban. Meghítt közvetlenségén és természetimódatán felül éppen változatosága miatt tetszett ez a kor olyan nagyon a XIX. század emberének. A quattrocento sokszínű ragyogásában saját világának különfésülésére vélt ráismerni, az egymástól eltérő akarássokban a modern művészet változatos arculatát fedezte fel. Pedig nagy a különbség a két század között. Ami az akkorinak erőnye, dicsősége volt, az a mainak és a félmultnak hiánya, gyöngesége. Iránytű nélkül való hanyóadás bizonytalansága. A quattrocento sokszólamú, de együttesében harmonikus zenekara helyett ma és a XIX. század második felében hangzavar tombol, melyben nem mindig csendülnek fel meggyőző, őszinte melódiák. A quattrocento új, dicsőséges föllendülés kezdetét jelenti, a mai kakofonia zavart, sokszoros kimerültséget. Nagy lehetőségek, mely távlatok tárultak fel akkor az őszintőnösen dolgozó művészek előtt, akik tudatosan is más szellemiől fakadó művészetre törekedtek. A késői olasz gotika lankadsága megszűnt, a szemek felnyíltak, az elernyedt karok új és bámulatos erőre kaptak, a beteljesedés reggele köszöntött be.

A quattrocento, bár újjászülöttség, rinascimento, mégis szerves folytatása a multnak. Nem képzeltető el sem az antik művészet, sem a gotika nélkül. Formakifejezése, szelleme e kettő együttetéséből táplálkozik, anélkül, hogy diszharmónia lenne benne. Assisi Szent Ferencnek aszkézisével, alázattal párosult természet szeretetét éppúgy fölívta, mint az antik istenek, hősök testi tökélyének csodálatát. Az irodalomban már 200 év óta érvényesültek e törekvések és a művészetek fejlődésében is Giotto már közelebb van a korai renaissance Masacciojához, mint Giovanni Pisanoéhoz, akinél pedig csak egy nemzedékkel fiatalabb. *A művészi ábrázolás most a természetből elvonatkozó, eszmei szempontok helyett a fizikai valóság törvényszerűségeire helyezkedik.* Nem a naturalizmus bevonulását jelenti ez, hiszen a gotikában is egyes részletek — fejek, kezek — csodálatos természetihűségei árulnak el, hanem az *ábrázolásnak a látható kép szerint való megfogalmazását, a természetben uralkodó törvényszerűségeik elismerését, velük megegyező kompozíciót.*²

A középkorban a valóságos érzéstől irányított művészi képzelet a kifejezendő eszmének vagy eseménynek kedvéért átalakította a jelenségek egymáshoz való kapcsolatát. Így az alakokat jelentőségük szerint nem egyszer különböző nagyságban festették, mintázták, megjelenésüket a természettől eltérően transzcendens érzések, eszmék, rendszerek szerint közvetítették a szemlélőnek. A középkor mély híre, másvilágtól való féltelme a művészetben is kiélte magát. Úgy stilizálták a formákat, hogy azoknak kalligrafijában, átszellemítésében vagy felkavarásában zaklatott, az ördög kísértésének kitért lelkük vallomást mondhasson. Nem a való élet ismeretlen szépségeinek himnuszát akarják zengeni, nem keresnek megnyugvást harmonikus, kiegyensúlyozott ábrázolásokban, hanem üdvözülni akarnak a művészet által is és szabadulni kívánnak lelki szorongatottságtól. Aki középkori művészetet alkotások szemlélésénél ezt nem veszi számba, aki itt is az antik művészet vagy a XIX. századi naturalizmus szabályait, szelleme szerint ítéli, az előtt zárva marad a román stílus és a gotika őrvenyöl, misztikus világa.

A középkor lelki viharzása azonban fokozatosan elült. Nemcsak a profánok, hanem isten kiválasztott szentjei is dicsőíteni kezdték a világ szépségeit. Északon a művészet a régebbi érzések lendítéreljénél fogva, és az ottani féls követelményeinek megfelelően még tovább ápolja a gotika formakavargását, sőt ekkor örül legjobban önmagáért való játkának, általában azonban a soha teljesen meg nem tagadott antik hagyományok ébredezni kezdték. Nem ez volt az első visszaemlékezés, csak a mostani volt a megérett, a győzelmes. II. Frigyes uralma alatt Capuában, vagy a XIII. század végén és a XIV. század elején Pisában, Firenzében és Rómában (Nicola Pisano, Arnolfo di Cambio) a szobrászat már antik példaképek után indult, de a protorenaissance tünetek, melyek az építészet történetében is érvényesültek (a firenzei S. Miniato, Battistero), csak rövid ideig tartó átmeneti jelenségek voltak a középkor művészetében. A quattrocento hajnalán azonban az új szellem végérvényesen győzedelmeskedik. A vallás, mely mindent a maga dogmája, skolasztikája és érzései szerint irányít, most kiegyenlített talál a világ szépségeinek, törvényszerűségeinek, szinte az élet öncélúságának elismerésében. De ezzel egyidejűleg rájötték arra is, hogy az új eszmék legbiztosabban, legkövetkezetesebben és legemelkedettebben már kifejezésre jutottak az antik művészetben, irodalom-

¹ A szerző közelítőben megjelenő munkájának bevezetése.
² V. B. H. Dvorák: Geschichte der Italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance I.

ban és, ime, egyszerre követendő remekeknek ismerik fel a klasszikus emlékeket. Eddig is látták ugyan a klasszikus szobor- és építmény-maradványokat, de amíg érzéseik, törekvéseik nem egyeztek az antik művészet szellemével, nem eszméltek azok szépségére, értékére. Hogy is méltányolhatná a görögök kor embere Venus vagy Apolló testi tökélyét, mikor ő a lélek diadalát kívánta a sanyargatott test fölött, mikor a mezeiiséget lehetőleg elleplezte kanyargó, önálló játéku ruharedőkkel, melyek mögött a tagok a való élettel ellenkező mozdulatokba merevedtek.

A renaissance azonban visszahelyezte régi jogába az emberi testet. A természet törvényeit és a valóság szemléletét ismerte el a művészi ábrázolás alapjául. Már Giotto művészetében is megjelentek a renaissance művészet szempontjai. Preskóin a monumentális alakok együttese már a való élet törvényszerűségein alapszik. Emberei — bár típusos egyszerűséggel és nagyvonalúsággal — mégis úgy mozognak, cselekszenek, mint ahogyan testük szerkezete, lelkük hevülete előírja. A nagy leplek alatt érezzük fellett, erőteljes idomalkat. Lélek és test kezd egyensúlyba jutni egymással. A kompozíciók is az ábrázolt esemény, jelenet valóságosságát, helyesebben mondva: világosságát, érihetőségét célozzák. Semmi fölösleges, játékos vagy misztikus stílizáltság. A monumentális egyszerűség már a való élet igazát hirdeti. Ezért nevezhető a részletekben, a típusokban, az architektúrában még görögök Giotto a renaissance hírnökeinek.

Giotto eredménye azonban a mester egyéni szemléjével függött össze. Az utána következő két nemzedék egészen a XV. század elejéig belőle élt, anélkül, hogy művészetének lényeges eredményeit továbbfejlesztette volna. A kora-renaissance első mesterei is inkább tőle tanultak, mint utódaitól, akárcsak Fra Bartolomeo, Raffaél és Michelangelo, akik szintén inkább Masacciót, Donatellót, Querciót vallották mesterüknek, mint a quattrocento végének negédes, stílizált művészeit.

Igen érdekes, ha a renaissance építészet, szobrászat és festészet keletkezését, illetőleg fokozatos kialakulásukat külön-külön vizsgáljuk. Bár mind a három egymással párhuzamosan születik meg, mégis eltérő létrejöttük természete. Bizonyára az építészetnek a két ábrázoló művészetétől, a festészetétől és a szobrászattól való különbségén alapszik ez. Hódolatlan hajolunk meg ugyan Brunelleschi szeméje előtt, aki a renaissance építészetét az Ospedale degli Innocentiben és a Pazzi-kápolnában egyszerre, szinte minden előzmény nélkül megteremtette, de az ábrázoló művészetekben lehetetlen volt a görög hagyományaitól így egyszerre elszakadni, mint az architektúrában. Az antik építészet eleminek recepciója, ha hallatlanul bátor és korszakalkotó tett volt is, könnyebben lehetett végbe, mint az emberábrázolásnak új

törvényekre való helyezése. Mennyit kellett itt újra tanulni és milyen más szellemben, mint azelőtt, hogy a plasztikának és a képrásznak modern fogalmazását fokozatosan elérjék. Nemcsak az érzésnek, hanem a látásnak is meg kellett most változnia. A korszakban a helyes látás érvényesítését követelte, a dolgok térbeliségének, a távlatnak világos és valószínű érzékelését. Az építészetben csak új és az eddigiőtől eltérő szerkezet, formamegoldás jött a régi helyébe, de az ábrázoló művészetekben az új stílus érdekében revidálni kellett a külvilágról való képet is. Nem lehetett egyszerre átugrani a trecento bátoratlan szerkesztett formamegoldásaiból, az emberi test fölépítését félénken és bizonytalanul éreztető ábrázolásából a világos, határozott formamegoldásokba és a test szerkezetét, egyensúly-törvényeit tökéletesen érvényesítő ábrázolásba, mint az építészetben a görögökből a kora-renaissance-ba. A későbbi századok művészei érzésük útján, tisztán a látás segítségével is képesek hibátlan távlati megoldásokra, mert a helyes látás alapján álló ábrázolás hagyományaihoz nőttek fel, a renaissance mestereinek azonban ezt fokozatosan kellett megtanulniuk. Éppígy csak fokozatosan sajátították el az új szellemnek megfelelő emberábrázolás szabályait is. Óriási tanulmányi igényel az emberi test sajátos fizikai funkcióival, lelki megnyilvánulásaival. Donatello, a quattrocento legnagyobb szobrásza és a renaissance egyik alapvető művésze is csak lépésről-lépésre hódíthatta meg az új szellemnek és a valószínűségnek megfelelő szobrászi ábrázolás eszközeit.

Az átalakulás már a trecento végén kezdődik. Mig Északon a gotika csak most éli ki kalli-grafikus formáit, addig Firenzében megkezdődik az antik művészet recepciója. Giovanni Pisanonak a trecento elején virárgzó, szenvedelmes gotikája, mely az utódok művészetében a század folyamán teljesen elállt, módorossá, szokványossá vált, az utolsó évtizedekben végleg elvesztette hatóerejét. De sorsdöntő volt az olasz plasztika jövőjére az is, hogy a szobrászok ekkor nemcsak domborművekre, hanem főképpen fülkékben vagy szabadonálló szobrokra kaptak megbízást. A középkorban az itáliai, különösen a toscanai szobrászat elsősorban domborműveket alkotott. Templomaik kapubéleteit nem ékesítették őrálto alakok, mint az északi székes-egyházak portáleit, csak kivételesen jutott ilyen feladat osztályrészü a szobrászoknak. Így többek között éppen Giovanni Pisano faragott szabadonálló alakokat. A trecento végén a helyzet azonban megváltozott. Ekkor szobrokkal kellett benépesíteni a székesegyház, a Campanile és az Orsanmichele fülkét. Bannik szólati meg félénken a gotika stílusgyökerének, szellemének elanyúlásával a sokáig háttérbe szorított, de csak ritkán tel-



SZÓNYI ISTVÁN: FALU ŐSZEL. Vízfestmény
A Kőr-kiváltásból. Nemzeti Szalon



SZOBOTKA IMRE: MALOM. Olajfestmény

jesen elnyomott klasszikus formahiszkegy. E trecentovégi szobrok már nem egyeztek olyan szorosan az épületek stílusával, mint elődök. Az alakok beállítás, tömegük hangsúlya, a ruharepíték elrendezése, a redők alakítása már új akaráásokat árul el. A régebbi olasz gotika lágy, gördülékény stílizálása helyett most az antik minták után való eszményítés kezd a plasztikában érvényesülni. Halkan felcsendül, mint az előbbi kiegyesítője, részben előidézője a természet közvetlenebb, valószínűbb ábrázolásának vágya is.

Érdekes megfigyelni, miképpen küzd egymással, vagy miképpen köt egymással egységet a régi és az új stílusakarás. Látszólag nagy ugrással szinte az antik szobrászat földjén teremnek, nem egyszer átveszik a legtipikusabb klasszikus ruharedőzetet, sőt némelykor az alak beállításának egyes motívumait is, de a szobor felépítése, az antik felfogástól eltérő tömegkiegyensúlyozás elárulja, hogy itt még a klasszikus művészetnek csak külsőleges, a lényegét nem ismerő utánzásáról van szó. Test és ruha még azonos tömeg, az alak nem áll a lábán szervesen kiegyensúlyozva, hanem öltönyével összeolvadva súlyosodik a talapzatra. Nem látjuk, nem érezzük, miként hordja a láb a test súlyát. A talapzatra leomló és ott kis ráncokban visszacsapódó ruharepíték előfordik a tagok azon részén, amelyek az állásra a legjellemzőbbek. Legfőképpen a lábfejek kändikének ki a hosszú köntös alól. Az alaknak még nincs olyan önálló, organikus élete, hogy a szobortömeg elválhasson a talapzattól. Az utóbbin visszaverődő kis redők nem egyszer átmenetet alkotnak az alak és a talapzat gotikus sokszöge közt.

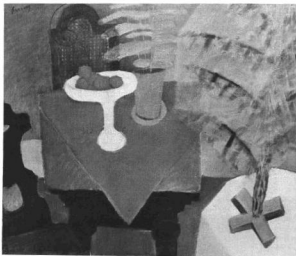
Ezeket a székesegyház külsején, a Campanile és az Orsanmichele fülkéiben lévő szobrokat vették mintául a quattrocento elejének nagy szobrászmesterei és ezek eredményeit fejlesztették tovább azután a természet és az antik szobrászat törvényeinek segítségével. E három épület szobrászi ékesítése volt az újkor plasztika iskolája. Itt érlelődnek meg az igazi szobrászati feladatok, itt igyekeznek a mesterek a legfontosabbat, az álló alak problémáját természetesen és világosan megoldani. Pontos jelenség, a többivel együlthető, hogy e szobrokkal kapcsolatban változnak meg a szoborfaragás külső körülményei is. Még a régebbiek, a trecentobeliek nagyrésztben műhelyszerűen készülnek, egy-egy alakot több mester farag, kik a hagyományos formákról csak lassacskán térnek el, addig a XV. századbéli szobrokat már megkülönböztetett művész-egyniségek alkotják. A késői gotika modoros egyöntetűségét az egyéniség kultusza váltja fel, a műhelyek hagyományából zsenik törnek elő. A középkori értelemben vett műhely, mely egy-egy építkezéssel volt kapcsolatos és amelyben a tradíciókat ápolják, elveszti igazi jelentőségét és helyébe az egyes mesterek böttegal

lépnek. Vége az egyöntetűségnek, felszabadul a művészi gondolat, megindul a verseny a művészek között, mindenik saját nyelvén akar megszólalni. A böggyadt szoboralakokat határozott stílust eláruló, kemény márványférfiak váltják fel. Benső szenvedély, nagyszabású formavágások hajtják a mestereket, egyszerű verseny folyik a természetábrázolás tökéletesítéséért.

Donatello szobrászata a főpíllére a renaissance ábrázoló-művészetnek. Jelentősége vetekszik Brunelleschi stílusújító építészetének fontosságával és bizonyára felülmúlja az idő előtt elhunyt Masaccio jelentőségét, amely pedig a figurális művészet szempontjából szintén páratlanul fontos a festészetben. A renaissance stílusújítása természetesen Donatello nélkül is bekövetkezett volna, de nem folyt volna le így és nem lett volna ilyen biztos alapja a mester működése nélkül. Ghiberti, Quercia, Luca della Robbia nélkül a toscanai quattrocento szobrászat bizonyára eljut századvégi eredményehez, de Donatello nélkül nem. A mester munkássága felülte a szobrászat minden válfaját és problémáját. Így a szabadonálló alak, a képmás, a melliszobor, mint a dombormó neki köszönheti az új szellemnek megfelelő, különböző megoldásait. Művészetének lényege a természet minél hűvebb, kifejezőbb megközelítése, ezzel kapcsolatban az emberi test szerves felépítése és az őtözeik anyagszerűségét, természetes omlását világosan feltüntető ábrázolás. Donatellónak naturalisztikus érzésen alapuló természet-stúdiumai és az új szobrászati problémákat fokozatosan felismerő és megoldó tanulmányai óvták meg a quattrocento plasztikáját attól, hogy túlhevessen és a lényegét nem ismerve vessen magát az antik művészet karjába. Donatello, ha átvesz egy klasszikus motívumot, jelentőségét saját valóságsemlétével ellenőrzi és teljesen összhangba hozza az egész alkotással. Művészte inkább a természet minél hűvebb ábrázolása, mint az antik eszmény és szellem recepciója szempontjából újítászülletés. Az emberi test kelő ismerete nélkül nem rohan neki az aktábrázolásnak sem, mint Quercia. Még bronzból való híres Dávidjának, egyik legklasszikusabb alakjának szögletes körvonalain is megérezzük, hogy a természetből vett impresszió uralkodik az antik formaeszményen. Dávid fanyar szépségét nem a gotika még élő hagyományával magyarázhatjuk, hanem Donatello realizmusával. Hiszen a toscanai trecento gotikáját a gördülő, lágy vonalharmónia jellemezte, Donatello első alakjai pedig éppen szögletességük miatt különböznek trecentóbeli elődöktől. Dávidjának a karok helyzete, a csipőre tett kéz és az élesen hangsúlyozott könyökállás jelzi a szakítást a régebbi stílus hagyományával szemben. Nem az antik művészetlen keresztül kereste Donatello a természetességet, nem az antik motívumok és beállítás átvételével igyekezett a test



PEKÁRY ISTVÁN: VIRÁGOK. Olajfestmény

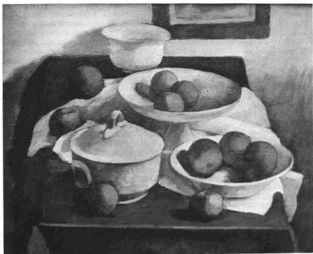


BERÉNYI RÓBERT: CSENDELET ÉS KARÁCSONYFA

Mindkét kép a KAI kiállásából. Nemzeti Szalon



BORNEMISZA GÉZA: CSENDELET HEGEDŰVEL. Tempera
Budapest székeséghelyes tálalóna



CZIGÁNY DEZSŐ: CSENDELET. Olajfestmény
Budapest székeséghelyes tálalóna

szerves fölépítésén alapuló természetes állást, az alak kiegyensúlyozását, modulárislehetőségeit, világos ábrázolását megoldani, hanem közvetlen természetanalógiájuk alapján. Eltekintve az egyes antik elemek esetleges átvételéről, Donatellót az antik művészethez csak a hasonló szemponatok és célok kapcsolják. Nanni di Banco *Quattro Coronati*-csoportjának alakjai látszólag haladottabbak mestertünk első férfiainál, beállításukban, ruhadetálokban több a klasszicizmus, de a renaissance továbbfejlesztésének szilárd alapját, jövőjét kevésbé biztosítják, mint Donatellónak a gotikával részben még jobban összefüggő, hiányosabb harmóniájú alakjai. Nanni embereit ennyiben a rheimsi székesegyház főkapujának *Mária látogatását* ábrázoló XIII. századi híres két alakjával hozhatjuk párhuzamba, amelyek szintén átmeneti jelenségek a gotika világában. Mindkét csoport az antik szobrok közvetlen másolása révén jött létre már akkor, midőn a kor szellem és az autochton művészeti fejlődés még nem érlelhető ki ilyen megoldást.

A renaissance művészet nem is nyugodott volna szilárd alapokon, ha kizáróan csak az antik ábrázolási, kompozicionális és dekoratív elemek átvételéről lett volna ekkor szó. Mert nagy a különbség az antik szobrászat kialakulása, fokozatos meglevenedése és a quattrocento plasztika kifejlődése között. A görög szobrászaton nem előzte meg vele ellentétes vagy legalább is különböző stílusakarás, formahagyomány, mint a renaissance-ot. Önállóan, szabadon bontakozhatott ki az emberi alak a márvány-tömbből a valóság-szemlélet ellenőrzése alatt. Ezért olyan egyöntetű az archaikus plasztika együttese és viszont ezért olyan változatos még a szűkebb értelemben vett firenzei quattrocento szobrászat képe is. Ahogyan az egyes mesterek a gotikával leszámolni akartak, ahogyan a természettel és az antik művészettel szembenállottak, úgy különbözők egymástól művészetük egyéni jellege is.

Domborműveiben és álló alakjaiban Ghiberti egyaránt Andrea Pisano stílusából és a későbbi firenzei gotikából indul ki. Művészete szinte észrevétlenül veszi fel az antik elemeket és az életből vett, de mindig melodikus vonalrészegséggel áthangolt motívumokat. Ő őrizte meg reliefjeiben leginkább a trecento hagyományait. Sorozatos elbeszélő reliefjei a középkor epikáját idézik fel Donatello egy-egy jelenetét önállóan folgó drámaiságával szemben. Nem igyekszik a természetet behatárolni és a maga egyedi különbözőségeiben megismerni, lemásolni, csak felszínesen oldja meg az új stílusból adódó plasztikai problémákat.

Luca della Robbia áll legközelebb az antik művészethez. Nem az egykori motívumok, típusok átvétele, hanem velészületeit klasszikus hajlandósága folytán. Oly tisztán, egyszerűen, nagyvonalúan, a mellékeseit elhagyásával formál, komponál mindent, hogy alkotásai klasszi-

kusak saját erejükkel, szépségükkel, harmóniájukkal fogva. A természetet jól megfigyeli és annak meghitt bensőségét, lelki nemességét közvetíti. Kifejező anélkül, hogy a csínydát ismerné. Raffael ösztönös zsenialitása jelenik meg benne a maga kiegyenlültségében szinte egy évszázaddal korábban. Helyesen oldja meg a szobrászati problémákat, talán nem is tudja azt, hogy ezek új problémák. Donatello nagyobb, felelmetesebb, gazdagabb tartalomú nála és művészete is fontosabb a quattrocento fejlődése szempontjából, de Luca szobrászata bizonyítja legjobban, hogy a renaissance ideje, az antik eszménynek a valóság-szerűséggel kapcsolatos, természetes szintézise bekövetkezett.

Jacopo della Quercia szintén az előbbiekhöz fogható egyéniség. Stílusának az előbbiektől való függetlensége még nagyobb. De bármennyire jelentékeny is oeuvre-je, a quattrocento művészet további alakulására a mester alig gyakorolt befolyást. Csak a cinquecento és akkor is egy vele rokonlélek, Michelangelo nyúlt vissza hozzá. Művészete szorosan összefügg a gotikával, sőt a nagy quattrocento szobrászok között egy sincs, aki a ruhadetózt szenvedelmes és az északi izléssel rokon örvénylését hozzá hasonlóan kedvelné. E mellett Quercia az antik művészet nagyvonalúságát is feljuttja. Ő leli leginkább kedvét a meztelen emberi test ábrázolásában, a test, néha szinte duzzadt idomok kifejező formálásában.

Úgy Ghiberti, mint Luca és Quercia alkotásai nélkül töresebb, színtelenebb lenne a XV. század elejének olasz szobrászata, azonban a további fejlődés szempontjából egyúttal sem olyan fontosak, mint Donatello működése. A szépség kultuszát hangsúlyozzák Donatellóval szemben, aki az igazra, a kifejezőre való törekvésében sokszor elvette magától a bált, a formák tetszetőséget.

A quattrocento első felében úgy a szobrászatban, mint a festészetben a nagyvonalúság uralkodott. Az új szellem szakítani akart a kései gotika aprólékoságával, részletképből való összerakottságával és kezdetben a fokozatosan kialakuló főszemponotokat akarta érvényesíteni. A dekoratív részletettség későbbben fejlődik ki, midőn a mesterek már világosan érzik és ismerik az alapfogalmakat, midőn már játszani lehet az új tőkével. Azonban ez sem általános szabály, mert Ghiberti éppen a gotika dekoratív, harmonikus vonalvezetését igyekszik a quattrocentóba átmenteni. Midőn az emberi test organikus fölépítésének, az őltözék anyagszerű alakításának kérdése volt a legfontosabb, akkor másodrendű problémává szilárdul a ruhadetóknak lágyan omló, szemnek tetsző redőzete, melynek Ghiberti kissé feláldozta az előbbi.

Az ember test mintázása a quattrocentóban eleinte sommás, az idomok nincsenek teljes

részletességgel formálva, hiányzik a csúdlók hangsúlyozása, a test különböző részeinek, valamint az öltözékek anyagszerű érzetelése. Milyen különböző ebből a szempontból például Donatellónak Dávidja és Verrocchiónak a század második felében létrejövő hasonló alakja. Donatello Dávidja még félig eszményített, kissé antik, kissé naturalisztikus ifjú, akinek elmerengése kifejezésbeli határozatlansággal párosul. Időmái sincsenek részletesen megmíltázva, Verrocchio Dávidja viszont csupa közvetlen és öntudatos természetesség. Az arckifejezés kihívóan merész, az állás határozott. Antik jelmezbe öltöztetett, vakmerő firenzei sítheder valamelyik előkelőség udvarából, míg elődje mithológiai berkekben tanyázó pástori, akinek lelkében homályos érzések derengenek.

De mily nagy a haladás a részletek hangsúlyozása, meglevenítése szempontjából magának Donatellónak munkásságán belül is. Hasonlítsuk csak össze az Orsanmichele híres Szent Györgyűn hengeres kődomait, kőverjét, egyszerűen mintázott fejét Gattamelata alakjának, fejének, páncéljának rendkívül részletes és anyagszerű formálásával. Maga Donatello végigjárja a szobrászi meglevenítés majdnem teljes skáláját, a gotika modorosságából kiláboló archaizmustól egészen a szertelen naturalizmusig. Az eleven mintázás készsége szempontjából olyan tökélet hagyott követőire, hogy azok bátran nyúlhattak újra a játékos stílizálásához, a részletek dekoratív kiaknázásához.

Bár a korszelleme egyformán irányította a képzőművészeket, a *quattrocento* elején az építészet és a szobrászat kapcsolata, stílus-egysége mégsem volt olyan szoros, mint a *trecento*-ban vagy a *quattrocento*-nak már a második harmadában. Maga a körülmény, hogy a gotikával fokozatosan szakítani kívánó szobrokat állítanak csúcsíves architektúrába, arra mutat, hogy a kettő stílusharmóniája most nem olyan fontos, mint régebben. A *quattrocento* elején a firenzei székesegyház főhomlokzatának négy üres fülkéjébe helyezett trónoló evangelisták már nem az egyenletőség, hanem az egyéni kiválás jegyében születtek. Az a művész — Niccolò d'Arezzo —, aki a régi gotikus architektúrával leginkább összhangban álló szobrot alkotja, a legmaradibb, a legenergiátlanabb, a legkevésbé egyéni alkotást szállítja. Ezzel szemben Donatellónak és Nanni di Bonconak erőteljesen karakterizált, nagyszabású evangelistái már nem törődtek a bomlokzat törekeny gotikájával. A *quattrocento* legelejének vezető szobrászai oly fontosnak találták az új problémák érvényesítését, hogy az architektúrával való stílusharmónia náluk másodsorba került. Ellenért a két művész stílusa között mégsem jöhetett létre, mert elvégre mind a kettőt ugyanaz a korszelleme irányította.

Donatello művészetének fejlődése az építészet és a szobrászat viszonyait is kiütően demonstrálja. Működése utolsó szakában a mester teljesen függetlenítette szobrászatát az architektúrától. Kizáróan a kifejezés ereje, realizmusa érdekelte és szaktolt az architektúra által követelt figyelemmel. Elképzelhetetlen lett volna ez a gotikában, vagy akár a későbbi barokk művészetben. Íme, a kora-renaissance legnagyobb szobrászának oeuvre-jében merül föl először — akkor is a naturalizmus jegyében — szakadás a művészetek között, amely a XIX. század második felét annyira jellemzi. Valósággal Rodin előfutárjának lehet tekinteni emiatt Donatellót. Éppen ezért öregségének stílusa sem dekoratív, sem figurális szempontból már nem volt lényeges befolyással a flata-labb nemzedék formanyelvére, amelyben építészet és szobrászat ismét szorosan egybeforrt egymással. Donatello *Judith és Holofernes*-ének különösen meglevenített, de tökéletlenül kompozit, a körvonalak szépségével nem törődő csoportja szinte idegenül áll a *quattrocento* derekának látszi ritmusa, formaharmóniát kedvelő világában. Donatello kései működése Firenzében már nem a stílus, hanem a természetnek minél valóságosabb, részletesebb, anyagszerűbb ábrázolása miatt volt igen fontos. Ezt fölhasználhatták a stílus, a szellem szempontjából már más utakon járó, a mester zord látományait nem követő utódok is.

Donatello utódal tehát még a mester életében kiegyenlítették az építészet és a szobrászat stílusát egymással, sőt a kettőnek csodálatos együttesét hozták létre. Nem hiába voltak ők márványfaragók Donatellóval szemben. Architektúrájukban és plasztikájukban a márvány azonos akkordokban szólalt meg. E szobrázónak főgondja a meglevenítés és a világos plasztikai beállítás mellett a figurális formák harmóniája, az architektúrával, a díszítő motívumokkal való összhangbahozása volt. Az arckokat, kezeket, lábfejeket ugyanaz a gazdagabb vonalú ritmus élénkíti, mint a Madonnák ruharedőit, a mennyből hirtelen alszállt vagy lebegő angyalok fölöttyneke csapongó fodrait. De ugyanaz a formátörékvés visszhangzik a szalagdíszes játékokban, a kacsaringókban indákban, a hasított akantuszlevelekben, a vőjött pilaszterek új, laza rajza fejezeteiben, a körívek finom, játékos tagolásában is. A forma és a vonal dekoratív jelentősége diadalmasodik. Milyen nagy és sikeres a képés például Donatellónak Cossa-síremlékétől Bernardo Rossellónak Bruni-síremlékéhez. Az előbbin a szövetbalachin, az egésznek többemeletes magesbátörése még a gotika hagyományait árulja el, az utóbbinak félköríves fülke-architektúrája a beléállított szarkofaggal viszont már a *quattrocento*-renaissancnak tökéletes hivallástétele. Pedig maga a Cossa-síremlék is óriási jelentőségű újítás volt az előzőkhöz képest. Donatello építési és díszítő zsenialitása a Cossa síremléken



IFI. KERNSTOK KÁROLY: ÉVA. Olajfestmény

már megtalálta a legfontosabb renaissance elemeket, amelyek aztán a Bruni-síremlékben fejlettebb, jellegüknek megfelelőbb kompozícióba olvadnak össze. Uróbbi alkotás tökéletes példája a renaissance architektúra és plasztika stílusos kapcsolatának, egyszerűségi irányjelzője a további stílusalakulásnak. Desideriának Mar. appini- és Antonio Rossellinónak Portugál bíboros síremléke már csak természetes gazdagodása és festőibb továbbfejlődése a Bruni-émlék renaissance tökéjének.

Építészet és szobrászat most szorosabb frigyre lépnek, a mesterek olyan feladatokra kapnak leginkább megbízást, amelyben az építészetnek még fontosabb szerep jutott, mint a plasztikának. Még a század elején, főképpen már meglévő épületek, — a székesegyház, a Campanile, az Orsanmichele, — fülkéinek benépesítése hárult a szobrászokra, addig most a két művészetet szorosan egybefűző problémákat kellett megoldaniuk az egyes mestereknek. Sír-

emlékek, oltárok, szószékek, énekes-karzatok, cibóriumok, keresztlő- vagy szökkóutak kerültek ki műhelyeikből. Az önálló, saját magában elgondolt szobormű, mely a mai kor salátja, és amely iránt a korai quattrocento, — és mint láttuk — különösen Donatello volt később hajlamos, nem állott előtérben a XV. század derekán működő újabb szobrász-nemzedéknél.

Az első quattrocento-szobrászok nagyvonalú, az álló alak önálló, nyugalmas fenségét kifejező művészete után tébéd az architektúrával szervesebben összefüggő, emellett mozgamasabb, játzsabb, részletezőbb törekvések lépnek fel az olasz plasztikában. A század végén, allegorikus domborművekben Pollaiuolo szinte már a barokk művészet határait éri el. Hasonló dekoratív vágyak érvényesülnek a festészetben is. Általános jellemzője ez az egész későbbi quattrocento művészetének. A németeknél éppúgy kifejezésre jut, mint az olaszoknál. Schongauer metszetein az apostolok éppolyan keresett finomkodással lépnek fel, mint a negédes ifjak Botticelli, Filippino Lipi vagy Fiorenzo di Lorenzo festményein.

Az új, játzsabb, dekoratív irány a festéssel való együttes komponálásnak is kedvezett. A szobrok, domborművek színezése egyébként szintén régóta szokásos volt. A Robbia-majolikák vagy a festéssel közösen végrehajtott kompozíciók csak az öröklött hagyományokat fűtték tovább az új stílusnak megfelelően. Építészet, szobrászat és festészet ismét a legszorosabban hatja át egymást. A sokszor felhozott példa, a Portugál bíboros síremlékét magában foglaló kápolna a firenzei San Miniatóban valóban a legkifejezettebb bizonyítja ezt az egymásba kapcsolódást, amelyben a szobrászati kompozíció szinte már úgy oldódik fel, mint a későbbi barokk századokban.

A dekoratív törekvések, a részletező finomságok előtérbe jutásával együttjárt, mint annak kiegészítője, sőt előidézője az egész művészet derűsebb kifejezése is. Az első évtizedek komoly méltósága helyébe a kedveskedő mosoly lépett, amely nemcsak a kis Jézus, Mária, az angyalok, hanem átszellemülve még a szentek és a vértanúk arcán is megjelenik. Donatello komoly fanyarsága, megrázó realizmusa a derűs, kedveskedő arcok mellett bizonyos mértékben anachronizmus a század derekán. Késői működése ebből a szempontból is elszigetelt volt Firenzében és inkább Páduában csinált iskolát, hol közvetlen követői mellett különösen Mantegnán éledt úja stílus. De az építészettel összefüggő dekoratív stílus nemcsak formaharmónia és kompozíciói tekintetében tökéletesítette az eddigi eredményeket, hanem az emberi test formáinak, szerkezetének tiszta szobrászi ábrázolása szempontjából is. Ez a lépés természetesen nem volt olyan nagy, mint Donatellóé, a cinquecento eljövetele szempontjából azonban mégis szükség volt rá.

Már Desiderio és Antonio Rossellino fölfogása is finomabb, előkelőbb, mint a mester realizmusa. Verrocchio és Antonio Pollaiuolo pedig még jobban megértették a donatellói gyümölcsöket. Donatello különösen kései alkotásai-ban nem fogalmazta meg kifogástalan érthetőséggel alakjainak mozdulatait, beállítását, ezzel szemben Verrocchio, aki pedig festő is volt, az emberi test felépítésének, mozgásának legvilágosabb formai értelmezésére törekedett. Erősen hangsúlyozza a csuklóknak, az izületeknek szerepét a mozdulatoknál és formai hangsúlyozásukat az idomok részletes, ritmikus harmonikus mintázásával kapcsolja össze. Analitikus elemzéssel ábrázolja az emberi testet és vele együtt anyagszerűen, a redőzet játékának fokozott hangsúlyozásával mintázza az öltözéket is.

Pollaiuolót a mozgás, az erő kifejtés formai kifejezése is érdekli, nála és Bertoldónál már megtaláljuk a szobrászatnak pogány, l'art pour l'art értelmezését, mely a cinquecentóban az emberi aktnak önálló, saját szépségéért való előtérbe állításához vezetett. Régebben a téma határozta meg, idézte fel a művészi formát, most az utóbbi kerekedett felül.

A cinquecento eszményítése, nagyvonalúsága különösen két ok eredménye. Az egyik, a művészetfejlődési ok az analitikus ábrázolásnak nagy tökélye, melyet már nem tudtak továbbfejleszteni. Ilyen részletező, a valóságot teljesen kimerítő mintázás után a formák nagyvonalú összefoglalásának, szintézisének kellett elkövetkeznie. De az analitikus és a dekoratív átírási módok közötti közvetlen környezetből merítő ábrázolás a világias szellemmel is összefüggött, amely örömet lel a természet gazdagságában. Minden egyformán tetszett neki és nem törekedett a lényeges kiemelésére. A század végén azonban mélyről jövő áramlatok bolygatták meg a világias szellemet. Ez volt a stílusátalakulás másik oka. A reformáció előszele robbant ki Savonarolának az erkölcsi lazaságot ostromozó, villámzó szavú prédikációiban, melyeknek a művészetre való hatását Bode helyesen ismertette föl. De eltekintve attól, hogy ha a művészet saját helys felteleinél fogva nem kívánta volna a szintézist, úgy Savonarola lángoló szavai sem járulhattak volna hozzá a változás előidézéséhez: a tragikus végű dominikánus barát epizódyszerű szereplése csak egyik oldalról motíválja az átalakulást. Igaz ugyan, hogy Savonarolának szónoklatai, melyek a szent események világias ábrázolását korbolták, a művészeket a valóságtól való elvonatkoztatásra, környezetükön való felülemelkedésre, bensőséges, hittel teli ábrázolásokra készítették, azonban a humanizmus erősödése még inkább az antik világ karjába hajtotta a quattrocento végének olasz művészeit. Savonarola a középkor szellemét képviselte a Mediciek Firenzéjével és a pápák Rómájával szemben és így nemcsak

egyházi, politikai és szociális okok miatt kellett neki elbuknia, hanem azért is, mert az antik föltámadás még nem élte ki magát teljesen és még nem érkezett el a nagy magabiztos ideje. Ezt majd csak a XVI. század második fele hozza művészi kifejezésével, a barokk stílussal együtt, amelynek korai és ezért pusztulásra ítélt előhírnöke volt Savonarola. Bár Giovanni della Robbia, Perugino, Leonardo és Fra Bartolomeo művészetének ideálisabb kialakulására, valóságosabb kifejezésre bizonyára befolyással volt szereplése, a humanizmus pogány szellemének beteljesülését azonban nem volt képes megakadályozni.

A dominikánus barát szintén az eszményi szép felé mutatott, mint az antik világra esküdő humanizmus, azonban egészen más szempontból. Savonarola a tartalom, a hit szempontjából hirdette az eszményítés szükségét, a humanizmus viszont a forma szempontjából. Az utóbbi győzött. Az antik idealizmus jegyében a formaproblémáknak, a szépségnek, a harmonikus komponálásnak olyan uralma következett el, amely szembeszállt Savonarolával: és a művészet még nagyobb pogányságot eredményezett, mint aminő ellen a dominikánus forradalmár küzdött. Az erősebb humanista szellem fölszívta Savonarola külsőleg ugyanazt akaró művészi credóját és megteremtette



ZIFFER SÁNDOR: ÖNARCKÉP. Olajfestmény

a céljához érő renaissance l'art pour l'art fölfogását. De mint ahogyan a nap is csak egy pillanatilag van pályája délelfőjén, úgy a cinquecento is hamar barokká alakult át, hogy ismét megfellehessék vallásos tartalommal. Hiába, csak rövid ideig érvényesülhet a maga tisztaságában az olyan formaidealizmus, amely szembezáll a középkornak Krisztusi lelket formáló szellemével és a pogány szépség-eszmény diadalát hirdeti a keresztény tartalom fölött. A manierizmusban a kettő még küzdött egymással, az önálló formaproblémák háttérbe szorították a belülről jövő hangokat, de a barokkban ismét megtörténik a kiegyenlítődéssé forma és tartalom, antik szépség és keresztény bensőség között. Sőt ezt cselekedte ugyan féltékenyben, viszont friss közvetlenséggel, a természet jegyében már a korai renaissance is.

A quattrocento végén az antik művészet forma-eszményeinek minél tisztább megvalósítása volt a cél. A klasszikus emlékek olyan világos, a részletformákat oly tökéletesen összefoglaló és az esetlegességeken tülemelkedő, nagyvonalú ábrázolásról tettek nekik tanúságot, aminő valóban ideálja lehetett az analízisből kiemelkedni akaró olasz művészeknek. A közvetlen természetábrázolás szeszáción ekkor már túl voltak és elérkeztek oda, hogy az antik mesterek szellemiségével rokon lelki

tartalommal és formai készséggel oldják meg a művészi problémákat. A régi klasszikus példákat most jobban megértették, mint a század elején. Bertoldo közelebb jutott az antik eszményhez, mint Nanni di Banco.

A plasztikának ez a törekvése a nagyvonalúbb, eszményibb, összefoglalóbb ábrázolás után egyformán érvényesült a quattrocento végén Firenzében és Sienában. Benedetto da Maiano, Matteo Civitali, Giovanni da Stefano és Cozzarelli késői műveikben ugyanazt akarták. Az antik emlékek nagyobb befolyása következett: most a márványfaragás is jobban előtérbe lép. A szobrok színezése, a különböző anyagok vegyítése a kompozíciókban viszont háttérbe szorult. Érdekes különben megfigyelni, hogy Sienában az egész quattrocento folyamán a szobrászatnak mennyivel fejlettebb a stílusa, mint a festészetnek. Vecchietta és Neroccio meglepően eleven és szabad fölfogású szobrokat mintáztak akkor, midőn festészetük régieskedő volt és meglehetősen elmaradt a firenzei képirás mögött.

Művészi problémák megoldásában a quattrocentóban a szobrászat általában megelőzte a festészetet. Donatello eredményeit nemcsak a szobrászok, hanem a festők is felhasználták. Megelevenítés, új motívumok kitalálása, tömegkomponálás tekintetében egy művésznek sem volt hozzá hasonló jelentősége.

YBL ERVIN

SZINYEI MERSE PÁL EMLÉKE

Jeszenszky Sándor Szinyei-serleg-beszéde az 1930. év február hó 4-én tartott Szinyei-lakomán. Olyan megilletődéssel nyúlok e serleg után, mint ha az a szent Grál kelyhe lenne, mellyel évről-évre megújítjuk szerződésünket a mi szeretett, nagy mesterünkkel, Szinyei Merse Pállal. Idéztek szellemét, hogy az utókor is elevenen érezze, mit jelentett és mit jelent ő ma is nemzetének és művészetének.

Ma, mikor ideálok dőlnek össze, mikor új ideálok után kutat a nemzet önutadata, különösen szükséges, hogy nagyaink szüntelenül meglevenedjenek a mi emlékezésünkben. A nemzet szívéhez, nagyjai közül, azok férköznek legközelebb, kiknek élete is hívallás, nagy tettek vagy alkotásaik mellett. A magyar Pantheonban többségben vannak azok, kiknek életesorsa a martírium szent bélyegét viseli, kik egyénileg megszenvedtek azért, hogy mindnyájunkért tettek valamit. Hiszen nálunk még Petőfiének, az emberiség legragyogóbb ifjú zsenijének élete is a nemzet egyik gyönyörű, de balsorsra ítélt lendületének tragikus szimbólumává lett. E lélekemelő, de komor hangulatú galéria alakjai között az optimizmus reménytelő fényében áll előttünk Szinyei

Merse Pál. A megpróbáltatás keserves korszaka őt sem kerülte el, de a jó sors hozzáfűzte életéhez, ragyogó codaképpen, az elismerés, a diadal esztendeit. Ezért oly vonzó és harmonikusan kiegyenlített Szinyei élete, mint egy tökéletes művészi kompozíció, mely felébreszti az emberi lelkekben rejtőző hitet, hogy „míg valaki boldog nem volt, addig meg nem halhat”.

Szinyei mellett Madarász, Székely, Munkácsy mind a kiegyezés korának emberei, de amíg ezek lelkében maradt valami az előző idők szomorúságából, addig Szinyei volt az első, ki felismerte és hirdette az a verőfényt, mely 1867 után derült a magyarra. Nemzete szellemi virágzásának legzoddagabb kora illette meg és ez a kor teljes őszinteséggel nyilatkozik művészetében. Nem kellett neki idegen pompa, sem a mult lélekemelő pillanatai; a már kialakított művészi szépet sem hívta segítségül. Néki elég volt egyedül a magyar valóság. A magyar nap irtetlen fénye, a magyar égbolt tiszta kékje, ragyogó báránylehől, fenn a magasban egy csattogó pacsirta és lent a zöld pázsiton néhány szép, boldog ember. És ezzel el tudott mindent mondani. A jelent, a jelen

szépségét, boldogságát így átérezni csak kiválasztottaknak adatik meg. Általában az emberek a szépséget, a boldogságot csak akkor ismerik fel, amikor már elmúlt, vagy szüntelenül a jövőtől várják, de hogy az itt van, hogy benne élünk, sohasem tudják, sohasem érzik. Csak nagy művészeknek van meg az az erejük, hogy a boldogság egy-egy egyszerű pillanatában, az örökké változó szép egy-egy remek fázisa előtt megállítsák az emberiséget. Szinyei is odahajolt nemzetéhez, vállára tette kezét: magyar, ez a te szépséged, ez a te boldogságod, ismérd meg, élvezd, meríts belőle, légy büszke rá, érezd a sikert, hiszen a siker a legnagyobb erőt adó! És mégis közel negyed század telt el, míg a nemzet ráeszmélt, hogy mit is mondott neki Szinyei.

Gyakran kérdezik, hogy a félreismerés évtizedei alatti miért volt télen Szinyei. Való igaz, hogy az alkotó művész függetlenítheti magát a külvilágtól, alkothat egyedül önmaga számára is. De Szinyei nem az ilyen művészek közül való volt; az ő alkotóképessége hasonlatos a villamosághoz, melynél hiába halmozzuk fel a hatalmas pozitív energiákat, ha hiányzik a földdel való kapcsolat, mely a negatív áramot adja. De azért Szinyei télenségéből sem hiányoznak a nagyszerű vonások. Nem erőszakolta meggyőződését, nem harcolt igazért, nem torzította el az elkieseredés, csak várt, várt, ahogy csak a sikerre hivatottság, az igazságra vetett szilárd hit tud várni. És vajjon ez a szilárd hit, ez a sikerre hivatottság biztos érzése nem vetekszik-e az elkieseredés harcos energiájával és a maga kitartó erejében nem lesz-e hasonlatos a jerikói kőrök diadalmas harsogásához? Hiszen Szinyei győzelme valósággal jerikói győzelem volt. Az ilyen győzelem nem is hiányozhatott az ő reményeiből, mert saját szemével látta 1867-ben nemzetét Deák vezérére alatt hasonló diadalt aratni. Én azt hiszem, nem álítom magam hit reményekkel, ha e két példa hatása alatt nem tudok szabadulni attól a gondolattól, hogy amilyen mértékben a gyűlölet helyébe újból a józan ész és emberiség érzés kerül e földön uralomra, a télen szenvedésre ítélt magyar is mindig közelebb kerül Jerikó falaihoz.

Szinyei életének harmadik strófiája a beteljesítés, a siker és ami neki a legfontosabb volt, a megértés. Elvégre ő, aki alapjában véve társas lény volt, eddig idegennek érezhette magát kortársai között és be kellett várnia egy eszméi és gondolatai iránt fogékonyabb nemzedék felnövekedését. Ennek a nemzedéknek megértésében, ragaszkodásában az ő szilárd hite és sikerre hivatottsága megtalálta a maga külső támasztékait, és eloszlottak Szinyei estéjén a felhők arról az égről, melynek derűjét senki sem szerette, senki sem érezte jobban nálánál. Sorsának ez a fordulata, mely kibékítően az igazság jegyében fogant, nemcsak neki, de mindenkinek jól esett és jól esik ma is.

Mert vajjon mi mindnyájan lelkünk mélyén nem ringatunk-e egy-egy régen elalított vágyat, mely azért mégis, egyszer, valamikor szeretne megérintésre vagy sikerre ébredni és vajjon nem álmodik-e ez a nemzet egy hajnalról, mikor többé fekete felhők nem állják útját a felkelő nap sugarainak? Ebben a lelkilápotban mindennekefelett szeretjük a megszenvedett sikert és szeretjük azt, aki kiérdemelte.

A görög mitológia egy-egy meséjében, bár az embersors végzetes, nagy tragikumairól szólnak, az emberi igazság- és széppérezék mindig megtalálja a felemelő szimbolumot, a vigasztaló világlétfélgöböt. Ilyen a mi magyar mitológiánkban Szinyei életének és művészetének meséje is. Hirdeti a magyar tehetség időt álló erejét, a közönnnyel, a félreismeréssel szemben az elismerés, a siker biztos eljövételt, a bori szüntelen mulasztást, a derű örökkévalóságát. Ezért kell a jelen és jövő magyarjának ideáljai sorába zárnai Szinyeit, ki még haló porában is tanít, reményt ad és fölemel. Idézem szellemét, hogy töölson el bennünket szilárd hite a megpróbáltatások idejére, szálljon meg zsenije, mely felismerte a magyar élet vigaszt adó szépségeit és boldogságát és öntse belé a sikerre hivatottság biztos érzését, a nagy erőt adót, hogy — magyar derű nagy mestere! — eljöhessen újra a te országod.

A SZINYEI MERSE PÁL-TÁRSASÁG évi rendes közgyűlésén, melyet január hó 31-én tartott meg, *Csók István*, a Társaságnak immár tíz év óta elnöke, hálás szeretete jeléül fizetési taggá, *Gerő Ödön* művészeti író és *Egry József* festőművész rendes tagokká választotta. Szinyei Merse Pál halálának tizedik évfordulóján, február hó 2-án rendezte a Társaság a hagyományos Szinyei Merse Pál emlékünnepet a Magyar Tudományos Akadémia üléstermében. *Csók István* elnöki megnyitója után *Jeszzenszky Sándor* olvasta fel főtitkári jelentését, majd *Bálint Lajos* a díjbizottságoknak a kiadott díjakról szóló jelentését. Mind a két jelentést alább közöljük. Az emlékünnepen olvasta fel *Herman Lipót*, a Társaság rendes tagja, Szinyei Merse Pálról, a Majális mesteréről, szóló tanulmányát. A Szinyei-lakomán, melyet a Társaság február hó 6-án a Hungária-szállóban rendezett, *Jeszzenszky Sándor* mondotta az emlékezésedet, amelyet szószerint közlünk.

Jeszzenszky Sándor főtitkár jelentése:

A Szinyei Merse Pál-Társaság a mai nappal fejezi be működésének tizedik esztendejét. Szokásos ilyenkor az egész évtizedről összefoglaló beszámolót adni. Mi azonban elárulunk e szokástól, mert reméljük, hogy barátaink és az érdeklődő körök emlékeznek Társaságunk életének nevezetesebb eseményeire. Tehát ezúttal nem számolunk be Budapesten, a vidéken és külföldön rendezett kiállításainkról, csak annyit jegyzünk meg, hogy a tízéves



VARGA OSZKÁR: PIÚPEJ
Márvány



CSORBA GÉZA: GOMBASZÖGI FRIDA
Márvány



MEDGYESSY FERENC:
NŐI KÉPMÁS



MEDGYESSY FERENC:
ÁLLÓ NŐI ALAK

évfordulóra tervezett kiállításunkat kénytelenek voltunk a jövő évre halasztani, mert az e célra egyedül alkalmas Múcsarnok helyiségeinek megszerzésére idejében indított akciónk mindmáig még nem járt eredménnyel. Nem beszélünk viszont annak az akciónknak sikeréről sem, mely létrehozta folyóiratunkat, a Magyar Művészet-et, mert arról maga ez a folyóirat a legjobban beszél. Csupán egy munkánkkal akarunk részletesebben foglalkozni, melynek csak töredékét ismerheti a nyilvánosság és ez a magyar művészet jövődjének, a fiatal művészgenerációnak istápolása.

Mikor 1920-ban a Színeli Társaság megalakult, teljes kéoz volt a magyar képművészet ifjúságának táborában. A háború és forradalom után több mint hat fiatal évjárat torlódt össze, amelyek, bár nagyrészt túl voltak az iskolán, reményük, módjuk sem volt arra, hogy miként helyezkedjenek el a magyar művészi élet keretei között. Ehhez járult még a forrongó hangulat, a külföldi új izmusok hatása és mindennekfőltt az a határozott szakkadé, mely ezeket az ifjakat a magyar képművészet folyamatosságától elválasztotta. Ez az ifjú háborús generáció nem igen ismert gálásokat, határokat, respektust, amelyek szelektálják végeredményben a tradíciót, a művészi kultúra építőkövet és nem volt egyeből, mint jobbra még csak durván csiszolt tehetségük, valamint jóra és tévedésre egyformán hajló szilaj temperamentumuk. A magyar művészi életnek pedig nem volt egyetlen szerve sem, mely ezt a fiatal tábort irányíthatja, szervezhetne volna, mert hiszen a társai jurek ítélezésétől nem lehetett várni ilyen mélyenszántó hatást. Pedig ezt a sok szépreményű hajást át kellett oltani a magyar képművészet terebélyes fájába, még pedig úgy, hogy ne a hatások vénélljenek meg, hanem hogy tőlük megfiatalodjék az ősi fa.

E feladatot ketten vállalták: az akkor újjászervezt Képművészet Főiskola és a Színeli Társaság. A Főiskola az alapoknál kezdte el munkáját, a talajt művelte meg, a tudás- és műveltség-vágy csiréit szórta szét: Társaságunk pedig felülről kezdett a munkához, mikor ítéletével igyekezett a már mutatkozó természet gyomláni. A Színeli Társaság első esztendője jóformán szüntelen tanácskozással felt el afelett, hogy ki kapja az első Színeli jutalmat, mely összegben akkor a legnagyobb díj volt, melyet Magyarországon képművész nyerhetett. A Társaság minden falra érezte, hogy ez az ítélet döntő lesz nemcsak az ifjúság érdekében induló akciónkra, de a Társaság jövőjére is. Végre megszületett az egyhangú döntés, a jutalmat Szönyi István fiatal festőművész nyerte el, aki épp hogy elhagyta az iskolát, de az a pár képe, melyet kiállított, meggyőzte a Társaságot, hogy ez az ember, akit kerestek. A jutalom feltétele ugyanis az, hogy csak olyan művész kaphatja, ki előtt

nagyobb a jövő, mint a múlt, de azért alkotásai nemcsak szép ígéretek, hanem komoly eredmények is. A Színeli-jutalmat ezután már ismert nevű művészek: *Szenygyörgyi, Lux, Pásztor, Szille Péter, Beck Fülöp* kapták művészi pályájuk egy-egy valóban kiemelkedő sikere alkalmából és csak ezután jött megint az új generáció képviselőiben *Abá Novák Vilmos* és *Bernáth Aurél*. Ez az eljárás alkalmas volt arra, hogy a Színeli-jutalom jelentőségét és rendeltetését megismerjék és miután a fiatal Szönyi már az iskolában erős hatást gyakorolt kortársaira, kik kétség nélkül elismerték tehetségét, rajta keresztül megszerzeztük az ifjúság bizalmát.

E bizalom birtokában szélesebb körű tevékenységre nyíltt alkalomunk. Ifjúsági ösztöndíj-pályázatokat írtunk ki évente, eleinte kétszer, majd háromszor, karácsonykor Wolfner Gyula tegtársunk e célra tett alapítványa értelmében, azután husvétkor az a szűnőd kezdett. E pályázatok rendkívül népszerűek lettek. Mindenki résztvehetett azokon, kész művészek, növendékek és kezdők. Ez a keveredés éppen nagyon egészséges volt. Sokan voltak a háborús generációból olyanok, kiknek a hadiszolgálat megszakította tanulmányait és azután részben koruk miatt, részben rosszul magyarázott művészi jelzavak alapján feleslegesnek vélték azt folytatni. A folytonos összehasonlítás alapján látván azonban sűrű egymásutánban a főiskolai növendékek előhaladását, sikerét, nem egy közülök komoly tanulmányokhoz fogott. A Színeli Társaságnak pedig alkalma nyílt a fiatal művészgenerációval nemcsak műveiken keresztül, hanem személyesen is megismerkedni. Mert tapasztalatunk szerint az ifjú kezdők között a jövő tehetségeinek kikereséséhez nem elég a műveket látni, hanem az egyént is ismerni kell, ha jól akarunk választani. Négyévi munka után olyan gárda alakult ki, amellyel megrendezhetttük öt éves fennállásunk alkalmából a Színeli Társaság díjazottainak kiállítását a Nemzeti Szalonban. E kiállításon 60 művész 239 műtárgyat állított ki és annak sikere lett az alapja a Tavasz Szalonnak, melyet eddig már négy ízben rendezett meg a Társaság a Nemzeti Szalon megértő támogatásával fiatal művészeink érdekében. És ha még megemlítjük azt, hogy a velünk egyetértésben működő Ernst-Múzeum az általunk felfedezett fiatalok legkiválóbbjait rendszeresen, gyűjteményes kiállítások keretében bemutatta, akkor nyilvánvaló lesz, hogy az iskolától a mester-avatásig jól járható utat kapott a fiatal művésznemzedék.

E tízéves működésünk alatt jóformán az egész fiatal művészgeneráció érintkezésbe került a Színeli Társasággal. Az első ösztöndíjat a Társaságtól Festzy Mária kapta és száz körül jár azoknak a száma, kik első sikerüket a mi jurenk előtt aratták. A rengeteg névből elég, ha kikapjuk *Varga Nándor Lajos, Komját,*

Istokovics, Goebel, Patkó, Jeges, Ecsödi Ákos, Bazillidesz Barna, *Vadász Endre, Medveczky, Erdélyi Ferenc, Jálics Ernő, Cserapes, Vilt Tibor, Domanovszky Endre, Csóka István, Biai Függlein* nevét. De külön meg kell említeni tagtársunkat, *Aba Novák* Vilmost, ki arról nevezetes, hogy a dicsőséges elismeréstől a kitüntetésen, ösztöndíjakon, külföldi tanulmányúton ösztöndíjon, grafikai díjon és más díjakon át egész a Szinyei-jutalomig a Társaság minden díját és kitüntetését elnyerte a beválasztásáig.

Jánoshalmi Nemes Marcell tagtársunk hívta fel még 1920-ban figyelmünket arra a körülményre, hogy a várható nehéz viszonyok között a fiatal művészeknek nem lesz alkalmuk a képzőművészetet külföldön levő remekműveinek megismerésére. E célból külföldi tanulmányúti alapítványt létesített, melynek kamataiból és *Herzog Mór* Lipót báró, valamint öv. *Lederer* Sándorné adományából nyolc év alatt összesen tizenegy művész tett európai tanulmányutát. A névsorok a következők: *Jeges Ernő, Deli Antal, Fürstner Dénes, Patkó Károly, Vörös Béla, Varga Nándor* Lajos, *Aba Novák* Vilmos, *Emőd Aurél, Rozgonyi László, Barzó Endre, Vadász Endre.*

A magyar grafika bálmatlos fellendülése, a nagyérdemű, nemrég elhunyt *Ólgyay* Viktor iskolájának nagyszerű termése sem kerülte el a Társaság figyelmét és annak támogatására alapította 1921-ben az évente kiadandó grafikai díjat, melyet 1926 óta *Zichy Mihály* grafikai díjnak nevezett el. E díjjal kitüntetettek sorában látjuk legjobb grafikus művészeink közül *Pády Dezsőt, Varga Nándor* Lajost, *Aba Novák* Vilmost, *Símkovics Jenőt, Komjáti* Gyulát, *Weil Erzsébetet.*

De a Társaság érdeklődése kiterjedt azokra a jelentős művészi teljesítményekre, melyeknek alkotói a magyar művészet ismert mesterei voltak. Adandó alkalmakkor maga kereste fel elismerésével a művészt. Így került a Szinyei Társaság díjazottainak sorába a már előbb említett Szinyei-jutalmat nyert művészekben kívül *Liget* Miklós, *Nagy István, Reményi József* és a Szinyei-tájképfű nyertesei: *Csanáky Dénes, Egy József, Barkhardt* Rezső és *Goebel Jenő.* E névsorból is látható, hogy a Szinyei Társaság ítéletét nem kötötte a művészi irány, csupán a művészi kvalitás.

E jelenés sommjákapé bátor vagyok még megemlíteni, hogy a Szinyei Társaság tíz év alatt 144 művészt részesített 344 ízben különböző díjban. Ebből 138 pénzdi volt. A Társaság jure ty év alatt, nem számítva a kiállítások felvételi jüryének munkáját, 3387 műtárgyat bírál el.

Büszkén hivatkozunk e céltudatosan felépített munkánkra, mellyel sikerült a fiatal művészmzedéknek alkalmat, célt adni a munkára és sikerekkel, elismerésekkel buzdítani őket. De nem a magunk munkájára vagyunk büsz-

kék, hanem erre a fiatal művészgenerációra, melyért valóban érdemes volt, sőt öröm volt tenni valamit.

Beszámolóink végén az elmúlt esztendőről nem kívánunk mást mondani, mint halálai megemlékezni *Barta* Károly, *Ernst* Lajos, jánoshalmi *Nemes* Marcell és *Wolfner* Gyula tagtársainkról, kik az idén is bőkezűleg biztosították Társaságunk működésének anyagi feltételeit.

A Társaság meghívott tagjai sorába választotta *Gerovich* Tibor egyetemi tanárt, a kiváló műtörténészt és *Rózsafty* Dezső szépművészeti múzeumi igazgatót.

Az évzáró közgyűlés a Társaság tiszteleti tagjává választotta *Csók* Istvánt, ki a Társaság fennállásának tizedik évfordulóján tölti be elnökségének tizedik évét. Az iránta érzett hála, tisztelet és szeretet maradáandó felül *Csók* István-érmes csínját a Társaság, melynek elkészítésével *Beck* Ö. Fülöp tagtársunk bízott meg.

Rendes tagok lettek: *Gerő* Ödön meghívott tag, a magyar képzőművészet kritikusok doyenje, a *Lechner* Ödön-Társaság egyik elnöke és *Egy József* festőművész, a Balaton szépségeinek kiváló interpretátora.

Az új évítved külsőben nem ad új programot a Szinyei Társaság, mert tíz év előtti célkitűzése ma is érvényesek. Bízalommal néz a jövőbe, mert hódolatának, szeretetének tárgya, munkájának irányító, vezérlő szelleme ma is épűgy, mint tíz év előtt: Szinyei Merse Pál.

Bálint Lajos jelentése:

A Szinyei Merse Pál-Társaságot három díjnak odaítélésében mindenkor egy szempont vezet. Ez a szempont nem a multba, hanem a jövőbe néz. A három díj között, amellyel esztendőről-esztendőre a magyar művészetnek egy-egy értékét ismerjük el, nem lezárt és befejezett pályáknak akarunk dísz adni, nem egy teljes oeuvre végűs eredményeibez, teljes kialakuláshoz kívánunk pontot tenni. Ellenkezőleg. Kibontakozó értékek útján a megbecsülős baráti kézzorítássa egy-egy ilyen jutalom, biztatás, elismerése már elért eredményeknek, de egyben figyelemztetés, sőt talán követelés is. Megállapítássa egy-egy nagy ígéretnek, amelynek teljesítése és beváltássa nemcsak a mi követelésűnk, hanem az egész magyar művészeté. Egész világosan tehát a társaságot e díjak odaítélésében az a szempont vezet, hogy annak, akit érdemesnek talál reá, tegnapija is legyen már; — eredményekkel és elérésekkel, de ennél értékesebben és ígérettel teljesebben álljon előttünk holnapja.

Hogy mennyire komoly és lelkiismereti kérdést csinálunk ezeknek a díjaknak az odaítéléséből, annak talán legjobb bizonysga, hogy nem egy szűkre szabott jüry határozata flúnt ki négy egy művészt, hanem a Szinyei Merse Pál-Társaság tagjainak összessége alapos és részletes

megbeszéléssel, alapos megvitatással hozza határozatát. Ami viszont az előbb említett szempontokat illeti, talán az elmulasztandók egyikeben sem érvényesültek azok olyan teljes mértékben, mint az idén, amikor a kitüntetett művészek jóformán mind olyanok, akik éppen közvetlen múltjuk hirtelen feljöttében, új útra térésében a szó legigazibb értelmében járják a kibontakozás útját.

A három díj közül az első a Szinyei-jutalom. Egy művész egész eddigi pályájának és munkásságának szülő kitüntetés ez, amelyet az idén a társaság közgyűlése *Medveczky* Jenőnek ítél oda. A fiatal művész nevével a társaság évkönyveiben nem először találkozunk. Már 1927-ben a Szinyei Merse Pál-Társaság utazási ösztöndíjával került ki külföldre és kétségtelen, hogy ez a tanulmányút sokban hozzájárult, hogy revidálja azokat a nem mindig tisztakélt hatásokat, emlékeket és befolyásokat, amelyek akkori munkáiban vezették. Akkor ornamentális és dekoratív törekvések egyeduralmát hirdette nagyon harcias ellenkezésben természettel, valósággal és minden egyébbe szemben. A legutóbbi két esztendő fejlődése azonban tisztultabb és világosabb látással szabadította ki ebből az elfogultságból. Ezen a fejlődési úton, amely a nagy felületeket befogó figurális kompozícióhoz vezette, az alaknak, az alak organikus egységének egyre szigorúbb felfogásához jut el. A nagy egységek megkeresése dominálja új törekvéseit, néha még a részletek elhanyagolása árán is, s festői látása önmagára találozva a szín és a vonalegysítesében szövegeit meg a monumentális törekvésű formákat. Míg szembe a kompozícióban leegyszerűsített, szinte geometrikus szűkszavúságot keres, ezt formák és tömegek plasztikus érvényesítésével gazdagítja meg. Ebben a formájában találkozunk vele legutóbb az Ernst-múzeum kiállításán és ott láttuk a szerkesztő tehetségének fejlődési útját *Szomorúság* című képétől, amelyen az alakok még kissé merevek, de már az érzésbeli felszabadulás útját keresi, egészen *Görög tragédia* című vásznáig, amelyen a törekvései a maguk nobilitásában — minden részletre ellenére — a leg tisztábbban érvényesülnek. Elmélyült stúdium sokféle bizonyosága teszi kétségtelenné, hogy *Medveczky* Jenő új útján legmagasabb célok felé tör jó reménységgel.

A *tájkép*-díj nem egész munkásságot, hanem egyetlen képet emel ki a maga szembevetendő értékeivel. Mégis *Szobotka* Imre *A malom* című tájképe, amelyet a társaság ezzel a díjjal tüntet ki, a maga különálló kvalitásain túl szinte összefoglalása annak, amit ez a fiatal és értékes művész a maga evolúciójában eddig végzett és elért. Végigjárta a kubizmus formakutató útját, s ő is, mint ma már nagyon sokan, új megismerésekkel szabadult fel a dogmatizmusból, hogy visszatérjen a természet és valóság valamennyi komponensének festői összefogla-

lásához. Nem eredménytelenül multak el fölötte régebbi kísérletei, látása tanulságokat szűrt le belőlük. Ezek ott láthatók díjazott képen is, főleg az égnek felhőiben s az előtér pázsítja mögött élő formákban. De a formákon túl, mint ő maga is vallja, intenzívebben érdekli ma már a tér mindazt, ami benne színeiben, formában, vonalban elhelyeződik. *A malom* című kép két épülettömb között holmi utcaféle vagy sikátor között nagy fával, háttérben néhány kisebb házzal, éggel, levegővel, felhőkkel. Előtérben zöld fű, valami drok vagy patak és nyilván szándékosan, hogy az emberi életnek és mozgásnak minden tényezője kikapcsolódott ebből az ábrázolásból. Talán éppen ezért hat elsősorban tisztaságával és nyugalomosságával ez a betöltött tér. A két épület komolyabb súlya, a közbeélt fák a egy vékony kemény függőleges tendenciája, néhány kisebb jelenség gondos elhelyezése adja a képek nagyon világos és tisztarendő kompozícióját. Lényegében ugyanez áll a színeiről is. Világosságra, tisztaságra törekszik, színlátása nem keresi a mindentron való originalitást, annál inkább azonban a színvilág értékét és jelentőségét a kép együttesében. Nem vehemens lírai temperamentum, de mégis ez a kép érzelmi tényezőiben is érvényre jutítja a természet iránt újra ébredő őszinte és meleg hajlandóságát. A magyar tájkép igazi útján indul el most *Szobotka* Imre, és jól indul el rajta. Ezt kívánja megbecsülni e mostani jutalmazás.

A *Zichy Mihály* grafikai díj *Boldizsár* István rézkarainak művészi értékét ismeri el. Nem egyszer esett már szó arról, hogy a magyar grafika éppen legifjabb generációjában milyen nagy lendülettel revellál új értékeket, új talentumokat és kivétel nélkül olyanokat, akik nem felületes, könnyű problémák útját járják, hanem maguk sajátos művészetében a legmélyebb és legnehezebb feladatokat keresik. E fiatal generációnak egyik ilyen értéke *Boldizsár* István. Újában mint festő is elismerésben részesült, de festői sikerét megelőzően már komoly névnek számított a grafikában. Mindkét területen elsősorban a tájkép érdekli.

A karcolótű kezelésének minden gyengédségével szereti a természet egyszerű jelenségeit, a faluvégének apró házeit, egy-két derűsen lombos fát, egy füllábú kolostúr, aki ott ballag a cigánysoron, mindent közvetlenül s a maga anyagának őszinte becsületességével. Nagyon tudja és hiszi a mesterségét. Csak így lehet ennyi nyúlás érzelmességgel s a vonalaknak elhalkított szelídségével hozzáférni a felhőtlen ég háttérébe kirajzolódó primitív falusi világához. Egy kicsit poeta ez a fiatal művész, a hideg tű eszközén át, elfinomult rajzban ad tiszta és derűs hangulatokat.

Mind ezek szerint tehát három értékes útvonaltű művészpályának lankodnak ma itt olyan elismerést adni, amelyet szép és gazdag hónapjuk zálogának számítunk.

KIÁLLÍTÁSOK:

Október hó 5-én nyílt meg az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatnak néhai Vágó Pál festőművész emlékkiállításából. Spányik Cornél, Pády Aladár, Gy. Sándor József, Mihalovits Miklós, Istókovich Kálmán festőművészek gyűjteményes kiállításából, valamint a Magyar Víz- és Pastellfestők Egyesülete vízfestmény-kiállításából és a *Prohászka Ottokár-szobor* pályaműveiből álló őszi kiállítása a városligeti Múcsarnokban; ugyanazon nap *Derkovits Gyula* festőművész és *Mészáros László* szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Tamás galériában; másnap, 6 án nyílt meg a „Virágos Budapest—Virágos Magyarország” virágkiállítása az Orsz. M. Iparművészeti Múzeumban; ugyanazon hó 13-án a *Független Művészek Társaságának* 1929. évi őszi nagy kiállítása a Nemzeti Szalonban; ugyanazon nap *Weisz Emil* festőművész kiállítása *Makón* a vármegyeház dísztermében; ugyanazon nyitotta meg a *Kaposvári Bersenyi Dániel Irodalmi és Művészeti Társaság* Szombathelyen, a kultúrpalota nagytermében, gróf Klebelsberg Kunó kultuszminiszter fővédnöksége alatt az 1929. évi *Dunaműi Őszi Tárlatát*, melyen 32 danántúli művész vett részt 155 alkotásával.

A Társaság kompozíció-pályázatán ez ezüst plakettet *Kovács Jenő* József festőművésznek „Koppány utolsó áldozata” című vázlatáért és az ezüstérem-díjat *Hortobágyi Ágost* relief-szobrászművésznek „A pogány magyarok istenfisztelete a Bakonyban” című domborművéért ítélte oda az igazgatótanács;

a *Gyulai* művészkolóniának ll. kiállítása ugyancsak e napokra esett; ugyanazon hó 19-én nyílt meg *Martyn Ferenc* festőművész és *Gárdos Miklós* szobrászművész gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában;

ugyanazon hó 20-án a *Munkácsy-céh* ll. reprezentatív kiállítása az Ernst-Múzeumban;

ugyanazon *Szónyi István* festőművész kiállítása *Hódmezővásárhelyen* a kaszinó külön termében;

október hó 21-én *Krivátsy Miklós* szobrászművész kiállítása a budapesti Gelb Malvin cég Múzeum-, Teréz-körúti és Andrásy-úti virágcsarnokaiban;

november hó 2-án *Cselényi Wallerhausen Zsigmond* gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában;

november 9-én nyílt meg a *Nemzeti Szalonban* a *Nürnbergi iskola- és kulturális kiállítás*, ugyanazon nap a *Múcsarnokban* a *Nürnbergi Képző- és Iparművészeti kiállítás*;

ugyanazon hó 16-án *Kádár Béla* festőművész kiállítása a Tamás-galériában;

ugyanazon hó 30-án a régi Múcsarnokban az Andrásy-úton, majd

december hó 1-én *József-körút* 6. sz. a. a volt Technológiai Múzeumban az Orsz. Magyar

Iparművészeti Társulatnak két karácsonyi kiállítása;

ugyanakkor a Modern Kiállítás-szervező Bizottság rendezésében a Tamás Galériában *Simon György* János festőművész és *Kovács Margit* iparművész gyűjteményes kiállítása;

ugyanazon hó 6-án *Lehel Mária* gyűjteményes kiállítása Párisban a Karja Granoff-féle kiállítási helyiségben;

ugyanazon hó 14-én a Tamás-Galéria szalonnájában *Halpály János* festőművész és *Gádor István* szobrászművész gyűjteményes kiállítása;

másnap a *Boromisza Tibor, Erber Dezsőné Fodor Böske, Miskolczy Ferenc, Pólya Iván, Rónay Ernő* és *Szivessy-Aczél Barbara* festőművészek gyűjteményeiből álló LXVI. csoportkiállítás a Nemzeti Szalonban;

ugyanazon hó 18-án a *Győri Képzőművészeti és Iparművészeti Társulat* jubileárius képző- és iparművészeti kiállítása az oitani vármegyeház közgyűlési termében;

ugyanazon nap a *bécsi iparművészeti iskola* kiállítása az Orsz. Magyar Iparművészeti Múzeumban;

ugyanazon hó 21-én az Orsz. Magyar Képzőművészeti Társulat téli kiállítása, mely *Olgyai Viktor* hagyaték kiállítását is magában foglalta, a városligeti Múcsarnokban és

ugyanazon hó 29-én a *Nemzeti Szalonban* a *Chiovini Ferenc, Csenel Vuchetich László, Edvi Ilés Aladárné, Hagyik István, K. Prenoszil Sándor, Kopeczky Raoul, N. Fodor Olga, Pap Géza, Szilády Margit* festőművészek, *Kóbor G. Elek* szobrászművész műveiből álló LXVII. csoportkiállítás.

1930 évi január hó 4-én nyílt meg a Modern Kiállítás-szervező Bizottság rendezésében a Tamás-Galériában *Mokry-Mészáros Dezső* festő- és szobrászművész gyűjteményes kiállítása;

másnap, január hó 5-én az Ernst-Múzeumban *Csók István, Perlmutter Izák, Csóka István* és *Fesztly Mása* festőművészek képeiből és magyar gyűjteményekben lévő ismeretlen magyar remekművekből álló CVIII. csoportkiállítás;

ugyanazon hó 12-én a *Képzőművészek Új Társaságának (Kut)* reprezentatív kiállítása a Nemzeti Szalonban;

ugyanacsak e hó 26-án az Ernst-Múzeumban CIX. csoportkiállítás, melyen *Hoáló László, haranglábi Nemes József, Schosberger Klára* bárónő és *Weil Erzsébet* festőművészek vettek részt;

ugyanazon nap nyílt meg *Bortnyik Sándor* festőművész gyűjteményes kiállítása a Tamás-Galériában.

Felőlte szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Kiadó: Ormos György
Magyar Művészet 1930. 1. szám