

# MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MŰZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNTE

Előfentel árs egy évre 30 aranypengő, illetve 15 aranypengő. Egyre szám árs 3 aranypengő

Külföldi részre az előfentel díj évi 30 aranypengő

A Szépirodalmi Társaság Barátai Közlönyének az a MAGYAR MŰVÉSZET-nek tagdíjmentes feljében kapják

A részleg, illetve előfentel díjak a feljebb közölt címre küldendők

Szerkesztésiglye helye: Aut. 86-9-90. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 3. Telefon: Jászai 46-2-00

## TARTALOM:

Nyilas János: Farkas István művészetének .....	261
Dr. Halász Erzsébet: Német rajzok kiállításán a Szépművészeti Múzeumban .....	270
Dr. Horváth Henrik: A kőbányai Prév-Budának helységeinek éremkéi .....	280
C) művészeti polihika .....	314
In memoriam .....	316
Művészeti élet és iratok .....	316

## INHALT:

Eigen Nyilas: Stefan Farkas .....	261
Dr. Elisabeth Halász: Ausstellung deutscher Zeichnungen im Budapestner Kupferstecherkabinett .....	270
Dr. Henrik Horváth: Mittelalterliche Heste auf Budapestner Erdbild .....	280
Kunstpolitik .....	314
In memoriam .....	316
Kunstleben und Kunstliteratur .....	316

## ABBILDUNGEN:

Stefan Farkas: Landschaft. Eigentum d. Reichshauptstadt Budapest. Farbige Beilage.	
Stefan Farkas: Die Brücke, 1930 .....	262
Stefan Farkas: Landschaftsbild aus Ungarn, 1929 ..	262
Stefan Farkas: Frühling .....	264
Stefan Farkas: Landschaft u. Gasthöfe .....	264
Stefan Farkas: Regenwetter .....	265
Stefan Farkas: Schwarz-Grün .....	265
Stefan Farkas: Im Holz der Baumkrone .....	267
Stefan Farkas: Frauen in Schwarz .....	270
Stefan Farkas: Muegen in der Vuesfaul .....	270
Stefan Farkas: Auf d. Yearway .....	275
Stefan Farkas: Im Café Budapest .....	275
Anton Franz Maubertich: Der heilige Narcissus. Studie zu dem Bilde im Wiener Borecksaumum ..	277
Kremsner-Schmidt: Ester v. Abaverecs. Z. ....	277
Anton Graf: A. G. Meissner, Kreidzeichnang .....	278
D. N. Chadewiecki: Frauenporträt. Z. ....	278
J. B. Claret: Frau Anton Beguly. Aquarell .....	279
J. H. Furedi: Damesporträt. Z. ....	279
J. Ché. Klengel: Bewegungstudien. Kreide. ....	280
Julius Schnor von Carolsfeld: Die Beggnung Hebe- kas mit Isaac. Aquarell .....	280
Friedrich von Amerling: Stuhof von Arthaber mit seinem Kindern. Studie .....	281
Max Liebermann: Frau u. Tochter des Künstlers. Kreide .....	281
Elithe Kolwitz: Studie. Bleistift u. Kreide .....	282
Adolph von Menzel: Dame mit Hat. Bleistift. ....	282

Hans von Marées: Studie zu d. Komposition «Huldigung» in Schleisheim .....	283
Wilhelm Leibl: Bauernmädchen. Bleistift .....	284
Wilhelm Leibl: Raucher der Bursch .....	284
Thronender Christus. Relief in der Budapest-Tabaner Pfarrkirche. XII. Jahrhundert .....	288
Nocturnm der Nikolauskirche des Dominikanerordens. XIV. Jahrhundert .....	293
Wand des nördlichen Schiffs der Dominikanerkirche. XIV. Jahrhundert .....	294
Grundmauern des Chors der Dominikanerkirche. Um 1400 .....	295
Torbildung in der Ofener Magdalenenkirche (derzeit Garniskirche). XV. Jahrhundert .....	296
Torbogen in der Ofener Magdalenenkirche (derzeit Garniskirche). XV. Jahrhundert .....	297
Wandnische in der Toreinfahrt des Hauses Országház-Gasse 2. ....	298
Kreuzgewölbe mit Schlussstein im Hause Országház-Gasse 13. ....	299
Kornel im Hause Országház-Gasse 13. ....	299
Innenraum im Erdgeschoss des Hauses Országház-Gasse 13. ....	300
Innenraum im Erdgeschoss des Hauses Országház-Gasse 13. ....	300
Wandnischen in der Toreinfahrt des Hauses Országház-Gasse 28. Anfang des XV. Jahrhunderts. ....	301
Fassade des Hauses Országház-Gasse 20. Um 1400 ..	302
Mauerreste der Ofener St. Paulskirche in der Uri-Gasse ..	303
Toreinfahrt des Hauses Országház-Gasse 20. ....	303
Doppelt Wandnische in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 34. XV. Jahrhundert .....	304
Wandnische in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 34. XV. Jahrhundert .....	304
Gotische Wandnische in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 36. XV. Jahrhundert .....	305
Wandnische in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 26. XV. Jahrhundert .....	305
Wandnischen in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 38. XV. Jahrhundert .....	306
Doppelnische in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 38. XIV. Jahrhundert .....	306
Wandnische in der Toreinfahrt des Hauses Uri-Gasse 40. ....	307
Türrahmen in der Eingangshalle des Hauses Uri-Gasse 40. ....	307
Wandnischen in der Eingangshalle des Hauses Uri-Gasse 40. ....	308
Aurel Bernáth: Unterwegs .....	312
Coloman Istokovits: Volkstanz .....	312
Aurel Bernáth: Vor dem Entloft .....	313
Aurel Bernáth: Venus .....	313
Raffaello Santi: Psyche. Z. ....	317
Julius Derkowitz: Ziegeflügelnder Bursch .....	319
Julius Derkowitz: Am Schenkenstranz .....	321

CONTENTS:

Eugène Nijlitz: Stephen Parkas ..... 261  
 Elizabeth Haldé: The exhibition of drawings of German masters in the Printroom of the Museum of Fine Arts in Budapest ..... 276  
 Dr. Henry Horváth: Medieval Remains in the Precincts of Budapest ..... 288  
 New policy of Hungary ..... 314  
 Necrology ..... 316  
 Book Reviews ..... 316

ILLUSTRATIONS:

Stephen Parkas: Landscape. Colour print. .... 262  
 Stephen Parkas: The bridge ..... 262  
 Stephen Parkas: Landscape ..... 262  
 Stephen Parkas: Spring ..... 264  
 Stephen Parkas: Lighthouse and the Grand Hotels ..... 264  
 Stephen Parkas: Rainy weather ..... 265  
 Stephen Parkas: Black and green ..... 265  
 Stephen Parkas: In the Bois de Boulogne ..... 267  
 Stephen Parkas: Women in black ..... 270  
 Stephen Parkas: Morning in the suburb ..... 270  
 Stephen Parkas: In the tramcar ..... 275  
 Stephen Parkas: In the Café Vendôme ..... 275  
 A. F. Maulbertsch: St. Narcisse. Drawing in the Printroom, Budapest ..... 277  
 J. M. Schmidt: Esther and Ahasuerus. Drawing. In the Printroom, Budapest ..... 277  
 U. N. Chodkowski: Head of a woman ..... 278  
 J. B. Claret: Lady Anthony Rogaly. Water colour. .... 279  
 J. H. Füssli: Portrait of a lady. Drawing ..... 279  
 J. Chr. Klengel: Studies of movements. Drawing ..... 280  
 Julius Schnorr von Carolsfeld: Rebecca meeting Isaac. Water colour ..... 280  
 Friedrich von Amerling: R. v. Arthaber with his children ..... 281  
 Max Liebermann: The wife and the daughter of the artist. Drawing ..... 281  
 Käthe Kolwitz: Study for a poster ..... 282  
 Adolph von Menzel: A lady with hat. Drawing ..... 282  
 Hans von Marées: Study for a composition in Schlesien ..... 283  
 Wilhelm Leibl: Drawing in the Printroom, Budapest ..... 284  
 Christ enthroned. Relief in the Tabern church 12th century ..... 288  
 North tower of the Cathedral of a woman ..... 278  
 Nicolas, 14th century ..... 293  
 North aisle-wall of Dominican Church, 14th century ..... 294  
 Substructure of the Sanctuary of the Dominican Church, About 1400 ..... 295  
 Interior of entrance door, Buda, Mary-Magdalene Church (at present garrison Church) 15th century ..... 296  
 Arc of entrance door, Buda, Mary-Magdalene Church (at present garrison Church) 15th century ..... 297  
 Wall-niche in the doorway of house Országház-útea 2 ..... 288  
 Cross-vault with crown stone in house Országház-útea 13 ..... 299  
 Key-stone in house Országház-útea 13 ..... 299  
 Ground-floor interior in house Országház-útea 13, 15th century ..... 300  
 Ground-floor interior in house Országház-útea 13, 15th century ..... 300  
 Wall-niches in the doorway of house Országház-útea 26. First part of 15th century ..... 301  
 Facade of house Országház-útea 26. About 1400 ..... 302  
 Wall-fragments of St. Paul's Church in Buda, Uri-útea ..... 303  
 Doorway of house Országház-útea 20 ..... 303  
 Double niche in doorway of house Uri-útea 34 ..... 304  
 Wall-niche in doorway of house Uri-útea 34 ..... 304  
 Gothic wall-niches in doorway of house Uri-útea 26, 15th century ..... 305  
 Wall-niche in doorway of house Uri-útea 36, 15th century ..... 305  
 Wall-niche ..... 306  
 Double wall-niche in doorway of house Uri-útea 38, 16th century ..... 306  
 Wall-niche in doorway of house Uri-útea 40 ..... 307  
 Door-frame in doorway of house Uri-útea 40 ..... 307  
 Niche in doorway of house Uri-útea 40 ..... 308  
 Aurelien Bernáth: On the way ..... 312  
 Coleman Istenkóvits: On the way to the shore ..... 312  
 Aurelien Bernáth: On the way to the harvest festival ..... 312  
 Aurelien Bernáth: Venus ..... 313  
 Paulineo Santi: Psyche. Drawing in the Printroom, Budapest ..... 317  
 Julius Derkowitz: Railroad ..... 321  
 Aurelien Bernáth: On the way to the harvest festival ..... 312  
 Coleman Istenkóvits: On the way to the shore ..... 312  
 Aurelien Bernáth: Venus ..... 313  
 Paulineo Santi: Psyche. Drawing in the Printroom, Budapest ..... 317  
 Julius Derkowitz: Railroad ..... 321

TABLE DES MATIÈRES:

Eugène Nijlitz: Étienne Parkas ..... 261  
 Dr. Eliza Haldé: L'exposition de dessins des maîtres allemands au Cabinet des Estampes à Budapest ..... 276  
 Dr. Henri Horváth: Restes médiévaux sur le domaine de Budapest ..... 288  
 La nouvelle politique d'art ..... 314  
 Nécrologie ..... 316  
 La vie artistique et les livres ..... 316

TABLE DES GRAVURES:

Étienne Parkas: Paysage. Supplément en couleurs. .... 262  
 Étienne Parkas: Le pont, 1890 ..... 262  
 Étienne Parkas: Souvenir de Hongrie, 1929 ..... 262  
 Étienne Parkas: Printemps ..... 264  
 Étienne Parkas: Les Grands Hôtels et le Phare ..... 264  
 Étienne Parkas: La pluie ..... 265  
 Étienne Parkas: Vert et noir ..... 265  
 Étienne Parkas: Au Bois de Boulogne ..... 267  
 Étienne Parkas: Dames en noir ..... 270  
 Étienne Parkas: Matin, Banlieue des Est ..... 270  
 Étienne Parkas: Dans le tramway ..... 275  
 Étienne Parkas: Rotondes ..... 275  
 A. F. Maulbertsch: Le St. Narcisse. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 277  
 J. M. Schmidt: Esther et Ahasuerus. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 277  
 A. Graf: A. G. Meissner. D. Cab. des Est. Budapest ..... 278  
 U. N. Chodkowski: Portrait de femme. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 278  
 J. B. Claret: Madame Antoine Rogaly. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 279  
 J. H. Füssli: Portrait d'une dame. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 279  
 J. Chr. Klengel: Études. D. Cab. des Est. Budapest ..... 280  
 J. Schnorr von Carolsfeld: Rencontre de Rebecca et de Isaac. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 280  
 Friedrich von Amerling: R. von Arthaber et ses enfants. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 282  
 M. Liebermann: La femme et la fille de l'artiste. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 281  
 C. Kolwitz: Étude pour une affiche. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 282  
 Adolphe von Menzel: Dame en chapeau. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 282  
 Hans von Marées: Esquisse d'une composition à Nicolaïschtein. D. Cabinet des Estampes, Budapest ..... 284  
 Wilhelm Leibl: Dessins. Cab. des Estampes, Budapest ..... 284  
 Jésus-Christ en majesté. Relief à l'église paroissiale du Taban, XII<sup>e</sup> siècle ..... 288  
 Tour du nord de l'église St. Nicolas des Dominicains, XIV<sup>e</sup> siècle ..... 293  
 Mur de la nef du nord de l'église des Dominicains, XIV<sup>e</sup> siècle ..... 294  
 Embasement du choeur de l'église des Dominicains, Vers 1400 ..... 295  
 Embasement de porte de l'église de St. Madeleine à Buda. (A présent église de la Garrison). XV<sup>e</sup> siècle ..... 296  
 Voussures de la porte de l'église St. Madeleine à Buda. (A présent église de la Garrison). XV<sup>e</sup> siècle ..... 297  
 Niche au vestibule de la maison 13, rue Országház, Voûte d'arc-boutant et chef de voûte à la maison 13, rue Országház ..... 299  
 Console à la maison, 13 rue Országház ..... 299  
 Pièce au rez de chaussée de la maison 13, rue Országház ..... 300  
 Niche au vestibule de la maison 20, rue Országház, Commencement du XV<sup>e</sup> siècle ..... 301  
 Restes du mur de l'église St. Paul de Buda ..... 303  
 Vestibule de la maison 20, rue Országház ..... 303  
 Niche au vestibule de la maison 34, rue Uri, XV<sup>e</sup> siècle ..... 304  
 Niche au vestibule de la maison 34, rue Országház, XV<sup>e</sup> s. Niche gothique au vestibule de la maison 36, rue Országház, XV<sup>e</sup> siècle ..... 305  
 Niche au vestibule de la maison 36, rue Országház, XV<sup>e</sup> s. Niche au vestibule de la maison 38, rue Országház, XIV<sup>e</sup> siècle ..... 306  
 Niche au vestibule de la maison 38, rue Országház, XIV<sup>e</sup> siècle ..... 306  
 Niche au vestibule de la maison 40, rue Uri, XV<sup>e</sup> siècle ..... 307  
 Encadrement de porte de la maison 40, rue Uri ..... 307  
 Niche au vestibule de la maison 40, rue Uri ..... 308  
 Aurelien Bernáth: En route ..... 312  
 Coleman Istenkóvits: La fête ..... 312  
 Aurelien Bernáth: Moisson ..... 313  
 Aurelien Bernáth: Venus ..... 313  
 Paulineo Santi: Psyche. D. Cab. des Est. Budapest ..... 317  
 Jules Derkowitz: Briquevier ..... 319  
 Jules Derkowitz: En route sur le rail ..... 321



FARKAS ISTVÁN: KILÁTÁS A VONATBÓL, 1930

Budapesti egyetemen a képzőművészeti tanszéken

# FARKAS ISTVÁN MŰVÉSZETE

## BEVEZETÉS

**A** lábbiakban megkíséreljük Farkas István művészetét módszeresen megvizsgálni. Az eddig Párisban élt magyar piktor, ki utolsó 10 évének termését februárban állította ki az Ernst-Múzeumban, azokhoz a sokrévű, bonyolult művészi jelenségekhez tartozik, melyek nemcsak megérdemlik, de meg is követelik, hogy velük módszeresen és nem aforisztikusan foglalkozzunk. Élő művészekről, élő oeuvre-ökről manapság — ez még az impresszionizmus öröksége! — általában szubjektív lírai, vagy a legjobb esetben riporteri hangon szoktak írni, és ebbe a hibába nem egyszer a komoly kritika is belesik. Azonban jegyzet, benyomás, líra és riport még akkor sem adja magát a jelenséget, ha többoldalas tanulmány alakjában jelentkezik is. Nem mondja meg azzal a nyílt, tárgyilagos szentvelenséggel, mellyel bármilyen kézbevehető

tárgyról beszélünk, hogy mik ezek a képek, mit jelentenek, miféle érték nyilvánul meg bennük és ki ez a festő, aki mindezt kivetíti magából és akire ezek az alkotások a maguk egészen egyéni fényükkel visszasugároznak. Minden igazi művészet darab eleven, logikus életet ad, — márpedig mi arra vagyunk kíváncsiak, milyen világ ez, mit jelent, honnan jön, hova mutat és mik a határai.

A „*Farkas István*“-feliratú művészi komplexumhoz úgy igyekszünk hozzáérferkőzni, hogy módszeresen kikutatjuk a benne megnyilvánuló tények összetevőit és ez alapon felmutatjuk a festő fejlődésmenetét, meghatározva helyzetét a mai képzőművészet nagy koordinátarendszerében.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> A módszerre és terminológiára néve I. Josef Sztygowski: *Kunde, Wesen, Entwicklung 1922 és Krisis der Geisteswissenschaften* 1923.

## A LÉNYEG

### 1. A mesterség.

Mielőtt egy művészi oeuvre szellemi értékeit vesszük szemügyre, mindig célszerű tisztázni a tisztán mesterségbeli vonatkozásokat. Csak a dilettáns hiszi, hogy a lelkiismeretes technikai elmélyedés valamely nyárspolgári vaskalaposágnak a jele. Az új művészetet elég gyakran éri a vád, hogy szakított a mesterség tiszteletével, és a tehetségnek nevezett ellenőrizhetetlen valamit minden kézművesi tökéletesedés nélkül szabadítja rá az alkotásra. Nos, amennyire jogos ez a vád a közelmúlt évek és évtizedek felelőtlen mitläuferjeit illetően, épp annyira lepatann minden komoly művészetgyéniségről, akármilyen egyéni, vagy akár forradalmi úton jár is.

Farkasra ebből a szempontból az a legjellemzőbb, hogy mint oly sok vérbeli festőgyéniség, ő sincs megalégedve

a készenkapott anyagokkal és eljárásokkal. Mint ahogy a régi mesterek majdnem mindegyikének volt valamiféle technikai, festékkészítési titka, amit a legféltebben őrzött, úgy ott látjuk Farkas Istvánt is, amint új eszközök megteremtésén fáradozik. A háború után festett képein valami földszerű, sötét ború komorlik, és azután hirtelen itt vannak a nagy temperaképek világító színelületei. Mi okozta a változást? Egy új festékanyag fölfedezése. Farkas nem használta e képeizhez kész festékeket, hanem maga állította elő őket, különböző festékpороkból. Párisi műterméről egyik ismertetője azt írja ebben az időben, hogy olyan, mint egy vegyészeti laboratórium. És a magacsinnálta színek keveretlenül, kimérten adagolva kerültek egymás mellé, aminek az lett az eredménye, hogy a szín-



FARKAS ISTVÁN: A HID. 1930



FARKAS ISTVÁN: EMLÉKEZÉS A HAZAI FOLDRE. Páris, 1929

akkordok szüzi frissességben jelentkeztek és másrészt üdeségük és átlátszóságuk a megbízható előállítás következtében rendkívül időálló lett. A temperafestésnek ezt az ősi, Farkas által új életre keltett eljárását, melyet a huszas évek elején kezdett alkalmazni, azóta számos, külföldi és hazai festő követi.

A képek felülete Farkas újabb alkotásain mindvégig fa: a régi mesterek klasszikus alapanyaga. Ennek kikészítését a festő sajátmaga végzi. A falemez a tökélyig csiszolt és fehérrel alapozott, úgy, hogy végül fényes-fehér, kartonszerű lesz a felülete. Ez a deszkafelület simább, egyenletesebb, könnyebb előadásmódot biztosít, mint a vászoné, ezenkívül pedig valósággal keresztülvilágít a felrakott színeken.

Hogy mennyire csak a saját kezében bízik, mutatja az is, hogy a Correspondances című mappa számára a sokszorosításnak egészen szokatlan és körülményes: sablonokkal való módját választotta, és a mappa minden egyes lapját sajátmaga javította.

Az olajfestményeken a színek rendszerint semlegesítve kerülnek ki Farkas István palettájáról. Elvesztik eredeti élénkségüket; ha világosak is, nem fényesek és nem önmagukért vannak, hanem a többnyire tompított, igen érzékeny tónust szolgálják. A felrakás általában nyugodt és mértékletes, a faktura inkább sovány, mint plasztikus. A festékfelület meggondoltságra vall, az ecset nem kalandozik sokat, hanem megtalálva a formát, nem tér többé vissza, hacsak azért nem, hogy a színhangulatot még jobban egységesítse. Az ecsetkezelés dinamikája csak ritkán töri át a képfelületet.

Farkas sok képén, főleg a temperákon és a legtöbb 1930-ban készült olajtájképen sajtóságos, hogy a képhatár nem azonos a kerettel, hanem kép és keret közt kb. 5 cm-es sáv vonul végig, a képet még jobban kiemelve és levegősebbé téve. A képkeretek megválasztása is megfontolt és egyéni, — gyakran látunk számára csiszolt puritán nyers fakereteket.

Megemlítést kíván még Farkas István bő termékenysége és nagy munkabírása is. Amint kiállítása mutatta, 1929 és 1931 közt több mint 60 nagy képet alkotott, — a kisebb dolgok és rajzok tömegéről nem szólva.

## 2. A tárgyak.

Tárgyi mivoltukban Farkas István művei aránylag szűk keretben mozognak. Van valami óvatos tartózkodás, vagy inkább következetes elhatározottság abban, ahogy a témakör, úgy tárgy, mint hangulati és tisztán festői szempontból csak kiválasztott elemekre szorítkozik és másról nem is vesz tudomást.

Ez elemek közt első helyen állanak a tájképek. Az apró rajzoktól kezdve a repraesentans nagytábláig a tájképtörekvés a vezérszólam. A „tájkép” szó Farkasnál nem jelenti semilyen irány vagy elmélet értelmében a természeti elemek lerögzítését, vagy stilizálását, hanem azt a műveletet, mely az elemek tisztult alakjivonatából teljesen új, csak a képszerűség belső körülményeinek engedelmességek új világokat foglal rendszerbe. Ez egyaránt távol áll a naturalisztikus-impresszionista természetleolvasástól és a doktrinér kubista képszerkesztéstől. Leginkább teljes meztelenségében adja a teret, staffázs nélkül, világos szerkezetben; az ilyen tájképek darab nyugodtan lélekező szüzi rendet érzékeltetnek, távol attól a sok felesleges mozgástól, amit az emberi nyugtalanság visz bele a természetbe. Ilyen „tisza tájképek” az Utkanyarulat 1929, a Domboldal 1930, a végtelen nyugalmú Híd 1930, a Falu 1930, a víziós Grand Hotelek 1930 és különösen a monumentális egyszerűségű Fekete-zöld 1931, mely ennek a típusnak talán egyik legjellemzőbb képviselője. Még a házak is olyanok ezeken a képeken, mintha nem lenne emberi rendeltetésük, mintha nem laknék bennük senki és csak mint zárkózott természeti jelenségek állnának ott, bele-nőve a környezetbe.



FARKAS ISTVÁN: TAVASZ. 1930



FARKAS ISTVÁN: GRAND HOTELEK ÉS VILÁGÍTÓTORONY. 1930



FARKAS ISTVÁN: ESŐFELHŐK. 1931



FARKAS ISTVÁN: FEKETE-ZÖLD. 1930

Lényegesen más a tájképeknek az a fajtája, melyben Farkas a természeti reminiscenciáknak benépesítő elemekkel: emberekkel és dolgokkal való összeolvastására törekszik. Az összeolvastás eszköze a tónus, eredménye: a hangulat. Ember, ház, bútor, szerszám annyira bele van ágyazva a térbe, hogy a természet kellékének tűnik. Ezek a dolgok teljesen elvesztik anyagságukat, olyanok, mintha benne élénének a teljesen átszellemített természetben. Ezért itt staffázsról nem is lehet beszélni; kibővített tájképek ezek, melyeken mágikus együttélésben látjuk a természetet, a dolgokat és az embert. Egy pillantás a Fák 1930-ra mindent megmagyaráz. Két nőalak úgy áll ebben a képben, mint két emberformájú fa, — míg ezzel szemben a fák emberi víziókat sejtetnek: az egész együtt darab szuggesztív természethangulat. Épígy a képhanulat közvetlenségében az ember nem is veszi észre, hogy a finom színharmóniájú, rózsaszínű Naplemente 1930 nem kevesebb, mint öt alakot, négy házat, vonatot, póznát, gyerekkocsit, kutyát, két fát, kerítésket és megfigyelt tartalmaz, mint aktív szereplőket a lebukó nap és a tűnő felhők színjátékában. A Kilitás 1930, a Kísértetek háza 1930 mutatják meg igazán, hogy az ilyen tájképek milyen szuggeszcióra képesek, azzal az egyszerű eszközzel, hogy a természet és a dolgok közös érzésből fakadnak.

Feltűnően sok természettanulmány nyál találkozunk Farkas István művében és — feltűnően ritka az, hogy ezek azután az igazi tájképtáblákon szóhoz is jussanak. A piktor tudni akarja, milyen megbízható adatokat nyújt magamagáról a természet, azonban, hogy mit mikor és hogyan használ fel ezekből az adatokból, azt szuveren akaratától teszi függővé.

Másik hatalmas területe Farkas oeuvre-jének a jelenetkompozíció. Szándékosan nem mondunk genret vagy csoportképet. Farkas István ugyanis sosem fest figurális képeiben állapotot, önmagáért való mozgást, hanem mindig valamiféle akciót. Alakjai aktorok,

egy névtelen, kimondhatatlan, de mindig jelenvaló színjáték szereplői. A színjáték alapvonása tragikus, de a jelenet nem igen határozható meg valamely konkrét esemény értelmében. A sajátos képhanulatot nem a téma minéműsége, hanem a levegőben lógó dráma közvetíti, mely a legjelentéktelenebb színnek és vonalnak is végzetes, sorszerű jelentőséget ad. Az 1931-ben festett képek javarésze ilyen. A Külvárosi reggel, a Külváros, a Fekete nők, a Találkozás, a Tengerparti hotel — csupa nagyméretű tábla: mind arról tanuskodik, hogy a festő a hétköznapi lét mögött titokzatos jelentőségű másik világot lát és figuráinak hangszerén ennek a transzcendentális világnak eseményeit szólaltatja meg. És a szemünk előtt lejátszódó jelenetvizio különös módon annál hatásosabb, minél kevésbé igényteljes maga a drámai nyersanyag, másszóval a „téma”. Itt van például a Találkozás 1930. Nyersanyaga homályos kert, két szembenálló nőalakkal, közülük egyik háttal áll felénk. Annak ellenére, hogy az egész képen egyetlen magyarázó részlet nincs és az arcok teljesen elmosódtak, mégis ez a kép, egyszerű konstrukciójával és a ködös szürkésbarna tónusból kiugró egyetlen sárga színével egész életragoediát érzékeltet. A néző fantáziája szárnyakat kap: miért torpan meg oly riadtan a sárgaruhás fiatal nő? mi teszi oly fenyegetővé a háttal felénk álló idős asszony felbukkanását? kik találkoznak itt ebben az árva alkonyatban? micsoda valóságontúli kert ez? — és ha tesszik, a bűntudat, a fenyegető rossz lelkiismeret egész tragoediáját lehet ebből a spontán kiáradó hangulatból kiolvasni. Ezzel szemben az Akasztott ember a címében izgalmas ugyan, hátborzongató témájánál fogva meg kellene, hogy ragadja a nézőt, és mégis, nem sokkal több gyorsan felvillanó, de gyorsan el is tűnő bizonytalan illusztrációnál. Ez a kép egyébként kivétel is; a jelenetkompozíciók között, melyek nem a tárgy különlegességével, hanem a belső drámaiság erejével hat-



FARKAS ISTVÁN: FAK (BOIS DE BOULOGNE). 1931

nak, egyedül áll pretenciózus témájával.

Bár csendéletet főleg csak Farkas régebbi, kubista periódusában találunk, mégis van újabb képtípusa, mely közel áll ehhez a műfajhoz. Az 1927—1929-ben keletkezett temperák ezek, melyeknek egy része a Correspondances-mappában is a közönség elé jutott. Ezek a temperák, függetlenül attól, hogy tájképeket, vagy figurákat használnak-e fel nyersanyagul, igazi mivoltukban olyan csendéletek, amelyeknek asszociatív elemek az alkotórészei: tájak, emberek, dolgok, formák, színek, gondolatok — emlékei. A valósággal nincs kapcsolatuk és ha az egyes elemek dologi mivoltukban fel is ismerhetők, nem közvetlen jelentőségükben értendők, hanem jelképesen, mint egy modern vers hasonlatai. A Spahik 1928: Paris csendélete. Aminthogy a szokásos csendéleteken gyümölcsök, ételek, virágok, használati tárgyak anyagi

szépsége szolgál képanyagul, úgy itt néhány bútor, műteremsarok két képpel, két jellegzetes francia katonasilhouett, tág kilátás az utcára, az Eiffel-torony karsú sémája és hátul a Trocadero szinte gyorsírási jellel odajegyzett körvonala...: Mindez egy Párist idéző csendéletet eredményez, melynek nyersanyaga csupa emlék és asszociáció. Kitűnő példa erre a Gyerekek 1929 is, melyben a gyermekkor játékos emlékei vonatkoznak egymás mellé: játékhajó, kalitka, képeskönyv, tenger, hajó és megint az Eiffel-torony — és a Sumatra 1927, mely tudatos rendezésben mindazokat a tudatalatról feltörő színdus asszociációkat adja, melyek egy exotikus táj megemlékezésénél szóba jöhetnek. És hasonlóan kell a Tengeralatti tájakat, valamint a kellemes üdezőld Erdőt, a virító Gombákat és a nyáriasan ragyogó Virágokat és Napraforgót is értékelni. Vegetatív elemekből képpé rendeződő

csendéletek ezek, lírai festőképezet színes szüleményei. Hogy a „szülési“ folyamat hogyan játszódik le, azt később fogjuk vázolni.

Arcképet Farkas csak elvétve fest (Vilma 1923, Gay Katalin 1922), bár a zöldhátterű Kesztyűs nő 1931, melynek hasonmását már korábban is megfestette, azt mutatja, hogy Farkas ezen a téren is ugyanazokkal a szuggesztív és egyben egyszerű festői eszközökkel rendelkezik, mint nagy jelenetkompozícióin. Talán azért nem foglalkozik ezzel a tárggyal gyakrabban, — mint ahogy alkotot sem fest! — mert a nyugalmi állapot nem érdekli és a jelenségeknek csupán mágikus funkcióit tartja a maga számára érdemes piktori feladatnak, ahogy azok színek, vonalak és tömegek vonatkozásaiban megnyilvánulnak...

### 3. Az alakelemek.

Miután nagyjában leltárszerűen megismerkedtünk Farkas István festészetének tárgyi, dologi mivoltával, most már azt kell megvizsgáljunk, honnan veszi a művész azokat az alakelemeket, melyekkel akár kívülről keletkező szín- és formaélményét, akár belülről fakadó látomásait és érzéseit kézzelfogható képpé alakítja.

Farkas Istvánt a látható világból, ilyen szempontból nézve, mindenképp előtt a természet hatalmas színpada érdeklí és fűzzük mindjárt hozzá: inkább szereplők nélkül. Az intim motívum: egy fa, egy erdőzug, egy meződarab nem kenyeré, — az egész igazja. Nagy felületek, keményen egymáshoz szögellő tömbök és határozott térbeli tájékozódás jellemzi majdnem minden tájképet. A természeti elemek geometriai szerkezetét csalhatatlanul megérzi és azt a kubizmus merevsége nélkül tudja érzékelteni. (Falu 1930, Magyarország emléké 1929.) Erős érzéke van a tér iránt és ha a plasztikus teret síkokra is tagolja, a képek szabad, tág levegője mindenkor megmarad. A Tavasz 1930-ban a fehér kerítés cikk-cakkja bravúrosan térűelő hatású. Teret érzékeltenek egyébként

a mindenütt kanyargó, erősen hangsúlyozott utak is.

Azokban ezek az elemek nem a közvetlen benyomás hatása alatt jutnak a táblára, hanem előbb megérintülnek és leegyszerűsödnek egy biztos szín és formakultúra retortájában és csak onnan kikerülve tevődnek össze, sajátos logikai törvényeknek engedelmessé, képpé. Megállapíthatjuk, hogy Farkas Istvánt mély szerelem fűzi a természethez, azonban ebben a szerelemben olyan méretű tisztelet van, mely nem engedi meg számára, hogy apró jelentéktelen megnyilatkozásait is lerögzítse. A természetábrázolás impresszionista módja, mely óvatlan pillanataiban leste ki a természet szeszélyes hangulatváltozásait, annyira távol áll Farkastól, hogy szinte egyetlen képe sincs, mely a momentán esetleges nyomait hordaná magán. Az előbbi fejezetben „tisztá tájképeknek“ nevezett darabok, amilyenek a Táj 1930, a Hullám 1930, a Kilátás a vonatból 1930, a Híd 1930, a Zöld-fekete 1931 stb. mind ezt a respektust hirdetik, mely a természetnek mindig végleges mivoltát igyekezik tömören kimondani. És ez a piktura valóban ott a leglenyűgözőbb, ahol a tisztá természet alakelemein, nem pedig a dolgokon, vagy pláne embereken keresztül fejezi ki mondanivalóját.

Egész máshonnan jönnek Farkas figurális képeinek alakelemei. Forrásuk nem a valóság, hanem a belső látomás. Habár ez a piktura előszertettel használja fel jelenetkompozícióiban az emberi alakot, emberábrázolást voltaképpen sem testi, sem lélektani értelemben nem ismer. Ez persze nem az eszközök elégtelenségéből, hanem tudatos állásfoglalásból fakad. Az a rokonság, mely a festő és a tájék között fennáll, mégcsak nyomokban sem mutatható ki az emberrel szemben. Szinte azt lehetne mondani, hogy Farkas egyenesen gyűlöli a szabályos emberi megjelenést és vízióinak izzó kohójában a természetből egészen távolálló élőlényelemeket olvaszt ki. Ezek a figurák külön-külön a groteskségig

önkényesek, azonban egymás között mindvégig rokonok: a festő félreismerhetetlen kézjegyet mindegyik magán viseli. A víziók világából, sejtések és révületek forrongásából, tudatalatti kapcsolatok felszabadulásából bukkanak elő ezek a különös alakok és konturtales konturjaikban, ködös anyagnélküliség és anyagtales színéikben rendkívül alkalmasak azoknak a titokzatos funkcióknak elvégzésére, melyeket a Farkas-jelenetek néha egészen nyomasztó tragikumá megkíván.

A valóság alakelemein kívül, melyek a tájképek nyersanyaga, és a belső víziók figurális kivetítésén kívül, melyek a jelenetkompozíciókban jutnak szóhoz, vannak Farkas festészetének absztrakt elemei is. Az absztrakciót azonban nem a különböző izmusok teljesen tárgytagadó értelmében értjük, mert ilyen szempontból Farkasnak, a kor kísértesei dacára és annak ellenére, hogy korábbi éveiben Picasso közvetlen hatással volt rá, egyetlen absztrakt képe sincsen. Farkas erősen színes idejének (1927—29) temperaképei, melyeket asszociatív csendéleteknek tarthatunk, állnak ezekből az elvont elemekből. Bármennyire dolgokat, virágokat, fákat tartalmaznak is: ami itt a képet adja, az nem az ábrázolt dolog, hanem annak absztrakt kivonata, melyet a forma és szín jelképez. A festő ezekben a színes fantáziákban az elvonatkozásnak egészen egyéni megoldását találta meg.

Ha azt nézzük, hogy egy művész honnan veszi műveinek nyersanyag-elemeit, akkor nem szabad figyelmen kívül hagynunk azokat az indítékokat sem, melyeket nem a külső vagy belső világ, hanem maga a művészet nyújt számára. A művészt ezer és ezer kép és szobor veszi körül és így érthető, ha elképzelését nemcsak a világ, nemcsak az élet, hanem a multnak és korának művészete is megtermékenyíti. Így kapott Farkas a kubizmustól bizonyos nemzetközi formaelemeket, melyeket azonban mindig a maga módján tudott feldolgozni, — hiszen számára, hogy saját szavait idézzük, a kubizmus nem

cél, hanem kulcs. És épígy belecúsúznak képeibe néha, teljesen misztikus összefüggések következtében olyan motívumok is, melyek rokonszellemlű piktorok emlékeiből derengenek elő. A Siracusai bolond című képe például egy figurát mutat, mely konturjában, vaskos kiállításában és főleg abban, hogy olyan egyedül áll a térben, Henri Rousseau egy teljes alakú önarcképét idézi (S. Jastreboff-gyűjtemény, Páris) — anélkül persze, hogy itt „átvételtől” a leghalványabban is szó lehetne. Farkas István minden porcikájában korának gyermeke, anélkül azonban, hogy egyéniségének egyetlen vonását is feláldozná. Művészete a francia avant-garde-hoz tartozik, ahhoz az École de Paris-hoz, melynek főjellegzetessége talán az, hogy majdnem minden tagja más úton jár és egymással csak annyiban rokon, hogy életérzésben és művészi bátorságban mindig a legközvetlenebb jelenből táplálkozik. Pablo Picasso és Farkas István között nehéz lenne konkrét kapcsolatokat találni, ebből a szempontból azonban még akkor is testvérek lennének, ha nem is tudnának egymás létezéséről.

#### 4. A forma.

Formaproblémák alatt itt azt az egész tárgykört értjük, mely azzal foglalkozik, hogy a bárhonnan nyert alakelemek milyen mértékben és milyen módon nyerik a művész egyéniségétől azokat a különleges vonásokat, melyekkel a művészi alkotásban megjelennek.

Hogy Farkas István képei nem „ábrázolnak” és hogy műveibe egyetlen elem sem jut be tudatos átformálás és éber ellenőrzés nélkül, azt talán fölösleges hangsúlyoznunk. Egész művészetének egyik legfőbb jellemvonása a formáért való harc. De a harctér nem mindig ugyanaz, néha a sikok és tömegek kiegyensúlyozásáért, máskor a vonalak zenéjéért, legtöbbször azonban a szín birtokáért folyik a küzdelem.

A formálásnak nagyjában két, egymással ellenkező irányát lehet Farkasnál megfigyelni. Míg tájképeiben tiszt-



FARKAS ISTVÁN: FEKETE NŐK. 1931  
Fruchter Lajos úr tulajdona



FARKAS ISTVÁN: KÜLVÁROSI REGGEL. 1931

tít és egyszerűsít, addig figurális jele-  
neteiben torzít és komplikál. Képein ez  
a kettősség hiánytalanul napvilágra ke-  
rül. Mondtuk már, hogy a tiszta tájké-  
pek a természetnek valami végleges  
formuláját igyekeznek megadni. Ez  
azonban nem kiagyalt gondolati mun-  
kának eredménye, hanem azé a festői  
készségé, mely minden elemet nyugod-  
tabbra tud változtatni, mint amilyen  
az a valóságban. A festő szeme saját-  
ságos optikai műszer, mely átértékeli a  
benyomást, és pontos kivonatát adja  
a formaelemeknek. Figyeljük meg a  
színeket: nem a természetet, hanem  
önmaguk benső törvényét követik, úgy,  
ahogyan csak ez a precíziós műszer  
képes azt felfogni. A temperák töret-  
len színei csak átmeneti állomásnak  
látszanak, a vidor kékek, pirosak és  
sárgák kicsattanóan egészséges haszná-  
lata (Sumatra, Könyv, Piros kalitka,  
Napraforgók) elszigeteltebb jelenség.  
Igazi színvilága a tompafenyű, kevés  
színezettségű álló, de annál differen-  
ciáltabb tónus. Említettük már azt a  
tájképét, mely kizárólag az üde zöld-  
nek árnyalatait aknázza ki, helyenként  
feketével fokozva (Fekete-zöld 1931).  
Legszébb tájképei a tompa barnának,  
zöldessárgának és szürkének lágy har-  
moniait csendítik meg. A Grand  
hotelek 1930, ez az álomszerűen vizio-  
nárius kép, három egyenletesen elosz-  
tott szín: lila, narancssárga és sötétzöld  
akkordjából áll, a Naplemente 1930  
pedig valami delikát rózsaszínből in-  
dul ki. A színmegválasztásban erős  
tartózkodás jellemzi Farkast. Kevés  
színnel beéri, de minden képének hatá-  
rozott színjellege van, mely első ráné-  
zésre szembetűnik. Kedvenc színei a  
szürkék, barnák és zöldek, szereti a  
fehér használatát is, azonban színei  
mindvégig hűvösek, fanyarok és taka-  
rékos fakturájúak. Harsány színakcen-  
tusokat nem ismer, mint ahogy egyéb  
képelemei sem szenvedélyesek; felrakás-  
ban és elosztásban rend és nyugalom  
nyilvánul meg. Az égboltok igen gyak-  
ran addig mennek az egyszerűségben,  
hogy egyetlen színnek jelződnék. Érde-  
kes az az ívelt lezáródás, mely sok táj-

képen látható. Mintha azt akarná ezzel  
dokumentálni a festő, hogy ez a kis-  
darab világ nem olvad össze a makro-  
kozmoszsal, hanem magában zárt,  
egyéni terület, mondhatnánk: magán-  
tulajdon. Ettől a metafizikai értelme-  
zéstől függetlenül azonban elsősorban  
mint formális (lekerekítő, egységesítő)  
elem is figyelemreméltó.

És most nézzük a másik tendenciát,  
azt, melyet a figurális művek mutat-  
nak, sőt már azok is, melyeken táj és  
figura összejátszik. Az emberi alakkal  
és arccal ép az ellenkezőjét teszi Far-  
kas annak, amit a természet alak-ele-  
meivel tesz; ahelyett, hogy kiegyenesí-  
tené, kisimitaná: elgyűri és eltorzítja  
azt. A test plasztikus szépsége, a hús,  
a bőr érzéki öröme, az arc jellegzetes-  
sége nem kap helyet Farkas oavvre-  
jében; mindez az ő keze alatt elveszti  
eredeti egyéniségét és hozzáidomul a  
művész belső vízióhoz. Az eredmény:  
fantómok, jelképek, melyek a képek-  
nek ellenállhatatlan hangulatot biztosít-  
tanak. A természettől való torzító  
eltávolodás nem póz, hanem lelki kény-  
szer, — talán a világgal elégedetlen  
lélek tiltakozása a megvesztegető külső  
ellen. Megjegyzendő, hogy még a leg-  
groteszkebb torzítás háttere is tragi-  
kus, és a képhangulat érdekében tör-  
ténik. A Tengerparti hotel 1931 nem  
áraszthatná azt a penetránsan kis-  
polgári-démoni hangulatot a bambán  
vetkőződő nő torz formái nélkül.

Külön kell szólnunk Farkas István  
képeinek architektonikus szerkezetéről.  
Kezdetől fogva következetes függőle-  
ges tagozás érvényesül rajtuk, melyet  
legtöbbszörre egy-egy, az egész képsíkon  
átmenő elem (fa vagy fal) segít elő.  
A Részeg költő 1931 függőleges kép-  
határai a férfitől balra egy merev fal,  
a nőtől jobbra pedig egy fatörzs. A  
Zene 1931 szintén tiszta vertikalizmus:  
falak, oszlopok, fák, sőt még az ablak-  
nyílásban látszó akt is függőleges. A  
csodálatos hangulatú Fekete nők 1931  
(Fruchter Lajos úr tulajdona Budapest)  
jobbról balra végig csupa függőleges  
akcentusból áll, melyek egy vaskon-  
strukció szilárdságát adják a képnek.

Míndez főleg a figurális dolgokra vonatkozik; a nagy tájképek architektúrája inkább a szabad egyensúlyon alapszik. Az annyira „megépitett” képek, mint a Magyarországi emlék 1929, melyen ívek és tömbök mind a középben emelkedő templomra vannak irányítva, vagy a rokonszellemű Vonat 1930, inkább kivételek. Egyben azonban minden kép egyezik, valamennyinek konstruktív alapelve: a rend.

Felvetődik a kérdés, hogyan játszódik le az a formálási folyamat, mely a képeket létrehozza. Farkas Istvánnál a kiindulási pont szemmel láthatóan a színakkord. Innen az első lépés a színek egyensúlyának kipróbálgatása és lerögzítése. Az egyensúly eredménye absztrakt konstrukció, színekből és vonalakból — anélkül, hogy egyelőre adva lenne, hogy mi lesz a képből: tájkép-e vagy csendélet. Ezután következik ennek a konstrukciónak tárgyi behelyettesítése, önként fellépő asszociációkból fakadva. Itt ez a függőleges: egy fa lesz — ott az iv: egy hegyhát — emitt a vízszintes: egy tó, — de ép így lehetne akármi más is. Ez a tisztán festői eljárás, melyben az alak-elemek csak másodlagos szerepet játszanak, adja meg a legtöbb Farkas-kép teljesen anyagtalán képszerűségét és okozza azt is, hogy néha egészen szokatlan dolgok kerülnek egymás mellé. És innen van az is, hogy Farkas pikurájában *minden: egy*; ugyanaz a festői szándék és akarat fejeződik ki egyszer az arc-, másszor a tájképen keresztül, elmosva a műfaji határvonalakat, közös forrásból kiindulva, közös hatást eredményezve.

### 5. A tartalom.

Eddig a képekről beszéltünk, reflektorunkat ráirányítottuk először dologi mivoltukra, azután alak-elemeikre, legutóbb pedig formaproblémáira. Most azonban röntgensugarakkal kell dolgoznunk: meg kell keresnünk a művészt, amennyiben a művekben egyénisége, emberi mivolta kinyilvánul. A művészi alkotás végső tartalma az ember; át kell tehát világtanunk a képe-

ket, hogy felmutathassuk, milyen alkotó egyéniség áll mögöttük.

Minden konkrét képzőművészeti kutatásnak legelesebb pontja a tartalom. A szemlélő itt esik ugyanis legkönnyebben rabjává szubjektív benyomásainak, túlsok lehetőség kínálkozván számára, hogy ellenőrizhetetlen lélektani tájakra kalandozzék. De amint a grafológiának is megvannak az intuíción túl is a maga tárgyilagos eszközei, úgy módszeresen nyert megismeréseink alapján mi is rendelkezünk a tartalom-probléma vizsgálatánál olyan objektív szempontokkal, melyekre közvetlenül az oeuvre utal.

Negativumokat már a forma kérdésénél is felvetettünk. Megismételjük őket, mert jellemzőek. Farkas István művészetétől idegen a világ felületi szépsége. A nyíló virág, az érett gyümölcs, a gondtalanul nyújtózkodó emberi test hidegen hagyja a művészt. Érzelmi kitérősek, lángoló szenvedélyek számára sines hely tábláin.

Annál inkább érdeklik, sőt izgatják a természet rejtett titkai. A kutató elmélyedésével gyűjti az adatokat: színeket, formákat és ritmusokat és küzdelmes megfontolások után építi fel, tisztán festői eljárással tájképszintéziseit. A természetet nem külső megjelenésében élvezi, hanem belső, néha ki sem mondható lényegében tiszteli. Ez okozza azt, hogy tájképei valami sajátosan elmélyedt, nyugalmas hangulatot árasztanak. A régi kínai pikúra ismer olyan, a természettel teljesen elvonatkozott, rendkívül szuggesztív tájképeket, melyeken a kép szelén egy filozófus ül, elmerülve a táj szemléletében. Amit révedező szemlélődése közben érezhet, gondolhat, álmodhatik, azt helyette a tájkép fejezi ki néma ékes szólásával. Farkas István tájképeihez is oda lehetne képzelní magát a festőt, amint rajongó csodálkozással felissza a természetet, — a tájkék annyira át és át van hatva ettől az átszellemlült odaadástól. És íme: a misztikus hangulatú Kilátás 1930-ban; tényleg ott is áll a legyökerezett lábú, gondolataiban elmerült néző. Háttal áll hozzánk, sőt-

ten, de szinte érezzük rajongó arcát, melyet megvilágít az ég. Mintha az első mester, Mednyánszky László csupa-lélek tájképeinek kései emlékei hatnának ilyenkor Farkas Istvánban, százszázalékosan modern életérzésbe átranzponálva.

A természetet, az igazi lényét csak a kiválasztottaknak eláruló természetet bensőségesen szereti a festő, és szereti a dolgokat is, ahogy színeikkel és formáikkal a képzelet tükrében életrekelve, levetik testiségüket. És az embert? ... Képeiről azt véljük leolvashatni, hogy bizony sokkal kevésbé. Amit előbb a torzításról mondtunk, az lelkileg leginkább egy elutasító pesszimizmusnak felel meg az élet visszasságával, brutalitásával szemben. A pesszimizmus mögött azonban túlságosan sok életerő él, mintsem hogy a minden apróságból kiáradó bajokat és igazságtalanságokat passzív megbékéléssel tudomásul vehetné. Innen az a vívódás, az a belső forrongás és nyugtalanság, mely a névtelen aktorok baljós hátterű, különös jeleneteiben keres megkönnyebbülést. Farkas annakidején több ízben megfestette a „Tengeralatt” bizonytalan álomvilágát. Néha az embernek az az érzése, hogy öreg női, kispolgárai, külvárosi figurái is, mintha

egy aquárium világában élneek: suhannak, imbolyognak és minduntalan beleütődnek a végzet kemény falába. A piktor érzi a tragédiát és érzi, hogy hiába minden, segíteni nem lehet rajtuk ...

Érthető, hogy az ilyen művész világában mindig egyedül marad. Egyedül-létre predesztinálja kételkedő, kereső mivolta, arisztokratikus tartózkodása, sok-sok töprengése és érzékeny egyéni ízlése, — és ez okozza azt is, hogy semmiféle művészi irányhoz nem lehet besorozni. Európai ember, kinek egyéniségét a hosszú franciaországi tartózkodás erősen befolyásolta, és ez a franciáság néha éppen a legapróbb motívumokban, egy szék, egy asztal különösen könnyed, testetlen odavetésében nyilvánul meg. Viszont ellenállóképességét bizonyítja az, hogy a mai francia pikturának csak legerősebb értékeivel tart szellemi rokonságot.

Ilyen arcot mutat az oeuvre. Magán visel már olyan kemény vonásokat, melyek többé nem fognak róla lemosódni. Zolával szemben, aki szerint a művészet egy temperamentumon át látott természetdarab, Farkas ahhoz a művésztipushoz tartozik, melynek örök tárgya maga a temperamentum, a természet médiumán át kifejezve.

## A FEJLŐDÉS

Ha annak a 133 képnek és rajznak alapján igyekszünk megrajzolni Farkas István művészetének vonalát, melyet az Ernst-múzeum nagy kiállítása gyűjtött egybe, úgy meg kell állapítanunk, hogy ez a vonal eléggé rejtélyes alakulatokkal szolgál.

A legkorábbi képek (1922—24) bizonytalan állapotot mutatnak expreszszionisztikus arcábrázolások és chaotikusan izzó foltvibrációk közt. A színek sötétek, földszerűek, a formák nehézkesek.

A grafikában új hangot csendít meg az 1925-ös esztendő. A rajzok egyszerűbbek, tömörebbek lesznek. A fák lombja már nem apró foltelemekből

tevédik össze, hanem egyetlen, körülzárt test által van jelezve. Tágasabb tér, több levegő, nyugodtabb tagoltság lép fel. A festőben nagy változások látszanak megérelődni.

Pikturája azonban nem ennek a nyomán halad, hanem egész új világérzésbe csap át. Páris lesz a centrális élmény, Páris, ahol Farkas már a háború előtt is dolgozott az Académie La Palette-ben, mely akkoriban az ifjú kubizmus fészke volt. Azonban Páristól tanulni, a francia piktura ösztönös, világos ízlésétől megihletődni, szinte már magyar hagyományszámba megy. Mióta a magyar festők egész sora, az első párisi zarándoktól, Madarász Viktortól

kezdve, a Julien-tanítványokon: Ferenczyn, Csókon és Iványi-Grünwaldon át egészen a mai legfiatalabbakig, nyert ösztönzést a francia festészettől, azóta az eredmények azt mutatják, hogy sok Páristjárt festő legegységibb jellemvonása éppen a francia érintkezés hatása alatt szabadult fel. Farkas belekerült a kubizmus áramlatába, azonban nem lett kubista, hanem ahelyett, hogy bevárta volna a csak-kubisták (Braque, Léger, Metzinger) konvenciójá mervedését, saját lábára állt és nem tartott meg mást az egész irányból, mint azt, ami igazán jó benne: a szilárd szerkezetre és tisztító rendszerezésre ösztönző hajlamot. Új stílusa (1927—29) eleven színritmusa, logikusan fölépített, számtalan távoli elemet egy képpé asszociáló csendéleteiben Páris ege tükröződik; van bennük valami Matisse dekoratív vonalaiból, — de félreismerhetetlenül kicseng belőlük a valóságtól elszakadni nem tudó, színekedvelő magyar temperamentum is. Ez az erősen lírai periódus sok marandótot produkált és erre az időre esik Farkas együttműködése André Salmonnal is, a francia avantgarde kritikai követével, aki egyben szubtilis poéta is, és aki Farkas tíz képéhez egy-egy verset írt. A versek és képek (utóbbiak sablonnal sokszorosítva) a *Correspondances* című mappában jelentek meg 1929-ben a párisi *Les Chroniques du Jour* kiadásában.\*

Röviddel később, körülbelül 1930-ban a festő ismét új útra lép. Ez az út már az 1925-ös grafikában jelezve volt és a kiegyensúlyozott szintetikus tájképhez vezetett, melynek nyeresége a nagy forma, ára azonban a színesség elvesztése volt. És ezekben az epikus színes, nyugalmas tájképekben már felfelüti fejét egy újabb nyugtalanító elem is. Mintha belső vívódások sajtogatnák a festőt, képeibe, melyeknek konstrukciója mind szilárdabb lesz,

gyakran visz be idegen alkatrészeket, és a légkör is feszült lesz és titokzatos. A Dombon 1930, Kilitás 1930, Kísértetek háza 1930-tól már csak egy lépés a víziók korához, mely Farkas legszűgesebb jelenetkompozícióit hozza létre és mely máig is tart. Az emberi alak kerül a képek középpontjába, egyéni megformálásban, néha horgarthy éllel (Nézők 1931, mintha azt akarná mondani: ilyen vagy ember...) és egész képsorozatok keletkeznek ugyanabban a sorsterhes atmoszférában. A formák burkoltak, a szürkés-barnás tónus dominál, néha bizarr színvillódzásokkal. Mintha a mai élet megoldatlan problémái kerítették volna hatalmukba a festő lelkét: ezek a képek, túl a színen és túl a formán, csupa gyötrődő, megdöbbenet ráeszmélés.

Most már nem líra, nem filozofikus természetnézés, hanem heves dráma a hangulati alapmotívum, egyéni eszközökkel és tekintélyes függetlenségben irányítól és iskolától. Ahogy a magányba menekült Van Gogh minden fűszálában, levelében, lombjában egész vergődése bennevonaglik, úgy a magára talált Farkas István, legapróbb figuráiba is, melyek azonban mindig szigorú festői rendben alapulnak, bele tudja vinni a mai élet torz tragikumát. Az *Ecole de Paris*-val most már csak az köti össze, ami ezt a csoportot annak idején létrehozta: a Picassok, Derainek, Modiglianik, Vlaminckok bátorsága úgy érzni, úgy látni és úgy festeni, ahogy azt a független egyéniség és a mai élet megköveteli. Ha ma már Farkas István akárhol is fest, Magyarországon, Párisban vagy az északi sarkon, — csak a maga törvényét követi, azt a törvényt, melyben ott kristályosodik a Cézanne-ótai idők minden problémája. Farkas István ma 45 éves. Hogy hová fog fejlődni, persze bizonytalan. Hogy azonban sohasem lesz hétköznapi és megalkuvó: az ezek után biztosítottnak látszik.

\* L. még ismerettségül Ybl Ervin tollából folyóiratunk 1929. évi 9—10. (kétödik) számában, a 642—643. lapokon.



FARKAS ISTVÁN: VILLAMOSON. 1931



FARKAS ISTVÁN: A ROTONDE-KÁVÉHÁZBAN. 1931

## NÉMET RAJZOK KIÁLLÍTÁSA A SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUMBAN

A Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának ez évi második kiállítása szerves folytatása az előzőnek, mely tudvalevőleg a német rajzanyag 1400—1650-ig terjedő időszakát ölelte fel,<sup>1</sup> míg emez az 1650-től a világháború kitöréséig készült lapok sorozatát mutatja be. Dr. Hoffmann Edith, a grafikai osztály nagyeredmű vezetője, ily módon sikeresen folytatja kitűnő programjának megvalósítását, melynek céljával a gyűjtemény rajzanyagának változó kiállítások keretében való bemutatását tűzte ki. Míg a régebbi kiállítások egy-egy korszak és iskola teljes anyagát hozták, addig a mostani csak válogatott sorozatra szorítkozhatott, a XVIII. század rajzművészete ugyanis oly gazdagon van képviselve, hogy lehetetlen valamennyi képviselőjét egyidejűleg bemutatni. Az ebből a korszakból való lapok legnagyobb részben az Esterházy-gyűjteménnyel kerültek múzeumunk birtokába, míg a XIX. század kevésbé teljes anyaga részint Delhaes István festőművész hagyatékából, részint pedig újabb szerzeményekből származik. Kiegészítésül e folyóirat szerkesztője, modern rajzgyűjteményeknek több lapját becsátotta a kiállítás rendelkezésére, mílaltal e korszak iskolái és jelentős mesterei is szépszámmal kerülhettek bemutatásra. Az érdekes és tanulságos kiállítás egyetlen hiánya, hogy a XX. század új irányú művészei egyáltalában nincsenek képviselve. Okát az utóbbi évek súlyos gazdasági válságában kell keresnünk, ami egyelőre lehetetlenné teszi a gyűj-

teménynek ez irányban való kiépítését. A XVII. század német művészete kevésbé bővelkedik számottevő, nagy egyéniségekben, mint a megelőző korszak. Az újabb fellendülést, a német és osztrák barokkművészet virágzását, mely a következő századba esik, eklekticizmusra hajló epigon generáció előzte meg.

A kiállítás bevezető lapjai közül kimagaslik Wenzel Hollar rajza: „Bramber Castell”. Kisméretű, finoman megfogott, architektúrával ékes tájbrázolás, tanulmány a művész egyik rézkarcához, mely szintén kiállításra került. E prágai születésű, nagytehetségű művész, aki életének legnagyobb részét angol főúri udvarokban töltötte és kenyéradóinak világkőborlásaikban kísérője volt, gazdag, de művészi színvonal tekintetében nem teljesen egyenértékű oeuvre-t hagyott hátra. Nagy tömegben készített tájbrázolásokat a beutazott vidékekről, — részben angol kiadók megrendelésére útleírási publikációkhoz szánt illusztrációkat — és a jól és élesen látott kompozíciók közé bizony nem egyszer keveredtek száraz, hanyag kivitelű alkotások is, amikből kiérzik a kenyérkereseti megbízatás kevésbé lelkesült, kényszerű teljesítése. A kiállítás súlypontját számbelileg az osztrák barokkfestők nagy csoportja adja. E művészek működése hazánkra is rendkívüli fontosságú, amennyiben sokan közülök nálunk is szerepeltek. Munkásságukról, mely döntő befolyást gyakorolt a magyarországi barokkművészet kialakulására, számos dunántúli templom oltárképe és freskója tanuskodik. Martin Altomontenek, aki

<sup>1</sup> Ismeretlenség dr. Hajós Erzsébet tollából l. ez évi első számban a 30—43. oldalakon.



MAULBERTSCH, ANTON FRANZ (1724–1796):  
 SZENT NARKISSUS MEGDICSŐÜLÉSE  
 Tanulmány a bécsi Barokkművészetben lévő festményhez  
 Az 1760-as évek végéről. Tavaszi és izzóval lavírozott  
 tollrajz. Dolhos János hagyományosa



SCHMIDT, JOHANN MARTIN,  
 MASKÉNT KREMSER SCHMIDT (1714–1801):  
 ESZTER ES AHASVERUS. Téli és őrök

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



ANTON GRAFF (1730—1813);  
AUGUST GOTTLIEB MEISSNER ARCKEPE. Kétsz.

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



CHODOWIECKI, DANIEL NICOLAUS (1726—1801); NOJ ARCKEPE  
Vörös kétsz.



CLAROT, JOHANN BAPTIST (1797 [?]—1854 után):  
REGÜLY ANTALNÉ ARCKÉPE, 1845. Vízfestmény



FUESSLI, JOHANN HEINRICH (1741—1825): NŐI ARCKÉP  
Ecceitaja, tunc, kik és rózsaszínű vízfestéki: orroza  
Baroness North Fuessli 479/teményből

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



KLENGEL, JOHANN CHRISTIAN (1751—1824):  
MOZDULATTANULMANYOK  
Fekete és fehér kréta barna papíroson  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



JULIUS SCHNORR VON CAROLSFELD (1794—1872):  
REBEKKA ÉS IZSAK TALÁLKOZÁSA. Virfestsémeny  
Delhaes István hagyományára  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



FRIEDRICH VON AMERLING (1803—1887):  
RUDOLF VON ARTHABER A GYERMEKEIVEL

Tanulmány a művésznek 1837-ben festett  
a bécsi Oesterreichische Galleriében lévő kópéhez. Lavírozott tussal rajz  
Előbb a M. Nemzeti, most az Orsz. M. Szépművészeti Múzeumban



MAX LIEBERMANN: A MŰVÉSZNÉ NEJE ÉS LEÁNYA. Az 1900-as évek elejétől. Kétszázalékos  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



MENZEL ADOLPH VON (1815—1905):  
NŐ KALAPPAL. Ceznarszajz



KOLLWITZ KATHE, SZÖL. SCHMIDT:  
TANULMÁNY A NÉMET „HEIMARBEIT“ BERLINI KIÁLLÍTÁSÁNAK  
LITOGRAFÁLT FLAKÁTJÁHOZ. 1906-ból. Ceznusa és kúria  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



MAREES, HANS VON (1837—1887): TANULMÁNY A „HÓDOLÁS” CÍMŰ, CSAK KARTONBAN LÉTEZŐ KOMPOZÍCIÓHOZ A SCHLEISSHEIMI KÉPTÁRBAN

1883 KÖRÜL. Vörös kréta

A Fiedler- és Balling-gyűjteményből

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

bár Nápolyban született, de működése és stílusának kialakulása folytán az osztrák művészet körébe sorozható, több rajzát láthatjuk. Formailag klasszicisztikus, kissé száraz előtanulmányok kivételre került festményeihez. A tiroli származású Paul Troger (a győri Szent Ignác-templom mennyezetképének és a pozsonyi Szent Erzsébet-

templom kupolfreskójának, valamint főoltár-képének festője) nagyszámú alkotással szerepel. Virtuóz könnyedséggel kezelte a tollat skrétát és lapjai rendkívüli rajzkészségről tanuskodnak. Tőle indul ki a barokk mindaddig plasztikus formavilágának inspirált látomássá való transzpozíciója, az osztrák barokkművészet közös sajátossága,



LEIBL, WILHELM (1844—1900): FIATAL PARASZTLÁNY. Cseresznye  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



LEIBL, WILHELM (1844—1900): PIPÁZO LEGÉNY. Az 1890-es évből  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

mely később Maulbertsch sajátos festői-ségében érte el tetőpontját. Színek, fény- és árnyékhatások különös kezelésmódjával (Dvořák: „Das umgekehrte Helldunkel“) szolgálja vízióját olyképpen, hogy a kupolafreskók a templom határait szinte szétrobbantani látszanak s a földi s földöntúli összekapcsolásában a végtelen tér érzetét közvetítik. A „Zenélő angyalok csoportja“ tanulmány a pozsonyi Szent Erzsébet-templom 1742-ben készült mennyezetképéhez (s rokon a győri Szent Ignác-templom később festett mennyezetképének egyik hasonló tárgyu csoportjával is). E lavírozott tussrajz még színek nélkül is felkelti ama világló, csodás látomás-szerűséget, mely mesterien érvényesül a festményeken. J. I. Mildorfernek, Troger tanítványának, továbbá Daniel Gran-nak, Michelangelo Unterbergernek munkái mellett több lappal van képviselve Johann Martin Schmidt, — népszerű nevén „Kremser Schmidt“ — az osztrák barokk-művészet másik, ugyancsak jelentős mestere, akinek valószínűleg rézkarc-mintalapun szolgáló rajzai az alakok típusában és a fényhatások alkalmazásában érdekes rembrandtesk felfogást mutatnak. Anton Franz Maulbertsch-től rajzokon kívül egy olajvázlat látható, tanulmány a szombathelyi székesegyház mennyezetképéhez. Az első pillantásra igénytelenül ható vázlat rendkívüli szépségű munka, melyben foszforeszkáló kék és piros színek, csillogó, villogó fénypontok összehatásából, — mellőzve minden formai tárgyilagosságot, — kibontakozik ama extatikus alkotó-fantázia kápráztató, megragadó sajátossága, mely jellemzi a rendkívüli művészt.

A XVIII. század svájci művészetét Salomon Gessnernek és J. H. Fuesslinek néhány művéből ismerhetjük meg. Az előbbi „A lant feltalálása“ c. rajza, mely az ennek nyomán készült rézkarc-cal együtt látható, illusztrációul készült az „Idyllek“-hez, e széplelkű művész legjelentősebb irodalmi alkotásához, melyben összesűrítette korának szentimentális és bukolikus hangulatok felé

hajló tendenciáját. Ez az idillikus hangulat, mely holdsütötte szomorúfűzek, porladozó görög templomok és enyhé bánattól körülvengett emberi alakok kompozíciójában az érzelmi élet túlfokozását először vitte be a művészetbe, tulajdonképpen már előfutárja a század végén teljes erővel kibontakozó romantikának, formailag azonban csak későbbé jelentős átmenet a rokokó és klasszicizmus között.

A délnémet Johann Elias Ridinger „Vaddisznó“-ja, rézkarchoz való mintalapun készült s rávilágít e kitűnő állatfestő tehetségére, aki a kor konvencionális állat- és vadászfestésétől eltérően, a természet-látás teljes, friss közvetlenségével alkotta meg műveit.

A. R. Mengs, korának egyik legünnepelebb művésze, akinek tehetsége, mai megítélésben, a belénevelt eklekticizmusban és a karrier rutinjában szétforgácsolódott, H. F. Füger, a bécsi akadémia igazgatója, az osztrák klasszicizmus legnagyobb festője, valamint Anton Graff, a kiváló portraifestő, aki arcképeiben elsőül mellőzött minden rokokó-allúrt, az emberi alak reprezentatív pátozását és csak az egyéniség közvetlenségével telt, reális, markáns kifejezésének adott helyet (a művészi látásnak ezzel az új, meglepő módjával sok sikert ért el s egy kortársa kedves humorral fel is jegyezte róla: „...kurze, lange, dicke und dünne Patrizier, Senatoren, Pastoren, Weiber und Töchter, — alles wollte sich von Graff malen lassen!“) egy-egy rajzzal vannak képviselve, melyek eléggé rávilágítanak művészi sajátosságaikra. Daniel Chodowieckinek, a „Zopf-Stil“ nagymesterének, a XVIII. század legnagyobb északnémet grafikusának, — gazdag termékenységű, nagy-képességű rézmetszőnek, — több minuciózusan kezelt, illusztratív karakterű rajza mellett kimagaslik egy nagy-méretű vörös kréta-portraitja, mely szikár, kemény arcélű nőt ábrázol s amely reális meglátásban az emberi lélek mélyreható, szuggesztív megjelenítő képességéről tanuskodik. Schadow-nak, a kor kitűnő szobrászának, két

táncoló alakot ábrázoló rajza a friss impresszió közvetlenségével hat és ugyancsak eltávolodást jelent a klasszicizmus hűvös, merev formavilágától.

Franz Kobell „Emlékmű holdvilágnál” c. tájképe még a Gessner-féle idillikus hangulat rekvizitumaiból van összeállítva, melybe azonban a sziklamotivum már némileg feldúltabb, vadregényes árnyalatot visz bele, míg J. A. Koch és az idősebb Preller művei példaképei az olasz hatású, heroikus jellegű romantikus tájábrázolásnak.

C. D. Friedrich, J. Schnorr von Carolsfeld, Joseph von Führich, B. Genelli nevei a XIX. század német művészetének egyik, nem annyira a végső, művészi eredményénél, mint inkább eszmei tartalmánál és irodalmi s filozófiai gyökerénél fogva mégis rendkívül jelentős korszakára utalnak. A német romantika, mely a legheterogénebb szellemi tényezők összetevődéséből alakult ki, a képzőművészetben alig produkált kimagasló, vezető alkotókat, inkább középszerű művészeket, akiket csodálatosan lelkesült, rajongó, hívő és alázatos művészet-imádatuk (mely legszébb extatikus kifejezését az ifjú Wackenroder könyvében találta meg: „Die Herzensergieungen eines kunstliebenden Klosterbruders”) mégis rendkívüli egyéniségekké avat. E szellemi és etikai programok kitermelésében és meddő teoretizálásban kimerült generáció egyik legmegragadóbb jelensége a „nazarénusok” néven ismert művész-csoport, mely klastromi magányosságban működő művész-kollektív keretében próbálta megújítani a művészetet. Produkciójuk, történelmi távlatból szemlélve fejlődésüket és eredményeiket, kevéssé kielégítő, — vérszegény művészetet alkottak, bár rendkívüli szenzibilitással és finomságokkal telve. A színt, a festészet eme mindennél fontosabb tényezőjét, önmegtagodó áhitatosságban alárendelték a rajznak, a hűvös, steril konturnak, mint a lelki tartalom és érzékfölötti lehetőség egyedül hivatott hordozójának. Jellemző a kor művészetszemléletére A. W. Schlegelnek, a romantikus irány irodalmi

előharcosának, néhány sora, mellyel az 1819-i római német kiállításról írt ismertetését bevezette: „Die Seele allein ist es, welche die Schönheit sieht, das sinnliche Auge erblickt blos die materielle Hülle der äusseren Form und Anmut, und der Gedanke faßt nur das Erhabene”. Joseph von Führich zsolttár-illusztációja, J. Schnorr von Carolsfeld két bibliai jelenete, melyek közül az egyik enyhe, édeskés színezésű vízfestmény, példái a nazarénus-csoport vonalszerűsége és bensőséges vallásos tartalomra törekedő kifejezőmódjának. Bár új szellemi erőből fakadtak, mégsem jelentenek úttörő, nagy stílust: a szellemi erők alig teremtettek új formát, hiszen formakincsüket, kompozíciós eszközeiket a német primitívek és az olasz trecento s quattrocento mesterek művészetéből merítvén, stílustörténeti szempontból tisztára eklektikusak. C. D. Friedrich finom kis tollrajza, mely tengerparti tájat ábrázol, a misztikumra hajló, elmélyült északi művész, egyéni, különös romantikáját illusztrálja. Ludwig Richter és Moritz von Schwind mindketten a romantikus irányzat kevésbé absztrakt, temperamentumosabb, fantáziával telített képviselői. Több bennük az életközösség és a színes mesélési hajlam. Művészetük a kissé érzélgős német néplélek középkori regék és mondák tarkította illusztrációjának tekinthető. Richter működésének súlypontját a népies fametszet és könyvillusztáció adja, míg Schwind sokoldalú, produktív festő volt. Az utóbbinak kiállított rajzai, — tanulmányok nagyobb történelmi kompozíciókhoz, — friss, szeretetreméltó rajzkészséget bizonyítják, mely a spontán vázlatban jobban megnyilvánul (úgy-színtén a vízfestményekben is), eleve-nebb és közvetlenebb, mint a befejezett festményben. Színvázlatai olykor impresszionisztikus frissességben bontakoznak ki és nem zárják ki a lehetőségét annak, hogy ez a jószemű, gazdag fantáziájú osztrák művész fejlődésében az érzélgős, édeskés korizlés béklyóiba került. A heroikusnak indult romantizmus Karl Spitzweg anekdotikus

point-el ellátott, kedves, kispolgárius humorában csendült ki.

Az osztrák Biedermeier-kori genre-festészetet Amerling és Danhauser képviselik a kiállításon, míg a németországi hasonló irányzatnak Franz Krüger (festett és litografált, kitűnő, nagyszámú lóábrázolásairól népszerűen „Pferdekrüger“-nek nevezték el) felel meg, csakhogy ellentétben az osztrákok derűsebb, kedveskedőbb felfogásával, több benne a hűvös tárgyilagosság, tipikusan berlini „Sachlichkeit“. Rajzaiban se vázlatos, hanem mindig exakt, képszerű hatásra törekszik. „Lüderitz kiadó arcképe“ jó példája jó technikájú, józan és markáns portrait-képességének. A fejet tisztára plasztikus, kemény, kérlelhetetlen felfogásmódban adja vissza, csupán a haj és a ruházat enyhébb kezeléséből érezni ki némi festői meglátás nyomait. Igen érdekesek a bécsi Rudolf von Alt budai vedutái, friss aquarellek, melyek város történeti szempontból is igen jelentősek. Litografiai előtanulmányai, melyeket budai és pesti látképeket tartalmazó albumok részére készített a művész.

August von Pettenkofen működése magyar vonatkozásban is fontos, amennyiben az osztrák származású művész életének nagy részét Szolnokon töltötte és festményeinek, rajzainak nagy része magyar témájú. A Nagy Alföld és a Tiszavidék különös szépségű tája, népének típusa, élet szokásai inspirálták művészi fantáziáját. Pettenkofen hatásának tulajdonítható, hogy már félévszázaddal a szolnoki művész-kolónia megalakulása előtt egész sereg osztrák és német tájfestő kereste fel a magyar vidéket és motívumait fölhasználta alkotásaiban.

A XIX. század második felének vezető mesterei közt első helyen áll Adolph von Menzel néhány tanulmánya. A realizmus kitűnő mesterének „Tempelinterieur részlete“ — barokk-stílusú szószék, — eleven, impresszionisztikus technikájú rajz, melyből a művész aprólékosan részletező, gondos modora

mellett is kiérzik tárgyának festői, monumentális meglátása. A kor naturalizmus, pleinairizmus és impresszionizmusal telített probléma-körétől távol működtek az ú. n. „Deutsch-Römer“-ek, — Hans von Marées, Anselm Feuerbach, Arnold Böcklin, — akiket kevésbé a festői meglátás természetes tendenciája, mint inkább az olasz művészet inspirálta monumentális kompozicionális kérdések ragadtak meg. Hans von Marées, akinek művészete karöltve Conrad Fiedler új esztetikai teóriájával fejlődött ki, talán utolsó repraesentánsa annak a történelem folyamán többször megismétlődött germán művészi tragédiának (kezdvé Düreren . . .), mely a súlyos, problematikus egyéniséget déli szépségideálok meddő keresésébe hajtotta. Marées rajzai tanulmányok tervezett freskóciklusokhoz, melyekkel fantáziája telítve volt, de amelyekből megbizatosok hiányában alig tudott valamit megvalósítani. Telve vannak a tiszta forraszépesség keresésével, melyből hiányzik azonban a délszaki látás antik-tradícióból fakadt könnyed, természetes, nagy gesztusa. Marées göröcsös, problematikus északi kereső maradt akkor is, amikor azt képzelte, hogy már régen felszabadult. De talán éppen ez a lelki meghasonlás, ez a különös, fanyar íz, mely végigremeg összes alkotásain, s mely egyéniségét különösen vonzóvá teszi, avatja őt egyúttal a németek egyik legnagyobb művészevé.

Wilhelm Leiblnek néhány igen szép szénrajza, Hans Thomának, a Schwarzwald melegsívvű festői interpretátorának több vázlata és gazdag sorozat Max Liebermann, a német impresszionizmus úttörőjének munkáiból, — mely fejlődésének különböző fokaira vet világot, — közte egy — folyóiratunk 1929. (V.) évfolyama 2. számában a 117. oldalon reprodukált — tanulmány Wilhelm von Bode berlini Kaiser Friedrich-múzeumbeli híres portrait-jához, zárják be a kitűnően összeválogatott és rendezett kiállítást.

Dr. HAJÓS ERZSÉBET



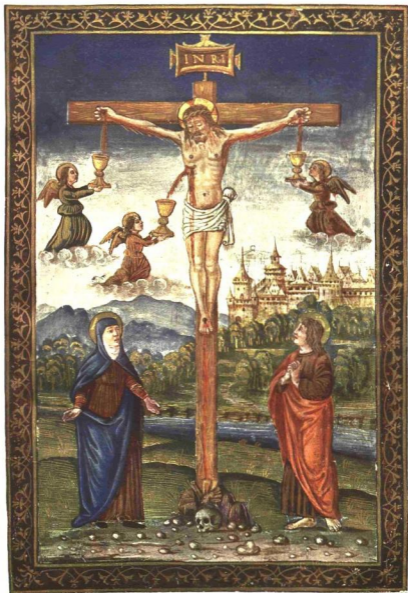
A TABÁNI PLEBÁNIA-TEMPLOM TRÓNOLÓ KRISZTUSA. XII. sz.

## A KÖZÉPKORI PEST-BUDÁNAK HELYSZINEN MARADT EMLÉKEI

A Halászbástya lapidáriumának tanulmányunk első részében<sup>1</sup> méltatott kőfaragványai torzomivoltukban is éreztették némiképpen a hagyományokban gazdag multnak sajátosságát. Mindenesetre becses adalékok a város stílustörténeti életrajzához, édeskeveset nyújtanak azonban a reális várostörténet rekonstrukciójához, még abban a ritka esetben is, amikor írott tradíciók és levéltári adatok által támaszthatók alá. A helyszínen megmaradt gyérszámú régészeti emlékek feladata lenne most már, hogy ezt az anyagot kiegészítsék. A helyzet azonban itt lehetőleg még kilátástalább, mint a múzeumokba került emlékekénél. Épségben fennálló építészeti objektumokban kifejeződött életfor-

mákat hiába keresünk, sőt még a város körvonalainak általános ritmusa is a történeti katasztrófák folytán teljesen veszendőbe ment. Ezt az utóbbit legfőképpen a koronázó főtemplomnak és a helyőrségi templomnak sok változáson átment tornyai hangsúlyozzák — félénken. Nem egészen megokolt azonban, ha a pusztulásért kizárólag a török uralmat tesszük felelőssé, mert a város silhouettjét meghatározó épületkomplexumok, várpalota, főtemplom, Domonkosok temploma stb. az egykorú leírások és számtalan metszetábrázolás tanúsága szerint a XVII. században majdnem érintetlenül álltak fenn. Ezeket az ostromló seregek ágyú tarolták le. A kegyelemdőfést pedig a romok között berendezkedő új élet adta. A szerves továbbfejlődésnek a városarchitektúrában tátogó másfél-száza-

<sup>1</sup>L. ez évfolyamunk 3-4. és 5-6. kettős számaiból.



KÁLVÁRIAKÉP A PERÉNYI-FÉLE ÓSNYOMTATVÁNYBÓL  
(HATTEKÉNY A BUDAI VÁR 3)  
Semináriumi könyvtár, Győr

dos ür állott útjában. Az éppen a viszszafejlés idejében teljes virágzásában díszló európai barokk a budai középkori murakkal legtöbb esetben nem csinálhatott mást, mint hogy folytatta a rombolás szomorú munkáját. Mi sem igazolja ezt jobban, mint a Domonkos-templomának a sorsa, melyet éppen a barokk templomépítés protagonistái, a Jezsuiták bontottak le. A tényt művészettörténeti kutatásaink szempontjából sajnálatosnak tarthatjuk, de nem lehet letagadni, hogy ebben is a várostörténet politikai, kulturális és szociális változásai és az architektúra között fennálló párhuzamosság érvényesül. Igaz, hogy csak bizonyos szűkebb keretek között. Mert a nagy térkompozíciókkal, terjedelmes kert- és udvarrendszerekkel dolgozó barokk építéstílust városunk topografiai viszonyai lépten-nyomon korlátozták. Az utcahálózatban így lényeges eltolódások nem történhettek. Az a kisebb szerep, melyet Budának várbeli része az utolsó három században a völgyben fekvő városrészekkel, főleg Pesttel szemben játszott, lényegében a helyrajzi viszonyokban és az ezekből következő fejlődési gátásokban leli magyarázatát. Budának várszerű jellege, mely neki eredetileg óriási előnyöket biztosított, későbbben minden expanzív átalakulással ellentétesnek bizonyult. Ezt az alapformát még a legújabb idők fejlődése sem tudta teljesen elmosni. Pontos hadimérnöki fölvételek a török időből és modern légi fényképek a város belső struktúrája és utcahálózata tekintetében nagyjában megegyeznek. De a terepviszonyokon kívül az építészeti dominánsok, királyi vár, templomok stb. a legutóbbi időkig is érvényesültek, mígsem a Pénzügyminisztérium és az Országos Levéltárnak neoromantikus lovagvárai és más megokolatlanul felszökkenő köz- és bérpaloták a régi városkontúr ütemét egészen összeszavarták. Budának szabálytalan, dinamikus alapszerkezetét tehát a terepviszonyokhoz való alkalmazkodás és az építészeti centrumoknak hangsúlyosító szerepe határozzák meg.

Hogyan illeszkednek most a kevés számban „in situ” reánk maradt emlékek ebbe az erőgyenközbe? Első pillantásra a városkialakítás történeti lélektana és az egyes épületek és épületromok morfológiája között fennálló feszültség igen nagynek látszik. Ezt az ürt sem az egyes jelenségeken tapadó helytörténeti részletekutatás, sem a művészettörténeti fogalmak zsurnaliztikai kimagyarázása áthidalni nem tudja.

A várostest elméleti restituálásához az ismeretes képes ábrázolások is csak óvatosan használhatók fel. Ezek részben a fantázia szülöttjei, részben pedig stilizált egyszerűsítések, melyek maguk is rendszeren másodkézből kapott adatokra támaszkodnak. Leginkább kitűnik ez a királyi várpalota különböző visszaadásainál, ahol az épületcsoport külső képét meghatározó elemek, az ú. n. István-torony a várhegy déli csúcsán, a domináló központi traktus és a nyugati frontból kimagasló Zsigmond-torony elhelyezésüket, nagyságukat, egymáshoz való arányukat illetően állandóan ingadoznak, nem ritkán elcseréltetnek, sőt egyik-másik épületrész máskülönbön eléggé hitelesnek látszó lapokon is teljesen eltűnik. Ezenkívül ezek a festett vagy metszett városképek — önkéntelenül is — a különböző kor- és nemzeti ízlés hatása alatt átídomulnak. Wolgemutnál, Hartmann Schedel ismert világkrónikájában Buda Nürnberghez hasonlít, a Perényi-Incunabulum illuminátoránál itáliai várakhoz, mondjuk San Miniatóhoz, hogy csak e két legrégebb, a középkori állapothoz legközelebb álló ábrázolásokat említsük. Az utóbbi, Gerevich Tibornak egyik szerencsés felfedezése, rézmetszetre van festve és kálváriaképnek szolgál hátterül. Néhány más lapdíszítéssel együtt a XV. század második felében, de mindenesetre még a Wolgemut-féle metszet előtt készült, míg a miniatúr szegélylécnek másik csoportja már a XVI. századi manierizmus ízléséről tanuskodik. Hogy az ú. n. István-torony itt sokkal szerényebb méretet mutat és a Duna is

nagyobb patakka zsugorodott, a különben szoros megegyezések mellett még nem bizonyít semmit a várabrázolás aránylagos hitelessége ellen, mert ez a kép is — akárcsak a későbbi időből származó metszetek — csak az egyes épülettömbök általános helyrajzi orientációjához nyújt néhány óvatosan használható támpontot, az egyes részek kialakítását illetően körülbelül mindenfelől adós marad. A XVI. századbeli lapok között Meldemann és a belőle merítő grafikusok sok tekintetben még Wolgemut koncepcióját tartják szemük előtt, míg Merian és követői (Houfnagel, Wussim, Rosetti stb.) egy elrendezésben, körvonalakban, de az egyes épülettömbök alakját illetően is eltérő képet adnak. Egy nemrégben a Fővárosi Múzeumba került és a XVI. század végéről származó tollrajzban a második metszetcsoport őstípusát véljük felismerni.

Mindzekekkel szemben a lapidárium töredékes darabjai stílus, technika és történeti hangulat tekintetében összehasonlíthatatlanul többet nyújtanak. Ezekhez mérten még a helyszínen lévő, elszigetelt maradványoknak inkább csak helyrajzi értékük van. Művészettörténetileg ezek az adalékok egyszerűen a csúcsíves stílus 1400 körüli szakát illusztrálják. A véletlenül fennmaradt romok különben sem tartoznak szorosan a várépülethez, hanem inkább a külső burkolatnak, kőfalaknak, bástyakapuknak voltak részei. A mai királyi várkertben három helyen akadnak még jelentősebb maradványai ezen középkori elővédműveknek. Legfontosabbak a Zsigmond király által emelt kaputoronynak romjai. A számárhát alakjában végződő ajtónyílás kökerete szinte hiánytalanul van meg, míg a szélesebb kapunyílás felső ívlezáródása ugyan hiányzik, de a kapu rendeltetését eláruló nyomok (a csapórács hornyai és a felvonóhidat támasztó csapágykövei) a megmaradt falrészekben még világosan kivehetők. Észak felé hasonlóképpen láthatók egy másik bástyakapu kökeretei, melyek zömökebb arányaiknál fogva körülbelül egy

emberöltővel korábban épülhettek. Ezenkívül védőfalromokra is bukkanunk a várkert területén. Már a várkertten kívül, a Lánchíd-utca 23. számú ház udvarán húzódik végig, kissé túlságosan is helyreállított alakban, a védőfalnak egy szakasza. Sokkal nagyobb pusztítással járt a várhegy nyugati, meredekebb lejtőjének újabkori „rendezése”. Itt főleg az Attila-kőrútnak keletre fekvő házsora és a Váralja-utca útteste és épületei alatt lennének nagyszámban, részben a várból legurult töredékek találhatóak. Izeltőt kaptunk a kivándorlási alap bérházának az építkezésénél, melynek udvarán egy akkor talált hatalmas gotikus ívezet egyik vállköve nyert felállítását. A Halászbástya anyagának méltatásánál gyakran említett Váralja-utcai lelethez tartozott az a hatalmas méretű gránitoszlopország, mely éppen arányainál fogva csakis a régi metszetekben szereplő „aula marmoréa”-nak egyik sarokoszlopa lehetett és Mátyás király idejéből származik.

A közelebbi időmeghatározásnál különben is tekintettel kell lennünk a művészi és a kézművesmunka közti minőségbeli különbségre és a „már nem akarás” és „még nem tudás” között fennálló szoros affinitásra. Hasonló részletformák kivált a XIV. és XV. században még nem jelentenek okvetlenül és minden esetben egykorúságot. A budai királyi vár pedig éppen ebben az időközben nyerte a döntő veretét, mert IV. Béla alapítása után ugyan IV. László fáradozásairól is tudunk, ki az utódok nélkül elhalt „hospites” hagyatékainak kétharmadát a budai vár épületeire fordította. (Duae vero partes ad munimenta et aedificia castri Budensis reserventur. Fejér. Cod. Dipl. VI. köt. 2. r. 400. l.) De ezek a kezdeményezések teljesen elmerültek Nagy Lajos, Zsigmond és Mátyásnak nagyobb szabású építkezési vállalkozásaiban. Az oroszlánrészt, úgy látszik, Zsigmondra esett, akinek idejéből két Budán dolgozott építész nevét is ismerjük, még pedig a Franciaországból ide-származott Péter mestert és a firenzei

*Manetto Ammanni*-t, Brunelleschi barátját, a „kövér asztalost”. A Mátyás által Budára hivatott *Aristotele Fioravante*, bolognai mesterre nyilván csak kisebb feladatok vártak. Az újabb külföldi kutatások ezenfelül, elsősorban jogtörténeti problémákból kiindulva, világosan kidomborították a várgrófi hivatal építészettörténeti szerepét. A castellánoknak nemcsak közigazgatási és erődítéstechnikai tudással kellett bírniuk, hanem nyilván építészeti iskolázottsággal is, amennyiben a városnak külső és belső védelmi állapota fölött való felügyeleti jogokon kívül még az építési perekben való bíraskodás, az utcarendezés, a házak magasságának és az utcák szélességének ellenőrzése is funkciójukhoz tartoztak. Bátran hihetjük, hogy a budai és óbudai várnagyok, Iván gróf, Miklós László fia, Drugeth Vilmos, János várispán, Beche Tuteus, Andreas Literatus, Paulus de Beren, Tamás Péter fia, Zámbo Miklós a XIV. században, Zoelus de Nassis, Armirar Fülöp, Temeskey Bálint, Cseh Lőrinc, Héderváry Lőrinc, Hunyadi János, Czobor Mihály, Bodó Gergely, Horváth Gergely és Ráskay Balázs a XV. században lényeges befolyást gyakoroltak Buda és Pest építészetének fejlődésére. A XIV. század legelejéről fennmaradt ezeken kívül Soproni István mesternek is a neve, akire Ágnes királyné 1301-ben „procuracionem et conservationem palatii regalis in veteri Buda” bízta, továbbá Pál mesteré, ki 1324-ben mint a király óbudai házána konzervátora szerepelt. (Fejér. Cod. Dipl. VI. k. 2. r. 326. l. és VIII. k. 1. r. 53. l.) De a felsorolt várgrófokra a királyi várpalota karbantartásán és esetleges tatarozásán, tehát az erődítési munkálatokon túlmenő feladatok is tartoztak.

A királyi vár épületcsoportja nemcsak a városkontúr legfontosabb tényezője volt, hanem döntő hatású kiindulópont az alaprajz kialakulására, az utca-és térképzésre is, minden tekintetben tehát a történeti városkép igazi tengelyének mondható. A vár előtti térből (Zsigmond-tér, mai Szent György-tér)

indulnak ki a dombon végigfutó hosszú utcák, melyek a kisebb keresztutcákkal együtt a háztömböket a topográfiai adottságokhoz képest elemekre bontják. Buda városa hozzásimul ugyan a középkorban szokásos irreguláris rendszer szerint a talajviszonyokhoz, de nem feltétlenül és nem szolgai módon. Míg a nyugati oldalon a házak pincéi a természetes sziklába vannak vájva, addig a keleti lejtőn helyenként óriási szubstrukciókra volt szükség. Példa erre többek között a Domonkosok templomszentélyének még manapság is fennálló alapfalai, melyek majdnem olyan magasak voltak, mint a templomhajó egykori kiemelkedése a város szintje felett, vagy a régi pénzügyminisztérium (mai állampénztár) épülete alatt lévő falkőszökök és törmelék-retegek, melyeket a pár évvel ezelőtt eszközölt bástyajavítás alkalmával láthattunk. A várhegy geológiai szerkezetén kívül a Duna folyása, legalább a hegyen elterülő részre, csak lényegtelen befolyással bírt. Viszont a síkságon épült, részben régebbi szomszédvárosokra, Pestre, a mai Lágymányos helyén állott Újpestre, Kelenföldre és Óbudára a folyó medre alkotta a városkép tengelyét, melynek hullámvázát kíséri az utcahálózat is. Ezeknek, a transitoforgalomra berendezett településeknek valóban partvárosi, Pestnek ezenfelül határozott hídfőjellege van.

Az így keletkezett összkép körvonalait és alaprajzalakulását, mint általában a középkorban elsősorban a templomok és egyéb egyházi épületek jelölték meg. Ilyen rendeltetésű architektúrákból a XV. században Divald Kornél összeállítása szerint Budán, külvárosaikban, Óbudán, Pesten és a Szt. Margitszigeten 30 templom, 1 prépostsági székesegyház, 23 kolostor, 5 Johannita-rendház és 8 kápolna állott.

A román korszak gyérszámú maradványai a hazai művészettörténeti irodalomban már régebben szerepelnek, anélkül, hogy hovatartozásuk, pontos elrendezésük vagy szabatos datálásukat illetően egyöntetű vélemény ala-

kult volna ki. Már a tabáni barokk-templom előcsarnokába befalazott töredék (a trónon ülő Krisztus alakja) sokat vitatott problémája a pest-budai művészettörténetnek. Ellentmondás nélkül a XII. századba szózták utalni, bár a kezdetleges redőkezelés, az ügyetlen távlatszámítás és az aránytalan testalkat még korábbi időkbe való datálását is megokolttá tenné, viszont hiányoznak az ehhez szükségelt történeti indíciomok. Jobb megoldás hiányában ezt a töredéket is a kelenföldi Szt. Gellért-templommal szózták kapcsolatba hozni. Abban azonban, hogy ez a Krisztus-ábrázolás egy timpanon közepét foglalta volna el, ahogy ezt általános hiszik, erősen kételkedünk. E föltevés ellen szólnak elsősorban a faragvány szokatlan kicsiny méretei. Olyan kis kapu- vagy ajtónyílások, melyeknek egy alig 30 centiméter magas timpanonbezárodás megfelelt volna, a román stílus, kivált annak kezdő stádiumának keretében elképzelhetetlen. A felső keret belső szegélyének a hajlása is elveszti a döntő kritérium jellegét, ha tekintetbe vesszük, hogy a felső széle egyenesvonalú. Az ábrázolás köralakú keretén olvasható felirat pedig éppen olyan torzó, mint a faragvány maga, melyhez, ha valóban nagyobb kompozíciónak a része, legföljebb az evangelistajelvények tartozhattak. A négy sarokban tényleg felismerhető bizonyos faragási nyomok, melyeknek azonban inkább figurális, mint dekoratív jellege nyilvánvaló.

Szintén másodlagos elhelyezésben. a királyi kert bástyafalába illetve, talá-  
lunk egy másik románkori alakos kő-  
emléket, fekvő oroslánt, a korai kö-  
zépkor egyik kedvenc motívumát. A tárt körvonalakon belül már jóval  
részletezetbben megmunkált állattest  
nyilván későbbi, mint a tabáni Krisz-  
tus-alak, körülbelül egykorú a Halász-  
bástya oroslánjával és a jáki apátsági  
templom homlokzat- és oldalfalaiba  
helyezett oroslánok idejébe, tehát a  
XII. század végére, vagy a XIII. szá-  
zad első felébe tehető.

De ott is, ahol a románkori marad-  
ványok még a helyszínen találhatóak,  
az épületromok jelentőségének tisztá-  
zása, illetve azoknak az írott hagyó-  
mányokkal vagy okmányokkal való  
összeegyeztetése még mindig meglehe-  
tősen nagy nehézségekbe ütközik. Ez  
a helyzet az óbudai református lelkész-  
lak és a szemben álló ház pincéiben  
feltárt román épületmaradványok ese-  
tében, melyeket a feltáró Lux Kálmán  
a középkorban nagy szerepet játszott  
óbudai Szent Péter prépostsággal hoz-  
zott kapcsolatba, anélkül azonban,  
hogy érvelésével a szakbeli körök osz-  
tatlan helyeslésére talált volna. Az ed-  
dig ismeretes, kis terjedelmű funda-  
mentumok mindenesetre ilyen gondolat  
fölvetése ellen szólnak, bár a feltéte-  
lezett előcsarnok nagyobb méreteknek  
is megfelelne és a jelenleg a Halász-  
bástyában felállított részletleletek na-  
gyon gazdag és változatos képet nyuj-  
tanak. Végleges válszt csak az egész  
környék átkutatása hozhatna. A fara-  
gott töredékek nagyjában 1200 körüli  
idomokat mutatnak, és azáltal, hogy  
részben vörösmárványból készültek,  
nem csekély jelentőségűek a hazai építő-  
anyagok történetére nézve. Mert ebben  
az időben a piszkei vörösmárvány fel-  
használása egészen szokatlan, Pest-  
Buda építészettörténetében ez volna az  
első megjelenése.

A nagyobb gotikus egyházi épületek  
gyökerei is a késői román rétegekbe  
nyúlnak. A legfontosabb ezek között  
a budai főtemplom volt. Megmaradt  
töredékei most a halászbástyái lapi-  
dáriumban vannak elhelyezve, míg az  
eredeti helyen restaurált vagy inkább  
szupponált másuk áll. A késői román  
adalékok, néhány hírmondó kivételé-  
vel, eltűntek, amikor a basilikális el-  
rendezésű templomot 1400 körül Eu-  
rópaszerte megnyilvánuló antitradi-  
cionalizmus hatása alatt csarnoktemp-  
lommá alakították át. Ez az áramlat  
nálunk is oly erős volt, hogy nemcsak  
az akkoriban emelt nagyobb templom-  
épületek, például a garamszentbenedeki  
apátsági templom, a brassói Fekete-  
templom, a kolozsvári Szt. Mihály-



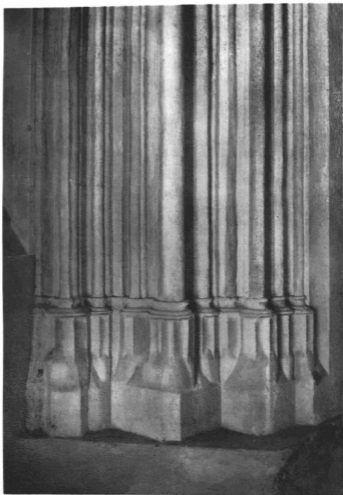
A SZT. DOMONKOS-RENDIEK SZT. MIKLÓSROL NEVEZETT TEMPLOMANAK  
ÉSZAKI TORNYA. XIV. sz. eleje. Ablakok restaurálva



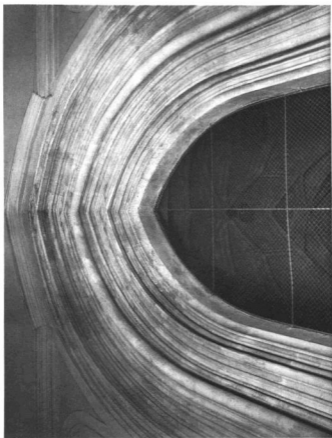
A SZT. DOMONKOS-RENDIEK TEMPLOMANAK ÉSZAKI HAJÓFALA. XIV. sz.



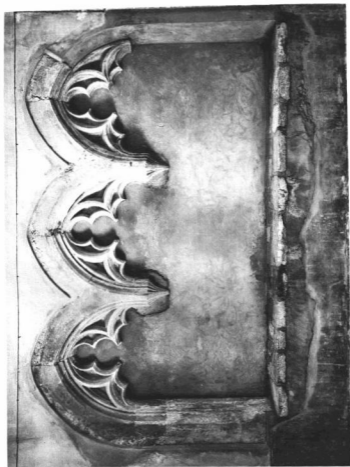
A SZT. DOMONKOS-RENDIEK TEMPLOMA SZENTÉLYÉNEK ALAPÉPÍTMÉNYE. 1400 körül



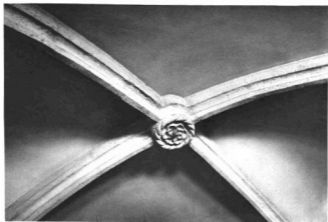
KAPUSÉLLET TALAPZATTAL A BUDAI MÁRIA MAGDOLNA- (JELENLEG HELYÖRSÉGI)  
TEPLOMBAN. XV. sz.



KAPUV A BUDAI MARIA MAGDOLNA. (JELENLEG HELYŐRSÉGI) TEMPLOMBAN XV. sz.



HARMAS FALFOLKE AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 2. SZÁMÚ HÁZ KAPUÁLJÁBAN. XV. sz. vége



KERESZTBOLTOZAT ZÁRÓKÖVEL AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 13. SZÁMÚ HÁZBAN



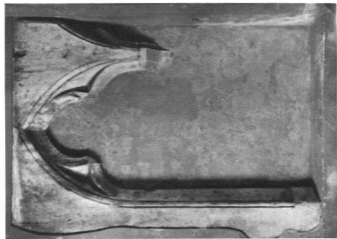
GYÁMKÓ AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 13. SZÁMÚ HÁZBAN



FOLDSZINTI HELYSÉG AJTÓKERETTEL AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 13. SZÁMÚ HÁZBAN. XV. SZ.



FOLDSZINTI HELYSÉG AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 13. SZÁMÚ HÁZBAN. XV. SZ.



FALIFOLKEK AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 26. SZÁMÚ HÁZ KAPUÁLJÁN. XV. sz. évek



AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 20. SZÁMÚ HÁZ HOMLOKZATA. 1400 körül



FALMARADVANYOK A BUDAI SZT. PÁL TEMPLOMBÓL  
AZ ŐRI-UTCÁBAN



KAPUALJ AZ ORSZÁGHÁZ-UTCA 20. SZÁMÚ HÁZBAN



KETTŐS FALIFOLKE AZ ŐRI-UTCA 34. SZÁMÚ HÁZ KAPUALJÁBAN. XV. sz.



FALIFOLKE AZ ŐRI-UTCA 34. SZÁMÚ HÁZ KAPUALJÁBAN. XV. sz.



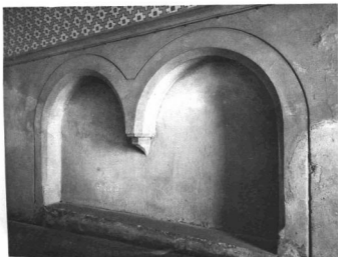
GOTIKUS FALFÜLKE-RENDSZER AZ ÜRI-UTCA 36. SZÁMÚ HÁZ KAPUALJÁBAN  
XV. sz.



FALIFÜLKE AZ ÜRI-UTCA 36. SZÁMÚ HÁZ KAPUALJÁBAN. XV. sz.



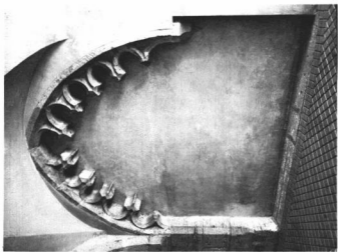
FALFULKE-RENDSZER AZ ORI-UTCA 38. SZÁMÚ HÁZ KAPUALJÁBAN, XIV. SZ.



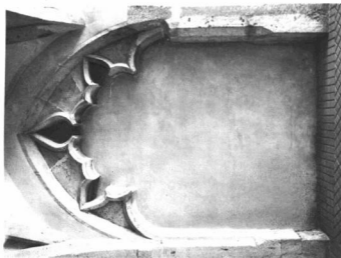
KETTŐS FALFULKE AZ ORI-UTCA 38. SZÁMÚ HÁZ KAPUALJÁBAN, XIV. SZ.



AJTÓKERET AZ ORI-UTCA 40. SZÁMÚ HÁZ KAPUCSARNOKÁBAN



FALIFÜLKE AZ ORI-UTCA 40. SZÁMÚ HÁZ KAPUÁLJÁBAN



FALIFOLKÉK AZ DRI-UTCA 40. SZÁMÚ HÁZ KAPUCSARNOKÁBAN

templom, a csarnokszerű koncepció mellett tanuskodnak, hanem azok a gyér adatok is, melyek a nagy profán architektúrára vonatkoznak. Zsigmond királyi palotáján kívül ide sorolható az idegen kereskedők lerakodó helyéül szolgáló, hatalmas köpillekreken nyugvó, nagy hombár, melyet Reinhold Lubenau, Báthory István erdélyi fejedelem és lengyel király udvari orvos-a szemléltetően ír le.

Még régebbi időkre nyúlnak a pesti belvárosi plébániatemplom kezdetei. Román ízlésű részeiből csak a homlokzat déli tornyának félköríves párkánya maradt meg. A maig egész terjedelmében fennálló szentélye a szászsebesi és brassói plébániatemplomok apszisaival együtt a körüljáratos kórus típusát képviseli hazánk területén. Sajnálatos, hogy a kórus csarnokját tartó pilléreknek kérkedő, modern műmárványburkolata a térfüggelget oly károsan befolyásolja.

A Szt. Domonkos-rendiek várbeli templománál elsősorban a hajó oldalfalainak csak a még hiányzó támpillérek által megokolt vastagsága emlekeztet keletkezésének első, késői román korára. De erre vallanak ezenkívül a megmaradt északi toronynak zömök arányai is, melyekkel a legújabbban ívelt csúcsíves ízlésben restitált ablakkeretek bizonyos ellentétben állanak. Ezek legfőjebb a hat támpillér által tagolt és hazai analógiák alapján (kolozsvári Szt. Mihály-templom) az 1400 körüli időkhöz helyezhető, karcsú szentély stílusának felelőnek meg. A templom egykori szerkezetére nézve tehát a szentély fundamentumai, a hajó keresztmetszete és a csónka északi torony fontos útmutatásokkal szolgálnak. A kolostor épületéről, mely a késői középkorban gyakran egyetemnek nevezett „studium generale”-nek is szállást adott és a budai s általában a magyarországi szellemi életre döntő befolyással volt, sajnos, nagyon keveset tudunk. Egészen eltűntek azok a falak, melyek között Niger Péter, Michael de Ungaria, Nicolaus de Mirabilibus tanítottak a

XV. század végén, ahová 1507-ben mindjárt nyolc párizsi professzort hívtak, ahol tanulmányunk megelőző részében már méltóan nagyjelentőségű szobrászműhely mellett kiváló illuminátoriskola is működött, melynek kimagasló tagja volt Váczi Péter, ki 1474-ben itt díszítette aquinói Szent Tamás „Summa Theologia”-ját. (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár.) A budai Domonkosok ezen, nyilván a művészet minden ágára kiterjedő iskolája nagyon jellegzetes keveréke az elmélkedő szerzetesi művészi törekvésnek, a speciális rendi hagyományok, az építőpályókat rendszerének és a céhszervezetnek. A hangulát az előrehaladó XV. századdal mindinkább az utóbbira esik.

A budai Mária Magdolna- (jelenleg helyőrségi) templomról is az okmányok már 1248-ban tesznek említést. Ebbe a korbá visszanyúló adalékok — sajnos — hiányzanak. A pár évvel ezelőtt napvilágra jutott töredékek is jóval későbbi időkből valók és anyagban, technikában, formaadásban teljesen megegyeznek a toronycsarnok kapu- és ajtókereteivel és gazdag késői gót hálóboltozatával. Az újabb leletek között különösen egy nagyméretű kapukeret alkatrésze tűnik föl, melynek szabatosan kifaragott profilja hasonlóan gazdag vonalvezetésű, mint a jelenleg még teljes épségben fennmaradt főbejárat keretképzése. Előkerült még egy vörösmárvány sirlapredék is, melynek primitíven bekarcolt címerábrázolásából egy lőfej körvonalai ismerhetők fel. A Budavárbán volt sok egyházi épület sorából még csak a hajdani Mindenszentek templomának fala áll a mai Uri-utca 31. és 33. számú házai között, későbbben beillesztett mérműves faragványával.

A Buda közvetlen szomszédságában épült kolostorok közül úgy építészeti, mint történeti jelentőség dolgában az első hely a budaszentlőrinci Pálosok főrendházát — a Budakeszi-út mentén — illeti meg. Az 1300—1304 között keletkezett kolostor- és templomkomplexum feltűnően nagy kiterjedé-

séről tanuskodnak a Légrády Ottó és Földiák Frigyes urak hatalmas telkein végig felbukkanó falomok és épületmaradványok. Néhány, különböző korból származó, jellegzetes kőfaragvány a halászbástyai kömemléktárban kapott helyet. A kivétel nélkül összetettebb architektónikus szerkezetekre utaló töredékek művészettörténeti osztályozása és az egész topografiai tisztázása még a jövő kutatás feladata. Franco rézmetsete 1598-ból, melynek hiteles voltához azonban szó férhet, hatalmas méretű, bazilikális rendszerű templomformát tüntet fel, amit különben Henszlmann Imrénék 1847-ben eszközölt ásatásai is igazoltak. A helyszínen, azaz Légrády Ottó dr. főszerkesztő telkén álló kertészlak tüzetesebb megvizsgálása egyelőre azzal a meglepő eredménnyel járt, hogy ennek alépitménye méretek, szerkezet és beosztás szempontjából teljesen megegyezik a középkori carnarium-ok (csontházak) típusával. Ezt a föltevést az a körülmény is megerősíti, hogy az épület közetében valóban elég gyakran akadnak szétszört emberi csontokra. A reáépített emeletes rész újabb keletű, de szinte egész épségében maradt fenn a félköríves alaprajzú, egyszerűen boltozott és minden ablaknyílást nélkülöző kriptá és az egykori homlokzat attikáját tartó pilléreknek sommás idomú gotikus talapzatai. Ezt a bázisformát, úgy látszik, az épületkomplexum többi részénél is gyakran alkalmazták, mert a kolostor területén lépten-nyomon találhatók. Ez a gyakori előfordulás, továbbá a félreismerhetetlen struktív hivatásuk, de az egyszerű formák is arra vallanak, hogy ezek a pillértalapatok mind a templom- és kolostorépítés első korszakából valók. Erre a konventre most már jelentékeny szerep várt nemcsak Buda, hanem Magyarország, az egész Pálosrend történetében. Már a XIV. század első évtizedeiben a Szt. Agoston reguláit követő Pálosok anyakolostora (monasterium principalis et caput ordinis) lesz, a hatvan magyarországi renházon kívül a lengyel, német, spanyol és portu-

gál kolostorokat innen kormányozzák és 1329 óta állandóan Budaszentlőrinc állítja a rend generálisát. A generálisok sorában találjuk a XV. század 40-es éveiben Bereczk név alatt a bécsi egyetemen tanult Tapolcai János kánonjogi doktort, filozófiai írórt. Elvesztett munkáinak címei (De studio vano vitando. — De cavenda longa locutione. — De humili sentire sui ipsius. — De confirmate servanda.) vitairatok jellegére vallanak, mindenestre csak nehezen illeszthetők az akkor művelt filozófiai rendszerekbe, sem a tomismussal, sem a nominalismussal nem látszanak szorosabb viszonyban állani, inkább a stoa vagy a skepticizmus világszemléletére utalnak. Még frappánsabb jelenség rend- és kortársa, Magyar Mihály, abból a tipikus szalóneretnek fajtából, mely akkor a párisi egyetem és a többi theológiai iskola tantermeit népszerűsítette be. Különböző nagyfelkészültségű tudományos ember, aki a humanizmus e korai stádiumában már rendszeresen héber tanulmányokkal is foglalkozott. Legismertebb lett azonban a neve a Domonkosokkal folytatott merész disputációi révén, mely lovagi tornajátékokra emlékeztető tudományos szertartásokon a király is szívesen részt vett. Úgy Tapolcai János, mint Magyar Mihály esete élénk fényt vet az egész kort jellemző erős lelki és szellemi feszültségre, mely az akkori népszövetség üléseit, az egyházi zsinatokat a szellemtörténeti érdeklődés számára annyira vonzóakká teszi. A tudomány vagy irodalom terén kimagasló budaszentlőrinci rendtagok közül fel említjük továbbá Báthory Lászlót, aki szintén a XV. század közepe táján az egész bibliát és több szent életrajzát magyarra fordította, Hadnagy Bálintot, aki 1507-ben Remete Szt. Pál életét, ereklyéinek vándorlását és hazánkban való elhelyezését írta le s asztrológiával is foglalkozott, Gyöngyösi Gergelyt, aki a XVI. század 20-as éveiben a rend történetét írta és akinek a most felsorolt adatok legnagyobb részét köszönhetjük.

Hogy a Pálosoknak a Budakeszi-út mellett állott főkolostora a művészek terén is az irodalmiakkal egyenrangú alkotásokkal gazdagította a budai és vele a magyar életet, azt a pár véletlenül reánkmaradt adat is igazolja. A legtöbb híradás magára a templom és kolostor épületére vonatkozik, mely egy XVII. századi rendtag, Eggerer János leírása szerint „... a várostól nyugatra feküdt, falai egész nap a város felett fénylettek, este pedig karcú árnyéka egészen a városig nyúlt el.“ A kolostorépítkezés különböző időszakaiban közreműködött művészek sorában egész sereg rendtagot találunk. Így értesülünk egy *Dénes* nevű Pálosról, kit mint híres szobrászt említettek. Ő készítette Remete Szt. Pál teteme számára azt a vörösmárványravatalt, mely a rendalapító életéből vett tizenkét relief-művű jelenettel volt díszítve. Ezek közül egy töredékes darab már az 1850-es években ismeretes volt.<sup>1</sup> Ábrázolása: „Egy terebélyes fa... , mellette két angyal az égbe visz egy lelket, kit ott fenn kitárt kézzel várnak.“ (Érdey János, Családi Lapok 1852. I. 282.) Ugyanakkor építi *Kamanci* János perjel és kitűnő építőmester a kolostor fürdőházát, 1512-ben pedig a szentély, sekrestye és ülésterem épül újra, mégpedig *Vincze* pálosatya és szobrászművész vezetése alatt. A Halászbástya egyik faragott vakablakán kívül a helyszínen még több köemlék példázza a zárdaarchitektúra e késő „flamboyant“ fázisát. Vincze mesterrel együtt, ki — adataink szerint — egész szobrásziskolát nevelt, említetnek *Jakab* ablakkészítő és *János* orgonakészítő rendtagok. Mindhárman nemcsak Budaszentlőrincen, hanem Fejéregyházán és a rend egyéb kolostoraiban is dolgoztak. Az anyakolostor gazdag felszereléséről egy 1532-iki részletes leltár tudósít, mely 49 kelyhet, 50 patenát, 24

keresztet, 13 ampolnát, 12 Úrfelmutatót, füstölőt, 48 misemondóruhát, 7 humeralét, 12 dalmatikát, 24 cappát, 23 oltárdíszet stb. sorol fel. Tudomásunk van arról is, hogy a magyar Pálosok a könyvtár és díszítés terén is elismerésre méltóan működtek, bár magáról a budaszentlőrinci anyakolostorról csak az az egy adatunk van, hogy benne több mint ezer forint értékű könyvtár égett akkor el, amikor a törökök a kolostort felgyújtották. Ez irányú tevékenységük azonban összehasonlíthatatlanul kisebb jelentőségű, mint a budavári Domonkosoké, kik nemcsak saját és egyes előkelő megrendelők, hanem a Szent Margitszigeti klarisszák meglehetősen nagy könyvszűkegletét is előállították. Mikor a XV. század második felében a fametszet lassan kiszorította a könyvminiatúrát, a budaszentlőrinci Pálosok közül *Antal* testvér tűnik ki az új grafikai művészet gyakorlása terén.

A kolostori életnek további jelentős otthonát a régi Nyulak szigetén (mai Szent Margitszigeten) álló épületcsoportokban találjuk. Ezek is majdnem mind még a XIII. századba nyúlnak vissza. A legrégebb ezek közül a premontrai kanonokoknak Szent Mihályról nevezett prépostsága, melyről már 1220-ból bírjuk az első, teljesen hiteles adatot. A fennmaradt romok valóban a késői románkor stílusjegyeit mutatják, bár a prépostság történetét egészen a mohácsi katasztrófiáig lehet követni. A részletformák, egy félköríves egyszerű ablakkeret és egy félpillér talapzata nyilván még az első időkből származnak, bár éppenséggel semmit sem árulnak el a fajlagos premontrai építő- és díszítőzslésről, mely éppen ezekben az átmeneti évtizedekben szerte Európában ismeretes volt és melynek hazai emlékeit Ocsán és máshol csodáljuk.

Dr. HORVÁTH HENRIK

<sup>1</sup> Jelenleg is a *M. Nemzeti Múzeumban* őrzik.

(Folytatjuk)



BERNATH AUREL: ORSZÁGUTON. 1932  
Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona



ISTOKOVITS KÁLMÁN: A VURSTLI  
Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona. A művész gyűjteményes kiállításából



BERNÁTH AURÉL: ARATÓGNÉPRE MENŐ LEÁNY, 1932

A művész gyűjteményes kiállításából



BERNÁTH AURÉL: „VENUS”, 1933  
Dr. Scitsai Vilmos tulajdona, Freiburg im Breisgau

# ÚJ MŰVÉSZETI POLITIKA

Régóta elszoktunk attól, hogy az állam-kormányzat szerves, egyetemes elveken alapuló intézkedésekkel irányítsa a művészeti ügyek adminisztrálását, szóval a művészeti politikát. Annál örvedetesebb, hogy az új kormány kultuszminisztere, *Hóman* Bálint dr. hivatalbalépésének első napjait arra használta fel, hogy a nyilvánosság elé terjessze művészetpolitikai elveit s megjelölje azokat az utakat, amelyeket a művészet állami adminisztrációjának az ő kormányzata alatt meg kell járnia. Világos és félre nem érthető fejtegetéseit a legnagyobb rokonszenvvel fogadjuk s művészetünk érdekében reméljük, hogy alapvető elveit képes is lesz megvalósítani.

Az új művészetpolitikai programot Magyarország kormányzójának egy, *Hóman* miniszterhez intézett leirata vezette be október 22-ikén. A leirat így szól:

„A magyar történelemnek lapjai bizonyítják, hogy a nemzeti kultúra szolgálatában mindig mily jelentőségteljes szerepe volt a művészeteknek. Mint a multban, úgy ma is nemes buzgalommal és sikerrel veszi ki részét a magyar művészet a nemzeti ideálok megvalósítására irányuló munkából. Művészeink átértik annak a feladatnak fontosságát, hogy a nagy történelmi hagyományokhoz híven cselekvő munkásai legyenek a magyar nemzeti művelődésnek és méltóan kapcsolódjanak be az európai művészi életbe.

Örömmre szolgálna, ha a magyar művészeknek a nemzet önbizalmát fokozó és a nemzeti géniusznak elismerést szerző sikereit jövőben is hasonló szép eredmények követnék. Kívánatosnak tartom ezért, hogy művészeink, bármily művészeti irányt kövessenek, a mult nagy hagyományainak tiszteletében egyesülve, vállvetett erővel, biztelt, bizalommal vegyenek részt a nemzeti élet és kultúra korszerű továbbfejlesztésének munkálásában és megértő együtt-

működésében haladjanak a nemzeti művelődés magasztos céljai felé.

Felhívom Ont, hogy a nemzeti művelődés szolgálatában álló komoly művészi törekvések és a különböző művészi irányokat képviselő magyar tehetségek *érvényesülését és eredményes együttműködését* biztosítandó, megfelelő intézkedéseket tegyen.”

A feladat, amelyet a leirat a miniszter elé tűz, valóban méltó ahhoz, hogy mindenki, aki megérti és szereti a művészetet, vállvetve működjen közre, hogy helyes megoldása mentül előbb lehetővé váljék. Hogy semmi kétség ne maradjon fenn ezeknek az általános célkitűzéseknek mineműsége dolgában, a miniszter megvilágító magyarázatokat fűzött hozzájuk, amelyek közül a legfontosabbakat itt ismertetjük.

Az első tétel a különböző művészeti irányok értékelésére vonatkozik. *Hóman* dr. erre vonatkozó értékes, minden részükben helytálló megállapítása az, hogy „a művészetpolitikus nem szorítkozhatik bármely irány egyoldalú és kizárólagos támogatására”, az állami művészeti politika egyedül helyes értékmérőjeül csupán a tehetséget ismeri el. Nincs jobbfelé vagy balfelé tartó irány, hanem csak művészet van.

Ezek a megállapítások annál rokonszenvesebbek nekünk, mert hiszen folyóiratunk évek során át, ismételten épen ennek a megfogásnak érvényre jutását kívánta. Örömmel látjuk tehát, hogy ez a nézetünk szerint egészséges elv végre érvényesülésre is számíthat.

Másik alapvető elvi megállapítása a miniszternek az, hogy „művészársadalmunk ma túlságosan szét van forgácsolva s legfőbb ideje az egészséges tömörülési folyamat megindulásának”. „Nem szeretném, — úgy mond, — ha jaink elvi alapon nyugvó és komoly tradícióval bíró csoportosulásait s a

nyomukban kelt elvi küzdelmeket és versengéseket gyümölcsözőknek tartom. Amíg művész lesz a világ, mindig elvi küzdelmek fogják a művészet haladását előmozdítani s azt a legnagyobb teljesítményekhez segíteni. Mélységes aggodalommal látom azonban, ha e csoportosulások és küzdelmek háttérben a művészettől idegen — politikai, gazdasági, egyéni érvényesülési s egyéb — szempontok tűnnek fel és aggodalommal látom, hogy az elvi háttér és komoly művészi szükség hijával való erőtlén és jelentéktelen egyesülési szempontok tűnnek fel. A művész-társadalom szervezkedési autonómiájának korlátozása nélkül a nemzeti egység szellemében és a művészi haladás érdekében tömörülésre hívom fel művészeinket. Az egészségesebb csoportosulás és tömörülés előmozdítása végett magam részéről nem zárkózom el az Országos Képzőművészeti Tanács cél-szerű átszervezésétől sem.”

Hogy mit értsünk itt a művészek tömörülése alatt, azt megmagyarázza a miniszter alábbi fejtegetése:

„A művész-társadalom szétforgcsolódásából származó bajok leg súlyosabbika, hogy ma alig van módunkban áttekintést szerezni és egységes képet kapni művészeink munkateljesítményéről és eredményeiről. Évek óta nélkülözniük kell az összes művészi értékeinket egybefoglaló, igazán átfogó nemzeti kiállítást, holott az ily kiállításnak van a legnagyobb ösztönző, szelektáló és nevelő hatása. Elhatározott törekvésem az erre irányuló eddigi eredménytelen törekvések fonálát újra felvéve, az évente meghatározott időben megismétlődő és valamennyi művészi irány képviselőinek legjobb munkáit közszemlére bocsátó nemzeti reprezentatív kiállítás megvalósítása, amely mintegy seregszemléje lenne magyarok és idegenek számára az egész magyar művészetnek s egyúttal leg-méltóbb alkalom az állami és fővárosi díjak és jutalmak kiosztására, vásárlásainak megtételére. E tekintetben teljes harmóniában kívánok eljárni a székesfővárossal és művész-szervezeteinkkel. Ugyanez a szempont vezet a külföldi kiállításoknál is. Feleslegesnek tartom a sokszor és sokféle csip-csup kiállítás-on való részvételt. Ritkán, de annál nagyobb erővel és súllyal szeretnék a külföldre ki-

vonulni s ott mai művészetünk legjobb eredményeiről igaz és teljes képet adni.”

Amit a miniszter ezekben a mondatokban megállapított, valóban tény. Ezt a tényt s annak káros hatását már évekkel ezelőt felismerték; az első hivatalos fórum, amely ennek a bajnak kiküszöbölésén fáradozott: a Székesfőváros volt. Amde a Székesfőváros minden jóindulata sikertelen maradt. Reméljük és óhajtjuk, hogy a miniszternek lesz módja és ereje ezt a visszasságot megszüntetni.

Találó a miniszternek az a megjegyzése is, hogy szükségesnek látszik a Képzőművészeti Tanácsnak átszervezése. Ezt a testületet tagjai számának az új és újabb behívások következtében való felduzzasztása akadályozta minden célra vezető tanácskozásban. Ennélfogva a Tanács munkátelelné lett s legtöbb tagjának sejtelve sem volt arról, hogy tulajdonképpen mi felett folyt a tanácskozás, mert hiszen be sem hívták. Cselekvőképessége nem lehet egy ily munkálkodó szervezetnek. Ebből kifolyóan vége nem volt a külföldi kiállítások rendezési módja ellen elhangzott panaszoknak. Már pedig valóban nemzeti érdek, hogy ha művészetünket a külföldön bemutatjuk, ez a bemutatás ne a közönszerűségeket, ne a gyenge tömeg átlagát vigye a külföld bíráló szeme elé, hanem kizárólag termelésünk legjavát. Ez az utóbbi években nem így történt s egy hibás szervezet balfogásaiért művészetünk presztízse szenvedett.

Nagyon örvendetes ígérete a miniszternek, hogy: „a kiállítási akcióval kapcsolatban szükségét érzem régi és mai művészetünknek méltó irodalmi formában s a nemzetközi világnak is hozzáférhető nyelveken leendő ismertetését. Ily publikáció kiállításainkkal párhuzamosan terjesztve, nagy propagatív erővel bírna s ezért ennek előmozdítását is feladatomnak tekintem.”

A „Magyar Művészet” már évek óta mutat rá azokra a hátrányokra, amelyeket ily ismertetések hiánya művészetünknek okozott. Örvendünk, hogy e bajon a miniszter segíteni akar.

A miniszter új kultúrpolitikájának csak alapvető fontosságú célkitűzéseit említettük itt. Az itt ismertetett elvek egészségesek s őszintén kívánjuk megvalósításukat.

# IN MEMORIAM

**VOIT ERVIN.** Szeptember 18-án hirtelen halál ragadta el *Voit Ervin* festő- és iparművész, Budapest. Szerényen visszavonult, derekas tehetségű művészt vesztettünk el benne, aki csak nagyritkán szerepelt valamely kiállításon, örömet főképp a művészi oktató-munkában találta. Tanára volt a fővárosi Iparrajziskolának és e hivatásának szentelte csaknem minden idejét. *Voit Ervin* a békéscsaba Csorváson született 1882 február 27-én s 1900-tól 1905-ig növendéke volt a Rajztanárképző Főiskolának. Két ízben is nyert díjakat: 1908-ban a herendi porcellántárgyakra hirdetett pályázaton, azután 1913-ban a borszék borvíz plakátversenyén. Intímabb grafikával is foglalkozott, egyik idevágó legszebb munkája a „Chopin-sonáta”.

**EDVI ILLES PÁL.** Fiatal korában, pályájának elején vezetett véget életének *Edvi Illés Pál* festőművész. Szeptember 19-én budapesti otthonában világítógázzal mérgezte meg magát, fel nem deríthető okból. A művész Budapestén született 1903 november 6-án s egyideig (1926) a Képzőművészeti Főiskolának volt növendéke. Kiállításokon alig szerepelt, művei magánúton kerültek forgalomba.

**BENES PÁL.** Nemcsak festő volt, hanem a művészet ügyeit áldozatkészen mozdította

elő, főképp győri tartózkodása idején, *Benes Pál*, aki szeptember 21-én halt meg Budapest. Ő volt ugyanis jöideig a Győri Képző- és Iparművészeti Társulat elnöke, ugyancsak Győrött festőiskolát tartott fenn és sokféle módon támogatta a szűkölködő művészeket. A sors és szorgalma módot adott neki erre, mert sok évvel ezelőtt végzetési gyárat is alapított Győrött, amely nagy virulásnak indult s jómódot biztosított alapítójának. E mellett nem hagyta abba a festést sem, amelyet Bécsben, Münchenben (Hollós), Rómában és Nagybányán tanult. Stílus szorosan összefügg a kor naturalista művészetével.

*Benes Pál* Győrött született 1867 november 18-án, középiskolást Nyitrán végezte, azután 1887–96-ig festészeti tanulmányokkal foglalkozott, 1894-től fogva pedig részt vett a budapesti kiállításokon. 1899–1904 az év nagyobbik részét a nagybányai művésztelepen töltötte, 1903-tól állandóan Győrött élt, amelynek művészeti ügyeit szakértelmével, buzgóságával jelentékenyen előmozdította. Festményei közül gyűjteményekbe kerültek: A kis nagyzó (1898) a budai királyi várba; Hegyi levegő, Bálint Mihály és Kautz Gusztáv képmása a győri városházába; A Tákó, Kő a tengeren, Chioggiai halászok a győri püspöki palotába; négy festménye a győri Petz-gyűjteménybe.

## MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

A SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM HATODIK ÉVKÖNYVE.

Jelentős és vigasztaló tény, hogy intézményeink kényszerű összeszaporodása, sőt sorvadása közelebb hozta a Szépművészeti Múzeum kiváló igazgatója és tudós gárdája meggyarapodott terjedelmű kiadvánnyal számol be annak a buzgó munkásságnak eredményéről, amely hivatásszerűen elsősorban a múzeum kincseinek közelebbi megismerését, kritikai meghatározását tűzte ki céljává. Valóban, a testes kötet javarészt a múzeum anyagával foglalkozik. És itt — eltérve a kötetben foglalt dolgozatok sorrendjétől — legyen szabad először is a meghatározások ama hosszú sorára reámutatnunk, amellyel *Hoffmann Edith* fáradságtalanul folytatja rég megkezdett munkáját. A múzeum nagy-szerű rajzgyűjteményének sok-sok darabja tőle nyerte végleges és megtámadhatatlan megnevezését. Munkája a múzeumi munka mintaképe, módszere, amelyet már több alkalommal kiemeltünk, a művészeti alkotások széleskörű ismeretén, irigyléreméltó

emlékezőtehetségen és szigorúan fehéret kombinatív képességen épül fel. Kívánatos lenne, ha módjában állna *ex cathedra* is munkásokat nevelni a jövő feladatai számára! Ez alkalommal ismét sok fontos rajz új meghatározását adja. Jellemző példa: két lapon levő két-két tollrajz az Esterházy-gyűjteményben Baroccio nevén, a múzeumban mint „velencei művész munkája a XVI. század első felében”, azután Bernardo da Parenzo, majd Lorenzo di Credi, végül Piero di Cosimo nevén szerepelt. Most kétséget kizáróan megtudjuk, hogy a rajzok Francesco Bonsignori (meghalt 1519.) kezétől valók. A rajzgyűjtemény egyik híres darabja, a hol Ráffaelnak, hol Sodomának tulajdonított szép női akt, amellyel sokan foglalkoztak már, most új megvilágítást nyer. A rajz kétségkívül Ráffael műve, de nem a Nagy Sándor és Roxane képéhez készült tanulmány, mint azt Pulszky Károly vélte, hanem Hoffmann Edith meggyőző fejtegetései szerint Ráffael egy oly kompozíciójának fő alakja, mely csak a „mester a kockával” rézmetsze-

tében maradt reánk: Psychének szépsége miatt hódol a nép. Eppoly meggyőző, amikor egy földön ülő nő szép rajzát elveszi Chimenti da Empolitól (1553–1640.) és egy évszázaddal korábbi mesternek, a vonzó Bernardino Luininak (megh. 1532.) tulajdonítja. Az újonnan meghatározott, többé-kevésbé jelentős rajzok mesterei: Baccio Bandinelli, Angelo Bronzino, Giorgio Vasari, Jacopo Ligozzi, Antonio Tempesta, Bernardino Poccetti, Simone Cantarini, Salvatore Rosa, A. E. Procaccini, Sebastiano Ricci, Maarten van Heemskerck, Peter Quast, stb.

Balogh Jolán beható, gondos tanulmányok alapján, gazdag összehasonlítási anyag bemutatásával revideálja a múzeum szobrászati gyűjteményében levő egyes darabokra vonatkozó meghatározásokat, amelyek túlnyomó részben Pulszky Károlytól, Meller Simontól és Paul Schubringtól erednek. Így bizvást hozzájárulhatunk ahhoz, hogy a gyűjtemény oszlopos fülkében álló angyalt ábrázoló szép domborművét, amely eddig mint XIV. századbeli mű szerepelt, a XIII. század közepére helyezi és a velencei Szent Márk templom főkapujának lünettájába helyezett csoporttal hozza összefüggésbe. Kétségtelen, hogy egy művészeti körbe tartoznak, közös mesterre azonban mégsem mernénk gondolni. Éppúgy a Velencében a XIII. században kialakult angyaltípushoz csatlakozó domborművű félalak sematikussá vált formaadásával inkább már a következő századra utal. A velencei szobrászat körébe tartozik még egy szép márvány Madonna, mely újabbán Pyrgoteles neve alatt szerepelt, míg Balogh Jolán most — Pulszky régi meghatározását követve — magának Pietro Lombardinak tulajdonítja. Már az összehasonlításukkal együtt közölt két dombormű is elárulja azonban, hogy ha közel áll is a mesterhez és feltétlenül a Lombardiak körébe tartozik, mégsem tekinthető Pietro sajátkezű munkájának. Az amazokon feltűnő archaikus fanyarságot itt jóval szabadabb formaadás, bátrabb plasztika váltja fel. Örömmel üdvözöljük viszont Pulszky attribúciójának megerősítését a Niccolò dell'Arca követőjének tulajdonított Madonna esetében. Az valóban közel áll a bolognai Palazzo Pubblicóban levő Madonnához, amely a nagy mester hiteles műve.

Zavarban vagyunk, midőn azzal a művel kell foglalkoznunk, amely Balogh Jolán tanulmányának mintegy magva. Színes terrakotta Madonna-szobor ez, amelyért a szerző melegen lelkesedik: „Nagyvonalú felépítése, arisztokratikus előkelőséggel és bensőséges érzelmességgel telített koncepciója azonnal elárulja, hogy nagy mester művével állunk szemben.” Eddig sokfelé keresték a kétségkívül érdekes mű eredetét. A különböző meghatározások közül a legvalószínűbbnek lát-



RAFFAELLO SANTI (1483—1520): PSYCHE.  
EZÖSTVESSZŐ

Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona

szott a Schubringé, aki a korábban tévesen a Pellegrini-kápolna mesterének tulajdonított, toszkánai eredetű Madonnák csoportjával hozta összefüggésbe. Balogh Jolán most egyenesen magának Ghibertinek tulajdonítja, bizonyítékul gazdag anyagot hord össze, sőt éppen Madonna-szobrunkból kiindulva részletesen foglalkozik a Ghibertinek tulajdonított Madonnák problémájával. Így két-

ségkívül közelebről lokalizálva van a mű, amelynek kvalitását azonban egyáltalán nem tartjuk oly nagyra, hogy magának a nagy mesterek kezemunkáját ismerhessük fel benne. Ghiberti nevét vetette fel Schubring múzeumunk egy terrakottából készült álló Madonna-szobrával összefüggésben. Az ernyedt tartású, álmos kifejezésű alak távol áll Ghiberti finom elevenségétől. Balogh Jolán helyesen ismerte fel a szobornak a Baldassare Cossa síremlékét díszítő Madonna-relieffel való közeli rokonságát. Amde ez a dombormű sehogysen vág össze Pagno di Lapo Portigianinak a firenzei dómmúzeumban levő, egészen más szellemű hiteles Madonna-domborművével és így múzeumunk Madonnája nem illethető Pagno di Lapo nevével. Egy színes mintú Madonna-szobrot, amely eddig mint Benedetto da Maiano követőjének műve szerepelt, Balogh Jolán helyesen Giovanni della Robbia műhelyéből származtatja. Motivuma eléggé közeli rokonságban van Francesco di Simonenak a bolognai Tartagni-síremléken levő Madonna-relieffel, de ne feledjük, hogy a *Madonna del Latte* igen gyakori ábrázolás. Feltétlenül helytálló az a megállapítás, hogy múzeumunk szép fehér majolika Madonnája, mely már 1500 körül a Robbia-műhelyben készült, Benedetto da Maianónak a firenzei Oratorio della Misericordianában levő márvány Madonnája közvetlen hatása alatt keletkezett. Tanulságos példája annak, hogy a műhely ekkor, fokozott és némileg iparszerű üzemével, szívesen használ fel és alakít át a maga technikájának és *sentimentójának* megfelelően idegen mintákat!

Nem a múzeumban, hanem dr. Wittmann Ernő gyűjteményében levő bronzszobrocskával foglalkozik *YM Ervin*. A meztelen férfit ábrázoló szobrocskát, amely eddig Bertoldo di Giovanni neve alatt ment, Francesco di Giorgionak tulajdonítja. A sokoldalú sienai mester (megh. 1502) plasztikai oeuvrejének ismerete igen gyenge lábon áll. A neki tulajdonított domborművek eredete még mindig vitás, így tehát csakis a sienai székesegyház főoltárát díszítő két bronz angyal lehet az összehasonlítás biztos alapja. Innen kiindulva nem fogadhatjuk el Francesco műve gyanánt a drezdai Albertinumban levő Aesculap-szobrot, amelynek mozdulata az angyalok szabad lendületéhez képest erősen kötött. Ez a kötöttség jellemzi a Wittmann-gyűjtemény szobrocskáját is, amely valóban a drezdai szoborra emlékeztet, ámbr arányai zömökebbek és a törzs mintázása is eltérő. Francesco di Giorgióhoz aligha van köze.

Ludwig Baldass (Bécs) igen meggyőzően hozza összefüggésbe múzeumunk zenélő angyaloktól körülvett féllakos, alul valószínűleg cionka Madonna-képet egy 1420 körüli középrajnai mesterrel, aki a frankfurti Stüdel'sches Institutban levő, eredetileg az ot-

tani Péter-templom oltára számára festett nagy Keresztrefeszítés mesterének tanítványa lehetett, míg nyilván az ő segédeitől való a berlini Deutsches Museumban levő rokon Madonna szentekkel és a müncheni Caspari-gyűjteményben őrzött Szent Orsolya. Az esztergomi Keresztény Múzeum sokalako Keresztrefeszítésének alkotóját a Darmstadti Passio mestere követőinek körében keresi Baldass.

Pigler Andor a tőle megszokott, mélyreható fejtegetés kapcsán mutatja be Giov. Antonio Pordenone (megh. 1539) a nagy evangélistát, valamint Sienai Szent Bernardinót és Pádúai Szent Antal ábrázoló festményeit. Ezek a képek, amelyeket Pyrker velencei patriárka korábban szerzett meg, más a Nemzeti Múzeumban a Pordenone nevet viselték, míg utóbb „olasz festő a XVIII—XIX. századból” határozatlan megjelöléssel illették őket. Pigler most kimutatja, hogy ama festmények egy részével azonosak, amelyekkel Pordenone a velencei Scuola di San Francesco menyezettét díszítette. A Scuolaat a XVIII. század végén lebontották és a menyezeteképek szétszóródtak: kettő a londoni National Gallerybe került, a Szent Ferenc stigmatizációját ábrázoló fő kép elveszett, a többi a Szépművészeti Múzeumban van. A képek, amelyeknek „tartózkodó lelki tartalmát és higgadt formarendszerét” Pigler találón jellemzi, mintegy klasszicisztikus intermezzót jelentenek a Szapolyai János által 1535-ben nemesi rangra emelt kiváló friuli mester oeuvrejében. Ugyancsak Pigler állapítja meg, hogy a múzeum számára 1927-ben megszerzett kis olajfestmény mestere a velencei Giovanni Battista Pittoni (1687—1767). A kép, amelynek 6 variánsát ismeri Pigler, egy fenn nem maradt oltárkép színvázlata. Pigler feltevése szerint ez az oltárkép a bécsi Károly-templom számára rendelték meg Pittoninál, a képet azonban végül is Daniel Gran készítette el.

Igaz köszönettel tartozunk *Gombosi Györgynek* szép tanulmányáért, amelyet múzeumunk egyik legkritikább kincseinek, Pannoniai Mihály Ceresének szentelt. Hiszen a kép, a mellett, hogy Gombosi szerint „az olajfestésnek egyik legősibb, legjelentősebb inkunábuluma Olaszországban”, kézzelfogható emléke a régi magyar festő tevékenységének, amelyet hosszú évtizedeken át folytatott Ferrarában az Esték udvarában és magában is az olasz kora-renaissance-nak formában és tartalomban, elfogódott bájában és pazar gazdagságában egyaránt jellemző, rendkívül szuggesztív hatású alkotása. Borsod'Este számára készült, valószínűleg a fejedelem belfiorei studioja számára, ahol kivüle még Agnolo Parrasio és Cosimo Tura, a „ferrara Mantegna” is dolgozott. A Ceres párdarabja, Tura Amphitriteje, a londoni

National Gallerybe került. Pannoniai Mihály eddig mint Tura tanítványa szerepelt az irodalomban, Gombosi most kimutatja, hogy a Ceres 1456—59 körül, a ferrarai művészet kezdetéhez közel készült. Egyébként is Tura 1430-ban született, holott mesterünk működéséről már 1415-ből tudunk. Így hát éppen megfordítva, Tura lehetett a teljesen a ferrarai kora-renaissance-ba beolvadó magyar mester tanítványa. „Michele a késő gotikus fejlődésen át kíséri a ferrarai művészetet a lágy stílustól a „kemény stílusig”, Gentilétől Squarcionéig, azután meggazdagodik Roger besugárzása alatt. De az öreg nemzedék tagja már nem érti meg Piero della Francesca tanítását, amely bővkörébe vonta Agnolo Parrasiót és Galassót s idegenül fordul el Mantegnától, aki vezére lett a fiatal generációnak és ezzel együtt Cosimo Turának.” A magyar művészettörténeti kutatás elháríthatatlan feladata lenne közelebbről utánajárni a magyar mester fél évszázadra kiterjedő pályájának, megkeresni valahol Itáliában még lappangó műveit. Azok a képek, amelyeket Gombosi neki tulajdonít, távolról sem közelítik meg a sugárzó Ceres művészeti fokát.

Szintén az olasz festézet történetének köréből meríti tárgyát Péter András. Először Ghiberti tesz említést arról a Mária életéből vett nagy jelenetből álló freskóciklusról, amelyvel 1335-ben Pietro és Ambrogio Lorenzetti díszítette a sienai Santa Maria della Scala homlokzatát, de amely a XVIII. század elején elpusztult. Péter a XIV. század második felében és a következő században keletkezett sienai festmények segítségével akarja rekonstruálni a sienai művészetet e két nagy alakjának közös művét. Nem érdektelen ötlet és elismerést érdemel a szerző szorgalma, melyvel az analógiák nagy számát gyűjtötte össze, pozitív értékre azonban nem tarthat számot, mert csakis nagyon elmosódott és sokféleképpen értelmezhető árnyképét adja az elvesztett képsornak. Eppóví csupán szellemes játéknak tekinthető az a törekvés, hogy ezen az alapon megállapítsa a két testvér mind-egyikének szerepét. Hiszen ez még a Van Eyck testvéreknél sem sikerült!

Fleischer Gyula részletesen ismerteti a felsőelefánti egykori pálos-kolostort (ma gróf Edelsheim-Gyulai-kastélyt) és főképpen a templom boltozatait díszítő festményeket, amelyekről már előzőleg; Johann Berglről szóló monografiájában röviden megemlékezett. A festmények, amelyek valószínűleg 1775-ben készültek, Keresztelő Szt. János életéből vett jeleneteket ábrázolnak. Aki a templomból lett fogadóteremben részese volt valaha a főúri család vendégszeretetének, az nem vonhatta ki magát a különös benyomás alól, amelyet a tágas belső tér megváltozott rendeltetése benne keltett, feje fő-



DERKOVITS GYULA: TÉGLAT HORDÓ FIÚ

lött a gondos ornamentális keretekbe foglalt mozgalmas festményekkel. Fleischer finom érzéssel méltatja Berglnek ezt a művét, amely pályáján az utolsó állomást jellemzi. A barokk művészet grandezzája, transcendens törekvése helyett a rokokó közvetlen szeretetméltsága uralkodik benne.

Végül *Leweke-Weyde Gizella* apróra ismerteti a podolini Szent Katalin szobor helyreállítását. Kellemes emléket kelt ez e sorok írójában, mert ő volt az, aki a szép szobrot a podolini plébániatemplomban (amely nem „kis gotikus templom”, hanem a Szepesség nagyobb egyháza közé tartozik) barokk keretében fölfedezte és annak a Szép-művészeti Múzeum számára való megszerzését kezdeményezte. *Eber László.*

GENTHON ISTVÁN: A régi magyar festőművészet. (Vác. A Pestvidéki Nyomda kiadása, 1932. 127 lap, 102 tábla) és ugyanő: A selmecbányai Szent Katalin templom hajdani főoltára. *Archaeológiai Értesítő XLV. 1931. 120—148 l.*

A nehézségek, melyek a régi magyar művészet történetírójának munkája elé minden lépésnél tornyosulnak, csak ma, a szisztematikus kutató-munka igaz megindulásával válnak teljesen érezhetővé. Alig van olyan korszaka és olyan területe régi művészetünknek, amelynek tudományos feldolgo-

zásánál ne ütköznek az emlékenyag pusztulása által okozott akadályokba, ahogyan olyan, ahol nem kellene kombinációkkal, vélt kapcsolatok felállításával pótolni a művészeti alkotások elpusztulása miatt keletkezett hiányt, és olyan, amelynek stílus- és fejlődéstörténeti rekonstrukciójánál ne kellene a legnagyobb óvatossággal eljárni. Ama kevés stíluskorszak között, amelyeknek feldolgozásánál és nagyfokú történetírói fegyelmezettségre ma már kevésbé van szükség, elsősorban áll a XV–XVI. század festésze, amelynek anyagát Genthon István a közelmúltban megjelent könyve tárgyál választotta. Nem szabad természetesen azt képzelnünk, hogy a művészet alkotásai olyan teljességben maradtak ránk, mint pl. ugyanezen kor német festészetének művei. A pusztítások itt is rendkívül nagyok voltak, különösen a török megszállta területen, de a fennmaradt képtáblák viszonylagosan nagy száma alapján — Genthonnak közel 2000 képről van tudomása — joggal feltételezhetjük azt, hogy e művészetről még a nagy hiányok ellenére is eléggé teljes képet alkothatunk magunknak.

E kép rekonstruálására irányuló törekvések — az emlékenyag gazdagságához mérten — már régen a magyar művészettörténeti problematika előterében állanak s olyan kutatók, mint a megbecsülhetetlen érdemű Divald Kornél, mint Roth Viktor és újabban Gerevich Tibor, valamint Genthon István és Fenyő Iván az emlékek hosszú sorát tették hozzáférhetővé. Genthon István most időszereinek látta, hogy előzőinek munkássága, valamint saját régebbi és újabb kutatásai alapján képet adjon a magyarországi táblaképfestészet emlékeiről, azok történetéről és stílusáról. Könyve — a magyar művészettörténeti irodalom kevésbé száma monografiáinak egyike — nem végső szintézis ugyan, de az összefoglalás első kísérlete s mint ilyen joggal tarthat számítot a legkomolyabb megítélésre.

Azokkal a nehézségekkel, amelyeket a magyar művészeti anyag sajátos jellege folytán támaszthat, Genthon teljesen tisztában volt s így ahhoz a művészettörténeti módszerhez fordult, amelytől e nehézségek legkönnyebb áthidalását és a legtöbb elérhető eredményt várta: a morfológiai módszer. Ez a ma már kissé konzervatív jellegű szemléleti mód teljesen reá nyomja bélyegét a könyvre: összes erőnei ebből fakadnak, de egyben belőle származnak hibái is. Ebből a metodikából következik legelső sorban a szerző nagy tisztelete és megbecsülése az emlékekkel szemben. A régi magyarországi festészetnek lehetőleg mennél több emléket íveszkertt összegyűjteni, hogy a részletes morfológiai analízis és a gondos összehasonlítások számára a lehető legnagyobb anyag álljon rendelkezésére. S úgy az anyaggyűjtés buzgósa, mint az összevetések alapossága

egész sor új megállapításra és ismeretlen összefüggés feltárására vezetett, amelyek között olyanok vannak, mint a Nagy Lajos máriacelli Madonnája és aacheni képei között fennállott kapcsolatok feltárása, mint a briegi Vir Dolorum-képnek Kolozsvári Tamással való kapcsolatba hozása, mint az úgynevezett Jánosréti mester követői stílus helyének megállapítása vagy a kassai Erzsébet-főoltár mesterei csoportosítható emlékeinek pontos meghatározása. Természetesen ezek csak rendszertelenül kiemelt példák, mert Genthon könyve nem szűkölködik a hasonló eredmény megállapításokban.

Az említett szemléleti mód: a Moreliánus módszer tehát kétségkívül még ma is alkalmas arra, hogy fontos eredményeket hozzon felszínre, de kétségtelenek látszik az is, hogy e módszer nem olyan átfogó, mint amilyen ma kívánatos lenne és nem adja meg a lehetőséget az összes tárgyalandó problémák fölvetésére. A módszer sajátos jellegéből következik, hogy a kutató figyelmét kizárólag az izolált művészeti alkotás részletformái felé irányítja s ennél fogva kategóriái közül kiharadnak a képeknek egyes, igen fontos formai elemei, mint pl. a téralakítás vagy az alakok plaszticitásának kérdése. De épp így nem öleli fel e módszer a teljes szintézis felé törekvő művészettörténetnek több más, nagyjelentőségű problémakörét: a történeti, ikonografiai, hangulati és szellemi problémákat. Kétségtelen, hogy Genthon érezte a Moreliánus szemlélet szűk kereteit s bizonyos az is, hogy ezeken kívül fekvő szempontok alkalmazásával is igyekezett mennél több és minnél sokoldalúbb eredményt elérni. Kétségtelen azonban az is, hogy ez a morfológiai metodikára történő primár beállítottság elhatárolóan befolyásolta a szerző egész szemléleti módját s ebből következik, hogy az említett, más területekre tartozó problémák fölvetése nem oly pregnans, megoldásuk nem oly meggyőző, mint az attribúciós kérdéseké. Ebből következik például, hogy Genthon a „Jánosréti mester” garamszentbenedeki oltára és a Szt. Miklós-főoltár között nem ismer el más különbséget, mint utóbbinak a geneszerűség felé való közeledését és nincs tekintettel a két oltár képein látható térkompozíciók lényeges különbözőségeire. A Kolozsvári Tamás oltárának külső és belső szárnyképein mutatkozó különbségeket felismeri ugyan, de nyilván az alakok formai rokonsága tartja vissza annak a kérdésnek a fölvetésétől, vajjon az egész oltár tényleg egyetlen kéztől származik-e és nem lehetséges-e az, hogy egyazon műhelynek két különböző iskolázottságú mestere vett volna részt az oltár elkészítésében. S ugyancsak a figurális stílus elemzése vezeti el a liliei Királyok imádsásához M. S. mester oeuvrejébe való besorozásához, holott a magyarországi szárnyoltár képeinek



DERKOVITS GYULA: A VASÓTI SÍNEK MENTÉN

térfelfogása teljesen különbözik a lillei kép térkonstrukciójától.

Az M. S. mester körül fölmerülő kérdések megoldása azonban egyébként is különös figyelmet és részletesebb elemzést érdemel. Méltán, hiszen az ismeretlen festő művei a régi magyar festőművészet legkiemelkedőbb alkotásai, másrészt pedig, mivel Genthon könyvének vele foglalkozó legnagyobb terjedelmű fejezetén kívül egy különálló dolgozatot is szentel e mesternek, amelynek nagyobb része ugyan a kötetben is megtalálható, de első felében néhány új megállapítással is találkozunk. A szerző elgondolása szerint ugyanis M. S. mesternek nyolc festménye, amelyek Mária életének és a passiónak jeleneteit ábrázolják, a selmecbányai Szt. Katalin-templom főoltárának voltak a szárnyképei. (Az egyes képek elhelyezésére vonatkozó elgondolást a kötetben szereplő rekonstrukciós-rajz ismereti, amely azonban az egyes képtáblák különböző méretei miatt nem lehetett meggyőző, úgy, hogy a később megjelent tanulmányban maga a szerző revidálja korábbi álláspontját és jelenti ki, hogy: „a méretbeli ingadozás megakadályoz abban, hogy az oltár megközelítőleg pontos rekonstrukciójával szolgáljunk.”) Azt a föltevését, hogy M. S. mester képei a selmecbányai Katalin-oltárhoz tartoztak, Genthon főként külső történeti adatokkal támasztja alá, amelyek azonban az ikonogra-

fiai tényállás ellenérveit nem állják ki s kétségtelen, hogy a könyv eddigi kritikusainak (v. ö. Napkelet 1932 februári számát és Ybl Ervin cikkét a Budapesti Hírlap 1932 március 27-i számában) igazuk volt, amikor azt hangzottatták, hogy egy Szent Katalinnak szentelt oltáron elsősorban a tituláris szent életéből vett jeleneteknek kellett szerepelni. Lehet, hogy a szerencsés véletlen még felszínre hozhatja e talán valahol lappangó festményeket s akkor azok stílusának a ma ismert képekkel való egyezése vagy különbözősége akár pozitív, akár negatív irányban perdöntő lesz. Amíg azonban a fölfedezés nem történik meg, addig Genthon állításai csak hipotéziseknek tekinthetők.

Hasonló a helyzet az oltár szobordíszét illetően, amellyel Genthon az Archaeológiai Értesítőben foglalkozik. Föltevése szerint a Szt. Katalin-oltár székrényében három faszobor állott: az a két méternél magasabb álló Mária, amely szobor ma is a Szt. Katalin-templomban látható és a selmecbányai múzeum ismeretlen provenienciájú, Szt. Katalint és Szt. Borbálát ábrázoló összetartozó szoborpárja.<sup>1</sup> E figurák koncepcióját Genthon M. S. mesterre vezeti vissza, a kivitelezésben pedig két, a festő műhelyében működött ismeretlen fafaragó kezét véli látni. Ezen, részben már

<sup>1</sup> Repr. a Magyar Művészet I. évf. (1925) 5. számában a 271. oldalon.

Dívald által is hangsúlyozott szellemes elgondolás elfogadásának, sajnos, ismét több ellenérv állja útját. Elsősorban az, hogy azokat a — Genthon szerint — közös stílusjegyeket, amelyek a két szent nő szobrait a Madonnával összekapcsolják, nem érezzük meggyőzőknek. A Madonna alakját nem tartjuk a „magyar faszbórszát ritka remekének” és azt véljük, hogy üres gesztusával, száraz drapériakezelésével, a kevéssé kifejező arccal lényegesen alacsonyabb szintet képvisel, mint a két szent nő igen kvalitásos szobrai. Ezen felül pedig a szobrok nem egyidejűek: a Madonnáról helyesen állapítja meg Genthon, hogy 1500—1510 között készülhetett, de a két szent figurája későbbi stílusfázist képvisel. Azt a korszakot, amelynek Németországban Hans Leinberger művészete a legjellegzetesebb képviselője s a vele és kortársaival való összevetés alapján szobrainkat leghelyesebben az 1515—20 körüli évekre datálhatjuk. Ezek szerint pedig valószínűleg csak a Madonna, esetleg csak a két szent szobra tartozhatott a selmecbányai Szt. Katalin-oltárhoz, a három együtt semmiesetre sem. És végül: sem a Madonna, sem a másik két figura koncepciójában nem érezzük M. S. mester művészetének a nyomait. Az előbbiben a közös keletkezési időn kívül semmi összefüggést nem látunk a festővel; az utóbbiak kifejezési tartalma ugyan közelebb áll hozzá, de sem a fejek, sem a drapériák formanyelvének összetétele nem hoz olyan pozitív eredményt, amelynek alapján M. S. mester vezérlataira mernénk visszavezetni őket, annál kevésbé, mivel — mint mondtuk — bizonyosan későbbiek az 1506-ban keletkezett képeknél. A selmecbányai Szt. Katalin-oltár állítólagos alkotásai (M. S.-képek, a Szt. Katalin-templom Madonnája és a selmecbányai múzeum két szobra) között tehát nem érzünk olyan szerves összefüggést, amely azokat stíluskritikai alapon való egyesítését indokolná.

Genthon művészettörténeti problematikájának egyirányúsága a nem-formai kérdések tárgyalásánál is érezhetővé válik. Ikonografiai eredményei közül nem fogadták el a selmecbányai oltár említett rekonstrukciós-kísérlete és feltevések a báti oltár képeinek tárgyi meghatározásánál mutatkozó ellentmondások, amelyekre Ybl Ervin idézett kritikája is rámutatott. (A báti képekre nézve az ábrázolásoknak a Margit-legenda szövegével való pontos összevetése hozhatna esetleg pozitív eredményt.) S ezekhez hasonlóan kérdéses, vajjon a Kolozsvári Tamás-oltár Kálvária-képen szereplő centurióban szabad-e ilyen határozottsággal Zsigmond császár és király „hiteles” arcképét fölílmi? A fejnek a némi Zsigmond-portrait-val való egyezése nem teljesen meggyőző és a szakállviselet sokkal inkább a kor divatjának felelt meg, semhogy ennek

alapján az alakot egy határozott személyiséggel lehetne kapcsolatba hozni.

Belső ellentmondásokat tartalmaz egyes esetekben az emlékek külső, történeti feldolgoása is. All ez elsősorban a Mikó János műveivel kapcsolatban elmondottakra: a bécsujhelyi Winkler-epitáfium attribúciója mellett felhozott történeti érvek nem állják meg a szigorú kritikát és adatok teljes hiánya miatt elbíráhatóatlank a Mikó nagy hatásáról szóló föltevés is. Hasonló konstrukciókkal más kapcsolatban is találkozunk, így pl. nincs konkrét alapja annak, hogy Nagy Lajos máriacelli Madonnája „minden biztonnyal a király palotájában függött, talán legkedvesebb tartózkodási helyén: a diósgyőri várban, vagy Visegrádon, esetleg Budán”.

A történeti összefüggések feltárásában mutatkozó bizonytalanságokkal különben más területen is találkozunk, különösen olyan esetekben, amikor külföldi kapcsolatok megvilágítására kerül a sor. Nagy Lajos máriacelli Madonnája pl. nem közvetlenül a sienai trecento-festészettel, hanem a sienai hatása alatt kialakult provinciálisabb nápolyi piktúrával áll igen szoros összefüggésben. A Nemzeti Múzeum „Rózsás” Madonnájának arany hátterét nem a trecento elkésett hatása hozta létre, hanem a XV. századi német festészet egyes konzervatív alkotásainak (pl. a nürnbergi Tucher-oltárnak) befolyása. Bizonyosnak látszik, hogy sem a bártfai Szt. András-oltár festőjének, sem a besztercebányai Szt. Borbála-oltár mesterének nem volt kapcsolata az olasz művészettel: az előbbi alakjainak plaszticitása és tájképeinek térképzése a svájci Konrad Witz felé utalja, az utóbbinak architektúrára pedig inkább Dürer metszeteinek építészeti elemei hatottak. A Szépművészeti Múzeum két, Jézus születését ábrázoló festményének alapos vizsgálata pedig arról győzhet meg, hogy a két kép közül egyik sem lehet magyarországi eredetű: a nagyobbik (15. kép) minden bizonnyal a csehországi festészet jellemző alkotása, a kisebbik pedig (6. kép) valószínűleg egy 1440 körül működött osztrák festő műve.

Mindaz, amit eddig elmondottunk, kizárólag a Genthon könyvében szereplő emlékeanyag kritikai feldolgozására vonatkozott. Az ilyen feldolgozás azonban sohasem lehet a művészettörténet végső célja, hanem csupán eszköz és nélkülözhetetlen alap, amelyen keresztül a diszciplína lényeges kérdéseire (művészi problémák, stílusforrások, szociális kapcsolatok, nemzeti jelleg, művészi érték, szellemi tartalom) kell eljutnunk. Az egész magyar művészet, de különösen a XV—XVI. századi festészet esetében e problémák fölvetése rendkívül érdekes lehetett volna. Talán

<sup>1</sup> Repr. a *Magyar Művészet* előbb idézett számában a 269. oldalon.

időserű lett volna annak a megvizsgálása, hogy a magyarországi festészetben vetettek-e föl önálló, ábrázolási vagy kifejezési problémákat és ha igen, milyen volt azok megoldása. Ennek kapcsán alaposan lehetett volna foglalkozni a német hatás mértékének kérdésével, azzal, hogy a magyarországi festészet milyen centrumokból, milyen utakon és milyen közvetítőkön át érintkezett a német piktura fókuszával, hogy mestereinek sikerült-e az egy, vagy több idegen forrásból származó elemeket sajátosan helyi jellegűvé formálni és milyen mértékben. És végül mindezen kérdéseken túl el kellett volna jutni az alapvető problémához: volt-e a magyarországi festészetben belül önálló, szerves fejlődés, volt-e önálló stílusa, önálló szemléle? Tényleges kifejezője volt-e a műfaj a nemzet szellemi és lelki életének, problematikájának és volt-e ennek a szellemiségnek abban az időben képzőművészeti téren saját mondanivalója?

E végső kérdések fölvetése azonban, úgy látszik, még mindig nem aktuális. Genthon könyve legalábbis csak egyeseket érint közülük, de azokra is csak esetenként ad feleletet, anélkül azonban, hogy részletteredményeiből általánosabb következtetéseket kívánna levonni. Az előbb említett elvi problémák közül kettő: „az emléktárgy viszonya a külföldi művészethez” és „a nemzeti jelleg kérdése” a történeti tárgyalást megelőző bevezetésben külön szakaszt is kapott ugyan, de a bennük foglaltak nem felelnek meg hiánytalanul a várakozásnak.

A szisztematikus problémák kidolgozásának hiánya ez esetben sajnálatos ugyan, de talán remélhető, hogy a kérdések fölvetődése után nemsokára el fog következni a válaszadás ideje is. *S a régi magyar festészet élővondás szintetikus történetének írója bizonyára eredményesen fogja használni Genthon könyvét, amely kétségtelenül fontos lépést jelent e műfaj emlékeinek feldolgozása terén.*  
Péter András.

ARCHAEOLOGIAI ÉRTESSÍTŐ. Új folyóirat, XLV. kötet, Budapest, 1931. Szerkeszti Hekler Antal.

A speciálisan régészeti tartalom mellett az Értesítő új kötete sor olyan tanulmányt is közöl, amely abszolút művészi szempontból is érdekel bennünket. Erdélyi Gizella a Nemzeti Múzeum híres polgári ezüst triposzát publikálja összefoglalóan, a bel- és külföldön ismert anyag pontos áttekintésével s minden művészi érzékű embert szükségképp megragad az a gyönyörű anyag, melyet Feticsh Nándor kapcsol a honfoglaló magyarok művészetéhez. Pigler Andor Pacecco de Rosáról, az alig ismert nápolyi barokk festőtől ír összefoglaló tanulmányt egy újonnan felfedezett képe alapján, amely eddig, könnyen megmagyarázható tévedés folytán a

spanyol Francisco Pacheco neve alatt rejtett a Szépművészeti Múzeum rektáraiban.

Genthon István, Réh Elemér és Zádor Anna a magyar művészettörténet ismeretének kiépítéséhez járulnak hozzá meglepően új és meglepően értékes anyaggal.

Mint ahogy régi magyar táblaképfestészetünk első fázisában kivételes, mondhatnám a többi emlékek közt megmagyarázhatatlan helyzete van Kolozsvári Tamás szárnyasoltárának, éppúgy magasának ki a táblaképfestészet későbbi periódusában az M. S. monogrammú ismeretlen mesternek Hontszentantáról származó szárnyképei. Genthonnak most sikerül bebizonyítania, hogy ezek a szárnyfestmények eredetileg a selmecbányai Katalin-templom főoltárához tartoztak és ami több, sikerül kimutatnia azoknak a hatalmas faragású alakoknak hollétét is, amelyek eredetileg a főoltár középrészét foglalták el. Ezáltal Genthon a magyarországi művészet egyik legfőbb alkotását állította új megvilágításba és egyben új feyvert adott kezünkbe, hogy a körülötte dúló harcot nagyobb sikerrel vívhasuk végig. Sajnos, Genthon ezen a ponton nem mutatkozott eléggé harcosnak, azt vártuk volna, hogy Buchnerrel szemben erősebben argumentáljon. Buchner nemcsak egyike a leg súlyosabb szavú német művészettörténeti íróknak, hanem aztal, hogy németül ír, a mi publicitásunkkal szemben versenyen kívül áll: éppen ezért kell a magyar szakíróknak arra törekednie, hogy ebben a nehéz küzdelemben legalábbis egyenlő erejű feyverekkel vegye fel a harcot. A magyar művészettörténetírónak csak úgy lesz módjában a német annexió tendenciával szemben védekezni, ha aktívan foglalkozik a német művészet történetével is; aki Buchnerrel szembe akar szállni, annak arra kell vállalkoznia, hogy Buchner Jörg Breu-konstrukcióját magát veszi ellenőrzés alá. Ez az egyetlen módszer, ha M. S. mesterünket meg akarjuk védeni és amit Genthontól még várunk az az, hogy az M. S. képek helyzetét az augsburgi művészetben ad absurdum vezesse. A liliei kép olaszos háttérkonstrukciójában különben határozott augsburgi vonások érezhetők, nem tartjuk továbbá lehetségesnek, hogy ez a kép mindössze egy évvel volna későbbi, mint a selmecbányai szárnyak, ami ismét kizárná az 1508-ban meggyilkolt Magister Sebastianus szerzőségét. A történetíróknak bizuk továbbá annak a kérdésnek megvitatását, hogy paleografiaiag egyáltalán elképzelhető-e egy monogrammnak a Magister szóra való vonatkoztatása? Miránk ez a föltevés legalábbis kicsit idegenszerűen hat.

Réh Elemér a magyar barokk építészet szorgalmas és sikeres kutatója a régi Pest két jelentékeny építészt, Andreas Mayer-

hoffert és Joseph Jungot mutatja be új levéltári kutatások alapján. Az egyik a XVIII. sz. közepének, a másik a század végének volt vezető mestere. Réh kimutatja, hogy a barokk Pest legmonumentálisabb építészeti emléke, az Egyetemi templom Mayerhoffer műve; Jung a hatvani Grassalkovich-kastélyt, az aszói Podmaniczky-kastélyt és utána Pest és a vidék nem egy jelentékeny épületét emelte. Réh kutatásai fontos lépésekkel visznek előbbre abba az irányba, hogy lassankint XVIII. századbeli építészeti történetet is kézzelfogható formát öltösn.

Éppen ilyen gazdag eredményekben Zádor Anna tanulmánya Pollák Mihályról, a magyar klasszicista építész főmesteréről. Pollák származásáról eddig úgyszólván semmit sem tudtak, művészetének eredetéről meg alig valamit. Zádor Anna megállapítja, hogy Pollák Mihály testvéröccse volt Leopoldo Pollack milánói építésznek és fia Joseph Pollack bécsi pallérnak és k. u. k. Bauaufsehernek. Leopoldo több mint húsz évvel volt idősebb öccsénél, aki bécsi tanulóévi után mellette, Milánóban fejlesztette ki építési tudását. Joggal keresi tehát Zádor Anna a magyar klasszicizmus gyökereit Lombardiában: s hogy ezeket kimutassa, Leopoldo Pollack megismerését tűzi ki közvetlen célul. Kutatásai gazdag eredményre vezetnek. Leopoldo a nagy Piermarini oldalán működik, majd utána Milánó vezetõ építész a klasszicizmus kezdetének idején; főművei a Villa Belgiojoso, a villa Pesenti-Agliardi (Sombreno), a Palazzo Agostin-Grumelli (Bergamo), a Villa Amalia (Erba-Incino); azonban kapcsolatai Béccsel és Magyarországgal is erősek és ezzel szinte már elő is készíti a lombard klasszicizmus befolyását Magyarországon. De ennek a hatásnak főhordozója Pollák Mihály volt, akinek Milánóban eltöltött éveiből Zádor Anna tanulmányában kapunk először kézzelfogható művészi anyagot. Zádor Anna munkája azonban nemcsak adatermvényekben gazdag, hanem megbecsülést érdemel az a stilisztikai érzék és tudás is, amellyel a két művészt jellemzi és genezisüket levezeti.

Zádor Anna a leg gondosabb író is az Ertesítő és kötetének munkatársai közt: egyenletesen, nyugodtan fejt ki mondanivalóját és emellett az olvasó előtt mindig nyitva tartja a probléma teljes horizontját. Prózája finom és egyszerű: ugyanezt sajnos nem mondhatjuk el mindenkiről, mert bizony az Ertesítőben gyakoriak az újabb magyar archaeologiai és művészettörténeti irodalomban elhanyagolt körmondat szerkezetek, amelyeknek megfektetésére több energiát pazarol el a figyelmes olvasó, mint amennyi örömet a tudományos eredmények szereznek neki. Néhány riasztó példát: „N. N. egy nagy-

szerű trouvaillé kapcsán bevezetéként egy ilyen latens köztudatot vált P. M.-mel kapcsolatban elevenné, mikor források alapján kimutatja, hogy P. M. és C. T. között akkora időkülönbség van, hogy nyugodtan visszautasítható az az állásfoglalás, mely a magyar mestert T. követőjeként állítja be.” Vagy: „Kissé jobbra forduló fején, a közepén választott, elől hullámosan fésült, hátul kontyba szedett hajra szőllevelekből és szőlőfürtökből font, elől rozettaszzerű diadémával összefogott koszorú van illesztve, amely a fülek mögött kiálló két szőlőfürttel dekoratív keretet ad az arcnak.”

A kötetet számos kisebb közlemény, bibliografiai rovat és részletes német kivonatok egészítik ki. Gombosi György

#### KIÁLLÍTÁSOK:

Folyó évi szeptember hó 4-én nyílt meg a Nemzeti Szalon őszi tárlata; ugyanazon hó 8-án a *Szolnoki Művészeti Egyesület* XXX. éves fennállásának emlékére az ottani Művészetelepen rendezett őszi kiállítása;

25-én a Nemzeti Szalonnak *Borsos Miklós, Fetter Frigyes, Gombos Lili, Polonyi Károly, Szabó Aurél, Zakar Zoltán* festők műveiből és néhai *Róziay Márta* festőművésznő művészi hagyatékából álló LXXVIII. csoportkiállítása.

Október hó 8-án nyílt meg a Weisz Gyula dívatház Kossuth Lajos-utcai helyiségében *Litkeczky Endre* festő és *L. Kransz Ilonka* grafikusművésznő kiállítása. (Műveik az aradi és a marosvásárhelyi Kulturpalotákban, a kolozsvári etnografiai múzeumban, a „Bánáti múzeumban” és a román állami galériában);

9-én, másnap *Istokovits Kálmán* festőművész gyűjteményes kiállítása az *Ernst-múzeumban*;

15-én a IV. ker. községi *Eötvös József reáliskola* volt növendékeinek műveiből rendezett jubilárius művészeti kiállítás a Nemzeti Szalonban.

**CIMLAPUNKON** magyarországi *Szent Erzsébetnek* *Damkö József* szobrászművész által alkotott s Budapesten a Rózsák téréen álló emlékszobrát mutatjuk be.

Felülső szerkesztő: *Majovszky Pál*

Főmunkatárs: *Dr. László Béla*

Segéd szerkesztő: *Dr. Péter András*

Kiadó: *Ormos György*

*Magyar Művészet. 1932. 9-10. szám*

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