

# MAGYAR MŰVÉSZET

## LINGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEJELIENIK HAVONTA.

A MŰVÉSZETI MŰZELUM BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE.

Eldőfizetés ár egy évre 40 pengő, félreve 22 pengő, egy hónap (azoknak, akik éven előfizetést kötelezettségváltásnak) 4 pengő. Egyes szám ára 8 pengő. Kihirdetés részére az előfizetési ár 40 pengő. A Széchenyi-Társaság Barátainak Köze tagjának (3 évi kötelezettséggel) évi 36 pengő; külföldre 42 pengő. Tagnak, illetve előfizetés díjat a folyóirat kiadóiértelmebe küldendők.

Szerkesztésigénytelő hely: Art. 86-90. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSEBET-KÖRÜT 7. Telefon: Jónás 402-99.

### TARTALOM:

<i>Dr. Gombosi György:</i> Veronese (1528—1588)...	721
<i>Lándor Tivadar:</i> Than Mór-éremlete (1828-1899) 73	732
<i>Divald Kornél:</i> Lőcsői Pál mestier és köze.....	747
<i>Dr. László Béla:</i> Modern külföldi szobrászok a Szépművészeti Múzeumban.....	761
Művészeti élet és irodalom.....	772

### KÉPEK JEJOVZÉKE:

Paolo Veronese: Férfi lépmán. Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Sztájer metóliet	723
Paolo Veronese: Velencei szőkegőllő. Szépművészeti Múzeum	723
Paolo Veronese: Velencei szőkegőllő	723
Paolo Veronese: Férfi lépmán. Szépművészeti Múzeum	724
Paolo Veronese: Férfi lépmán. Agostino Barbatig	724
Paolo Veronese: Danke! Pacham szőke	725
Paolo Veronese: A lejáró (1571) grófian emléképe. Velencei Dogenpalota	726
Paolo Veronese: Kóriszta a keresztán. Szépművészeti Múzeum	729
Paolo Veronese: Kóriszta a keresztán	729
Paolo Veronese: Kóriszta a keresztán	730
Paolo Veronese: Kóriszta a keresztán	730
Paolo Veronese: Amintó Péter a velencei duce. Michele Vitálótt. U. fogalmazó. Szépművészeti Múzeum	731
Paolo Veronese: Amintó Péter a velencei duce. Michele Vitálótt. U. fogalmazó. Szépművészeti Múzeum	731
Paolo Veronese: János a Simon házában. Hátteret. Szépművészeti Múzeum	732
Than Mór Gőzvezető	733
Than Mór: Bányászok (1828-1899)	733
Than Mór: Tarsasbéli összejövetel	735
Than Mór: Mígott	735
Than Mór: A házasság. Vízfest. Szépművészeti Múzeum	736
Than Mór: A nővér. Vízfest. Szépművészeti Múzeum	736
Than Mór: János a házasság és a család	738
Than Mór: György Arthur Kondromán, segédjáték által kőszerve, az 1840. évi június 3-iki kongresszus csatlósai híradás megbeszélésén. Graf Károlyi László és társai	740
A kezuterebőlyi pólószármazó Corpus Domini kőszármazó a jászok a írtásban a hasonlók éppenséggel Szent Andrástól a jászok között	741
Lőcsői Pál mester: Szent Miklós szobra a Lőcsői Beteleházban	743
Lőcsői Pál mester: Imádkozó plasztor a Lőcsői Beteleházban	743
Lőcsői Pál mester: Éneklő plasztor a Lőcsői Beteleházban	743
Lőcsői Pál mester: A Lőcsői Szent Jakab pólószármazó fölépítés	745
Lőcsői Pál mester: Szent Jakab szobra a Hőse fölépítés	747
Lőcsői Pál mester: Madonna-szobra a Lőcsői Szent Jakab-templon fölfelepítésén	747
Szent István szobrot a bányásztervezés a Lőcsői Szent Jakab-templon fölfelepítésén	748
Szent Korona szobrot a bányásztervezés a Lőcsői Szent Jakab-templon fölfelepítésén	748
Kiszabók. Hőse szobrot Lőcsői Pál műhelyéből	749
Szent György szobrot a Lőcsői Szent Jakab-templonban	749
A szepességi Szent György-szobor Mátészalkán Lőcsői Pál műhelyéből	750
Az utolsó vasszék. A szepességi fölépítés prefekciója	750
Kőszármazó fölépítés Lőcsői Pál műhelyéből	752
Szentgyörgyi fölépítés Lőcsői Pál műhelyéből. Lőcsői szobrászok	752
A Hőse szobrot a bányásztervezés a Lőcsői Pál műhelyéből	754
A Lőcsői Szent János-szobrot a földi arcváz	756
Frederick. Gósg (1849-1904): Szepességi fiatal leány	762
Hiltebrandt, Adolf von (1845-1912): Az édes anya	762
Stappan van der, Pierre Chastin (1843-1910): A zserók vőegyes. Mátyás	764
Vigotte, Thomas István (1850-1915): Cattina. Bona	764
Dubok, Paul: Madonna. Bona	765
Jules Legre (1829): János Dölna szobrot kőszármazó. Bona	765
Bonavent, Victor: Az első csillag	767
Meuser, Constantine (1831-1909): A szobrot fő. Mátyás	767
Misse, Georges: Az apica	770
Kodis, August (1840-1917): János Paul Laurent István szobrot. Bona	770
W. Ingelshiel: Fatale szobrot	775
Rodis, August (1840-1917): Az örök tavasz. Mátyás	775
Korb Ernő szobrot: Póroszok szobrot. Gáljestyén	776
Korb Ernő szobrot: Mátyás. Gáljestyén	778

### INHALT:

<i>Dr. Georg Gombosi:</i> Veronese (1528—1588) =	721
<i>Theodor Lándor:</i> Moriz Than (1828—1899) =	737
<i>Cornelius Divald:</i> Meister Paul von Leutschau 742	742
<i>Dr. Adalbert László:</i> Werke moderner ausländischer Bildhauer im Museum f. Schöne Künste	761
Kunstleben und Künstlerleben .....	772

### BILDERVERZEICHNIS:

Paolo Veronese: Herrenbildnis. Museum f. Schöne Künste. Fatische Seilage	723
Paolo Veronese: Allegorie auf Venedig. Werkstattarbeit. Museum, Budapest	723
Paolo Veronese: Allegorie auf Venedig. Dogenpalast	723
Paolo Veronese: Mütterliches Bildnis. Museum, Budapest	724
Paolo Veronese: Mütterliches Bildnis. Agostino Barbatig. Museum, Cleveland U. S. A.	724
Paolo Veronese: Daniele Barbato. Firenze. Palazzo Pitti	725
Paolo Veronese: Spionieren der Schönen im Lepanto. Dogenpalast	726
Paolo Veronese: Christus am Kreuz. Museum, Budapest. Winterbildchen	729
Paolo Veronese: Christus am Kreuz. Zeichnung. Museum Bonn, Bayreuth	729
Paolo Veronese: Christus am Kreuz. Zeichnung. Gekürzt. Museum Bonn, Bayreuth	729
Paolo Veronese: Christus am Kreuz. Zeichnung. Bildhölzer. Antronico. Milano	730
Paolo Veronese: Peter von Amintó vor dem Doge. Zeichnung. Museum, Budapest	731
Paolo Veronese: Peter von Amintó vor dem Doge. Zeichnung. Museum, Budapest	731
Paolo Veronese: Jesus im Hause Simons. Disterweg. Museum, Budapest	732
Than Mór: Selbstbildnis	733
Moriz Than: Georg Jókai (1828-1899)	734
Moriz Than: Tarsasbörzs. 1839	735
Moriz Than: Tarsasbörzs. 1839	735
Moriz Than: Mígott	736
Moriz Than: Der Fischhändler. Museum, Budapest	736
Moriz Than: Weisheit. Skizze. Museum, Budapest	738
Moriz Than: Familienbild	738
Moriz Than: General Arthur von Kondromán. Szobrot. 1840. Agoston	740
Tör der Capone-Domini-Kapelle der Bazarbrüder. Pfarrkirche	741
Meister Paul von Leutschau: Madonna mit dem Leutschauer Betelehem	743
Meister Paul von Leutschau: Imádkozó bei aus dem Leutschauer Betelehem	743
Meister Paul von Leutschau: Singende Hirt aus dem Leutschauer Betelehem	743
Meister Paul von Leutschau: Hauptaltar in der Pfarrkirche zu Leutschau	745
Meister Paul von Leutschau: Sankt János szobrot aus Hauptaltar	747
Meister Paul von Leutschau: Madonna. Holzschneidwerk	747
Der h. Rochus. Farbige Alabaster. Pfarrkirche zu Leutschau	748
Der h. Cosmas. Statue aus farbigen Alabaster in der Pfarrkirche zu Leutschau	748
Königsdenk. Drei Statuen aus der Werkstatt des Meisters Paul von Leutschau	749
Der h. György in der Pfarrkirche zu Leutschau	749
Altarshelze. Holzschneidwerk. Aus der Werkstatt des Meisters Paul von Leutschau. Szepesszerbörzs	750
Das letzte Abendmahl. Holzschneidwerk. Hauptaltar. Szepesszerbörzs	750
Hauptaltar der Kirche zu Mátészalkán. Aus der Werkstatt des Meisters Paul von Leutschau	752
Hauptaltar der Kirche zu Mátészalkán. Aus der Werkstatt des Meisters Paul von Leutschau	752
Die Verkündigung. Holzschneidwerk. Altar aus Kőszármazó. Szepesszerbörzs in Budapest. Aus der Werkstatt des Meisters Paul von Leutschau	754
Die zwei h. Johannes. Holzschneidwerk. Altar in Leutschau. Pfarrkirche	756
Georg Freudentz: Verschiedenes junges Mädchen. Marmor. Museum, Budapest	762
Adolf von Hildebrand: Der Herbst. Terracotta. Museum, Bona	762
Von der Stöppen: Der Schmuckkasten. Museum, Budapest	764
Jules Legre: Cattina. Wäseker. Budapest	764
Paul Dubok: Madonna. Museum, Budapest	765
Jules Legre: János Dölna. Museum, Budapest	765
Victor Bonavent: Abendmessen. Museum, Budapest	767
Constantin Misse: Der verlorne Sohn. Museum, Budapest	767
Georg Rodis: Die Noche. Museum, Budapest	770
Auguste Rodis: Hirt aus Jean Paul Laurent. Bona	770
Auguste Rodis: János Mátészalkán. Marmor. Museum, Budapest	775
Auguste Rodis: Der ewige Frühling. Marmor. Museum, Bona	776
Elizabeth Korb: Mädchen in einem Kleid	776
Elizabeth Korb: Mátészalkán	778

TABLE DES MATIÈRES

*Georges Gambosi*: Paolo Veronese (1528—1588) 721  
*Thodore Linder*: Maurice Than (1828—1899) 737  
*Cornelius Divald*: Maître Paul de Lécise et son cercle ..... 742  
*Adalbert Lázár*: Sculpteurs étrangers au Musée des Beaux-Arts (XIX. et XX. siècles)..... 761  
 Vie artistique, livres et revues ..... 772

ILLUSTRATIONS:

Paolo Veronese: Portrait d'homme. Musée des Beaux-Arts de Budapest. Réimpression en couleur ..... 723  
 Paolo Veronese: Allégorie sur Venise. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 723  
 Paolo Veronese: Allégorie sur Venise. Palazzo Ducale ..... 723  
 Paolo Veronese: Portrait d'homme. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 724  
 Paolo Veronese: Portrait d'homme. (Agostino Barbarigo) Musée de Cleveland ..... 724  
 Paolo Veronese: Portrait de Daniele Barbaro. Florence. Palazzo Pitti ..... 725  
 Paolo Veronese: Apothéose de la bataille de Lepanto. Venise. Palazzo Ducale ..... 726  
 Paolo Veronese: Christ sur la Croix. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 726  
 Paolo Veronese: Le Christ sur la Croix. Dessin. Musée Bonnat, Bayonne ..... 726  
 Paolo Veronese: Le Christ sur la Croix. Galerie de Donde. Paolo Veronese: Le Christ sur la Croix. Dessin. Biblioteca Ambrosiana, Milan ..... 730  
 Paolo Veronese: Pierre d'Amiens devant le Doge. Dessin. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 731  
 Paolo Veronese: Pierre d'Amiens devant le Doge. Dessin. Musée de Budapest ..... 731  
 Paolo Veronese: Jésus Christ chez Simon. Dessin. Musée de Budapest ..... 732  
 Maurice Than: Portrait de l'artiste ..... 732  
 Maurice Than: Le portrait de Georges Rith (1828—1900) ..... 732  
 Maurice Than: D'Amiens de Taramella 1859 ..... 735  
 Maurice Than: Mignon ..... 735  
 Maurice Than: La pêche. Exposition. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 736  
 Maurice Than: Vendange. Esquisse. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 736  
 Maurice Than: La famille de M. Gustave Jérome ..... 736  
 Maurice Than: Le Général Arthur de Géogy avec son état-major. 1849 ..... 740  
 Le portrait de la chapelle du Corpus Domini à Brestovceblagaj. Maître Paul de Lécise: La Vierge. Statue en bois. La cathédrale de Lécise ..... 743  
 Maître Paul de Lécise: Berger en priant. La cathédrale de Lécise ..... 743  
 Maître Paul de Lécise: Berger en chamois. La cathédrale de Lécise ..... 743  
 Maître Paul de Lécise: Le maître-autel de l'église Saint-Jacob à Lécise. Bois sculpté ..... 745  
 Maître Paul de Lécise: Saint-Jacob. Statue en bois ..... 747  
 Maître Paul de Lécise: La Vierge avec l'Enfant. Lécise. Statue en bois ..... 748  
 Saint Roch. Statue d'albâtre. Église du Saint-Jacob à Lécise ..... 748  
 Saint Cosmas. Statue d'albâtre. Église du Saint-Jacob à Lécise ..... 748  
 Klausen. Statues de l'autel du maître Paul de Lécise ..... 749  
 Klausen. Statues équestres de l'église Saint-Jacob à Lécise ..... 749  
 Autel en bois sculpté. Patrie croisée. De l'autel du maître Paul de Lécise. Sarpesztombat ..... 750  
 La statue-chair Bois sculpté. Sarpesztombat ..... 752  
 Le maître-autel de Káposztafalva. Atelier du maître Paul de Lécise ..... 752  
 Autel de Liptászremény. Atelier du maître Paul de Lécise ..... 752  
 L'Assommoir. Autel de Klausen au Musée des Arts décoratifs à Budapest. Bois sculpté. Atelier du maître Paul de Lécise ..... 754  
 Autel des Saints Jean et Georges ..... 754  
 Georges Feusztrik: Padoue. Marbre. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 762  
 Adolf von Hildebrand: En automne. Terracotta. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 762  
 Pierre Charles van der Slagter: L'Anglois. Marbre. Musée des Beaux-Arts de Budapest ..... 764  
 Le Baron Thomas Vajcsák: Catalina. Buste en bronze. Musée de Budapest ..... 764  
 Paul Dehob: Madonna. Bronze. Musée de Budapest ..... 765  
 Jules Lágay: Buste du sculpteur Julien Dillens. Bronze. Musée de Budapest ..... 765  
 Victor Rousseau: Nocturne Émile. Bronze ..... 765  
 Constatin Mosauer: L'enfant prodige. Marbre. Musée de Budapest ..... 767  
 George Hém: La religieuse. Musée de Budapest ..... 770  
 Auguste Rodin: Buste du peintre Jean-Paul Laurens. Bronze. Musée de Budapest ..... 770  
 Ingebrig Vitz: Jeune fille. Marbre. Musée de Budapest ..... 770  
 Auguste Rodin: Printemps éternel. Marbre. Musée de Budapest ..... 775  
 Élisabeth Korb: Jeune fille en robe rouge ..... 776  
 Élisabeth Korb: Le mal ..... 776

CONTENTS:

*Georges Gambosi*: Paolo Veronese (1528—1588) 721  
*Thodore Linder*: Maurice Than (1828—1899) 737  
*Cornelius Divald*: Master Paul, carver of wood-shrines ..... 742  
*Dr. Bela Lázár*: Foreign masters in the Department of modern Sculpture at the Museum of Fine Arts in Budapest..... 761  
 Artistic Life and Literature ..... 772

ILLUSTRATIONS:

Paolo Veronese: Portrait of a man. Museum. Budapest. Colour Print ..... 723  
 Paolo Veronese: Allegory of Venice. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 723  
 Paolo Veronese: Allegory of Venice. Venice ..... 723  
 Paolo Veronese: Portrait of a Man. (Agostino Barbarigo) Museum of Fine Arts, Budapest ..... 724  
 Paolo Veronese: Portrait of a Man. (Agostino Barbarigo) Museum, Cleveland, Ohio, U. S. A. ..... 724  
 Paolo Veronese: Portrait of Daniele Barbaro. Gallery Pitti, Florence ..... 725  
 Paolo Veronese: The Apotheosis of the Victory of Lepanto, 1571, Venice ..... 726  
 Paolo Veronese: Christ on the Cross. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 726  
 Paolo Veronese: Christ on the Cross. Museum Bonnat, Bayonne, Design ..... 726  
 Paolo Veronese: Christ on the Cross. Gallery, Dresden ..... 730  
 Paolo Veronese: Christ on the Cross. Biblioteca Ambrosiana, Milano, Design ..... 730  
 Paolo Veronese: Peter of Amiens before the Doge. Design. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 731  
 Paolo Veronese: Peter of Amiens before the Doge. Design. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 731  
 Paolo Veronese: Jesus in the house of Simon. Design. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 732  
 Maurice Than: Portrait by himself ..... 732  
 Maurice Than: George Rith (1828—1900) ..... 734  
 Maurice Than: Mignon ..... 735  
 Maurice Than: Fishing. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 736  
 Maurice Than: Vintage. Sketch. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 736  
 Maurice Than: Family Portraits ..... 736  
 Maurice Than: The General Arthur de Géogy with his staff, 1849, Water colour ..... 740  
 The portrait of the Chapel Corpus Domini at Brestovceblagaj ..... 741  
 Master Paul of Lécise: The Virgin. Statue of carved wood. Lécise ..... 743  
 Master Paul of Lécise: Shepherd singing. Statue of the Bethlehem at Lécise ..... 743  
 Master Paul of Lécise: Shepherd singing. Statue of the Bethlehem at Lécise ..... 743  
 Master Paul of Lécise: The High-altar in the parish-church (St. Jacob) at Lécise ..... 745  
 Master Paul of Lécise: St. Jacob. Statue on the High-altar of the parish-church ..... 747  
 Master Paul of Lécise: The Virgin and Child. Statue of carved wood ..... 747  
 St. Roch. Statue of alabaster in the parish-church at Lécise ..... 748  
 St. Cosmas. Statue of alabaster in the parish-church at Lécise ..... 748  
 Klausen. Three statues in the parish-church at Lécise ..... 749  
 St. Onog. Statue of carved wood in the parish-church at Lécise ..... 749  
 High-altar Shrine of the church at Sarpesztombat ..... 750  
 The Lord's Supper. At Sarpesztombat ..... 750  
 High-altar of the parish-church at Káposztafalva ..... 752  
 High-altar at Liptászremény ..... 752  
 The Assommoir. Altar of carved-wood of Klausen in the Museum of Applied Arts at Budapest ..... 754  
 The St. John's-altar in the parish-church at Lécise ..... 756  
 George Feusztrik: Padoue. Marble. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 762  
 Adolf von Hildebrand: Autumn. Terracotta. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 762  
 P. C. v. S. Slagter: L'Anglois. Marble. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 764  
 Baron Thos as Virginité: Catalina. Bronze. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 764  
 Paul Dehob: Madonna. Bronze. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 765  
 Jules Lágay: Julien Dillens. Bust in Bronze. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 765  
 Victor Rousseau: Nocturne Émile. Bronze. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 765  
 Constatin Mosauer: The prodigal son. Marble. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 767  
 George Hém: The nun. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 770  
 Auguste Rodin: Jean Paul Laurens. Bust in Bronze. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 770  
 Ingebrig Vitz: Little girl. Marble. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 770  
 Auguste Rodin: Printemps éternel. Marble. Museum of Fine Arts, Budapest ..... 775  
 Elisabeth Korb: Old in red robe ..... 776  
 Elisabeth Korb: May-days ..... 776



A „Magyar Hívség” melléklete

PAOLO VERONESE: FÉRFIKÉPMÁS

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Gróf Pálffy János hagyománya

Az Athenaeum 1-1. szímből

# VERONESE

(1528—1588)

A velencei festészet két évszázados fejlődési útja a XVI. század végén sosem látott gazdagsághoz vezetett. A közszellem, mintegy elragadtatva a művészek által fölített új, csodálatos lehetőségektől, páratlan bőkezűséggel gondoskodott újabb és újabb feladatokról: a Doge-palota, a Libreria, a S. Marco, a S. Rocco, a S. Sebastiano nagyszerű dekorációját a tevékenységnek mennyiségben és gyorsaságban való hallatlan felfokozásait igényelték. A nagy arányoknak, a művész termelés illüktető tempójának ez az első nagy kora Velencében egyben a barokk első testét öltését jelenti.

Ha igaz az, hogy a barokk apja Michelangelo — s az impulzus tényleg tőle indul ki, — akkor az is igaz, hogy a barokk másik megteremtője Tizian, akiből ez az impulzus a megvalósítást kiváltotta. A barokk végre is Velencében született meg, Tintoretto, Veronese és az ővelük egykorú mesterek művészetében.

A barokk tehát eklektikus fejlődési folyamatnak köszönheti létét, de ez az eklektizmus nem is elégedett meg két forrással: legalább feltucat azoknak a nagy mestereknek a száma, akiknek az érdemei közé azt is belkiatta a művésztörténet, hogy a barokkot ők hozták létre. A főérem Velencéé, mert Firenze és Róma akadémiikus purizmusa végül is életképtelennek kellett hogy bizonyuljon a velenceiek minden használható impulzust szívesen fogadó, naiv eklektizmusa mellett, akik műhelyeik aijtárára a Tiziané mellett Michelangelo és Raffael, nem egyszer azonban más mesterek neveit is felírták.

A fiatalok között Tintoretto volt az, aki legközelebb állt Michelangelóhoz: mégis művészetének alapjában velencei maradt. Mert Tintorettonak sikerült mindazokat a metafizikai problémákat, amelyek Michelangelot állandóan gyötörték s művészetét végre is az ikonoklázis gondolatában oldották fel, festészetében teljesen abszorbeálni. Vértel festő volt ő is, mint minden velencei, aki absztrakt ideálokért nem áldozza fel a

kívülről artisztikumában rejlő örömet, aki könnyen dolgozik, sokat és jól terem, csodálatos, a mai ember számára hihetetlen gyorsasággal fejezve be roppant feladatokat.

Amíg Tintoretto számára Michelangelo lett a legnagyobb élmény, addig Veronese művésze egy másik római forrásból táplálkozik: Raffael művészetéből. Az irány, amelyben Veronese Tizian művészetét továbbfejlesztette, nem is lenne elképzelhető annak az iskolának a tanításai nélkül, amely Raffaelből indulva ki, Giulio Romano felsőolaszországi tartózkodásában nyert megfogalmazást s amely az egész terra firma művészetére s vele együtt a fiatal veronaira is, döntő hatást gyakorolt. Innen nyeri Veronese klasszikus képszerűség-képességét, a megelégedés tisztaságának, a széles és zárt jellegű diszpozíciónak azt a varázslatos biztonságát, amit a velencei művészetnél nem örökölhetett. Figyelemreméltó ez az ellentét Tintoretto és Veronese között, nemcsak azért, mert bevillágit a két egyéniség ellentétes szellemébe, hanem fejlődési jelentőségénél fogva is. Mert Raffael nem szabad elűtünk attól az érdemtől, hogy ő is tanulómesiere volt a következő századoknak s a fejlődés, nem törődve azzal, hogy majdan az eklektika vádjával fogják illetni, felszívta ezeket a tanításokat, amint szüksége volt rájuk. S ennek az aktualitása is elkövetkezett. Mert a barokk szellem nem ismer gátlásokat, belső válságokat: az ő útja a boldog és diadalmas kibontakozás. Szereti a bő árban ömlő kifejezést, a csorbítatlan szépséget, s ennek eszközeit nem merítette az önmagával folyton harcban álló, nehezen produkáló Michelangelóból. Itt Raffaelnek kellett közbelépni, s a művész, aki alkalmas volt a raffaeli hatás közvetítésére Velencében, Veronese volt.

Veronese szelleme nem olyan feltartóztatlanul roboog, minden keresztyűgázoló, mint a Tintorettoé. Erőtlenség ez? Nem, csak a lelki processzusok akadály nélkül, szabadabb lefolyásának egyenletessége és robaajmentessége.

Tintoretóban sötét és misztikus gatlások élnek, amelyek geniejét izgalták s ama fenyegető morallást, mindenütti láthatatlan ellenségekkel küzdő feszültséget váltják ki belőle. Benne a földi és az égi ellentéte tragikus konfliktusokra vezetett; az utóbbihoz fűződő etika posztuláltsága a földön s annak az emberi gyarlóságban rejlő megvalósíthatatlansága számára kínos ellentmondással fajult; s ez elől a probléma elől csak egy más, vászonra vejtett életben találatot menekülést, ahol autoszugesztívós úton hangsúlyozza ki a hit igenlését. Innen van, hogy képeiben mintegy más világ jelenik meg, amelynek még levegője sem hasonlít a miénkhez; innen van művészetében a folytonos átszellemültség állapota, innen az askéta típusok, a túlvilági fény, innen a súlytalan testek éteri lebegése és a mozgások vizionárius elragadottsága.

Kétségtelen, hogy Veronese nem érzett magában ilyen mély szakadást. Gazdag érzelmi kultúrára őt kielégítő és bő táplálékot nyújtott lelki életének s idővel tartotta minden olyan válságtól, amely kiábrándíthatna volna abból a boldogságból, amit neki természetes műlelje nyújtott. Ezért nem kellett, hogy a művészet az ő számára is egy más világba meneküléssé váljék, ezért nem játszik abba bele az autoszugesztívós motívum. Veronese sosem keresett egy hangsúlyozottan „vallásos stílust”; stílusa mindig egyformán alkalmas volt bármely themakörből merített feladatok megoldására: azaz stílus volt, a szó igazi értelmében, amely, mint a szemlélet természetes módja, egyszersmindenkorra meghatározott művészi alkotás személyi komponensével s teljesen független kell hogy legyen a tárgyi komponens változásától. S Veronese fel is hozhatta volna Tintoretto ellen azt, hogy művészetének apokalyptikus hangja egyszerűen kímélt formalizmusnak ad helyet, amint repraesentatív arcképek kerülnek megoldásra.

Ez az ellentét Tintoretto művészetében de facto fennáll s csak azzal a nagyfontosságú ténnyel magyarázható, hogy ez a két lehetőség Tintorettonál nem is *stílus* elsőleges értelemben, nem a szemlélet egyedül lehetséges módja, hanem csupán egy másodlagos szemléleti mód, amely ügyesszólvan kizárólag az illesztétség pillanataiban érvényesül. Ez az ellenérv talán majd óvatosabb

állásfoglalásra fog kényszeríteni bizonyos lelkesedni szerető urakat, mert bizonyítja, hogy a végfőlet trombitáinak ama harsogása, amely Tintoretót vizionárius állapotba mámorította, egy szelvet léleknek autoszugesztívós hallucinációja és semmiképpen sem a földi és az égi problémájának végleges megoldása.

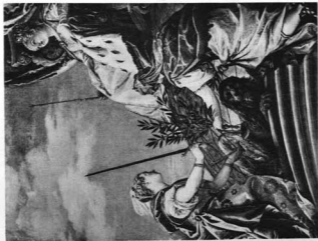
A problémákon, amelyek a komplikált és skrupulózus Tintoretót ilyen mély válságokba sodorták, Veronését átszegtette naiv optimizmusa. Lelkek, akikben nincs meg az igazi arisztikum megértéséhez szükséges nyíltság és egyszerűség, ezt az optimizmust sekélyességnek szokták nevezni. Énekük valami homályosan sejtetett „külsőséges pompáról”, „édeskes formalizmusról” szól és többnyire Tintoretto vallásos elmélyültségére való utalással szokott végződni. Ez a felületes művészi szemléleten alapuló ellenít valójában fikció, amely pozitív tartalommal nem bír, mert hiszen Veronese műveléből éppoly bőven sugárzik a katolikus hit, mint amennyire Tintoretto festményei is méltán büszkélkednek a „szépség” külső jeleivel.

Tény ebből a homályos célozgatásból mindenesetre annyit, hogy Veronese nem emelte tudatoson művészetének előterébe a vallásos célt, nem kereste a „vallásos stílust”, mert számára a spirituális tényező oly magától értetődő összetevője volt a művészetnek, hogy mint probléma nem is lépett fel tudatában. Nőla a kifejezés nem a stílusban jelentkezik, nem abban a festői deformációban, amely Tintoretto keze alatt a holt tárgyakkal is az átszellemültség hatását, a spirituális kisugárzás képességét kölcsönzi, — hanem objektíve, a szereplő alakokra ruházott attitűdökben. Nőla egy Emmauskép műleujében semmi sincs abból a varázslatos mesterségből, amellyel Tintoretto képes még magát a perspektívát, a fényt és a formális megvalósítás eszközeit is ama kisugárzás szolgálatába állítani; az ő alakjai nem lebegő, nyulánk szellemek, napjának fényre nem emlékeztet titokzatos, földöntúli lámpás sugárzására, hanem igazi, természetes plein-air, amely kék ragyogásba állítja az égboltot, árvilágítja a felhőket, meg-megcsillan a drapériák vörösén, aranyán vagy az oszlopok márványfehérségén. A kifejezés hordozója pedig a Krisztus átszellemültségét és a tanítványok megdöbbenését kifejező *mimika*,



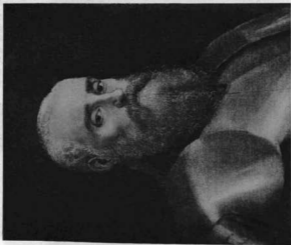
**PAOLO VERONESE: VELENCE ALLEGORIA**

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Pirkker Leászó János egyi ábrák, velenzei portriartha alabárika



**PAOLO VERONESE: VELENCE ALLEGORIA**

Velenze, a diszapalato Sate del Collegiátoan



PAOLO VERONESE: FÉRFI KÉPMÁS  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



PAOLO VERONESE: FÉRFI KÉPMÁS, AGOSTINO BARBARIGO  
Museum, Cleveland II. S. A.



PAOLO VERONESE: DANIELE BARBARO ARCKÉPE

Firenze, Gallerie Pitti





PAOLO VERONESE: A LÉPANTÓI (1871) GYŐZELEM EMLÉKKÉPE

Vélesce, Dogepalota, Sala del Collegio

amely a maga egészében nagy képdramává fonódik össze.

Olyan itt Veronese, mint egy nagyszerű színpadi rendező, aki láthatatlanul, a kulisszák mögött meghúzódva igazgató, mintegy telepálkus szuggesztívó útján, a színeseket: ő maga azonban nem jön ki a közönség elé, nem tárja fel közvetlenül a maga konvulzióit. Számdra a mű a fő, az alkotó névtelenül és személytelenül a háttérben marad.

Ez benne nem önkorlátozás, hanem szükségesség: a távlat, amely lehetővé teszi, hogy művén objektív kritikával dolgozhassék. Mert objektív normák lebegnek szemel előtt. Ideálok, hit az abszolút szépségben, amelyet nem pótolhat a kifejezés személyes színe, érdekesége. Képei sosem lettek az ő érzésvilágának tudatos kifejezőivé, hanem csupán egy ikonografikus feladat megoldásává (tudatosan !): objektív szakrális és művészi egység, amelynek külön élete van. Néző és Szépség, Hívó és Oljár között ne álljon ott harmadik személy.

Tintoretto individuális, Veronese ennek ellentéte. Nem mintha nem volna minden művében *személyisége* tökéletesen kifejezve. De művel nem csupán mint egy emberi lélek visszafüggődései szépek: azokban ezenfelül objektív, abszolút szépségtartalom van, valami döntő fontosságú tényező, absztraktum, amely például az ornamentikának is valami művészen felül, általánosabb szépséget ad. Ez a különbség igen fontos. Meri, persze, Tintoretto festményei is szépek, azá teszi őket az előadás ereje, az energikus ritmus, a ragyogó szín, szóval az az egyszerű tény, hogy nagyszerűen vannak megfestve. Veronesenél azonban a szépség nemcsak a megvalósítás eredménye. Nála a szépség a művészi produktumot már akkor át meg át hatja, amikor az még csak a „meglátás” stádiumában van, amikor az alkotás művészi processzusa még nem is érlelődött odáig, hogy a művész tudatosan kezdje az anyagot formálni. Az ő alakjainak és milieujének objektív szépségük van, az ő művészet az azon a pozitív hiten alapszik, hogy a világ szép.

Veronese, ha valaha is gondolt volna arra, hogy a szépség igazolásra is szorulhat, ezeket mondhatta volna: „Jézus Krisztus, az Isten Anyja a legmagasabb szépséggel ékesek, mert hiszen tökéletesek. Így az összes mennyi lények. Ti, akik telve vagytok azzal a fülkomplikált gondolattal, hogy e lényeknek a földi szépség formáiban való ábrázolása profanizálás, okatlanul vádoltok engem. Hiszen a szépség a földön maga is mennyi ajándék.”

Ez a gondolat olyan ember gondolata, akit érzéki kultúrája élményekhez tud elvezetni, amelyekben istsza örömet lel: mert mögötte áll történelmi a hit, hogy szépség és fenség együtt járnak. Ebben az *esztétikai optimizmusban* van lefektetve Veronese művészetének etikai alapja. Ez az a gondolat, amely őt átvézelt azokon a nehézségeken, amelyek Tintoretótól kerülő útra kényszerítették.

Veronese művészi hitvallása már tisztán művészi szempontból is nem jelent kevesebbet, mint a „forma” és „tartalom” tökéletes harmóniáját. Mert „tartalom” alatt nem az ikonografikus tartalom értendő (ezt Veronese mimikai átton tölti ki), hanem a festésben rejlő szemléleti mód maga; s ezt a tartalmat Veronese számára az a formula szolgáltatja, hogy a szépség az églnek adekvát kifejezési formája. Így külsőbőlódik ki nála minden „stílusprobléma”, és a festés hivatásában való bizalma véglegesen megszilárdul. Az ő kezét sosem ragadja meg munka közben a „vanitatum vanitas” szomorú és csüggedt gondolata. Benne az öreg Michelangelo lemondó ikonoklázisa, az érzés, hogy véső és ecset kevés kifejezni mindazt, ami egy emberben él, sosem tudott volna megfogamzani. Innen ered nála a művészi produkció bő árban ömlő gazdagsága, az a klapadhatatlan termékenység, amely a mai néző előtt szinte hihetetlennek tűnik fel.

A stílusprobléma kikapcsolódása biztosította ennek a gazdag produkciónak a belső gátolatlanágát. Veronese nagyon hamar megtalálta önmagát. Az első hatásokat hamar beolvasztotta s ettől fogva fejlődésének egyetlen természetes iránya volt: növekedés, gazdagodás.

A bőség, a nagyság, a gazdagság barokk hatásai nélkül Veronese nem lehetett volna azzá, amlvé lennie kellett. Mert nála ez sem

a programmszerűen felcsigázott érzékliség beteges lúzából fakad, hanem abból a sérteletlen életbölcességéből, amely a pompában még igazi kultúrát tud látni. Alakjainak fejlett, kerekded típusai, mozdulatuk jelentőség-teljes nagysága, szélessége, ruháik bő, levegős ráncai jellemzően mutatják, mit tartott Veronese szépnek. Vásznonalnak hatalmas méretei, amelyek meg sem élhetnének a szereplők nagy száma nélkül, az arányok, amelyeknek elosztásával sikerül minden forma nagyságát még jobban felfokozni, az illúzió megkapó, sokszor megdöbbentő hatásai, amelyek nem egyszer a személynyvesztés határaitól járnak közel: mindezeket az eszközöket korlátlanul és fejedelmi bőkezűséggel használja ki. A nézőt elvakítja, elkábítja, ha kell. Egy-egy képe ezekre és ezekre szól egyszerre s az a hivatása, hogy hatalmas terméke, templomokba állítva, minden sarokból láthatóan, egy nagy dekoratív összesség fölött uralkodjék.

Bármily erős szálok fűzzék is Veronését a Raffael-iskolához, művészetének ebben a határozott jellegében tisztára a barokk első formátöltése ő. A barokk, amelyben a manierizmus zavarai lecsillapodtak már, a maga boldogságában és válságmentességében egy évszázad fölött a fésza, klasszikus cinquecentónak nyult kezét és ezért csak abban a művészetben található alapot, aki ebben a parnassusi szeltemben haladt előre: Veronésében. Nemcsak a felsőolaszországi barokk mesterek, hanem a bologna—római iskola is éppen úgy, mint a flamandok Veronésén keresztül tudtak csak kibontakozni. Ez a tény azonban csak viszonylagos értékelés alapja lehet, csak Veronese történelmi szerepére mutat. Igazi értéke műveiben s azoknak emberi jelentőségében nyugszik, amely örök és a mai emberhez is éppen úgy kellene hogy szóljon, mint ahogy a kortársakhoz szólott.

A ma emberre talán nem meri már követni Veronését a Parnassus útjain. Pedig ez az út nem a pogányság útja volt, hanem a legbuzgóbb kereszténységé: az az erkölcsi talai, amelyen az ellenreformáció fiat ég felé emelt szemekkel is a botlás veszedelme nélkül járhattak.

Múzeumunk gazdag velencei sorozatában Veronese is négy képpel van képviselve, amelyeknek azelőtt nem általánosan elismert

hitelességet most már pozitívabban is lehet bizonyítani. A legszebb ezek között a gróf Pálffy János-hagyatékából származó nagyszabású férlarcepé, amelyet ma már Hadeln és Fiocco — a Veronese-kérdésnek két nagy specialista — egyetértően Veronese legszébb darabjai közé sorol. Ha helyt akarunk adni annak a régebben fölmerült gondolatnak, hogy képzőművészetünk Bruseri-archívumától származik, akkor neki kellene adnunk a Pitti híres Daniele Barbaró-ját is, Veronesének ezt az érett remekét. Képzőművészetünk és a Barbaro-archívum igazán testvérek; de még a budapestiben még van valami Romaninótól örökölt lágy-ság az érzelmi kifejezésben, addig a firenzei erőteljes és reprezentatív.

Egy másik, kisebb Veronese-műalkotást, amelynek hitelességét azelőtt szintén kétségbevonták, most már kézzelfogható kapcsolatba tudjuk hozni Veronesének egy kétségtelenül sajátkezü darabjával, amely nemrég került föl a műkereskedelemben a most a Cleveland-i (U. S. A.) múzeum tulajdonába. A budapesti kép, amely ugyanazt az alakot ábrázolja karok és háttér nélkül a az ornamentális részletek elhagyásával, nem más, mint Veronesének az amerikai képhez készült sajátkezü tanulmánya. Az ábrázolt kitérés is sikerült biztosabban megállapítani. Eddig a budapesti egy Giustiniani, a clevelandi egy Manfredi archívumának tartották részletek megokolás nélkül; szerintem az ábrázolt ugyanaz, aki Veronesének a lepantói győzelem emlékére festett Apotheosisában is megjelenik: Agostino Barbarigo, a „lepantói hős”. Újonnan megjelent könyvében Fiocco is ezt a nézetet vallja.

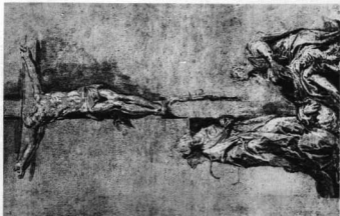
Veronese legsajátabb területe a dekoratív mennyezetfestés és a jó szerencse erről a területről is jutott hozzánk egy darabot, Velencének, mint a tengerek úrnőjének allegóriájával, amely még hozzá nem kevésbé előkelő helyről való, mint aminő a Doge-palota. Ridolfi is, aki még eredeti helyén látta, a Doge-palota egy földszinti terméket, a Magistrato delle Legnecnek mennyezetén, leírja: „nel palco del Magistrato delle legne dipinse Venezia, Netunno innanzi con Tritoni, che la tributano di marini doni”. Persze az előkelő származás nem jelent mindig különös

kvalitást, s képzőművészetünk még nagyobb mértékben kell segíedek közreműködésével számolnunk, mint Veronese többi dekoratív festményein. Bizonyítja ezt az összehasonlítás Veronesének egy még ma is a Doge-palotában látható képével, amelynek képzőművészetünk csak gyengébb változata.

A negyedik képek, egy Krucifixnek szerzősége megállapításában sem volt mindig megegyezés. Bruseri-archívum és Zelotti emlékeztet, elfelejtve, hogy a társművészek nemcsak kvalitás, hanem stílus dolgában is különböztek a mestertől. Igaz, hogy Bruseri-archívum van egy rokon Krucifixusa Veronában, de maga Veronese is variálta fiatalkorában ezt a típust. Végre is a szerzőség kérdésében döntő bizonyíték Veronese sajátkezü rajzvázlata, a Bayonne-i múzeumban, amit nemrég sikerült identifkálnom (ami persze nem jelenti azt, hogy a festmény is sajátkezü műve a mestertek). A Bayonne-i rajzot azelőtt Veronese egy másik, drezdai képével akarták kapcsolatba hozni, éppen úgy, mint az Ambrosiana Veronese-rajzát. Ez pedig lehetetlen, mert a Bayonne-i rajz nemcsak rajztechnikailag sokkal érettebb a darabos és kissé naív milánói rajznál, hanem kompozícióban is előrehaladottabb fázisra vall. Krisztus vonagló testében nagy ritmikai erő és egység van, ami Tintoretto emlékeztet, éppen úgy, mint az eszméletét vesztett Mária lerokadásának plasztikusabb érzékeltetése a Bayonne-i rajzon, még jellemzőbb azonban a két Magdaléna-megoldás; a korai képen a kereszt átöléséhez Veronese még mind a két kezet igénybe veszi, a megoldás nehézkes, elfogódott. Az érettebb kompozíción alig érinti Magdaléna a keresztet egyik kezével, az átölés motívuma mégis sokkal meggyőzőbb kifejezést nyer.

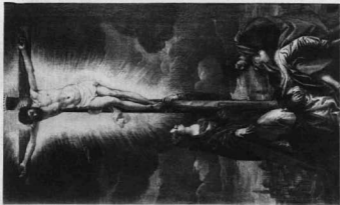
Veronesét rajzgyűjteményünkben két szép lap képviseli. Az egyik kompozíciótanulmány; a másik, amely két oldalán ugyanannak a kompozícióvázlatnak két variánsát tartalmazza, Hoffmann Edith dr. méltán feltűnést keltett tanulmányában (a Szépművészeti Múzeum évkönyvvel, IV. kötet) van publikálva, mint vázlat Veronesének Amiens-i Péter a doge előtt ábrázoló elveszett művéhez.

GOMBOSI GYÖRGY



**PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTÉN**

Bayreuth, Múzeum. Domst. Városi Szépművészeti Múzeumának kápolnája



**PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTÉN**

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum.  
Az Eszterházy-könyvtárból, 1902-ben vett átján keről



PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTFÁN  
Biblioteca Ambrosiana Milano



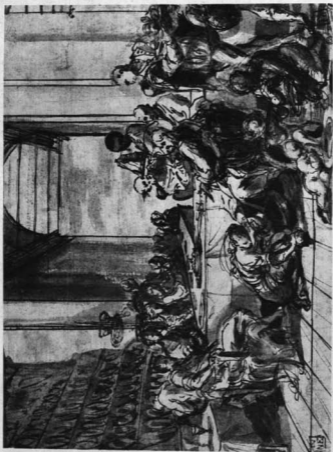
PAOLO VERONESE: KRISZTUS A KERESZTFÁN  
Drezdai Képtár



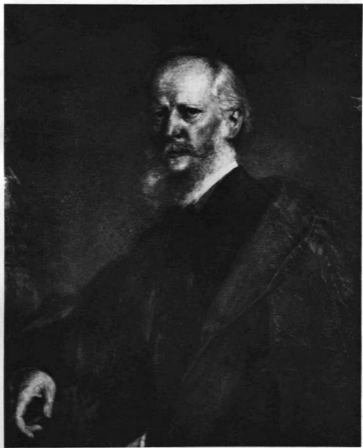
PAOLO VERONESE:  
AMIENSI PÉTER A VELENCEI DOGE, MICHELE VITAL ELŐTT. I. fogalmazás  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



PAOLO VERONESE:  
AMIENSI PÉTER A VELENCEI DOGE, MICHELE VITAL ELŐTT. II. fogalmazás  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

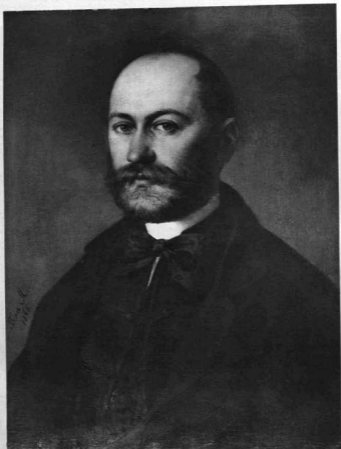


PAOLO VERONESE: JÉZUS A SIMON HÁZÁBAN, Bistierreit  
Országos Művészeti Múzeum



THAN MÓR ÖNARCKÉPE  
Világos Thán Károly altábornagy úr tulajdona





RÁTH GYÖRGY 1828–1906

„Az igazságnak és a szépségnek élt;  
Hit lakta szívéit és nagy akarat.  
Tett és beszélt, azebb jövőt remélt.  
Minden jáva a nemzeté maradt.”  
Koronghi Lippich Elek

Ráth György ez arcképe: Than Mór (1828–1899) 1868-ban festette és Ráth-Végh István dr. ajándékozta az Orsz. Ráth György Múzeumnak



THAN MÓR: TARANTELLA TÁNCOLÓK. Róma. 1859  
Pónagy Aladár ár gyűjteményéből



THAN MÓR: MIGNON. 1878  
Özv. János Ferencné, szül. János Vilmos arófi tulajdona



THAN MÓR: A HALÁSZAT. Vázlat  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum



THAN MÓR: A SZŰRET. Vázlat  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

# THAN MÓR EMLÉKEZETE

(1828—1928)

Ha fellebbentjük a méltatlan feledés fátyolát Than Mór alakjáról, egy alkotásban nagy élet és roppant életmunka körvonalai bontakoznak ki előttünk. Az élet mindvégig a nemzeti eszmények, a munka a művészet eszményeinek szolgálatában. Ezernyi festmény alakjai, színel jelennek meg szemünk előtt, s láttára e gazdagságnak megütközéssel kérdezzük, miképpen lehet az, hogy Than Mór alakja feledésbe merült az újabb nemzedékek előtt. Mert hogy valóban így van s emlékéit csak a művészettörténelem őrzi és becsüli meg, arra a magunk tapasztalásán kívül utal ó maga is, amidőn 1889 szeptember havában, Velencében, összeállítja alkotásainak leírómát s e leírómhoz szóló rövid bevezetésében a következő keserű szavakra fakad:

„... mindamellett látható, hogy ennyi munka után valóban jobb anyagi helyzetemnek kellene lenni, de hány festményem ajándék volt, és mennyire rosszul díjaztattam!... És mindezek után mennyire elfeledtek engem otthon, erről szólni sem kívánok.” (Ernst Lajos gyűjteménye.)

Valóban ezren és ezren járnak naponta a keleti pályaudvarban, a Nemzeti Múzeum lépcsőházában, a Vigadóban s más középületekben, látják a díszet, melyet a falfestmények az épületeknek adnak, s nem tudják, hogy alkotójuk kicsoda. Sok száz család körében, egész sor díszteremben képmásokat látnak, amelyeknek legnagyobb része megragadja figyelmünket nemes felfogásával, festői ábrázoló erejével. Érdeklődésünkre, hogy ki festette, csak a legtrikábban kapjuk meg a választ, hogy Than Mór munkája; legtöbbször senki sem tudja az alkotó nevét.

Templomainkat több mint száz egyházi festménye díszíti, anélkül, hogy a hívek megkülönböztetnék azokat a magyar templomokban egyidőben elburiázzott mesterember-munkáktól.

A meg nem értésnek és feledésnek ez a mértéke művészeti közviszonyainkban és

művészettörténetünk fejlődésének egy sajátos jelenségében rejlik.

A sok szenvedés látogatta magyarság évszázadokon át alig jutott hozzá, hogy művészettel foglalkozzék. A múlt század közepe táján legjobbjaink indította művészettörténetmozgalom elérte azt, hogy egyes városi középpontokban, leginkább Budapesten, érdeklődés támadt a képzőművészet iránt is, ám ez az érdeklődés aránylag szűk körre szorított és általánosságá hosszú évtizedeken át sem vált. Mindenesetre erőforrás volt arra, hogy lökést adjon a magyar művészet kifejlődésének s megszólaltassa a magyar tehetségeket. Így keletkezett — irodalmunk fejlődésmenetéhez egészen hasonlóan — a *nemzeti festőművészeti irány*, amely óriási haladás a XIX. század első felének e téren mutatkozó állapotához képest s amelynek első nagyszabású képviselője éppen Than Mór. Ebből a történelmi látátból kell első sorban tekinteniünk alakját és művészetét, hogy kellőképpen értékelni tudjuk érdemét és jelentőségét.

Ez az irány, amely évtizedeken át uralkodott művészetünk történetében s amelyet szeretnek idegen-utazónak felülfentni, idegen példákön tanult ugyan, de teljesen magyar eszmevilágból és látásból termelte ki a maga alkotásait, amelyeknek néhány nagy tehetség egészen sajátos jelleggel adott szorosán vett festési szempontokból is.

Hogy mennyire igaz ez a megállapítás, arra nézve a legjellemzőbb az a hatás, amelyet az 1873. bécsi világkiállításon az akkori magyar festőművészet hatalmas felvonulása keltett. Egyetlen bírájának sem jutott eszébe a magyarokat, akik között művészettörténetünk legnagyobb nevei szerepeltek, idegen hatások alatt dolgozó művészcsoporthoz tekinteni, hanem ellenkezőben megállapították a magyar festészetnek különleges nemzeti jellemvonását.

Így Friedrich Pecht, a müncheni festőből lett műbíráló,<sup>1</sup> könyvének Magyarországról szóló fejezetében ezt írja:

<sup>1</sup> A müncheni Karst für Alle megalapítója 1866-ban.



THAN MÓR: JADVIGA GUSZTÁV ÚR ÉS CSALÁDJÁ  
Jenny László ár. teléfontos



„A Lajtha szó eredetileg a Letheből származik, mert sehol sem felejtének könnyebben, mint a Lajthán túl... A meglehetősen nagyszámú magyar művészek is azért írának ki, hogy a Lajtha rajtuk, úgy látszik, jlyetén hatással van. Mert ha Düsseldorf-ből vagy Münchenből jövet átélnek rajta, mindjárt elfelejtnek mindent, amit ott tanultak.”

Pechtnek ez a megállapítása nyilván nem a tudásra és képességre vonatkozik, hanem arra a sajátos új vonásra, amelyet a magyar művészet magából kifejlesztett. Ennek bizonyossága, hogy az elfogult, különben érdemes bajor író egyenként nagy elismeréssel emlékezik meg a magyar művészekről, elsősorban „a valóban tehetséges” Than Mórról is.

Még többet mond Ernst Lehmannak ugyancsak a bécsi világkiállítás képzőművészeti részéről szóló könyve, amelyben a rövid néhány év alatt kialakult „*őndülő magyar iskolát*”, — az osztrák író szavai —, így jellemzi:

„A létezésükről való általános tájékozatlansággal szemben Magyarország művészei rendkívül jelentős és meglátásra kényszerítő módon léptek be a modern művészet mérközébe. A mindig öseredeti és a legbensőbb érzésből teremtett magyar képek úgy hatnak a szemlélőre, mint egy a legtöbb embernek idegen és mégis egyszerű és hatalmas világ tanuló. Színben és felfogásban leg többször komoran és szigorúan, a magyar művészek saját nemzeti multjuk mellett maradnak történelmi képességben és hazai tájalk mellett nagyszerű felfogásra és mély érzésre valló tájképeikben... Ezek a jelenbeli alkotások utalás arra, hogy a magyar nemzeti művészetnek talán már a közeli időben még nagyobb jövője van. Sőt a magyarok osztálya már ma mutat valamit, ami még a különben oly szép németbirodalmi osztályból is hiányzik: *kifejezett nemzeti stílust*.”

Könyvének bevezetésében foglalt ez általános megállapítás szellemében Lehmann az egyes festők és művelk méltatásában is keresztlívviszi gondolatát, megállapítva megint a magyar festők saját színvonalát és kiélezett erőteljes hatásokra való törekvését, s a legnagyobb méltánylással említi Than Mórnak „A morvamezei csata után” című történelmi festményét.

A maga korából született, a maga korában megértett, s mint az előbbi idézetek mutatják, a külföldön is visszhangot keltett nemzeti művészeti írány a nyolcvanas évek vége felé háttérbe szorult. A nyugaton már régebben megindult új művészeti irányok ostromolták a „régit”: a művészet felfedező utakra indult a naturalizmus és impresszionizmus területére s divattá lett egyedül az újat tekinteni helyesnek és korszerűnek.

Ennek a nem mindentit csendes művészeti forradalomnak súlyát sokan megérezték ama kor nagy művészei közül. Látták az újat, de nem találták meg benne azt, ami számukra a művészet lényegét jelentette. Engedni nem tudtak neki, követni nem akarták, visszavonultak tehát műtermekbe, vissza a nyilvános kiállításoktól. Ezt tette Than Mór is, nem tehetségének korlátja miatt, hanem vagy jellemének következetessége, vagy belső szent művészi meggyőződése folytán. A kor terhe alatt, betegségét is győtorve, a művészeti közvéleménytől magát elhagyatoitnak érezve, Olaszországba vonult s többé már alig alkotott. Élete, melynek során annyi szép és nagy alkotással gazdagította a magyar művészetet, utolsó évtizedében alkotás nélkül múlt el.

Szerepe és jelentősége ám így is korszakalkotó a magyar művészet történetében. Az első volt a nagyok sorában, akik a magyar művészetet megteremtették. Az első egyike, akik a külföld nagy művészeit központjában is feltűnést keltettek festményekkel. Az első, aki magyar érzést, magyar gondolatot, magyar kép- és színvonalat a kor teljes művészeti szintjén szólatott meg festményeiben, megnyitotta a nemzeti festészet iránt, a nagy alkotóknak azt a sorozatát, amelyben másodikkal barátja és kortársa, Lotz Károly következett, s amelyet Székely Bertalan őrtárolakja zárt le.

Művei több mint ezernyi arckép, egyházi festmény, egész sor figurális mű, költői gondolatok megabrázolója, életkép, tájkép szerkesztve idehaza és a külföldön. A magyar művészettörténelmi kutatásnak lesz feladata, hogy összeszedje a külföldön, főképp Olaszországban, Bécsben, Párisban, Londonban és másutt levő képeknek leírását és egy-egy képet alkotson Than Mór egész életmunkájáról. Ami előttünk van, oeuvre-jének töredéke, javarészt kiváló bizonyossága nagy



SŐKEZ BÉRES KÖRNYELÉNEK, SÉBŐTÖRTÉNELMI ALKAL. KÖRNYELÉNEK. AZ 1894. ÉVI JUNIUS 20. ALMÁRÓMI CSAPATTAL TÖRTÉNŐ MEGSZERELÉSE UTÁN.

- |                    |                    |                    |                     |
|--------------------|--------------------|--------------------|---------------------|
| 1. Barta           | 2. Székely István  | 3. Balassa         | 4. Kócs             |
| 5. Székely István  | 6. Székely István  | 7. Székely István  | 8. Székely István   |
| 9. Székely István  | 10. Székely István | 11. Székely István | 12. Székely István  |
| 13. Székely István | 14. Székely István | 15. Székely István | 16. Székely István  |
| 17. Székely István | 18. Székely István | 19. Székely István | 20. Székely István  |
| 21. Székely István | 22. Székely István | 23. Székely István | 24. Székely István  |
| 25. Székely István | 26. Székely István | 27. Székely István | 28. Székely István  |
| 29. Székely István | 30. Székely István | 31. Székely István | 32. Székely István  |
| 33. Székely István | 34. Székely István | 35. Székely István | 36. Székely István  |
| 37. Székely István | 38. Székely István | 39. Székely István | 40. Székely István  |
| 41. Székely István | 42. Székely István | 43. Székely István | 44. Székely István  |
| 45. Székely István | 46. Székely István | 47. Székely István | 48. Székely István  |
| 49. Székely István | 50. Székely István | 51. Székely István | 52. Székely István  |
| 53. Székely István | 54. Székely István | 55. Székely István | 56. Székely István  |
| 57. Székely István | 58. Székely István | 59. Székely István | 60. Székely István  |
| 61. Székely István | 62. Székely István | 63. Székely István | 64. Székely István  |
| 65. Székely István | 66. Székely István | 67. Székely István | 68. Székely István  |
| 69. Székely István | 70. Székely István | 71. Székely István | 72. Székely István  |
| 73. Székely István | 74. Székely István | 75. Székely István | 76. Székely István  |
| 77. Székely István | 78. Székely István | 79. Székely István | 80. Székely István  |
| 81. Székely István | 82. Székely István | 83. Székely István | 84. Székely István  |
| 85. Székely István | 86. Székely István | 87. Székely István | 88. Székely István  |
| 89. Székely István | 90. Székely István | 91. Székely István | 92. Székely István  |
| 93. Székely István | 94. Székely István | 95. Székely István | 96. Székely István  |
| 97. Székely István | 98. Székely István | 99. Székely István | 100. Székely István |

„Még a forradalom Mejtébi most igen ériekessé vált aquarell vázlatokkal készítettém, melyek részben Horváth Edmúndnak megrendelésére másoltam is, az eredetiek azonban az akkori Bécsi polia elkofoata — ezek közt van még Károlyi Sándor grófnál egy: Görög környezeti lóbaton — és a többi Horváth Edmúnd hagyatékában”. Thás Mór főjegyzése.

Az itt reprodukált aquarell na Károlyi László gróf gyűteményében van, a Míhi kastélyban.

A gróf ér szives engedélyével közöljük.

tehetségének. Messzire vinne ehelyütt részletezni ezeket az alkotásokat: *Than Mór nagy alakja várja életíróját és minden művének méltatóját*. Itt csak *önarcképére* utalunk, melynek egyik példánya unoköccsének, Than Károly bárónak tulajdonában, másik példánya a Szépművészeti Múzeumban van, s mely a kor legjobb arcképfestőinek magaslátán mutatja őt, több más *portrait-jával* együtt. Történeti és falfestményei alkotójuk nagy kultúrája s a művészet nemes felfogása mellett jelentős példái a monumentális festészetnek.

Alakja és szerepe a magyar művészet-történetben hasonló Vörösmarty szerepéhez és alakjához az irodalomtörténetben.

Hasonlatosak ők nagy tulajdonságaikban, hasonlóak hibáikban, hasonlóak felépésükben, szereplésükben, úttörő és útmutató jelentőségükben. Az első nagy magyar költőnek méltó páralakja festészetünkben az első nagyszabású magyar festő.

Nagy tartozásoknak kicsi törlesztése a nagyokról való megemlékezés. Ma, amikor már a történelemél azok a művészeti irányok is, amelyek Than Mór alakját és művészetét, mint amnyi másét is, életének végén háttérbe szorították, tisztán bontakozik ki előttünk a nemzeti festészet korának, s benne az alapvető Than Mórnak jelentősége, s az emlékező utókor igazságot szolgáltat a koral feledéssel szemben érdemének és egyéniségének.

LÁNDOR TIVADAR



A BÉSZTERCEBÁNYAI PLÉBÁNIATEMPLOM CORPUS DOMINI KÁPOLNÁJÁNAK AJTÁJA S KERETÉBEN A HASONLÓLUL ELPUSZTULT SZENT ANDRÁS KÁPOLNA KÖSZÖBRA. 1471



## LŐCSEI PÁL MESTER ÉS KÖRE

Németország művészetében 1500 körül Nürnberg jut vezető szerephez. A város legkiválóbb mesterei: Dürer Albrecht, Vischer Péter és Stósz Vid. Az elsőnek apja alföldi magyar övös, aki vándorútján Németalföldről visszatérőben ott nősül meg s felesége révén ver gyökereit Nürnbergben. Péter Vischer apjáról, Hermann Vischerről életrajzról egy része azt gyanítja, hogy Magyarországról szakadt Nürnbergbe. Első ismert műve, a wittenbergai bronzkereszt-kút 1557-ből tagoltságával s a tizenkét apostolt ábrázoló díszítésével, ha nem is mutat közvetlen kapcsolatot Jodok mester 1475. évi besztercebányai keresztelőmedencéjével, ezzel egy családba sorozható. Stósz Vid szállóhelyével életrajzról mindmáig sincsenek tisztában. Am feloldásának megoldatlan problémáival csak úgy lehet megbirkózni, ha Magyarországról származtatjuk, amire mesterjelében a kettős kereszt, de családi körülményel közül is nem egy vall.

Mind a három mester s közöttük Stósz, aki az ottani magisztrátus vele szemben mindvégig rüdög bánásmódja ellenére holtáig Nürnbergben marad, a német művészet jellegzetes képviselője s a magyar művészetnek csak annyiban van köze hozzájuk, amennyiben metszetei révén Dürer, oda-költözött fiait közvetítésével Stósz hatása nálunk Erdély keleti határáig s a Székelyföldön is elterjedt. Középkori művészetünk-ből nagyrészt csak az ország határszéli vidékeken maradtak fenn emlékek s ezek zöme is másodrendű, provinciális jellegű. Am bizonyos, hogy ha a török hódoltság folyamán legkulturáltabb részében elpusztult Magyarország a középkorban nem lett volna virágzó művészi élet színhelye, aligha kerültek volna ki tőlünk külföldre olyan mesterek, akik akár maguk, akár fiaik révén jelentős szerephez jutottak ennek művészetében. Ilyformán aligha áll meg a német írók fölényes, bár sok tekintetben menthető felfogása, amely szerint, mint Lossnitzer kiütő Stósz-monográfiájában olvashatjuk, a művészetben szegény Kelet-

ről semmi jó sem háramolható Németország művészetére.

Mindinkább nyilvánvaló, hogy 1526-ig, amíg önállóságát s ezzel régi jólétét és gazdagságát el nem veszítette, Magyarország kulturális szerepe Európában távolról sem volt kevésbé jelentékeny, mint a német birodalom bármelyik országáé. S ha középkori művészetünk a hozzánk szinte kezdettől fogva állandóan beszívárgó olasz hatások ellenére velejében inkább a németországi művészettel tart fenn szoros kapcsolatot, alighanem utóbbi is nem egy impulzushoz jutott Magyarországból. Erről különösen falfaragásunk középkori emlékei és mesterei tanuskodnak. Közvetett adatok bizonyítják, hogy a középkori falfaragás legjellegzetesebb alkotásai, a szárnyostárok nálunk már 1400 körül teljesen kifejlődött dekoratív pompájukkal készültek s elenyészett püspöki székesegyházainkban szobraikban is a korukat hatalmasan megelőző Kolozsvári-tesztvérek plasztikájának színvonalán állottak. Hogy a XV. század első felében milyen kiváló falfaragó-mestereink voltak, ennek a délkelet-németországi szép Madonnák korában 1429-ben Bécsben felvetődő s valamennyi falfaragó-szobrász kortársát felülmúló *Kassai Jakob* működése a bizonyosságunk. Ez a kiváló mester kétség-telenül Kassán született s az Ifjúkorában épülő Szent Erzsébet-templom műhelyében mint kőfaragóinas indult el pályáján. Mester és falfaragó-szobrász azonban minden bizonytalansággal csak művészetünk valamelyik elenyészett régi főhelyén lett. Freisingi Madonnája 1443-ból, a müncheni National Museumban, ruhájának festői, lendületes redőzésével, formai harmóniájával és bensőségével a XV. századbeli magyar falfaragás stílusfejlődésének egyik láncszeme, amelynek a perifériákra került szórványos klasszikus emléket a XV. század második feléből a galgóczi betlehem, a löcsei Vir dolorum-oltár, a bártafi Corpus Domini-szobor, a tájói Szent János-fej<sup>1</sup> s a késmárki főoltár fölfestései Krisztusa.

<sup>1</sup> Depr. a M. M. I. (1928) évi. 5. számában a 368. oldalon.



LÓCSEI PÁL MESTER: SZŰZ MÁRIA SZOBRA  
A LÓCSEI BETLEHEMBŐL. Bécs



LÓCSEI PÁL MESTER: INÁDKOZÓ PÁSZTOR  
A LÓCSEI BETLEHEMBŐL



LÓCSEI PÁL MESTER: ÉNEKLŐ  
PÁSZTOR A LÓCSEI BETLEHEMBŐL

A középkori művészet lelkiisége ezekben a reálisitások felfogással, de egyben a szép és harmonikus formák keresésével faragott, bensőséggel teli, festői kompozíciójú szoborművekben zeng föl a legtisztabban, amelyek mostani, egyéb szárnyasoltárokból gazdag környezetükben síflusokkal, mint egy minden ízében arisztokratikus művészet emlékei társtalalanul állanak. Fafaragásunk klasszikus emlékeinek stíljét nem lehet Németországból származtatni a vidéki városainknak a német szárnyasoltárokkal rokon emlékeit is messze felülmúlják. Eredetük így csakis a török korban elenyészett művészeti főhelyeinken, jelesül Budán kereshető. A középkori Buda, Európa akkor legegységesebb és egyik leghatalmasabb országának fővárosa, temérdek templomával a művészetnek legalább is oly jelentékeny fókusa lehetett, mint a középkor végén Nürnberg. Budán tanulhatott vagy tökéletesítette a kassai dóm építőműhelyében elsajátított művészetet Jakab mester, Bécsnek 1429–1463 között a legkiválóbb szobrásza. Valószínű, hogy ott gyökerezett Stósz Vid művészete, akinek régi budai kapcsolataira az is vall, hogy bár a mester akkor már nürnbergi polgár volt, András fia a budai karmeliták kolostorában lépett be ezek rendjébe. Stósz főműve, a festői hatású Mária halála-oltár Krakóban, felfogás és kompozíció dolgában az ily tárgyú magyar emlékekkel tart szoros rokonságot, amelyek legrégibb ránkmaradt példája a XIV. századból a budai Nagyboldogasszony-templom déli kapujának timpanon-domborműve. Csakis régi művésztünk elenyészett főhelyéről lehet származtatnunk *Pál mestert*, Stósz Vid tanuló-és versenytársát, majd haláláig hű barátját, ezt az izzig-vérig szobrászt, akinek művészetében ül, az utóbbival ennek csak néhány nürnbergi művén érvényesülővel rokon síflus tárul elénk.

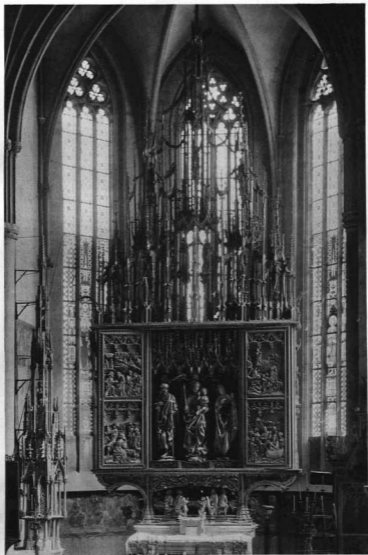
Pál fafaragó-szobrász, már mint kész mester, 1800 körül, valószínűleg a XV. század kilencvenes éveiben telepedik le Lőcsén. Csak ottani alkotásai stílusa alapján tudjuk, hogy Besztercebányáról került a Szepességre a Lőcsén népes műhelye élén maga még ritkábban vette kezébe a fafaragó-vésőt,

mint tüzes vassal való megbélyegzéséig Nürnbergben Stósz.

Lőcsén Pál fejlődésének útját nem ismerjük. Pályáján, bizonyára már élete delelőjén nül, mint késsz mester lép elénk. Hatalmas egyénisége valamennyi segédére a alighanem a Nürnbergbe költözött Stószra is nagy hatással volt. Műhelyének Szepes, Sáros és Liptó megyében nagy számmal látható szárnyasoltáira és szobraira az első pillanában ráismerünk. Hogy nem a Szepességen, vagy valamelyik ezzel szomszédos vármegyében tanult, ennek egyszerű oka az, hogy a XV. század utolsó harmadáig Kassán, sőt Eperjesen, Bártfán is a szepességi városokban később sem találkozunk számottevő fafaragó-mesterrel. A bártfalak a Szent Egyed-templom 1466-ban fölláttott főoltárának primitív szobrai Krakóból készen kapják. A kiválóbb szárnyasoltárok fafaragványai említett vidéki városainkban a XV. század végéig Budáról, majd Kassáról kerültek oda, mint a Vir dolorum-oltár szobrai Lőcsén 1476-ból, a bártfai szebb szárnyasoltárok is az eperjesi és kisszebeni főoltárok nagy szobrai.

Mielőtt *István kőfaragómester* Budáról, mint a Szent Erzsébet-templom építésze Kassára kerül, még ott sem igen akadt kiválóbb fafaragó-szobrász. Erre a kassai múzeum 1460 körül faragott domborműve a domból vall, Mária halálát ábrázoló tipikus apostolalakjalval, amelyek sorában minden második ugyanazt az arcot mutatja. A keleti Felvidéken csak a Szent Erzsébet-templom építésének befejező munkálatai közben először Kassán lendül föl a fafaragás s nyilván István mesterhez hasonlóan Budáról idetelepített szobrászok révén. Erre vall a kassai dóm főoltára, pazar ékítményei finomságával, festői drapériáival, lendületes tartású és élőlök felfogású három nagy alakjával. A főoltár Szent Erzsébet életét ábrázoló mellő 12 szárnyfésztével 1477-ben készült el. Külső 36 szárnyfésztéménye Mária életének s Krisztus kinszenvedésének képsorozatával más két mester műve s alighanem csak a XVI. század elején jutott befejezéshez. Bártfa legszebb szárnyasoltárai kassai faragók és festők művei s István mester közvetítésével kerültek a Szent Egyed-templomba. István mester minden biznnyal azonos Tharner

<sup>1</sup> Repr.: a Magyar Művészet az évi A. számában a 214–215. oldalakon.



LŐCSEI PÁL MESTER:  
A LŐCSEI SZENT JAKAB PLEBÁNIA Templom FŐOLTÁRA. 1808

(Tornai) Istvánnal, aki öreg korában Bártfán telepedett le, ahol a XV. század utolsó két tizedében a város leggazdagabb és legtekintélyesebb polgára. Kassai mester, *Johannes sculptor imagicum*, faragta az eperjesi főoltár szobrai, amelyet 1490-ben állítottak föl, de szárnyfestményein az *eperjesi Péter mester* 1497-től 1506-ig dolgozott. Kassai, *Alexander N. sculptor*, volt a kissebenti főoltár mestere is.

A Szepességen sem találkozunk a XV. század végéig nevesebb faragó-szobrászszal. Annál több a festő itt, főleg Lőcsén, akik alkalomszerűen faragó legényt is tartottak, maguk azonban nem voltak szobrászok. A löcsei Confraternitas Corporis Christi számadáskönyveiben, amelyeket az Akadémiában őrzött kódex alapján Iványi Béla ösmerietelt (Közlemények Szepes vármegye múltjából 1911.), a következő festők szerepelnek, akik többnyire a vallásos társulat előjárói is voltak: *Pál festő* 1437—1450 között, *János* 1468—1509, *Gáspár* 1486—1495 között, *Bálint* 1507 körül, *Krausz János* 1511—1520, végül a bártfai születésű *Stanczel Theophil* 1515—1520 között. Nem szerepel a Confraternitasban, de nevével jelzett 1484. évi poprádi Madonnája alapján jobban ismerjük *Lőcsei Miklóst*, akinek stílusával rokon festett szárnyasoltárok a Szepességen és Liptóban szép számmal maradtak ránk. A Corpus Christi-társulat jegyzőkönyveiben egyetlen faragó-szobrász szerepel: *Paul Schnitzer*, aki 1515-ben a Confraternitas előjárója s a Lőcsei Krónika szerint 1525-ben városi szenátor. Egyéb frott adat Pál mesterről nem maradt fenn Lőcsén. A kissebenti krónika 1504-ben azt jegyezte föl róla, hogy 40 frtért a városi plébániatemplom nagyobbik űrmutatójának megaranyzására vállalkozott. Azenfelül még csak űrbanovitz Márton és családjának 1600-ban készült képeitáfiumán fordul elő neve s ennek felirata szerint az 1621-ben meghalt löcsei kőfaragó-mester felesége Pál faragó mester unokája volt.

A Stósz Vid krakói és nürnbergi életére és működésére vonatkozó adatok özönéhez képest a Lőcsei Pálról fennmaradt adatok életrészben csekélyek; mint művész, alakja mégis nem kevésbé plasztikusan áll előtűnk, mint a Stószé, holott Pál mesterrel csak élete és fejlődése delelőjén túl ismerkedünk

meg, amikor a korabeli polgári művészet többi mesteréhez s különösen a faragókhoz hasonlóan ő számos segéd közreműködésével dolgozott s szárnyasoltárainak inkább csak tervezője és vállalkozója volt.

Hogy Pál mester Besztercebányáról került Lőcsére, erre az előbbi város plébániatemplomának egyetlen fennmaradt szárnyasoltára, a Szent Borbála-oltár<sup>1</sup> vall. Ezt a szárnyak külső festeti képei keretének felirata szerint 1502-ben fejezték be. Maga az oltár azonban szobralval, domborművel, amelyek, mint a szekrény ornamentális része is, a löcsei Szent Jakab-templom főoltárával a legszorosabb rokonságot mutatják, már jóval előbb készen volt s egy 1491. évi búcsúlevel említi először, amelynek fogalmazója azonban félreértésből a nagy szobrokat rézszobroknak, a kicsinyeket ezüstből valóknak hiszi. Besztercebánya a XV. század derekától kezdve ősi plébániatemplomának s a mellette álló kórháztemplomnak újjáépítésével és fölszerelésével kapcsolatban ugyan csak számos művészi élet színhelye lett, amelynek irányítói a gazdagsággal és fényző életmódjukkal akkori főpapságunkal és főurainkkal versenyző bányapolgárok voltak.

A besztercebányai templomról s a város művelődéstörténetéről Ipolyi Arnold írt két könyvet. A templom leírásában közölt adatok s a XVIII. századbéli tüzvész után barokk stílusban átalakított épület gotikus maradványai alapján félve, a XIV. században a templom a körmöci vártemplomhoz hasonló kéthajós épület lehetett s a XV. század derekán szentélyének meghosszabbításával kapcsolatban merészen falazott óriási hálóboltozatos egyhajós csarnokká alakították át, mint aminő alakot barokkstílus átépítése után ma is mutat. A XV. század derekán történt átépítést nyomon követte a templomnak hat oldalákpólnával történt kibővítése. Ezekből a déli előcsarnok emeleti oratoriumán kívül csak három maradt meg napjainkig s mint a szentély támasztó pillérei, valamennyi gazdag faragott díszítést mutat. Az elpusztult déli kápolnák kőfaragványaiól is nem egy művészi részlet maradt fenn. A Mühlstein Vid zólyomi alispán és helyettes kamaragóf bőkezűségéből 1475-ben épült Corpus

<sup>1</sup> Repr. a Magyar Művészet I. (1908) évf. 5-ik számában a 360. oldalon.



LÓCSEI PÁL MESTER:  
SZENT JAKAB SZOBRA A LÓCSEI FŐOLTÁRON. Réselei



LÓCSEI PÁL MESTER MADONNA-SZOBRA  
A LÓCSEI FŐOLTÁRON. INÁRTER. XVI. század eleje



SZENT BOKLIS SZINEZETT ALARÁSTRÓM-SZORPRA  
A LŐCSEI SZENT JAKAB TEMPLOM ORGONAKARZATÁNAK  
PILLÉREN, 1510 körüli



SZENT KOZMA SZINEZETT ALARÁSTRÓMSZORPRA A LŐCSEI  
SZENT JAKAB TEMPLOM ORGONAKARZATÁNAK  
PILLÉREN, 1510 körüli



KISSZEBEN, HÁROM SZOBOR LÓCSEI PÁL MŰHELYÉBŐL



SZENT GYÖRÖY LOVASSZOBRA A LÓCSEI SZENT JAKAB TEMPLOMBAN





A SZEPESSZOMBATI SZENT GYÖRGY OLTÁR  
KÖZÉPSZEKRÉNYE LŐCSEI PÁL MŰHELYEBŐL. 1804–1816 KÖRÜL



AZ UTOLSÓ VACSORA. A SZEPESSZOMBATI FŐOLTÁR PREDELLÁJA

Domini-kápolna kapuját csücsíves nyílása fölött az Angyali üdvözletet ábrázoló domborművével a XVIII. században a barokk hajó falába rakták s kereteibe ugyanekkor a színtén elpusztult Szent András-kápolnából származó Szent András-szobrot foglalták.

1480-ban Kálmán János bányapolgár költségén épült Ker. Szt. János kápolnája, a mai sekrestye, a templom északi oldalán. Csakids ennek oltárából maradtatott fön Szent János remekbe faragott feje, amely lefűrészelve és fatátra szegezve a tájól templomba, onnan a beszercebányai múzeumba került.

A mai sekrestye fölül 1800-ban épült Alalmizsnás Szent János kápolnája cífrán ívelt bordájú szövevényes hálóboltozatával, a sekrestyétől nyugatra, a hajó hosszában 1474—1477 közötti, a boltozatának alakos gyámkövel, bronzkeresztűjén, az alapító feleségét ábrázoló vörös márvány sírköve és szárnyasoládra révén nevezetes Szent Borbála-kápolna, amelyet Plathy Miklós és neje Dorotya alapított a bányászok védő szentjének tiszteletére. Königsberger (Lj-bányai) Mihály alapította a Szent Mihály-kápolnát, amelyről azonban nem tudjuk, hogy 1492-ben a templomhoz fűzték-e vagy szabadon álló épület volt-e. Az ő bőkezűségének köszönhetjük többek között a Krisztust az olajfák hegyén kápolnaszerű fülkében ábrázoló kődomborművet a templom délnyugati sarkában, a legnagyobb és legnépesebb, nálunk és külföldön egyebütt is gyakori ily tárgyú csücsíveskori domborművet, amelynek művészi hatását azonban multi századbéli darva áfestése nagyon megtotta.

A XV. század derekán átépített beszercebányai templomszentély pillérenek domborművel s a kápolnák alakos kőfaragványal egyazon iskolára vallanak, egy részük egyazon műhelyre, amelynek vezető mesterétől és segédeitől azonban a városi számadásokban alig maradt ránk följegyzés, mert mind a templom, mind a kápolnák építése és művészi felszerelése a dúsgazdag bányapolgárok költségén történt. Városi számadásokban csak 1489—90-ben szerepel a templommal kapcsolatban *kőfaragómester István úr*, tehát szendátorságot viselt ember, akinek élelmézésére a város 1489-ben 10 frtot utal ki, vagyis nem

lehetett állandóan Beszercebányán lakó ember. Ipolyi veti föl a kérdést, nem azonos-e ez az István mester a kassai István Werckmeisterrel, az ottani Szent Erzsébet-templom építésével, aki akkor már nem szerepel Kassán. Más helyen (A Szépművészeti Múzeum Évkönyvel V. k.) fejtem ki, hogy a kassai István mester, az ottani és a bártfal remekművű szentségház kőfaragója alighanem azonos Tharner (Tornai) Istvánnal, aki a XV. század utolsó két tizedében Bártfán játszik előkelő szerepet, szenátor, vállalkozó, a városnak legtöbb adót fizető polgára, akinek 1491-ben egy beszercebányai festékereskedővel van vitás ügye 16 frt ára lazurfesték miatt, amelyet, ha azonos a Beszercebányán vendégszereplő István úrral, maga hozott onnan visszajövet Bártfára. Ipolyi szerint Beszercebányán is volt a kassaihoz fogható remek szentségház, amely az 1761. tűzvész alkalmával pusztult el, úgyhogy maradványait kidobták.

A Beszercebányai plébániatemplom alakos kőfaragványal mind olyan mesterek kezére vallanak, akik a kő- és fagaragást egyaránt művelhették, mint Stósz Krakóban. A beszercebányai templom befalazott déli kapuján Mária és Gábor arkangyal plasztikus formájú alakjából a vállalkról leomló palást festői ráncokba szedve, szinte viharos lobogással omlik haránt irányban alá, mint a selmecebányai Szent Borbála és Katalin fából faragott szobrán<sup>1</sup> kívüli nem egy klasszikus fagaragványunkon és Stósz Vid számos krakói szobrán is. Érdekes a beszercebányai Angyali üdvözletben Gábor arkangyal olaszos viselete, az őv alatt zubbony-szerűen fölűrt tunikával. Ilyen viseletet nem egy quattrocento korabeli olasz festő alakjain találkozzunk, így Francesco Cossa vincellériánál s Botticelli Ráfael arkangyalán. Ugyanílyen viseletben ábrázolta Stósz Vid, nyilván olasz festmény nyomán, a nürnbergi Torrigiani bankár számára 1516-ban készült Ráfael arkangyal szobrát, ma a nürnbergi Szt. Jakab-templomban. Fagaragóra valló széles kezelt jellemzi a beszercebányai Borbála-kápolna gyámköveinek féltalakját. Ezek sorában Szent László, típus és viselet dolgában, szoros rokonságot tart a kiszebeni főoltár ormának Szent Imre-szob-

<sup>1</sup> László: A Magyar Népművészet I. (1925) évi 4. számában a 271. oldalon.



KÁPOSZTAFALVI FŐOLTÁR LŐCSEI PÁL MŰHELYÉBŐL



SZENTSÉGOOLTÁR LŐCSEI PÁL MŰHELYÉBŐL.  
XVI. század. Liptószentmiklós

rocskájával s nincs kizárva, hogy a kiszebeni oltár mesterjelében: A. N. S., az n betű Neosollensist jelent. A beszercebányai plébániatemplom szentélypilléireinek egyikén az egymással birkózó alakok feliratán, e már akkor is elmosódott anagrammban Ipolyi szerint kétszer fordult elő a stuoss szó, ahogy Stósz Krakóban nevéi írta. Bár kellő fényképanyag híján kézzelfogható módon nem tudjuk kimutatni, a beszercebányai kőfaragványok oly élénken emlékeztetnek Stószra, hogy ha nem is tulajdonítjuk neki, legelőbb is abba az iskolába sorozhatjuk ezeket, amelyből mind ő, mind Lőcsai Pál kikerült. Szinte bizonyos, hogy dúsgazdag bányapolgáraink a XV. század derekán csak elsőrangú mestereket foglalkoztattak, amintek akkor, amikor Kassa a huszita zavarok miatt félben maradt nagy templomához és ennek művészi felszereléséhez szintén onnan szerződöttet mestereket, csakis Budáról szerezhettek. A mesterek neve, a följebb érintett okon kívül, azért sem szerepel Beszercebánya ügyiratában, mert itt vállalt nagy munkáik segédlek közreműködésével végzett kivitele közben a nem kevésbé jelentős Selmecbányán és Kőrmöcbányán is dolgoztak s egy sem került közülük a bányapolgárok zárkózt, arisztokratikus jellegű rendjébe. Stósz Vid, mint afféle nyughatatlan és nagyvratörű lélek bányavárosaink valamelyikéből vándorolhatott ki először Nürnbergbe, ahol azonban működésének ebből az időből nyoma sem maradt fenn. Az idegenekkel szemben bizalmatlan nürnbergiek között, úgy látszik, nem boldogult s azért mondható a 1476-ban ott szerzett polgárjogáról s nyilván ismét bányavárosainkba került vissza. Csakis itt ismerkedhetett meg Thurzó Jánossal s valószínűleg a kapitalizmus bölcsőkorának ez az első nagyszabású magyar képviselője vitte magával Krakóba, amint hogy ő ajánlhatta Pál mesteri is a lőcsélek figyelmebe, amikor a Szent Jakab-templomnagyfőoltárát megrendelték. Thurzó János, az ősi magyar szepességű lánzdás ivadék, 1437-ben Lőcsén született, ahol apja György 1456–1460 között kereskedő volt. Apja üzletét Thurzó János azután is fenntartotta Lőcsén, hogy nagyszabású fémműveskereskedelmi vállalatával Európának szinte kétharmad részét behálózta. Thurzó János 1465-ban telepedik le Krakóban, ahol 1477-

ben városi szendior s a krakói németek Mária-temploma számára megrendeli főoltár gondnoka lesz, amelyet Stósz faragott.

Thurzó János szereplése főbányavárosainkban már Krakóba költözés előtt kezdődött, amikor mint a bányászati és kohászat szakértője nemcsak tanácsaival segített a bányapolgárokat, de tőkésjével is hozzájárul ahhoz, hogy bányáikat az addignál tőkéletesebb gépi felszereléssel műveljék. 1475 körül kezd meg működését Beszercebányán az általa alapított kereskedelmi társaság, amellyel 1494-ben az augsburgi Fugger Jakob is társul, aki főleg a bányáinkból kiaknázott fémtömegek ügyes elhelyezése révén csakhamar az akkori Európa leggazdagabb embere lesz. Mint Thurzó Jánosnak Lőcsén, Kassán, Budán és főbányavárosainkban, Fugger Jakabnak is volt Beszercebányán augsburgi alkalmazottaktól vezetett faktoriája, akiknek révén főbányavárosaink akkori fényző életének és gazdagságának híre bizonyára Németországban is elterjedt. Augsburgból és vidékéről nem egy mesterlegény próbálhatott szerencsét bányavárosainkban s ezek között nem egy festő és szobrász is. Ernst Buchner legújabb sok változsfüggelék mutatja ki, hogy Jörg Breu 1500 körül járt bányavárosainkban (Belträge zur Geschichte der Deutschen Kunst, II. Augsburg, 1928). Szépművészeti Múzeumunk híres Mária látogatása festményét,<sup>1</sup> a szentantali Krisztus születése képét is neki tulajdonítja; ám lévesen, mert tudjuk, hogy ezeket a M. S. jegyű mester festette, akinek így jelzett négy műve 1506-ból az esztergomi prindsli képtárban látható. S Pál mester lőcsai Madonna-típusához is a németországiak közül az augsburgi és Augsburg vidéki Madonnák állnak a legközelebb. Am egy sincs ezek között, amely a lőcsai főoltár Madonnáját művész értékével felülmúlja. A beszercebányai Szent Borbála-oltár Madonna-szobra sem vetekedhetik ezzel s az oltár egészen véve műhelymunkaszámba veendő. Pál mester minden idejét és gondját Beszercebányán alighanem a plébániatemplom 20 m magas és 9 m széles főoltára vette igénybe, amelyet cédrusfaszekerényével még XVII. századbéli följegyzések is mint valami csodát emlegetnek.

<sup>1</sup> Repy, a Magyar Művészet I (1928) évi. 5-6. számának 226. oldalán.



A KISSZEBENI ANGYALI ÜDVÖZLET OLTÁR  
LŐCSEI PÁL MŰHELYÉBŐL. 1810 KÖRÜL  
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum

Az oltár szekrényének szobrai Mária halálát s ennek kompozíciója fölött mennybemenetelét ábrázolta, mint a budavári Nagyboldogasszony nyomtalanul elenyészett főoltára és Stósz főmúve a krakói Mária-templomban.

Több mint valószínű, hogy Besztercebányán az óriási alkotáshoz a templom átépítése nyomában, tehát 1470 körül fogtak hozzá. Königsberger Mihály 1505. évi végrendeletében 1000 frtot hagyományoz a főoltár befejezésére. Egyéb analógiák alapján ítéve azonban a főoltár faragott részleteivel ekkor már régen helyén lehetett s Königsberger a hagyományt külső szárnyképeinek megfestésére szánhatta, amelyek száma legalább is 36 volt. A besztercebányai főoltárról csak a város környékének falusi templomaiban fennmaradt s Mária halálát ábrázoló domborművek nyulnak némi fogalmat, amelyek másodrangú mestereinek mintául szolgált. A legközelebb áll Pál mester stílusához a nagyócsai (ocsoval) szárnyasoltár domborműve, amely művészi értékével ugyan messze esik Stósz krakói főművétől, de alakjait jellemző eszközeivel ismét közös mintára utal. Stósz nagyszerű alkotásának kompozíciója merőben festői felfogást mutat. Alakjait egy síkban s szinte egy sorban rendezi el. A nagyócsai és egyéb zólyomi Mária halála-domborművek, persze nem minden ügyefogyottság nélkül, három-négy sorban egymás mögött elrendezett alakjai alapján ítéve, besztercebányai mintájuk térbe komponált szobraival a krakói főoltárnál jóval plasztikusabb hatású lehetett. Az ellentét azonban, amely Pál mester és Stósz felfogásában nyilvánul, tekintve a szárnyasoltárok művészi jellegét, ilyenek együttes kivételénél mindketőjüknek csak előnyére válhatott. Ebből a körülményből következtethetünk arra, — s föltevésünket a két mester haláláig munkáikban minduntalan felmerülő közös motívumok is igazolják — hogy Stósz és Pál mester Besztercebányán egymással társas viszonyban dolgoztak s bármily messzire kerültek el egymástól, összeköttetések. Stósz Nürnbergbe költözése után sem szakadtak meg. Akár Nürnbergből, akár Besztercebányáról, Stósz Krakóba csakis Thurzó János révén kerülhetett, akit a város német polgáral a Mária-templomba szánt főoltár készítésével kapcsolatos összes ügyek vezetésével bíztak meg. Stósz ott 1477 május

25-én kezdi meg működését s a főoltárt 1496-ban<sup>1</sup> fejezi be. Ezzel a munkájával s a népes műhelyében vállalt legkülönfélébb jellegű feladatokkal nagy vagyont szerez s a főoltár elkészültével mind gazdag ember ismét Nürnbergbe költözik, ahonnan áldatlan peréből kifolyólag tüzes vassal megbélyegezve, szinte nem is mozdulhat ki többé s miután flai nagyrészt Magyarországba és Krakóba vándoroltak ki, 1555-ban mint igen öreg ember ott is hal meg.

Stósz 1488. szeptember 31-étől 1489. december 31-éig távol járt Krakóból. Egy futólagos följegyzés szerint Nürnberg felé utazott el akkor, de minthogy ott végleges letelepedésig működésének semmi nyoma, alighanem főbányavárosainkban töltötte el ezt a közel másfél esztendő, amint hogy az ezekkel mind szorosabb kapcsolatba kerülő Thurzó János a krakói főoltár befejezése előtt máshova aligha engedte volna el. S Pál mester is csak Thurzó közvetítésével kerülhetett Lőcsére, aki bár fél Európával állt üzleti összeköttetésben, mindhalálg lőcséi embernek vallotta magát s a maga és családja temetkezési helyének nagy áldozatok árán az ottani Szent Jakab-templomot szerezte meg, ahol Nagybányán bekövetkezett halála után 1508-ban, a főoltár fölállításának évében temették el.

Pál mester Lőcsén szereplését a Krisztus születését embernél nagyságú alakokkal ábrázoló szobor-csoportozat faragásával kezdte el, amely zömében saját kezének munkája. Ezt a monumentális befelcemet a lőcséiek a karácsonyi misztériumjátékoknál használhatták, amelyek színhelye szepességi városainkban rendszerint a városháza volt. A protestáns korban a misztériumjátékok megszűntek s Pál mester feledésbe merült szobrait a lőcséi városháza egyik rejtett filkéjében egy elkallódott okmány keresése közben 1698-ban találták meg. Ekkor a Szent Jakab-templom már ismét a katolikusok birtokában volt s a szobrokat harangzúgás közben, fényes körmenetben vitték át a plébániatemplomba, ahol visszajáról s igen összezsúfoltan a gróf Csákyak költségén készült barokk oltár barlangszerű filkéjében állították el. A misztériumjátékokon a mindenfelől egyazon gonddal kidolgozott térdeplő alakok a terem közepén,

<sup>1</sup> Lásd Dr. Feliks Kopera tanulmányát: „A szobrászat Lengyelországban”, folyóiratunk az évi 1-ik. számban s 218. oldalon.



A LŐCSEI SZENT JÁNOS OLTÁR EREDETI ORMÁVAL

félkörben, szabadon voltak föllállva s a három térdeplő angyal között fekvő, eredeti alakjában elveszteni kis Jézusi fogták közre, szoros benső kapcsolatban a Gyermekek alakjával. Az egész testiségükkel a térbe állított alakok kompozíciójának plasztikus hatása így fellülmíthatatlan s maguk az alakok is minden részletükkel ízig-vérig szobrászmester alkotásai, akinek kisujjában van az anyagának leginkább megfelelő faragó stílus iránt való érzék s akl fölöslegesen találja símára csiszolni széles, darabos formáit, mint régebbi klasszikus emlékeink mesterei, vagy mint az olasz renaissance márványszobrok hatása alatt Németországban Riemenschneider s az őregedő Stósz. A felfogás előkelősége dolgában Pál mester klasszikus emlékeink mestereivel nem vetekedhetik. Ám alakjai nem kevésbé bensőségesek s mint vonásaik, jellemzésük és mozdulataik is egyénibbek. Az egyéni felfogás diadalmas érvényesülésével kezdődik voltaképpen az újkori szobrászat.

Ennek a szép kezdetnek náunk a periferikon fafaragásunknak nyárspolgárius elindusztriatlázódása, majd a mohácsi vész-szel kezdődő viharos századok miatt nem volt folytatása s Lőcsei Pál műhelyének alkotásain is csak ezek részletein bilincsel le, amelyeket a mester maga faragott. Ilyenek a lőcsei főoltár emberfölni nagyságú három szobra közül Szent Jakab és a Madonna alakja. A főoltárról a lőcsei krónikában csak vajmi számszavú följegyzéseket olvashatunk. Az oltárt 1508-ban állították föl. 18 és egy harmad m-nyi magasságig felnyúló alkotmányának megározására Messingschläer alias Pollierer Menyhért vállalkozott, aki 1522-ben halt meg s harminc évén át szenátor, 5 évén át főbíró volt Lőcsén, azonfelül tíz évén át a Szent Jakab-templom gondnoka. A nagy orgonát faragott kőből épült és szobrokkal díszített karzatával együtt is ő állította fel. A lőcsei főoltár zárt állapotában látható s a Passiót ábrázoló szárnyfestmények itt is később készültek. Kompozícióikhoz Cranach 1509-ben megjelent metszetei szolgálták mintául. A szárnyképek festése még 1517-ben is folyt. A Corpus Christi confraternitas ebben az évben 40 frtot utal ki Pollierernek a Szent Jakab-oltár költségeire. 1518-ban a vallásos társulat ismét 25 frtot fizet „az oltár javítására (zur Besse-

rung) és gyertyatartókra”. Utóbbi tétel azonban minden bizonnyal a saját oltárára, a pompás Corpus Domini-oltárra vonatkozik.

Már Pál mester lőcsei betlehemi is találkozik motívumokkal, amelyek Stószszal való szoros kapcsolatára vallanak. Mária betlehemi térdeplő alakjának tartása, ruhájának redőzése, a vállain átvetett kendő s a hajelrendezése szinte mása a Stósz krakói főoltárán ábrázolt haldozó Szent Szűznek. Csak arcának típusa más s jellemzése egyénibb, mint Stósznál, aki azonban Mária halálának apostolalaktain képmászerű jellemzéssel természet után éppúgy krakói emberket örökített meg, amint hogy Pál mester is betlehemi szobrait élő minták után faragta. Ezek sorában a síma képi imádkozó pástor a legjellegzetesebb, energikus arcával, sashorrával, remekül kidolgozott kezének kifejező mozdulatával. Ez s a lőcsei betlehemi éneklő pástora borotvált ajkával, kecskeszakállal színtén aligha városi polgárt örökít meg. Kőszakállas bajszos polgári típusi mesterünk csak Szent József elgondolkodó kifejezésű arcán ábrázolt.

A betlehem Mária-típusára emlékeztet, de itt már asszonyos szépsége teljében áll előttünk a főoltár pompás Madonna-szobra, aki itt halk mosollyal alkán jóasogban hűve tekintve áll egyszerű redőkben alomló, végig aranyozott ruhájában, balkarján a barokkosan elforduló kis Jézus pufók képi mosolygó alakjával. A lőcsei főoltár Madonna-szobra már nagyban elít Stósz tartásukban és mozdulataikban egyaránt elfogult középkorias Mária-szobraitól; méltóságos, teljes megjelenésű renaissance Madonna, amely sifusával, mint már érintettük, az Augsburg vidéki, így a blaubeureni főoltár-Madonájával mutatja a legfőbb rokonságot. Mindazonáltal Lőcsei Pál mesterművén is nem egy részlettel, motívummal találkozunk, amely mind a krakói, mind a nürnbergi Stószszal való szoros kapcsolatáról tanuskodik.

A lőcsei főoltár, méretelt és ornamentális fölszerelését tekintve, külföldön is párját ritkító legnagyobb és legpompásabb főnnmaradt szárnyasoltárunk. Predelláját kétfelől kihajtó galyakon egy-egy áttört művi virágkosár díszíti, fülkéjében az Utolsó vacsorát ábrázoló kisebb méretű szoborcsoporthoz látható, amely mint a szépségszombati főoltár predellájába került szabad ismét-



lése, a Stósz nürnbergi műhelyéből 1508-ban kikerült schwabachi főoltár predelladomborművére emlékezett. A löcsei főoltár predellájának hullámos indájú, madaras, áttört művű mennyezetének egyszerűbb díszítő motívummalval Olesznicki érsék gneseni sfremléken találkoznak, amelyen a halott lapos domborműves alakja, elvitázhatatlanul esztergomi érseki sfremlékein mintájára, esztergomi vörösmárványból 1498 után készült Stósz krakói műhelyében. A löcsei főoltár Szent Jánost ábrázoló, egyébként jelentéktelen nagy szobrának drapériája szinte ráncról-ráncra ismétlődik a schwabachi főoltár Keresztelő Szent Jánost ábrázoló szobrának ruháján. A löcsei főoltár harmadik nagy szobra, Szent Jakab apostol arcát, jobb kezének mozdulatát s jobb lábát nem tekintve, német szakasztott mása Stósz Szent Rókus-szobrának a firenzei Annunziata-templomban, amelyet 1505-ban történt megbélyegzése után mindenképp elhagyatva Nürnbergben faragott s amelyet német művészettörténetíróknak épp a löcsei Szent Jakab-szoborral való összehasonlítása révén sikerült a nürnbergi nagy mester sajátkezü munkájának meghatározniok. A löcsei és a firenzei szobor körülbelül egyidőben készült, az utóbbi olyan rajz után, amelyet csakis Pál mester küldhetett messzire szakadt szerencsétlen társának, akinek megbélyegzése után elnéptelenedett műhelyében később is többnyire csak olyan segítők dolgozhattak, akiket Pál mester küldött hozzá Lőcséről. Hogy nem Pál mester használta föl Stósz Szent Rókusának rajzát mintául Szent Jakab szobrához, de megfordítva Stósz némi módosítással Pál rajzát, erre vonatkozólag is van bizonyágunk. Ha Stósz küldi Lőcsére, vagy valamelyik legénye hozza onnan Szent Rókus szobrának rajzát, Lőcsei Pál is minden bizonnyal ennek nyomán faragta volna ezt a szentet ábrázoló szobrát. Ám nem így történt. A löcsei Szent Jakab-templom 1810 körül készült nyugati orgonakarzatának arkádjával közötti mennyezetes gyámköveken két íglőt alabástromból faragott, színezett kisebb szobor áll: Szent Kozma és Szent Rókus alakja. Utóbbi ikonografial szempontból helyesebb ábrázolás, mint Stósz firenzei Rókusa s ha nem is oly monumentális, tartásában és arcában nem kevésbé kifejező, mint a Nürnbergbe szakadt mester

hatalmas alakja. A kerek és telt képpé Szent Kozma-szoborral szemben feltűnőek az alabástromból faragott Szent Rókus horpadt orcái. Mintha olyan embert ábrázolnának, akit tüzes vassal bélyegeztek meg, mint orcáin Stósz, akinek sebel behegedése után készült képmását valamelyik Nürnbergből Lőcsére került fafaragó vagy festő hozhatta magával.

A löcsei főoltár szárnyainak domborművei stílusukkal ugyanarra a tervező mesterre és ugyanarra a segédre vallanak, aki a besztercebányai Szent Borbála-oltár kompozíciókban festője, de részleteikben plasztikus domborműveit faragta. A löcsei domborművek az Apostolosz óslásait, Szent Jakab lefejezését, Szent János evangélista látomását Pathmos szigetén és olajbafőzését ábrázolják, többnyire hagyományos s a művészek vándorlása és metszetek révén Európaszerte elterjedt kompozíciókban. De miként már Thausing a besztercebányai domborműveken Ipolyi idején, a löcseiek is találunk eredeti vonásokat, különösen egyik-másik alak magyaros típusában, keleties, török viseletében, mint pl. a Szent Jakab lefejezését ábrázoló domborműven. Ennek kompozíciója felerészbén szakasztott mása Stósz ugyanily tárgyú krakói rézmetszetnek (P. 8.). Csakhogy a bakó rézmetszetű merev, félszeg alakjával szemben a löcsei dombormű hasonló alakja merő lendület s csupa drámalság és plasztika. Kétségtelen, hogy Stósz rajza régiebb s a mestertől került Lőcséi Pál mintakészletébe, aki azonban az eredeti jóval meghaladó művészettel használta fel. Több mint valószínű, hogy Stóznak monogrammjával jelzett metszettel alighanem önlemezetre műhelyhasználatra készültek. Amikor a tömegesen gyártott oltárok felállítására közben egy-egy kompozíciót több segéd egyszerre faragott, bajos lett volna valamennyi számára a témát külön megrajzolni. Azért lett Stósz Krakóban rézmetsző, s hogy Lőcsei Pál műhelyében is ilyen módszerrel dolgoztak, arra vonatkozólag is vannak közvetett adataink. Mielőtt ezekről szólnánk, nézzük, mi minden került ki Lőcsei Pál műhelyéből, miközben a Szent Jakab-templom főoltára készült. Magában a löcsei plébániatemplomban még a Mária hó-oltárát, Péter és Pál apostolok oltárát s a Szent Miklós-oltárt tulajdoníthatjuk, mint 1508 előtt készült alkotásokat, Pál mester

műhelyének. Mind a három, de különösen a Mária hó-oltára II. Ulászló-korabeli címeres predellájával, lendületes tartású Madonna-szobrával a kassai festőre valló színdús képeivel, igen figyelemreméltó alkotás. Mint feljebb láttuk, Lőcsei Pált már 1504-ben foglalkoztatták a kissebeniek. Az ottani plébániatemplom két mellékoltára, ma a budapesti Iparművészeti Múzeumban, s a templom pilléreit díszítő három faszobor a lőcsei főoltárral egyidőben készült. Utóbbiak közül Szent Jakab alakja a lőcsei főoltár hasonló alakjának visszajáról kisebbített ismétlése, tehát csakis metszet után készülhetett, miközben Pál mester ehhez készült eredeti rajza alapján a főoltár nagy szobrát maga faragta.

A kissebeni Szent András-szobor sablonos legénymunka, mint a Szent János evangélistát ábrázoló is. Utóbbi azonban különös keze alól került ki, mint a minőre a némileg módosított rajz alapján Pál mester főoltárának igaz, hogy jóteknony homályba vesző Szent János szobrát bízza.

Az Iparművészeti Múzeumunkba került kissebeni szárnyasoltárok egyike Szent Annát harmadmagával ábrázolja szekrényében. Ilyen Szent Anna-oltárt Lőcsei Pál műhelyéből ötöt ismerünk. Az 1505-ban 80 forintért megrendelt szepesszombati Szent Anna-oltár s művésziesebb mása Leibicről, a Nemzeti Múzeumban, fődomborművében Stósz rajza nyomán készült, amelyet Szépművészeti Múzeumunk két változatban őriz.

A két oltárnak predellája fölkeében három félalakjával szakasztott mása a lőcsei Szent Miklós-oltár predellájának.

Az ékítményes főtáblázásában még szintén gotikus kissebeni mellékoltár Szent Anna-csoportozata, a háttérben brokát kárpitot tartó angyal alakjával, a már tiszta renaissance ornamentumokkal díszített lőcsei Szent Anna-oltár szekrényében ismétlődik. Agyal nélkül a kompozíció tükröképével találkozunk a már szintén renaissance-stíliú káposztafalval mellékoltár szekrényében.

A gotikus főoltár Káposztafalván legalább is tíz évvel korábban került ki Lőcsei Pál műhelyéből, Szent Lőrinc és Szent István vértanu szobra között álló Madonnája a lőcsei főoltár nagy szobrának típusát mutató segéd keze alatt elapósodott formában. Szent Lőrinc vértanu szobrának dalmatikás viselete és ennek rendezése visszajáról Stósz

Vid 1514. évi nürnbergi Szent Lőrinc-szobrán ismétlődik.

A Lőcsei Pál sajátkezű munkájára valló szobrok föjlemvonása az arcok elmélázó, szinte ábrándos kifejezése. Ez nagy hatással lehetett segédeire s szinte mind utánzására törekednek. Am a legfőbbben csak odáig viszik, hogy az alakok arca modorosan álmos kifejezést ölt, mint a lőcsei plébániatemplom Szent György-kápolnájának sarkában a falra szegezett predella-szerű polcon álló Szent György-szobron. Ez a lovas alak a falra festett háttérrel, alacsony magyar nyergében merő nyugalom, holott épp a ló lábai között hanyatt fekvő sárkány torlkáza dől lándzsáját. *Helyesebben mintáztott és szebb lóval az északi faragás emlékei sorában Európa-szerte alig találkozunk s másával a szepesszombati főoltár fából faragott ágaskodó lován kívül a Szepességen festett szárnyképeken is többfelé találkozunk. A szepesszombati főoltárt Lőcsei Pál mester szintén 1505-ban vállalta s 160 forintért; megaranyozásával és szárnyképekkel való felszerelésével a predella oldalán látható évszám bizonyossága szerint azonban csak 1516-ban végezték. A többi főoltárainkhoz képest aránylag kicsiny, 8 1/2 méter és szekrényében 1 90 méter széles oltár, a lőcsei főoltár után Pál mester műhelyének legkiválóbb alkotása s Szent Györgyöt a lőcsei lovasszoborhoz hasonló viseletben, de szakálltalan és bajszatlan arccal, abban a pillanatban ábrázolja, amint feje fölül emelt kardjával az ágaskodó lova alatt feirengő, lándzsával már átđőfött sárkányra suolt. A remekül komponált mozgalmass szoborcsoport háttére plasztikus felfogással ábrázolt domborművű tájkép, a balsorokban várossal, amely előtt a sárkánynak áldozatul szánt királylány térdepel összekulcsolt kezei tördelve. Az oltár orma, foglalatában Krisztust mint a világ bíráját Ker. Szent János és Mária között ábrázoló kis szobralval, még gotikus; a predella és a szekrény ékítményes részét azonban a mester már sajátoságos hatású renaissance motívumokból rította össze. Szent György lovas alakja fölül, naturalisztikus leveléndákból álló s előfőt babérvilecsomókból alakított koszorú borul; utóbbin a szekrény sarkait kitöltve egy-egy pufók angyal nyargal. A szekrény állját és*

a predella mennyezetét stílizáltabb delfinek díszítik.

S a XVI. század második tizedében a Lőcsei Pál műhelyéből kikerült oltárokon a gotikus cikornyák egyre csökevényesebb mértékben érvényesülnek. Az Angyali üdvözlőt ábrázoló kisszebeni mellékoltáron Iparművészeti Múzeumunkban a három kis szoborral díszített orom gotikus indákkal egybefűzött falák sorából áll. A szekrény és szárnyainak éklímenyel renaissance-stílusú. A lőcsei Szent Anna-oltáron és a Szent Jánosok oltárán ugyanílt, már az orom is renaissance s csak az utóbbinak ormán tetőzi be ennek négyzetes domborműves fülkáját három szerény fala, közelben még gotikus reminiscenciás állított művű lombos díszítéssel.

Régibb főink Pál mester ilyfajta oltárral rövidesen német renaissance-stílusúknak nevezték el, holott a német renaissance-stílusú díszítéshez alig van közük. Utóbbi a német kismesterek olasz eredetű másolt rajzra terjesztették, a XVI. század második felében Felsőmagyarországon is, és német jellege jóformán csak az eredeti olasz motívumok kisebb-nagyobb félreértése révén keletkezett. Pál mesternak renaissance díszítő művészetéhez aligha álltak rendelkezésre rajzok. Szárnyasoltárainak ily stílus tagoltsága és éklímenyel az olasz renaissance építészet közvetlen hatására vannak, amely mint a bárifai városháza kapui és ablakai mutatják, a XVI. század elején már országsgazte elterjedt. Mint XVI—XVII. századbeli renaissance építészetünk, a XVI. század elején szárnyasoltáraink díszítő művészeté is az északitólai renaissance hatása alatt keletkezett, amelynek díszítő elemét s az alighanem még bútorokról és miniatűrűs kódexekből is merített motívumokat naturalisztikus s csak a fa anyagának megfelelően stílizált elemekkel keverve mestereink igen sajátos, mint akkori építészetünkben, az olasz renaissance népies változatának tekinthető stílust teremtettek. Mennyiben volt ebben része Pál mesternak, ezt bajos megállapítani. Szárnyasoltárai figurális részükben a lőcsei főoltár Szent Jakab és Madonna-szobra óta 1528 ig, amikor mint kétségtelenül gazdag ember városi szenátor lett, nem mutatnak haladást, sőt ellenkezőleg, művészeté legényel kezén apró-

pénzre váltva egyre modorosabb lesz, úgy-hogy nem egy oltárának festett szárnyképei nagyobb értéket kölcsönöznek, mint faragványai. Kivételt ebben a tekintetben csak néhány ikonografiai szempontból érdekes emlék alkot, mint pl. a lipószentmiklósi szárnyasoltár, amelynek szekrényét hatalmas úrmutatót tartó két térdeplő angyal alakja tölti ki. Ennek a szárnyasoltár formájú szentség-háznak fából faragott monstranciájában valamikor az Oltárszentséget őrizték.

A Lőcsei Pál műhelyéből kikerült oltárok szárnyfestményeinek tüzetesebb mltatása és csoportosítása mestereik szerint kellő fényképanyag híján ma még lehetetlen. Bizonyos, hogy Pál mester oltárai díszítésével a korában Lőcсэн működő valamennyi festőnek, sőt egy-két kassainak is juttatott munkát. Azonban csak a bárifai születésű *Stanczel Theophilus*l vannak adataink, hogy szorosabb összeköttetésben állott vele, aki a bárifai levéltárban őrzött egyik levelében is említi Pál mestert. Theophilus mester nevének kezdőbetűjével jelzett munkák a lőcsei Szent Jánosok oltárán a belső oldalukon domborművekkel ékes szárnyak külön festményei, amelyeket 1520-ban Henkel János lőcsei plébános, majd II. Lajos király feleségének udvari papja, megbízásából festett.

A kompozíciók sorában van egy sajátos festmény, amely az oltár dondtorát szemben védőszentjével s mögötte lőcsei családjának tagjaival, a budai királyi vártemplom Almazisznás Szent János-kápolnájában, imádkozva ábrázolja. A festményen ábrázolt oltár apróbb eltérésekkel szakasztott mása Pál mester lőcsei Szent János-oltárának, amelynek ormát Krisztus keresztelésének domborművével még a műhelyben a lőcsei Szent Anna-oltár egyiptomi Máriás ormával cserélték föl. A lőcsei Szent Jakab-templomban a két oltár mindmáig összcserélt ormával látható s a Szent János-oltárt a donátor hódolatát ábrázoló képén Theophilus mester szintén a fülcserélt orommal örököltette meg. Nem tartom kizártnak, hogy utóbbi oltár mintája is a királyi várkápolna akár fából, akár talán márványból faragott oltára volt. Hogy szárnyasoltárok mintájára tagolt kőből faragott renaissance oltáraink is voltak, erre a pozsonyszentgyörgyi mészkőből faragott főoltár példa.

DIVALD KORNÉL

## MODERN KÜLFÖLDI SZOBRÁSZOK A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Egyre dúsabban kiépülő Szépművészeti Múzeumunkban megnyílt a modern szobrászati osztály, mind csupa nemes anyagból, bronzból, márványból készült alkotásokkal, két részben: az egyik a magyar művészet XIX. századi emlékeit öleli fel, a század elejének klasszicizáló művészeitől kezdve máig s ezt folyóiratunk már bemutatta II. (1926) évfolyamának 5. számában, a másik a külföldi szobrászoknak alkotásait. Ez utóbbi kls gyűjtemény a III. teremben izlésesen és szemléltetőleg felállítva, csak a XIX. század második felénél kezdődik s így tulajdonképpen azt a szellemi mozgalmat szemlélteti, mely a szobrászat legújabb törekvéseiben csúcsosodik ki. A múzeum vezetőjére, Petrovics Elekre illyék még nagy és nehéz feladatok váraкоznak, ki kell építenie visszafelé is a gyűjteményt, hogy illykép tanulságos képet adhasson a régebbi magyar szobrászat európai kapcsolatairól, a szellemről, melyből a régebbi magyar művészet táplálkozott, a törekvések és ideálok folyamatoságáról, melyben a magyar szobrászok is jelentős szerephez jutottak. Amit a század második felére máris megtett, teszem Hildebrand, Maillol, Lederer, Mestrovic stb. műveinek igen szerencsés megszerzésével, megnyugtathat mindenkit afelől, hogy ezt a feladatot is sikeresen fogja megoldani.

A muzeális gyűjtés alapelve elsősorban ugyanis a fejlődéstörténelmi szempont lehet, melyet — főleg nálunk — ki kell egészíteni annak a figyelembevételével, hogy mi hatott a magyar művészetre, hogy illykép nyíltan bemutatthassuk az európai szellemi közönségben elfoglalt helyünket. Hogy a megszerzendő daraboknál a kvalitás is nagy szerepet játszik, főlöskéges hangsúlyozni. Illykép a mi múzeumunk nem szorítkozhatik pusztán a vezető mesterekre, hanem figyelembe kell vennie a külföld ama művészeit is, kik — egy vagy más okból — a magyar művészek irányításában szerepet játszottak. A kép, melyet a bemutatott gyűjtemény

elénk tár, máris érdekesen szemlélteti a szobrászati irányok és törekvések gazdag változatát.

A XIX. század elejének klasszicizáló irányát, melyet David és később Ingres festészete, Canova és Thorwaldsen szobrászata képviseltek Európa-szerte jellegzetesen, a század közepén, a romantikus festészet hatása alatt, a szobrászat felszabadulása követte. Rude és Carpeaux már felbontották az akadémikus formarendszert, mely antiknak vélt ideálok hangoztatásával egyre hidegebb, merevebb formák halmozásából állott. Mintegy kései visszhangja ez utóbbi fel fogásnak *Feuerstein* György (1840—1904) Rómában dolgozó osztrák szobrász *fatai lednya*, ki szégyenlősen kuporg össze, fél-térdre ereszkedve. Gyöngéden mintázott síma formák klasszicizáló írzízálásban, szinte élesen kivágot körvonalakban vezelik a szemet. A romantikus festészet: egy Delacroix lendületes mozgalmasságának hatása alatt a szobrászat is megszületta azután a kor lázas szenvedélyeit s kezdte lerázni magáról a formalizmus béklyóit. A síma formák, a nyugodt szemmel látás, az üres elképzések helyébe a felbőr símaságának felszöggatása, a síkok nyugalmanak föltépése, a mozgó szem számára lázas formaellen-tek, izgalmas pillanatok, hangos pátoz érzetése lépett. Ezt a törekvést gyűjteményünk még nem szemlélteti.

Időközben azonban a festészet új útra tért.

A romantikus képzelgéseket ellentéte: a való élet intimitásainak szeretete váltotta fel. A festők, elsősorban Millet és Courbet, az öket körülvevő életbe merültek, hogy belőle az érzés mélységét, a hangulatok közvetlenségét emeljék ki. A szobrászat előt is új utak nyíltak, az élet sok ezer mozdulat- és formalehetősége, csupa új motívum. S miként a festők, ők is keresték az új alapot, mellyel a való jelenséget egységbe foghassák s megtalálták a tónust teremtő fényben, mellyel az új formalehetőségeket festőileg — azaz tónusosan — alakíthatták s ekkor a formák tónus-



**FELJERSTEIN, GEORG (1840—1904):**

**SZŰZEVNLŐS FIATAL LEÁNY, Róma 1874**

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum.  
Hayes grófné, utál. Erdélyi Kamilla grófné ajándéka 1908. (Nemzeti Múzeum)



**HILDEBRAND, ADOLF VON (1847—1921): AZ ÓSZ.**

Terracotta dombormű

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Veleiati 1902-ben

értékeinek visszaadása a raffinált anyagmegművelésben csúcsonodott ki.

A múzeum gyűjteménye a művészet ebbeli törekvéseit már gazdagabban mutatja be. Az új irány vezető mesterei, Carpeaux, Dalou, Dubois, Frémiet, Chapu stb. hatása alatt Európa-szerte új szemmel látják a világot. Begas Berlinben, Wagnmüller Münchenben, Tilgner Bécsben, De Vigne Brüsszelben ennek a szellemnek hódoltak. *Paul de Vigne* (1845–1901) belga mester, kinek egy női tanulmányfejét találjuk gyűjteményünkben, még Rudeból indult ki s a brüsszeli múzeum homlokzatán látható szoborcsoportja, *A művészet győzelme* még romantikus pótosztól van átitatva, hasonlóképp a brüggei Breydel és de Coninck-emlékmű is a felszaggatott konturok mozgalmasságával hat, de később, főleg arcképeiben, mint az itt látható profil-fejében is, az anyag, a márvány mesteri érezettségével kap meg. A formahatárok nála már kezdenek beleolvadni a fény-árny tónus értékeibe, nem konturok uralkodnak többé, megadva a tárgyak részének izolált határait, de minden forma egymásba olvad a szabaddá lett fényben, mely a határokat nélküli síkokon végigkigyózik, mint a lángnyelv és belegyűl az árnyékokba, mint az eltűnő vilámlás, hogy elnyelje a formát. Főleg társainál, többek között *Vincotte* báró belga művésznél (1850–1925), érezhető a fényhatások érezetése, természetesen elsősorban arcképeinél, mint a múzeum Cafflinó-jánál is, noha *Vincotte* báró heroizáló formaérezetése, mint távoli firenzei emlék, itt is szöhoz jut. A formák, az erőteljesen mintázott orr, az akaratot sugalló száj részletezése mellett már festői hatást ér el az üresen hagyott szemmel, mely démonikus erőt ad a római tekintetének. Ugyancsak belga művész *Rousseau Victor* (sz. 1863), a belga szobrászok egyik vezető alakja, akl „Harmincéves asszonyának” nagyvonalúságával tünt fel és azótia a részletezés finomságában egyre tökéletesbedett.

Ezt a festői formálátást érezteti *Van der Stappen* (1845–1910) heroikus hangulatú női arcképszobra is, melynek talapzatán szimbolikus alakok hajlongva görbülnek, a „Zsarnok rögcsme” kintő látományainak kivételével, mint ahogy a brüsszeli mester nem egyszer külső jelképekkel igekezett

alakjainak lelki állapotát érzékeltetni, mint elefántcsont Jeanne d'Arc-ján, hol az ezüst talapzaton démon csap a kígyók közé. *Szigori báj* — ez jellemzi Van der Stappen alakjait, a formamegőrzés és a festői előadás ellenétjei közt hánykolódó művészetét, a lelki elmélyedés érezetése és a jelképes magyarázat klasszicista csökevényel közt ingadozva.

Érdekes jelenség ez, jellemző a korra is, a művészre is. A korra, melyben a nagy mult és a feltörekvő jelen küzdött egymással, a hagyomány és az új meglátás, s a művészre, ki nem tudott önmagára eszmélni és a benne élő erővel, képzelte tisztá strukturájával tisztába jönni és egész életét át ingadozotti a művészi megnyilatkozási lehetőségek között. A brüsszeli múzeum palotáján látható szoborcsoportozata, *A művészet tanítása* — tiszta klasszicista szellemben, reifikszertien felállított háromszögbe komponált csoportozat, igen elevenen meglintázott alakokkal, még csupa tradíció, ezzel szemben arcképszobrain, klspaszttikai művein mindjobbán felzabadtul a klasszicista multból és előadását is festői szabadossággá lágylította. Ez az ingadozás eldönti fejlődéstörténeti helyzetét. Nem tudott egyéni hangon megszólalni, mert képzeletének strukturája nem volt határozott és erős. Pedig a képzelletstrukturáktól függ a művész sorsa. Képzellete segíti a művészt a maga világához. Ez a világ szoros vagy laza kapcsolatban lehet a természettel, a művész vágyódhatik nyugalomra vagy mozgásra s ez az ideál determínálja stílusát. Ez tiszttára képzelletstrukturájától függ, mely telhetségnek egész irányát, tartalmát és körét megszabja. A szobrászoknál gyakori, hogy tisztán látják képzelletben figuráikat köbszerűen, de lerajzolni, azaz síkra vetíteni nem olyan könnyen tudják. Ez azt jelentti, hogy nem tudnak absztrahálni a mélységtől, hogy képzelletstrukturájuk konkrét, mert mind a három dimenziójában adva van számukra a természet. Rendesen az ilyen művész nem tud fejből rajzolni, de annál jobbán természet után mintázni. Mert képzelletének szüksége van a közvetlen benyomásokra, a konkrétumokra s innét van, hogy mennyire nem ugyanaz körplasztikát vagy reliefet csinálni, hiszen a körvonal,



STAPPEN VAN DER PIERRE CHARLES (1845—1910)  
A ZSARNOK RÖGESZIE. Műrviday  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Vágtett 1887-88

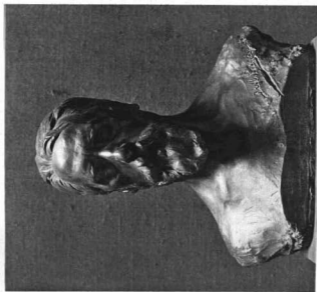


VINCOTTÉL, THOMAS BÁRDÓ (1850—1923): CATILINA. Bronz  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Vágtett 1897-98



**DUBOIS, PAUL : MADONNA, Bronze**

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Velest 1897-ben



**JULES LAGAE (1862—): JULIEN DILLENS SZOBORÁSZ KÉPMÁSA, Bronze, 1903**

Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Velest 1903-ban



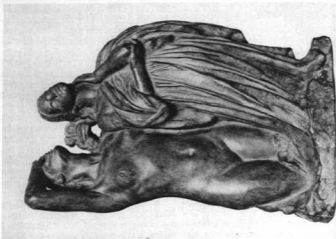
ami a kezdete a rajzbeli előadásnak, a körplasztikánál a vég, s a reliefnél is többnyire a formából kapja meg a konkrét képzeteli szobrász, mintegy utólag, a körrajzot, míg az *absztrakt képzeteli* művész a körrajzból indul ki és a formát ahhoz alakítja, elvonatkozva ilyképp a köbszerűtől és nem egyszer a körrajzhoz alakítja és módosítja a formát is, innét van a deformáció jogosultságának hangsúlyozása az absztrakt művészeknél, amikor a körrajznak még az organikus igazságot is feloldozzák.

Itt tehát két poláris ellentét van s a művészek e kétféle képzetelstruktúrája a művészi alkotás lényege. A nagy művészt az jellemzi, hogy mihamar felismeri a maga belső igazságát, felismeri hajlandóságait, rokon- és ellenszenveiből következtetni tud, ami mind képzetelstruktúrájától függ. Az a művész, aki konkrét képzetelstruktúrájának megfelelően a valóság izgalmaiból táplálkozva kereste mindazt, ami égő szenvedélyt, ezisztikus mámort, forrongó indulatot jelképez s elsősorban mozgást ábrázolt az alakok bonyolult kapcsolataival, a formák azenvedély felszántotta viszonylataival: *Rodin* (1840–1917) volt.

Gyűjteményünkben jól van képviselve. Egyik legkiválóbb korai alkotása *Az ébredés ifjú*. Ez a műve még első brüsszeli tartózkodása alatt (1876–77) készült s mikor a Szalonban kiállította, heves megtámadásoknak volt kitéve. Azzal gyanúsították, hogy természet után készült ötvény, mert túlságosan igaznak hatott. Rodin Deukalion köből felébredő emberét képzelte el. Megborzongva a fénytől, fejéhez kap és szinte megtántorodik. A mozgás igenis igaznak, a test profilja, a formák részletezése igenis valószínűk lettek. Nem volt benne semmi az akadémikus hagyományos tanításból, semmi az előírások formalitásából, nem megtanulás, de megfigyelés eredménye. Tiszta körplasztika, minden vonala vezet a szemet, formáról formára s minden profilja egymásból bontakozik ki. Ez volt Rodin első szava. A többi ennek a továbbfejlesztése. Fejlődése haladás a formabonyolult felé, már másik műve, melyet gyűjteményünk *örz*, *Az örök tavasz* tisztán képviseli a művész újabb intencióját, a formák egybekapcsolását, a köbűmből való kibontakozást, a formák szerelmes megnyílását, elhínését, fény felé sugárz-

sát, melyet a harmadik műve, a *Nereidák* szinte túlzott formabujkálással a végső fokoz. A szemet nem hagyja megnyugodni sehol, igazán a púp és lyuk művészete ez, a fény bujják a formákon, alakjai belső remegésben élnek, melyek végigfut elmosódó formáikon, s a mozgó szemmel teremtett nézetek egymásutánja állandó izgalomban tartja a nézőt, s az ideális teret, melyet a mű betölti, a maga konkrét háromdimenziós voltában éljük át, s minden új nézet, melybe az előbbi nézet emléke befoly, hogy egy újabbnak adjon helyet, az egyre megújuló idő mozgalmasságában áll elő. Rodin műveinek egységét nem a lezárt formák kel- tük, mintázása gazdagságával, vonalvezetésének bonyolult kapcsolataival, formáinak szeszélyes ugrándozásával állandó izgalomban tartja a szemet, s az egység, mely tudatunkban jó létre, melyet mi teremtünk, misztikus, néha démonikus érzése- ket szül.

Ennek épp az ellenkezője az a művészi felfogás, melyet legtisztábban *Hildebrand Adolf* (1847–1921) képviselt alkotásaival és elméletével. Az ő képzetelstruktúrája a nyugodt hatásokat, a formák világos elrendezését, a légy vonalakkal ponderált alakokat és a ritmikusan fölépített csoportokat keresi, melyeket nyugodt szemmel foghatunk fel, s ezért absztrahál mindentől, ami ezt akadályozza, a nyugtalanságot szülő fény- és árnyjelenségektől, a mélység érzetiséstől, az egymásba gyömmösölt alakok diagonális csoportosításától, az érzéseket felizgató hevesebb mozgásoktól egyaránt. A poláris ellentét szembeeszköz. Az ő tere az előtér, a két dimenzió, melyet lehetőleg egy pillantással átfoghatunk, az egy pillanatra megrögzített helyzet, mintegy állandó jelenben szemlél- tetve a világot, melyben nagy a nyugalom, kizárva a véletlen, mely zavaró hatású. Hildebrand csoportképzésében is reliefeszerű hatásokat keresett, a tiszta forma kultuszát hirdette, azt, hogy a forma, mint tér és a forma, mint életjelenség egymással egybeesnek, a térfelfogás világos érzetése szerint a szobrászat legfőbb követelménye. A szabad tér számára készült monumentális alkotás- nál ez a felfogása tökéletesen és szinte kizárólagosan jogosult. Itt a síkszerűség lát- szatának érzetése elengedhetetlen követ- telmény. A gyűjteményben látható dombor-



**ROUSSEFF VICTOR: AZ ESTI CSILLAG**  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Vétettől 1956-ban



**MELNIER, CONSTANTIN (1881—1948): A TÉKOZLŐ FIÚ** Műrvány  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum. Vétettől 1966-ban

műve, Az ósz tipikus példája relieffelfogásának. Két alakja a szűk relieftérben egymás mellé van állítva, de úgy, hogy minden formájukat nyugodt szemmel felfoghassuk, minden mozdulatuk világos legyen. A világosság kritériumát a nyugodt hatás elérésére fölötte hangsúlyozza. Ezt a szempontot egyes alakjainál is érvényesíti, még pedig akkép, hogy a formákat mint világos térbenyomásokat, tehát síkszerűen alakította, amidáltal „a köbszerűség nyugtalanító hatását” megszüntette. A köbszerűség e nyugtalanító hatásait azonban, melyre pedig Rodin egyenesen vágyakozik, nem lehet a szobrászathól kizárni, — mint ahogy Hildebrand akarta, csak a monumentális hatásra törekvő, szabad tér számára dolgozó művészetnél, ahol a síkszerűség látszatával nyugodt hatásokat értheti el. A köbszerűség érzete — közellátásban — a mozgó szem gyönyöreit azonban annál jobban segíti elő. Újabbban (Landsberger, Vom Wesen der Plastik, 27. l.) a szobrászat ideáljának, a plasztikai alakítás tetőpontjának a két törekvés egyesítését akarják kifűzni, ami azonban ismét nagy tévedés, mert a két művészi ideál poláris ellentétének fogva nem egyesíthető, itt tűz és víz ellentétségéről van szó, nincs egyetlen „szobrászati stílus”, hanem kettő, s az egyik a monumentális absztrakt szobrászat, a másik az intím konkrét szobrászat, s a kettő egymást kizárja.

Sokáig úgy vélték, hogy ez az egyesítés *Meuniernek* (1831—1906) sikerült, hiszen monumentális hatásait plaszticitásának erejével, tipikus alakjait valóságos formaalkitással kapcsolta össze. Megjelenése idején a munka dicsőítőjét látták benne. Az erőt hangsúlyozta munkáiban, a munka örömet, az életérzés öntudatát s a sok részletgazdagságot végső egységekbe foglalta össze. Gyűjteményünkben látható *Teherhordója* körvonalának lendületével és formafelfogásának egyszerűségével a mintázás gazdagságát egyesíti. Monumentális hatásának titka nála is az, hogy a síkszerűség látszatát itt hangsúlyozottabban érezteti, nem vezeti a szemet a mélybe, reliefszerűen felfogott nála is az alak, a körvonal erejével vágja azt ki a levegőből s nem egy kis bronzának monumentális ereje is ebben rejlik. *A tékozló fiú* is csak reliefszerű beállításban

hat. A körvonal kapcsolja össze egységgé két alakját, amit a lelki egység csak fokoz. *Az anyaság* is homlokszinten épült. Az izgalmas körvonal gazdag futama azonban már drámai hatást éreztet. Az *Ecce Homo* elaprózott és ugrándozó fényárny-hatásai nyugtalanító hatásukkal már megbontják az egységet. *A bűskomorság* annál megrázóbb, mert itt a vonal zártsága tökéletes egység. *A kobómunkás* azonban már más szellemet lehel. Formái élnek, mozognak és körplasztikai hatásokat éreztetnek. *Egy ifjú* — gyöngéden mintázott, fényárnyba hulló formáival — a formaéreztetés remeke. Nem hat monumentálisan egyik se, de megrázó erejük éppen plasztikájuk gazdagsága miatt. Meunier tehát nem egyesíti a két tendenciát, ellenkezőleg igazolja annak polárisan ellenétes voltát, igazolja azt is, hogy a reliefszerűség látszatának megőrzése mellett a plasztikai gazdagságot sem kell feláldozni. Míg Rodin — a *Calaisi poládroknál* — a monumentálitást elejtette, mert a részletgazdagságot nem rendelte alá a nagy vonalnak, Meuniernek — a *Teherhordó-nál* — a monumentálitást sikerült elérnie anélkül, hogy a részletgazdagságot feláldozta, az organikus hűséget felbontotta volna, mikor egy nagy vonalba ágyazza részletgazdagságát; míg ahol a köbszerűség uralkodik nála, ahol a szemet a formák intím gazdagságával gyönyörködieti, nyugodtan lemondhatott a síkszerűség látszatáról, le a monumentális hatás titkáról, hogy konkrét szépségekkel kárpótoljon. A két irány egyesítésére nem is gondolt. Ö mindkét irányban tudott kiváló alkotni. Hogyan? Kétféle képzetstruktúrája volt? Nem, csak *nagyszerű stílusérzéke*, mely ösztönszerűen vezette a helyes eljáráshoz s noha alapjában konkrét képzelni volt, nem egyszer eljut a monumentális hatáshoz, de ez nála nem kiszámított, tudatos elgondolások eredménye, önként fokad az *művészi expresszió egybefoglalásaiként*, mint ahogy a heliotrópban sűrítve van száz meg száz napraforgó minden illata.

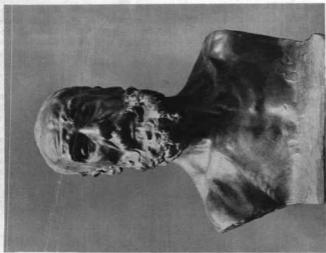
A két irány egyesítése nem sikerült *Mailloknak* (sz. 1861) sem, aki szemben Rodin késel stílusának festői formafelbontásával a Hildebrand-féle világos téréreztetés és formaegyszerűsítés szellemében alkot. Csakhogy nem viszi a problémát elvont

szférába, plasztikal erejét végig megőrzi és noha a reliefszerűség látszatának érzését hangsúlyozza, Cézanne szemlémében újra formakutató, mint egykor Courbet, a plasztikai hatás mestere a festészetben; a tapintási érzetek felbresztője ő, mint ahogy mondotta, ideálja *le volume dans l'air*. Csak hogy ez a köbyszerűség, melytől írójuk Hildebrand, Maillolnál mást jelent. Hildebrand a szemet megnyugtatón akarja, tehát bentartja formáit a síkban s hogy ezt elérje, a formák laposságát hangsúlyozza. Maillol is megnyugtatón akarja a szemet, de úgy, hogy a formák köbyszerűségét megőrizve, csak a vonalkapcsolatokkal idézze elő a reliefszerűség látszatát. A gyűjteményben látható három kisbronz. A *Térdelő lány*, az *Őlő női akt* és a *Féltérde ereszkedő női akt*, mindenik csak egy-egy nézetben adnak teljes és világos térképzetet, de ezen belül formáik gazdságával és egyszerűségével megőrzik a taktilitásukat. „Ha a forma telt, — mondja Maillol — elle remplit toujours l'intérieur de la main, elle entre dans la main.” A telt formákat szereti. A kézzel is letapintható buja anyagot. A délfancia ember érzéki szemével nézi a világot. Tiszta reliefsjein is, minden egyszerű vonalvezetés mellett, ezt a formateltséget kultiválja. De nem formahalmazzással, mint Rodin, hanem formaegyszerűsítéssel, mint némely ó-görög, — ő is az antik után indul, de a maga antikja után, mint ahogy Rodin is, Meunier is az antikra hivatkozik, de mindegyik az antik más-más sorára. Mert nincs antik művészet, ahogy azt az akadémiák hirdették és megkonstruálták, az antik művészet is gazdag volt különböző művészeti irányzatokban, a kétféle képzeletstruktúra gazdag változatainak megfelelően.

Példa erre az arcképszobrászat is. A kétféle képzeletstruktúrának megfelelően az absztrakt, akkor is, ha mint az arcképnél a közvetlen valóság előtt állott, a nyugodt, a biztos, a szemmel-kézzel letapintható formát, annak lényegét, a test konstrukcióját megadó formáknak minél egyszerűbb visszaadását kereste. Az antik művészek egész sora az érzés mélységét a legegyszerűbb formakezeléssel érezette. A konkrét az arcképnél, már a görögöknél, de főleg a rómaiaknál, az előttük álló modell életlenségét a közvetlen látás futó benyo-

másalból, a formakezelés ezernyi változataival, a szakáll- és hajdíbrázolás tónushatásával, a hajfirtók fényértékeinek hangsúlyozásával, a konturok teljes felbontásával, puzsián formaértékek jelzésével érték el. Vegyünk egy részletet: a tekintet elevenességének kifejezését. Ma az az általános felfogás, hogy az antik szobrászat arcképnél nem voltak vakok, látóvá tették őket a ráfestéssel vagy a berakott színes kövekkel, melyek idővel kihullottak, — lehet; azonban a hatás, melyet a formakezeléssel idéznek elő, képzeletstruktúrjuk ideálja szerint más és más. Az absztrakt sor művészeinél nem találjuk a fény- és árnyjátékmal hatást kereső minőségést, a szemgolyó fizika forma és a tekintet erejét a formalegyszerűsítéssel, jellemzéssel érik el. A konkrét művészet, mint a római szobrászat kései példánál látjuk, a tekintet elevenességét a szemet környező izomcsoportok átalakításával idézi elő, a szemgolyót klemeli, de a pupillát árnyékba helyezi.

Ugyanazt látjuk a modern szobrászatban is, a poláris ellenét itt is fennáll. A francia festői szobrászat, már Carpeaux, de főleg Rodin, a mélyre faragott szemekkel illuzionisztikus hatásokat idéz elő. Gyűjteményünkben van Rodin remeke, Jean Paul Laurens festő mellképe, itt a tekintet fátalyos lélekbenzése szíve markoló; de mesteri kifejezése van egy belga szobrásznak, *Lagae* (sz. 1862) arcképszobrainak is, a költő Goffin tekintete ég, a kiugró homlokcsont árnyékba helyezi a szemgolyót s az árnyékból tüzek villogását éreztük ki, míg egy másik szobrász, mely Dillens szobrászt ábrázolja, a befelé néző szemmel az álmába merülő művész lelkiállapotát sugallja felénk. Lequim műgyűjtő arcát csupa apró formából rakta össze s a tekintet — pupilla nélkül is — az előugró szemhéj alól csupa álmozdás. *Dubois* (sz. 1859) női feje szigorú magabamerüléssel tekint maga elé, *Frangés* Róbert (sz. 1872) horvát szobrász római polgára — denneri részletéssel mintázva — a tekintet elevenességét a pupilla kimélyítésével fokozza. *Neujd* A. Hermann (sz. 1872) kisfiú-képmásán párisi tanulmányok visszhangnak, a finom miniatúra, a formák lágy kezelése a korai Rodinnek hatását tükrözi. A másik sor művészel, élükön *Hildebrand*-dal, mint azt a gyűjteményünkben lát-



RODIN, AUGUSTE (1840—1917):  
JEAN PAUL LAURENS FESTŐ MELLÉSZORRA. Bronz  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Veleitől 1962-ben



MINNE, GEORGES: AZ APÁCA  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Wertheimer Adolf örökösétől 1909

ható Placci-képmása is igazolja,<sup>1</sup> csak a főformák kikeresésével, a lényeges kiemelésével, tisztá strukturálával akar hatni s a tekintet a szemformák egyszerűsítésével szinte elutasító erejű. Távolságot teremt, nem kapcsol az ábrázolthoz. Követői közi, *Lederer* Hugó (sz. 1871) Richard Straussa kiváló emberjellemzés, a befelé hallgató zeneköltő álmodozó lelke ül az arc egyszerű formáin. Végül *Zutt* Richárd (sz. 1887) svájci, de egy ideig nálunk is működött szobrász fiatal rómalja egészen Hildebrand szellemében formaleegyszerűsítéssel kelt nyugodt, magától távol tartó hatást.

Egészen más szemben foggant *Minne* (sz. 1867) szobrászata. Őt a középkori spirituallizmus ihlette. Alkotásaiban a lélek és érzés az anyag fölé kerekedik és elnyomja a forma kihangsúlyozását, csak hogy az *anima* annál lélekbemakolóbb erőben nyilatkozhassék.

A gyűjteményben található állatszobrázások *Gaul* (sz. 1869), a fiatal *Zügel* (sz. 1876) és *Winsloe* Christa realiztikus életábrázolók, *Stuck* (1868—1928) és a finn *Lipola* (sz. 1881) kisméretű aktjai szinte mind mozdulat-tanulmányok.

A norvég *Vik* (sz. 1867) két nagyobb-méretű aktján meglátszik a kopenhágai

múzeum hatása, ahol tudvalegőleg a szobrászat kiilonően van képviselve, mert a művész két műve más és más hatásokat tükröz, — míg a horvát *Mestrovic* Iván (sz. 1888) öserejű tehetségét, mely utóbb a szigorú archaizálásban csúcsosodott ki, az itt látható kőfaragványa, *Az anya gond* kiilonően képviseli, mert itt még az erő és szépség tisztá szobrászi érényekben nyilatkozik meg. Ellentété a filigrán finomságú *von Gosen* (sz. 1875), aki Heineszobrocskáján a formák látszi könnyedségét érezteti.

Egészen különálló, szememben és törekvésben, *Rombaux* Égide (sz. 1868) nagy csoportja, *A sátán lánya*i, három egymásba kapcsolódó női test, az intím és dekoratív művészet közli határmegyén, — inkább épületdísznek elgondolva, amit a faragás módja is igazol, mert távolbóllátás számára készült s a formák egyszerűségével és a körvonal erejével akar hatni.

A modern szobrászat az itt érintett problémáknál nem állott meg, a művészek az élet örökös forrongásának érzékeny lelkű visszhangozói és így tükröképek és víziók újabb és újabb színekben pompáznak. A gyűjtemény tovafeljesztésének tehát az lehet a feladata, hogy lépést tartson a haladó idővel.

Dr. LÁZÁR BÉLA

# MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

GENTHON ISTVÁN: KORB ERZSÉBET.  
(Budapest, Amicus kiadás. 1928. 30 képmeléklettel.)

Baráti megemlékezés inkább, mint kritikai tanulmány, de ezt az emlékezést meg is érdemli a fiatalon elhunyt, kiváló tehetségű Korb Erzsébet. Az újabb generáció legkiű-nőbb tagjai közé számítói, aiki méltán kötötte le az érdeklődést alapos tudásra valló, eredeti feifogású kompozícióival, tanulmányaival. Meglepető az a biztonság, kiforrott egyéni ízlés, amely aktképeiben, nemcsak az egyes alakok formal rajzában, fölépítésében, mozdulati ritmusában, de a kompozíció szerkezeti részében, az alakok térbe állításában, egymás-közi kapcsolatában megmutatkozik. A legnagyobbak adományával fölszerelten indul el pályáján, amely — a magyar művészet veszteségére — huszonhatéves korában derékban tört ketté!

A csinos, ízléses kiadvány sikerült reprodukcióban adja elénk Korb Erzsébet műveinek javát. (Rfj)

<sup>1</sup> Korb Erzsébet Danolák c. képeinek reprodukcióját I. (1908) évfolyamunk 3. számában a 128-ik oldalon, Ahites c. képeinek reprodukcióját pedig ugyanezen évfolyamunk 7-ik számának 48. oldalán közzéteszük.

HOGYAN TÜKRÖZÖDIK VISSZA A KÖZÉPKORI SZELLEME MŰVÉSZETÉBEN?  
Dr. Mihály Ernő.

A Pannonhalmi Szemle legutóbbi, f. évi 4. számában igen érdekes tanulmányt közöl Mihály Ernő dr. a középkor művészetben megnyilvánuló szelleméről, és a pannonhalmi székesegyház szobordíszel és gyámkövei szimbolikus megfejtésével iparkodik megmagyarázni a középkori transcendentális gondolkodás szellemét.

E szellem megértéséhez elengedhetetlenül szükséges a kor kultúrtörténeti ismerete. A keresztény középkor — a letűnő pogány antik világon és a keresztény ókoron túl, egészen a VIII-IX. századig, és a XIV. században kezdődő renaissance kultúrtörténeli határára belül — valami egészen sajátos, önmagában is jelentős szellemtörténeti képet mutat.

Ennek az egészen sajátos kultúrtörténeti képnél megvilágítására a legfelogadhatóbb művészettörténeti magyarázat, hogy az antik és a renaissance világ művészete

1. a természetből (anyagvilágból), a középkor művészete a lélek vallásos mélysegeiből, tehát

2. szellemből (a lélek világából) fakad.

A szellemiség, a lélek világának föltétlen uralma az anyagon jellemzi a középkor művészetét. A természetfölötti világba való bekapcsolódás adja meg a középkor művészetének idealisztikus alapját. A keresztény spirítuálistizmus betölti a léleketet s a művészet-

ben is a szép formák világából a szellemi tartalomra és lelkeségre helyeződik át a művészet súlypontja.

„A középkori művészet az építészeti anyagot pompás szerkesztéssel, csengő-bongó ritmikával eszmék hordozójává teszi: képeiben, szobralban, iparművészeti alkotásaiban is mélyebb érteimet, az alapeljában való átszellemesítést keresi. Szinte elmondhatja az ember, hogy a középkori művészek már nem is a testi szemek, hanem a lelki szemek számára dolgoznak\* — írja tanulmányának bevezető conclusiójaként Mihály Ernő s ezen megállapításának igazolására részletesen ismereti a pannonhalmi székesegyház szobordíszel és gyámköveit, megmagyarázva e jelképes díszítések mély értelmét.

A középkori szimbolikus ábrázolások legfőbb forrásai a liturgia és a liturgikus trók művel. Kimeríthetetlen bőségű anyagot a szimbolikus ábrázolások számára pedig a bestiariumok, herbariumok és a Physiologus nyújtottak.

A szimbolikus ábrázolások célja kertös volt:

1. az üdvösség egész rendjének az egyéne gyakorolt misztikus határáit kidomborítani!

2. az emberiség történelmének és az Egyház működésének kölcsönös vonatkozásait kiemelni.

A középkori szimbolikának ezen két főirányát nem lehet egymástól határozottan és világosan elválasztani, de Sauer szerint, akire tudós szerzőnk is a legnagyobb mértékben támaszkodik: Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters c. munkájában megállapítja, hogy a későbbi középkor szívesebben foglalkozik az üdvösség egész rendjének az egyéne gyakorolt misztikus hatásával.

A pannonhalmi székesegyház kereszt-folyosójának, alsó- és felsőtemplomának közel 70 drb. szobordíszre és plasztikál ábrázolásokkal díszített gyámköve van, amelyek különböző korokból származnak s Mihály valamennyinek szimbolikus értelmét adja. Így megtudjuk, hogy az ökörfej türelmemre és alázatára figyelmeztet. A szőlőt Krisztusra, a torzarcok a bűnökre, a virág és növénydíszek az erényekre, a tintahal és polip a gyenge akarátú keresztényekre, a fölfelé törekvő gyík a Krisztus kereső lélekre emlékeztetnek. A próféta- és apostolfejek az erőseg és sarkalatos erények szimbólumai. Dundi gyermekfej az érzéki ember képe stb. stb. Vége-hossza nincs a sok szimbólumnak és allegorikus értelmezésnek, amelyeket a középkori ember pontosan értett s amelyekről oly olvasott, mint a huszadik század embere a legértelmezőbb aszketikus könyvből.

A középkori dombok fölsőes monumentuáiban tehát beszédesek a kövek. Értelmes

szimbolizáltak köbe örökített hatalmas intelmek a transcendentális életre. A művészet formáiban megkövülve örökre élnek a vallásos lélek örök életbe vágó szent aspirációját. Szeretettel figyelünk ezen újból megfellejtélt jelképes írások tartalmi értékeire, hogy a modern élet tülekedésében elanyaglasodott lelkiünk az örök élet szellemiségtel telítődjék és az eszményeket szolgáló művészet megszeresse velünk a legnagyobb, a transcendentális szépséget.

*Dr. Décsai Géza.*

WERNER LINDNER: BAUTEN DER TECHNIK (Ihre Form und Wirkung. Werkanlagen) — Ernst Wasmuth Verlag A. G. Berlin, 1927. — (32 oldal szöveg, 80 oldal magyarózó ábra és 120 oldal fotográfia.)

A mű címe igen szerényen jelöli meg azt a témakört, melyet valójában felölel. A szerző, akinek ugyanezen kiadónál ezéltől öt évvel jelent meg „Die Ingenieurbauten in ihrer guten Gestaltung” c. műve, ezen újabb könyvében az ipari építkezésen s a mérnök-művészetet túl voltaképpen a modern építőművészet problémáinak gyökeréig hatol, s az új építőművészet szellemének megértéséhez nagyon értékes adalékokat gyűjt össze.

Ez a nagy képeskönyv oly érdekes, oly lebilincselően változatos minden építőművészet iránt érdeklődő számára, mint egy regény. Az ember nem tudja abbahagyni, míg végig nem lapozta. Ez a hasonlat talán nem is túl merész, a W. Petersen által nagyon értelmesen rajzolt ábrák, s az utánuk következő fotográfiák a babyloniai toronytól kezdve, néger kunyhókon, indiai toronyépületeken, római körtemplomokon, modern olvasztókemencéken, pályaudvarokon, raktházakon, középkori domokokon és erődítményeken keresztül kinal pagodáig és a földműves ember egyszerű, szalmatejős takarmányozóáig vezetik az olvasót, s a bárhonnán, bármely időből veit példák segítségével mintegy körül-köré lépegetve vezetik az építőművészet óskortól a ma legfrissebb alkotásáig.

W. Lindner a példák felsorolásában semmi féle tekintettel sincs a kronológikus sorrendre. Művének egységét két szempontból való rendezettség biztosítja. Először is az összes felsorolt példák primitívségükben vagy komplikáltságukban a szö valódi értelmében *építési* alkotások, A „neue Sachlichkeit”, melyet jogsosan vagy jogtalanul egyes új irányok maguknak szeretnének kislajtatni, nem új felismerés, hanem — mint erre W. Lindner is rámutat — szükséges velejárója a lelkismeretes, pöz nélküli építészmezői alkotómunkának. Ezeket a példákat, melyeket akár rajzban, akár fotográfiában bemutat, egyföly-egyl bizonyos szimpatikus komolyág, kiegyensúlyozottság, stílus tünteti ki: valószínűleg nem véletlen, hogy az ipari építkezés a jó épületeknek ilyen tömegét képes elélni látni. A másik szempont, mely a képanyag összerendezésénél érvényesült, az építőformáknak abstract alakokra való vissza-

vezetése, illetve bizonyos geometrikus sémák szerint való csoportosítása. Amikor a lapátal halombahányt földönmeg alakját egy alexandriai világítótorony, vagy a sakkarahi lépcsőpyramist a strivelliputtar-i bejárati toronyig különböző fokozatokban elénk vetli, vagy amint építletek ritmikus ismétlésének példái közt a simmerlingi gáztartályokat kame-run négerek házikól mellett mutatja be: az az érzése az embernek, hogy az építőművészet krisziálatlanát lapozgatja, mely, mint a geológiában és közettanban, a látható nagy konglomerátumok titkos belső törvényeire tanít meg, mely egyformán uralkodik korszakoktól és stílusoktól függetlenül.

A könyv képanyaga, mint fentebb írjuk, két részre oszlik. Egyik felét rajzolt ábrák, másik felét fényképek alkotják.

Az ábrák szemléltető csoportosításában, pár sor magyarózó szöveggel vannak ellátva. Ezek a rajzok tekintet nélkül az ábrázolt építmények rendeltetésére, csupán mint épületítmények vannak fel fogva, mint a kúp, golyó, henger, kupola és kockának, mint alapformáknak közvetlen származéka. Ezúdon ezeknek legegyszerűbb összetételű következők, gyűrű- és négyszögalakú udvarképződmények, különféle toronyformák, centrális építmények és egyszerű, szimmetrikus csoportozatok. A további variációk, mint az egymásmellé sorolás, kapcsolás és egyéb ilyen harmónikus összetételek szintén a legkülönbözőbb természetű példákkal vannak szemléltetve, majd egyes építmények függőleges és vízszintes tagozásának lehetőségét, azután ferde- és laposlatos raktárak, sílők, csarnokok, gyűrűépületek következnnek, végül ugyanezek a tál keretbe illesztve. Az egyes ábrák a legkülönbözőbb forrásokból kerültek elő: fényképek, régi tervek és tankönyvek, különböző útleírások egyidejű illusztrációi, melyeknek visszaadásánál a rajzoló nem annyira a valóság szolgái másolását, mint inkább a jellegzetességet tartotta szem előtt. A források mindazonáltal gondosan fel vannak tüntetve, sőt külön jegyzékben is felsorolva. Az egyes rajzok léptéke is természetesen igen különböző, mindazonáltal az épületek mellé rajzolt kis emberi figurákkal gyakran a fantázia segítségére siet.

A képanyag másik felének, a fotográfiáknak elrendezése is nagyjában a rajzolt ábrák sorrendjében történt. Különös becse a könyvnek, hogy nem törekszik közismert, nagy mérnöki alkotások ismertetésére, hanem kevésbbé ismert, sokszor jelentéktelen objektumokat használ fel az ideák illusztrálására. A fotográfiai csoportosításában ismét az előbb leírt létszámok összevisszaság: a pekingi naptemplom mellett dániai torony s München csomagkészfésülő hivatata: majd a közönséges mezel zsúfoló szardí mutatja be, erősen nagyított fényképekben, körülbelül akkorákban, hogy az alattuk levő orientális toronyépítkezések analógiában a természet erőinek különös léteikét csodálhassuk meg.



Az ember gyakran a sávr építkezés jellemzésére azt mondja: olyan mint egy gyár! Ez a könyv arra kényszerít, hogy erősen revidéáljuk a gyárakról alkotott felfogásunkat. Persze, ez egészen más valami, mint egy kastély, vagy egy templom, — de ha a hoensbrök-i hűtőtornyokat, a berlini Fünkenindustrie csarnokát, a bochumi koksz-tornyot megnézzük, a különböző gyönyörű vízművek gyűlömedencéinek gátépítményeit és erőlepleit nem is említve, hamarosan rájövünk, hogy a művészi alkotóerő hatalmas dokumentumokat állított magának a jelenkor eme nagyon jellegzetes építményeiben. A lényéksorozat végén szellemes céldzseképen, a hamburgi kikötő egy végeláthatatlan darusora után kis hegyi kunyhót, a kínai falat, egy pár romantikus várat mutat be... egy öreg mézétető-kemence, meg egy vízimalom szemmeláthatólag immár tökéletesen belehelyezkedtek a tág romantikájába: az idő hamar elvégi a magdét, amit ma ünnek, zavarónak látunk, amígól régl emlékeink hangulatának megzavarását féltjük, a modern gyárak s az ipar ezer egyéb építménye lassanként éppen úgy beleolvadnak környezetükbe, mint az öreg vízimalom, vagy a kínai fal, vagy a repkénnyel befutott lovagvárak.

Mi az oka annak, hogy ezek az ipari építkezések, egészen eltekintve a sokszor rendkívül nagy méretű természetes hatásától is, építészeti szempontból olyan roppant érdekes, friss benyomást keltenek? Ez a benyomás rokon intenzitásában a kora renaissance épületeivel, melyek hasonló, erőtől duzzadó, játékos kedvvel nyúlnak a lakóház, a kastély problémájához, hasonlóképpen kevés figyelemmel voltak a részletekre s hasonló nagyvonalúság jelentkezik a tömegekben és az alaprendezésben. A lakóház közben, mint téma, szinte egészen megmerevedett: emeletmagasságok, lépcsők, nyílások méretei úgyszólván normalizálódtak, itt már nuanceokra megy a játék... de az ipar a maga végtelennél sokféle új problémáival ismét az építés leglényegesebb teremtő erőire apellál, itt nincsenek sémák, előképek, hagyományok, a tervező csak azokra az örök építész örvényekre van utalva, melyek — mint W. Lindner könyvének ábrái mutatják, — az épület speciális rendeltetésétől független primár vonatkozásban nevezhető egyáltalában örvénynek, s amelyek elvontságukban már a geometriával rokonok.

Látva ezt a sok szép illusztrációt, s azt a széles kört, amelyről a képanyag származik, önkénytelenül támad bennünk a kérdés: hát mi magyarok megint hol maradtunk? Nálunk semmi sem iöreténi volna e téren, amit megemlíteni lehetne volna? A könyv előszavában a szerző köszönetet mond mindazoknak, akik őt munkájában, többek közt képanyag rendelkezésére bocsátásával, támogatták. Ez már nem az első, nem is a második eset, hogy így

történik. Az „Orbis Pictus” is megfedkezett róluink, mint annyi egyéb kiadvány, mely beszámol a világon mindenkiről, az exotikusan érdekes országokat nem is említve, Szerbia, Horvátország s a perzsa Csehszögről. Azt hisszük, erősen tévednek, ha a hibát csak a német kiadókban kereszük. *Annymr már nem vagyunk exotikusak, hogy azzal magunkra vonjuk a figyelmet, de európaiak sem vagyunk annyira, hogy egy szervünk, irodánk, egykétünk lenne, mely ilyen képanyagot önként a külföldi kiadók rendelkezésére állana.* W. Lindner következő könyve a közlekedéssel kapcsolatos épületeknek van szánva. Ha a jelen kötetből kimaradnak nagy gőzmalmaink, kimarad a Weisz Manfred-gyár és a kelenföldi elektromos centrálé — kíváncsiak vagyunk, bent lesz-e a következőben a kontinens leghosszabb nyílású hídja, továbbá a pártatlan szépségű Lánchíd s a csepeli kikötő-építkezés? Azzal tisztában lehetünk, hogy saját kezdeményezésünk nélkül erre sor nem kerül, mert a nagyvilág el van foglalva, a örül, ha azokat kiélgeitheti, akik hozzáfordulnak, arra nem ér rá, hogy néma gyermekek kíváncságot nyomozza.

S ha ipari alkotásaink vannak, melyeket a fórum elé vihetünk, képzeljük el, micsoda originális könyvet tudnánk összeszerkeszteni agrár vonatkozású építményeinkekből? A német „Bauten der Technik” briliáns synonymj lehetne egy magyar „Agrikulturális Építészet”, mely eredeti, ősrégi kezdeteiből kiindulva, modern tanyaberendezéseinket, malmainkat, vágóhidakat és silóinkon át egészen érdekes és ideháza is hasznos munkával gazdagítaná a világszakirodalmat. Ezek, igaz, csak szép szavak és tervek: de a cselekvés a tennivalók felismerésével kezdődik. Paddányi Gyulys Jenő.

A „WIENER JAHRBUCH FÜR KUNSTGESCHICHTE” legújabb (V.) kötete érdekes és színes tartalmával méltó folytatása az eddig megjelenteknek. Hess: *Die Künstlerbiographie Passeris* címmel nagy és alapos tanulmányt írt a barokk életrajzok egy kissé homályba merült fejezetéről. Két bécsi kézirat ismeretéből indul ki, hogy alapos szövegkritikai vizsgálat után új eredményekhez jusson. Az egyik (A) kézirat a tervezett 42 életrajzból csak 18-at tartalmaz, de a szövegen eszközölt kritikai módosítások, a kézírás korbeli jellege, végül eredeti Passeri-nyugdíjakkal való összehasonlítás nagyon valószínűvé teszik, hogy e töredékben Passeri eredeti kéziratával állunk szemben, amely életrajzokon kívül elméleti bevezetést is tartalmaz. A másik (B) kézirat már első pillanásra is három időben s jellegben egymástól eltérő kézírást mutat: ez a körtmény, valamint beható szövegkritikai vizsgálat ezt a kéziratot egy másolat után készültnek mutatják; alapel minden valószínűség szerint az a példány szolgált, mely valaha Gius. Mária Rati bírtokában volt. A Passeri-viták körülbelül egy századdal írójuk halála után 1777-



**VIK INGELBICHT : FIATAL LEÁNY, Márvány, 1905**  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Václavk 1905-ben



**RODIN, AUGUSTE (1840—1917): AZ ÖRÖK TAVASZ, Márvány, 1894**  
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, Václavk 1905-ben

ben jelentek meg, a kladó — Hess szerint Lod. Bianconi — egy hiányos, bár eredetileg a Passeri-család birtokában levő kéziratoit használ fel. A klasszicizmus szellemének megfelelő átírással a változtatással a szövegforrás értékét erősen csökkentik. Annál fontosabb az elsőnek ismertetett eredeti kézirát, melyet a kladori szöveggel behatóan összehasonlít a szerző, Majd Passerivel foglalkozik, kinek kevés ismert életadatát is összegyűjti, kutatja a forrásokat, melyekből merített és az életket, melyek alapján dolgozott. Hiteles, okmány-szerű forrásokat Passeri nem használ, az irodalmi források is kevésbé szerepelnek. Ismeretel főleg Rómára szorítkoznak, bár néhány más várost is beutazott. Tárgyalásának oroszlánrésze szólagományon, szóbeli közlésen alapszik, mint az Accademia di S. Luca tagja s a legtöbb egykorú művész személyes

ismerője, ez igen fontos körülmény. Állásfoglalása eléggé objektív, bár a Bernini-ellenes párt híve, idevágó tudósításai is megfelelnek a valóságnak. Sajátságos módon Vasari-Baglio-ne örököbe lép s nem is érinti az a nagyjelentőségű fordulóponit, melyet Bellori feltétele jelent. Hogy fontos adatai dacára aránylag kevésbé ismert, ez főleg a késői és csonka kladásnak köszönhető, mely nemcsak a szövegen eszközölt módosításokat, hanem mellőzte a bevezető elméleti és esztétikai feltevéseket is, ami ezidőben sine qua non feltétel. Így annál nagyobb Hess érdeme, aki Passerit rehabilitálja és széles alapon nyugodt szövegkritikájával az eredeti szöveg helyreállítását adja, amivel az ily irányú kutatások számára biztos alapot szolgáltatott.

Antik művészetből veszi tárgyát Weigand: *Propylon und Bogentor in der östlichen Reichskunst* c. dolgozata. Az ephesosi Mithridates-kaput veszi kiindulópontul, melyben a római szellem egy korai s döntő térfoglalását Hellasban látja. Értékes



KORB ERZSÉBET: PIROSRUHÁS LEÁNY. Olajfestmény

Korb Flóra ír halálhíve

s kronológia szempontjából többször új feltevései végigkísérik a görög propylon-típus fejlődését s elterjedését, beleértve Szíriát s Egyiptomot is. A római arcus eredetere vonatkozólag rámutat a Keletnél fontosabb ó-látiai művészetre, melynek a kapcsolatokat dekoratív képzése egyéni sajátossága. A kialakult római arcus-típus a római kultúra expanzív erejénél fogva az egész birodalomban nagy mértékben terjedt el. Szíria szinte változatlanul veszi át, míg Kis-Ázsia sajátos tradíciói módosítólág hatnak. Amíg az ephesosi kapu felépítése a római szellem hatását mutatja, addig részleteiben a hellénizmus érvénye-

sül, sőt másodlagos, dekoratív elemekben a helyi orientalizmus is. E három komponens összhatásának érdekes példáját nyújtja a kapu.

*Hammer: Mittelalterliche Wandgemälde bei Innsbruck* címen összefoglalni a történelmileg elhelyezni igyekszik több újabb napfényre került freskót. A XIV. század végétől a XV. század közepéig a fennmaradt, kisebb számú példák a középtiróli, főleg brixeni körrel mutatnak összefüggést. A század II. felétől változik a helyzet s inkább északnémet befolyás érvényesül, mely mantegnesk elemekkel gazdagította. Igen nagy Schongauer metszeteinek hatása is. Ritkaságuk miatt különös érdeklődésre számíthatnak a világi tárgyú freskók, melyekben Tirol meglepően gazdag. Ezek közül kiemelkedik egy eddig jóformán ismeretlen freskó a friedbergi kastélyból, mely szinte a lovagkor parodiája.

Tirol térségéből veszi tárgyát a következő cikk is: *Garber: Das Zeughaus Kaiser Maximilians in Innsbruck*. Miksa császár kornak művészete régóta a kutatás központjában áll, mégis ez a katonai célokra szolgáló épület feledésbe merült. Mindegyre összecserélték a „régí fegyvertárral”, mely hírességét főleg a Jörg Kölderertől illusztrált „inventár”-oknak köszöni. Garbernek sikerült az „új” fegyvertár helyét és építési idejét (XVI. sz. legeleje) meghatározni, sőt Kölderer könyvének két rajzát Bécs helyett az Innsbruck új fegyvertár képeit igénybe venni.

*Lohmeyer: Die Baumeister des rheinisch-fränkischen Barocks I.* címen a 30 éves háború utáni nagy építési tevékenység mestereivel foglalkozik. Az első időkben az olasz építészek vezetnek, akik többé-kevésbé aklimatizálódva a német barokk megindulásának döntő tényezői. Közülük kiemelkedik Ant. Petrini Würzburgban és Joh. Chr. Sebastiani a Rajna mellett, mindegyiküknek több jelentős helyi követője van, akikre a legújabb kutatások derítettek fényt. A századforduló hozza magával a grand seigneur típusú építés felépését. Ezek közül legkorábbi a venetiai Matteo Alberti, kinek Heidelberg számára készült hatalmas átépítésterve — bár nem valósult meg —, nyitánya a későbbi nagy rezidencia-építkezéseknek. Ugyancsak Heidelberg számára dolgozik Dom. Martinelli is, aki Carlo Fontana iskolájából kilendülva bécsi elemeket hoz magával. A Prágából jött Dom. Eged. Rossi rastiáni kastélya már a francia szellem térhódításának első nagy példája. Így egyre világosabban látjuk a komponensek eredetét s szerepét, melyeknek végső fokon a virágzó rajnai-frank építéssel közzönhetők. Igen helyesen mutat rá a szerző a Dientzenhofer-család fontosságára, akik két ágra szakadtak ugyan (Bamberg és Prága a központok), de egymással kölcsönhatásban állhattak. Lohmeyer érdemei a német barokk kutatás és területén oly nagyok, hogy minden újabb munkája elé fokozott érdeklődéssel tekintünk. Annál kevésbé szívesen

valljuk be, hogy várakozásainkban ezúttal kassé csalódtunk. A szereplők egyénisége és működése a szűkszavú tárgyalásban nem körvonalozódhatik előtűnik, a kor művészetének egésze, mint háttér, szinte felszívja ezeket a kevésbé megfogható alakokat. Ha egyik-másik közülük más értekezéseken szerepelt is már, kívánatosnak tartottuk volna inkább egy ismétlést, semmint ezt a szűkszavú összefoglalást. Sajátságos és módszeretlenül nem helyeselhető vonása Lohmeyer értekezésének, hogy az említett művek közül épp a legfontosabbak illusztrációban nem szerepelnek, míg a szöveget kísérő, kétségtelenül igen értékes s érdekes képanyag későbbi, a szövegben nem is érintett korhoz tartozik. Nagyon könnyen lehetséges, hogy a dolgozat folytatása helyesíteni fogja megállapításainkat, azonban a szerző és a tárgy jelentőségére való tekintettel el nem halgathattuk teljesen megjegyzéseinket.

Örömmel üdvözöljük a Wiener Jahrbuch előkelő hasábjain dr. Balogh Jolán értekes cikkét. „Europa auf dem Stier” címen a Szépművészeti Múzeum egy kis bronzcsoportjával foglalkozik, melyet eddig hol Bertoldónak, hol Bellanónak tulajdonítottak. Szerző vitatja e hipotézisek helyességét s a kis szobort Andrea Riccio művelét így igazsággal elhelyezi. A kompozíció felépítése, az ábrázolt mozzanat erős drámaisága s realizmusa, végül a felépítés rokonsága támasztják alá az attribúciót, amelynek módszertani felépítése kifogástalan.

Dagobert Frey két különő könyvismertetésével zárul a Jahrbuch, mely ezúttal is sokirányú, értékes anyaggal gyarapította ismereteinket. Növeli a kötet értékét az elsőrendű nyomdai kiállítás, melyben a Filser-Verlag bőkezűsége részvett. A cikkeket kísérő gazdag s kitűnő képanyag maradóan érték a kutató számára.

dr. Zádor Anna.

EMILE MÅLE: Art et artistes du moyen âge. Armand Colin, Paris, 1927. 323 l. 8 táblaképpel.

A római francia akadémia nagynevű tudós igazgatójának kisebb és részben már korábban közölt dolgozatait tartalmazza ez a kötet.

Az első, hosszabb dolgozat a keresztény művészet évszázados fejlődését tárgyalja. Finom elmével állapítja meg a szerző, hogy a keresztény művészet minden korszaka hű képét adja az egymást-követő nemzedékek vallásos fel fogásának. A katakombák művészetét a keresztény életöröm és reményesség művészetének mondja, mert hiszen a katakombák freskói a földvilági életet hirdetik, a jövőbe vetett reményeséget zengik.

A keresztény művészet kilépve földalatti idejéből, megkezdí a bizánci művészet korát, mely művészet összetétele az ideális irányzatú görög és a realista irányzatú syr művészetnek. A középkor művésze az eketnek eme két nagy irányán épül fel és halad tovább a maga útján.



NORR EDZSÉBET: MÁRUS. Olimpiai edző  
Kertész K. Rébort és tanulója

A XII. századot a nagy zárándoklatok korának nevezi és nagy újdíjsának a szobrászat feladálit mondja. A kelet dekoratív szellemét felváltja a plasztikai meglátás és megformázás. Az új irány szállóhelyetl, ahonnan európai hódító újjára elindult, Dél-Francaországot jelöli meg, szállóhelynek pedig a ciszterciata szerzetet. A szállító szobrászatnak tanító jellege volt és nem mint később történt a kapuzatok fölött, hanem az oszlopfejekre kezdte meg életét. E kor másik újítása, hogy ekkor jelenik meg Krisztus mellett a szentek ábrázolása is.

A XIII. században a korábban fölvetett problémák teljes megoldást nyernek, a keresztény gondolat ekkor már teljes öntudatra ébred. A párisi egyetem megkezdte a szellem kiristályosítását, amit művészileg legfrísztáiban a gotikus katedrálisok fejeznek ki. Jellemzőjük, hogy a tárgyatlan fölülük az egész univerzumot és hogy elhátrának magukot minden erőteljesebb, patetikusabb felfogást.

A XIV. és XV. század az érelemtől az észre fordul. A XIII. század végén megjelenik az olasz művészetben egy lájdasmas vonás, amit Málé a kelet művészetéből származtat. Assisi Szent Ferenc erősíti ezt az irányt, amidőn Szelmi mindazt a szerzetet mely a katolikumban foglaltatik. A XIII. század a kereszténység isteni, a XIV. és XV. század emberi oldalát fejezi ki.

A quattrocento művészetét Itáliában a hódítások jellemzik. Magukéva teszik a perspektívát, az emberi testi rejteit szerkezetét, a fényt és az árnyékokat. És amikor ezeket meghódították, betetőzte az alkotást Raffaél, aki az értelem nyílt Isteni adományban is részesült — az isteni szerzet sugározza be alkotásait.

A könyv II. és III. fejezete elég bőven és részletesen tárgyalja a francia és mór építészeti viszonyt. Az izlám művészetben 788-ban megjelenő motívumok a XII. században egy Auvergneben lévő templomra, „Notre Dame du Port de Clermont”-ban található fel újra. A mór hatás főleg dekoratív részletformákban jelentkezik, mert a kupolák építkezése (mely Málé szerint szintén mór eredetű), mint pl. a perigueux-i Szt. Frontin-templomnál, elsőtört és ritka jelenség. Megnyilvánul a három- és sok karéjos ív, a löhereszerű nyílások és a kapu fölötti két nyílás, melyek között üres tér tétong, alkalmazásában. A mór hatás a nagy zárándok utakon került Francaországra, de a cluny-i szerzetesek közvetlen érintkezésbe is kerülték a mór művészetet. Érdekes az a megállapítás, hogy ez a hatás nem a Spanyolországgal szomszédos területeken a legerősebb, hanem inkább az ország középső és nyugati részén terjedt el.

A következő két fejezetet a francia katedrálisok két szerelmesének szenteli, E. B. O'Reilly (fr. nő) könyvének (Comment la France a bâti ses cathédrales) a Rodin (Les cathédrales de France) művének finom és elmélyülő analízise és bírálata.

A következő, közel három ívre terjedő fejezet Dél-Francaorszag gotikus építkezését tárgyalja. Behatóan tanulmányozza, miként hódította meg észak művésze az ország déli vidékeit és hogyan alakította át az ottani mór a román korban is feltalálható építészeti formákat. A déli vidékek sajátossága templomtipusa az egyhajós, oldalhajó nélküli templom, melyet vagy boltoznak, vagy kis kupolákkal fednek be. A keresztboltozatot csak a XIII. század első tízeiben kezdik alkalmazni a déli építészek. A legrégibb példája ennek az új formának a toulouse-i templom. Az északi gotikától elbő sajátossága az, hogy a bordák nincsenek lekerekítve, hanem szögletesek. Ezen boltozás eredetét a ciszterciata-rendben keresték. Málé a francia szerzetesrendek helyét a lombard kőfaragókra utal, annál is inkább, mert az ilyen boltozás az itáliai vezető nagy utak mentén található. Észak-Francaorszag érett gotikája a XII. század közepe előtt kezd valóban meghódítani a déli vidékek művészetét. Clermont, Limoges, Narbonne, Toulouse és Rodez a földönalás ennek a fejlődésnek. Ezek a templomok összefüggésben vannak egymással és mind egy mesternek, Jean des Champs-nak művel. Jean északi iskolázottságú mester, műveiben azonban fontos újításokkal is találkozunk. Az oszlopok elé három kis oszlopból álló köteget helyez, mely S vonalban simul az oszlophoz. Ez a hullámos vonal, mely a késő gotika jellemzője, itt fordul elő először.

A narbonne-i katedrális ismét újít. A templom korusához simuló kápolnák nem négy-, hanem sokszögűek, azoknálvil mindenképpen elé egy két pillérből képzett porticus állít, mely a kápolnával összekötetésében lévő, alacsony mellékhajó benyomását teszi. Ezt a megoldást Jean des Champs valószínűleg a carcassonne-i Saint Nazaire-templom 1289-ből származó tervrajzán láthatta. A legtekélyesebben ezt a rendszert a toulouse-i katedrális fejleszté tovább, melyben Málé ugyancsak Jean des Champs művét látja. Dél-Francaorszag művészetének legteljesebb hajtsa az abbi templom, melyet 1282-ben Bernard de Castanet érsek kezdett építtetni. Háborús időben keletkezett és ezért viseli magán az erődítmény jellegét. Isten valóította meg legtekélyesebben a déli építészeti törekvéseit, az egyhajós boltozott templom tökéletes arányát, harmóniáját, mely az antik művészetet juttatja esztünkbe.

Nem írhatjuk alá mindenben Málének azt a föltevését, mely szerint a római késő renaissance és barokk templomoknak a délfrancia, illetve katalán egyhajós templomok szolgált mintaképpül. Antonio da Sangallo építtette a katalánok templomát Rómában, a Santa Maria di Monserratot, mely a legrégibb egyhajós templom Rómában. Lehetőség, hogy ezt a templomot Sangallo a megrendelő kívánsága szerint építtette, nem szabad azonban megelégednünk arról, hogy Sangallót és a többi építészit is elsősorban az antik ihlette,

már pedig az egyhájs templom nyilván antik, illetve ó-keresztény hagyományokon alapszik. Mára annyira megy, hogy a Gesúban a katalán és délfrancia templomok teljes mását látja, holott a Gesú alaprajza logikus továbbfejlődése az olasz templomépítészetnek, mely azonban szoros összefüggésben van a hitélet és liturgia követelményével.

A könyv következő fejezete a reimsi cathedrális első építőjével foglalkozik. Az első építőt Jean d'Orbaisnak mondták, míg egy felirat ezt meg nem döntötte. A reimsi cathedrális padlózatát egy labirintus rajza díszítette (XVI. századbéli rajza Cellieről Párisban), melynek négy sarkában a templom négy építészé van ábrázolva. A közepe álló, a többinél magasabb alakot a templom építetőjének hítek. Mára azonban a problémát egy legyet alapján, mely azt mondja, hogy az ör férfi ő építész, úgy oldja meg, hogy ez a középső alak a templom első építészé és ezért magaslik ki a többi közül. Neve mind máig ismeretlen.

A könyvnek talán legkezekebb és leginkább érdekes fejezete az, amely a szent Lajos-ábrázolás ikonográfiáját tárgyalja három egymással szoros kapcsolatban lévő festői munka kapcsán. Az egyik egy freskósorozat, melyet Szent Lajos leánya készített a tourcine-i apátság templomában és amely szent Lajos életét beszéli el Guillaume de Saint Pathus elbeszélése alapján. A freskók Erienne d'Auxerre nevűvel hozhatók kapcsolatba és keletkezésük az 1304-es évre tehető. A képeknek ma már csak leírását bírjuk, aminek alapján Mára e sorozatnak egy Jean de Pucelle kezétől származó másolatát találta meg egy livre d'heures-ben. Egy másik másolata ezen freskóknak a Ste Chapelle üvegfestményében van. Ikonográfiailag ez a legteljesebb, mert két olyan jelenetet is tartalmaz, a keresztény hősök eltemetése Lajos által és Lajos halála, mely a két előbbi festménysorozatban nincsen meg.

Két további cikkét Jean Bourdichonnak, az „Heures d'Anne Bretagne” miniatörának és iskolájának szenteli. Mára Bourdichonnak eddig ismeretlen művét fedezte fel a párisi Bibl. Nat. cod. lat. 10852, Heures d'Aragon néven ismert kódexben; a cod. lat. 886, VII. Károly orvadásán készült missaléban és a cod. lat. 1370, VIII. Károly imakönyvében, melyek teljesen meg egyeznek stílusban és felfogásban Bretagne-i Anna könyvével, mely Bourdichonnak hiteles alkotása. Egy további műve Rothschild Edmund gyűjteményében van, de hogy ez mikor és kinek készült, azt nem lehet megállapítani. Ebben a műben tűnik fel először az olasz művészetben oly gyakori kandélaber motívum. A párisi Bibl. de l'Arsenal 417. számú kis livre d'heures-je ugyancsak Bourdichon műve, ebben az édes-kés és bájos kifejezésen kívül erősebb és pathetikusabb hangot is megül a művész. A továbbiakban a párisi könyvtárakban fellelhető kódexeket tárgyalja, melyek nyilván nem a mester, hanem tanítványai kezétől szá-

maznak. Végső konkluziója az, hogy Bourdichonnak Tours-ban műhelye volt, ahol a miniatúra-festést szinte iparszerűen művelték és amely iskolának nagy hatása volt a párisi és roueni miniatör-iskolákra.

Rendkívül érdekesek ama megállapításai, melyek a francia XVI. századbéli üvegfestészet mintaképeire vonatkoznak. Kimutatja, hogy ezek a mintaképek 1540-ig Schongauer és Dürer metszetei voltak, de 1540 után már olaszok inspiráltak. A conches-i cathedrális 1546—1552 között készült ablakai sorában ott találjuk Raffaelt Keresztlevételét Marc Antonio ismeret metszeteinek fogalmazásában, Sainte Foy életének illusztrálása Raffaelt a Magliana számára készült Cecilia-freskói alapján készülték ugyancsak Marc Antonio metszeteiben. Egy 1546-ban készült ablak Raffaelt Utolsó vacsoráját ismétli M. Antonio metszete nyomán. A madridi Keresztlevételt egy 1544—45-ből származó ablak örökölte meg, Raffaelt követték legszívesebben, de Michel Angelo utánzóit is felfedjük, bár az ő műveit inkább fontalnebeaut követőinek nyomán másolták. Ugyancsak az előbbi templomban találjuk meg a Mannahullást ábrázoló ablakon a cascinal csata kompozíció fűrdő katonáit és Mózes is.

Nézetünk szerint klassz feltűnő, hogy éppen ebben a templomban találjuk meg Raffaelt és Michel Angelo hatását és kérdezzük, vajon nem függ-e ez össze valamilyen történelmi eseménnyel?

Könyvének utolsó fejezetét a francia gotikus életfajtszobrokra szenteli, azonban elvi jelentőségű megállapításoktól ezúttal eltekint és inkább Koechlin könyvének ismertetésére szorítkozik.

Mint minden, amit E. Mára ír, úgy ez a könyv is állandó értéke marad a művészettörténelmi irodalomnak. Fő érdeme az, hogy fontos problémákat vet fel és megmutatja az utat, melyen megoldásuk felé haladni kell. Nagy kár, hogy nem írtak elegendő számban képeket a szöveg közé, ami eltekintve a modern módzer követelményeitől, igen megnehezíti, főleg az építészeti részekenél a szöveg olvasását és megértését.

Dr. Wolf Rózsai.

CÍMLAPUNKON *Paul De Vigne* (1843—1901) belga szobrászának Szépművészeti Múzeumunkban őrizt, az intézet részére 1896-ban vett átján megszerzett Női tanulmányfejt („L'Espérance”) mutatjuk be.

---

Felölös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

---

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

---

Kiadó: Ormos György.

---

Szerkesztőség VII., Erzsébet-körút 7. II.

---

Magyar Művészet 1928. 10. szám.