

# PÁLYÁZATI HIRDETMÉNY

A **MODIANO S. D.** Szivarkapapírgyár Rt., Budapest, VII., Miksa ucca 4. sz., pályázatot hirdet kizárólag *foto-typpia-képsékekkel* való sokszorosításra alkalmas *reklámrajzok* készítésére, mely pályázaton való részvételre felhívja a Magyarországon élő magyar művészeket.

A rajzok fehér alapon fekete színben állítandók elő, legalább tizenöt, legfeljebb azonban huszonöt centiméter szélességben, míg a magasságot a szélesség arányában a rajz természete adja meg.

Minden művész legfeljebb húsz rajzzal pályázhat, melyeket címének pontos megjelölésével *1931. évi március hó 20-ától 1931. évi március hó 31-éig* bezárólag a **MODIANO**-gyárba postáú kell beküldenie. A külső borítólapon a „Pályázat” szó legyen feltüntetve.

A **MODIANO**-gyár a beérkezett rajzokat *1931. évi március hó 31-éig* felbontatlanul fogja megőrizni.

A kitűzött díjak a következők:

I. díj . . . . .	1500 pengő,
II. díj . . . . .	1200 pengő,
III. díj . . . . .	900 pengő,
IV. díj . . . . .	600 pengő,
<u>Összesen . . . . .</u>	<u>4200 pengő.</u>

Az első díjat az a művész kapja, aki az engedélyezett húsz rajz keretében a **MODIANO**-gyár ítélete szerint a legtöbb *legjobb* rajzot küldte be; a többi díjat pedig az a három művész, kinek rajzai az első díj nyertesének rajzai után a második, harmadik, illetve negyedik helyen állanak.

A **MODIANO**-gyár minden díjat egészben, felosztás nélkül ad ki, úgy hogy összesen csak négy művész nyerhet díjat.

A felfogás és stílus nincs korlátozva. Viszont kizárólag azok a rajzok jönnek tekintetbe, melyeknek kivitele magas művészi nívón álló, melyek ötletesek és eredetiek, valamint a megadott célnak tökéletesen megfelelnek. A rajzok humoros tárgyúak és szellemes szövegűek is lehetnek.

A **MODIANO**-cigarettapapír és **MODIANO**-cigaretthüvely kiváló minőségének kiemelését a művészek szíves figyelmébe ajánljuk.

A „**MODIANO**” szót feltűnően és jól olvashatóan kell elhelyezni.

Minden díjazott tervrajz a közlési joggal együtt a pályázatot hirdető **MODIANO**-gyár kizárólagos tulajdonába megy át.

A **MODIANO**-gyár fenntartja magának a jogot, hogy a díjat nem nyert tervek közül tetszés szerinti mennyiséget, a közlési joggal együtt, darabonként ötven pengőért megvásárolhasson.

A pályázat eredményét *1931. évi április hó 15-éig* fogja a **MODIANO**-gyár újságok útján nyilvánosságra hozni, mely időpontig a díjak is szétosztásra kerülnek.

A díjat nyert és megvásárolt rajzokat a **MODIANO**-gyár *1931. évi április hó 15-étől* kezdődőleg folytatólagosan fogja közölni, míg a többi rajzot a megadott címre postán visszaküldi.

Minden pályázó aláveti magát a **MODIANO**-gyár pártatlan döntésének és a pályázat feltételeit magára kötelezőnek elismeri.

További felvilágosításokkal a **MODIANO**-gyár kizárólag telefon útján készséggel szolgál.

Budapest, 1931. évi január hó 24-én.

**MODIANO S. D.**  
Szivarkapapírgyár Rt.

# FRUCHTER LAJOS GYŰJTEMÉNYE

Minden művészeti gyűjtemény, tartalmazzon bár régi korból származó vagy modern alkotásokat, mindig többet jelent és nyújt, mint a benne foglalt műtárgyak esztetikai kvalitásainak összességét. A magánember kollekcója, amelynek összeállításánál és gyűjtésénél nem játszanak szerepet a muzeológia gyakran uniformizáló történeti és teljességi szempontjai, titkos és rejtett egyéni törekvéseket, be nem vallott és szóban nem is fogalmazható intenciókat revelál. A képek összessége egy egyéni ízlés egész struktúráját, megszerzésük egymásutánja a gyűjtő művészi felfogásának, mondhatni stílusának alakulását ismerteti meg azzal, aki nemcsak a műtárgyra, hanem a *gyűjteményre* is tud figyelni és magasabb szempontból tekintve a gyűjtő nem-művész létére is egy kor és egy szociális közösség művészi és szellemi életének dokumentáló jelentőségű hordozójává válik.

A budapesti gyűjtemények sorában Fruchter Lajos kollekcója, amelynek összefüggő ismeretere tulajdonosának szívessége folytán ezúttal először nyílik alkalom, különleges és egyedülálló helyet foglal el. Anyaga egyetlen szobor kivételével kizárólag festményekből áll: ez a vonása nem magában álló gyűjteményeink között, amelyeknek tulajdonosait igen sokszor jellemzi a látási élményeknek ez az egységűsége s kizárólag magyar festményekből, ami a magyarországi gyűjtés külső lehetőségeit s a magyar gyűjtő ízlésbeli beállítottságát tekintve szintén nem ritkaság. A gyűjtemény különleges helyzetét azonban két körülmény biztosítja. Egyik a benne foglalt műtárgyak

kvalitásának egyenletes szintje, amely nemcsak a gyűjtő ízléséről, hanem állandó és konzekvens kritikájáról is tanuskodik, arról a tulajdonságról, amely önmaguk számára vásároló műértők között leggyakrabban van kitéve külső hatások vagy belső eltévelyedések befolyásának. A másik pedig a kollekciónak alkotó képek anyaga, amely — a nálunk uralkodó szokástól eltérően, — nem koncentrálódik a magyar festészet-történet egyetlen korszakára. E gyűjtemény tulajdonosa egyenlő ízléssel és egyenlő érdeklődéssel tudja értékelni a magyar klasszicizmus és romanticizmus festőit és a realizmus és a „paysage intime” művészeit, a századforduló naturalizmusának és impresszionizmusának mestereit pedig csak úgy, mint a legmodernebb törekvések képviselőit, azokat akik a régi és a „klasszikus”-sá vált, lezárt törekvésű élő mesterek mellett mindeddig nem igen szoktak helyet kapni budapesti magángyűjteményekben. A Fruchter-kollekciónak hatását elsősorban anyagának ez a változatos és átfogó gazdagsága biztosítja, amely azonban sohasem kelti azt a benyomást, mintha a műtárgyak összeválogatásában a történeti gyűjtés szempontjának kényszere lett volna irányadó. A gyűjtemény darabjainak időbeli egymásutánjával nem mutatja be az utolsó száz év magyar festészetének történeti fejlődését, nem is akarhatja ezt, hiszen e fejlődés hordozójának hosszú névsorából a maguk teljességében hiányoznak a biedermeier és az akadémikus historizmus képviselői és hiányoznak olyan egyéniségek, mint Hollósy Simon és Ferenczy Károly, akiknek művei nélkül egy, a történeti

fejlődést hangsúlyozó kollekciónak elképzelhetetlen lenne. Ha azonban a gyűjteményben nem szereplő magyar festők neveit összevetjük azokkal, akik képviselve vannak s ha közelebről szemügyre vesszük az itt levő képek jellegét, akkor talán mégis arra gondolhatunk, hogy ez anyag összegyűjtésében a kvalitás kritikáján kívül mégis uralkodott egy átfogó, egységes szempont, amely kialakította az egyes darabok történeti egymásutánjának szelekcióját. Mintha e Markókban és Brocokyan, Lortzokban és Székelyekben, Paálokban és Munkácsyokban, Mészölyökben és Szinyei-Mersében, Rippl-Rónaikban és Csókokban, Egrykben és Bernáthokban az utolsó századi magyar piktúra sajátos festői problémáinak fejlődéstörténetét akarták volna szigorú rendben összefoglalni, azt a művészetet s azokat a problémákat, amelyek sokáig a hivatalos „grand art” mellett rejtetten virágoztak és titokban küzdöttek végső és teljesedő megoldásokért. Kétségtelen, hogy a Fruchter-gyűjtemény anyagának ilyen irányú válogatása sem volt retrospektív és összefoglaló jellegű, — hiszen akkor nem hiányozhatnának belőle olyan mesterek, mint Ferenczy, Fényes és Kernstok, — sőt talán nem volt tudatos sem. De a válogatásnak és gyűjtésnek ösztönös, a spontán ízlésre támaszkodó szempontjai megnyilatkoznak a képeken keresztül s többet mondanak, mint az egyes amatőr, a kor s a nemzedék művészi beállítottságáról szóló elméleti előadások.

A Fruchter-gyűjteményben szereplő magyar művészek hozzávetőleges felsorolása világosan mutatja a kollekciónak anyagának önmagából folyó tagolódását. A gyűjtemény képei három, egymástól tisztán elkülöníthető csoportra oszlanak. Az elsőbe a XIX. század mesterei tartoznak, Markó Károlytól Szinyei Merse Pálig, a másodikba a századforduló naturalizmusának és impresszionizmusának művészei, a harmadikba pedig azok a festők, akik a mai magyar művészet élő és folytonos fejlődésében levő problé-

mainak kikristályosodott és konzekvensen haladó vagy még amorf és küszködő képviselői.

Az idősebb *Markó Károlyt*, a XIX. századi magyar festészet európai mértékkel mérten első jelentős egyéniségét, a gyűjtemény három képe mutatja be. Közülük az első — *Fürdő nők* — még az 1830-as dátumot mutatja, azt az évet tehát, amelyben a festő először költözött be Itáliába, ahol azután majdnem élete végéig maradt. Képpünk stílusa meglepő ellentétben áll e korai dátummal és Markó művészetének e korból származó alkotásaival. Festői puhasága és koloritjának sokrétű gazdagsága sem a Visegrádi vár látképet (Szépművészeti Múzeum) megalkotó fiatal Markó tiszta, nagyvonalú, szinte monumentális egyszerűségével, sem a campagnai, toszkánai és nápolyi idillikus tájak festőjével nem mutat kapcsolatot, hanem inkább azzal a Markóval, akinek művészetében az ötvenes évek elejétől kezdve a német romantikus tájképfestés rendszere vált uralkodóvá s aki — nem véletlen — éppen ezekkel és csupán ezekkel a képeivel gyakorolt befolyást a magyar tájfestészet fejlődésére. Sajnos, Markó Károly életművének rendszeres feldolgozása máig sem történt meg, pedig az ilyen, egyre gyakrabban felbukkanó festmények azt bizonyítják, hogy művészi pályája, stílusának fejlődése változatos, sőt komplikált lehetett s hogy alakulásában az olasz idillikus tájképen kívül, — amelyet eddig, mint egyetlen inspiráló momentumot könyveltek el, — más tényezőknek is lehetett szerepük, elsősorban a német romantikus festészetnek, amellyel ez a festmény világos kapcsolatokat áruul el.

Az „igazi”, jól ismert Markók stílusát a gyűjteményben egy másik festmény képviseli, amely a nápolyi öböl tájképebe helyezett staffázs-csoport révén a „Bacchus és Ariadne” címet viseli. A festmény lényegét és jellegét azonban nem a teljesen alárendelt, kisméretű figurákba koncentrált cselekmény adja meg, hanem a táj, amelynek formációja és művészi felépítése

teljesen megegyezik Markó érett korszakának, az 1830-tól 1850-ig terjedő két évtizednek alkotásaiban újra és újra jelentkező tájképekkel. Ezt a tájképstílust, amelynek gyökerei a XVII. századi heroikus és idillikus római stafázs-tájképig — Claude Lorrainig és Gaspard Poussinig — nyúlnak vissza, a XIX. század elején római és Rómában élő német festők alakították ki, de ez olasz és német kortársaknak kevés szerepük lehetett Markó egyéni stílusának kifejlődésében. A magyar festő közvetlen inspirálói a XVII. századi mesterek lehettek (ebben különbözött szobrász-kortársától, Ferenczy Istvántól, akinek számára Canova és Thorwaldsen többet jelentettek, mint az antik plasztika), akiknek művészetével egyrészt magának a tájkompozíciónak szigorúan háromsíkú fölépítése (elő-, közép- és háttér), főként pedig a formadásnak szabatos, tiszta linearizmusa mutat rokonságot. A vonalvezetésnek ez az éles hangsúlya Markónál néha öncélúvá is válik, az egyes forma világosan körülírt megfogalmazása fontosabb számára, mint annak a festői kompozícióban való helye s a túlhangsúlyozott részletformáknak halmozása folytán képeiből gyakran hiányzik a táj organikus élete, amelynek helyét az additív módon egymás mellé helyezett részletábrázolások világos, de élettelen sorozata foglalja el. A Fruchtergyűjtemény Bacchus és Ariadnejában, amely Markó olasz stílusának egyik legkorábbi alkotása,<sup>1</sup> az árnyékban tartott előtér szikláin és növényzetén találkozunk még hasonló jellemvonásokkal, de a középtér facsopotjának festői megfogalmazása, a középtérből szervesen kifejlődő háttér mély vedútája s az atmoszféra finoman lefokozott tónusa a festményt Markó legjobb alkotásai közé emelik.

A gyűjtemény harmadik Markó-képe végül a festő utolsó életperiódus-

<sup>1</sup> A szignatúra: C. Markó pinx. 1832. E stílus-korszak többi ismert darabjai közül a Szépművészeti Múzeumban levő Párisi nőlete s a Tájkép alakokkal az 1833-as, a Tóháts az anyaggal az 1843-as dátumot mutatják. Természetesen Markó ezen korszakának kronológiája is csak az anyag rendszeres feldolgozása után válik majd megállapíthatóvá.

sának egy hiteles alkotásával ismert meg. Az 1854-ből származó Fűrődő nimfák, amelyről nem állapíthatjuk meg bizonyossággal, hogy még Itáliában vagy már ismét Magyarországon készült-e (a szignatúra: „C. Markó p.” hosszú -ó-ja az utóbbi föltevés mellett szól), ismét egy teljesen új Markót revelál: a romantikust, akinek tájképkonstrukciója teljesen különbözik a klasszicizáló olasz stílus mesterétől. A világosan tagolt párhuzamos képsíkokból szerkesztett táj helyett a Fűrődő nimfák kompozicionális tengelyét a természetes medencébe ömlő hegyi patak diagonálisa adja meg, amely mellett a festőien fölépített, gazdag szintónusokban fogalmazott erdő is egy új szemléleten alapuló rendszerbe helyezkedik. A tisztán áttekinthető, izolált, a kompozíciót hangsúlyozó facsoportok helyett itt komplikált átmetszésekkel, többfelé irányuló betekintésekkel gazdagított, a természet organizmusához közelebb álló erdő áll előttünk, amelynek — mint az egész képnek is — kompozíciós rendszerét a német romantikus tájképnek a holland XVII. századi festészetben gyökerező stílustörvényei szabják meg. A német romantikus piktúra hatásából következik a festői intimitásnak az a hangulata is, amely Markó olaszországi kompozícióiból teljesen hiányzott s amelyvel a stafázs-figurák tradicionális halmozása, azok festői kezelése dacára is éles ellentétben áll.

A XIX. század első felének Markó Károly mellett kétségkívül legjelentékenyebb magyarországi mesterét, *Brocky Károlyt*, a gyűjteményben két jelentős festmény képviseli. Az ovális keretbe foglalt női arcképről a vakrámára ragasztott, kétségkívül XIX. századi írást mutató cédula árulja el, hogy a közelebről ismeretlen *Lizzie Gault*er portrait-ja. Sajnos, ezen agnoszkáló cédula nem maradt meg teljes épségben, a név előtt részben töredékes s így nem tudjuk teljes bizonyossággal, hogy a rajta levő „51” szám egy esetleges kiállítás sorszámát vagy az 1851-es dátumnak két utolsó szám-



gyeget jelenti-e. Az utóbbi feltevés látszik helyesebbnek, annál is inkább, mert tudjuk, hogy Brockynak számos olyan arcképe, amely Lizzie Gaulter arcképével közeli stílusrokonosságot mutat, az ötvenes évek legelején keletkezett, így pl. Rosa Wilkinson képmása (Szépművészeti Múzeum), amely az 1852-es dátumot viseli. Festői kvalitásait tekintve, képünk a Wilkinson-portrait-val, — Brocky egyik legjobb alkotásával, — teljesen egyenlő: a karnáció kezelésének gazdag festőisége itt is, mint ott, a XVIII. századi nagy angol arcképfestők tradícióinak teljes, élményszerű átértésére mutat s a jelenségek megfogalmazásának hasonló briliáns könnyedséget tüntetik fel a festmény többi részletei, elsősorban a szinte barokkos virtuozitással és ötletességgel megfogalmazott csipkeruha. Minden XVIII. századi befolyásoltsága ellenére is képünk nem tagadhatja meg keletkezésének idejét: az ábrázolt romantikusan szentimentális beállítása, kezeiben a könyvvel, nyitott hajában a virágkoszorúval, háta mögött a nem csupán kompozicionális jelentőségű, hanem egyben érzelmi asszociációkat is felkelteni akaró nyírfa-törzsszel, jellegzetes példája a negyvenes-ötvenes évek angol emberszemléletének, amelynek kialakulásában némiképpen a bécsi biedermeiernek is szerepe lehetett. A bécsi piktúra hatása Brocky Lizzie Gaulter portrait-jának egy-egy motívumában, így különösen a virágkoszorúban is felvillan, ennek jelentkezése azonban természetesen nem a két művészi centrum — London és Bécs — időlegesen rokon szellemi orientációjában, hanem Brocky közvetlen ausztriai kapcsolataiban leli magyarázatát. A magyar származású művész, mint ismeretes, 1847 és 1851 között több évet töltött Bécsben és angol portrait-stílusának új elemei ennek a tartózkodásnak hatására vezethetők vissza.

Ugyanezen négy évnek egy részét Brocky Károly Itáliában töltötte s e tanulmányút eredményének tekinthetők azok a törekvések, amelyeket a Fruchter-gyűjteményben levő második

festménye, a *Női félakt* képvisel. Kétségtelen olasz befolyások már ezen olaszországi út előtt is találhatók Brocky művészetében (elegendő, ha az elpusztult eperjesi oltárképre, — Krisztus és a samáriai asszony, — utalunk, amelynek kapcsolatai Annibale Carracci művészetével nyilvánvalóak), de a formai kiegyensúlyozottságra törekvő késő-renaissance és klasszicizáló kora-barokk igazi hatása csak az itáliai tartózkodás után, 1850 körül bontakozik ki. Ekkor festi Brocky két főművét, amelyek legerősebben tanuskodnak olasz mesterek, elsősorban Tizian és Correggio ismeretéről: az *Ámor és Psyché* és a *Fekvő Psyché* (először kiállítva Londonban, 1851; mindkettő a Szépművészeti Múzeumban) és nyilván ezidőtájt, tehát Lizzie Gaulter arcképével körülbelül egyidőben keletkezhetett a *Női félakt* is. A kép motívuma nem egyedülálló Brocky oeuvrejében: két másik, ugyancsak álló ovál formájú képe, az *Alvó nő* és *Alvó bacchansnő* hasonló ábrázolási és kompozicionális problémákat mutat. Mindkettőben egy komplikált nézőpontból szemlélt, átmetszésekkel gazdagított női félakt megjelenítését állította a művész feladatul, kétségtelen azonban, hogy a barokkos kompozíciós - problémának megoldása ebben az eddig ismeretlen festményben sikerült legharmonikusabban, legzártabban és — bármily ellentmondóan hangozzék is, — legrenaissance-szerűbben. A késő-renaissance-szal való kapcsolatokat az ábrázolás stílusa is bizonyítja: a testformák modellálása és a bőrfelület rendkívüli festőiségű, érzékeny gazdag kezelése itt is, mint Brocky nagy reprezentatív aktjainál Tiziant és Correggiót idézi fel.

Markó és Brocky a XIX. század első fele magyar festészettörténetének kétségtelenül legjelentékenyebb, de egyben legelszigeteltebb egyéniségei. Mindketten majdnem egész életüket idegenben töltötték s közülük Brockynak semmi, Markónak pedig művészi jelentőségé-

<sup>2</sup> Mindkettő angol magángyűjteményben. Repr. Nyári Sándor: Brocky Károly élete és művei, Budapest, 1910; 105. és 107. oldal.

hez mérten igen csekély szerepe volt az utánuk következő magyar festőnemzedék stílusának kialakulásában. E nemzedék jelentősebb tagjai között egy sem volt, aki akár a Markó-féle romantikus klasszicizmus, akár az akkor Pesten uralkodó biedermeier eredményeiből kiindulva jutott volna el új festői problémákhoz és igyekezett volna „modern”, időszerű stílust kialakítani. Szinte mindannyian ismét — mint elődeik is — az idegenben: Bécsben, Münchenben, Düsseldorfban és Párisban, az 1860-as évek művészeti főhelyein virágzó iskolákhoz fordultak inspirációért és útmutatásért és az ott megismert, nem pedig önállóan kialakított problematika útjain igyekeztek önálló és egyéni megoldásokhoz jutni. Ez az eljárásuk talán nem minden esetben volt belsőleg, művészi organizmusuk által megokolt, de szükségszerű volt külső körülmények miatt, amelyek közül különösen a pesti műértő közönségnek 1860 körül bekövetkezett gyors és teljes ízlés-átalakulása volt a legfontosabb jelentőségű. A magyar közönségnek ezek az ízlés-változásai, amelyek kellő művészi mult és kultúra hiánya miatt legtöbbször esetlegesen csak változást, átalakulást és nem fejlődést jelentettek. Különösen két művészrel kapcsolatban gyakoroltak döntő befolyást a magyar festészet fejlődésére. Ez a két művész a hatvanas-nyolcvanas évek Magyarországon lejártszódó művészettörténetének legjelentékenyebb alakja: *Lotz Károly* és *Székely Bertalan*. Mindketten — nagyrészt a közönség és megrendelők akarataiból — jellegzetes képviselői e kor akadémikus történeti és dekoratív festészetének és egyben mindketten nagytehetségű repraesentánsai e periódus modern és aktuális központi problémájának: a tiszta természetszemléleten és egyéni vízió alapuló festői ábrázolásnak.

Kettejük közül *Lotz* nyúlt előbb e nálunk szokatlan kérdésekhez. Alföldi jeleneteket ábrázoló lovas-képein, amelyek csak külsőlegesen tárgyválasztásban, de nem szándékokban tartanak rokonságot a biedermeier genre-képpel, min-

den külső és egyéni előzmény nélkül jelentkeznek olyan motívumok és formák, amelyek a természettel való mély, őszinte és közvetlen kapcsolatáról tanuskodnak. E törekvéseinek — amelyeknek eredményei, sajnos, egyáltalában nincsenek még összegyűjtve, — egyik szép példáját a Fruchter-gyűjtemény eddig ismeretlen kis lovasképe adja. Már a kép témája is meglepetés, hiszen *Lotz* e korszakból származó képei, ha kismértékben is, de mindig tartanak kapcsolatot a népies genre tárgykörével. Itt azonban tiszta, minden irodalmi témától ment, szinte l'art pour l'art ábrázolás áll előttünk, amelynek célja nem az intellektuálisan kiválasztott és megfogalmazott tárgy, hanem kizárólag a vizuálisan érzékelt jelenség festői megjelenítése volt. S amilyen meglepő e kor szempontjából nézve a kép tárgyi része, épp oly jogos csodálkozással tekinthetünk a formai megoldásra is, amelyből tökéletesen hiányzik a romantikus pátosznak és szentimentalizmusnak az a mértéke is, amelyet többi hasonló törekvésű képében mindig megtalálunk (*Ménes* a zivatarban). E kis kép egyetlen problémája a jelenségek: tér, testek és fény józan, világos és a témával adekvát módon reális ábrázolása és e probléma megoldása, — különösen, ha tekintetbe vesszük, hogy mi és hogyan készült képünk keletkezése idején a magyar piktúrában, — maradéktalanul teljesnek mondható. Az egyes formák festői megfogalmazása a természet egészen közvetlen érzékletét mutatja és pedig olyan módon, amely ez időben teljesen szokatlan, hiszen itt nem önmagukban, hanem valóságos, konkrét fény- és atmoszférakörnyezetben élő jelenségek lefestése áll előttünk. Különösen meglepő azonban *Lotz*nak ez az alkotása azért, mert a vázlatyszerűségnek nyoma sincs benne: az élmény részletekig hatoló erejével teljesen egyenértékű a formák részletét is megfogalmazó megjelenítési módszer. A festmény keletkezési idejét a szignatúra nem árulja el, valószínű azonban, hogy — mint *Lotz* összes hasonló tárgyú alkotásai — ez is a hatvanas évek

elején keletkezhetett. E föltevés mellett szól egy külsőleges vonás is: a kép névjelzésének írásmodora pontosan meggyezik a „Ménés a zivatarban“ (Szépművészeti Múzeum) szignatúrájával, amely a művésznev mellett az 1862-es dátumot is mutatja.

Lotz Károly művészi pályájának külső alakulásával igen sok rokonságot mutatnak Székely Bertalan törekvései. Részben a külső kényszerek, részben teoretikus megfontolások őt is az ú. n. monumentális művészet felé vezették s őt is csak kísérletképpen, sőt szinte titokban foglalkoztatták a festői természetábrázolás problémái, amelynek eredményeiről életében senki sem vett tudomást. Székelynek ezen intím, a festői realizmus törekvéseihez közelálló alkotásai közül a mély pszichológiájú portraitek s a l'art pour l'art természetábrázolás elveihez közeledő tájképtanulmányok mellett a romantikusan irodalmi hangulatú kompozíció-vázlatok a legjelentékenyebbek: a kor literáris befolyása alól valójában soha szabadulni nem tudó művész modern ábrázolási problémáit és hangulati tartalmak megjelenítésére irányuló törekvéseit e műveiben tudta legteljesebb összhangba hozni. A Fruchtergyűjteményben e kompozíciók még ma sem eléggé ismert sorozatának egyik legszebb és legjellegzetesebb példáját találjuk: „A nő élete“ kompozíció-ciklus Elhagyatva című darabjának egyik tanulmányát. Ugyanezen témának egy másik, kompozicionálisan a miénkhez nagyon közelálló olajvázlata a Szépművészeti Múzeumban van, de a Fruchter-féle kép sötétebb színskálája közelebb áll a téma komor hangulattartalmához, mint a másik vázlat derűsebb, világos színei. A női alak ruhájának és a jobboldali háttérnek sötét tónusokban történt falgalmazása művészileg is rendkívül érdekes, mert megmutatja, hogy Székelyt a fény és a fény által adott kontrasztok ábrázolása milyen erősen foglalkoztatta. S a kompozíció zártsága és az ecsetkezelés virtuóz könnyedsége mellett a fény-árnyék kontrasz-

toknak ez az éles szembeállítás és a két pólus között való óriási tónus-skála gazdag, részletező és mégsem kicsinyes, hanem festőien üde kifejtése nyújtja a festmény legnagyobb értékét. Székely kép-alkotó módszerének megismerése szempontjából nagyon érdekes lenne ismernünk a két hasonló tárgyú, de különböző megoldású tanulmány egymáshoz való időbeli viszonyát, sajnos azonban nemcsak az egyes vázlatok, hanem a kész ciklus (ma báró Hatvany Ferenc birtokában) keletkezési idejéről sincsenek hiteles adataink. Csupán Székely nagy, datált történeti festményeinek stílusfejlődéséből következtethetünk e látszólag kisebb jelentőségű kompozíciók keletkezési idejére. Azok alapján pedig az látszik valószínűnek, hogy a Nő élete-sorozat (mint talán a Léda-ciklus is) a hetvenes évek derekán keletkezhetett, mert a képekben mutatkozó festői ábrázolási törekvések Székely történeti festményei közül az 1871-ben keletkezett V. László és Czilleiben általánok leginkább az előtérben. S valószínű, hogy ez intím, realiztikus törekvésű kompozíciók keletkezési ideje a történeti képek sorozatának befejezése és a nagy dekoratív feladatok megkezdése közé esik.

Lotz és Székely e nagy kvalitású és ritka voltak miatt is jelentős képeinél a XIX. század második felének magyarországi piktúráját a gyűjteményben jobban jellemzi a kor két legnagyobb magyar festője: Paál és Munkácsy. Paál László egymaga négy jelentékeny festményével van képviselve,<sup>3</sup> míg Munkácsy művészetét egy nagy, alapos tájkép és kis méretei folytán a szokottnál sokkal gazdagabb és teljesebb figurás interieur repraesentálja. A négy Paál-kép közül három a művész közelebbi idejéből való: a *Tanya a fák között* az első beileni tartózkodás idején, 1870 novemberében készült és ismét Beilenben keletkezett az *Erdő szélé* (1871 augusztus), amely egyike legbril-

<sup>3</sup> V. ö. Lázár Béla: Paál László élete és művészete. 2. kiadás. (Budapest, 1929.) 146., 148., 158., 200. ll., valamint 262. és 267. ll.

<sup>4</sup> Lázár (j.d. mű 146. l.) Színvázlat-nak nevezi.

liánsabb természetstúdiumainak. Két hónappal később, 1871 októberében festette a *Falu vége* c. képet, amelynek keletkezési helyét azonban — a kivételten felirat miatt — nem ismerjük, a holland jellegű sík tájkék és a dátum azonban valószínűvé teszik, hogy a festmény valamelyik Beilen környéki faluban készülhetett.

E korai festmények nemcsak nagy művészi kvalitásaik miatt jelentősek, hanem nevezetesen mesterük stílustörténeti alakulása szempontjából is. Paál beileni tartózkodásának elhatározó fontossága volt művészetének fejlődésében: szemlélete itt szabadult ki a kicsinyes, száraz német romantikus realizmus kötöttségéből és alakult gazdag, képszerűen appercipáló, festői látássá. Ez átalakulási folyamatot, — amelyben külső, művészi befolyásoknak, mint például Courbetének, csak másodlagos jelentőségük volt az egyéni természetlátási élmények mellett, — világosan illusztrálja a Fruchter-gyűjtemény *Tanya a fák között* című képének összevetése a „Berzovai út”-tal (Szépművészeti Múzeum).<sup>3</sup> Mindkét festmény egyazon évben: 1870-ben keletkezett, a Berzovai út nyilván nyári otthontartózkodása alkalmával,<sup>4</sup> a „Tanya a fák között” néhány hónappal később, novemberben. A rövid időbeli intervallum ellenére is a különbség a két festmény között óriási. A korábbiiban is felvillan már helyenként az egyes forma festői tónusokban való látása, de az egészet még egy kicsinyes, részletező szemléleti mód dominálja, amelynek következtében a kép megtelek lineárisan kemény és genre-szerű formákkal és a kompozíció elemeire bomlik. A Fruchter-féle festményben ezzel szemben az egyes jelenség formája elveszti önálló életét és alárendlődik az egységes látási élménynek, amely festői, a tónusokat érzékelő szemléletével nemcsak a realiztikus részleteket, de a formák tömegét is egységes kompozícióba fogja, amelynek tektonizmusa még nem éri ugyan

a későbbi, barbizoni korszak alkotásainak biztos, kristályos szerkezetét, de az előzőkhöz képest meglepően zárta és szervezte fejlesztett. Csak az előtér kompozicionális túlsúlya erős kissé, ezt viszont a formák rendkívüli izléssel és biztos ösztönnel történt festői összefoglalása és a kép főtémájának: a képsíkkal párhuzamosan elhelyezett fa-csoportoknak megjelenítésében mutatkozó gazdag finomság ellensúlyozza szinte teljesen.

Paál további, bámulatosan gyors fejlődését érdekesen világítja meg a gyűjtemény két következő képe. Különösen jelentős e szempontból az *Erdő széle*, ez a szenvedélyes esetvonásokkal felvázolt élmény, amelynek egész struktúrájában, képpé alakításának módszerében és formai megfogalmazásában benne él a valóságos táj átélésének közvetlen, szuggesztív ereje. Az élménynek ez a dinamikája, — amely Paál és rokontörékvesű kortársai alkotásainak kész, végleges formájában ritkán és csak nagyon szerencsés pillanatokban marad meg, — e korai festmény esetében különösen jelentős. Világosan mutatja ugyanis azt, hogy a Courbet, a holland XVII. századi tájkép és főleg a közvetlen természeti élmények hatása alatt Paál szemlélete és képalkotási rendszere milyen teljesen átalakult s mennyire élővé, festőivé és organikusává vált. Kétségtelen, hogy külső és belső determináltsága folytán Paál László számára a természetnek csak egy kis szegmentuma válhatott élménnyé, de bámulatos, hogy a művész milyen gyorsan, milyen ösztönös biztonsággal és szigorú következetességgel haladt e terület meghódításának, teljes átélésének útján. S az „Erdő széle”, — amely egyébként tanulmányyszerűsége ellenére is egyike beileni korszaka legjelenteknyebb és legteljesebb alkotásainak, — összevetve az alig egy évvel korábban készült, előbb tárgyalt képpel híven mutatja a megtett út mértékét és jelentőségét. E briliáns könnyedségű festmény mellett kissé passzívabban hat Paálnak a gyűjteményben lévő harma-

<sup>3</sup> Repr. Lázár id. mű 41. kép, 145. l.

<sup>4</sup> V. ö. Lázár id. mű 57. l.

dik korai alkotása. Az 1871 októberében készült *Falu vége*-ben nincs meg a közvetlen élmény izgalmanak dinamikája. Inkább a motívum praedominál és ez esetben olyan motívum, amely a hozzá való alkalmazkodás esetén a leghevesebb festői temperamentumot is kontemplációra kényszeríti. Ez a kontemplatív jelleg adja meg a Falu vége alaphangját s Paál festői szemléletének a természethez való közelségére jellemző, hogy a megjelenítés stílusában, módszerében is alkalmazkodik az ábrázolandó természeti jelenségéhez. A síkság és az ég zöld-szürke harmóniájának összehangolása, a széles, nyugodt eszetkezelés teljesen megfelel a hollandi táj nyugodt, hűvös hangulatának s egyben megmutatja a romantikus és festői realista művész szemléletének és egyéni megjelenítési képességének minden értékét.

Paál László utolsó, legnagyobb értéket teremtett korszakát ismerteti meg végül a Fruchter-kollekcióban szereplő negyedik képe: *Napsütés az erdőben*. A festmény szignatúrája a vászon alsó, vakramára hajtott szélén maradt fenn, dátuma nincs, de a tradíció szerint keletkezése az 1875. évre esik.<sup>7</sup> Sajnos, e tradicionális datálás a Paál-kutatás mai állása mellett nem ellenőrizhető, hiszen a festő alkotásainak pontos kronológiájával nem rendelkezünk. S lehetséges, hogy éppen ez a kép, néhány kompozíciójában rokon darabbal (Erdő mélye, Napnyugta az erdőben<sup>8</sup>) valamivel későbbi keletkezésű. E föltevésre két körülmény adhat jogot. Egyik a kép kompozíciós rendszere, amely erősen különbözik a legelső barbizoni időben keletkezett alkotásoknak a barbizoni-iskola, főleg Rousseau hatása alatt kialakult vagy még beilteni emlékeket őrző komponálási módjától. E képek kompozíciójának vagy egy szigorú architektonikus mélyégi konstrukció (Párisi út a fontainebleaui erdőben, Napkelte az erdőben) vagy a festmény párhuzamos térrészeinek világos tago-

lása (Erdő szélé<sup>9</sup>), tehát mindig egy antinaturalisztikus törekvésű képalakítás a jellemvonása, viszont a Napsütés az erdőben tiszta természetkivágás, amely már csak nagyon kevés rokonságot tart a barbizoni iskola nagy mesterei, egy Rousseau és egy Diaz, romantikus, képszerű komponálási módszerével. A Napsütés az erdőben tehát azon képek közé tartozik, amelyekben Paálnak sikerült túljutni a tradicionális barbizoni sematika eleinte nagyon is nyomasztó hatásán és ismét egyéni közvetlen, élményszerű kapcsolatba kerülni a természet teljes realitásával. Ezt a természeti közelséget bizonyítja képünk második jellegzetes vonása: a fény-, illetőleg a *napfény-ábrázolás* problémájának fölvetése, amely a barbizoni művészek alkotásai-ban csak igen ritkán mutatkozik. Paál piktúrájában is csak ritkán kísérletképpen fordulnak elő a fényábrázolásnak ezek a problémái s fénylátásának rendszere még távol áll az impresszionistákétól, akik pedig ekkor — 1895 körül vagy után — már teljes precizitással megfogalmazták a napfénynek és hatásának megjelenítési lehetőségeit. Paál azonban nem akarja és — korhoz kötöttsége folytán nem is tudja ezt az utat járni. Számára az ábrázolt jelenség materiális valósága, realitása marad fontos és ezt nem bontja fel színlele-meire, annál is kevésbé, mert művészetének romantikus, melankóliás alaphangja nem is tűri meg a fény éles, világító fehérségét. A fény tehát e képeben nem válik uralkodó problémává, hanem csak egyik motívumává az egyébként is gazdag anyagú kompozíciónak, olyan motívumná, amely szervesen tud beleilleszkedni a képnek egyébként más szemléleti gyökerekből kialakult egészébe. Ez a festmény is tehát — mint Paál összes késői kompozíciói — a művész oeuvréjének szerves egységéről tesz tanúságot, de egyben egyike ama kevés alkotásoknak, amelyek rámutatnak a fiatalon elhunyt festő nem realizált fejlődési lehetőségeire is.

<sup>7</sup> Lázár, id. mű 266. l.

<sup>8</sup> Repr. Lázár id. mű 96. és 104. képek.

<sup>9</sup> Repr. Lázár id. mű 89—90. kép.



ID. MARKÓ KAROLY (1791–1860): BACCHUS ES ARIADNE

Különleges és érdekes Paál László művészetének e homogén, egységes alkotásaival összevetni Munkácsy gyönyörű festményét, a *Csevegés az erdőben*-t. A kép, — Munkácsy egyik legérdekesebb alkotása, — sok szempontból jellemző festőjének művészi karakterére és szociális helyzetére. Eredetileg tiszta tájkép lehetett, amelynek monumentális, téralkotó architektúrája, festői és gazdag formamegjelenítése még akkor sem veszít szuggesztív erejéből, ha a reá nagy hatást gyakorolt Paál alkotásaival vetjük össze. Sőt az organikus formák festői és reális megfogalmazása, a táj színeiben levő végtelenül sokrétű nünaszok érzékeltetni tudása megmutatják Munkácsy természetszemléletének önállóságát és a természettel szemben való mély és valóságos élményképességét. A kép egységét azonban — a rózsaszín és halványkék ruhák minden dekoratív finomsága ellenére is — megbontja az előtér két staffázs-figurája, amelyeket Munkácsy utólag, műkereskedői kívánságra helyezett el teljesen kész, szervesen felépített alkotá-

sában. S ez alakok megjelenése szinte tragikus fényugárral világít Munkácsy anyagi kiszolgáltatottságára, amely ilyen rendelkezéseknek engedelmessé alá tudta vetni magát külső befolyások kényszerítő erejének. Ha nem is a festő stílustörténetének, de egyéni fejlődésének szempontjából érdekes lenne ismerni a két különböző képrész egymáshoz való időbeli viszonyát. Ez a kérdés persze ma már nehezen dönthető el. Kétségtelennek látszik, hogy az eredeti tájképet Munkácsy még Paál életében, talán 1875 körül, a „Fasor” (Szépművészeti Múzeum) keletkezése után festette, de az alakok utána festésének időpontja bizonytalan és csak anorganikus voltak, léptéküknek a környező táj adottságaitól való teljes különbözősége utal arra, hogy keletkezésük ideje néhány évvel későbbre eshetett.

Ugyancsak ezidőtájt, a hetvenes évek második felében, esetleg már 1880 körül keletkezhetett Munkácsynak a gyűjteményben levő kisméretű, alakos *Interieur*-je is. Részleteinek virtuóz meg-



ID. MARKÓ KÁROLY: FÜRDŐ NYMPHAK. 1854



ID. MARKÓ KÁROLY: FÜRDŐ NŐK. 1830



BROCKY KAROLY: (1867—1885): MISS LIZZIE GAULTER



BROCKY KAROLY: A REGGEL

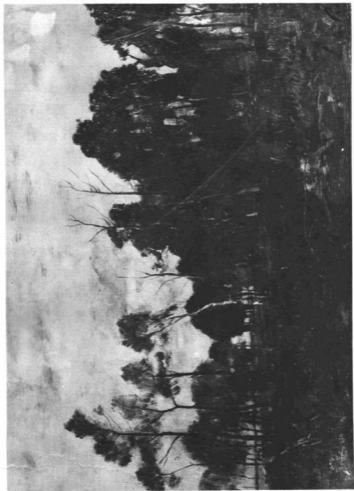




SZEKELY BERTALAN (1835—1910): ELHAGYATVA  
Tanulmány a Nő élete-ciklushoz



LOTZ KÁROLY (1833—1904): LEGELESZŐ LOVAK



PAAL LÁSZLÓ (1844—1879): TANYA A FÁK KÖZÖTT. Béln. 1870



PAÁL LÁSZLÓ: ERDŐ SZÉLE. Beilen. 1871



PAÁL LÁSZLÓ: A FALU VÉGE. 1871  
A beileni korszakból



MUNKÁCSY MIHÁLY (1844–1900): CSEVEGÉS AZ ERDŐBEN. 1886  
Emlék-jánosalmi Nemes Marcell tulajdonában



MUNKÁCSY MIHÁLY: INTERIEUR. (OLVASÓ HÖLGY)



BÁRÓ MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ: (1852—1919): HALÁSZOK. 1918



SZINYEI-MERSE PÁL (1845—1920): ŐSZI TÁJKÉP

festésével, a tárgyak meleg helyi tónusainak finom és kultúrált összehangolásával egyik legjobb példája annak a műfajnak, amelyet a Párisba szakadt magyar festő nyilván nem spontán szükségletből és nem élmények alapján, hanem megint csak külső befolyás alatt kultivált. E széteső kompozíciójú, realisztikus részletekkel túlszűfolt polgári genre-képek közül meglepő frisséggel válik ki ez a festmény, amelynek hatása az irodalmi motívumok teljes háttérbeszorításával, a koncentrált kompozícióival és az ábrázolt rekvizitumoknak nem szükségszerű, hanem közvetlen szemléleten alapuló lefestésével magyarázható meg.

A XIX. századi magyar festészet e két legnagyobbzabású, de mindvégig külföldön élt realista festőjének gazdag képsorozatával szemben a realista és naturalista mozgalom Magyarországon lejátszódott fejezetének eredményeivel a gyűjtemény két képe ismeret meg. *Mészöly Gézát*, a magyar tájképfestés e kisskálájú, de rendkívül finom mesterét kis Balatoni táj-a képviseli, amelynek kvalitásai és hibái ugyanazok, mint amiket a művész többi 1876-ban keletkezett alkotásaiban megfigyeltünk. Tájképkompozícióinak szokott szerveslenségét mutatja az elő- és középtér bizonytalan összefoglalása, megjelenítő rajának hiányosságait az előtér figurái, de ezzel szemben áll az ég és a víz különböző szürkéinek szuggesztív összehangolása és az egész tájkép kolorisztikus és festői finomsága, az atmosféra reális élete és az egész kép egyénien lírai hangulata: tulajdonságok, amelyek Mészölyt, ha nem is fejlődéstörténetileg, de egyéni szempontból e kor jelentős művészei közé emelték.

A gyűjtemény első csoportjának befejező képe gyanánt *Szinyei Merse Pál* érdekes és szokatlan tájképét kell bemutatnunk. Keletkezési ideje a tradíció szerint a nyolcvanas évtized első éveire esik,<sup>10</sup> tehát körülbelül arra az időre, amikor Szinyei a Pacsirtát és a

stílusban hozzá hasonló műveit festette. Ezekkel az alkotásokkal szembeállítva a Fruchter-gyűjtemény tájképe egészen különös és Szinyei művészetében szokatlan jellemvonásokat mutat. A régebbi művek viszonylag zárt kompozíciójával szemben (amely minden naturalisztikus törekvés ellenére is bizonyos fokig uralkodó maradt) tiszta természeti kivágás áll előttünk, a helyenként (különösen a Pacsirtában) valószínűleg kemény linearizmus helyét a formák festői, puha feloldása foglalja el és a ragyogó, világító lokális színek helyett a művész tompa, egymásbaolvadó tónusok megjelenítésére törekedett. Szinyei e korszakának egyéb alkotásaival képiünket csak egyetlen, erősen másodrendű motívum kapcsolja össze: az előtérben ábrázolt menekülő nyúl, amelynek genre-szerűsége ugyanabban a — céljaiban úgy látszik kissé bizonytalanná vált — szellemben és törekvésben gyökerezik, mint pl. a Pacsirta motívuma. Helytelen lenne azonban, ha magát a Szinyei-ocuvre-ből annyira kiütöző festményt is az eddigi problémák, célok és törekvések szem elől veszítésének dokumentuma gyanánt fognánk fel vagy, ha benne esetleg egy később, az eddigi alkotásokkal azonos stílusúvá kidolgozandó festmény futólagos vázlatát látnánk. A kép lényegét egyik ilyen szempont sem világitaná meg helyesen, mert kétségkívül szokatlan látási élmény eredménye s új megjelenítési módszer kísérlete áll előttünk, olyan kísérleté, amelynek, ha folytatása lett volna, szigorú naturalizmusától különböző, azt meghaladó új utakra terelhetné volna Szinyei művészetét. Az érdekes, teljesen festői elgondolású kép egyelőre teljesen egyedül áll Szinyei ma ismert alkotásai között, de nem lehetetlen, hogy műveinek egyszer mégis csak bekövetkezendő teljes összeállítására esetén felszínre kerüljen majd más, hasonló tendenciájú festmények is és a Fruchter-gyűjtemény tájképéből kiindulva Szinyei művészetének új, ismeretlen problematikájú korszakával ismerkedhetünk meg.

<sup>10</sup> Petrovics Elek főigazgató úr szíves közlése.

Szinyei Merse Pál tájképével lezáró-dik a Fruchter-gyűjtemény képeinek első, XIX. századi csoportja, de egyben Szinyei e különös, festői műve vezet át a századforduló magyar művészetének azokhoz az alkotásaihoz, amelyekben a festői ábrázolás, a fény-és színproblémák megoldása áll előtérben. A kollekció már említett, a festői problémák hangsúlyozására törekvő jellegéből szükségszerűen következik, hogy e csoport mesterei között az impresszionisztikus tendenciájú művészek vannak erős túlsúlyban, azok, akiknek számára a világ jelenségei fény-és színfenoménakként voltak érzékelhetők. Közöttük természetesen *Rippl-Rónai József* áll első sorban, nemcsak azért, mivel 11 képe szinte teljes áttekintést ad művészetének, törekvéseinek fejlődéséről és alakulásáról, hanem azért is, mivel ő volt az, aki nálunk a legtöbbször tudta realizálni a századforduló és a XX. század első tizede sajátos művészi problémáit.

Képei közül első helyen egy kísérleti pasztfestményt kell fölemlítenünk, a „*Nők mályvák közt*” címűt, amely művészi pályája első decenniumának törekvéseiről ad fogalmat. Igaz ugyan, hogy a szignatúra hiteles dátálással nem támogatja ezt a föltevést, de helyessége mellett szól a festmény egész formai alkata: a dekoratív egyszerű kompozíció és felületkezelés s főként az ugyancsak teljesen dekoratív törekvéseket hangsúlyozó színmegoldás. A fátyolosan tompa színek a kilencvenes évek nagyszabású arcképeinek színélményeivel mutatnak rokonságot, azzal a különbséggel, hogy az alkotások fehér-szürke-fekete tónusfestészetével szemben e kis dekoratív kompozíció színskálája jelentős élénkületet és gazdagodást mutat. Igaz, még itt is egyetlen alapszín — a zöld — különböző árnyalatai dominálják az egész képet, de már az alaptónus ezen átalakulása, kivilágosodása is új, gazdagabb karaktert ad Rippl-Rónai művészetének, amit a fák és figurák halványszürkéi, lilái és piros foltjai csak fokoznak. Valószínűnek látszik tehát,

hogy a festmény keletkezési ideje a XIX. század utolsó éveire tehető, 1898 és 1900 közé, arra az időre, amikor Rippl Aristide Maillol arcképét festette s amikor szoros kapcsolatban volt az akkor még dekorációs problémákkal foglalkozó Maillol körül csoportosult festőkkel, a francia impresszionizmus második generációjába tartozó mesterekkel: Bonnard-ral, Vuillard-ral, Maurice Denis-vel, akiknek ugyancsak dekoratív törekvésű művészete Rippl e képén is visszacsendül. A kompozíció dekoratív intenciói azonban önmagukban is annyira nyilvánvalóak, hogy megköszönhetjük azt a föltevést is, amely szerint e pasztfestmény esetleg a művész egy szőnyeg vagy üvegablak tervének első fogalmazásával állunk szemben s e föltevést az az ismert körülmény is támogathatja, hogy Rippl-Rónai épp a századforduló idején sokat foglalkozott ilyen tervezési problémákkal.

A dekoratív *képalakítás* területének további, bár más irányú továbbfejlesztését mutatja a valószínűleg röviddel később keletkezett csoportarckép, a művész elnevezése szerint: *Rippl néni a gyerekekkel*.<sup>11</sup> A probléma itt lényegében ugyanaz, mint „*Szüleim*,” (1898) és „*Maillol arcképe*” (1899) festményein: az emberi alaknak olyan egyszerű megfogalmazása, amelyben sem az ábrázolt figura reális valósága nemvész el, sem a dekoratív és kompozíciós princípiumok nem szenvednek csorbát. Képünkön e teljesen anti-impresszionisztikus kérdés feállítása részben komplikáltabb, részben egyszerűbb, mint előbb említett előzőin: az egyes alak (Maillol) vagy a két koordinált figura (Szüleim) helyett itt egy három alakból álló csoportot kellett zár egységgé komponálni, viszont a téralkotó tájinterieur helyett semleges, dekoratív sík adja a háteret. A kompozíció megépítése tökéletesen sikerült: Rippl művészetében ritkán látható a tudatos, zárt csoportfűzésnek ilyen tiszta példája. Nagyon érdekes a mind tisztábbá, melegebbé váló

<sup>11</sup> Rónai János úr, a festő rokonának birtokából, akinek közlése szerint a festmény keletkezési éve 1901.

színek átalakulása is: a realitás, az élet színes valósága felé való törekvés Rippl-Rónai művészetében, bennük átalakulásukban és tömörebbé, materialisabbá válásukban jelentkezik legelőször és legerősebben.

De a valóságélmények erősödése csakhamar más, eddig érintetlen területekre is áttérjed és néhány évi magyarországi tartózkodás a francia dekoratívizmus problematikájától való elszakadást, új témakör és ennek megfelelően új stílus kialakulását eredményezte Rippl művészetében. Vizuális élményei a kilencszázás évek legelején többé nem absztrahálható, dekoratív kompozíciókká formálható jelenségekhez fűződnek, hanem az eleven élet mozzanataihoz, valószerű és mozgalmatlan jelenetekhez, amelyben már nem az egyes emberi alakok vagy zárt kompozícióvá fűzhető két-három figura, hanem a szín-, fény- és atmoszférábrázolásra lehetőséget nyújtó komplikált, lehetőleg plein-air környezetbe helyezett csoport viszi a főszerepet. Ilyen témájú, aránylag ritka képei közül a Fruchter-gyűjtemény hármát is tartalmaz. A „*Családi társaság búcsúkor*” 1903-as dátuma meghatározza a két másik darab, a vele részben külső (viseltörténeti), részben formai és stíláriális szempontokból rokon „*Nyári vendéglő*” és „*Kis család*” keletkezési idejét is. Mindháromban az előbb említett ábrázolási problémák vártak megoldásra és bár a témák — különösen abban az időben — szinte megkívánták volna a Monet-i értelemben vett impresszionisztikus megjelenítési metódust, Rippl — mint életében soha — most sem fordult ahhoz. Képeiben a formát színértékekkel felbontó napfénynek csak alárendelt szerep jut: nem ez a valóságos, a realitásban is létező absztrakciós tényező, hanem a formákat és színeket egyénien szelektáló és kiegészítő látás alakítja képpé a valóságot még ezekben a műveiben is. Ez a teljesen önálló, a kor művészetének legfontosabb áramlataitól független vagy azok eredményeit egyénien felhasználni tudó optikus beállítottság

avatja e képeket — mint Rippl-Rónai összes hasonló törekvésű alkotásait — a valóságos élethez nagyon közel álló s azt lényegszerűen megjeleníteni tudó festményekké.

A realitás teljes és közvetlen érzéklése és annak mozgalmatlan, egyéni ötletességgel való megjelenítése e néhány esztendőben még az ősi dekoratív ösztönt is háttérbe szorítja Rippl művészetében. Ez a dekoratív tendencia azonban még ezekben a művekben sem hallgatott el teljesen és új erővel bontakozott ki ismét néhány év múlva, akkor, amikor a festő úgy látszik kielégítette azt a szomjas érdeklődést, amely — képet és képalkotó elvet feledtetve — az élethez vonzotta. Rippl-Rónai 1905 és 1910 között keletkezett műveiben a reális jelenség értéke nem válik kisebbé, csak az értékszála alakul át és a művészt a jelenségek már nem csupán önmagukért és az érzéki ábrázolás, a *lefestés* gyönyörűségéért érdeklik, hanem az ábrázolt tárgyak ismét a képszerű egységes organizmus alkotóelemeivé válnak. Ez persze nem jelenti egyben azt, hogy az ábrázolt dolgok elvesztik reális valóságértéküket és többé-kevésbé absztrakt formákká alakulva ismét csak elemekké válnak a dekoratív kompozícióban. Ellenkezőleg: Rippl e korszakában konkrét élményekből táplálkozó valóságábrázolásait anyagként használja fel s ebből a naturával szoros és mély kapcsolatban álló anyagból képszerű és mégis reális dekoratív és mégis életszerűen konkrét tartalmú alkotásokat hoz létre. E harmonikus és kiegyensúlyozott, gazdag és ökonomikus stílus kialakításában ismét szerepe lehetett a francia impresszionisták második generációjának, különösen Vuillardnak,<sup>13</sup> de még mielőtt e befolyás érvényesülhetett volna, Rippl ösztönösen fordult az új szemléleti és megjelenítési mód kialakítása felé. E törekvéseinek gyönyörű példáját mutatja briliáns, kisméretű pasztelle, a Fruchter-gyűjtemény Rippl-

<sup>13</sup> Lásd pl. a „Piacsek hácsi babákkal” vagy „Amikor az ember a visszacéltételezésből él” c. képeket, de rajtuk kívül e korszak sok más alkotását is.



Rónai-sorozatának talán legjelentősebb darabja, az *Édes anyám beteg*. Az 1905-ös évszám azt mutatja, hogy időben közel áll még az előbb tárgyalt csoportképekhez s a reális tárgyak: a barna ágy, a fehér ágynemű és függöny, feketekeretes szürketónusú kép ábrázolásának stílusa valóban erős kapcsolatokat mutat az 1903 körül keletkezett művek megjelenítési módszérével. De bármily szuggesztív és festői finomságokban bővelkedő legyen is e részletek megfogalmazása, valóságos értékük nem önmagukban van, hanem egymáshoz és a kép szerves egészéhez való viszonyukban. Ahogy az ágy és az ablak foltja, ahogy az ágy támlája és a bal alsó sarokban kibukkanó asztalrészlet, ahogy a falakon lógó két kép és párna meg a függöny fehérje egymáshoz viszonylik, egymást kiegészíti és ahogy e relációk által az összes látzólag szétszórt és önkényesen összehordott tárgyak szerves kompozícióvá kapcsolódnak, az Rippl-Rónai ösztönös, spontán képkalkotó művészetének legmagasabb fokát mutatja — éppúgy, ahogy az ágy és a benne fekvő alak megjelenítése a realitást ábrázoló képességének egyik leggyönyörűbb példája.

Talán a képzervezés művészetének kevesebb raffineriáját, de a reális ábrázolási anyagnak hasonlóan nagy kultúrájú dekoratív felhasználását mutatja a gyűjtemény egy másik, valószínűleg azonos időben készült képe, a *Migrénes hölgy*. E kép keletkezési ideje a datálás hiánya ellenére is könnyen meghatározható, mert kompozicionális elrendezésében, színeinek válogatásában és formaadásának stílusában szoros kapcsolatot mutat az 1905-ben festett „Karácsony” (Petrovics Elek gyűjteményében) és „Szomorúság” (Új Magyar Képtár) c. képekkel. Különösen feltűnő a színskála teljes megegyezése: a fehér-szürke-barna-fekete akkord ez időben — színeinek végérvényes kivilágosodása előtt — sokat fordul elő Rippl-Rónai piktúrájában. Az említett roknonkompozícióktól e festményt az ábrázolt motívum különbözősége választja el: azoknak lírai és expresszív

figurái helyett itt teljesen naturalis jelenség a kép témája, amelyet a festőnek gyönyörűen sikerült talán még az előzőknél is zártabb és szervezesebben fölépített képpé koncentrálni.

A realiztikus ábrázolásban gyökerező, de mindig dekoratív hajlandóságú törekvések, mint mondtuk, körülbelül 1910-ig teljes egyensúlyban vannak Rippl művészetében. 1910 körül azonban lényeges átalakulás következik be piktúrájában és — nyilván újabb francia inspirációk hatása alatt kialakult egy új, tisztán és kizárólag dekoratív célzatú stílus, amely azonban a 90-es évek törekvéseivel formailag semmi rokonságot nem mutat. A probléma ugyan megint csak a természeti élményanyagok dekoratív jellegű felhasználása, de a korai képek egységesítő szürke tónusai és síma, finoman részletező festési modora teljesen átalakul. A szürke fátvól alatt alig kivirágozott halk színek helyébe harsogó, tiszta színfoltok lépnek, főleg vörös, zöld és barna, amelyeket erősen hangsúlyozott barna és fekete kontúrok fognak össze és választanak el egymástól és a színek erejének megfelelően tömörebb, materiálisabb lesz anyaguk is, amelyet a festő szinte pasztózus foltokban rak fel a vászonra. E stílus alkotásai némiképp a pointillisták technikájával és Gauguin színskálájával mutatnak rokonságot, de Rippl élményanyaga s megjelenítési módja oly önálló és egyéni, hogy a kapcsolatok lényegében igen távoliak.

A Fruchter-gyűjtemény Rippl-Rónai ez érdekes, művésziileg igen jelentékeny és még mindig nem eléggé appreciált korszakának két alkotását őrzi. A *Szöke nő stráfos blúzban* című portrait-problémája — mint a kép címe is mutatja — a haj, a vöröskék csíkok s ezenfelül a karnáció helyi színértékeinek dekoratív egységbe komponálása a semleges szürke háttér előtt. Még a korábbi alkotások óriási kvalitásai mellett is meglepő, hogy Rippl-Rónai milyen egyszerűséggel és ökonómiával tudott ilyen természetű feladatokat is megoldani. Különös érdekessége a kép-

nek az a szinte franciásan raffinált kultúra, amellyel a női profil erős kontúrjának minden dekoratív célnak mellett is vibráló életet ad. Komplikáltabb, gazdagabb és tömörebb emennél Rippl másik, e korból származó festménye: *Kertben*. A feladat: önmaga és családja ábrázolása kaposvári kertjében, nem adott módot a kompozíció síkszerű megoldására s így a dekoratív hatás fölkelésének szerepét kizárólag a színek viszik, amelyeknek gazdag pompája nagy, tiszta, a síkhoz tapadó foltkban terül szét a vásznon és koncentrálna — minden mélység ellenére is — a felületre az egész jelenséget. A festmény színeinek gazdagsága, kompozíciójának komplikált volta és a fölvetett művészi problémák ragyogó megoldása miatt Rippl-Rónai e korszakának kétségkívül legjelentékenyebb alkotása. Sajátos kvalitásain túl is jelentős azonban, mert korai műveinél világosabban mutatja meg azokat a lényeges különbségeket, amelyek Rippl és francia kortársai között, minden kapcsolat ellenére is fennállanak. A tér-alkotó elemek (fák, alakok) plasztikus tömege és komplikáltabb elrendezése, a rajz, a tömör kontúr erős hangsúlya és főleg a szín mélysége, ereje és szinte materiális volta — Rippl képeinek alapvető vonásai — sohasem találhatók meg a mindig világosabb, tisztább, konstruktívabb és könnyedebb franciáknál, ezek olyan kvalitások, amelyek teljesen helyi jellegűek és amelyek a Kelettel, Ázsiával való rokonságokra utalnak.

E nagyszabású alkotások mellett a Fruchter-gyűjtemény Rippl-Rónai Józsefnek még két, bár kisebb igényű, de nem kevésbé kvalitásos alkotását tartalmazza. A *Francia katonák bevonuláskor* című kis pasztell nincs datálva, de valószínű, hogy 1914-ben, a világháború kitörésekor keletkezett (tudvalevő, hogy a festő akkor Franciaországban tartózkodott) és így arról tanuszkodhat, hogy új dekoratív törekvései mellett Rippl nem hagyott fel impresszióinak régibb stílusában való megrogzításával sem. Utolsónak hagytuk végül végtelen finomságú havas táj-

képét, a *Ménesi-út* című pasztellt, amelyet — külső bizonyítékok híján ugyan — fejlődése utolsó korszakába, 1915 és 1927 közé szeretnénk helyezni. Ez években Rippl ismét visszatért régebbi problematikájához, a realitás ábrázolásához. Későbbi képei témában nem különböznek az 1900—1905 között készült alkotásoktól, lényeges fejlődés mutatkozik azonban formai szempontból. A korai képek mozgalmassága, zsúfoltsága és dinamikája helyét nagyobb nyugalom, kiegyensúlyozottság foglalja el, az élményanyag ökonomikusabb módon, lazábban, konstruktívabb eszközökkel épül képpé. Az emberi alak legtöbbször alárendelődik a táj, az interieur, az architektúra motívumainak és általában nagyobb terület jut az atmoszféra ábrázolásának is. Mindezek a stíljegyek feltalálhatók e téli tájnak nemcsak technikailag finom és könnyed, de hangulatilag is rendkívül tartalmas ábrázolásán, amely a gyönyörű Rippl-Rónai-kollekciónak méltó befejezője.

E gazdag, a mester bámulatos művészetét teljes pompájában feltáró Rippl-Rónai-sorozat mellett látjuk a gyűjtemény többi impresszionista és naturalista festményeit, melyek mesterek legkiválóbb alkotásai közé tartoznak. Közöttük legerősebben *Csók István* van képviselve nyolc különböző időből származó és különböző törekvéseit repraesentáló alkotásával, amelyek, ha nem is teljes, de rendkívül színes képet adnak festőjük érdekes stílus-alakulásairól. A korai, Bastien-Lepage művészetében gyökerező, irodalmi genre-témákat ábrázoló Csók, valamint a nagybányai kísérletező művész alkotásai hiányoznak a gyűjteményből, viszont gazdagon van képviselve a művész fénykora: az 1903 és 1912 közötti évek. Időrendben első e képek közül az 1904-re datált, Mohácson készült *Sokác leány*. A festmény teljes tisztasággal képviseli Csók ez időbeli művészi beállítottságát, amelynek a világ színgazdag jelenségeiben való, szinte érzéki gyönyörködés a legjellemzőbb vonása. Motívuma: a fák közé állított sokác leány festői, színgaz-

dag viseletében már egy száraz, racionálisan naturalisztikus lefestés esetén is gazdag színképet adna. De Csók a lokális színek által adott lehetőségeket még felfokozza azzal, hogy az alakot és a fákat előlönti a lombokon átszűrődő fénykévékkel, amelyek izzó, de sok helyütt árnyékkal megszakított foltokban hullámanak végig a kép egész felületén s e fény-árnyékjáték eredménye a festői, helyenként teljesen lokális jellegű, helyenként elemekre bontott színek váltakozó játéka. A megjelenítés, formaadás módszere némileg az impresszionistákéval mutat rokonságot, de a kapcsolat alapjában véve csak távoli. Csók képen a reális, háromdimenziós forma nem veszti el materiális értékét, nem absztrahálódik és nem válik síkszerűvé a fény hatása alatt s az impresszionizmussal való kapcsolat inkább csak az esetvezetés technikájában nyilatkozik meg. Művészi önállóságát és útjainak a nagy francia áramlatoktól való függetlenségét még jobban bizonyítja a következő képe, a már Párisban, 1905-ben készült *Sárgaruhás nő*.<sup>12</sup> Egészen különös arra gondolni, hogy ez a festmény ugyanott és ugyanabban az évben keletkezett, mint Csók leghaladottabb és komplikált ábrázolási problémákban leggazdagabb műve, a „Múteremzarok” s a két, azonos időből származó, de tökéletesen más törekvésű kép összevetése Csók kettős művészi igazodásáról tesz tanúságot. A Múteremzarok festőileg oly nehéz és érdekes motívumával szemben itt magának a témának a kiválasztása is jellegzetesen más s a tiszta, egyszerű nőalak ábrázolási módja, a fehérvirágos aransárga selyemruha alkalmazása, a fej lágy és síma kezelése, a környezetnek csak kulisszaszerű háttérként való alkalmazása a kép alapvető tendenciáját még jobban kihangsúlyozzák.

Teljesen másként jelentkezik a festő a gyűjtemény következő képében. Az 1906-ban keletkezett „Juda gyűrűje” formailag csak vázlat, de színek szempontjából teljesen kész és harmonikus alkotás. A téma, a szabadban fekvő nő

akt motívuma csak ürügyül szolgál egy színélmény megfogalmazására s e szempontból teljesen másodrendű kérdés, hogy a kép formai megépítettsége mennyire befejezett. Hogy azonban Csókot a szinkompozíció mellett a kép tektonikájának kérdése is foglalkoztatta, arról ugyanezen témának egy variánsa tanuskodik, amelyen a háttér vázlatosan odavetett alakját még nem találjuk meg.<sup>13</sup>

Az egyes, már feldolgozott motívum illetően újrafölvétele és részleteiben való átfogalmazása nem egyedülálló eset Csók piktúrájában. Alkotásainak része gyakran több változatban ismeretes s noha az egyes példányok keletkezése között néha évek telnek el, a téma és a kompozíció lényegében azonos marad és csak egyes részletek kerülnek átdolgozás — rendszerint színbeli átfogalmazás — alá, mint a szobrásznál, aki újra öntött kisbronzainak hatását a cizellálás és a patina különbségeivel változtatja meg. Ez irányú munkásságára különösen jellemző a Fruchter-gyűjtemény 1909-ben készült Thámár-ja, amely lényeges pontjain hű replikája a kompozíció első, 1906-ban készült nagyobb méretű fogalmazásának (Roma, Galleria d'Arte Moderna). A római példány szerkezeti felépítése világosabb és formai megfogalmazása naturalisztikusabb, mint a későbbi képen: a rózsaszín padló, a háttér sárgahímzéses kék selyemfüggönye, valamint az alak mintázása racionálisabb szemléletre utalnak. A Fruchter-gyűjtemény képen már nincs meg a jelenségek e reális szemléleti módja, az egész kompozíció csupán szín- és valemproblémává alakult, aminek legfőbb bizonyítéka a részletek elhagyása s a háttér tárgyaltalan, egységes kezelése, amelynek mély kékjéből ragyogó festői színfoltokban bukkannak ki a test rózsaszínű formái. Csók művészetében azonban nemcsak kialakított, megoldott témák élnek sokáig tovább, hanem egyes gondolatok, festői problémák is, amelyeknek fölvetése és megfogalmazása gyakran csak évekkel az élmény jelentkezése után történik. A festő

<sup>12</sup> Reprodukálva Művészet.

<sup>13</sup> A Herzog-gyűjteményben.

e munka-módszerére érdekesen jellemző a gyűjtemény Csók-kollekciójának egyik legjelentékenyebb darabja, a *Fekvő női akt*. Az ábrázolási probléma alapján 1905-re tehetnénk keletkezési idejét, arra az évre, amelyben Csók a Múteremсарok tanúsága szerint Párisban megismerkedett Matisse művészetével. Ezzel szemben a festmény 1912-ben készült<sup>15</sup> s noha nem lehetetlen, hogy egy újabb párisi tartózkodásnak kiváltó szerepe lehetett keletkezésében, bizonyos, hogy a probléma alapjaiban még a Múteremсарok idejére nyúlik vissza. A Múteremсарok volt ugyanis az a festmény, amelynél Csókot nemcsak az érzéken naturális felületábrázolás foglalkoztatta, hanem a képszerkesztésnek egy — az időben — elég komplikált motívumokból összetett megoldása is. A Fruchter-féle akt ennek a kérdésnek némileg más értelmű továbbfejlesztését mutatja, a lényeg azonban itt is a meztelen női testnek és környezetének szerves, tektonikus kompozícióvá fejlesztése. Magának az aktnak csak konstruktív szerep jutott: a test tengelyének és a hangsúlyosan egymáshoz közelített derékvonalakat átmetsző átlónak (amelyet a behajtott alsó lábszárak és a karok vonala hangsúlyoz) diagonálisai képezik azt a vonalrendszert, amely a kompozíció tulajdonképpeni magját teszi. E konstruktív probléma megfogalmazása mellett háttérbe szorul Csók állandó témája: a testfelület reális, érzéki valóságú ábrázolása és teljesen másodrendűvé válik az aktot tartalmazó környezet részletes megfogalmazása is. Lényegében tehát anti-naturalista szemléleti mód eredménye jelentkezik a képben és éppen ez által jelent ez a festmény rendkívüli és fontos epizódot Csók művészetében. Hogy ez a látásmód azonban tényleg csak epizódikus és átmeneti jelentőségű volt a fejlődésben, azt világosan bizonyítja a gyűjtemény 1912-re datált színpompás, szép *Virágsejndélet*-e, amely szándékaiban és azok megvalósításában nem különbözik az előző és következő évek alkotá-

sainak a színjelenségek érzéki ábrázolására irányuló törekvéseitől.

Csók ilyen irányú törekvéseit a mohácsi parasztképek után másodszer férfikora legköltoőbb alkotásaiban, a Züzü-ciklus darabjaiban valósította meg legteljesebben. E képekben a festői ábrázolás nagy kvalitásai mellett helyet kapott egy új elem is: a szubjektív meleg líra, amely azonban sohasem válik szentimentalizmussá, mert a lefestés öröme még itt, a témájuknál fogva teljesen személyes alkotásokban is mindig dominál. A Fruchter-gyűjtemény Züzüképe: *Züzü a Margitszigeten* (1917)<sup>16</sup> egyik legszebb festménye a sorozatnak. A figura szinte eltűnik a körülvevő gazdag virágerdőben, de mégsem válik alárendelt részévé egy virágsejndéletnek. Csók szellemes színkompozíciója biztosan tudta kontrasztba állítani az alak sötétebb foltját a kép felső részét teljesen elborító lila ákácokkal, amelyeknek virtuóz, gazdag megfestése is hatásos ellentétben áll az alsó rész egyszerűbb, tisztább fogalmazásával. E gazdag és teljes festmény mellett Csók későbbi korszakát egy 1922-ben festett kis *Peonia-csejndélet* képviseli, amely szándékaiban nem más, mint finom színimpresszió egyszerű és kulturált visszaadása.

Rippl-Rónai és Csók gazdag sorozatai mellett a magyar impresszionizmus és naturalizmus többi mesterei csak egy-két válogatott alkotással szerepelnek a Fruchter-gyűjteményben. A generáció két teljesen magányos, izolált művészt, báró Mednyánszky Lászlót és Koszta Józsefet egy, illetőleg két festményük képviseli, előbbi kicsiny, nagyon finom egységes tónusú őszi impressziója, a *Halászkok*, utóbbi két jelentékeny parasztfigurás kompozíciója, a *Kalászszedők*<sup>17</sup> és *Kukoricakapálók*. E két szép kép, — amelyek mindegyike különben több változatban ismeretes, — a témák ellenére pillanatig sem kelti genre-kompozíció benyomását, bár mind a kettő,

<sup>15</sup> Csók István úr szíves közlése. A festmény nincs datálva.

<sup>16</sup> Repr. a *Magyar Művészet* II. évf. (1926.) 2. számában a 74. oldalon.

<sup>17</sup> Reprodukálva *Magyar Művészet* III. (1927.) évf. 30-ik oldalán.

mint festőjük egész művészete, telítve van a szó legnemesebb értelmében vett romantikus pátoással. De a formai megjelenésre e belső, tartalmi felfogás csak előnyös hatású: az alakok plasztikusan tömör megmintázása, a táj és általában a képek egészének gazdag, sűrű, nehéz festőisége a művészi élmény valóságos, közvetlen erejére és nem irodalmi vonatkozásokra utalnak.

Az élménynek ugyanez a szuggesztív közvetlensége sugárik *Glatz Oszkár* kisméretű figurális tájképén. Az *Oláh asszonyok a törcsvári szorosban* 1910-ben készült,<sup>17</sup> de ennek ellenére azt a benyomást kelti, mintha a kilencszázas évek legelején, Glatz nagybányai korszakában keletkezett volna. A napsütötte zöld tájék s a tarkaruhás asszonyok festői virtuóz megjelenítése azt a Glatz Oszkár mutatja be, aki Ferenczy és a nagybányai atmoszféra hatása alatt az élményhez méltó gazdagsággal és teljességgel tudta szándékait megvalósítani.

Ugyancsak naturalista szemlélet, de a Glatztól teljesen különböző temperamentum hozta létre *Vaszary János* képei közül azokat, amelyek a gyűjteményben helyet foglalnak. Közülük kettő a művésznek abban az 1920 körül lejátszódott alkotó korszakában keletkezett, amelynek legjellemzőbb vonása az, hogy kompozícióinak súlypontja eltolódott a tiszta, ábrázoló lefestéstől a kifejező erő hangsúlyozása felé, a nélkül azonban, hogy a természettel és a jelenségekkel való kapcsolata megszűnt vagy akár csak meglazult volna. E stílus, amelyet Kállai jogosan nevezett expresszív naturalizmusnak, a legadequátabb kifejezője Vaszary ösztönös látásrendszerének és temperamentumának. Olyan művek, mint a *Fekvé női akt*, *Bírskörték*, *Színpadí jelenet* (mindhárom az Új Magyar Képtárban) a jelzői e periódus művészi szintjének és olyanok, mint a nagyszerű *Cirkusz*, amelynek két nagyobb változata volt eddig ismeretes. E két *Cirkusz*-kép első tanulmánya a *Fruchter*-gyűjteményben

van s tulajdonképpen csak kis méretei és végsőig leegyszerűsített fogalmazása miatt nem nevezhető a kompozíció első variánsának. E kis képen lényegileg minden benne van, ami a „kész” festmények erenyeit adja, azzal a különbséggel, hogy harsogó, ragyogó színei, koncentrált kompozíciója még spontánabb és monumentálisabb módon, még szuggesztívebb erővel adják vissza az első élmény intenzitását.

Ugyanebben a periódusban keletkezhetett a festő másik itt lévő műve: *Jegenyék a Balaton partján*, amelynek mély, szuggesztív perspektívája, hatalmas tömörséggel formált dombjai, pompás, robusztus erővel felrakott fái arról tanuskodnak, hogy Vaszary milyen elfogulatlan közvetlenséggel érzékeli a természetet és milyen ősi, ösztönös belső dinamikával tudja megjeleníteni azt. A gyűjtemény harmadik Vaszary-képe: a *Balaton táj*,<sup>18</sup> néhány évvel későbbi korszak alkotása, amelyben nemcsak az ábrázolás intenzitása, de a jelenségek tömör és koncentrált fogalmazása folyékonyabb, könnyedebb és némileg dekoratívabb és impresszionisztikusabb hajlandóságú stílusnak engedett helyet.

A naturalista képek sorából végül *Rudnay Gyula* kis képét, a *Menekülőket*-et akarjuk felemlíteni. A festő e tárgyat több, különféleképpen fogalmazott változatban festette meg, de rendszeren olyképpen, hogy a téma dinamikus lehetőségeit helyezte a kompozíció tengelyébe. Ez a képe több szempontból különbözik a téma többi változataitól. Először is, mert a tárgynak nem drámai, hanem lírai hangulatú lehetőségeit hangsúlyozta, amelyek temperamentumának sokkal megfelelőbbek. Ez involválta azt is, hogy a kompozíció megoldása zártabb és képszerűbb és, hogy a statikus, passzívabb jellegű figurák megjelenítése festőibb és gazdagabb lehetett. A sötét — fekete, szürke, barna — színekben tartott és éles fehér hangsúlyokkal gazdagított kompozíció Rudnay művésztének legjobb alkotásai közé tartozik.

<sup>17</sup> Glatz Oszkár úr szíves közlése.

<sup>18</sup> Reprodukálva *Magyar Művészet* VI. (1932.) évf. 126. oldalon.



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF (1861—1927): A KIS CSALÁD. 1903



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: NŐK MÁLYVAK KÖZÖTT



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: MIGRENES HOLGY. 1905



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: NYÁRI VENDEGLŐ UDVARÁN. 1903



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: EDESANYAM BETEG. 1905



RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: CSALÁDI TÁRSASÁG BOCSÚKOR. 1903





RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: A MŰVESZ KAPOSVÁRI KERTJÉBEN. (Róma-villa)



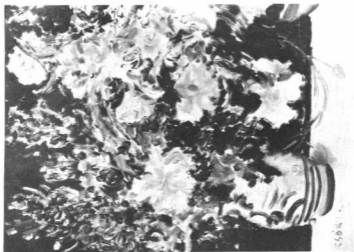
RIPPL-RÓNAI JÓZSEF:  
SZŐKE NŐ STRÁFOS BLOUSE-BAN. 1910



RIPPL-RONAI JÓZSEF: FRANCIA KATONÁK BEVONULÁSKOR. 1914



RIPPL-RONAI JÓZSEF: KELENHEGYI-ÚT. 1924



CSÓK ISTVÁN: VIRÁGOS CSENDELET, 1912



CSÓK ISTVÁN: SOKÁCZ LEÁNY, Mohács, 1904



CSÓK ISTVAN: JUDA GYŐZJE. 1906



CSÓK ISTVAN: THAMAR. 1909



CSÓK ISTVÁN: FEKVŐ NŐI AKT. 1912

Bármily gazdag is jelentékeny alkotásokban, művészi és történeti szempontból egyaránt fontos képekben a Fruchter-gyűjtemény két első csoportja, a ma problémáit kereső szemlélő számára gyönyörködtető, érdekes és tanulságos a harmadik, a modern, naturalizmus utáni művészek alkotásait tartalmazó rész is.

A biztos ízléssel válogatott kitünő kvalitású művek e csoportjának anyaga sem törekszik teljességre. Igaz ugyan, hogy képviselve van majdnem minden festő, akinek szerepe és jelentősége van a legmodernebb magyar művészetben, de a művészek fejlődéséről, oeuvre-jük sokrétűségéről ezúttal nem kapunk olyan részletes képet, mint például Markó és Paál, vagy Rippl-Rónai esetében. Fruchter Lajost csak rövidebb idő óta foglalkoztatja a modern magyar művészet és ennek természetszerűleg az az eredménye, hogy élő festé-

szetünknek főként legújabb termése kapott helyet gyűjteményében, amelynek e csoportja így nem a modern magyar festészet fejlődésének képét, hanem piktúránk mai, mondhatnánk pillanatnyi helyzetének és problematikájának keresztmetszetét adja.

Időrendi különbséget az egyes alkotások között tehát alig találunk, de ennek ellenére — úgy véljük — előre kell engednünk azokat, akik megindító és úttörői voltak a magyar festészet első anti-naturalista és anti-impressionista mozgalmanak. Közülük az első hely természetesen *Czóbel Bélát* illeti, a magyar poszt-impressionizmus legjelentékenyebb művészt, a „Nyolcak” életrehívóját, aki a gyűjteményben egy 1926-ban festett hatásos és erős *Női félakt-tal*; gyönyörű csendélettel,<sup>19</sup> tájképpel és egy másik kitünő

<sup>19</sup> Repr. a *Magyar Művészet* előző, ezévi előző számában a 43. oldalon.

kvalitású, női félakttal szerepel. Czobél ecsetkezelésének pompás dinamikája élesen rávilágít alkotójának rendkívüli kvalitásaira. *Bornemisza Géza*t, Czobelnek az első nagybányai „secessióban” társát is jobban ismertetik meg lehelletfinom aquarelljei, de a gyűjteményben levő képének (*Kilátás a Gellérthegyről*) egyes részletei igen közel állanak a vízfestmények finomságaihoz és a koncepció egésze a természettel való hasonlóan lírai, meleg és festői értékeket átérző szembenállásról tanuskodik, mint amazok. A magyar poszt-impressionizmus Nagybányán indult festői közül még Perrott-Csaba Vilmost mutatja be egy *Csendélet*, a Nyolcak ugyancsak anti-impressionista művészei közül pedig ketten vannak a gyűjteményben képviselve: *Márffy Odón* és *Berény Róbert*. A két, egykor ha nem is stílusukban és eredményeikben, de intencióikban azonos festőt ma teljesen különböző lelki és formai világú képek mutatják be. Márffy teljesen eltért első korszakának szigorú, lineáris formarendszerű kompozíciótól, temperamentuma a szabadabb, kötetlenebb képforma, egyéni optikai beállítottsága pedig a jelenségek fény- és színelemei felé vezeték vissza, a nélkül azonban, hogy az impresszionizmus analitikus szemléletéhez kapcsolódott volna. Művészetének és különösen 1920 és 30 között keletkezett alkotásainak az expresszív festőiség a legjellemzőbb vonása s ez uralkodik itt szereplő két festményén, a *Tájkép*-en és a *Vacsorázó társaság*-on. Különösen utóbbi műve jellemző és jelentékeny: a jelenségek materiális anyaga pompás, gazdag, de szinte anyagtalán színfoltokba koncentráldott, amelyeket hatalmas temperamentum alakít rendkívül expresszív erejű, nagy dinamikájú képzetekké. De sem a víziós festőiség, sem a kifejezés ereje nem bontja meg a kompozíció szerkezeti egységét, amelynek biztos architektúrája szerves, egységes képpé fogja össze az egyébként oly könnyen szétesővé váló képelemeket. Márffy újabb fejlődésében, amely-

ben eleinte még a dolgok konkrét, anyagi volta játszott nagy szerepet, majd legújában a színek erejének s az életet adó belső dinamikának ellanyhulása mutatkozott, ez a kép ritka szerencsés, szintetikus jelentőségű alkotó perc eredménye.

Szorosabban ragaszkodott Márffynál első indulásának művészi elveit Berény Róbert, aki a gyűjteményben utolsó korszakának egy reprezentatív alkotásával: *Nő kutyával* és legújabb, eddig még kiállításra nem került kísérleteinek érdekes darabjával, egy *Pipás csendélet*-tel van képviselve. Előbbiben némileg még Matisse dekoratív hajlandóságú sikkkompozíciója érezteti hatását, azzal a lényeges különbséggel, hogy Berény a síkszerűvé redukált motívumok belső expresszív tartalmát is kihangsúlyozza, egy — a szó szerint vett expresszionizmus gyakorlatától teljes független objektív figyellel. Ez a hármas tendencia: a motívummal való objektív szembenállás, annak immanens kifejezési tartalma és ereje iránt való fogékonyság és a kép dekoratíván zárt felfogása és koncepciólása adja Berény utolsó stílusának alkotóelemeit, amelynek ez a festmény egyik legtisztább és legkoncentráltabban fogalmazott eredménye. Legutolsó időben azonban úgy látszik, mintha e stílus szintetikus szemléletének egysége megintott volna és Berényt újabb, egyelőre még csak kísérletező törekvései a jelenségek színéletének festői megjelenítése felé vezetnék. A *Pipás csendélet*-ben már kevésbé érdeklí a tárgyak kifejező tartalma, sem azok objektív, külső valósága. Az ábrázolás módja némileg sematikussá válik, de ezzel szemben úgy látszik helyet kap piktúrájában egy új elem: a dolgok festői kvalitásának megjelenítésére irányuló törekvés. Nem jelenti ez azt, mintha korábbi képeinél nem foglalkoztatták volna színproblémák, de ott a helyi színek alárendelődtek a formák dekoratív fogalmazásának, míg itt az egész képre kiterjedő tónusegységbe próbálja összefoglalni az egyes helyi színek festői értékét. A *Pipás csendélet* minden

egyéni kvalitása mellett is meg kell azonban állapítani, hogy Berény egyelőre csak kísérletezik ez irányban és ez egyetlen alkotásból még nem világlik ki, hogy a benne mutatkozó törekvések csak átmenetet jelentenek-e vagy pedig újabb stíluskorszak kezdetét jelzik.

Ugyanazon generációhoz, mint a Nyolcak tagjai, tartozik még két művész, akik bár sohasem kapcsolódtak e csoporthoz, törekvéseik némileg mégis rokonságban állanak a magyar anti-naturalizmus e képviselőinek szándékaival. Közülük *Kmetty János* Cézanne befolyása alatt keletkezett kompozíciókkal és arcképekkel tűnt fel először és foglalt el jelentékeny helyet a magyar festészet 1920 körüli életében. Az utolsó években azonban Kmettyt — ismét csak a francia piktúra hatása alatt — új problémák kezdték foglalkoztatni: a francia kubizmus által felvetett tér- és testábrázolási kérdések, s ezek megoldására irányuló törekvéseinek eredménye a csendéleteknek az a hosszú sorozata, amelyek az utolsó években oeuvre-jét szinte egyedül alkotják. E csendéletek mellett csak néha jelentkeznek más témák is: elsősorban utcaképek, amelyek közül a Fruchter-gyűjtemény is tartalmaz egy darabot. E festményt — mint Kmetty összes újabb műveit — nem tekinthetjük tiszta, a fogalom francia értelmében vett kubista alkotásnak. Csak az inspiráció és a problematika kapcsolják a francia kubizmushoz, a megoldások módszerében már kevesebbet tanult és helyenként sok egyéni elemet tudott belevinni képeinek konstrukciójába. A Fruchter-gyűjteményben szereplő *Utcá-j*a jellemző példája kubizmusa egyéni törekvéseinek: motívumválasztása teljesen önálló és független a francia kubizmus témakálájától, világos, hűvös temperaszínei is egyéni látásról tanuskodnak és a kép formarendszerének fölépítésében, a testeket határoló síkok megkonstruálásában és összekapcsolásában sem került a francia piktúra túlzott befolyása alá. Kmettyhez hasonló utat járt be, de teljesen fordí-

tott irányban *Szobotka Imre* is. Az ő művészetének első stíluskorszakára nyomon rá bélyegét a francia kubizmus első, még geometriai formákat alkalmazó periódusa, míg a legutóbbi években mind jobban visszatért a közvetlen természeti élményekhez, amelyeknek hatása alatt ma már némileg leegyszerűsítő, összefoglaló, de erősen naturalista törekvésű tájképeket fest. Ez újabb törekvéseinek szép példája a gyűjtemény *Malom c. képe*,<sup>26</sup> amely érdekesen tanuskodik arról, hogy Szobotka újabban mint válik folytatójává a nagybányai naturalizmus stílusának.

A nagybányai tradíciók igazi folytatója a modern magyar festészetben azonban mégis *Szőnyi István*, aki az ott kialakult ábrázolási, fény- és színproblémák megoldásait részben egy barokkos forma és kompozíciós-rendszer, részben az expresszív naturalizmus irányában fejlesztette tovább. Fejlődése, különösen az utolsó években, azt a félelmet ébresztette, hogy a virtuóz technikájú, a *lefestésben* rendkívüli biztonságot elért Szőnyi nagy kvalitásai ellenére sem fog tudni kiszabadulni a barokkos szemlélet és a saját rendkívül érzéki látásmódja folytán kialakult, sokszor a túlságig zsúfolt, nehéz, tömött stílusból. A legutolsó év azonban jelentős változást hozott létre művészetében, amelynek szép bizonyítéka a Fruchter-gyűjtemény három képe: *Aszszonyok a víz partján* és a kisebb igényű, de azonos stílusú *Kútnál*. A két festmény közül különösen az első jellemző Szőnyi átalakulására. Igaz, hogy a kép kompozicionális megszerkesztésében még nem tudott teljesen szabadulni a történeti stílusok befolyásától, mert a régebbi barokkos rendszer helyét itt egy némileg renaissance-jellegű szemlélet foglalta el, amely elsősorban az alakoknak a képsíkkal való szigorúan párhuzamos felsorakoztatásában mutatkozik. E kompozíciós mód nem csodálható: kétségtelenül reakciót jelent a barokk-rendszerrel szemben és való-

<sup>26</sup> Repr. *Magyar Művészet* VI. (1930.) évf. 46. oldalon.



GLATZ OSZKÁR: OLAH ASSZONYOK A TORCSVÁRI SZOROSBAN. 1910

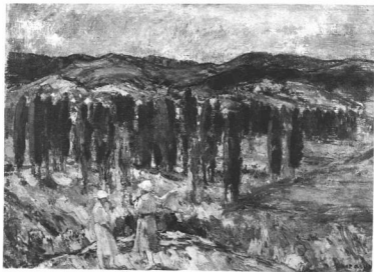
színüleg csak átmenetet egy új és önálló szemléletű, modernebb értelmű képszerűség felé. A festmény valódi jelentősége azonban elsősorban nem az új kompozíciós eredményekben rejlik, hanem abban, hogy egy teljesen új táj- és emberszemléletet revelál. Igaz, Szőnyi korábbi munkásságában is nagy jelentősége volt az alak plasztikus értékeinek, de ezeknek az asszonyfiguráknak monumentális, egyszerű, tömör zártága, gesztusaiknak nem lefojtott, hanem belső szükségéből fakadó kifejező egyszerűsége csak önmagukért van és nem azért, — mint Szőnyi régebbi korszakában, — hogy téralkotó és kompozicionális szerepük legyen. Ugyanez az egyszerűség s a természeti élménnyel való közvetlen kapcsolat mutatkozik az alakok koordinálásában és a mögöttük elterülő tájkép kompozicionális, formai és hangulati

megoldásában is. A tájkép ugyanazt a monumentális egyszerűséget lehel, mint az alakok és arról tanuskodik, hogy a festő számára ember és természet kompozíciós anyagból szerves életű valósággá vált. A nagyvonalú egyszerűségekre való törekvés nem jelenti azonban azt, hogy Szőnyi szemlélete egyszerűségről teljesen plasztikus és lineárisra vált. Csupán ökonomikusabban bánik a fényvel és a formáknak a fény nyomán támadó festői átalakulásával és festői formaadását szervesen tudja beépíteni a kép egészébe. Kétségtelen, hogy ez a festmény, mint a kompozícióban kevésbé letisztult, bár a formakezelésben hasonló törekvésű és eredményű *Kútnál* rendkívüli jelentőségű Szőnyi fejlődésében, mert ha egyelőre még nem is kristályos formában, de azt mutatja, hogy a nagybányai naturalizmus eredményei organikusabban tovább-





VASZARY JÁNOS: A CIRKUSZ



VASZARY JÁNOS: JEGENYÉK A BALATON MELLETT. 1923



SZÓNYI ISTVÁN: ASSZONYOK A VÍZ PARTJÁN. 1930



SZÓNYI ISTVÁN: VERANDÁN



BORNEMISZA GÉZA: KILÁTÁS A SZT. GELLÉRTHEGYRŐL. 1930



MÁRFY UDÓN: VACSORÁZÓ TÁRSASÁG. 1930

fejleszthetők modern, időszerű szemlélet és képkonstrukció felé.

A Fruchter-gyűjtemény modern részének magvát, leghangúlyosabb és talán leggazdagabb csoportját nem az eddig felsorolt alkotások nyújtják, hanem két, úgy a Nyolcak, mint a naturalizmus törekvéseitől távol álló festő: *Egry József és Bernáth Aurél* alkotásai. Egry egymaga hat, Bernáth négy képével szerepel a gyűjteményben s a gyűjtőnek hozzájuk való vonzódása nemcsak a kétségtelenül rendkívüli művészi kvalitásaik megbecsülését jelenti, hanem egyben a kollektív belső, szellemi egységét is, hiszen így a modern részt éppúgy a fény- és festői ábrázolás kérdéseivel foglalkozó festők dominálják, mint az első csoportot Paál vagy a másodikikat Rippl-Rónai.

Mint az eddig látott modern festők itt szereplő művei, úgy Egry alkotásai is az utolsó két esztendőben keletkeztek. Ennek ellenére meglepő belső fejlődés mutatkozik bennük, amely annál érdekesebb, mert éppen Egry az a festő, akinek fejlődésképeségét gyakran tagadni szokták. Igaz, hogy ez az egymás mellé sorakoztatott hat festmény a művész szemléleti módjában nem mutat változást, de a homogén, teljesen kifejlesztett látási rendszeren belül állandó gazdagodási folyamat mutatkozik, folytonos elmélyülés, amely — különösen a legutolsó alkotásokban — olyan fokú, hogy elfeledteti a vizuális élmények egysíkú és kisskálájú voltát. Sajnos, e festmények a szintelen fotográfiában elvesztik hatásuk legjelentősebb tényezőit: a színt és a fényt és mint olyan gyakran, kénytelenek a lényegüket megközelíteni sem tudó, absztrakt szóra bízni vizuális gazdagságuk megfogalmazását.

Közülük első helyre tehető az itt színesen reprodukált *Szent Kristóf*, amelynek konstrukciójában statikus elemek viszik a főszerepet: a badacsonyi öböl hatalmas félköre a képnek szinte architektónikus vázát alkotja, fényből, amely körül a tájat, vizet és atmoszférát alkotó színek szinte tömören, megszakítás nélkül és

végtelenül gazdag nüanszírozottságban helyezkednek el. A szent alakja nem visz jelentős szerepet a festményben, tartalmilag, hangulatilag csak staffázs, viszont az általa képviselt vertikálisnak a festő kompozicionális jelentőséget akart adni, de a figura nem elég hangsúlyos ahhoz, hogy elegendő kontrasztot alkotva egyensúlyban tartaná a szigorúan konstruált félkör uralkodó vonalát. Dinamikusabb természeti élményről tanuskodik ezzel szemben a *Badacsonyi tájkép*, amelynek már az előtér és háttér dombsorára és a kettőt összekötő félköríves útra épített konstrukciója is lazább és a képnek inkább természetközvettség jelleget ad. A Szent Kristóf színviziójának szigorúbb, tónusosabb összehangolásával szemben a színkonstrukció is megváltozik: hangsúlyos és alárendelt színelemekkel találkozunk, amelyek izgalmasan változatos egységgé fonódnak össze. Elrendezésüket, egymáshoz és a kép egészéhez való viszonyukat nem szubjektív képzetek szabják meg, hanem a konkrét valóság, maga a szín- és fényélmény, amelynek forrása, a nap, szinte Van Gogh-i realitással ömlik végig a völgyön és igazolja a festőnek az ábrázolt jelenséggel való mély és közvetlen kapcsolatát. Még hevesebb és közvetlenebb élmény eredménye a szinte pillanatfelvétel-jellegű *Festő a Balatonnál*, amelynek egyetlen expresszív gesztus appercepciója adja alapját s e gesztus megjelenítése a leglényegesebb tartalmát. A táj vibráló fény- és színjátéka itt csak háttér és keret gyanánt szolgál és arra való, hogy kihangsúlyozza az alakot, amelynek sötét, de fénnel átítatott tömege szuggesztív erővel emelkedik ki a kompozicionális szempontból is szigorúan konstruált környezetből. Egry utolsó, főként a táj életével foglalkozó korszakában e képnek azért van különös jelentősége, mert a művésznek valóságos expresszív értékek iránt való mély fogékonyságáról tanuskodik. Ebből a szempontból közel áll e festményhez a *Festő a szobában*, amelynek figurája szintén teljes szuggesztíóval tudja fel-

kelteni egy reális és kifejező mozdulat képzetét. A hangsúly azonban itt mégsem az alak expresszív tartalmán van, hanem a komplikált ábrázolási probléma megoldásán, amelynek témája egy zárt helyiségből a szomszédos szobába való betekintés üvegajtón keresztül, amely mögött a dolgozó festő figurája látszik. Az ábrázolási probléma tehát szinte a késő-impresszionisták témáival mutat rokonságot, a megoldás azonban teljesen más és semmi kapcsolatot nem mutat az impresszionizmus szemléleti módjával. Az analitikus fény- és színlátás és formaadás helyét szintetikus szemlélet foglalja el, amely — mint Egry egész művészetében — nem a jelenségek alkotó-elemeit, hanem azok komplex valóságát akarja és tudja megjeleníteni. A forma, a szín nem bomlik fel a fény hatása alatt, tehát nem válik alárendelt, másodlagos képzőanyag tényezővé, hanem új, eddig teljesen ismeretlen relációba kerül a fényvel, olyan optikus kapcsolatba, amelyben mind a három tényező egyenlő értékű elemévé válik a képnek.

E teljesen egyéni szemléleti módnak szinte démonian szuggesztív erejét mutatja a *Taorminai tájkép*, Egry 1930-as termésének talán legszebb, de mindenestre legérdekesebb darabja. Az ábrázolás módja nem különbözik a balatoni festményekétől, de ennek ellenére sem lehet mondani, hogy Egry minden reális szemléletet félretéve, saját szubjektív képzetkincsét jelenítette volna meg az idegen, új táj hatása alatt. Nem — a képben kétségtelenül reális élmény eredményével állunk szemben s ezt nemcsak a festmény anyagának újszerűsége, hanem színeinek gazdagodása, megváltozása is bizonyítja. De kétségtelen, hogy a közvetlen benyomás ereje mellett itt is — mint Egry minden alkotásában — szerepet játszott a festőnek régebben, a Balaton mellett kialakult és kikristályosodott képzetkincse, amely mindig befolyásolja objektív szemléletét s amelynek a konkrét látási élmény eredményeivel való szintetizálódása szabja meg Egry

alkotásainak és stílusának különös, magában álló karakterét.

A gyűjtemény hatodik Egry-képe, a *Badacsonyi öböl*, végül a festő művészetének mai, mondhatnánk pillanatnyi helyzetét mutatja be. A téma, amelyet megjelenít, majdnem azonos a Szent Kristóféval: itt is, mint ott, az öböl félköre alkotja a kép legfontosabb konstruktív vonalát. De a megoldás mégis más. Egyrészt, mert e konstruktív vonal kevésbé hangsúlyos és vele szemben a szent álló alakját helyettesítő figura erősebben, egysúlytartóbban van kiemelve, másrészt és főként pedig a színélmény átalakulása és megjelenítésének megváltozása miatt. Az atmoszférát alkotó színek itt már nem tömör, materiális valóságukban jelentkeznek, hanem fellazulnak, áttetszővé válnak. A rajzpapírnak a halatlan ökonómiával felrakott festék-rétegen átvillanó fehérje új elem gyanánt vonul be a színkompozícióba és gazdagabbá, de egyben tisztábbá és egyszerűbbé teszi a képet, amelyben a napsütötte levegő fehér izzásától a víz mély sötétkéjéig a végtelen finomsággal érzékelt színek bámulatosan gazdag skálája kapott helyet. A fénynek és a természet színességének realitását Egry minden régebbi eredménye ellenére is e két utolsó képben és a velük egyidőben készült alkotásokban tudta teljesen átélni és hiánytalanul megjeleníteni.

Amíg Egrynek a Fruchter-gyűjteményben levő képei a régi, kikristályosodott, ismert látási rendszeren belül mutatnak fejlődést és elmélyülést, addig Bernáth Aurél négy képe arról tanuskodik, hogy ez a fiatal festő az utolsó esztendőben minden szempontból jelentős változásokon ment keresztül. Szellemi és optikai átalakulása azonban még nem záródott le teljesen, eredményeit nem kapjuk végleges formába, tiszta stílusba fogalmazva és így új képeknek megismerése még érdekesebb, mert bepillantást enged egy ritka tehetségű művész fejlődésének egyik s úgy látszik igen lényeges csomópontjába. Régebbi, 1926—1929 között



CZÖBEL BÉLA: TAJKÉP



CZÖBEL BÉLA: A MUZSA. 1930



BERÉNYI RÓBERT: PIPÁS CSENDELET. 1930

uralkodó stílusát (amely az „absztrakt” kompozíciókkal indult Bernáth fejlődésének második étape-ja volt), jól ismert pasztell *Önarcképe* képviseli a gyűjteményben.<sup>31</sup> Legjellemzőbb vonása e festménynek, — mint Bernáth ezen periódusában minden alkotásának, — különös és mély közelség a természethez, az emberhez, a tárgyakhoz, bámulatosan finom figyelés minden dolog lírai tartalmára. E tartalmi lírai-

ságnak végtelenül gazdag, sokrétűen festői formaadás felel meg, amely azonban sohasem válik kicsinyessé, mint ahogy Bernáth lírája sohasem válik szentimentalizmussá. E kép keletkezésekor azt lehetett fölteni, hogy e rendkívüli festői kvalitások (amelyek ma oly ritkák és szokatlanok az európai művészetben) elsősorban a pasztelltechnikának tudhatók be, azok a képek azonban, amelyek a Fruchtergyűjteményben újabb fejlődését mutatják, — olajjal készültek és arról tanus-

<sup>31</sup> *Kezr. Magyar Művészet V. évf.* (1929.) 5. számban a 250. oldalon.



BERÉNY ROBERT: FEKVO NŐ. 1929



BERÉNY RÓBERT: KONYOKLÓ NŐ. 1930

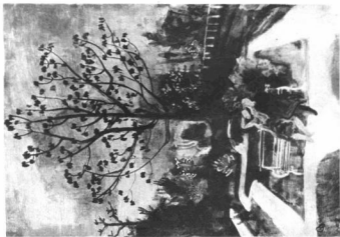




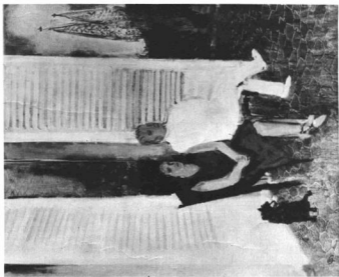
EGRY JÓZSEF: FESTŐ A BALATON PARTJÁN. 1929



EGRY JÓZSEF: BADACSONYI TAJ. 1929



BERNATH AURÉL: PARKSZÉLET, 1993



BERNATH AURÉL: A TERRASZON, II. 1993



BERNÁTH AUREL: ONARCKÉP. 1930

kodnak, hogy a formák e végtelenül sokrétű festői érzéklése a művész legjelentékenyebb immanens vonásai közé tartozik. Sőt e két kép, — *Parkészet* és *Terraszon*, — arról tanuskodik, hogy Bernáth festői fogékonysága még jobban elmélyült, még érzékenyebbé vált. Képeiben a tartalmi elemek teljesen háttérbe szorulnak. Lírája már nem az emberhez kapcsolódik, mint pl. az előbb említett Onarcképen vagy e korból származó más alkotásain, hanem a dolgokhoz és főleg az organikus, élő

természethez. Ilyen irányú törekvések már régebbi tájképein is gyakran mutatkoztak, de sohasem olyan mély intenzitással, mint e *Parkészet*-ben, amelyben még azt is megengedte magának, hogy a kert szuggesztív lírai hangulatú keretébe szentimentálisan banális motívumot, egy szerelmes párt illesszen be a nélkül, hogy e kényes motívum tartalmi asszociációi megzavarhatták volna a kép hangulati és kompozicionális egységét. Hasonló jellemző vonások mutathatók ki a *Terraszon*-



DERKOVITS GYULA: KETTÓS ARCKÉP, 1951



DERKOVITS GYULA: KETTÓS ARCKÉP, 1929



PATZAY PÁL: KÖTŐFIGURA. 1930

ban is, különösen, ha összehasonlítjuk ugyane témának egy régebbi, hasonló változatával.<sup>22</sup> Ott még az alakok szuggeszciója szabja meg a kép hangulat-tartalmát, itt csupán az őket körülvevő ábrázolt dolgok festői értéke: a fehér ajtószárnyak, a piros kőpadló és a háttér tájképkivágása, amelyeknek színből és fényből komponált egysége nemcsak gazdag optikai harmóniát teremt, hanem szubjektív tartalmú mondani-

<sup>22</sup> Repr. *Magyar Művészet*, VI. évf. (1930.) 2. számában a 99. oldalon.

való nélkül is szuggesztív lírai hangulatot áraszt magából.

E két kép azonban az új technika és az új szellemi eredmények ellenére sem jelenti új periódus kezdetét Bernáth művészetében, hanem az előző problematika teljes, hiánytalan megoldását, a régebbi korszak lehetőségeinek végsőkig finomult eredményekkel való lezárását. Az új utat egy új *Őnarckép* (olajfestmény, 1930) jelzi, amelyben azonban az ember és az én előtérbeállítása ellenére sem tartalmi

vagy hangulati elemek megjelenítése, hanem a formaprobléma került a kompozíció központjába. A jelenségek, a természet formavilágának gazdag festőisége és belső lírája helyett most első-sorban a kép, a zárt szigorúan megépített kompozíció kérdései foglalkoztatják. A részletező elmerülést monumentális nagyvonalúság váltotta fel és a festői formaadás dekoratív lehetőségeinek meglepő kiaknázása: két olyan vonás, amely minden történeti korszak festőjét a falfestmény művelésére praedestinálta volna. A monumentális freskók szellemével tart rokonságot ez a festmény is, azok felé utal az alak végsőkig leegyszerűsített, zárt konstrukciója, a kompozíció egyensúlyának megóvása érdekében mellé helyezett festményrészlet ornamentális motívuma és a háttér csodálatos koloritú és mégis diszkrét, síkszerű alaphangja. Az új Őnarckép tehát lényeges változást jelent Bernáth Aurél művészetében: törekvést a monumentális formák felé, amelyből, — ha a fejlődés tempója nem akad meg, — rövidesen monumentális *stilusnak* kell kialakulnia.

Egy és Bernáth műveinek gazdag sorozata mellett meg kell még emlékeznünk a Fruchter-gyűjteménynek néhány további képeről is, — elsősorban olyan művészek alkotásairól, akik fiatal koruk vagy belső adottságaik folytán nem tudtak végleges, egyéniségüket teljes kiegyensúlyozottsággal kifejező stílushoz eljutni. Közülük első helyen *Derkovits Gyulát* kell megemlíteni, akinek három festménye: *Kettős arckép* és *Aukció* arról tanuskodik, hogy e nagytehetségű festőt milyen intenzíven foglalkoztatják komplikált, nehéz ábrázolási problémák. E festmények legjelentékenyebb értékét a formák nagy dinamikája és a mély, sötét színek komoly, sőt szinte patetikus hangulatú skálája adja, a maga elé kitűzött probléma megoldásában azonban Derkovits még nem tudott végleges eredményhez jutni. A *Kettős arckép* zsúfoltsága nagy, szinte brutális temperamentumú művészt revelál, akinek a formagazdagság és a kifejező erő

iránt való érzeke nem engedi kellőképp érvényesülni az ilyen problémák megoldásához szükséges ökonómiát; az *Aukció* túlhangsúlyozott barokk tükörkerete pedig arról tanuskodik, hogy Derkovitsnak végső kifejlődéséig erős ízlésbeli megtisztuláson is keresztül kell mennie.<sup>23</sup> Derkovits mellett pedig meg kell még emlékeznünk *Korda Vincéről*, akit egy formaadásában erősen Van Gogh befolyása alatt álló, viszont nehéz, mély, tüzes — nagy mintaképéhez képest szinte keletien barbár — színezésű *Délfranciaországi táj* képvisei; *Medveczky Jenőről*, akinek tiszta síkokból konstruált erős és tehetséges tájképe, a *Török végtár* — ismert, nagyméretű klasszicizáló műveinél sokkal jelentékenyebb alkotása, — szerepel egyéni formaabsztrakció és gazdag színtantázia eredménye.<sup>24</sup> S e gazdag és sokrétű festészeti anyag lezárásaként fel kell említenünk még egy sor képet, amelyek a gyűjteményt még teljesebbé teszik: elsősorban *Benedek Péter* három megkapó és ízes jelenetét, *Nagy Balogh János* Csendéletét, *Gulácsy Lajos* Bohóc-át és egy jelenetes kompozícióját, *Szőnyi* briliáns aquarelljeit, *Lebel Mária* finom és disztinált eszközökkel megjelenített Varró leány-át, *Kádár Béla* két kompozícióját, *Frank Frigyes* Őnarcképét, *Fenyő György* Positanoi táj-át, *Székely Kovács Olga* Gyermeckarcképét és végül *Pekáry István* és *Rónay Ernő* több festményét.

Különös, de kétségtelenül a gyűjtő sajátos vizuális beállítottságából következik, hogy e pompás gyűjtemény, amely oly részletesen és kitűnő alkotásokban tudja bemutatni a régi és modern magyar festészet alkotásait, szobrokat nem tartalmaz. A modern magyar plasztika mesterei közül csak egy

<sup>23</sup> Derkovitsnak a gyűjteményben levő negyedik képe jelentéktelenebb, Daumier-re emlékeztető kis kompozíció.

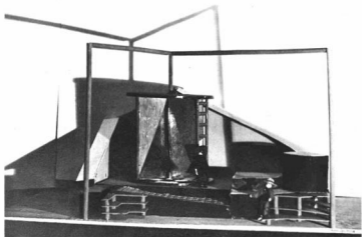
<sup>24</sup> Repr. a *Magyar Művészet* VI. (1930.) évf. 228. oldalán.

kapott helyet a kollekciónban, *Pátzay Pál*, akinek kitűnő *Kútfigurája* (tanulmány egy szökőkúthoz) a művész fejlődésének legutolsó korszakát világítja meg. A kis bronzfigura egyike Pátzay legteljesebb, leggazdagabb műveinek s különösen érdekes azért is, mert a művész mai szoboralkotó elvei tiszta világossággal mutatkoznak meg benne. A szobor hatása három különböző tényezőtől áll elő: egy tisztán statikus probléma szabatos és érdekes megoldásából, a figura belső expresszív tartalmának hangsúlyozásából és végül egy, az egész kompozíciót magábfoglaló geometriai forma megteremtéséből. A statikus kérdés megoldása különösen érdekes: a felfelé szélesedő alak állási felülete a minimumra van redukálva s a lábfejek egymásra helyezése folytán szinte egyetlen ponton fixírozódik s ha a posztamenstől eltekintünk, a figura egy hegyére állított kúp hatását kelti. A belső struktúra szigorúságát azonban megenyhíti, sőt felbontja a test kifejező, puha fordulata és a karok finom, expresszív, egymás szilhouettjét szinte barokkosan metsző elhelyezése. E két ellentétes tendenciájú kompozíciós és hangulati motívumot azon-

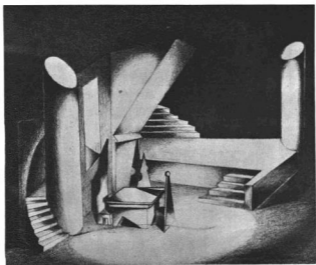
ban teljesen kiegyensúlyozza, zárt, egységes egészzé foglalja a szobor körül elhelyezhető szabályos henger, amelynek alsó és felső lapját a posztamens és a víztartótányér egyenlő átmérőjű köralakú lapjai alkotják. A szobor e hármas tendenciája élesen rávilágít Pátzay vizuális élményeinek és szobrászi problematikájának belső komplikáltságára, de egyben azt is megmutatja, hogy a teljesen ellentétes elemekből álló élményanyagot mennyire ösztönös és tudatos biztonsággal tudja szintetikus, szervezett alkotássá foglalni.

Pátzay Pál szobra és a körülötte csoportosított gazdag modern kollekción azonban nemcsak az egyes alkotások kvalitásánál fogva nagyjelentőségű. A gyűjtők és a szemlélők szempontjából tekintve a Fruchter-gyűjtemény e része egyben tanulság és példaadás is, mert válogatott alkotásokban tudja megmutatni az élő magyar művészet értékeit és példaként szolgál arra nézve, hogy a mai gyűjtő számára a legteljesebb esztetikai gyönyörűséget olyan művek adhatják leginkább, amelyek a mai emberrel és a mai élettel mutatnak szerves összefüggést.

PÉTER ANDRÁS

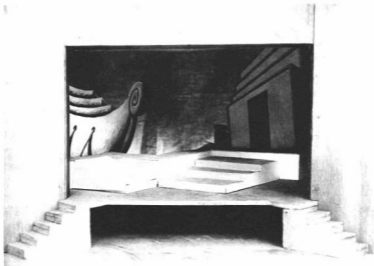


RAJK ISTVÁN TANÁR: ALFRED JARRY: UBU KIRÁLY

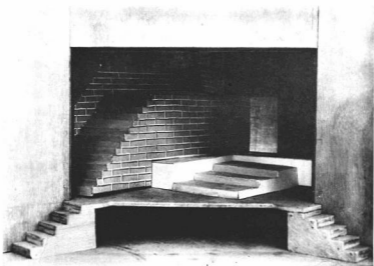


RAJK ISTVÁN TANÁR: BANK BÁN





BANYAI ADEL (Kiskőnőfélegyháza): WERFEL: SPIEGELMENSCH



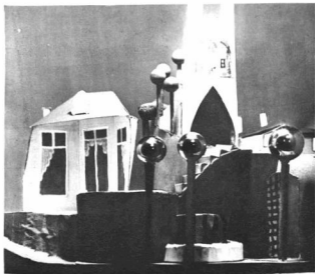
BANYAI ADEL (Kiskőnőfélegyháza): WERFEL: SPIEGELMENSCH



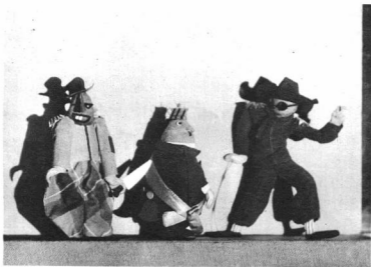
JULIAN FREEDMAN; THE ORACLE DRUM (PANTOMIM-OPERA) (Le tambour-oracle)  
A costumók Sophia Delza és Medgyes Böske tervezései



EVELYNE PRENTISS, BERKELEY (California); WERFEL; BOCKSGESANG



VALENTINE DE KERVEN, BERN: MUSSET: ON NE BADINE PAS AVEC L'AMOUR



RAJK ISTVÁN TANÁR: JARRY UBU KIRÁLY

# SZÍNHÁZ — TECHNIKA — ISKOLA

A színháztechnika hatalmas fejlődése az utolsó évszázadnegyvedben igen különös helyzetet teremtett a színház belső életében. Azelőtt a díszlet és a világítás, az egész scenikai (ellentétben a színészivel) rendezés magától értődő, fejtorést nem okozó, elhanyagolt valami volt; ma épp ellenkezőleg, talán túlságosan is előtérbe került.

Az egyes technikai ágak fejlődésével együtt járt a specializált személyzet kifejlesztése. Csakhogy ez a személyzet túlspecializálódott, saját gépezetén kívül nemigen vett tudomást az összeredmény többi tényezőiről, sem azokról a művészi elvekről, melyek nélkül a gép csak sablón marad.

Természetesen általánosságban beszélnek, és ahogyan voltak és vannak a színháznak Reinhardt-jai és Dullin-jei, úgy vannak a színháztechnikának is alapos és általános ismeretű mesterei. De tény az, hogy az első igazán összefoglaló és alapos színháztechnikai könyv csak a múlt évben jelent meg (Bühnentechnik der Gegenwart von Friedrich Kranich), és bár létezik több színházvilágítási szakkönyv, jó is, az egyetlen, mely a világítással nemcsak tudományos és gépszerű, de művészi szempontból is foglalkozik, Stanley R. McCandless, a Yale egyetem színháziskolájának professzoráé, amely csak kéziratban van forgalomban az amerikai egyetemeken.

Eddig ki itt, ki ott szedett fel annyi tradicionális trükköt, amennyi éppen a speciális beosztásához kellett. A díszletező nem értett a villanylámpához, a világító nem tudott színt keverni, a rendező csak azt tudta mondani: no, most egy napfölkeltét!

Az eredmény az volt, hogy kaptunk egy hol jól, hol rosszul festett díszletet,

úgy megvilágítva, ahogyan egy olcsó képeslevelezőlap van kifestve. A nagyobb baj ott kezdődött, amikor a rendező és a díszletező személyes, önálló, eredeti kezdett, vagy akart lenni. Akkor már nemcsak arról volt szó, hogy emberek asztal körül ülnek és beszélgetnek, hanem bizonyos pillanatban az egyiknek például ki kell nőnie a többi közül, dominálni. A rendező utasíthatja a színészt, hogy álljon fel e pillanatban, a díszletező valamilyen ellentéttel emelheti ki a helyét a többi közül, például egy képet akaszt mögé, míg a többiek fala üres marad, vagy fordítva; a világító fényzórót irányíthat rá.

Még ilyen egyszerű esetben is csak ritkán sikerült azonban egyöntetű hatást elérni, mert mindegyik a saját esze szerint próbálkozott. Rendező, díszletező, színpadmester, világítómester egymással csak veszekedhettek. A baj még nagyobb lett, mikor a németek a színpad és a világítás eszközeit technikailag kezdték javítani. Addig a kevés rendelkezésre álló eszköz kihasználásához legalább egy kis gondolkodás kellett, találgatás. Ma a speciális színházi masinák írják elő a rendezést. Mikor a felhőmasinát bevezették Németországban, minden színpad olyan darabot keresett, amiben legalább egy vihar, egy szivárvány és egy holdvilágos éjfel fordul elő. A kásírozható drótszövetek, impregnált falevelek, igazi fűszőnyegek azután úgy megkönnyítették az utánzási vágyat, hogy hamarosan viszszerültünk oda, ahonnan kiindultunk, csak a festett képeslapból most valódi színes fénykép lett.

Most már nem az a feladat, hogy egy bizonyos hatás elérésére eszközt kell találni, hanem a sok eszköz közül mit kell kihagyni. A fölösleges kiküszöböl-



„Casidilla ou la Poule Plumée" Farce adaptée de l'espagnol de Jérónimo Cacer y Volasco  
 par Georges Pillement. Musique de Scène de Maxime Jacob.  
 Mise en scène de Medgyes. Décors, masques et costumes de Etienne Rajk, assistant de l'école Medgyes.  
 (Az 1926. évi december 11-i párizsi színlap nyomán)

lése nemcsak minden matematikai, de majdnem minden művészi probléma megoldásának is az alapja.

Amikor a Théâtre des Mathurinsben Malipiero Sept Chansons-ját rendeztem, a díszletemből már mindent elhagytam, ami dekoratív vagy utánzó. Csak kontúrok maradtak, vékony lécből konstruálva, boltívek, hidak, tornyok, utcalámpák kontúrjai. (Magyar Művészet, 1926. 3. sz. 158—159. old.) Ezek között a színpad úgy volt fölépítve, hogy minden lépcső, minden pódium jelentett valamit a színész munkájában. A kidobott részeg ember lejtőn gurul le, a vak muzsikuss lépcsőn botorkál, a hősszerelmes boltíven állva, boltív alatt adja szerenádját, a harangozó a magasba eltűnő vonalak között rángatja a *nem létező kötelet*.

Ez a kísérlet a kiküszöbölés legmagasabb foka volt és magamat is meglepően sikerült. A kötélt hiánya a színész olyan nagy és pontos mozdulatokra kényszerítette, hogy a kötélt, mint kellék, teljesen fölöslegessé vált és csak a néző képzeletében létezett, mint egy indiai fakír tömegszuggerraló trükkjében.

Ez lenne iskolám irányának első alapja. Ebből következnek a többiek logikusan. A díszlet nem adott terepnek, legyen az szoba vagy táj, pittoreszk leírása, hanem a színpadtér organikus megszervezése bizonyos drámai cselekmény követelményei szerint. (Ez nem zárja ki, hogy egy ilyen drámai akció realista színpadot követel és kap.) Ebben a térben, amely a színészek mozgására van alapítva, a színészek mozgása végtelen fontosságú válik, annyira, vagy még fontosabbá, mint a beszéd. A beszéd ritmusa, ereje, csengése ellenében vagy összhangban a mozgással, mint egy zenekar viszi a drámát. A világitás sem a természeti tünemények utánzására szolgál, hanem újabb hangszer ebben a zenekarban, segíti, aláfesti a drámát, továbbá bizonyítja a színház önálló, saját valóságát, realitását.

Egy ilyen színház, amely a legszükségesebbel a legtöbbet akarja elérni, csak akkor lehetséges, ha benne minden

majdnem tökéletes és egyöntetű. Csak egy teremtető agy munkájának eredménye lehet. Ezért az én iskolám növendékeinek mindenhez kell érteniük. Még darabot is szeretnék velük íratni, de persze legtöbbször csak darab-választásról lehet szó. A darabot azután föl kell építeni teljesen, mégpedig a rendezésből indulva ki, a darab pszichológiájából, a mozgás-lehetőségekből, a drámai momentumok fontosságából levezetve a díszletet, a kosztümöket, a maszkot vagy a sminkelést, a kellékeket (amennyi *kell*), a világitást.

Igy lassan és fokozatosan, mindig egy konkrét eset alapján végigmegy a növendék minden színházi lehetőség elvein, minden stílus hibáján és helyességén. Mégpedig nemcsak papiroson vagy szóbeszédben, hanem mindent kipróbálva azokon a kis színpadokon, melyek a műteremben rendelkezésükre állnak; kartonból, fából, szöveteiből összetűzik, ragasztják, amit papíron jónak találtak és így sokszor maguk fedezik fel a hibákat a redukált valóságban. Persze senkit sem kötelezek arra, hogy az én ideáimat elfogadjá, hanem állandó vitatkozások folynak egy vagy más elv helyességéről.

Az egészen végig a technika a legfontosabb. Először szükségesebb megtanulni, hogy egy lépcsőt hogyan lehet legkevesebb anyagból, legkevesebb helyet elfoglalóan megkonstruálni, mint hogy hova kell elhelyezni a díszletben. Hogyan kell kereteket összefogni, még akkor is, ha a színpadmester azt mondja: lehetetlen, egy fényzórót ellenállásra kapcsolni, mikor a világitó gyakorlata felmondja a szolgálatot. A műterem biztosítékai sokat mesélhetnének arról a munkáról, amit a villamosságra fordítunk.

Az első évet egy nem egészen tehetős növendék már egy teljes rendezéssel végzi, modell-színpadon, világitással, rendezőkönyvvel. A második évben már specializál, már elhatározta, rendező lesz-e vagy díszletező, kosztümmel vagy világitással akar-e különösen foglalkozni.

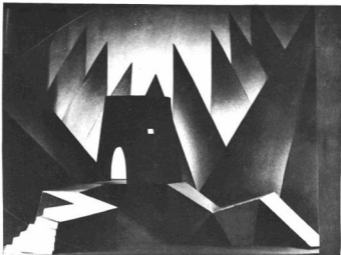
Az iskola most öt éve áll fenn és az-



MASZKOK



CASILDILLA



GRETCHEN POWELL (New York—Paris, Medgyes-iskola): CALDERON: AZ FLET ALOM



GRETCHEN POWELL: MASZK



óta állandóan 10—12 növendéke van, a lelkes balkáni ifjútól az amerikai vénkisasszonyig, akik olyan különböző előkészültséggel és talentummal jönnek, hogy más mint individuális munka minden eggyessel el sem képzelhető. Mindig nagy segítségemre volt barátom és professzortársam, *Rajk István*, fiatal magyar, aki a Münchener Schauspielhausból jött hozzám, és akinek segítségével a legnehezebb „eseteket” is megoldottuk.

Ilyen volt például egy egyiptomi színész, aki hivatalos misszióban tanulmányozta a francia színházat és a régi-módi színházon túl semmit sem akart elfogadni, sem megérteni. A legtisztább technikai levezetések sem tudták meggyőzni arról, hogy a színház háromdimenziós tér és nem egy horizontális deszka egy vertikális festménnyel mögöttes, míg végre egy szerepet kellett játszania egy kis darabban, melyet a növendékek maguk rendeztek, egész modern alapokon, maszk alatt, ritmikus meghatározott mozdulatokkal, szédítően keskeny lépcsőkön. Három hétig nyúztuk és rágtuk, a nélkül, hogy meg akarta volna érteni, mi van a mechanikus mozgás mögött, mi van a konvencionális gesztus alatt. Azután a nyilvános előadás hevében, a tapsok alatt egyszerre megnyílt a szeme és a szíve és ma nincs vehemensebb védője a mi elveinknek, mint ő. Különben most az egyiptomi akadémia és nemzeti színház reorganizálásával van megbízva.

Más módja a praktikus munkának a bábszínház. Bár ennek technikája, rendezési lehetősége más, mint az igazi színházé, annyi érdekes és értékes tanulság vonható le belőle, hogy mikor sem az én produkcióimon, sem nagy színpadon nincs alkalom a munkára, marionette-színházat játszanak a növendékek. Az iskola nagy kiállításán 1925-ben, később a Salon d'Automne egyik dísz-délutánján, olyan nagy sikerük volt, hogy Max von Boehn új könyvében „Puppenspiele” több reprodukció jelent meg róluk.

De Casildilla volt a tűzpróbája az iskola metódusának, mert bár minden egyes szereplő, rendező- vagy díszletező növendék volt, aki sohasem játszott (az egyiptomi kivételével), bár minden próbát egy másik növendék vezetett, bár az összesek együtt rajzolták és csinálták a díszleteket, kosztümöket és maszkokat, olyan stílusos, egyöntetű, ritmikus produkció lett belőle, hogy a Théâtre Comœdia közönsége az egész darabot meg akarta ismételtetni.

Es bár az is nagy öröm, ha Newyorkból vagy Indianapolishól, Alexandriából, Berlinből és még Párizsból is hallok egy-egy növendékem sikeréről, mégis ez az előadás, ez a siker a legkedvesebb emlékem az iskolából. Mert hiába, mégis a közönség az úr, akivel vitázni és küszködni kell, és csak akkor vagyunk elégedettek, ha végre minden elfogultsága dacára is sikerül meggyőznünk.

MEDGYES LÁSZLÓ

(Páris)

# KRACKER JÁNOS LUKÁCS SZÜLŐHELYE ÉS EGRI SÍREMLÉKE

Sauberer, a derék jászói premontrai prépost, aki függetlenítette magát és utódait a morvaországi lukai apátság fenhatósága alól, kevéssel 1750 után hívta meg Prágából Kracker János Lukácsot, a kiváló festőt, újonnan épült nagyszerű templomának és rendházá-  
nak művészi díszítésére. Kracker azon-  
túl Magyarországon maradt, a művé-  
szete egészen a mienk lett. Jászóról  
gróf Eszterházy Károly, a nagy alkotó  
püspök, 1764-ben Egerbe telepítette  
Krackert és elhalmozta nagyszabású  
megrendeléseivel. Még csak egyszer,  
1767-ben volt távol az országon kívül,  
mikor a premontréik meghívására  
Ausztriában a gerasi apátsághoz tar-  
tozó Japons templomát al fresco fest-  
ményekkel díszítette. Különben mind-  
végig magyar légkörben és magyar föl-  
dön fejlesztette ki rendkívül gazdag és  
magas színvonalú művészetét. Gróf  
Eszterházy Károly, alighogy 1762-ben  
elfoglalta egri püspöki székét, alkotási  
szándékainak megvalósítására Fellner  
Jakabot, a nagytehetségű tatai építész  
és Kracker János Lukácsot, a Jászón  
fényesen bevált festőt szemelte ki ma-  
gának és éltük fogytáig lekötötte úgy-  
szólván egész tevékenységüket. S bár  
mindketten a késői barokk s a beléve-  
gyült rokokó művészet dúsán virágzó  
bécsi iskoláján fejlesztették ki mesteri  
felkészültségüket, távol a közvetlenül  
ható idegen befolyástól, művészetüknek  
egyéni sajátása mindinkább kibonta-  
kozott. Eszterháznak monumentális  
alkotásain erre bőven nyílt alkalmuk s  
a finoman kiművelt művészi ízlésű  
püspök-mecénásnak is része volt abban,  
hogy két művészének stílusa az uralko-

dóvá lett klasszicizmus befolyása alá  
került. Eszterházy egyetemnek szánt  
palotáján, a mostani érseki líceumon a  
téralkotás barokk nagyszerűségét már  
a XVI. Lajos stílusának antikosan sza-  
bályos füzerei és koszorúi díszítik, me-  
lyek Fellner üde felfogású, francia min-  
tákból merített változataiban Eger egy-  
korú épületein helyi jellegűekké váltak.  
És Kracker, az ő főművében, a líceum  
könyvtártermének mennyezetét már  
nem bontja szét a felhők közt lebegő  
alakok szemfényvesztő, földöntúli alle-  
góriájával, hanem úgy, amint az Esz-  
terházy művészeti programjának is  
megfelelt, a katolikus egyházat a maga  
élethű valóságában, a trienti zsinaton  
egybegyűlt legfőbb egyházi méltóságok  
ünnepélyes sorrendjével reálisan ábrá-  
zolta s ezzel feladatát szintén már a  
klasszicizmus szellemében oldotta meg.  
S úgy Fellner, mint Kracker is nemcsak  
Egerben, hanem Eszterházy idejéből az  
egyházmegye számos jelentékeny templ-  
omában is művészetüknek javát hozták  
létre. Az ő magyarországi oeuvre-jök,  
egybefoglalt képsorozat közzétételével,  
művészettörténetünknek oly elhatárolt  
fejezetét ismertetné, mely szervesen  
belekapcsolódik művelődésünk egyik  
fényes korszakába, melynek a nagy  
Eszterházy volt a helyi vezérlő szelle-  
me. Mind a két kiváló művésztől már  
elég bő adatgyűjtés áll rendelkezésre.  
Kracker életrajzát először Foltin János  
prépost-kanonok írta meg (Eger, 1909.).  
Műveinek sorozatát Szentiványi Gyula  
állította össze, eddig a legtéljesebben  
(Művészet, 1908. 209—211. old.), de ez  
is még helyreigazításra és kiegészítésre  
szorul. Így például a mostaninak he-



KRACKER J. L. SIREMLEKE EGERBEN

lyén állott régi székesegyháznak főoltárképe nem Krackertől való volt, hanem *Franz Wagenschön*-től, mely nevével és 1766. évszámmal szignáltan a sáti templomban kapott helyet. Megvan a Bécsben, 1767. július 8-ról kelt eredeti nyugtája 450 forintról, amennyit Eszterházy ezért az oltárképért fizetett. Foltintól kezdve minden eddigi élet-

rajz és még Thieme—Becker Künstlerlexikonja is azt mondja valószínűnek, hogy Kracker cseh vagy morva születésű volt. Fleischer Gyula tanárnak köszönhetjük, hogy a bécsi képzőművészeti akadémia anyakönyvéből bennünket érdeklő adatok kijegyzése közben Kracker származásáról teljes bizonyítékot szerzett s azt szíves volt

nekem megírni. A vonatkozó bejegyzés szöszertint a következő: „Kracker Joan gebürtig in Wien, ein Wiener Bildhauers Sohn, dessen Vater Joseph Kracker ist, logiert in Freyhaus auf dem Getreidemarkt. Eingetragen: 8. November 1738.“ (Verzeichniss der akad. Schüler v. J. 1726—1753. I/A. köt. 91. old.).

Ennek a fontos és eddig még ismeretlen életrajzi adatnak első közlése volt az egyik oka annak, hogy a Magyar Művészetben Kracker emlékéért felidézni óhajtottam.

Fleischer tanár Kracker állandó segédjének, Zach Józsefnek felvételéről a bécsi akadémiába szintén megtalálta az anyakönyvi bejegyzést, 1756 november 13-ról „Maler aus Brünn“ hozzáadásával.

Számos Kracker nevű szobrász volt akkor Bécsben s ha közülük a mi művésziünk festő lett, ez arra enged következtetést, hogy arra kezdettől fogva különösen hivatottnak érezte magát és éveken át volt a bécsi akadémián növendéke.

Halála dátumát pontosan tudjuk az egri plébánia anyakönyvének 1779 december 1-i bejegyzéséből: „Die 1-a obiit in Urbe Joannes Lucas Kracker, annor. 62. Marit. Margareth. Klausnerin.“ (Közli Foltin is: i. m. 51. old.).

A szerzetesrendek házi történetei közül, melyek napról-napra pontos feljegyzéseket tartalmaznak, csak a szervitákéban találtam a nagy művészről ezt a megemlékezést: „1779. dec. 1. ma meghalt Kracker festő úr.“ — „1779. dec. 2. reggeli kilenc órákor Kracker János Lukácsnak, ő excellenciája híres festőjének, a mi nagy jóltevőknek temetést kísértük, én Januarius Bonaventura és Xaverius, a többi páterekkel“.

Nem csoda, hogy az egri szerviták különös kegyelettel emlékeztek meg Krackeréről. Alig egy-két hónap előtt fejezte be az ő új refektóriumuknak egyik oldalfalán kettős festményét, Krisztus megkísértését a pusztában és találkozását a számaiiai asszonnyal Jákob kútjánál. Foltin is közölte azt, amit a szerviták házi naplója Kracker-

nek erről az utolsó művéről elmond, de szélesebb körben is szeretném, ha olvassák, mert oly kedvesen jellemzi a derék művész széplelkűségét.

Ezt írja Perghoffer házfőnök a házi történetbe: „1779. augusztus 3. Tiszteendő Xaver atyával ma Kracker festő úrnál voltam és megkérdtem, hogy az új refektórium festményéért mit kell fizetnünk. Erre azt felelte, hogy semmit. Ő Istenért és szent anyjáért ingyen festette ezt a művét. Aldja meg az Isten érte. Ha mással festettük volna ezt, biztos, hogy 100 forint sem lett volna elég érte.

Aug. 7. Ma rendházi gyűlést tartotunk. Megkérdtem, hogy Kracker festő úrnak azért, mert a kép megfestéséért semmit sem kívánt, ne adjunk-e legalább egy hordó jobbminőségű bort? Azt a választ kaptam, hogy igenis adjunk.“

Az akkori 100 forint, különösen a szegény szerzetesek szemében, igen nagy összeg volt s ez a nagylelkű művészi ajándék méltóan jellemző befejezése volt Kracker magasztos alkotásokban eltelt életének.

A fájdalmas Szűzről nevezett egri temetőben áll a síremléke, melyet mintegy félszázaddal halála után Bezegh András apátkanonok (1844—1859.) megrendelésére Bauer György egri szobrász, Casagrande-nak egyik segédje faragott demédi kőből. A keresztet tartó, valamivel életnagyságon felüli, térdeplő nemtő alakja kerekded, símán kezelt formáival szerény művészi értékű, de megérdemli a nagy művész, hogy tudomást vegyünk róla s fentartásáról gondoskodjunk. A régi szöveggel megújított márványlapján a felírás a következő: „Kracker János Lukács jeles műfestész emlékére a hálás utókor. Született március 3-án 1717. Meghalt Egerben december 1-én 1779“.

Eger város 1929-ben emléktáblával jelöltette meg azt a házat (Kacsapart 14.), mely a Krackeré volt. Az 1800-iki tűzvész után emeleti nagy műtermét padlássá alakították át.

SZMRECSÁNYI MIKLÓS

Karácsony óta a szaporán váltakozó kiállítások egész serege tárult a közönség elé. A meglevő kiállítási helyiségek nem bizonyultak elégségeseknek, néhány kisebb magánvállalkozás új s újabbakat nyitott meg. Ha a kínálat e szaporasága igazi fokmérője lenne az általános érdeklődésnek, örömet szerezne nekünk ez a nagy sürgés-forgás. Ámde éppen az ellenkezője áll: a művészeti vásár elérte a mélypontot. Mindjárt megjegyvezhetjük, hogy ennek nem a művészek az okai. Mert soha még sokfélébb választék nem került kiállításokra, mint éppen a mi időnkben: könnyen megtalálhatja kiki az izlésének megfelelőt. Láttunk tél kezdete óta a nagy sokaságban oly képeket is, amelyek stílusa szinte a száz év előtti festészet visszhangja s láttunk olyanokat is, amelyeket szerzőik minden jel szerint a jövőendő teoretikusai számára festettek, mintegy — fejtörőnek. E két szélsőség közé sikerrel iktathatók az összes elkönyvelt *izmusok* találójáról szedetgetett kalászkok. A választék tehát igen nagy. Épp akkora nem irányok, hanem minőségek dolgában is. A téli hónapoknak nem is egy kiállításán általános feltűnést keltett egy sor pompásan viruló művészethez, fiatalok, idősebbek, egyaránt; viszont, akinek éppen tetszett, találhatott ott annyi *giccsert*, amennyit csak akart. Semmi sem látszik tehát igazolni azt a föltevést, hogy ne akadt volna bármely izlés számára elégséges műtárgy. Nagyon jól tudjuk, hogy a művészeti vásár megcsappanása párhuzamos jelenség minden mai vásár megcsappanásával, ami gazdasági okok következménye. Ámde nem vagyunk hajlandók elfogadni azt az állítást, hogy a különböző kategóriájú vásárok egyforma jelentőségűek s egyforma fontosságúak. Mert az átlagos kereskedelemnek, ha meg is csappant, kontinuitása hetek alatt helyreállítható a viszonyok változásával. A művészeti termelés kontinuitása azonban éppen nem állítható helyre, ha javulnak is a viszonyok. Az időközben elsvart tehetségeket honnan fogjuk pótolni? A friss nekilendülésnek, amelynek ma tanui vagyunk, hol lesz a beteljesülése,

ha a lendítőmotorok helyrehozhatatlanul elrozsdásodnak? Nemcsak kultúránknak oly területén vész el tevékenységünk, amely ma a nagyvilágban a zenén kívül az egyetlen, amelyet érték dolgában sikerrel mérhetünk össze a világ bármely nemzetével, hanem kiejtjük kezünkől a leghathatósabb, mindenütt könnyen értékelhető, nemzetközi tolmácsoló erejű eszközt is, amely a magyarság létéről, jelleméről, kultúrerejéről a világ bármely pontján félreérthetetlenül számol be. Ha így állnak a dolgok, mint ahogy meggyőződésünk, hogy így állnak, súlyos felelősséget vállalnak azok, akik mai viszonyaink közt is tehetősek, vagy legalább majdnem tehetősek és mégis közömbösen mennek el művészetünk gyümölcsöskertje mellett. Eszünkbe sem jut, hogy valamely szent áldozatot kérjünk tőlük. Ez hamis és sokszor megcáfolt minősítés lenne. Hiszen rég ismert dolog, hogy jó művészetet *venni jó befektetés*. Nem is ezt a hírt akarjuk pedzenni, hanem a művészet szeretetét. Alig hisszük, hogy ez valóban kialvóféllben lenne. Talán csak néhány jó példa kellene. Annál is inkább, mert a magyar művészet legnagyobb, legigazibb mecénása, a *Székesfőváros*, tőle nem függő intézkedések következtében, most abba a szomorú helyzetbe került, hogy szinte kikapcsolták mecénási munkálkodásából, aminek eddig oly sok jót köszönünk. Nagy úr marad utána, bár remélni szeretnők, hogy rövidesen ezt az úrt megint csak ez a nemesen gondolkozó tényező fogja betölthetni. Egyelőre azonban keserűen fogjuk érezni azt, hogy *keze*, amely *oly gyakran hozott áldást*, tehetetlenné van kötözve. Az állam művészeti vásárlásaira, legalább a költségvetés alapján, alig gondolhatunk. Így ma szinte az a kép tárul elénk, hogy a művészet végkielégítés nélkül elbocsátott munkása a kultúrának, miután ez a két hathatós tényező elvonult mellőle. Maradt a magyar közönség, mint végső remény. Figyelemmel fogjuk kísérni, hogy ennek különféle kategóriái hogyan igyekeznek majd pótolni azt, ami erőforrás ama fentjelzett faktorok félreállása következtében annyira megapadt. Érdekelni fog minket, hogy a főurak, főpapság,

nagybirtokosság, nagy ipari és kereskedelmi vállalatok mily módon sietnek a magyar kultúra e még viruló ágának segítségére. S itt van még az egyesek, a magánemberek nagy serege. Talán remélhetjük, hogy a helyzet láttára szívesen fordítják energiájuk egy részét művészetünk életbentartására. Mert ott tartunk, hogy már körülbelül erről kell beszélünk.

Vannak, akik ezekben a jelenségekben elhidegülést vélnek látni, sőt vannak, akik már szorgosan kifürkészték ennek az állítólagos elhidegülésnek okát is. Siettek újra fölmelegíteni régi pecsenyéjüket s azt pikáns mártásokba takargatva feltálni: a közönségnek elment a kedve a művészekről, látván azt, hogy azok egymással sem férnék meg. „Művészháborúság” ennek a fölmelegített pecsenyének a neve. Semmi sem helytelenebb ennél a beállításnál. Michelangelo, Courbet, a felújító fordult figyelem, műveik megbecsülése a legeszkélyebb mértékben is csökkent volna. Az állítás e része tehát téves. De éppoly téves a többi is. Mert ha azokról a kontroverziákra céloz, amelyeket a napilapok pro és kontra szellőztettek, hogy t. i. a Képzőművészeti Társulat és a Szinyei Társaság harcba keveredett, úgy itt nem művészeti irányok harcáról volt szó (ilyesmin rég túl vagyunk), hanem két kiállítás rendezéséről, ami merőn más kérdés. Mind a kettő jubiláris volt, a Műcsarnoké is, a Szinyei Társaságé is s egyik sem sikerülhetett úgy, mint ahogy eredetileg tervezték. Mert a Szinyei Társaság a maga tízéves fennállásának ünnepét azzal akarta megülni, hogy oly kiállítást rendez, amely magában foglalja a Társaság tagjainak e tíz év alatt készült legjobb munkáit. Amde ily gazdag és nagy anyag bemutatására Budapestén csakis a Műcsarnokban lehetett volna hely. Senki sem vonhatja kétségbe, hogy minden méltányossági és jogi szempont egy ily kiállításnak a Műcsarnokban való rendezése mellett szólt. Amde ezt nem lehetett elérni. Miután a tízévi munkát felülről kiállítás terve megvalósíthatatlannak bizonyult: a Társaság kénytelen volt beérni egy alkalmi kisebb kiállítással, amely az Ernst Múzeumban nyílt meg, de méreteinél és a retrospektív anyag hiányánál fogva éppen nem lehetett jubiláris jellegű. Azonban a Műcsarnok sem járt jobban. Mert ott az összes magyar művészeket átfogó, az összes művészcsoportokat felülről kiállítás rendezése volt a jubiláris cél. Amde könnyen érthető, hogy a történetek után a Szinyei Társaság tagjai távolmaradtak, sőt távolmaradt még néhány más művészegyület is. A kiállítás tehát elvesztette legértékesebb művészeink derékhadát s megint csak alkalmi

kiállítással zsugorodott. Két kiállításról van itt tehát szó, s nem művészi irányok harcáról. Mert előzőre is a Szinyei Társaság súlyos művésztagejai körül harc egyáltalán nincs, az rég ki van küzdve s minden jel szerint már megkapta a művésztörténetet jelentőségét. Másodszor újra, nem tudjuk hányadszor, alá kell húznunk azt a tényt, hogy a Szinyei Társaság semmiféle irányt sem képvisel, oly sokféle egyéniség foglal helyet tagjainak sorában. Valóban nagy járatlanságra vall olyasmint állítani, hogy például — csak néhány művésztünköt vesszük ki találomra — Csók és Szönyi, Egyri és Iványi-Grünwald, Rudnay és Bernáth valami stílusközösséget mutatna fel. Viszont azt sem tapasztaltuk még, hogy közöttük e miatt valamiféle „művészháborúság” zajlott volna le. Hiszen, mint Csók István nemrégiben egyik elnöki megnyitójában mondotta, a Társaság egyetlen célja ideális cél: a művészeti kultúra mentál határozottabb előmozdítása. Ez a cél veszedelmet rejthet ugyan magában olyan tömegére, akik hivatottság nélkül festenek és mintáznak, de azt hisszük, mégsem akadna senki sem, aki éppen ily tömegekre lenne hajlandó bízni a művészeti kultúra ápolásának és őrzésének feladatát. Eddig legalább nem akadunk oly szélső demokratára, aki a számbeli többséget bármily művészeti kritériumnak fogadná el. A művészetben mindig csak a hivatottak, a nagy tehetségek kis csapata, az élők lehet döntő. Ezt jó lenne szem előtt tartania mindenkinek, aki az ifjaita kérdéseket komolyan el akarja intézni a lelkiismeretével.

Mi ebben a rovatban nem szoktunk művészeti kritikával foglalkozni, annyit azonban mégis megengedhetünk magunknak, hogy rámutassunk arra a sok kiváló tehetségre, akik a fiatalabb nemzedék sorában jelentkeztek és egy régiebb, immár babékoszoros nemzedék mellett is sikerrel állják meg a helyüket. Híven ahhoz a még fiatal, de tisztelteméltó hagyományhoz, amely a Szinyei Társaságban él, hogy t. i. az ifjú tehetségek fejlődése útjáról háritassék ki minden akadály, elsősorban erre az ifjabb gárdára szeretsük felhívni a művészetet szerető emberek figyelmét. Egymásután bukkantak fel. Egyik nehézség nevüknek még ismeretlen, másik nehézség stílusuknak még szokatlan volta. E két nehézség elcséjen valahogyan segít a kritika. E tekintetben nem mondhatunk elég dicsőítő szót művészeti kritikásainkról, akik buzgón dolgoznak azon, hogy azoknak neve, akik megérdemlik, holnap, holnapután valóban ismertté legyen. Hogy stílusuk meghitté váljon a művészet barátai körében, már nehezebb feladat. A kritika e részben felvilágosítással szolgálhat és valóban szolgál is, mindazonáltal az írott szó sohasem pótolhatja a közvetlen szemlélet hatását: az egyetlen hatásos mód és művészi mód az effajta képekbe

való szeretetteljes, előítéletől mentes elmélyedés. S e pontnál visszakerültünk eredeti kiindulási pontunkhoz, ahhoz, hogy ily tehetős művészek műveinek megszerzése, a meg-hitt otthonba fogadása nemcsak egyszerű mecénási cselekedet, hanem a műbarátnak is új és újabb értéket jelent. Tapasztalatból tudjuk, hogy az állandó szemlélet mennyire kiadós felvilágosítást tud csöpögtetni szakadatlan hatásával a fogékony lélekbe. E sorok írója jól emlékezik arra, hogy Mednyánszky egykor még érthetetlen „kőd-ember”, Rippl-Rónai futóbolond volt nagyon intelligens emberek szemében is, Ferenczy Károly nyolc éven át nem tudott eladni egyetlenegy képet sem „érthetetlen idegenszerűsége” miatt, Tóth Béla pedig „Van der Null” címmel szatírárt a modern művészetről. S hova tűntek ezek az idők! Tessék e részben kérdést intézni azokhoz, akik egykor exponáltabb irányú művészeinktől vásároltak ily „idegenszerű” képeket, vajjon azok ma is oly idegenszerűen hatnak-e rájuk, mint akkor, amikor nevük még ismeretlen, művészi célzatuk még homályos, stílusuk még új volt. S éppen ily képekben bővelkedtek azok a téli hónapokban megnyílt kiállítások, amelyeket az Ernst-Múzeum, a Tamás-Galeria, olykor a Nemzeti Szalón rendezett s amelyek részletes ismertetésére itt nem térhetünk ki; a *Magyar Művészet* azonban időről-időre mutatót hoz belőlük sokkal közvetlenebb módon: szemelvények fényképreprodukcióival.

F. BULIČ: KAISER DIOKLETIANUS PALAST IN SPLIT. Camilla Lucerna fordítása. Zagreb, 1929. A Matica Hrvatska kiadása. — Don Frane Buličnak, a horvát régészet kimagasló egyéniségének és a mai horvát archaeológusok nesztorának híres műve, a dr. Ljubo Karaman társaságában írt s Zágrábban 1925 és 1926-ban megjelent: „Palača Cara Dioklecijana u Splitu”, az előbb említett címen az 1929. esztendőben német nyelven is napvilágot látott, lényegesen megrövidített kiadásban, amely azonban e formájában is a Spalatói Diokletianus-palotára vonatkozó irodalomban rendkívül fontos helyet foglal. A horvát nyelvet nem ismerő régészek és művészettörténeti írók kezében ez a rövidített német kiadás igen lényegesen közelebb visz az eredeti teljes megértéséhez, viszont a művelt közönségnek, főleg turistáknak kezében a tudományos apparátus igen becses, de laikusokra mindig fárasztó ballasztjától megfosztott mű a spalatói nagyszerű emlékek teljes áttekintéséhez és megértéséhez rendkívül tanulságos kalauzul szolgál.

Az ókor egyik legnagyobb egyénisége, a vasakarató és rendkívüli szervező talentummal megáldott, az új hittel, a kereszténység-gel szemben a kiirtás és tökéletes elpusztítás elvét valló Diokletianus császár hosszú, foly-

tonos küzdelmekbe vezető uralkodásától kifáradva, lemond a császári trónról, s visszavonul a szülőhelye közelében épített, megerősített, várszerű kastélyába és menekülve a nyilvánosság minden csábító körülményétől, teljesen elszigetelve és elkülönülve a kint zajló világtól, éli életét. A császár, aki a bomladozó római birodalomnak egy megszegedhető közigazgatási reformmal és erőteljes hadügyi újjáépítéssel ismét meghosszabbítja életét, történelmi hivatásának befejezését látva, visszavonul a politikai passzívitás szűrésébe, új palotájába, amelyről készülése és fölépítése idején a benne lakó személyiség révén, azóta pedig a hozzáfűződő történelmi és művészettörténeti kérdéseknél fogva állandóan szó van úgy a régi annalesekben, mint az újabbkori történeti és művészettörténeti kézikönyvekben. S amint történetileg és lélektanilag ma sem biztos, mi vitte Diokletianust elhatározásába, éppenúgy a palotához fűződő számos kérdés, közöttük nagy fontosságúak, sem nyert teljes értéket megoldást mindeideig. Bulič új könyvében rendkívüli alaposággal, sok helyen igen frapánsan ható elmével oldja meg a felmerült problémák nagy részét, úgyhogy könyvéből az eddiginél sokkal plasztikusabban bontakozik ki ennek a műemléknek, a Diokletianus palotájának története, művészettörténeti képe és esztetikai értékelése.

Bulič hat fejezetre osztja nagyszabású monografiáját s a palotához fűződő kérdések mindegyikét nagyon körülményesen és gondosan tárgyalja. Az első fejezet hangulatos bevezetés formájában ismerteti meg az olvasót Diokletianus lemondásának színhelyével és idejével (305. május 1. Nikodémia, ma Ismid), valamint a császár Spalatóba való visszavonulásának mondai magyarázataival. A második fejezet megismerteti a hely (Spalato) nevének történetével s a hozzáfűződő utólagos és tudalékos középkori magyarázatokkal; a historiai adatok gondos vizsgálata alapján megállapítja a palota építési idejét, mely a lemondáskor már valószínűleg teljesen vagy a befejezéshez közel állhatott, tehát 300 körül kezdheték építeni s igen érdekes összeállítást ad a felhasznált építési anyagokról.

A harmadik fejezetben négy részre osztva kapjuk a Diokletianus palotájának teljes leírását a hozzájuk fűződő elméletekkel és historiai adatokkal együtt. Diokletianus palotája egyszerre, egy formában „villa” is, „castrum” is volt. Ebben a lényeges pontban teljesen eltér úgy Hadrianus tivoli-i villájától, mint Domitianusnak az Albanus lacus (ma lago di Albano) partján egykor emelt villájától. A szabálytalan, leginkább még trapezoidhoz hasonló alaprajzú palota eredeti 29.409 m<sup>2</sup> területén 1926-ban 278 ház, 540 házparcella és 3200 lakás talált helyet.

A belső területet kelet, észak és nyugat felől hatalmas, nagy árkádoktól áttört falak határolták, melyeknek vastagsága 2 m 10 cm volt, magassága 17 és 24 méter között ingadozott. Délfelől a palota ezt a várhoz hasonló képét elvesztette s ál-oszlopsorral díszített fedett csarnokkal volt lezárva. A palota alaprajza csaknem szóról-szóra ismételi a római tábor beosztásának sémáját. A három szárazföldi zárófal közepén két-két nyolcszögletű toronnyal védett kapu állt, melyeket széles, derékszögben találkozó utcák kötöttek össze. A falak mentén árkádos, emeletes épületek emelkedtek s részben rakatárakul, részben tömegszállásokul szolgáltak. A tengerrel párhuzamosan futó főúttól északra két hatalmas, nem egyéges alaprajzot mutató épülettömb nyilván kaszárnyául szolgált. A két főútvonal keresztezésében áll, ma is jó állapotban levő oszlopszarnok (peristylium) és ennek déli végén lévő „prothyron” mellett keletről és nyugatról templom-udvar (temenos) módjára alakított térségen egy-egy épület foglalt helyet. Keletről egy nyolcszögletes, előreugró kapuzattal ellátott, belülről centrális kupolakiképzéssel bíró épület, melyet kívülről oszlopsor vesz körül. Ez Diokletianus mauzóleumául, egyszersmint a heróizált császár templomául szolgált, ma pedig Spalato dómja. Nyugatról magas pódiumon kisebb négyszögű, belül dongaboltzattal lezárt pronaosból és cellából álló templom emelkedett.

A peristyliumtól délre terült el a császár lakosztálya. Az épületmaradványok közül ez a rész szenvedett a legtöbbet s beosztását és alaprajzát csak csekély és nem mindig teljes értékű nyomokból és maradványokból lehetett valahogy rekonstruálni.

A negyedik fejezet a palota művészettörténeti helyzetét vizsgálja. A palota építőjéről, az ott közreműködő művészekről egyetlen felirat, egyetlen forrás sem emlékezik meg. Úszeköttetésbe hozták a palotát a császár nikomediai (Kiszázia) és antiochiai (Syria) palotáival és így a tudósok egyik része kiszázianak, a másik része syriainak tartja. Bulië véleménye szerint a palota az akkori időknek s annak a földnek, amelyen építetett, tipikus műve s éppen azért áll úgy az érdeklődés homlokterében, a mert építése a késői császárkor megindulására esik, és mert azon a vidéken áll, amely a nyugati és a keleti (hellenisztikus) művészeti irányoknak állandó ütközőpontjában volt. A palota, melyet a régebbi kutatók hol villának, hol várnak vagy erősnéeknek neveznek, alapjában egyszerre, egy időben: erősség, villa és város szerepét is játszhatta. Erősség volt hatalmas falai miatt, villa volt a déli rész császári lakosztálya révén és városka volt utca- és épületesoportositása szerint.

Ezután Bulië a palota alaprajzát fejtegetve erősen szembeszáll azzal a felfogással, hogy ez az alaprajz csakis a római tábor alapbeosztásából eredhetne. A derékszögű úthálózattal ellátott városok és helyiségek sokkal közelebbi analógiákként szolgálhatnak. Egyiptomban ilyen már a Kr. e. III. évezredben Kahun városka, s Görögországból is elég korai időkbeli ismerjük ezt a várostípust, amelynek feltalálójaként a görögök Perikles kortársát, Piraeus kikötőjének és a délitáiai Thurio kolónia építőjét, miletosi Hippodamost ismerték. De ilyen városok voltak Selinus (Sicília) és Priene (Kiszázia) is, az előbbi a Kr. e. VII., az utóbbi a Kr. e. IV. században keletkezett. A hellenisztikus kor is nagy bőségben termelte ki e várostípusokat (Palmyra, Gerasa, Apameia), sőt Strabo tudósítása szerint ilyen volt Nicaea is, melyben a két főút keresztezésének közepontján a gymnasium állott, honnan szép kilátás nyílt a négy világtáj felé elhelyezett városkapukra. Sőt az euruszok is ismerték a négyszögű, egymást derékszögben metsző két főútvonallal ellátott város-alaprajzot, hol a középontban a forum feküdt. Ugyanezt az alapformát mutatják a római provinciák állandó jelleggel bíró légióállomáshelyei is. Tehát a régi módszert üjtik föl a Diocletianus palotájánál, s az általmazó hatalmas falakat, a kapukat kétfelől előreugró tornyokkal megoltalmazó rendszert a régi városok példájából veszik át. A falak külső kiképzése is ellentmond annak, hogy a palotában erősséget kell elsősorban látnunk. Állandó lakhelye ez egy penzionált császárnak, aki erős küzdelemekben lefolyt mult után, politikai és vallási küzdelmeibe belefáradva, hűséges és nagyszámú kísérete biztosításával akarta fáradalmait kipihenni. A palota művészettörténeti helyzetére nézve, az alaprajz bő tárgyalása után, megállapítja Bulië, hogy a konstrukció erős egysége mellett, a gazdag és buja dekoráció ellenére, mely új célok felé halad s új építészeti törekvéseknek válik bölcsőjévé, megnyilvánulnak benne egy kézműves ügyeskedés felé sikklo művészetet ismertetőjegyei is. Az alaprajz szabálytalansága, a peristylium oszlopköveinek egyenlőtlen tagolása, az oszlopfők különböző méretezése, az építészeti egységek tengelyének divergenciája, mind erre mutatnak, a kerszletekben megnyilvánuló egyenlőtleniségekről nem is beszélve. Mindezek azt föltételezik, hogy ezt a nagy művésztől elgondolt kolosszális tervet kisebb, valószínűleg helyi mesterek dolgozták ki, ami az épületkomplexumban egy közepes, provinciálisnak, sőt rusztikusnak mondható műgyakorlat nyomát hagyta.

Bulië a keleti hatás kérdését vizsgálva, megállapítja, hogy sem Kiszázia, sem Syria művészetének tipikus megjelenési formáit nem



lehet benne föltalálni. Szerinte a *Spalato* Diokletianus palota tipikus antik építmény, mely az antik művészet utolsó fázisában a birodalom hellenisztikus vidékéről való mesterek elgondolása és tervei alapján épült. Ezt bizonyítja az egyes részek önálló esztétikai és stíluskritikai vizsgálata is.

Az ötödik fejezet a Diokletianus palotájának későbbi sorsával foglalkozik. Salonát, (Spalato) a palota körül elterülő kis várost 615-ben feldűlják a gótok, s lakói a közeli szigetekre menekülnek, honnan majdnem egy évszázad múlva visszaszárvárogva a palota belsejében kezdenek elhelyezkedni; a tehetősebbek a palota szabad terein épített házakban, a szegényebbek a tornyokban s a földalatti helyiségekben. Ezután kezdődik meg a szlávok, a horvátok beszivárgása is, akik eleinte a palota körül a „bennlakóktól” szigorú elkülönültségben élnek, később azonban összekeverednek és a XIII. században a különbség jóformán eltűnik. A VIII. és IX. században kezd a palota Spalato városává formálódni s már a XII. században elérte ökori népességének számát s területének határait, s a palotát újabb és újabb házkomplexumok és épületek veszik körül. És most a palota folytatja építettörténeti szereplését, mert amint Diokletianus reformjai két történeti időközt választanak el, éppen úgy áll két nagy építési korszaknak és stílusnak, a rómainak és bizáncinak munkádközpontjában a palota. Az átalakító munka középpontja a dómmá változtatott mauzóleum volt, melynek gyönyörű tölgyfaragásokkal díszített kapuja, új szobozás, gazdag faragványú kóruszskéi, Andreas Bavina művészetét hirdeti.

Az a nagy kulturmunka, melyet a horvátok immár hosszú évszázadokon át folytatnak hazájukban, a Balkán első népévé és a nyugati kultúra zászlóvivőjévé tette őket. Ennek a munkának eredménye ez a kitűnő mű is, mely darab kultúrtörténetet, nagyfontosságú műemléket visz közelebb az emberek szízeihez, nemcsak irányítóval, de biztos kalauzzal is ellátva őket. A sok szép képestáblával díszített munka a horvát archaeológia szép és jelentős eredménye, amelyet a magyar archaeológia is örömmel üdvözl, mint régi barátai művét, akik hajdan közös utakon egyazon célért, az archaeológia szintjének emeléséért, dolgoztak!

Oroszlán Zoltán.

BABITCH, LJUBO: LES PEINTRES CROATES DE L'IMPRESSIONISME JUSQU'A NOS JOURS. Zágráb, 1929, 4°, 23 l.

Horvát festőművészet... szokatlan csendes van, ennek a két szónak együtt, még az előtt is, aki a modern piktúra történetében tájékozottnak hiszi magát. Évszázadok óta

a magyarság közvetlen szomszédságában, vele együttes állami létben élt a horvát nép, a nélkül, hogy képzőművészetéről határozottabb fogalmunk lett volna. Szinte egyetlenegy név járt a legutóbbi időben szájról-szájra, Ivan Mestrovic-é, a kitűnő szobrász, és e folyóirat idézte emlékezetünkbe Franjez Roberter, a horvát szobrászművészet egy másik jelesét.<sup>1</sup> Ljubo Babic röviden és tartalmasan foglalja össze, amit a mai horvát festőművészetéről érdemes megtudni. A fejlődés rokonvonásokat mutat a magyar művészetével, csak medre kevésbé széles, hangszerelése nem oly polifonikus. A horvát kultúra székvárosa a szép Zágráb, itt dolgoznak a legjobb festők, ez a művészeti központ. A kezdet Münchenhez és Bécshez igazodott: a további fejlődés úde természetszemlélete s összefoglaló hajlandósága, mely bizonyos kritikával veszi át az impresszionizmus újításait, a nagybányaiak rokonává teszi. München és Bécs után hamarosan Párizs varázsa hódít tért. Josip Račić Manet hatása alatt dolgozik, munkáit az atmoszférikus hatásos keresése és széles festőiség jellemzi. Miroslav Kraljevic az előbbivel szemben a modern francia művészet könnyedebb, párizsiasabb ágából, Guys és Toulouse-Lautrec artistikus grafikájából merít impulzusokat. Vladimir Becic igaz-vérig modern festő. Előadása sommázó, nagyvonalú. Hatalmas tömegeket helyez egymás mellé, pontosan és kimérten ábrázol, idegenkedik a foltkokban való előadástól. Képei mégis rendkívül valóságosak, hatásukban erősen naturalisztikusak. Egy szép nő féltakta, bár Derain műveit idezi emlékezetbe, az új horvát piktúra legjobb dolgai közé tartozik. A fiatalok közül Babic szerint K. Hegedusic a legerősebb. Té mája, felfogása az orosz Grigorjevre emlékeztet. Stílusát a németek „mágikus realizmus”-nak neveznek, mert azok közé tartozik, akik az expresszionizmus után való tárgyilagos irányzat hívei, holott semmi mágikus nincs művészetében. Erősen a horvát röghöz tapadó, parasztian egyszerű, földszagú festő. Témáit a falu életéből meríti, jól komponál és nem riad vissza a monumentális méretektől sem. Babic néhány szép illusztrációval kíséri fejtegetéseit. Meg kell említeni azt is, hogy a barcelonai világkiállítás jogosultav pavilonjában szám szerint és érték szerint egyaránt a horvátok vezettek.

(G. I.)

<sup>1</sup> Magyar Művészet 1928. (IV.) évf. 771. és 1929. (V.) évf. 31. és 33. old. L. még Lyka Károly: Horvát művészet. Művészet IV. évf. (1905) 227—230. old.

Felölös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. László Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1931. 2. szám