

MAGYAR MŰVÉSZET

UNGARISCHE KUNST • ART HONGROIS • HUNGARIAN ART

MEGJELENIK HAVONTA

A MŰVÉSZETI MŰZEUMOK BARÁTAI EGYESÜLETÉNEK HIVATALOS KÖZLÖNYE

Eldirányítási ára egy évre 40 pengő, háromra 120 pengő, egy hétre (azoknak, akik éven előzetes költségtérítést vállaltak) 4 pengő. Egyes szám ára 8 pengő, külföldi részére az előzetes 30 évi 40 pengő. A Széchenyi-Társaság Barátainak köze leginkább (3 évi költségtérítéssel) évi 30 pengő; külföldre 42 pengő.

Tagsági, illetve előzetes díjak a folyóirat kiadói hivatalába kifizerendők.

Szerkesztőség telefon: Aut. 300—90. Kiadóhivatal: BUDAPEST, VII., ERZSÉBET-KÖRÜT 7. Telefon: József 402-99.

TARTALOM:

Prof. Josef Strzygowski (Wien): Történelmi, kutatási, idéiellen összehasonlítás	253
Dr. Hajós Irén (Berlin): A Teff-Halál-múzeum Berlinben	265
Colong Károly: Az érettségű síncső	269
Fehérnéi Toldi Zsófia: Magyar szemmel a londoni perzsa művészeti kiállítás	283
In memoriam	302
Művészeti élet és irodalom	302

INHALT:

Prof. Josef Strzygowski (Wien): Geschichtskunde, Farb- forschung und stilvoller Vergleich	253
Elisabeth Hajós (Berlin): Das Teff-Halal-Museum in Berlin	265
Kolof Colong: Perzische Kunstausstellung in London	269
Zsófia Toldi von Fehérné: Mit ungarischen Augen auf der perzischen Kunstausstellung in London	283
In memoriam	302
Kunstleben und Kunstliteratur	302

BILDERVERZEICHNIS:

Selkener Wandbehang, Eigentum des Fürsten Dr. Paul Edelebery, Farbige Helige	
Silbervase aus Malloep (Sintrom). Die Landschaft auf groß	254
Nain Ua, Kirgán: Seidenwebererei	259
Nain, Horyaj, Tarnomshichrein: 1 Opferlandschaft	262
Stoffred aus Nain Ua	262
Goldfist aus dem Kelemessen Kirgán	263
Allgemeinliche Silberbeschläge aus der Insel Gotland	265
Teff-Halal-Museum. Die östliche verschleierte Sphinx	266
Teff-Halal-Museum. Verschleierte Sphinx von vorn	266
Teff-Halal-Museum. Fassendehalle, erster Durchgang	267
Sing des Löwen über den Meer. Bellet, Persopolis	269
Persische Münzfalten	270—272
Tascherziehung	272
Persische Dolche. Eigentum des Fürsten Dr. Paul Edelebery	273
Bronzekanne	273
Silbervase, Kupferkanne, Kanne, Gold	274
Bronzetrichter, silberner Weinkrug	275
Schneke, Fayenceflasche	277
Persische Treppe	280
Bemalte Tongefäße, Sasa, IV. Jahrtausend vor Chr. (Louvre)	284
Bemalte Tauscherbe aus Neodschina, Jüngerer Steinzeit	284
Bronzendecke aus Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Fundort Dunapentele	284
Oberschüssel aus Bronze, Links der erste aus Lorban, VI. Jahrh. vor Chr. 5 (Ausstellung London, 1. Der rechte und der rechte aus Neodschina, Hanzett, Franz- Hopp-Museum, Budapest)	284
Gründelkäse des Generals Ho Chi-ping, Nach 117 Chr. Nach Nagan, (Museum)	285
Doleritflöze auf der Burg zu Babylon, Nach Schaffner- Andras. (Die Kunst des alten Orients)	285

Sassandrisch-könig zu Perse, Bronze, St. Petersburg, Erzmitlage (Ausstellung London)	286
Bronzendecke, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Fundort Nagysarony, Nach Nandor Fethich, (Bronzegrab und Steinadlerstein)	287
Bronzedeckel, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Nach Nandor Fethich, (Bronzegrab und Nonaden- kettel)	287
Bronzendecke, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Fundort die Gegend von Szeged, Mesevár, Szeged	287
Bronzedeckel, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Fundort Dunapentele	287
Achaemenidischer Krug, Silberstatuette, V. Jahrh. vor Chr. (Raiser-Friedrich-Museum, Berlin, Aus- stellung London)	287
Rekonstruktion eines Skythenkleides, (London-Aus- stellung)	287
Faß eines Thrones, Bronze, Sassandrische Periode, Sammlung A. Rabenau, (London-Ausstellung)	288
Kwanon, Bronze, Tokyo, Ueno-Museum, Nach K. Witt, (Dachsteinliche Plastik)	288
Bronzendecke, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Ungarischer Fund	289
Bronzedeckel, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Fundort die Gegend von Szeged, Szeged, Museum	289
Bruchstück einer Beinplatte, Lanzenspitze, Fundort Fuzsantenne, Nach Hampel, (Albertinum)	289
Relief aus Kalk, Sassandrische Zeit	289
Bronzendecke, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Ungarischer Fund, Sammlung Josef Fehéssig	290
Siegelabdrucke, Perlen, Parthische Periode, Britisch Museum	290
Bruchstück einer Elfenbeinplatte, Perlen, Achaemeni- dische Periode, Sammlung Lehigh Ashton, (London- Ausstellung)	290
Greif, Siegelabdruck von einem Ring, Oxyrhynchus, Britisch Museum	290
Phalera, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Ungarischer Fund, Terrakotta, Kaiser-Friedrich-Mu- seum, Berlin, (London-Ausstellung)	291
Indoxythenköpfe?, Wandgemälde Ajanta, VI. Jahr- hundert, Nach Leroy, (Bildergalerie)	292
Bronzedecke, Bronze, Hunnisch-Avarische Periode, Un- garischer Fund, Sammlung Josef Fehéssig	292
Garuda. In den Krallen bekrante Figur, Auf den Flügeln Greife, Von einem Seidengewebe der Seid- schärkerrei, Sammlung Mrs. Robert W. Bliss, (London-Ausstellung)	292
Garuda, Schutzplatte, Silber, Indien, Franz-Hopp- Museum, Budapest	294
Bronze, Wandgemälde, Nach Leroy, (Bildergalerie)	294
Garuda mit Nagafrau von einem Gefäß des Gold- schates von Nagyszentmiklós	294
Bronzedeckel, Silber, Hunnisch-Avarische Periode, Fundort Bácska, Szeged, Museum	294
Tizian Agnetti: Feuerbock, Kunstgewerbestimmung, Budapest	306

TABLE DES MATIÈRES :

Prof. Joseph Strzykowski (Vienna): Science historique, recherche spéciale et comparaison hors du temps... 253
Éling Hajos (Berlin): Musée Tell-Halaf à Berlin... 265
 Charles Cavigy: L'exposition perse à Londres... 269
Zobán Takács de Felstner: L'exposition perse à Londres vue par un Hongrois... 283
 Nérologie... 302
 Vie artistique et les livres... 302

CONTENTS :

Prof. Joseph Strzykowski (Vienna): History, Research and Taxelous Comparison... 253
Elisabeth Hajos (Berlin): The Tell-Halaf-Museum in Berlin... 265
 Charles Cavigy: Persian Art Exhibition in London... 269
Zobán Takács de Felstner: A Hungarian Looks at the Persian Art Exhibition in London... 283
 In Memoriam... 302
 Art Life and Art Literature... 302

LIST OF ILLUSTRATIONS :

Silk wall-hangings. In the possession of Duke Paul Esterházy. Coloured supplement...
 Silver vase from Malkop (Srinarov). Landscape unrolled Noin Ula, Kurgan; Silk-weaving... 254
 Nara, Haraaji, Shrine of Tamamushi: Sacrificial landscape... 262
 Remnants of material from Noin Ula... 262
 Gold animal from Kurgan, Kelesmes... 263
 Old Germanic silver work from the island of Gotland... 263
 Tell-Halaf Museum. The eastern veiled Sphynx... 266
 Tell-Halaf Museum. Veiled Sphynx from front... 266
 Tell-Halaf Museum. Fagade-wall, first gate... 267
 The lion's victory over the bull. Relief, Persepolis... 269
 Persian miniatures... 270-272
 Ink drawing representing paradise late XVth century Persian daggers. In the possession of Duke Paul Esterházy... 273
 Ever cast brass sassanian IV-Vth century... 273
 Silver vase, wine-ewer, gold-ewer... 274
 Metal candlestick, inlaid with silver, silver wine bowl Earthenware jug painted in copper lustre. Rhages type. XIIIth century... 277
 Earthenware bowl. XIIIth century... 277
 Persian carpets. The Apollo Press, London... 280-281
 Painted earthenware vessel. Susa, 3000-4000 B. C. (Loverey)... 284
 After Anderson... 284
 Strap-end of belts. Hun-Avar period. Found at Dampentele... 284
 Bronze heads of oxen. First on the left from Laristan, VIII century B. C. (London Exhibition). Middle and on the right from North China. Han-period. Francis Hopp Museum, Budapest... 284
 Monument on the grave of General Ho Chi-ping. ITT A. D. After Segalen. (Mission)... 285
 Delicé lion on the castle of Babylon. After Schaffer-Andree. (Die Kunst des alten Orients)... 285

Sassanian king on horseback. Bronze. St. Petersburg. Eremberg. (London Exhibition)... 286
 Strap-end of belts. Bronze. Hun-Avar period. Found at Nagyszentmiklos. After Nandor Fethich (Bronze casting and the art of tomads)... 287
 Bell-mounts. Bronze. Hun-Avar period. After Nandor Fethich. (Bronze casting and the art of tomads)... 287
 Strap-end of belts. Bronze. Hun-Avar period. Found in the surroundings of Szeged. Museum, Szeged... 287
 Bell-mounts. Bronze. Hun-Avar period. Found at Dampentele... 287
 Achaemenid scorpion. Silver alabaster. VII century B. C. (Kaiser Friedrich Museum, Berlin. London Exhibition)... 287
 Reconstruction of a Scythian dress. London Exhibition Leg of a throne. Bronze. Sassanian period. Collection A. Fuchsner. (London Exhibition)... 288
 Kwanon. Bronze. Tokyo. Ueno Museum. After K. With. (Dachhustische Plastik)... 288
 Strap-end of belts. Bronze. Hun-Avar period. Found in Hungary... 289
 Bell-mounts. Bronze. Hun-Avar period. Found in Hungary... 289
 Strap-end of belts. Bronze. Hun-Avar period. Found in the surroundings of Szeged. Museum, Szeged... 289
 Fragment of grooves. Period of Hungarian Conquest. Found at Pusztaszentmárta. After Hampel. (Antiquities)... 290
 Relief from Kish. Period of the Sassanides. A plaque representing pomegranates... 290
 Strap-end of belts. Bronze. Hun-Avar period. Found in Hungary. Collection Joseph Flossig... 291
 Seals. Persia. Parthian period. British Museum... 291
 Fragment of an ivory plate. Persia. Achaemenian period. Collection Leigh Ashton. (London Exhibition)... 291
 Griffin. Impression of a seal-ring. Oxus treasure. British Museum... 291
 Phalera. Bronze. Hun-Avar period. Found in Hungary. Hungarian National Museum. After Hampel. (Antiquities)... 291
 Two men from the Ordos district. China. IV-Vth century. Gift bronze. Budapest. Francis Hopp Museum... 291
 Iranian huntsman. Stone relief from Laristan. IV-Vth century B. C. Collection M. M. Meskin. (London Exhibition)... 291
 Parthian horseman. Terra-cotta relief. Kaiser-Friedrich-Museum, Berlin. (London Exhibition)... 291
 Indo-Scythian king? Mural painting. Ajanta. VIII century? After Lecop. (Bildatlas)... 292
 Strap-end of belts. Bronze. Hun-Avar period. Found in Hungary. Collection Joseph Flossig... 292
 Garuda. Crowned figure in the claws; griffins on the wings. From a silk texture of the Seljukian period. Collection Mrs. Robert W. Bliss. (London Exhibition)... 292
 Garuda. Armour plate. Silver. India. (Francis Hopp Museum, Budapest)... 291
 Garuda. Mural painting. After Lecop. (Bildatlas)... 291
 Garuda with Naga woman. From a bowl of the gold treasure of Nagyszentmiklos... 294
 Bell-mounts. Lead. Hun-Avar period. Found at Bilitia. Szeged Museum... 294
 Velvets hanging. London Exhibition... 299, 301
 Gold and silver winged hex. IIIth century... 303
 Tiziano Aspetti: Fire-hatchet. Museum of Applied Arts, Budapest... 304



SELYEM FALKÁRPIT

A herceg Esterházy-család frankói hitbizományának tulajdona.

TÖRTÉNELEM, KUTATÁS, IDŐTELEN ÖSSZEHASONLÍTÁS

A szellemi tudományoknak történeti alapozaton kell dolgozniuk, — ez kétségtelen. Ha ma a történetkutatásban végbemenő változásról esik szó, akkor ez a változás leginkább abból áll, hogy a kutató ma már nem elégzik meg a történeti előfeltételek teljesítésével, hanem ezeken, mint alapelazaton, végrevalahára az épületet magát igyekszik megépíteni. Számára a filológia és a történeti leírás csupán segédtudományokká válnak, melyeknek eredményeit ugyan szívesen veszi, meg is vizsgálja, hogy végül leltári anyagként könyvelje el őket. Ha nem is megyünk még tovább, hanem egyelőre csupán a tényállás fölvételénél maradunk, akkor is be kell látnunk, hogy a ránk maradt műemlékanyagban a kutatáshoz szükséges emlékanyagunk még csak az egyik felét ismerhettük meg. A másik és talán a nagyobbik hányadot azok a műemlékek adják, melyek elvesztek, de amelyek, éppen elvesztük miatt, nagy ürt jelentenek a kutató számára. Ezekkel az elveszett emlékekkel a történetírás eddig éppúgy nem számolt, mint maga az őstörténet sem. Holott a kutató számára ezek éppoly fontosak, mint a fentmaradt emlékek. Ezek az elpusztult műemlékek nem kőből készültek, hanem mulandó anyagokból, mint amilyen Európában főleg a fa, Ázsiában pedig a sátor textíliája és a nyerstégla, azaz a vályog. Egyedül e megfontolás alapján is kutatási területünk tetemesen kibővült, olyannyira, hogy e réven ösztönzést meríthetünk a művészettörténet említett nagy hézagainak kitöltéséhez. E célra, a fentmaradt műemlékek szemmel tartásával azonban

oly munkamódszert kell kidolgoznunk, mely a tényeknek egy magasabb rendjét hozza napfényre és amely lehetővé tege, hogy ne csak mindig a fentmaradt emlékanyaggal kelljen számolnunk, hanem amellyel különösen az időben túlnyomó ősi korokat is, mindenekelőtt az elveszett emlékeket, tekintetbe lehessen vennünk és kimutatnunk. Ezt az ilyen új beállítást mindenekelőtt a tárgyi kutatás számára vezetem végig és majd csak később térek át a kutatómunka második részére, a szemléltető kutatásra.

Amit itt, csupán vázlatosan, egyes példákön, röviden említek, mindezt kimerítően találhatja az olvasó „Die Krisis der Geisteswissenschaften“ (1923) és a „Forschung und Erziehung“ (1928) című munkáimban, továbbá a „Geschichte, Vorgeschichte und Fachforschung“ c. dolgozatomban, mely a Conférence des historiens (Varsovie, 1927. II.) folyóiratban jelent meg.

I. Tárgykutatás.

A képzőművészeti kutatásnak a képzőművészet műemlékei a tárgya. A művészre, a művészeti iskolákra, valamint a művészeti körökre és áramlatokra csakis belőlük következtethetünk. Aminthogy a képzőművészethez magához is csak a rajtuk alapuló megfigyelésekből juthatunk el és csak általuk kísérelhetjük meg, hogy a képzőművészet lényegébe és fejlődésébe belemélyedhessünk. A kutatónak e célja elérése érdekében azonban tervszerűen kell előrejutnia. E tervszerűen felépítendő munkássága alatt munkájának egyes ágazatait éppúgy szétválasztva kell tartania, mint a tényeknek különböző fokoza-



1. A MAIKOPI SİRLELET EGYIK EZÜSTEDENYENEK DISZITÉSE

Kr. e. III. vagy II. évezred
Szt.-Pétervár, Eremitage

taít, valamint a kimutatásukra szolgáló, de egymástól nagyon eltérő eljárásokat is. Az olvasó számára, könnyítésül, már e vázlatos szemléltetésnél is szétválasztom ez ágazatokat.

Kutatóirányok :	ismertetés	lényeg	fejlődés
		kutatás	
Tények :	állag	értékek	erők
Módszerek :	leírás	mérlegelés	magyarázat

Ebben a túlságosan rövid bevezetésben nem térhetek ki hosszabban e dolgokra. Ezért a következőkben is csupán áttekintésüket állítom egymás mellé, mert az a célom, hogy az olvasó gondolatmenetét, az időtlen összehasonlítás nyilvánvaló példái révén, végül az egészen nagy dolgok számára nyerhessem meg. Mindig szem előtt kell tartanunk, hogy az eddig való művészettörténetben csak a fenti összeállítás első kutatóirányja, a műemlékismertetés alakult ki

tervszerűen. Ez a tudományos leírást a történetfilológiai eljárással kaposolta össze. Ezzel szemben a lényeg- és fejlődéskutatás számára, néhány kezdéstől eltekintve, egyáltalában nem állott még rendelkezésre tervszerűen munkáló módszer. A tudomány e tekintetben, eddig valósággal kábulatban élt. Csak most kezdünk egész új utakon, tervszerűen dolgozni.

1. *Az állag ismertetése* (Leírás.) Emeltem már, hogy feltétlenül a történelemkutatás talaján kell maradnunk. Ennek módszere, a történetfilológia, természetesen csak adatokat és neveket szolgáltat. Az ilyen módszer azonban, magában, a műemlék lényegét fel nem tárhatja. A feliratok, okmányok, hagyományok mind a történezm, mind a kutató számára csupán segédforrások lehetnek. Adataik helyességének megvizsgálása már a kutató dolga, miután a műemlékállagot a maga módszerével dolgozta fel, azaz a műemléket az „is-

mertetés" módján minden részletében megismerte. Csakis ezen a módon látható tisztán a műemléknek keletkezése korában való állapota. A kutató számára pedig ez a döntő jelentőségű. Csakis az egyes műemléknek e módon való feltárása után hozhatók ezek más emlékekkel vonatkozásba, majd, minden történetkutatótól függetlenül, hely, idő és hovatartozásuk szerint való besorozásukhoz. A követendő eljárást a következő összeállítás teszi szemléltetővé:

I. Megállapítás.

1. Az egyes műemlékek feltárása.

A) Jelenlegi állapotuk meghatározása.

a) Felvétel.

b) Leírás (szűkebb értelemben).

B) Multjuk megállapítása.

a) Származás.

b) Jelen állapot.

c) Keletkezés.

Hely.

Idő.

2. A művész nevének megállapítása (történetfilológiai módon).

II. A műemlékek rendezése.

A) Térbeli egymásmelletti-ségük szerint (műemléktérképek).

B) Időbeli egymásutániségük szerint (történelem).

C) Művészek, művészeti körök és művészeti áramlatok szerint.

Eddigi művészettörténetünk ezen az úton alakult ki. A művészeti érték, a művészet magában, nem játszott benne döntő szerepet. Egyszer egyik, máskor másik értéket ragadt ki az egészből, azt hívén, hogy ezáltal a történetkutatót esztetikailag, vagy stílus-kritikailag alátámaszthatja. Most kezd

csak lassanként alakulni a tudat, hogy a Föld egészére kiterjedő műemlékismertetésnek részletről részletre kell előhaladnia, a művészeti értékeknek egy az általánosság szempontja szerint irányított rendszerével. E módon — egymás mellett — a kutatásnak két iránya van most kialakulóban. Mindkettő történeti alapon épül fel, de úgy, hogy útjaik különbözősége révén, egymást kölcsönösen ellenőrizhetik.

2. Az értékek lényege. (Mérlegelés.)

A művész munkája, mely a művésznek a világhoz való viszonyát a kéz munkájával, a szem számára láthatóan, mutatja, elválaszthatatlan egység, mely csak tudományos célokból bontható szét értékeleimre. Mind e tényezőknek természetes összehatását a következő kép szemlélteti.

I. Kézmű		II. Léleki értékek	
1. Nyersanyag és mesterség		jelentőség	megjelenés
szemléltető	tárgyi kötöttség	2. Cél és tárgy	3. Alak
	személyi szabadsága	5. Tartalom	4. Forma

Annak teljesítését, amit itt követelünk, már megkísérelte egyszer az „esztetika” és az általános művészettudomány”. Nálunk, Nyugat-Európában például a humanisztikus művészettörténet, Kelet-Európában Tolsztoj, Indiában Tagore, Kínában Hsie-ho stb. Az értékeket mérlegelő összehasonlítás azonban, tudományos kutatómódszerként, legalább is tudatos tervszerűséggel, még eddig nem létezett. De hogy az ilyen módszer révén, nemcsak a multba való bepillantás, hanem mind a jelen, mind a jövő számára milyen értékes következtetéseket nyerhetünk, ezt néhány alább következő példán fogom szemléltetővé tenni. Ezekből majd kitűnik, hogy a képzőművészet lényegét nem annyira akkor ragadhatjuk meg, ha a műemlékek tekintetében a földrajzi szélesség szerint, Nyugatról Kelet felé haladunk előre, hanem inkább úgy,

hogy ha ezeket három szélességi öv mentén való egymásmellettségük szerint szemléljük. Mert az egyenlítőnél lévő értékek egészen más előfeltételekből alakultak, mint az Északon lévők, illetve mint kettőjük között, a harmadik: a Földközi-tenger mentén lévő értékcsoportjával foglalkozni. A Földközi-tenger értékcsoportja, a vele való évszázados egyoldalú foglalkozás révén eléggé ismeretes előttünk. A Dél csoportja, a paleolitikus művészetnek Afrika és a Déli-tenger művészetével való kapcsolata révén, most kerül közelebb hozzánk. Ezzel az ilyen összehasonlító lényegmértékeléssel azonban még mindig csak az előttünk álló út egyik felét tettük meg.

3. *Az erők okozta fejlődés.* (Magyarázat.) A fejlődés kérdései többé nem dolgozhatók fel egy szakember által. A szakember csak inkább fölveti a kérdéseket, tudományának szempontjai szerint, hogy továbbadja őket a többi szellem-, illetve természettudománynak. Az ilyenféle kutatás-szak a képzőművészet nézőpontjából valahogyan ilyen képet ölt:

Művész	E r ő k		
	Megrató erők (földrajzi hely, póg, vírség)	Uralkodó erők (udvarok, egyházak, nevelés)	Moogató erők (betonpotukba való visszaképzés, lyásolások és szétterjedés)
Közmű (nyersanyag és mesterség)			
Cél és tárgy			
Alak			
Forma			
Tartalom			→

Tevékenységében a művész oly erők erődje, melyek belőle értékeket váltanak ki. Az értékek, alkalomadtán, maguk is erökké lehetnek, különösen lelki erökké, melyek az értékek és erők között átmenetet jelentenek. Csak az a történetkutatás, mely a fejlődést tartja szemmel, azaz mely nem csak egyszerűen a megmaradt emlékeket egymás mellett, mögött és felett vonja vizsgál-

latának körébe, hanem amely a lényeg-és eredetkérdéseken át jut a fejlődés, az alakulás útjára, válhat a jelen és a jövő számára termékeny. Csakis az ilyen irányú kutatás kerülhet ki a mult egyoldalú felhánytorgatásából, hasonló értelemben, mint ez a természettudományok esetében is történt, mióta ezek nem hagyják magukat humanisztikus, filozófiai, vagy más természetű előírások szerint irányítottatni. Az ilyen eljárás útja minden kutatómunka számára a tervszerű összehasonlítás és az ebből nyerhető tudományos tapasztalás. Eddig még mindig csak a tények összehasonlításáról volt szó. Ennek megvalósítása azonban a nézőnek megfigyelővé való kiképzése nélkül nem lehetséges. Ezt a célt szolgálja a szemlélőkutatás.

II. Szemlélőkutatás.

A műemlékek nagyon nehezen megérthetőkké váltak azáltal, hogy évszázadok folyamán újból és újból helyreállították, átfestették, kiegészítették őket. A kutatómunkát az ilyen esetekben nagyon megnehezíti a véleményeknek az a tömege, mely lassanként gyökeret vert abban, amit művészettörténetnek nevezünk. Manapság rendkívül időtrábló munkába kerül e műemlékeknek eredeti állapotukba való visszaképzése. Még nagyobb erőfeszítésbe telik, amíg ugyanezeket az emlékeket a róluk elterjedt mendemondáktól megtisztítanunk sikerül, amíg a történeti kapcsolatoknak eddig fennállott szövedékét szét nem szakíthatjuk, hogy ilyképen a tárgykutatást új módszere szerint, tiszta tudományos értelemben vihessük keresztül. Az eddigi művészettörténet maga, e révén, azonban nem veszít értékéből. Magában még mindig megmarad értékes kutatóiránynak, a nézőnek tudományos megfigyelővé való kiképzésénél. Itt is helyénvaló lesz talán oly áttekintő szemléltetést adnunk, melynél a műemlékek és megítélésük, valamint egymással való kapcsolatbahozataluknak módja szolgál kiindulópontul.

	Az ítéletek A módszer kapcsolata		
	Műemlékek	A vizsgált tárgy szempontja	Történet (ismertetés)
	Személyi szabadság (szemlélelő)		
	Tárgyi kötöttség (megfigyelő)	Az ítéletek össze-hasonlítása	Tárgykutató (lényeg- fejlődés)

E táblázatnak a lényegmértékezés előbbi vázlatos táblázatával való összehasonlítása azt eredményezi, hogy itt a megítélésben is, éppúgy, mint ott: a tárgyi kötöttség a személyi szabadsággal áll szemben, éppen csak fordított sorrendben. Mert míg a művésznél, a művésznél, minden megítélés a szabadságra csúcsosodik, addig a tudománynál, a kutatónál minden munkának a tárgyilagosság, a tárgyi kötöttség körül kell csoportosulnia.

A szemlélekutatás is, éppúgy, mint a tárgykutatás, állagismertetésen, lényeg- és fejlődéskutatáson épül fel. Mindennek kifejtését más a „Krisis der Geisteswissenschaften” és a „Forschung und Erziehung” c. műveimben megkíséreltem. Csak ha a tárgykutatást és a szemlélekutatást így kettéválasztjuk, egyiket a tudomány, másikat a nevelés szolgálatába állítván, tekinthetjük majd a kutatót a gyakorlati munka számára kellőleg felkészültnek.

III. Az időtelen összehasonlítás.

Minden kutatómunka, mint említettük, többé-kevésbé az összehasonlításra épül fel. Ha műemléket műemlékkel hasonlítunk össze, olyan rendszerezéshez jutunk, mely végeredményben a mai művészettörténetet jelenti. Sajnos, az összehasonlítás a mai művészettörténetnél véget ért az úgynevezett történelem határán. Térben ott, hol a Földközi-tenger körének művészete véget ért, időben ott, hol az eddig egyoldalúan túlbecsült írásos hagyományok félbenmaradtak és társadalmilag pedig, ahol az úgynevezett kultúrnépek a természeti népekkel kerültek kapcsolatba. Közben pedig az a tény, hogy az őstörténetben és az etnografiában egy az idő kiküszöbölése mellett való

összehasonlító módszer lett az egyetlen alkalmazható eljárás, csodálatosképpen sem a történettel, sem a művészettörténettel foglalkozóra nem volt semmi hatással. A történetírás még ma is, mint egykor, önkényesen jár el és büszke a történetfilológiai módszerére, melytől azt reméli, hogy feleslegessé tesz minden másféle összehasonlítást.

Csakhogy nagy különbség van ám abban, vajjon a műemléket műemlékkel, hasonlóságuk alapján, avagy pedig a bennük felgyűlt értékeket és az erőket, végül pedig a felőlük elhangzott véleményeket tervszerű felépítéssel hasonlítom-e össze. Ezt az ilyenféle összehasonlítást csak szakkutató végezheti el. Ezeket a kérdéseket közelebből a „Forschung und Erziehung” c. könyvemben tárgyaltam meg. Az összehasonlítás nagyon különböző lehet, a szerint, hogy a műemlékeknek egymás között való összehasonlítását vagy pedig a bennük megnyilvánuló értékek és erők egybevetését célozza-e. Egy bizonyos: semmiként sem szabad ilyen vagy olyan ötletből kigondolt összehasonlító alap szerint eljárunk, hanem tudományos szerzetűséggel kell előrehaladnunk. Csakis ilyen módon helyezhető a két kutatómódszer, a mérlegelő és a magyarázó, egymás mellé. Elgyezersmind csakis ilyen módon süllyed a történetfilológiai módszer, még oly szilárd adataival együtt, csupán a magasabbrendű kutatómunka anyagát előkészítő segédtudományá. E kutatómunka alapulvéve csak a viszonylagos, nem pedig az abszolút idő tehető. Már csupán azért is, mert ez a kutatómunka messzire túlnyúlik minden úgynevezett történeti időn, minden úgynevezett kultúrnépen és mert térben az egész Földet át kell ölelnie.

Ezúttal az összehasonlításnak azt a különös módját tartom szem előtt, mely a történeti módszerhez tapadt történeti író leginkább nyugtalanítja. E mód alapelve a lényegértékeknek az idő kiküszöbölése mellett való összehasonlítása. Általa eredetkérdésekhez juthatunk, melyek később majd fejlődés-

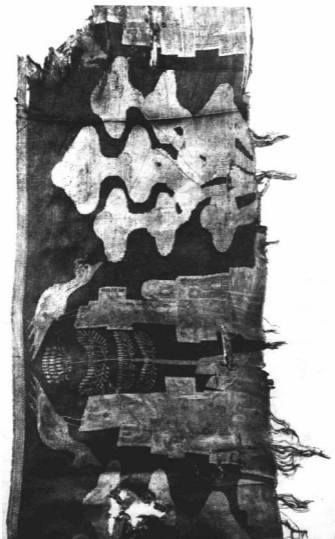
történeti szempontból lesznek megvizsgálendók. Ez irány megvilágítása céljából és hogy vele a kutatást összefüggővé tegyük, az ilyen összehasonlításnak egy sorozatát mutatom meg, melynek elemei évszázadokon és évezredekben ugnak át és amelyre — bár rendkívüli fontosságukról mindjárt meggyőződhetünk — eddig még egyáltalán nem figyelt a tudomány. Pedig ez a kutatómód oly kérdésekkel való foglalkozásra késztet, melyek — Északról szólván — igen közelről érintenek bennünket: hazánknak, akár a germánoké, akár a magyaroké, akár a szlávoké lenne szó, kivált az emberi szellem és a képzőművészet fejlődése szempontjából való lényege és jelentősége tekintetében. Azok az összehasonlítások, melyeket értékek és erők szerint az alábbiakban elmélyíteni megkísérlek, egy dologban valamennyien közel állanak hozzánk: abban, hogy végre valahára hozzákezdjünk a Vasari bizalomgerjesztő útjának lebontásához és hogy e mellett szakítsunk a hittel, mintha a történetfilológiai lenne a művészettörténet egyetlen célhoz vezető módszere. Lassanként mégis csak hozzá kell kezdenünk, eddigvaló gondolkodásunk némi átcsoportosításához.

Műveimben, akár Európáról, akár Ázsiáról szóltak, mindig olyan összefüggésekre bukkantam, melyek mérlegelést és megvitatást kívánnak, úgy a tájkép, a rokokó, mint a kubizmus és az expresszionizmus tekintetében: mindig az mutatkozott meg ezeknél az áramlatoknál, hogy e mozgalmak ősiei, melyek mindig visszatérnek és végkövetkeztetésként vonják magukkal a követelményt: a műbarátnak (a szemlélőnek) a szakembertől (a megfigyelőtől) való különválasztását meg kell tanulnunk, ha a tárgyi és tervszerű tudomány felesküdt híveinek valljuk magunkat.

Az időtől független összehasonlítás, akár mennyire a tisztán történetfilológiai alapon dolgozó történész intelmei ellenére cselekedjék is, mégis — mint azt a következőkben elősorolandó néhány példában látni fogjuk — alkalmat ad

majd annak átgondolására, hogy vajjon a lényegmérlegelés és a fejlődés-magyarítás valóban jelentős újmutatóval szolgál-e a tárgykutatás számára és hogy vajjon a szemlélőkutatás tényleg kiérlelheti-e majd azt a megfigyelőt, aki látókörének kibővülése révén többet végezhet majd a jelen és a jövő számára, mint ahogyan ez eddig az úgynevezett történelem, avagy a művészettörténet módján lehetséges volt. Figyelembeveendő, hogy az Ázsiából elősorolandó műemlékek, az elősorolt területek úgynevezett történeti koránál részben régebbiek. Legtöbbször feliratokat sem tartalmaznak. De vajjon lehet-e ezeket, csupán ilyen okok miatt, kevésbé értékeseknek tekintenünk azoknál, melyek a történetfilológia módján, könnyűszerrel sorozhatók be a műemlékek állagába? A történész kezében ezek persze csekély értékűek. Csak a tervszerűen dolgozó kutató szolgáltatathat számukra igazságot. Csak a kutató lelheti meg bennük ama hézagok kitöltésének kulcsát, melyekről eddig a történésznek vagy alig volt sejtelme, vagy tudni sem akart rólok.

A tájkép. Lassanként már kezd elismerésre találni az a nézet, hogy a tájkép Északon nem csupán helybeli hátteret, hanem — az emberalak mellett — önálló kifejező eszközt is jelent. Más elbírálás alá kerül azonban ez a nézet, ha mindehhez hozzáfűzöm még, hogy a tájkép Északon, végső értelmében Isten kifejezése és a szentség jelképe lehet. A német romantikus festők, időbeli közelségükkel, adnak alkalmat e sorozat megindításához, mely Düreren és oly tájképeken át, mint a Van Eyck genti oltárképe, egészen az iráni Hvarenah-tájiig vezethető vissza. Úgy, hogy Északon végigvonulón egy a szentséghez húzó és mindig megújuló vonalzó él. Ma még természetesen hajlamosak az emberek arra, hogy mind e tényt csupán a véletlennek tudják be és hogy, nagy általánosságban, az emberi természetből áramlóan vezessék le. Ennek dacára — legalább is Irán és a madaizmus szempontjából — kézenfekvő,



2. KRISZTUS SZÜLETÉSE KORABELI SELYEMSZÖVET A NOIN-ULA SIRLELTŐBŐL
Sz.-Pétervár, Eremitage

hogy Északot ebben az érületben gyökerezettnek kell tekintenünk. Ennek igazolására az lenne szükséges, hogy a véletlen számunkra, az Északon használatos nyersanyagok mulandósága ellenére is bizonyítékul, a legősibb korok valamilyen emléket megőrizte légyen.

Ilyen értékben dús emlékünök valóban megmaradt, a Kr. e. harmadik, vagy második évezredből származó kubani — Maikop-kurgánbeli ezüstvázában. Oly ezüstedény ez, melynek külső felületére, csíkokban állatok vannak recézve, amint a perem körül, a váza alsó részén pedig a közép körül, lépdelnek. Ezt a rézkorbéli recézett ábrázolást kifejtve mutatja az 1. ábra. Megcáfolhatatlanul világlik ki ebből az ábrázolásból, hogy ezek az állatok egy tájképbe vannak illesztve. A felső peremnél a legrégebb kínai művészetből is ismert módon, hegyeket ábrázolt a művész, alul pedig egy kört, melybe „folyamok” tornaknak. Az állatok pedig fent a hegyeket, lent a vizet járják körül. Ez a „körüljárás” számomra e tájkép szent voltának teljes értékű bizonyítékát szolgáltatja. Ehhez még más fiatalabb Hvarenah-tájak járulnak, további bizonyítékként.

Anyagcsontok mutat a 2. ábra, melyet Koslov az északmongóliabeli Noin Ulában ásott ki és amely, hozzávetőlegesen, Krisztus születésének korából való. Geometrikus táj látható ezen is: gombaalakú fák, két-két sziklával váltakozva, melyek ismét egy-egy fát fognak körül. Azt, hogy itt is szentség-ábrázolásról van szó, a sziklákon ülő két-két madár bizonyítja.

A 3. ábra a narai Horyuji kolostor Tamamushi-szekerényéről való. Kétségtelenül buddhista vallásos ábrázolás, mely vallásos tárgyú jelenetet fel-tüntető tájat mutat. Ez a Kr. u. 600 körül keletkezett festmény egyszerűsmind átvezet bennünket a második összehasonlító alaphoz:

Rokokó. A rokokót a XVIII. század Európájában a divat különös megnyilvánulásának tekintjük. A valóság-

ban ez a művészeti jelenség mélyebbre tekintő értékelést kíván. Mindig ott tűnik fel, hol Észak jut szóhoz. Előbukkant már azoknak a népeknek emberábrázolásánál is, melyek Északról kerültek Délre. Így még a görögöknél és kínaiaknál is. Az északi népeknél azonban, tiszta formaként, az emberalakábrázolás mellőzésevel különös tájképi motívumokkal átitatva tűnik elő. A Kr. születése körül kor legtisztább rokokóját mutatom be az urgai Koslov-leletből. Ennek egyik szötte darabját már említettem. Hasonló másodikikat mutat egy szandál (4. ábra), mely akár a XVIII. század női viseletéhez is tartozhatott volna. Átlósan sorakozó pontok alapján kétszer látjuk ugyanazt az alakot egymás felett: ugyanazok a rokokódíszek ezek, melyeket pl. XVIII. századi tükrök asztallábaik láthatunk. Nem egyenletesen futó ívek ezek, inkább valamilyen zárt szívformához hasonlíthatók, melyek felül szimmetria nélküli két szárba kunkorodnak. Hogy pedig a rokokóval való hasonlóságuk teljessé legyen, még azok a moha- és fonadék-szerű csúcsok is láthatók ezeken az ázsiai rokokópéldákon, melyek annyira hozzátartoztak az európai rokokóhoz is. A noin-ulai kurgánlelet tárgyai a hasonló alakok egész tömegét tartalmazták. Felőlük „Asiens Bildende Kunst” c. legújabb művem tájékoztat.

Vajjon szükséges-e további bizonyítás még a Tamamushi-szekerény tájképe felől? Oly kimondott rokokó ez, mely méltán elkápráztatja nézőjét. Itt a rokokódíszek egyértelműen egy oly magassági értelemben felépülő tájnak részei, melyen fák és egyéb növények állanak, csüngő ágakkal, továbbá egy ifjú, aki ruháját egy fára aggatja. Ilyen tájak találhatók Irántól kiindulóan úgy Indiában, mint Olaszországban, hová tudvalóan mozaikképek révén kerültek. Iráni eredetűre valló jellegzetességüket e képek sziklás modora is bizonyítja, amely modor Európában az egész középkoron át uralkodott.

Kubizmus. Ha az időtől független összehasonlításnak a szent tájra és a

rokokóra vonatkozó eredményei sokakra elképesztő hatást tettek, még inkább ilyen lesz ez a hatás, ha a jelenkor képzőművészetének bizonyos, csupán tűnő divatnak tartott áramlatait ó-északi jelenségekkel hasonlítjuk össze. Ide ezúttal leginkább az az „izmus” tartozik, mely kubizmus néven tűnt fel. Ez az emberalakot kristályokként fogja fel, ami mellett különösen arra figyel, hogy az emberalakot lehető kevés felülettel tegye életessé. Aligha kell itt példákat elősorolnom. Inkább csak megemlítem e mozgalom főképviselőit, Picassót és az orosz Archipenokót. A mai festészet és szobrászat ilyen alkotásai mellé azonban szibériai aranytárgyakat állítok, melyek nem ugyan embert, hanem valamilyen állatot formálnak át „kubisztikus” módon. Példaként a kelemesi lelet szolgáljon (5. ábra). Ez az Altai-Iran könyvem óta híressé vált és ma a szentpétervári Ermitage-ban őrzött, egyszer párducként, egyszer meg tigrisként említett, máskor pedig oroszlának mondott tárgy, macskához hasonlatos állatot mutat. Egy magában természetűl éppen nem mondható tárgyról van itt szó, mely ezenfelül tisztán szemlélteti az észak-ázsiai átfarmálást, úgy a test ábrázolásának ferdén metszett módjában, mint a szem, orr és fül színes elevenségében, továbbá különösen abban az ábrázolásban, melyben a zsugorított állatok alakjainak sorozatával beborított fark részület. E mellett még a tárgy rendeltetését sem szabad figyelmen kívül hagynunk: az állatábrázolás nem önmagáért történt, hanem nyitott hátoldaláról megállapíthatóan, egy csatt burkolatául szolgált.

A mi számunkra a test „kubisztikus” alakítása a fontos. Ez azonban nemcsak a dél-oroszországi Kuban különösen feltűnő tárgyainak, hanem Szibéria minden aranytárgyának, továbbá a Jenisszej-bronzoknak, az alban kincslelet aranydíszeknek, valamint a „Keszthely-bronzoknak” általános jellege. De ugyancsak e sorozathoz tartoznak még a török Tuluni-

dák kairói stukkóművei és faragott deszkái, valamint Samarra stukkó faldíszjeinek egyik csoportja is. Az észak-ázsiai képzőművészetnek egészen széles rétege áll előttünk tehát, készen a mai kubizmussal való összehasonlításra. Valamennyi idetartozó adatról egyébként az ezt a csoportot kimerítően tárgyaló Altai-Iran művem tájékoztat.

Expresszionizmus. Ugyanígy vagyunk végül az élő vonalnak szabad játékát kedvelő és ma szintén csak divatnak minősített azzal a vonzalommal is, melyben az utóbbi évek expresszionizmusának tekintett mozgalom első fokozata lezajlott. Az ehhez illő hasonlítóanyag kifürkészéséhez nem is kell Ázsiáig nyúlnunk, csupán nyit szemmel kell körülnéznünk saját országunkban, abban a korban, amikor még a császári és pápai Róma le nem igázta, amikor tehát — legalább szellemi téren — még a maga útját járta. Összehasonlítással tehát azokat az ornamentumokat kell elővennünk, melyekről a Beowulf-dal is szól és amelyek nem ugyan az eredetüket uráló faanyagban, hanem a formáit korunkig megőrző fémbe maradtak fenn. Salin „Altgermanische Tierornamente” c. műve tette először lehetővé, hogy ez állatfonadékos ornamentika lényegébe belemerülhettünk. A nagyérdemű svéd régész persze ott már tévedett, ahol a germán Észak állatdíszét a római provinciális művészetből származtatta, holott ez valóságban Ázsiából szivárgott át Európába (l. „Der Norden in der Bildenden Kunst Westeuropas” c. művemet). Általuk bizonyossá lett, hogy a germán műveltség a Wikingek koráig egységes volt és hogy ez a műveltség elvonatkozta magát az emberalak ábrázolásától. A művészetet élő vonaljátékok kifejezésének tekintette. Fejlődését Irán vitte tovább, de erről később.

A 6. ábrán a svéd Gotlandból származó két ezüstveretet mutatok be, Salin kiegészítő rajzaival. Tiszta állatformák ezek, melyek azonban a természettel semmiféle kapcsolatban nin-



3. A NARAI HORYUJI KOLOSTOR
TAMAMUSHI-SZEKRÉNYÉN LÁTHATÓ
TÁJKÉP

csenek. A természettől az elvonatkoztatott módnál is jobban térnek el, úgy-hogy az állattestből csupán a felépítés formáját tartják meg. Alig különböztethető meg bennük a fej, a törzs, a lábak és a farok. Aki tehát a Dél, avagy a Földközi-tenger körének álláspontját vallja, annak irtózattal kell elfordulnia ettől a művészeti érzülettől, barbár-primitív ízlésnek tartván ezt. De aki tárgyilagosan ítél, az első pillanatban látni fogja, hogy itt a művészetnek egy másik féleségéről van szó és hogy csak a mi bűnünk, tudósoké, ha mindig egyoldalúan, csupán az uralmi művészetnek azzal az ágával foglalkozunk, mely a Földközi-tengerről kiindulva hódította meg Északot, hogy bennünket mai művészetünkhöz vezessen.

Az összeállított néhány példa oly mulasztásra emlékeztet, melyet első-sorban a tudománynak kell jóvátennie. Megítélésre érdemes, vajjon helyese az álláspont, amely még a közelmúltban is, az ósláv művészetről írott könyvemről, szemrehányásként hangoztatta (Neue Züricher Zeitung, 1929., 1236. sz.): „Semmiképpen sem szabad írott adat nélküli emlékeket a

felírtos emlékekkel egyenrangosítanunk.)“ Azt, hogy hová vezet az a kutatóirány, mely így gondolkozott, megmutatták már az utóbbi évszázadok. A kutatónak nem szabad magát az írott emlékektől korlátoztatnia.

Vajjon a példák, melyekről, ezúttal a műemlékeknek műemlékekkel való összehasonlítása kapcsán, beszéltem, mind csupán erőszakolt hasonlóságokat mutattak-e? Hiszen egész rétegeket láttunk, melyekből, egymással vonatkozásba hozván őket, kiderült már, hogy bennük nemcsak „divatról“ van szó. Ha pedig — e kérdés forgópontjaként — az értékeket állítjuk így egymás mellé, az derül ki, hogy e csoportból az emberalak ábrázolása ki-esett. Eredménynek már ez magában is elég jellegzetes lehet. Ehhez jön még, hogy mindegyik példa különösen igazolta a Délt túlyomóan uraló emberalaktól eltekintő tájképet. A tájkép egészen más formafelépítést kíván, mint az egyenlő elosztáson felépült emberalak. Oly szabad ritmust, mely messzire rugaszkodik mindenféle szimmetriától és amelynek világos formai kifejezője az a művészet, — a rokokó — mely összehasonlításunkban másodsorban szerepelt. Springer (Bild-der aus der neueren Kunstgeschichte, II. 211. o.) már rámutatott a rokokó-

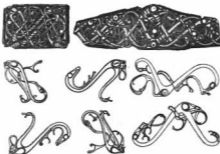


4. SZANDÁL-TALP NOIN-ULÁBÓL
Szt.-Pétervári, Eremitage



5. A KELERMESI „TIGRIS” Szol-Pétervár

L. a Magyar Nemzeti Múzeum két skytha aranyszarvasának reprodukciót a *Magyar Művészet* 1928. (IV.) évf. 6. számában a 413. oldalon és dr. Vikár Vera ismeretes sorait a 421. oldalon.



6. GOTLAND SZIGETÉRŐL SZARMAZÓ ÓSRÉGI GERMAN EZÜSTVERETEK SALIN KIEGÉSZÍTŐ RAJZAIVAL

Salin „Altgermanische Tierornamentik” c. műve nyomán

nak a tájképpel való szoros összefüggéseire. Az, amin már-már mintha túlkerültünk volna, tör a felszínre újból, minden naturalizmust magától már eleve elhárító hasonló érzéssel. A jelenkor képzőművészete ismét különös hévvel fordul szembe éppen az emberalakkal. Benne is szinte egy az emberalakot egyenesen széjjeltörő szenvedélyről beszélhetünk, mely minden eszközt felhasznál arra, hogy az emberalakot tisztán formai úton, éppúgy, mint Európában egykor, vonalakba, vagy mint Ázsiában egykor, felületekbe oldja és hogy lehető módon geometrizálja.

Ha pedig, végül, megkísérljük az egész értékcsoport elemeinek rokonságát erőik működésével magyarázni, akkor is minden egyéb kísérlettel

szemben döntő marad az, hogy a jelenkorban is, mint egykor a tájképnél, vagy a rokokónál, a vonal iránt való vonzalom és a ferdemetszés alakjában, egész határozottsággal az Észak tör a felszínre. A művészek természetesen ma még nincsenek, nem is lehetnek ennek tudatában. Talán hozzájárulhatunk törekvéseik tisztázásához, ha felhívjuk figyelmüket erre az egyéget feltüntető vonásukra, valamint arra, hogy mekkora ellentét állott fenn már eredetileg is az Észak képzőművészete és a Dél, valamint mindenekelőtt a Földközi-tenger uralmi övezete között, mely utóbbinak „esztetikáját” az akadémiák hordozták magukkal egészen napjainkig. Manapság minden a nevelésnek, az egyházak és udvarok egykori fénykorához hasonló,

hagyományörökítő kényszere ellen törnyosul. Így kerül a jelenkor, amint egykor a rokokó társadalma XIV. Lajos után, Észak törzsökös érületébe vissza, ama felfogás térhódítása révén, mely a művészi munkát vonalakból, avagy felületekből, tisztán formailag építi fel. Azt, hogy e mellett nemcsak díszítőképzésről, hanem szellemi tartalomról van szó, éppen a tájkép bizonyítja, melynek szentségértéke szolgálhat az Észak különböző díszítőkiképzéséről. Az évszázadok óta uralmon levő humanisztikus nevelésnek kényszerében eddig figyelmen kívül maradt, hogy tulajdon országunknak, Északnak, külön művészete van, melyet pedig ismernünk kell, ha a görög, az indus és — mindenekelőtt — az iráni művészet kialakulásának lehetőségeit meg akarjuk érteni. Mindezzel a művészek már a tudomány embereinél sokkal korábban tisztában voltak.

A művészet mély gyökereit a vak-ság évszázadai után csak most kezdjük újból feltárni. Ezek a gyökerek az egész nagyoknál, különösen Dürernél, — ezt csak éppen említem — valamint a művészet egyéb jelenségeinél egyszerre napvilágra kerülnek, amint a hatalomnak rájuk gyakorolt nyomása megenyhült. De amíg egyoldalúan és megbabonázottan csak a Földközi-tenger uralmi művészetét bámultuk, figyelem nélkül kellett elhaladnunk az Észak és a Dél két művészeti árama mellett. Most elérkezett az a kor, amikor lényeg és fejlődés szerint felépített összehasonlító kutatás nyomán ezek a tudomány számára eddig eltűnt világok újból napfényre kerülhetnek.

Nem lehet célunk megakadályozni hogy bárki, ízlése szerint, ötletszerűen írjon arról, ami éppen tolla alá kerül. De nem is nagyon csodálkozhatunk azután az e munkamód mellett előállott tarka összevisszaságon. Am ha végül abban a tudományban, melynek „művészettörténet“ a neve,

maga a tudomány sem arra törekszik, hogy a részt az egésznek, az általánosnak, a fejlődésnek keretébe illessze, benne összefoglalja, majd határozott terv szerint feldolgozza, akkor ez a tünet, vég nélküli ismétlődésével, már több mint sajnálatos. Tudományunknak első közös célja, oly kutatóintézet felállítása kell hogy legyen, melybe minden kutatómunka beletorkoljék. Államoktól független ügy ez, amint ezt már a „Krisis der Geisteswissenschaften“ c. munkámban megmagyaráztam. Egyebekben elégségesek lennének egyetemünk művészettörténeti intézetei is, ha ugyan megfelelő összegek felett rendelkeznek és ha munkaanyaguk nem vetítőlemezek előállításában őrlődik fel. Mindezen felül megszívlelendők azok a dolgok is, melyeket a „Forschung und Erziehung“ c. művemben kíséreltem meg kifejtetni.

Az előzőekben kizárólag tudásunknak a tervszerűen felépített kutatómódszer révén láthatóvá vált olyan hézagairól esett szó, melyek kiválóan alkalmasak arra, hogy az Észak eredeti művészetének kutatását megtermékenyítsék. Ugyanebben az irányban tapogatóztak már azok a korábbi kísérletek is, melyek a nemzeti hagyományok eredetét igyekeztek feltárni. Így cselekedtek, — hogy példát említek — a magyar kutatóknak azok az előőrsei is, kik ilyen céllal népük eredetterületéig nyúltak vissza. Ezt tette Zichy Jenő gróf expedíciója. Így járt el, kutatásában a népművészetből elindult Huszka József is. Mindezt említettem már, Lechner Ödön nagy művészeti jelentőségével kapcsolatban, a Lechner Ödön Társaság körében tartott előadásomban. Elmondtam már „Asiens Bildende Kunst“ c. könyvemben is azt a felfogásomat, hogy Lechner a Postatakarék-pénztár-palota homlokzatán, a főpárkány helyén alkalmazott „lambrequin“-motívumban, — talán akaratlanul is — oly utat mutatott, mely ma, a sátorépítészet jelentőségét feltáró kutatómunkában jut fontos szerephez.

A TELL-HALAF MŰZEUM BERLINBEN

Néhány hónap előtt megnyílt a Tell-Halaf múzeum, mely Berlin gazdag múzeumi anyagát újra jelentős gyűjteménnyel gyarapítja. Mérheterlen becsű, különös szépségű anyagával az ókori kultúra kevésbé ismert emlékeit tárja fel előttünk.

A múzeumot *Max Freiherr von Oppenheim*, a kiváló orientalista alapította, aki ázsiai tanulmányútja alatt Szíriában, a Chabur-folyama forrásvidékén, 1899-ben fölfedezte a Tell-Halaf néven ismert romhalmot s itt éveken át ásásokat végezvén, három ókori város maradványait hozta napvilágra. A legrégebbi közülök még a IV. évezredből való s valószínűleg Mezopotámia első hettita székvárosa lehetett. A második város ennek elpusztulása után, 1200 körül Kr. e. épült s Kapara aramaesi királynak rezidenciául szolgált. Építéséhez felhasználták az első réteg maradványaiból is egyet-mást, elsősorban a monumentális plasztika emlékeit. A múzeum legtöbb darabja e korszak anyagából került ki. A harmadik város ugyanis, — Guzana, asszír tartományi székváros, — mivel nem terjedt ki a várhegy teljes területére, Kapara városát csak kevésbé érintette. E szerencsés véletlenek köszönhetjük, hogy a művészi szempontból legértékesebb és legfontosabb emlékek aránylag jó állapotban maradtak reánk. Nomád beduin- és cserkesztörzsek sátoztanyáinak a tózsomszédságában, évezredek álomban, szinte érintetlenül szunnyadtak a föld mélyében, amíg Oppenheim báró föl nem fedte őket. Feltárásuknak tudományos szempontból rendkívül nagy a jelentősége. Az emlékek olyan sokaságával állunk itt szemben, — építészeti, szobrászati anyag, fegyverek, keramikai töredékek és a legkülönfélébb közhasználati tárgyak kerültek felszínre, — hogy szinte hézag nélkül való képet

nyerünk a Tell-Halaf sajátos művészi produkciójáról, mely stilsztikai szempontból különben a hettita művészet köréhez tartozott s így Babilónia és Egyiptom mellett, az ókori történelem harmadik, nagyfotosságú kultúráját képviselte.

A múzeum anyagából a szemléltet elsősorban a monumentális plasztika emlékei ragadják meg, Kapara király palotájának, templomainak óriási méretű díszei, melyek hatásukban felülmúlnak minden elképzelést. Tömörségben, tektonikus, kubisztikus formakifejezésben oly határtalan fenséget tükröztetnek vissza, hogy még az egyiptomi művészet legnagyobb alkotásaival szemben is megállják a helyüket, sőt nem egy esetben még felülmúlják őket.

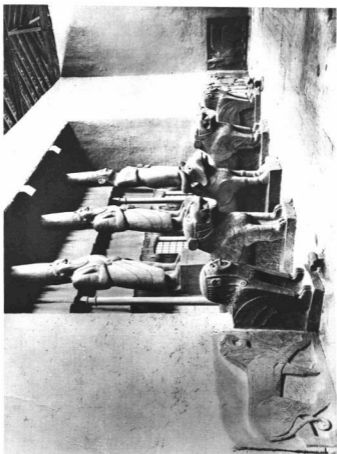
Az ember és állatok kombinációjából alkotott fantasztikus lények között legértékesebb az ú. n. „fátylas szfinx” típusa, mely a hettita művészetet kivéve, az ókor művészetében teljesen egyedül áll. A görögök előtt másutt sehol sem találunk fátylas képmást. Plutarchos főlemlít ugyan egy fátylas istennő szobrot, melyet Sais-ban látott, s talán az ő sorai inspirálták Schillert is „Das verschleierte Götterbild von Sais” c. ismert költeményéhez, de az egyiptomi művészetben mégsem maradt fenn olyan emlék, mely megerősítené a följegyzés hitelességét. Sokkal valószínűbb ama föltevés, hogy Plutarchos szavai egy hettita provenienciájú művészeti alkotásra vonatkoztak. A saisi szobor rejtelmes értelmű, különös feliratát — „én vagyok a mindenség, a mult, a jelen és a jövő, fátylamat halandó még nem lebbentette föl” — mindenesetre könnyen odaképzeltethetjük a Tell-Halaf-ról való fátylas szfinxek talapzatára. Szaktudósok felfogása szerint e típus a hettiták sajátos csillag-kultuszával függ össze. Megközelíthetetlen fensé-



FÁTYLAS SZFINX
Tell-Halaf-múzeum Berlinben



FÁTYLAS SZFINX ELŐLNÉZETBEN
Tell-Halaf-múzeum Berlinben



KAPARA KIRALY VAREMPLOMANAK ESZAKI KAPUJA
Téli-Hatfal-múzeum, Berlinben

gességükből, szuggesztív kifejező erejükből valóban megsejthetjük az ókor száz ismeretlen titkát és rejtelmét, titokzatos, idegen szellemét és rituáléját. Archaikus stílusuk, brutális erejű kidolgozásuk ellenére is az arcfarmák a fátyol mögött csodálatos szépségben bontakoznak ki.

A különféle állati képmások, — griffmadarak, oroszlánok, bikák — minden szuverén formai stilizációjuk mellett, tökéletes és a legapróbb részletekre kiterjedő természetismeret tanúsítanak. Biztos, fölényes kifejező erővel megérezkítik az egyes állatfajok különböző, sajátos karakterét. Monumentális méretük s formai tagozásuk kétségtelesen az architektúrával való szoros kapcsolatot bizonyítja, annyira, hogy szinte csak az épületek szerves részének képzelhetjük el. Igen tanulságosak e szempontból a múzeum építészeti rekonstrukciói, elsősorban Kapara király vártemplomának északi kapuja, melyet pontosan a leletek adatai alapján, csupa eredeti darabból és töredékből állítottak össze. Óriási, kubisztikus formájú, bazaltkőből faragott állatok alkotják a talapzatot, melyen ugyancsak óriási méretű bálványok foglalnak helyet s tartják a tetőzetet, miáltal közvetlen kapcsolat képződik architektúra és plasztika között. A talapzati állatok és kariatidok magassága együttvéve meghaladja a 6 m-t, tehát némi fogalmat nyújt az egész épület gigantikus hatásáról. Az alakok kultikus, merev kompozíciójában félelmetes idegenszerűséggel hatnak a szürke bazalt alpból kivilágló, óriási fehér szemgolyók, titokteljes ornamentelek a tömörszerű, síma architektúrában. A Tell-Halaf művészete építészet és szobrászat oly tökéletes harmóniáját mutatja be, amire az európai művészet körén belül egyetlen példánk sincs. Legföljebb még az Abu Simbel-i sziklatemplomot Felső-Egyiptomban hasonlíthatjuk vele össze.

Monumentális plasztikán kívül bemutatásra kerül a múzeumban sok más kisplasztikai alkotás, valamint eleven és mozgással teli reliefek, melyek epikus tartalmú ábrázolásaikkban, —

harci, vadászati és áldozati jelenetekben — közvetlen benyomást adnak a Tell-Halaf mindennapi életéről is. Legértekesebb ezek közt az ún. „állati zenekar“, különféle hangszerekkel felszerelt állatcsoport. A jelenet értelmét ugyan még nem állapították meg, de maga a különös kompozíció és az állatok tökéletes, naturalisztikus és rendkívül karakterisztikus felfogása megragadja a szemlélőt.

A múzeum egyik részében kiállítottak néhány gipszöntvényt is olyan tárgyról, amiknek eredetije még az ásatások folyamán elpusztult vagy elkallódott (a háború alatt s egészen 1927-ig szüneteltek a munkálatok), továbbá a leletek pontos helyrajzi adatait és az ásatások minden fázisáról készült fényképfelvételeket, rajzokat és méreteket. Segítségükkel némi fogalmat kapunk a Tell-Halaf épületeinek alaprajzáról, az egész várhegy egykori, hallatlan építészeti pompájáról és jelentőségéről az ókor kultúrájában.

Ami a múzeum elhelyezését, felállítási módját illeti, egyelőre még nagyon kezdetleges állapotban van. Megfelelő épület hiánya miatt egy charlottenburgi gépgyár földszintes raktárhelyiségében helyezték el. Nem nagyon alkalmas keret múzeumi célra. Távol esik a város reprezentans múzeumi centrumától, s a primitív, rossz világitású, teremnek is alig nevezhető, óriási raktárhelyiségben még padló sincs, télen, fűtés hiánya miatt, dermesztő benne a hideg és a műtárgyakat fából, vászonzólból való állványok vagy az egyszerű, meszelt falak mentén provizorikusan állították fel. Szó van róla, hogy idővel külön épületet építenek ennek a gyűjteménynek is, vagy pedig, hogy az előzásiai múzeum belső építési munkálatainak végleges befejezése után, oda helyezik át. Egyelőre csak fájjalhatjuk ezt a kevésbé szerencsés elhelyezési módot, mert alig juttatja érvényre a kiállított tárgyakat, e ritka, csodás szépségű műalkotásokat, melyek méltán érdemeltek volna több figyelmet és méltóbb, előnyösebb keretet.

Dr. HAJÓS ERZSÉBET (Berlin)



DOMBORMŰ XERXES PERSEPOLISI PALOTÁJÁBÓL. V. sz. Kr. e.

AZ EZEREGYÉJ KINCSEI

Miként az Ezeregyéj pompás történeti keleti költők képzeletében születtek meg, azonképpen a perzsa művészet csodálatos kincsei a perzsa művészek gazdag fantáziájának termékei.

Sohasem kínálkozott mostanáig olyan kedvező alkalom e művészet összes ágainak tanulmányozására, mint amilyent a londoni *perzsa művészeti kiállítás* nyújtott, a Burlington House hatalmas termeiben ez év első hónapjaiban. A kiállítás gondolata Arthur Upham Pope-tól ered, e kitűnő amerikai szakembertől. A gondolatot magáévá tette Sir E. Denison Ross, a londoni Keleti Akadémia igazgatója és támogatta mindenben Pope terveit. Az ő javaslatukra Európa és Amerika legelső szakemberei fogtak össze, hogy összehordják a világ legcsodásabb látványát.

Európa érdeklődése az utóbbi időben a keleti népek művészettörténete iránt egyre növekedett. Ennek az érdeklődésnek eredményeként nem egy jeles szakés népszerű könyv látott napvilágot. Érthető tehát, ha az egész világ figyel-

me a nagyszerűen előkészített londoni perzsa művészeti kiállításra terelődött. A napilapok és a folyóiratok is nem egy cikkben ismertették a kiállítás anyagát. Szenzációkról is gondoskodtak. A kiállítást azután olyan nagy tömegek látogatták, ami példa nélkül való a kiállítások történetében. Az első héten például már 20.000-nél több katalógus fogyott el és a látogatók száma annak tartama alatt a negyedmilliót érte el.

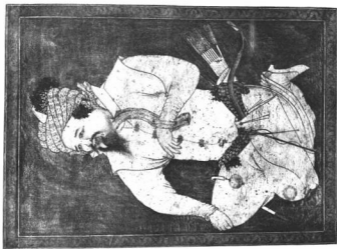
A kiállítás anyaga felölelte az őskortól kezdve a XIX. századig terjedő időt, tehát mintegy 6000 esztendő. Az elrendezésben — a lehetőség szerint — az időrendi felállítást követték. Több mint 2000 tárgy volt kiállítva. Ezt az óriási anyagot 27 országból gyűjtötték össze. Elsősorban Perzsiából, ahonnan olyan kincseket hoztak el, amilyenek Európában még sohasem voltak láthatók. A sah és a templomok kincsei teték meg Perzsiából a nagy utat Európába. E mellett főleg Anglia, az Észak-Amerikai Egyesült Államok, Franciaország és Németország szerepeltek nagyobb anyaggal. Mintegy 200 múzeum



PERZSA MINIATOR. A XV. század eleje.
A párisi Musée des Arts Décoratifs tulajdona



EGY FESZŐ (?) MINIATUR ARCKÉPE. Allásdag Bihazad,
 a legkiválóbb perza miniatúristák egyikének művelete Gentile Bellini után
 Emil Tabbagah gyűjteményéből



FOGOLY HERCEGET ABRÁZOLÓ PERZSA MINIATUR. 1520 körül.
 Raymond Koethlin gyűjteményéből



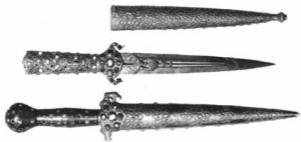
A PARADICSOMI KERTET ÁBRÁZOLO PERZSA TUSSZRAJZ
Herati iskola. A XV. sz. első fele
Mária Sarre-Humanns ábrái 47 táblaműnyelől, Berlin



HERCEGNŐT (9) ÁBRÁZOLO PERZSA MINIATÜR, 1500 körül
L. Cartier tulajdona



BRONZKANNA. VI.—VII. század
Arab méretem, Cairo



KÉT PERZSA TÖR. Arany. XVI.—XVII. sz.
A herceg Eszterházy-család frakói hitbizományjának tulajdona



ARANY KORSÓ, III–VI. század
Szt.-Péteriúr, Eremítage



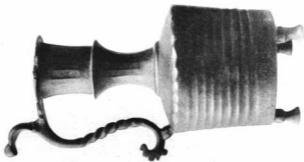
EZÜST BOROS KORSÓ
VI–VII. század



EZÜST VÁZA, VI–VII. század



GYERTYARTÓ. XIII. század
A perzsa kormány tulajdona



KORSÓ. Sárpariz. IV—V. század
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin

és magángyűjtő kincseinek javát engedte át.

A kiállítás célja az volt, hogy a nagy tömegekkel megismertesse a perzsa művészetet; a tudósoknak pedig lehetővé tette a kényelmes, egy helyben való, beható tanulmányozást.

A perzsák egy nagy kultúrközösség, az *iszlám* részei. Ennek a területe Spanyolországtól, Afrikán keresztül, Kínáig terjed. A perzsák voltak e népek közt a legkevésbé nomádok és művészetük valamennyiét közt a legszínesebb. Jellemzi őket, hogy nem ismernek külön egyházi és világi célra szolgáló tárgyat, miként Európában. Kedvelik a figurális díszet, ami megkülönbözteti őket az iszlám többi népétől.

A kiállítás legrégebb anyagát az *ős-kori cseréptárgyak* szolgáltatták (az I-ső teremben). Tudományos szempontból meglepő volt az ú. n. *Luristán-bronzok* csoportja a Krisztus előtti 1000—500 közötti időből. A szép zöld patinás tárgyak: edények, kengyelek stb., Luristán tartomány területéről kerültek elő ásatások révén és eddig alig ismert csoportját alkotják az ősi perzsa föld művészetének. Jórésztük amerikai gyűjteményekből való. Jellemző rajtuk az ágaskodó, páros állatoknak heraldikus alkalmazása. Sok csodálójuk akadt a terem közepén álló üvegszekrényben bemutatott, ezüstből öntött, finomrajzú, ágaskodó szárnyas kőszáli zergének (ibex) a Kr. e.-i III. sz.-ból, a berlini Iszlám-gyűjteményből. Ez a tárgy a griff-fejes, bronzból öntött trónlábbal együtt a görög művészet hatásának kétségtelen bizonyítéka. Rokonelfogású az Oxus-kincs pompás arany karperece, két szembenéző szárnyas griffjével, a londoni Viktoria- és Albert-múzeumból.

Nagyméretű *szobrászati emlék* természetesen nem igen szerepelhetett a kiállításon, mégis bemutatottak gipszmásolatban egy-két jeles alkotást. Az ókorban a perzsák hatalmas palotákat emeltek, nagy termekkel, a külső lépcsők oldalán erőteljes faragott domborművekkel; belsejét viszont színesmázú téglákból álló domborművek díszítet-

ték. Az elsőre szép példa volt a nottinghami múzeum hatalmas, állatküzdelmet (bikába harapó oroszlánt) ábrázoló két domborműve, Xerxes (V. sz. Kr. e.) persepolisi palotájának délnyugati részéből; a másodikra két íjász alakja, Dárius szuzai palotájából. Ezek teljes sorát (12 darabot) a párisi Louvre-ban őrzik. A színezés rajtuk türközkék alapon barna, sárga, kék, fehér és zöld. A színek a beágyazott zománc példájára, mélyített felületekbe vannak foglalva. Az alakok életnagyságúak (185 cm). Ezeket a domborműveket az egyszerűség és a monumentalitásra való törekvés jellemzi. A kiállítás plakátját díszítő szárnyas bika domborművét, az Achamenidák korából (551—331. Kr. e.), ugyancsak a szuzai Dárius-palotából, színezett gipszmásolatban mutatták be.

A *Szuszai szaszanidakori* (226—636. Kr. u.) *kincseinek* gazdag sorát engedte át az Eremitage-ból a kiállításra. Ezüstből domborított díszítalak ezek, vadászjelenetekkel, állatalakokkal stb. vannak díszítve. Az udvari ötvösműhelyekben készült tárgyak ajándékképpen kerülhettek külföldi fejedelmek tulajdonába. A párisi Bibliothèque Nationale szép táján a szarvasokra, bölényekre, vadászókra lóháton vadászó II. Kozroe (590—628.) alakját ismerjük fel, ami megadja a tárgy keletkezési idejét. A trébelt ábrázolás a tak-i-bostani szikla-domborművekkel van rokonságban. Ugyanebből a korból való néhány talpas korsó, palackidomú edény és talpas pohár (egy részük aranyból). Alakjuk és díszítésük révén a nagyszentmiklósi lelet néhány hasonló darabjának lehettek az előképei.

A szaszanidakori *seljemszövetek* és *brokátok* néhány csodás darabján fel-tűnő a rajz egyezése a közel egykorú kődomborművekével (pl. a pávafarkú sárkány).

De ki győzné ezeket a szebbnél-szebb darabokat mind felsorolni. A III. teremben már az iszlámkori színgazdag tárgyak sora lepte meg a szemlélőt. A szaszanida művészet lassanként elhalványul, 820—1037-ig kisebb



TÁL. XII. század
A perza kormány tulajdona



RHAGESI TÍPUSÚ, FÉMFENYŐ MÁZZAL BEVONT FAJANSZKORSÓ
XIII. század

nemzeti uralkodók alatt felülkerekedik a művészetben az iszlám-irány. 1037—1231-ig, Szeldcsuk szultánok alatt, helyi uralkodók a művészet pártfogói. A művészet központjai Herat, Raghes és Hamadan. Ebben a korban készültek a legszebb perzsa fajsanszok.

1227—1336-ig a mongol császárok hatalma alá kerül Perzsia, amikor is meghonosul ott a mongol hatás. 1336—1387-ig nemzeti dinasztia uralkodik, 1387-ben Turkesztánnal egyesítve, a mongol Timuridák alatt, a főváros Szamarkand. Legnagyobb fejedelmük Timur volt (1387—1405). — 1502-ben Szafida uralkodók következnek (1736-ig). Ebbe az időbe esik az iráni kultúra felvirágzása és az igazi nemzeti stílus kialakulása. Ekkor készülnek a legszebb és legnagyobb perzsa-szőnyegek az uralkodók udvari szőnyegszövőműhelyeiben, a könyvkötések, a könyvfestések és a fémművéség legkiválóbb példái.

Az *agyagipar* fejlődését nagyban előmozdította az a szokás, hogy az épületek (mecsetek, sírtemplomok) falait, kapuzatait kívül és belül is színesdíszű, gyakran feliratos, és nem egyszer fémfényű, lüszteres mázú fajsansz csempékkel borították. Ilyen kapuzat nagyméretű színes mását láthattuk az isz-pahani királyi (Maszjid-i-Sah) mecsetről, mely az előtte elterülő fekete-tükrös medencében visszaverődve, tündéri látványt nyújtott. A legszebb mázas cserépedények Raghes, Veramin és Szultana-bad romjaiból kerültek ki. A legfontosabb hely a mongolok által 1221-ben elpusztított Raghes volt. E tárgyakon leginkább festett, a perzsa egykorú miniatűrökkel rokon, figurális díszet találunk. Egyrésztük fémfényű mázú, másrésztükön pedig az ú. n. Minai-technikát alkalmazták (1200 táján). Ez utóbbiakon elefántcsontszínű alapon a színes dísz közt aranyozást is használtak. Az edények alakja nagyon változatos.

Korábbiak ezeknél az ú. n. Gabri-edények. Felületüket domborművesen, vagy pedig mélyített alapon, sgrafitto technikával díszítették (X—XII. sz.).

Legkisebb volt az *üvegtárgyak* csoportja, mert itt még a szakemberek is nehezen tudják a perzsa és a szíriai középkori üvegeket egymástól megkülönböztetni.

A már említett fémtárgyakon kívül még igen szép, későbbi *bronzedényeket* gyűjtöttek össze. A perzsa művészetben a legkedveltebb anyag a bronz. Éppen ezért a díszitmény (nem egyszer arany-ezüst tausirozás) és az edény alakjának fejlődését szakadatlan sorozatok képviselik. E tárgyak néha az európai tárgyak alakját is befolyásolták. (Pl. renaissance-kori gyertyatartók formája innen ered.) Kedvelt edény az állatalakú aquamanile. Az ezüst-arany edények készítése ebben a korban tiltva volt. Ez okból díszítik azután gazdagabban a bronzedényeket. Egyes, fejedelmi megrendelésre készült, tárgyak a perzsa iparművészet legszebb termékei. A szaszanida és kínai előképek mintájára az iszlám korai idejében állatalakú aquamanileket és füstölőket készítettek öntött bronzból, simán, vagy reliefes díszítéssel. Lchet ló, kakas, kacs, őz, esetleg oroszlánalakú. Keletkezési idejük a VIII—XII. századra tehető. Hasonló módon készültek az elég gyakori kannák, amelyekben a hengeres, öblös test, keskeny, csöszzerű nyakban folytatódik. A domború díszű kerek fémtükrök híven követik a kínai tükrök xorongszerű alakját. Kedvelt díszítés a vésés is. Különösen tűzmedencéken és nagy kerek tálakon alkalmazták. Elég gyakoriak a füstölők és a karsú, hengeresszerű kandeláberék. A leggazdagabb díszítési mód, miként már említettem, a tausirozás. A kiállítás pompás példákat mutatott be a XII—XVII. századból. Gyönyörű, figurális díszű moszuli medencéket, vázákat, gyertyatartókat, ládikákat, tintatartókat láthattunk.

A *fegyvereket* csak kevés, de jól megválogatott, művészi darabokkal illusztrálták. A sisak, a vért, a bárd, a kard és a tör mindmegannyi vésett, tausirozott, vagy esetleg ékköves díszítésű. Az Iparművészeti Múzeumunkban letétül őrzött herceg Esterházy-gyűjtemény

két pompás, XVI—XVII. századi, drágaköves *aranytőre* is méltóképpen sorakozik a kiállításon látottakhoz. Az egyiknek (242. lt. sz.) kétélű acélpengéjét arany tausirozású arabeszkék és arab felirat, arabeszk arany markolatát, keresztvasát és hüvelyét drágakövek (rubin, smaragd, türkiz) élikéntik. A másik (243. lt. sz.) hasonlóan gazdag, de ennek ékköves markolata barna fából készült.

A legnagyobb érdeklődést a Riza Sah Pahlavi perzsiai kincstárából kikerült zománcos és drágaköves *aranytárgyak* keltették. A láthatatlan sugarak által védett üvegszekrényt olyan tömeg vette állandóan körül, hogy azok megtekintése csak a látogatásmentes időben volt lehetséges. Igaz, hogy egyes tárgyakat, pl. kerek pajzsokat, a színgazdag zománcon kívül nem egyszer galambtojás nagyságú smaragdok és gyémántok díszítették. Ezek barbár szépsége már a XVIII—XIX. századi hanyatlás korára vall.

Művészeti szempontból jelentékenyebbek voltak a Szovjet által kiállított, szintén drágaköves (rubinokkal díszített) aranyedények (palackok, füstölők, kannák, állványok, stb.).

Külön tanulmányt érdemelne a látványosságban felülmúlhatatlan, csodás szépségű *szőnyegek* csoportja. A XVI—XVII. századi perzsa szőnyegeknél udvari szőnyegszövőkben készült, páratlanul szép példái a szőnyegszövés legkiválóbb, utólréhetetlen darabjai. Rajtuk megtaláljuk az aranydíszű bőrkötések felhőszalagos és arabeszk díseit és a színgazdag perzsa miniatűrök ornamentikáját, állatalakjait és jelenetét. Az iparművészet e különböző ágainak kölesönhatása termékenyítette meg a perzsa iparművészek amúgy is gazdag fantáziáját.

A Burlington House III. számú hatalmas terme és templomszerű, nyolcszögű középcarnoka már korábban a művészet legszebb termékeit egyesítette magában. Azonban utólréhetetlen színpompá és gazdagság szempontjából azok sem versenyezhetek az ott bemutatott szőnyegkincsek hatásával.

A Szafida-kor (1502—1736) indás, arabeszk, állatos, vadászjelenetes legszebb szőnyegei versenyre keltek az arany-ezüst átszövésű, selyemből csomózott, úgynevezett lengyel-szőnyegeivel. Ez utóbbiak fejedelmi ajándékképpen kerültek az európai udvarokba. (Amilyen például a híres bécsi vadász-szőnyeg is és annak párja, melyet a közelmúltban adott el az osztrák kormány Amerikába és jelenleg Mrs. Rockefeller Mc Kormick tulajdonában van.) A legrégebb évszámos példa a milánói Poldi Pezzoli-múzeum hatalmas vadászszőnyege 1521-ből, melynek mestere Ghijat-al-din volt és az óriási ardebili-szőnyeg párja, Magoud Kashani mesterműve 1539-ből, Sir Duveen tulajdonából (856. sz. 405—720 cm.) Az indás szőnyegek legszebb példáját szintén Sir Duveen állította ki (850. sz.). Ez nagyságra még az ardebili-szőnyeget is meghaladta (412—802 cm.). A széles keretsáv arabeszk mesteri rajza közeli rokonságban van a fajanszcsempék színgazdag ornamentikájával, a mi egyben a perzsa díszítőművészet legmagasabb fokát képviseli.

A vázasszőnyegek XVI—XVIII. századi jellegzetes két szép példája Budapestről M. L. Cartier gyűjteményéből került ki (300. és 312. sz.).

Eddig teljesen ismeretlen volt a II. Abbas sah sírjáról származó, tizenkét-szögű, sajátos színezésű és rajzú, ovális alakú, óriási dsuegani szőnyeg (408—823 cm), melynek középrészét türközkék alapú, ciprusos díszítésű különálló kis szőnyeg alkotta. Egy hasonló darabon az 1082. (vagyis keresztény időszámítás szerint 1671.) évszám és a dsuegani Na'amet-Allah mester neve olvasható. Ez a csoport tehát a XVII. század második felében készült.

A gobelinszövésű perzsa szőnyegek legszebb példáit a perzsa sah és a müncheni Residenz-múzeum állította ki.

A *szövetneműek* (bársony, brokát, hímzés) csoportjában a perzsa selyemszövés fejlődését hiánytalan és válto-



PERZSA SZÖNYEG. XVII. század eleje

zatos sorozatokban tanulmányozhatunk. A figurális díszű bársonybrokátok utólérhetetlen szépségű XVI—XVII. századi példái mutatták be az amerikai és európai múzeumok. A XVII. századi brokátokon elmarad a figurális dísz és helyette egyes virágokat, vagy csokrokat használtak fel dísz gyanánt.

De a perzsa kiállítás minden gazdagsága mellett sem tudott olyan egyedülálló, selyem- és bőrapplikációs falkárpitot (254—278 cm) felmutatni, amilyent nálunk a herceg Esterházy-kincstár őriz. Rajta a leggazdagabb figurális szőnyegek példájára (amilyen például a báró Hatvány Ferenc tulajdonában levő egyedüli szőnyegtöredék a XVI. századból), szárnyas géniuszokkal díszített keretben, csipkés boltív alatt, perzsa előkelő társaság mulatozása van ábrázolva, középen a perzsa sah trónon ülő alakjával. A kertben lejátszódó jelenetben táncosnőket, zenészeket, ételeket hordó szolgálkat, előkelőségeket láthatunk. A boltívek sarkaiban a főnixmadárral küzdő sárkány, a kínai Ming-dinasztia címerállatai vannak ábrázolva. Egyébként is jól felismerhető rajta a kínai művészet hatása. (Pl. a keretben látható állatküzdő jelenetein is.) A falkárpit gazdag középjelenetének és a keretek géniuszainak előképét a perzsa miniatűrök közt kell keresnünk. Az előbbire közeli rokonságú ábrázolást mutat a British Museum legnagyobb ismert, a Timuridák családjából származó uralkodók és hercegek mulatozását feltűntető (160—160 cm) XVI. századi festménye, amelyen az alakok tartása, a jelenet csoportosításának rokonsága és a színek hasonlósága feltűnő. (Lásd a színes képet.) Így e falkárpit keletkezési idejét a XVII. század elejére tehetjük.

A perzsa művészek színekedvelését leginkább a perzsa miniatűrök igazolják. A könyvfestés már a XIII. században olyan magaslaton áll, amely méltán versenyez az európai miniatűr-

festéssel. A középkor és az újkor páratlanul gazdag perzsa illusztrációi még egy kiállításon sem jelentek meg ilyen nagy számban és ilyen elsőrendű példákban. A mongol stílust Rashid ed-din 1310-ben készült krónikája képviselte.

Az 1400 körüli virágzást mutatják a Heratból származó kéziratok festményei. Ilyen a teheráni múzeum mesekönyve; benne a színek gazdagsága a tájkép hangulatos kezelésével párosul.

Az 1429-es évszámot tünteti fel az építészeti és kerti jeleneteket ábrázoló Firduzi illusztrált könyv.

A következő kornak kiváló miniatűrűje volt Behzád, akitől nem egy pontosan datálható kép származik. A kairói könyvtár 1488—89-ben készült könyve hat képben kedves jeleneteket örökít meg színpompás hangulatban. Mély megfigyelésről tanuskodik közöttük különösen a legelésző lovakat ábrázoló festmény. Ez a mester szabadítja fel a perzsa festészetet a mongol hatás alól és azt nemzeti irányba vezeti.

A XVI—XVII. században már nagyobb mennyiségben készültek egyes önálló lapok (illetőleg festmények) is. Ezek is nagyszámban voltak tanulmányozhatók a londoni kiállításon.

A bőrből készült *könyvkötések* arabeszes, felhőszalagos díszeknek a könyvdíszekkel és a szőnyegekkel való rokonságát már említettük. Nem egy bámulatosan finom példa került ki a XVI—XVII. századi perzsa könyvkötők ügyes kezéből. A XVII—XVIII. században könyvkötés gyanánt Perzsiában lakkfestésű táblákat is alkalmaztak. Rajzuk és színezésük a perzsa miniatűrök közvetlen rokonai. A színes lakkfestést egyébként dobozokon, ládikákon, tálcákon is szívesen alkalmazták.

A kiállítás jelentőségét és hatását nagyban fokozta a szervezés nagyszerűsége és azt olyan művészeti világcséménnyé avatta, mely eddig páratlanul áll a kiállítások dús sorában.

CSÁNYI KÁROLY

MAGYAR SZEMMEL A LONDONI PERZSA MŰVÉSZETI KIÁLLÍTÁSON

A londoni nagy perzsa kiállítástól semmi időt sem kíméltem. Teljes munkanapokat töltöttem ott, miközben megfigyeltem mindent, amihez csak hozzájuthattam. Ugy hangzik ez, mintha fáradságot sem kíméltem volna. Valóban azt sem kíméltem volna a legkevésbé sem, hogyha rákerült volna a sor. Ez a kiállítás azonban nem volt fárasztó. Londoni tartózkodásaim alkalmával élvezni szoktam rendszeresen ottani jó embereim vendégszeretétét. Meglátogattam ezúttal is Mr. Eumorfopoulost és Mr. Raphaelt és gyönyörködtem mindkettőjük nagyszerű kínai gyűjteményében. Ezek az élvezetek nem voltak hosszúak, de annál fárasztóbbak. A kínai művészet élvezete hatalmas agymunkát jelent. Ebben a művészetben minden formának megvan a maga gondolati tartalma, a maga különös értelmi levezetettsége és kikerülhetetlen ösztönző ereje. A perzsák művészete ezzel szemben gyönyörködtet, a nélkül, hogy fárasztana. El voltam vele naphosszat, a nélkül, hogy belekábult volna a fejem. Nem egyszer jutott eszembe a szőnyegek, a selymek, a miniatűrök, az ékszerek és a zománccos edények tömegei közt Vámbéri Ármin perzsiai útleírásából az a szentéletű dervis, aki megfogadta, hogy egész hátralevő életén át csak egyetlen szó kiejtésére nyitja ki száját. Ez a szó pedig a síták nagy szentjének, Alinak a neve.

A perzsa művészetben van valami ebből a fanatizmusból. Amit a perzsák nagy festői és ékítményes művészei gyönyörködtetőnek találnak, azt folytonosan ismétlik. A perzsa költészet

tele van a legnaivabb szuperlatívuszokkal. Amit szépnek és jónak lát, azt az égig emeli, ami pedig csunya és rossz, azt számúzi a pokolba. Perzsa felfogás szerint a művészet hivatása csak egy lehet: az, hogy az életet díszítse, az érzékeknek és a kedélynek gyönyörűséget szerezzen. E művészetnek pedig a hatalom adott életet mindenkor. A perzsa művészet egész történelme folyamán udvari művészet volt. Udvari jellegével természetesen együtt járt a fényűző stílus. A perzsa művészetben nem az értelmi életet élő ember nagy kérdései és kétségei jutnak kifejezésre, hanem az élvezetekre vágyó ember érzései.

A perzsa művészet tehát nem nagyon mély járatú. A Kelet nagy művészeti közt Indiáé és Kínáé egyaránt magasabb fokon áll. Perzsia szerepe azért a Kelet művészi életében mégis rendkívül fontos. Perzsia volt — mondhatjuk egész határozottan — ősidőktől fogva a nagy közvetítő a távoli és közeli Kelet, sőt egyáltalában a Kelet és Nyugat között. Ma már tudjuk, hogy így volt ez már az újabb kőkorszakban is. Susa és Seistan keramikai emlékei bizonyítják, hogy Kelet- sőt Középeurópa és Ázsia ékítményes művészete a mondott időben összefüggő egész volt, melybe Perzsia teljesen beletartozott. A Szuzai őskorban kifejlődtek már olyan motívumok, melyeket ismerünk az újabb kőkorszaki Kínából is. Ilyenek a festett cserépedényeken sorjában ábrázolt madáralakok (1., 2. kép), melyek bizonyára nem játsszák ezeken az emlékeken a pusztá ékítmény szerepét. Különösen érdekes a mi szempon-



3. FESTETT CSERÉPEDÉNY. Susa
4. évezred Kr. e.
(Louvre)



2. FESTETT CSERÉPEDÉNY
TÖREDÉKE. Eszakkína.
Újabb kőkorszak. Andersson
(Arch. Researches) után



1. FESTETT CSERÉPEDÉNY. Susa
4. évezred Kr. e.
(Louvre)



4. SZIJVFG. Bronz. Hunn-avar korszak
Lelbhely Dunapentele



5-6. BRONZFEJEK
Balról az első Luvisztánból (Londoni kiállítás).
A középső és a jobboldali Észak-Kínából
(Hopp Ferenc-múzeum)



7. HO CIFU-PING TÁBORNOK SIREMLEKE.
Hüi-ping hűien Sianfu mellett, Shenü tartomány, Kína. Kr. e. 117 után
Sjgalen (Mission) nyomán



8. DOLERIT OROSZLÁN A BABYLONI VÁRON
Heinrich Schäffer és Walter Andrae (Die Kunst des alten Orients) után
Propyllen-Kunstgeschichte



9. SZASSZANIDA (?) URALKODÓ LÓHATON. Bronz
Szent-Pétervár, Eremitázs. (Londoni kiállítás)



A 9. ALATTI TÁRGY TALAPZATA



11. BRONZ SZIJVÉG
Hunn-avar korszak.
Nagysorányi lelet.
Fettich Nándor: Bronz-
guss und Nomadenkunst
c. műve nyomán. Semi-
narium Kondakovianum
Prague, 1929.



15. SZIJVERET. Bronz
Hunn-avar korszak
Lelőhely Dunapentele



13. SZIJVERET. Bronz
Hunn-avar korszak. Lelőhely Sentes
Fettich Nándor: Bronz-
guss und Nomadenkunst
c. műve nyomán.
Seminarium Kondakovianum
Prague, 1929.



12. ACHAEMENIDA HARCOS
Ezüstszobrocska Kr. e. V. század
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin
(Londoni kiállítás)



14. SZIJVÉG. Bronz. Hunn-avar korszak. Lelőhely Szeged környéke
(Szeged, Múzeum)



16. GRIFFABRAZOLÁSOK. Sakiba ruha képzeltbeli helyreállítása
(Londoni kiállítás)



17. BRONZ TRONLÁB a Rabenou-gyűjteményből
Szászánida-korszak.
(Londoni kiállítás)



18. KWANNON. Bronz. VI—VII. sz.
Japáni császári tulajdon
Ueno-Museum, Tokyo.
Karl With: *Buddhistische Plastik in Japan* c. műve nyomán. Kunstverlag
Anton Schroll u. Co. in Wien



19. BRONZ SZIJVÉG. Hunn-avar korszak. Magyarországi lelet



20. BRONZ SZIJVÉG. Hunn-avar korszak
Lelethely Szeged környéke. (Szeged, Múzeum)



21. CSONTLEMEZTÖREDEK. Honfoglalási kor.
Pusztaszentimrei (Pest m.) sírlelet. Hampel József (Altenjümer) nyomán



20. SZIJVERET. Bronz.
Hunn-avar korszak



22. A KISHI SZASSZANIDA PALOTA
GRÁNÁTALMÁT ÁBRÁZOLÓ EGYIK DOMBORMŰVŐ DISZE



23. BRONZ SZIJVEG. Hunn-avar korszak
Magyarországi lelet. Fleiszig József gyűjteménye



24. ELEFANTCSONTLEMEZ-TOREDEK. Perzsia. Achaemenida-korszak
(Londoni kiállítás)



27. PECSÉTTYŰRŰK GIPSZLENYOMATAI
Perzsia. Partioo-korszak
British Museum

25. GRIFFABRÁZOLÁS
Az Oxus kincséhez tar-
tozó arany pecsétgyűrű
gipszleányomata
(British Museum)



28. KÉT ORDOSVIDÉKI FÉRFI
Kína. IV—V. sz.
Aranyozott bronz
(Hopp Ferenc-múzeum)



26. BRONZ PHALERA. Hunn-avar
korszak. Magyarországi lelet
M. Nemzeti Múzeum. Hampel
József (Altértümer) nyomán



30. IRÁNI LOVASVADÁSZ. Kődombornó
Lelbely Loristan. Kr. u. IV–V. század. (Londoni kiállítás)



29. PARTHUS LOVAS. Terracotta-relief
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. (Londoni kiállítás)



31. INDOSZKITHA (?) KIRÁLY. VI. sz.
Az ajantai (India) barlangtemplom egyik falfestménye
Lecoq „Bilderatlas zur Kunst- und Kulturgeschichte Mittel-Asiens“ c. munkájából
Dietrich Reimer Verlag, Berlin



32. BRONZ SZIJVEG
Hunn-avar korszak
Magyarországi lelet
Budapest, Fleissig József
gyűjteménye



33. GARUDA, KARMAI KÖZT KORONÁS ALAK,
SZÁRNYAIN GRIFFEK
Szelidszak-korszakból való selyemszövetről
(Londoni kiállítás)

tunkból egy másik motívum: a kutya (3. kép), melynek alakja a régi észak-ázsiai művészetben Szibérián át egészen Kínáig igen nagy szerepet játszott és a nagy népvándorlás korában hazánk területén is felmerült (4. kép).

A szuai fazekasművészetnek igen érdekes emlékei voltak láthatók a londoni kiállításon. (A legszebb példányokat a Louvre állította ki.) A régiebb, az úgynevezett első korszak emlékeit szigorú vonalas stílus jellemzi. Gyakoriak e korszak ékítményei közt a zezzug- és hullámvonalas motívumok, melyek látszólag csupa geometrikus, ritmikus elemek. Kétségtelen azonban, hogy ezek sem csupán díszítő formák. Mivoltukkal tisztába jöhetünk, ha összehasonlítjuk őket a Shang-korszaki Kína (1776—1122) és az altájvidéki minusszinszki bronzkorszak kígyóékítményeivel. A kígyónak pedig megvolt mindig a maga jelentősége a népek vallási életében. Így volt azonban egyes madarakkal is és így volt a kutyával is. A perzsák legrégibb irodalmából, az Avestából tudjuk, hogy a kutyát a rossz szellem pusztítójának tartották. [J. Goldziher, *The Influence of Parsism on Islam*. (The *Marker Literary Series for Persia*. No 2, Edited by G. K. Nariman.) 58—61. l.] Állítsuk szembe ezzel azokat az őstörök legendákat, melyek szerint az altájai törökök őse a farkas, a kirgizeké pedig a kutya volt. Vegyük tekintetbe, hogy a kínai nyelvben a hunnok legrégebb neveit jelölő írásjegyekben a szó értelmét kifejező gyökjel rendszer a kutya fogalmát kifejező kép. Ha ezenkívül meggondoljuk, hogy a régi turáni és iráni népek életformái a történelmi följegyzések és az emlékek bizonyossága szerint alapjában azonosak voltak, akkor fontoságot kell tulajdonítanunk a mi különös szempontjainkból is az ősi iráni jelképes értékű díszítőművészetnek.

Nemzeti tudományunk különös szempontjai ösztönöztek természetesen engem is legjobban a londoni kiállítás tanulmányozására. Sokat vártam a napisajtóban és a folyóiratokban

mintegy féleven át előre nagyszerűnek ígért anyagtól és várakozásomban nem is csalatkoztam. Arra a kérdésre vártam leginkább feleletet: vajjon igazolni fogja-e a kiállítás anyaga azt a régi föltevésemet, mely szerint a magyarországi népvándorlás, azaz a hunnkorszak díszítőművészete leginkább a parthus-időbeli Perzsia műveltségében és művészetében gyökerezik?

Nagy eseménye volt a kiállításnak a lurisztáni leletek bemutatása. Ezek a bronztárgyak, úgy látszik, végeles feleletet adtak olyan kérdésre, mely újabban a régészetet és a művészetek történetét igen erősen foglalkoztatta. Az úgynevezett szkitha-problémát értem ezalatt. Ebben is ismétlődött az, ami megtörtént már máshol is nem egyszer, hogy az első ösztönös megérzés helyesebbnek bizonyult mint a későbbi módszeres kutatás. Az eurázsiai lovasnépek ókori és régiebb középkori művészetét a régiebb kutatók, egészen helyesen, a mezopotámiai és iráni művészetből vezették le. Legújabban hódított tért egy ellenkező nézet, mely szerint e művészet uralkodó stílusformái az északi népek őskőkorszakának alapformáit őrzik. A Londonban kiállított lurisztáni anyagban felismerhetők az ú. n. szkitha művészet alapformái.

Ezek azonban rokonságban vannak egyrészt a régi mezopotámiai, másrészt pedig az archaikus görög művészet formakincsével. Így tehát a lurisztáni emlékek nagyrésztben a Kr. előtti VII., VI. századból valók lehetnek. A kutatók egyrésze sokkal régiebb korba — a Kr. előtti II., III. évezredbe hajlandó utalni e bronztárgyakat. Ez a vélemény azonban az említett görög rokonság miatt egyáltalában nem tartható fenn. Sőt azt is tapasztaljuk, hogy egyes stílusformák, mint pl. egy heraldikusan mintázott lurisztáni ökörfej (5. kép) meglepően egyezik azokkal a hasonló bronz állatfejekkel, melyek a Han-korszaki (Kr. előtt 206—Kr. u. 220) Észak-Kínából származnak. Ezek közül kettő a Hopp Ferenc-múzeumban



34. GARUDA. Fafestmény. Keleti Turkesztán
Lecoq (Bilderatlas) nyomán



35. GARUDA. Talizmán. Ezüst lemez. India
(Hopp Ferenc-múzeum)



37. GARUDA ÉS NAGA NŐ
a nagyszentmiklósi kincs egyik aranyedényén



36. SZIJVERET. Olom. Hunn-avar korszak
Lelőhely Bilisics (Szeged, Múzeum)

is látható (6. kép). Sőt lejjebb is mehetünk korban. Ismerünk Lurisztánból lótipusokat, melyek csodálatos módon a kínai északi Wei-korszak (386—534) típusainak felelnek meg. Azt kell tehát hinnünk, hogy ez a nyugatperzsiai művészet igen hosszú életű volt. Legfőbb típusai, az emberfejű ökrök, melyeket oroszlánnal küzdve is szoktak ábrázolni, az ökörszarvakkal ábrázolt szfinkszek, a griffek és a szárnyas lovak az asszír és az újbabilonai művészettel állanak legközelebbi rokonságban. Babilonia művészete pedig igen messzire hatott. A Han-korszaki kínai szobrászat legfontosabb emléke a Kr. előtti 117. évből való Ho Ch'ü Ping síremlék (7. kép) kétségtelen kapcsolatban van a babilonai vár romjai közt látható dolerit oroszlánnal. (8. kép.) Ez utóbbi éppen úgy áll egy emberalak fölött, mint a kínai tábornok emlékéen a ló, az eltaposott hunn harcoston. Irán és Kína közt élték mozgalmas életüket a harcos iráni és turáni lovasnépek. Ezek közvetítettek a két egymástól távolfekvő terület közt. Nem hihető, hogy ezek a népek, melyeknek életéből hiányzott az állandóság, úgy őrizték volna meg az őskori vonásokat, mint Kína, vagy Indiának több területe. E népek művészetére sokkal nagyobb hatást gyakoroltak a nagy szomszéd népek történelmi művészetének formái, mint saját őskori formakincsük, melyet a későbbi fejlemények háttérbe szorítottak.

Érdekes megemlíteni mindjárt ezzel kapcsolatban, hogy a Babiloniából ismert heroikus motívum, az oroszlánnal küzdő ember, Perzsiában is otthonos volt. Világhírű természetesen már az oroszlánnal és a legendás szörnyetegekkel küzdő asszír és perzsa uralkodó ábrázolása. E mellett azonban ismerjük az egyszerű frigiai sapkát viselő fegyveres iránit is, ki szembeáll az oroszlánnal. Londonban ki volt állítva a szentpétervári Eremitage-ból egy lóhátas uralkodót ábrázoló igen érdekes bronzszobor (9. kép), melynek talapzatára vésvé lát-

ható az iráni oroszlánvadász (10. kép).

Magyarországi emlékeink közt vannak bronz szíjvégek is a hunn-avar korszakból (lelőhelyük: Nagysurány), melyeken ismét látható a nomádok jellemző süvegét viselő ember az oroszlánnal együtt (11. kép). Az oroszlán letiporja ezen az ábrázoláson az embert. A kompozíció nem azonos a babiloniaival, de ugyanazt a gondolatot fejezi ki. A Londonban kiállított lovos-szobor már a Szaszanida-korszak emléke (Kr. u. 227—651). A mi nagysurányi leletünk (a Magyar Nemzeti Múzeumban) a IV. és VII. század közé eső időt jellemzi és egyébként is világosan bizonyít a perzsa kapcsolat mellett. Ennek bizonyítéka a gyöngy-soros kereten és az oroszlános motívumon kívül a férfi ruházata is, melyet párhuzamos redőzet borít. Az achaemenida és a parthus-kori perzsa kispasztika emlékein (12. kép) rendszeresen ilyen az iráni férfiruha.

Népvándorlaskori művészetünk leltárában a griffábrázolások (13—15. kép) okozták nekem mindig a legtöbb gondot. Régibb irodalmunk (Hampel, Nagy Géza) nyilvántartotta ezekről, hogy az ókori feketetengeri művészetben otthonosak voltak. Iránban és Belső-Ázsiában nem kutatta eredetüket, mert ez nem volt még módjában. Nem lehet vita tárgya, hogy azok a bronz szíjvereteket díszítő griffek, melyek a mi hunn-avarkori leleteink közt számtalan példányban láthatók, rokonságban vannak a régi pontusi művészettel. A Fekete-tenger partvidékén a benszülőttek és a régi görög telepések egyaránt alkalmazták dísz-tárgyaikon ezt a mondi állatot. Más típusú fejlesztettek ki azonban belőle a szkithák (16. kép) és mást használtak a görögök.

A mi griffjeinknek is van olyan sajátosságuk, mely szorosabb értelemben véve, ámbár nem szükségképpen, szkithának nevezhető. Az erősen elszabott száját értem czalatt. A hunn-avar griff azonban a maga egészében mégis görög, azaz hellenisztikus jellegű. Három főtípusát tudom megkülönböz-

tenni. Az egyiket (13. kép) archaisztikusnak nevezem a régi mezopotámiai és archaikus görög művészetben otthonos szárnyforma miatt. Ezen ugyanis a zászlószerűen függő tollak párhuzamosan sorakoznak egymás mellé. A másikon (14. kép) a tollak, sokszor egybeolvadva, a szárny irányát követik. A harmadikon (15. kép) a szárny töve pajzsszerű. Folytatása rendszeren ~ alakú indává egyszerűsödik, a szíjvereteken nagyon elterjedt indadísz hatása alatt. Ezt a típust a szaszanida művészetből lehet leszármaztatni.

Kiderül már ezekből az egyezésekből is, hogy a mi hunn-avar korunk művészetének eredetét, már a magyarországi griffek alapján is elősorbán Iránban kell keresni. De hol is másol, mikor kínai följegyzéseket ismerünk arról, hogy a hunnok kelet-ázsiai birodalmuk bukása után az iráni alánok országába fészkeltek be magukat. (Friedrich Hirth, Über Wolga-Hunnen u. Hiung-nu. Sitzungsberichte der philos.-philol. und d. hist. Cl. d. k. b. Akademie d. Wiss. zu München. 1899. Bd. II. Heft II. —248—49. l.)

Ez az értékes történelmi adat azonban amilyen döntő jelentőségű, éppoly elégtelen művészettörténeti bizonyíték. Mi csak a látható emlékek alapján beszélhetünk. Ezeknek megjelenését vártam hát a londoni kiállítástól.

Igen értékes bizonyítékokat szolgáltatott itt népvándorláskori művészetünk iráni eredete mellett a számtalan sokszorosítás útján népszerűsített bronz trónláb a Rabenou-féle gyűjteményből (17. kép). A nagyszerűen és szigorú stílusérzékkel mintázott bútorrészleten a griff mellső része látható, vagyis a fej, a nyak, a mell és egy mellső láb. A katalógus szerint e bronztárgy szaszanida-kori, mégpedig a III—IV. századból való lehet. E kormegállapítás nagyon jól hangzik. A griff teljesen hellenisztikus. Parthuskorinak lehetne tartani éppen e miatt, ha nem díszítené az állat nyakát és begyét a palmettaszerűen

stilizált tollazat. A palmetta pedig ebben az esetben megnyújtott. Levelei kihegyezettek. Azt a fajtát képviseli ez az ékítmény, mely Ázsia belsején át eljutott a Han-korszak után Kínába, hol az északi Wei uralkodóház korában (386—534) legfőbb stílusképző tényezővé lett és Koreán át Japánba is behatolt. Itt a Suiko-korszakban (VI.—VII. sz.) ugyancsak legfőbb ismertetője lett az akkori díszítőművészetnek (18. kép). Ez a palmetta az alaptényezője annak a díszítőstílusnak is, mely a mi őseinkkel jutott a honfoglalás korában Magyarországra. A közös eredet következménye, hogy a japáni Suiko-korszak és a magyar pogánykor művészete rokonságot mutatnak.

Érdemes megállni e palmettatípusnál annak megvilágítása céljából is, hogy hazánk területe és Irán közt a népvándorlás és honfoglalás korában állandó kapcsolat lehetett. A nálunk elterjedt díszítőművészetben, az iráni eredetű sarlóslevelű indán, a levelek fokozatosan keskenyedtek, lándzsalakúvá lettek. Nyomon követhető ez a változás a mi hunn-avar-korszakunkban az úgynevezett Keszthely-stílus keretein belül (19—20. kép). Megállapítható azonban a kapcsolat e között és a honfoglaláskori díszítőstílus közt is (21. kép).

A magyarországi népvándorláskori inda iráni eredetét egy újabb megfigyeléssel bizonyíthatom. Az *Illustrated London News* ezidei április 25-i számában Stephen Langdon professzor több képet közölt a Kishben fölfedezett Szaszanida-palota domborművű díszéről, köztük növényi ékítményekről, melyek erősen homorított sarlós levelekből és gránátalmákból állanak (22. kép). A homorított sarlós leveles inda és a gránátalma azonban igen kedvelt elemei a mi népvándorláskori díszítőművészetünknek is (23. kép).

Hasonló díszítőelemeket volt alkalom megfigyelni már régebben is. (*Jahrbuch der asiatischen Kunst*, 1925, 60—68. l., *Archaeologiai Értesítő*, 1928, 137—154. l.) Hogy az itt kö-

zölt bronztárgyon az indával együtt látható gyümölcs gránátalmát ábrázol, a Kishben talált domborművekkel való összehasonlításból tűnik ki.

Vissza kell térnem azonban a griffhez, hogy bizonyíthassam, hogy a nálunk sokszor előforduló állatkép hasonló formában volt otthonos az ókori Perzsiában is. A londoni kiállításon látható volt egy elefántsontlemez töredéke (24. kép), stílusa szerint az Achaemenida korszakból, melynek domború díszei közt található a griff is. Egy másik kitűnő griffpéldányt idézhetek azonban az ugyancsak Achaemenida-művészetet képviselő Oxus-kincsből is. E híres leletet külön kiállításon mutatta be a British Museum a nagy perzsa kiállítás alkalmával. Az Oxus-kincs darabjai közt arany pecsétyűrűbe vésvé látható a griff (25. kép). Tulajdonosa nyilván azért hordta magával, mert talizmánnak tekintette. Nem kétlem, hogy a nálunk talált griffek és egyéb övdiszkek is ilyen talizmánok voltak a népvándorláskori irániak és turániak szemében. A szíjvégeken kívül meg kell említenem itt a phalerákat is (26. kép), a köralakú keretben horogkereszt alakban elhelyezett négy állatfejfel, többnyire griff-fejekkel. A parthuskori Perzsiából ismerünk pecsétyűrűket ilyen jelképekkel (27. kép). A zoroasztrianus Iránban e talizmánok természetesen csak a napkultusszal lehetnek kapcsolatosak. Úgy látszik, hogy e kultusz otthonos volt az irániakkal érintkező turániaknál is.

E különböző fajú népek műveltsége nagyobbára közös lehetett az őskorban és az ókorban. A Fekete-tenger északi partvidékén lakó szkithák, a szarmaták, a masszagéták és utódaik, az alánok, irániak voltak és a szorosabb értelemben vett irániakhoz, a médekhez és perzsákhoz hasonló volt nemcsak az alpműveltségük, a világnézetük, a vallásuk alap gondolata, hanem a külsejük, az öltözetük is. Elvi különbséget megállapítani az irániak és a turániak őseinek hadviselése, fegyverzete és öltözete közt nem lehet.

Szükségesnek tartom éppen azért helyreigazítani egy tudományos tekintélyre igényt tartó helyen, akadémikus formában hangoztatott nézetet, mely, amint látom, éppen észrevétlenségének köszönheti sikerét. Alföldi András ugyanis „Der Untergang der Römerherrschaft in Pannonien” című, 1926-ban megjelent művében („Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut an der Universität Berlin”), a II. kötet 11—12. lapján a következőket írja: „Az említett két magyar kutató (t. i. Hampel József és Nagy Géza) fontolóra vett még egy lehetőséget. Ők ugyanis tekintetbe vették még a hunokkal bevonult iráni seregeket is, mint a griff- és indadisz hordozóit. A mostani bizonyítás után nem szükséges ezt külön visszautasítanunk. Nincs okunk föltételezni, hogy az ázsiai alánoknál (v. ö. ezekről Täubler, *Klio* IX., 1909., 12—20. l.) nem volt meg ez az iráni polychromia. Ezek hát már ab ovo sem jönnek tekintetbe. Felhozhatunk azonban oly bizonyítékokat is, melyek egyszerűsége közelebb hoznak bennünket a helyes megoldáshoz. Rostowzew ugyanis még két igen fontos megfigyelést hoz: az egyik az, hogy a fibula állandó része az alánok ruházatának („Iranians et Greeks”, 128. l.), a másik, hogy fő fegyverük a hosszú, nehéz lándzsa, mellyel lovasrohamuk széttöri az ellenséget az összecsapás előtt. A nyíllal való bánás egészen másodrendű volt náluk. („Iranians et Greeks”, 121. l.; *Mon. Piot* XXVI., 129. ll.) Ezzel szemben már említettük, hogy a griff- és indacsoport népének egészen idegen a fibula és megjegyezhetjük azt is, hogy a lándzsa csak ritkán fordul elő náluk. (V. ö. *Hpl.* I. 179. l.; ami itt előfordul, legtöbbször germán leletekből származik és nem a Keszthely-csoportból.) Ezek a nemleges bizonyítékok nem jelentik csupán az iráni származata népek végleges kizárását ebből a csoportból, hanem tovább is vezetnek bennünket pozitív úton. A fibula és lándzsa hiányának ugyanis fontos oka van, melyhez Zichy István grófnak egy kitűnő megjegyzése adja

meg a kulcsot. „E lovasok taktikája a látszólagos menekülés és a menekülés közben visszafelé irányított nyílzápor volt. A nyakról, vagy a vállakról lelógó tárgyak (melyek a fibulával együtt járnak) akadályozták volna a merész mozdulatot, melyet a lóhátról való visszafelé nyilazás megkívánt.” (Turán, 1917., 153. l. Ezért nem hordták a tegetz a vállon, hanem az övön.) Ezzel azonban már a turáni népekhez értkeztünk, melyeknek az ő kemény háborús életükben nem volt alkalmuk arra, hogy önálló művészeti kultúrát fejlesszenek ki; annál függetlenebb és egyénibb veretű volt azonban a hadi kultúrájuk, melynél semmi kölcsönzésre sem gondolhatunk.“

Néhány emléket közlök itt, melyek azt hiszem, eléggé bizonyítják, hogy az iráni és turáni lovasnépek öltözete közt semmi lényeges különbség sem volt. A londoni kiállításon szerepelt ezüst szoborcsocka (a berlini Kaiser Friedrich-Museum iszlám művészeti osztályából (12. kép), valamint a két ordosvidéki férfit ábrázoló kis aranyozott bronz (28. kép) a Hopp Ferenc Múzeumból azt mutatja, hogy Kína északi határterületén időszámításunk IV—V. századában még mindig olyan volt a turáni lovasnépek viselete, mint a 900—1000 év előtti irániaké Perzsiában. Ugyanezt bizonyítják azonban a híres délorszországi csertomlyki váza domborművein is a lovat áldozó, a hasonló jellegű kulobai görög vázán az egymást gyógykezelő szkithák és ezt bizonyítja a Kaiser Friedrich Museum parthus lovasa (29. kép), melyet szintén volt alkalmunk látni most Londonban.

E példák egyrésze régen ismert, különösen a kulobai ezüst váza. (1831 óta.) Furcsának találom hát, hogy 1926-ban olyan elvi megkülönböztetések jelenjenek meg az iráni és turáni viseletről, mint a fent idézett sorok.

Az említett munkában (12. l.) olvasuk a következő állítást is: „Ezzel azonban a nemzetiség megállapítására csak két lehetőség marad: ha a leletek a 400-ik év körül kezdődnek, akkor hunn hagyatékkal van dolgunk, ha

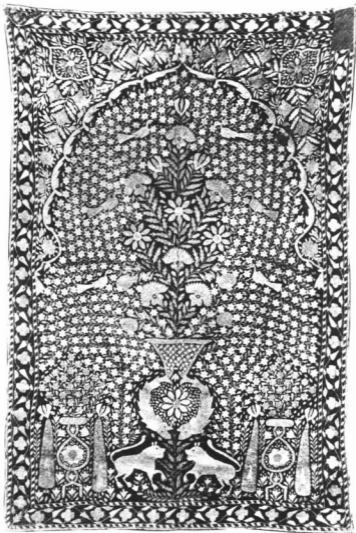
azonban csak másfélszáz évvel később, akkor az avarokhoz tartoznak.“

Aki valami figyelemre méltatta eddigi szerény tevékenységemet, tudja rólam, hogy a turáni kérdéssel komolyan foglalkozom. Éppen azért tartom azonban szükségesnek a turáni sajátosságok megállapításában a legmesszebbmenő óvatosságot. Ugy látom, hogy a régi keleti lovasnépek emlékei közt a kengyel nevezhető elsősorban igazi turáni fölszerelési tárgynak. Kengyel alatt természetesen a szabadon függő kengyelt értem, nem pedig azt a ló derekát átfogó szijat, melyet indiai szoborművekről már a Krisztus előtti III. századból ismerünk. Ha ebbe dugta lábát a lovas, valósággal hozzácsatolta magát a ló derekához és lemondott fölényes helyzetéről az állattal szemben. A szabadon függő kengyel viszont éppen ezt biztosította.

Érdekes, hogy a lovas népeiről híres Perzsiában csak a Szaszánida-korszak második felében otthonosodik meg a kengyel, míg Kínában használták már az északi Wei uralkodóház korában is. Ugyanebben az időben hozzák be hazánk területére a hunnok. Koreából van bizonyítékunk a kengyel használatára a III—V. (?) századból. Japánban Han korszaki kínai emlékekkel együtt jelennek meg a sajátos japáni kengyelek a Han korszak utáni évszázadokban. Északi turáni népek vitték be oda bizonyára ezt a szerszámot akárcsak hazánk területére és Oroszországba.

Többféle kormegállapításon ment át egy lovas vadászt ábrázoló kis kődombormű a londoni kiállításon (30. kép). Először azt állították róla, hogy az időszámításunk előtti VIII—V. századból való. Később lejjebb jöttek az évszázadokkal. Ez a nyilas vadász azonban kengyelben lovagol. De hát volt e kengyel a világon, Iránról nem is beszélve, a Krisztus előtti első évezred derekán?

Véleményem szerint ez az állítólag Lurisztánból származó emlék csakugyan fontos a mi szempontunkból, de semmicsetre sem túl magas kora, ha-



BARSONY KÁRPIT. XVIII. század
A perzsa kormány tulajdona. (Londoni kiállítás)

nem a kengyele miatt. Ezért nem lehet idősebb szerintem a IV—V. századnál, sőt inkább hiszem, hogy pár évszázaddal fiatalabb. Süvege az indiai ajantai barlangtemplomok egyik fal-festményén ábrázolt indoszkitha királyéra emlékeztet. Ennek képét pedig a Krisztus utáni VI—VII. században festhették. (31. kép.)

Megtaláljuk azonban ugyanezt a süveget, a hosszú kaftánnal együtt, egy magyarországi hunn-avarkori bronz szíjvégen is, egy férfialakon (32. kép). Ez érdekes emléket, mely 1929-ben keleti művészeti kiállításunkon is szerepelt, dr. Fettich Nándor közölte először. (A Műgyűjtőben.)

Nagyon emlékeztet turáni korszakát élte át Perzsia a szeldzsukok uralma alatt (1089—1481). E korszak emlékei ugyancsak érdekesek a mi szempontunkból. Bizonyítékait láthatuk köztük a londoni kiállításon is annak, hogy régi iráni formák és jelképek megtartották jelentőségüket a szeldzsuk-török népnél is. Végtelenül érdekes a szeldzsuk korból való selyemszöveteken a garuda, karmai közt az emberi alakkal és két szárnyán egy-egy griffel (33. kép).

A garuda Vishnu vahanamja. Számtalanszor találkozunk India művészetének minden ágában a garuda hátán ülő Vishnu alakjával. A madarat azonban az istenség nélkül is szokták ábrázolni, igen gyakran a csőrében tartott kígyóval, a nagával. Gyakran látható a kétféjú garuda is (34. kép), mindkét csőrében egy-egy nagával. Az ilyen garudaképeknek védőerőt

tulajdonítanak. Leányok szokták őket viselni, mint talizánt (35. kép).

Megtaláljuk azonban a garudát, csőrében a kígyóval, a magyarországi leletek közt is. Móra Ferencnek sikerül feltárni Bilisicsen egy hunnkorszaki sírt, melyben több ólomszíjveretet talált a szájában kígyót tartó garudával (36. kép). E szíjveretek sajátos ismertetőjele a gyöngysorkeret és a csokorra kötött szalag a madár nyaka körül. Mindkettő jellemző stílusforma a Szaszanida Perzsiából. Nyilvánvaló tehát, hogy ebben az esetben is iráni származású emlékekkel van dolgunk; olyanokkal azonban, melyek szoros indiai kapcsolatról tanuskodnak. A garuda ugyanis Indiából származhatott át Iránba. Oda azonban úgy jutott, mint az ősvallásnak megfelelő fogalom. Vishnut ugyanis napistenként is tisztelték. A garuda tehát az indoíráni művészetben a napkultusz egyik jelképe. Ha pedig azt látjuk, hogy szárnyain griffek foglalnak helyet, akkor ebben bizonyítékát kell látnunk annak, hogy a napkultusból meríti a jelentőségét ez a mondai állat is.

Az emberi alak a garuda karmai közt nagát, azaz naga nőt ábrázol. Anucsin professzor régen fölfedezte, hogy a nagyszentmiklósi kincs egyik edényének falát naga nőt karmai közt tartó garuda díszít (37. kép). Az ábrázolás régibb formáját is megtalálta egy indohellenisztikus, vagyis gandhara stílusú kőfaragványon. A Londonban kiállított selyemdamaszt tehát szintén indoíráni eredetű művészetet képvisel.

FELVINCZI TAKÁCS ZOLTÁN



BÁRSONY KÁRPIT. XVII. század
A perzsa kőemény tulajdoná. (Londoni kiállítás)

IN MEMORIAM

BORTSOK SAMU. A nagybányai művésztelepet, amelynek oly díszes szerep jutott művészetünk történetében, nagy veszteség érte *Bortsók* Samu festőművész halálával. Ő értékes és buzgó tagja volt a „nagybányaiak” második nemzedékének, amely az alapító „nagybányai festők” körében szerezte művészeti ismereteit és idővel átvette azok szerepét, amelyet mindmáig tart. Ennek az ifjabb csoportnak jeles képviselője volt az elhunyt, nemcsak művészetében érvényesítette azokat a tiszta, művészi gondolatokat, amelyek oly erőt és értéket adtak az első telepeseeknek, hanem azok szellemében, a rosszabbodott viszonyok közt is, buzgóan intézte a telep ágas-bogas adminisztrációs munkáit is, e mellett mint a telep művésziskolájának tanára, a korrigálás fáradszó munkáját is végezte. Ezen a téren is becses erő volt, úgyhogy régóta övele töltöttek be a társaság másodelsőki tisztét.

Művészete tögyökereken nagybányai, színharmóniáját, formakésztségét a nagybányai tájon nevelte, abban az őszinteségen alapuló szellemben, amelyre annyi példát látott első nagybányai mestereinek munkálkodásában. Tájképfestő volt, effajta műveit régóta becsülték, állami gyűjteményeink közül az Új Képtárban van képviselve.

Bortsók Samu 1881. március 15-ikén született Tápizósele pestmegyei községben. Tanulmányait Nagybányán kezdte *Réti* István, *Ferenccs* Károly, *Iványi-Grimwald* Béla és *Törma* János útmutatása mellett, 1902-ben. 1907-ben Párizsban, Münchenben is végzett tanulmányokat, mire azután végleg megtelepedett Nagybányán. Először 1907-ben lépett a nyilvánosság elé „Tájkép boglyával” című festményével, azóta egy ideig elég gyakran szerepelt a Múcsarnokban nagyobbára borús vagy téli tájmotívumokkal. A háború után több ízben Kolozsvárott is szerepelt műveivel. A legutóbbi időben hosszas betegség gyötörte, amelyre Budapesten keresett gyógyulást, de sikertelenül, itt halt meg június 19-én. Barátainak, tisztelőinek nagy sora kísérte utolsó pihenőjére a farkasréti temetőbe.

BLASKOVICS FERENC. Hetvenkétéves korában június hóban elhunyt Tatán *Blas-*

kovics Ferenc festőművész, aki a nyolcvanas-kilencvenes években eléggé ismertté tette nevét a magyar paraszt életéből vett képekkel, de immár évtizedek óta szinte teljesen elvult a nyilvánosság elől s régóta mint a tatai gróf vendége élte csöndesen napjait. Esterházy Miklós gróf ismert mecénása volt művészeknek, íróknak, színművészeknek; a kilencvenes években nála tartózkodott, mint vendég, *Blaskovicson* kívül *Pállik* Béla, *Gyürky* Béla, *Halmi* Artúr, *Lotz* Matild. Ez az amerikai születésű festő főképp állatképeket festett, bejárta Észak-Afrikát, azután a gróf meghívására Tatán telepedett meg s utóbb felesége lett *Blaskovics* Ferencnek (meghalt 1923 február 23-án). Már előzőleg szerepelt a kiállításokon *Blaskovics*, s mint jó hírű festő került Tatára a kilencvenes években. Tehetségét *Benczúr* Gyula azzal ismertte el, hogy midőn Münchenből Budapestre telepedett és mesteriskolát nyitott, már 1883-ban fölvette *Blaskovicst* mestertanítványai közé, egyébként már a müncheni akadémián is tanította őt (ahol előzőleg *Seitz* és *Dietz* voltak a tanárai). *Blaskovics* a kor ízlése értelmében elgondolt paraszt-életképeket festett leginkább (bár ismerünk tőle egy interieur és egy fürdőző nőt is), tárgyai anekdotikus életűek voltak, mint ahogy akkor például *Aggházy* és *Bihari* festettek, egészen véve a müncheni iskolának képviselője. Azzal, hogy erre ritkábban küldött képet a kiállításokra, jóformán kikapcsolta magát az aktív művészeti életből s nevét a közönség hamar elfeledte.

Blaskovics Ferenc Bécsben született 1859-ben s ott és Münchenben végezte tanulmányait. Budapesten, a *Benczúr*-iskolában festette első kiállított képét („Irja alá” 1883), ezt követte 1887-ben a „Megzavart kártyajáték”. Münchenből küldte a Múcsarnokba a „Gyanús alku” c. festményét, amely a milenárius kiállításon is szerepelt és számos reprodukcióban terjedt el. 1891-ben dicsőítő oklevelet kapott a zágربی kiállításon. Egyszer-kétszer kiállított a Nemzeti Szalónban is.

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

NYÁRI KIÁLLÍTÁS. Nálunk a nyarat olyan időszaknak szokták tekinteni, amelyben szünetel a színház és politika, két olyan tényező, amelyet sokáig a legerősebb mozgató erőnek tekintettek. Velük szünetel természetesen a művészeti élet is, a festők, szob-

rások ilyenkor elszélednek, a kiállítások zárva. Ezek az állapotok a régi időkől maradtak ránk megszokott örökségül, holott azóta az életmozgalom egészen más medrekbe tért. A külföldön már sok helyen jödeje, hogy erre a változásra riasztméltek: Párizs,



SZÁRNYAS KOSZORI ZERGE (Ibes). Ércot
Kaiser Friedrich-Museum, Berlin. (Londoni kiállítás)

Velence, München éppen a nyárra szentelt legnagyobb művészeti kiállításait s kijáso- nálja a művészetek érdekében a nyári fokozódott idegenforgalmat. Erre a lehetőségre s a velejáró remélhető értékes eredményekre eddig múzeumainkon kívül nálunk nem gondolt senki sem. A Budapestre érkező vidéki és külföldi közönség semmit sem kapott a művészet aktualitásaiból.

Most azonban változott a helyzet. A Szinyei Merse Pál Társaság és az Ernst Múzeum összefogott abból a célból, hogy nagyszabású kiállítást tartson nyitva az egész nyári időszakon át. A gondolat helyes és ha nem is remélhető, hogy azonnal megtermi gyümölcsseit (ilyesmire csak lassan szoknak hozni az emberek), mégis biztos sikernek tekinthetjük eléje, főképp, mert a zsűrinek gondja arra, hogy ne afféle „nyári” kiállítás legyen belőle (ad notam „nyári színház” stb.), hanem válogatott alkotások gyűjteménye. Ezt az utóbbi szempontot fontosnak tartjuk, mert nem lehet nekünk közömbös, hogy a nyári ideutazó közönség milyen fogalmat kap a művészeti termelésünkről, amelynek, egyelőre legalább, ez a kiállítás lesz egyetlen bemutatója.

CSÉREPES ISTVÁN FESTŐMŰVESZ KOLLEKTÍV KIÁLLITÁSA PÁRISBAN.

A legfiatalabb magyar festőgárda komoly tehetsége Cserepes István. A magyar közönség már az Ernst Múzeumban rendezett két gyűjteményes kiállításából ismeri. Párizsi „debut”-je — a Kleinmann-galériában — festői világának megszínésedésétől, talán mondhatjuk: meggazdagodásától adott számot. Mintegy félszáz festményt, körülbelül ugyanennyi színes grafikát: paszellt, lino-technikát, akvarellt állított ki.

Cserepes alapjában véve az a szerencsés művésztípus, kinek egyszerűségét és a maga művészetébe vetett hitét sorsának változása soha el nem veszi. Ember, kinek a mindennapi életben való szereplés nem nyujtana nagyobb örömet és kielégülést, — de művész, ki a vásznon álmodja végig az életét. E művész belső (és ösztönös) élete feloldódik a természet, a tájkép életének legfinomabb hangulataiban. Művészi kedélye és fantáziája éppen azokra reagál, legtisztább vonzódással. Szemlélődő — sőt inkább álmodozó természet; belső világában a színek derűje formál életet s ennek nyugalmas harmóniája él képein.

A világos színskála halvány, még felsza-

badulatlan akkordjai adtak életet az első festményeknek, melyekben még eredeti törekvése ellenére is sok grafikai íz lappangott. Ez a mostani friss termés ebben az irányban jelent előrehaladást, gazdagodást a régebbi művekkel szemben.

Mint ahogyan fejlődésének ez az egészséges periódusa bizonyítja, a „monochrom-színház” eltűnik s lassan felszabadul a ragyogó és gazdag, új színvilág.

Nagy gazdagodást jelent az is, hogy a szín mindenáron való szereplését, a sokszor fölöslegesen ágáló motívumokat okos gondtal, szigorúsággal megakadályozza, leszorítja. Új, párisi munkái a színben való motíválás szempontjából egy klasszissal jobbak a régebbieknél.

Ez a megfrissülés, a természetben (s mindabban, mi körülvesz) való fiatalos gyönyörködés, színekben is új témákat ad a művészeknek. Szereti a nyugati, új színeségű interieur hangulatát mindig változatosabb figurával összehangolni. Ma tehát világosabb, (az igaz, nyugtalanabb) élesen csendülő színekkel jelentkezik „*La Sortie du Bain*” című aktos párisi interieur-jén. Az akt testének friss színe kemény és hideg, de mérészen és egészségesen összecseng a környezet szintén hideg színeivel.

„*Nu*” című akta ismét a régi puhaságot, a rajzban való elengedést juttatja eszünkbe. A fekvő akt kontúrját hevenyészett rajz adja. Az újabb akt-kompozíciók (nagyobb-rézt egyalakosak) színben szebbek a régebbieknél, bár ezeknek jobb volt a rajzuk és érthetetlen: amazok most éppen rajzban gyengébbek.

Egyéb itt a kiállításon volt interieur-figurális kompozíciók (mint „*La Lisence*”, „*Devant la Fenêtre*”, „*Nature morte au Chat*”, „*Rêve*”, „*Coin d'Atelier*”, „*Nu couché*”), — csendletek („*Nature morte*”, „*Chrysanthèmes*”, „*Fleurs du Vase bleu*”) s egynehány színes grafika a párisi korszakból, mind-mind a tisztultabb festői fel fogás felé megtett nagy lépések.

Ezek rövidesen még átfogóbb és mélyebb problémák megoldására való kifejezési gazdagságot adnak a művészeknek.

Fenyves Sándor

A KÉT PREPÉLICZAY. A *Magyar Művészet* III. évfolyamának 620. oldalán reprodukcióban közölte Prepéliczay Sámuelnek Fáy Andrásról készült józsu rajzát, amely Fáy meséinek és aforizmáinak bécsi első kiadását (1820) díszítette. Azt is tudjuk, hogy Igaz Sámuel *Hebe*-je számára megrajzolta Solymos és Világos várát. Kazinczy levelezésének elszórt megjegyzéseiből még kiviláglik, hogy Prepéliczay Sámuel jogi tanulmányokkal foglalkozott, de (1813 és 1816 közt) hallgatója volt a kesztelyi Georgiconnak is,

ahol mások közt Romy Karoly Györgynek volt tanítványa. Csakhamar, 1820 körül, mint nevelő szerepel br. Prónayéknál. Már ekkor összekötetésben állott a magyar szellemi élet akkori irányítóival, Kisfaludy Károllyal, Virág Benedekkel, Vitkovicssal, Fáyval, Szemerével, Kőlleseivel; ezidőben Igaz Sámuel is foglalkoztatja s ekkor kerül elének Prepéliczay először mint rajzoló. Hol szerzte tudását, gyakorlatát, egyelőre ismeretlen. Igaz Sámuel 1820-ban írja Kazinczy-nak, hogy kiadandó almanachjában Prepéliczay-tól három rézmetszetű táblát szándékozik kiadni, amelyek a mohácsi vészre vonatkoznak. Ezek a táblák azonban nem jelentek meg. 1825 után már seholsem találunk említést művészeti munkálkodásáról. Ekkor már ügyvéd Aradon, jelentékeny a vagyona s inkább mint mecénás szerepel: 1847-ben ezüst kelyhet és patenát ajándékoz az oda-váló ág. hitv. ev. egyháznak (Brüll Márkus művét).

Leszármazói köréből volt értesülés szerint Prepéliczay Sámuel Budapesten született 1794. május 28-ikán és Aradon halt meg 1859. szeptember 20-ikán. Felesége Rochel Jozefin volt, öt fiúk és három lányuk született, akik közül a negyedik gyermek, Lajos, azért érdekel minket, mert a festészetet választotta életpályául.

Prepéliczay Lajos Szépfaluban született 1835-ben. Húszéves korában, 1855-ben növendéke lett a bécsi képzőművészeti akadémiának s ott feleségül vette Schwaab Filippint. Atyja azért, hogy osztrák leánvt vett el, kitagadta, a fiatal művész azontól festésztől tartotta főnn magát. 1864 februárjában — családi hagyomány szerint — fogadásból átúszta a Maros jöges vizét, tüdőgyulladászt kapott és Aradon február 23-án meghalt. Elsősorban arcképfestő volt, de festett egyebet is: egyik leszármazottjának birtokában van egy kisebbretű festménye, amely holdvilágította csárdát mutat, amely előtt egy nő itallal kínl meg egy lovaszt. Képei valószínűleg aradmevegi magántulajdonban lappanganak, érdemes lenne azokat számonvenni, mert egy irodalmunkban eddig teljesen ismeretlen magyar művészről van szó.

Lyka Károly

PÉTER ANDRÁS: A MAGYAR MŰVESZET TÖRTÉNETE. 2 kötet. Lampel R. (Wodjányer F. és Fiai) Budapest.

Kevés könyvet vettünk olyan érdeklődéssel a kezünkbe, mint *Péter Andrásnak*, a komoly készütségű fiatal művészet-történetírónak a magyar művészetről szóló kétkötetes munkáját. Nagy fába vágta Péter András a fejszét, sőt kényes feladathoz nyúlt, mert könyvben nem mondott le a legújabb idők és művészek értékeléséről sem. A történeti távlatot szükségképpen nélkülözö kritika, különösen ha élő

emberekre vonatkozik, sokkal több ellentmondást válthat ki, mint a régi korokról szóló bírálat. A halottraktórnál könnyebb igazat mondani, mint az élőkrol, a művészettörténelemben is. Viszont helyes taktika volt Péter részéről, hogy bekapcsolta az eleven művészetet, mert ezzel biztosította munkája iránt a nagyobb érdeklődést. Ehhez a munkához jogosan vagy jogtalanul bizonyára sokan fogtak hozzászólni — bár nem írásban — személyes megtámadatás, még inkább mellőzés címén. Pedig Péter András úgy a mult, mint a jelen megrajzolásában és értékelésében tárgyilagos igazságra törekedett. Munkájában találunk tévedéseket, de sohasem könnyelmű vagy programszerű ártértékelést, illetőleg értékrombolást.

Nem könnyű és hálás feladat a magyar művészet történetét ma megírni. Különösen nem 400 oldalas, kétkötetes munkában, mely nem felszínen mozgó, vázlatos összefoglalás, hanem a fejlődés útjait világosan megrajzoló, a fontosabb jelenségek, emlékek magyarázatát és értékelését lehetőleg tökéletesen adó tudományos mű kíván lenni.

A magyar művészettörténet megnyugtató megírása két nagy akadályba ütközik. Az egyik a reánk maradt műemlék- és levéltári anyagoknak részben való feldolgozatlanlaga, a másik emlékeink nagyobb részének pusztulása. Az utóbbi akadály, sajnos, a jövőben is elháríthatatlan marad. Más országban is nagy időszakot követeltek a történelmi viharai, de egy európai kultúrterület sem vesztett annyit emlékeiből 900 év alatt, mint a miénk. A mult alkotásaihoz viszonyítva elenyészően kevés az, ami elkerülte nálunk a pusztulást. A megmaradt anyagból pedig igen nehéz biztos következtetéseket levonni. Minthogy nem ismerjük a nagyobb számban elpusztult emlékeket, nem tudjuk kritikailag mérlegelni az egyes korszakok művészeti termését sem. Nem vagyunk képesek az emlékek eredetét, az írásvok származását, stílusbeli kiteljesedését hitelesen megmagyarázni.

A nehézségeket még az is fokozza, hogy nálunk még erősebben kell az számolni az idegen hatásokkal, a hazánkban dolgozó, idegen mesterek munkásságával, mint más országban. Tárgyilagos szemmel nézve a dolgokat, a magyarországi műemlékekben nem nyilatkozik meg mindig oly határozottan és kizárólagosan a magyar szellemiség, mint más szerencsésebb országokban, melyek politikailag szabadabban élhették ki államiságukat és amelyekben az idegen telepések nem játszhattak kulturális téren olyan szerepet, mint nálunk. A XVIII. századbeli barokk művészetünk például jóformán alfejezete az osztrák művészet fejlődésének és a Felvidék németajkú, határszéli városainak polgári művésze a XV. század végén, meg a XVI. század elején szintén nincs annyira átitatva a magyar szellemiség-

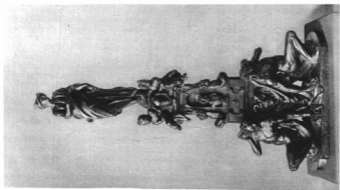
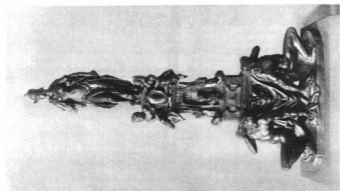
től, mint például a mult század végének igazi magyar pikűrja.

Iszonyú csapás a magyar művelődésre nézve, hogy éppen az ország legfontosabb része pusztult el a törökkel vívott háborúkban. Ez a pusztulás a művészettörténetirol még fokozottabb mértékben érinti, mert nemcsak a megsemmisült műemlékeket siratja, hanem a miatt is bánkodik, hogy így nem képes az ország szelén megmaradt alkotásoknak az ország szívével, a magyarság lüktető és irányító gócaival való összefüggését fölfedni és bizonyítani. Ily körülmények között romantikus szellemű és hipotetikus értékű állítás minden művészi stíluskezdeményezést, vállalkozást, még a török hódoltság előtt is következetesen Buda kisugárzásának tekinteni. Mintha állandóan Budáról szelédtek volna szét az országba a mesterek, innen vitték volna szét az új ábrázolási módokat, formákat és a vidék csak a királyi székváros művészetének lett volna provinciális utánzása. Ezt a kapcsolatot Buda és a vidék között nem vagyunk jogosultak állandóan feltételezni. A XV. századi magyarországi renaissance csak a királyi udvar és néhány főpap, meg főur magánügye volt, nem pedig az egész országot elárasztó stílusáramlat, melytől bizonyára függetlenül ápolták sajátos művelődésüket a vidéki városokban élő polgári közölet. Így a határszéli Felvidék művészete kétségtelenül közvetlen kapcsolatban volt a szomszédos idegen országok művészetével is. Viszont nehéz elképzelni, hogy *Kolozsvári Márton* és *György* rendkívül fejlett szellemet sugárzó művészetének a XIV. század második felében ne lett volna semmi köze az Anjouknak az ország szívében felragyogó, nemzetközi kultúrájához.

Műemlékanyagunk zömének pusztulása miatt a magyar művészettörténet írója elé tehát elháríthatatlan akadályok tornyosulnak és fájdalomunkra éppen a magyar művelődés fénykorának művészetét fogja talán mindig is sűrű fátyol borítani. Csak a részletekben lehet biztos eredményt elérni és itt is leginkább akkor, ha levéltári adatokkal támogathatjuk stíluskritikai fölveéseinket.

Péter András a háború után való magyar művészettörténetirol nemzedék törekvő és komoly készültségű tagja, tudatában volt ezeknek a nehézségeknek, midőn nagy és kényes munkájába fogott. Tudta azt is, hogy az ország tragikus történelmi sorsa miatt nálunk nem lehetett nagy szervesen fejlődő művészeti életrol. A szövegszerű összeomlások mindig olyan kulturális pusztulással jártak, hogy az újakezdés csak a külföld közvetlenebb beavatkozásával, segítségével következhetett be. Így volt ez a tatárjárás, de méginkább a török uralom után, mely alatt még a szabad területek is csak provinciális művészet tengődhetett.

Péter András arra törekedett, hogy munkáját lehetőleg megszabadítsa a hipotetikus el-



Titiano Aspetti: TŰZBAKON
Órez, M. Iparművészeti Múzeum

mélettől és a reánk maradt emlékműanyagból, valamint az összehasonlításra alkalmas külföldi alkotásokból adjon elfogadható magyarázatot a magyarországi művészettörténeti jelentőségekről. Így szakított a Divald-féle elmélettel, mely a Felvidék XV. és XVI. századi művészetét Buda kisugárzásának tekinti, viszont határozottan lándzsát tör a mellett, hogy a két legjelentősebb régi magyar szobrászati és festészeti alkotás, *Kolozsvári Márton* és *György* prágai lovasszobra, valamint a *M. S. mester* szárnyas oltárfestményei a magyar művészettörténelem jogos tulajdonai. A régi századokról szóló fejezeteket Péter nagyobbára az eddigi kutatások alapján írta meg. Attanulmányozta az összes idevonatkozó tudományos munkákat, számba vette a legújabb eredményeket és helyes kritikával készítette el a szintézist. Helyesek azok az összefoglaló szempontok is, amelyekkel a fejlődés irányait nagyobb vonalakban karakterizálta.

Munkájának csak az utolsó 80 évet tárgyaló része nyugszik teljesen önálló szemléleten, másoktól független ítéleten. Itt is elővasta ugyan másoknak legfontosabb dolgozatait, azonban ennek a kornak alkotásaival szemben igyekezett érvényesíteni egyéni kritikáját, értékelését. Érthető és dicséretre méltó törekvés, amely azonban nem járt nála teljes sikerrel. Péter még nem rendelkezhetik olyan leszűrő, tárgyilagos ítélőképességgel, hogy a magyar művészet legfontosabb és legváltozatosabb korának jelenségeivel szemben igazságos és elfogulatlan lehessen. Hiányzik könyvének ebben a részében az anyag helyes kiegyensúlyozása, fontos egyéniségek, alkotások háttérbe szorulnak, míg jelentéktelenebbek az előtérbe kerülnek. Különösen az építészet méltatása nem megfelelő és kielégítő. Az eklektikus mesterekkel mégsem szabad úgy elbánni, mint ahogyan Péter tette. Ha ez a korszak sem nálunk, sem másutt nem tartozik is az igazi stílus-teremtő idők közé, azonban jelentőségét mégsem lehet kétségbe vonni. Elsősorban nálunk nem, mert az akkori magyar mesterek legjobb külföldi társaikkal is kiállják az összehasonlítást. Ezt még a magyar alkotásokat ismerő külföldi művészeti írók is elismerik, annál inkább helytelen, hogy magyar kritikus bániuk velük méltatlanul. Végére mégsem lehet 400 oldalas könyvből *Schulek* Frigyesét egy sorral elintézni és *Steinál* Imre számára félvállról két sort odadobni. A Mátyás-templom gyönyörű tornyának, *Schulek* alkotásának méltatása nem hiányozhatik magyar műszettörténetből és az Országházának beható kritikai boncolása sem maradhat el. A Péter által barokknak nevezett remek kupolát, mely *Schmidt Dombaumeister* bécsi Fünfhaus-temploma kupolájának tám-ívekkel való tovább fejlesztése, külön kellett volna elemezni. Olyan esetekben, ahol kényelmetlen az értékelés, le-

írással lehet ezt pótolni. *Petschbacher Gusztávnak*, *Ybl Miklós* mellett a budapesti neorenaissance legjelebb mesterének műveivel és a korán elhunyt *Unger Emil* művészetével szintén nem találkozunk Péter könyvében és hiába keressük *Schickelndaz* és *Herzog* finom alkotásainak méltatását. Éppógy korrigálásra szorul *Lechner Odón* fejlődésének rajza. Nem kezdte ő mindjárt a francia renaissance-szal, hanem fiatalabb éveiben a hellenizmusnak és a barokknak is hódolt. Ennek az iránynak legkitűnőbb bizonyítéka éppen a széptornyú szegedi városháza, amelyben *Lechner* és *Pártos* először kísérletezik a XVIII. századi közép-európai barokkstilus már nem romantikus felújításával. Csak később térnek át a francia renaissance-ra, melyből azután *Lechnernek* magyaros törekvései kisarjadtak. *Fesz* pesti Vigadójának külföldi stíluselözményeiről szintén kár volt megfeledkezni.

A festészetről szóló részben nem osztjuk Péternek azt a véleményét, hogy *Szinyei Mersé Pál* ne lenne az impresszionizmus előfutárja. Szinyeinek a *Majális*-ban érvényesülő plein-airjétől még csak egy lépést kell tenni, hogy a színes reflexekhez, a színek felbontásához és a valóságnek egyéni, optikai élményként való ábrázolásához jussunk. Nem cáfolja meg ezt az sem, hogy a *Lila arcképe*-ben Szinyei egy régebbi festői szemléletbe esik vissza. *Munkácsy* oeuvrejében szintén nem a tájképeket és csendléteket tekinthetjük a legkitűnőbbeknek, mert semmivel sem maradnak mögöttük a mesternek jó idejéből maradt figurális tanulmányai. És teljesen hibásan fogja fel *Munkácsy* piketúrját az, aki nem veszi tekintetbe művészetének drámai feszültséggel teli, mély lélekábrázoló képességét. Nem lehet *Munkácsy*t csak az impresszionizmus optikai mértékével megítélni. Bármennyire volt is az impresszionizmus a XIX. század harmadik harmadának legjelentősebb festészeti megnyilvánulása, léteztek olyan mesterek, — így *Munkácsy* is, — akiknek átfogó jelkülete, szélesebb művészetfelfogása nem tudott beleilleszkedni a lelki átélésektől független szín- és fényproblémákba és inkább lemondtak az újabb, kizárólagosan festői eredményekről, csakhogy megmentsék a régi, mélyebb emberábrázolási lehetőségeket. A XIX. század második felében már megszűnt a régi korok egységes művészi felfogása, itt párhuzamosan élnek egymás mellett a különböző jelentőségű művészeti törekvések, amelyek közül azonban mindegyiknek meglehet a maga igazi mestere.

De a legmodernebbek között sem tesz igazságot Péter könyve. Nem hisszük, hogy az elhunyt *nemes Lampérth József* művészete oly fontos lett volna, mint ő állítja, viszont *Abanovák Vilmos*, *Korb Böske* több figyelmet érdemelt volna. Nem igazságos *Karlovitzky* teljes mellőzése, mint ahogyan hiányzik a másik oldalon *Nagy-Balogh* említése is. A szob-

részletnél hiányzik *Csikász Imre* méltatása, *Zala György* pedig nem kapott illusztrációt a könyvből.

Ezeket a hiányokat nem annyira Péter András elfoglaltságára, mint inkább a gyors iramban végzett írásra vezetjük vissza. Ennek tudható be mondatfűzésének néha kifogásolható logikája, túlterheltsége és az észámok elmaradt korrekciója is. 400 oldalas munkájának utolsó 100 oldala feltétlenül átdolgozásra szorul. Ha nem a magyar művészet történetéről lenne szó, úgy nem tulajdonítanánk oly fontosságot a kérdésnek, de ezen a téren a kritikának teljes igazságra és elfogulatlanra kell törekednie. Sajnáljuk, hogy a nagy készülettel írott, a szerző jeles kvalitásait feltáró könyvnek nem örülhetünk zavartalanul az utolsó fejezetek miatt. Ezért munkája nem is való laikusok kezébe. Könyvét azonban a szerző kritikusi- és íróirásai, a magyar művészet ismerői mégis nagy érdeklődéssel fogják forgatni és meg fogják róla állapítani, hogy a könyvvel, ennek gyengéje ellenére is, olyan szakember jelentkezik, akinek írásai a jövőben mindig figyelemre tarthatnak számot.

A dúsan illusztrált és a művészeti könyvtár sorozatába illesztett két kötet a Franklin Társulat áldozatkészségét dicséri. Az illusztrációk, sajnos, ezúttal nem kifogástalanok.

Ybl Ervin

DR. DORNYAY BÉLA: FELLENTHALI FELLNER JAKAB TATAI ÉPÍTŐMŰVESZRŐL. Budapest. 1930.

Dornay hosszabb idő óta szeretetteljes szorgalommal kutatja Fellner Jakab tatai működésének nyomait. Eredményeit most összefoglaló tanulmányban tette közzé. Gróf Esterházy Károly egri püspök nagynevű építésének több alkotása áll Tatán. Így az ő műve az 1751-ben megkezdett és tanítványa, Grossmann József tatai építész által 1783-ban befejezett plébániatemplom, mely nagyjában megegyezik a későbbben épült s gazdag belsejével nagyobbatású pápai templommal. Stíluskritikai alapon Fellner művének tekinti a tatai Kálvária-kápolnát, valamint az 1754—67 közt épült Esterházy-kastélyt. Levéltári adatok alapján tisztázza Fellnernek a tatai piarista-templom, rendház és gimnázium építésénél való szerepét és megbizonyítja, — szemben az eddigi felfogással — hogy az építkezés tervezője és vezetője Fellner volt. Dornay dolgozatának nagy érdeme, hogy beható levéltári kutatás alapján eloszlatott több bizonytalanságot és tévedést s helyükbe új, megbízható adatokat nyújt. Egyúttal megismertet minket néhány új mester- és művésznévvel, amelyek Fellnerrel kapcsolatban szerepelnek a tatai építkezéseknél.

Zádor Anna

MAGYAR MŰVÉSZET A KÜLFÖLDI IRODALOMBAN. Két magyar szobrász szerepelt nemrégiben egy-egy külföldi folyóiratban: *Kisfaludi Strobl* Zsigmondról írt Kineton Parkes hosszabb méltatást a legszebben kiállított angol művészeti folyóiratba, a londoni „Apollo”-ba, a cikket néhaságos illusztráció díszítette; *Sidló* Ferenc művészi munkásságát pedig hasonlóképpen számos reprodukcióval ellátott tanulmány méltatta Francesco Geraci tollából, az olasz „Emporium” 73. évfolyamának 429. füzetében. Mind a két tanulmány nagy elismeréssel szól e mestereinkről. *Sidló* művészetéből egyébként előzőleg a londoni illusztrált világlap, a „Graphic” is hozott egy sorozat mutatványt. Művészetünk ismertetése körül a német irodalomban újabban folyóiratunk berlini munkatársa, dr. *Hajó* Erzsébet fáradozik. Néhány hónappal ezelőtt, decemberben közölt a Berlinben megjelenő „Ungarische Jahrbücher”-ben egy áttekintést a német és a magyar művészet vonatkozásairól a XIX. században, a „Deutsche Allgem. Zeitung”-ban ismertette a gróf Andrassy-gyűjteményt, a „Berliner Tageblatt”-ban pedig kis tanulmányt tett közzé a magyar művészet kezdeteiről és fejlődéséről. Ezek a tanulmányok és aktuális kis cikkek kétségtelenül hasznosak, mert a külföldi olvasónak újra meg újra emlékezetbe idézik művészetünket. Sajnos, sokkal többet úgy sem teszünk a külföldön művészetünk ismertetésére. E folyóirat már ismételtelen felpanaszolta egy oly idegen nyelvű, bőven és szépen illusztrált kézikönyv hiányát, amely régi és újabb művészetünkről a külföldnek megbízható képet adna. A panaszok elhangzottak s minden maradt a régiben. Míg ez a szerény kívánság teljesülni fog, addig örömdenünk kell, hogy legalább elszórt cikkek formájában vesz tudomást az idegen arról, hogy egyáltalában van művészetünk.

JEAN VALLERY-RADOT: L'ARCHITECTURE RELIGIEUSE EN HONGRIE SOUS LA DYNASTIE ARPAIDIENNE. Extrait de la Revue des Études Hongroises. Paris. Janvier—septembre 1929.

Jean Vallery-Radot hosszabb tanulmányban ismerteti Gál László: L'architecture religieuse en Hongrie du XI^e au XIII^e siècle (Paris 1929) című munkáját. Gál elsőnek ad modern szempontú áttekintést hazánk művészi multjának egy igen fontos, de tudományosan kevésbé feldolgozott területéről, amit Radot is e munka legnagyobb jelentőségű tud be. Ezt még fokozza az a körülmény, hogy francia nyelven való megjelenése által széles körök számára válik a külföldön is hozzáférhetővé. Viszont éppen ezért súlyo-

sabban esik latba a kotelesnek nehany, Radot által is hangsulyozott hibaja: elsosorban a bibliografia hiányos, újabb keletű munkát nem tartalmazó volta, továbbá a gyakran kissé elhamarkodott általánosítás. Ugylát-szik, szerzőnek nem állt módjában az ez-irányú újabb kutatásokat tekintetbevenni, amit műve folytatásában bizonyára pótolni fog.

Zádor Anna

Az ARCHIV FÜR BUCHGEWERBE MAGYAR SZÁMA (1930, Heft 10). Az „Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik” a külföldi nyomdaművészi folyóiratok talán legtekintélyesebb organuma. Hogy ez a folyóirat testes kötetet szentelt a magyar sokszorosító grafikának, az nem utolsó sorban a fáradhatatlan Rosner Károly érdeme. Rosner Károly úgy a szövegrész, mint a pazar illusztráló anyag összeválogatásával jelentős munkát végzett. Aki az Archiv e kilós kötetét átlapozza, az a mai magyar grafika termékeiről maradandóan jó benyomást nyer. Minden téren az anyag legjaya szerepel; a hasonló alkalmakkor oly gyakran érvényesülő mellékzempontok nem bontják meg a friss, változatos, életerős összképet. E tekintetben sokat jelent az Archiv elsorangú nyomdai kivitele is. Egy-egy kritikai megjegyzést mégsem akarunk elhallgatni, tudva azt, hogy az Archiv magyar kötetének értékelését ezzel lényegileg le nem szállítjuk. Ily megjegyzésünk az, hogy a szövegeanyag nem összehangolt. Rosner cikkei („szabad” grafika, plakát, szignet), a grafikus művészetegységek műveinek szabatos analízisére vetnek súlyt. Hiba, hogy Morelli, Rauscher, Doby nevét meg sem említi. Végül Gyula magvas tanulmánya (könyvkötés) rövid történeti áttekintés, míg e cikk illusztráló anyaga csak a legmodernebbet adja. A modern problémákról tájékoztatnak kitűnően Kner Imre és Naményi (könyv- és reklámgrafika; esomagolás); míg azonban Kner csak a problémát világítja meg elmélyedően, Naményi egyéni műveket is jelez. Wanko cikke (szakképzés) világos, hasznos okfejtés, de nem hagyhatjuk említés nélkül a fordítási hibák tömegét. Nádai kis tanulmánya végül (nyomdászfejek) szellemes történelmi csévés. Hiányzik tehát a szövegeanyag szerves kiegyenlítése. Hiányos továbbá bibliófil anyagunk ismertetése, művészi életünknek ez a minőségileg oly gazdag megnyilvánulása, pedig ez az Archiv közönségét különösen érdekli. Így a Magyar Bibliófil Társulatról szó sem esik. Végül még az illusztrációk bővebb német szövegmagyarázatát nélkülözök, amely hiány egyes esetekben a művészi megoldás helyes elbírálását befolyásolhatja.

Rabinovicsky Márius.

LEO PLANISCIG: PICCOLI BRONZI ITALIANI DEL RINASCIMENTO. Arduino Colasantinak, a volt olasz szepművészi államtitkárnak szerkesztésében megjelenő *Arti Minori* gyűjteménysorozat mult évben fontos kötettel gyarapodott. Planiscig Leó doktor, a velencei szobrászat egyik legkitűnőbb ismerője tette itt közé az olasz bronzszobrocskákról szóló, terjedelmes anyagot felölelő munkáját. Olasz nyelven csak most jelent meg nagyobb mű az itáliai bronzszobrocskákról, holott Bode-nak német szövegű háromkötetes, hatalmas munkája néhány évvel ezelőtt már második, kisebb kiadásban is napvilágot látott. És most sem olasz tudóra bízták az anyag feldolgozását, hanem osztrák művészettörténirőre. De Planiscig Leó hivattott is erre a feladatra, mert eddigi könyvei és egyéb nevezetes dolgozatai legnagyobb részben az olasz, különösen a velence—paduai plasztikáról szölettek. A renaissance bronzszobrocskák nagyobbik fele ebből a művészeti körből került ki és így Planiscig különösen ott-hon érezhette magát a közzéteendő anyag kiválasztásában és művészettörténeti értékelésében. Ő előtte Bode inkább a toscanai quattrocento-bronzszobrocskák területén végzett alapvető munkát; olyan fontos mester, mint Bertoldo például neki köszönheti feltámadását. A Bode által fölfedezett és összeállított toscanai quattrocento-bronzoknál már csab-rikán történhetik gazdagodás. Planiscig köte-te sem annyira itt hoz udjónságot, munká-jának jelentősége területi szempontból a ve-lence—paduai körre, időbeli szempontból pedig a cinquecento századra esik.

A majdnem négyszáz bronzszobrocscsa ké-pét közlő kötet elejére Planiscig ötvenoldalas bevezetést írt, amelyben világosan és tömören jellemzi ennek a kizárólagosan művészi és ti-pikus olasz plasztikai műfajnak életét és fejlődését. A bronzszobrocscsa a renaissance-nak, a humanizmusnak igazi szülője, benne jelentkezik először tisztán a *l'art pour l'art* gondolat. Donatello követőinél, utódjainál vi-rágzott ki Toscanában és a nagy mester nyomán kapott életre Paduában is, ahol az egye-tem klasszikus légköre különösen elősegítette az antik szellemiséget árasztó műfajnak bámu-latos kifejlődését és népszerűségét. Toscanában Michelangelo titáni egyénisége, emberfölötti távlatokat nyitó lelki mélysége, melynek a monumentalitás és a fehér márvány volt az igazi nyelve, nem kedvezett a kis bronzok ön-álló szépségkultuszának, de a michelangelói ki-fejezés árnyékában, a mester által fölvetett művészi problémák formalisztikusabb felhasználásával, kis szünet után újra fölvirradt Tos-canában a bronzszobrocscskák napja. A kitelje-sedett renaissance manierizmusba ácsapó szel-leme kedvezett a kis bronzok létrejöttének. Hi-szen ilyen kis formátumban könnyebben váló-sulhattak meg az érdekes művészi problémák,

a kontraosztok, a *linea serpentinata* mozdulatváltozatai. Velencében Jacopo Sansovino, Alessandro Vittoria, Girolamo Campagna, Tiziano Aspetti és társaik ugyanolyan stílusú megoldásokat kerestek, mint Firenzében Giovanni da Bologna és követői. Annyira rokon a két iskola problémavilága, hogy Vittoria és Giovanni Bologna kifejezése között néha a legnagyobb hasonlatosságot fedezhetjük fel. Míg azonban Velencében a fekete lakkpatina uralkodott, addig Giambolognának és követőinek bronzai mesterien aknázzák ki az anyag különleges fényét, sőt az utódoknál sajátos, rőt patinát, az úgynevezett *patina sfumata*t figyelhetjük meg.

A kis bronzok divátja az Alpokon túl is gyökeret vert, azonban itt nem volt a természet olyan nagy és eredményes, mint Itáliában, noha az északi renaissance-nak a vallási tartalomtól egyidejűleg megszabaduló, az olasznál is erősebb manierizmusa eléggé kedvezett a bronzszobrocskák *l'art pour l'art* szellemének. Viszont éppen az északi művészetnek kereső lelkesége, a művészi formák értékét önállóan kevésbé érző, kifejező mivolta okozta azt, hogy itt nem virágozott annyira. Csak az olaszokkal közvetlenebb összeköttetésben levő városok, így elsősorban Nürnberg értette meg ennek a műfajnak kizárólagos artistikumát. A XVII. század szelleme azonban mindenütt, még Itáliában is, véget vetett a kis bronzok divatjának. Az elefántesont vette át tőle az uralmat, majd a XVIII. század finomkodó, galán idejében a törekény porcellán. Ezeknek dekoratív gráciájában jutott a kispasztika megint különleges egyéni szerephez.

Planiscig publikációjának főértéke, mint mondtunk, különösen a XVI. század anyagában rejlik. A quattrocentobeli toscanai szobrocskák terén alig hozhat nevezetes újat. A newyorki Straus-gyűjteményben lévő *Puttínónak* Verrocchio, a bécsi Kunsthistorisches Museum egy *Bacchansának* a sienai Francesco di Giorgio művei közé való sorolását nem tartjuk teljesen meggyőzőnek. Planiscig ezekről a szobrocskákról különben a bécsi múzeumok Évkönyvében a közelmúltban érdekes tanulmányt tett közzé. Verrocchióval kapcsolatban azonban nem említi fel mostani gyönyörű munkájában a budapesti Szépművészeti Múzeum anyagkáját, pedig ez kétségtelesen a Verrocchio közvetlen körébe sorozandó bronzok legértékesebb darabjai közé tartozik. Teljesen érthető, hogy Planiscig leginkább saját bécsi múzeumainak és azoknak a magángyűjteményeknek bronzait méltatja, amelyeknek létrejöttében oly tevékeny részt vett. Az ő érdeme, hogy az újabban keletkezett bécsi magángyűjtemények oly sok, eddig ismeretlen jelentős darabbal gazdagodtak. A budapesti Szépművészeti Múzeummal természetesen mostoháiban bánik, csak a Riccióni tulajdonított *Europa elrablását* és a leonardeszki

lovasszobrocskának képét közli, viszont a kiváló Wittmann-gyűjtemény darabjairól úgy képeket, mint írásban teljesebben számol be. Ennek a gyűjteménynek részletes leírő katalógusát is Planiscig készítette el Wittmann dr. számára. Egyéb budapesti gyűjteményben levő alkotásról azonban nincs szó a könyvben. Az *Europa elrablását*, Szépművészeti Múzeumunk renaissance bronzgyűjteményének egyik büszkeségét különben már Balogh Jolán tulajdonította először Ricciónak a bécsi Jahrbuch für Kunstgeschichteben megjelent dolgozatában. A bikán ülő alak ruhareddői után ítéelve azonban lehetséges, hogy mégis Bellano műve a kiváló alkotás. Igen nehéz itt stíluskritikai alapon biztos eredményhez jutni. Rengeteg függ a bronzöntvény megmunkálásától, ami sokszor nem a mintát készítő mester műve. E mellett számos másod- és harmadrangú kéz dolgozott a vezető mesterek műhelyében és ezek különböző variációkban, rendszeren eldurvítva népszerűsítették a kedvelt és sikerült modelleket. Egy-egy kitűnő mintáról számos eltérő kvalitású öntvény készült. Így a Planiscig által közölt, XVI. század elejéről való, szép északolaszországi fej (Bécsi múzeum) egy kitűnő, a mellnek nagyobb kivágását mutató példányát a Szépművészeti Múzeum őrzi. Egy másik, a bécsihez inkább hasonló példánnyal viszont a lyoni múzeumban találkoztunk.

A Planiscig könyvében először publikált bronzok közül legnevezetesebb a joggal Benvenuto Cellinének tulajdonított *Venus és Amor*, amely a bécsi Lederer-gyűjtemény egyik büszkesége. Néhány változást is találhatunk Planiscig könyvében az előbbi munkáiban található attribúciókkal szemben. Kétséges azonban, hogy *Keresztelő Szt. Jánosnak* oxfordi szobrocskája, melyet most Filippo de Gonzatek tulajdonít, nem áll-e inkább közelebb Antonio Lombardi, vagy a Barbarigo-relief mesterének stílusához. Ismételjük, szükségképpen igen ingadozók sokszor e területen a stíluskritikai megállapítások. Viszont nagyon helyes a Planiscignek a newyorki Harry Sachs-gyűjteményben lévő *Madonna*-szobrocskáról való nézete, melyet Girolamo Campagnanak tulajdonít. Planiscig stíluskritikai következtetését azzal is megerősíthetjük, hogy Girolamo Campagna volt az, aki a XVI. század vége felé Donatellónak paduai oltárát széjjel-szedte. Márpedig a newyorki bronz kompozíciója teljesen Donatello paduai oltárán levő, fenségesen zord *Madonna*-szobor kedvesebb átirása. Igen valószínű, hogy épp azt a velencei mestert foglalkoztatta leginkább Donatello alkotása, akinek hivatása volt nagy elődjének mesterművét átalakítani.

A Planiscig által közölt velencei bronzokkal kapcsolatban meg kell említenünk a budapesti *Iparművészeti Múzeumban* levő két, egyszerű felépítésű, 136, illetőleg 138,5 cm

magas tűzbakot, melyekről Balogh Jolán az Archeológiai Ertesítő legújabb számában éppen akkor állapítja meg igen helyesen, hogy Tiziano Aspetti elsőrangú műve, midőn e sorok írója is közzétenni készül ezt a nézetét. A két tűzbakon Aspetti műhelyében bizonyára több különböző kéz dolgozhatott. Ezt erősíti meg nemcsak a magasabb tűzbakot koronázó Minerva nyugodtabb, mérsékeltbb mozgású stílusa, hanem a bronzok felületi megmunkálásának, patinájának különbözősége is. A két remek alkotás mindenesetre kitűnően repraesentálja az 1600 körüli velencei stílusterékvé-
seket. Az Iparművészeti Múzeum büszke lehet erre a két mesterműre, mely méltóan egészítheti ki a Planiscig könyvében szereplő tűzbakokat.

Planiscig könyve kétségtelenül komoly gazdagodását jelenti a renaissance művészetre vonatkozó publikációknak. A gyönyörűen illusztrált kötetért úgy a tudós szerző, mint az áldozatkész kiadó a mértő társadalom igaz hátlját érdemelte ki.

Ybl Ervin.

STATISZTIKA ÉS MŰVÉSZET. Statisztika és művészet? Úgy gondoljuk, két egymástól a lehető legtávolabb eső területe az ember szellemi munkásságának! Miként kerülhetnek egymás mellé a számok, a legszárzabb tényösszefoglalások tudománya és az emberi szel-
lem szabadon szárnyaló, teremtő tevékenysége? Ezt mutatta meg a bécsi Gesellschaft und Wirtschaftsmuseum hatalmas atlasza, mely a közelmúltban jelent meg a könyvpiacón.

A dr. Neurath vezetése alatt álló bécsi szociológiai múzeum hatalmas falitábláinak javát foglalta össze ebben a kitűnő munkában, amelynek lényege az, hogy a sokezer kötetre terjedő népességi, gazdasági stb. statisztikai munkák tartalmának leglényegesebb részét úgy dolgozta fel, hogy azok legfelsőbb tartalma áttekinthetővé, érzékelhetővé, érthetővé vált mindenki számára, akinek szeme van, hogy lásson.

A mű 100 nagy színes táblából áll, amelyek grafikusán ábrázolnak bizonyos nagyfontosságú ténycsoportokat, a múlt és a jelen emberi életének legéletbevágóbb problémáit. A statisztika már hosszabb ideje használja a grafikus ábrázolást. Hiszen csaknem mindenki ismeri a régebbi ábrázolási módszereket: színes hasábkok, amelyek a növekedést vagy csökkenést illusztrálták. Vonalak, amelyek bizonyos folyamatokat — például népesség-szaporulat, termelés alakulása — szemléltettek. Avagy a másik módszer, ugyanazon cikk, tárgy, embercsoport stb. — változása kisebb és nagyobb méretű figurákkal, — kis auto, nagy automobil, — esetleg két dolog összefüggése: egy ember szájában emberrnyi szivarral: ennyit szí el életében!

Ezekkel a kezdetleges ábrázolásokkal szemben a bécsi társadalmi múzeum új és, hisszük, helyesebb alapot talált. Az ábrázolási módszer kiindulópontja és lényege az „Mengenbilder”, „tömegképek” rendszere. Ez azt jelenti, hogy minden ábrázolásnál az ábrázoltnak egy bizonyos egységét, például 10.000 lakost, 100.000 tonna hajótért lestillzált szimbólum képvisel, amely szimbólumot megfelelő sokszor illesztnek egymás mellé: egymillió lakosságot 100 ilyen stillzált emberalak képvisel. Ez a eredmény egyfelől a nagyobb áttekinthetőség, másfelől pedig a képszerűség. Ez a rendszer. A művészinnek területére ér most már a bécsi intézet ezzel a rendszerrel, amint azt alkalmazni tudja. Minde-nekelőtt tökéletes egyszerűséggel rajzolja meg a szimbólumokat, melyek a 100 táblán a legkülönbözőbbek. Lehetőleg egyszerűek, szembe-
szökők és érthetők, de ezenfelül színes keze-
lésükben nagyon izlések és hatásosak. Egyes táblák valóságos grafikai remekek színességükben, folthatóságukban. A szín- és forma-
elemeknek kombinálása révén csaknem minden képszerűen tudnak kifejezni. Például a gabonaforgalmat, a ki- és bevételt, illetve a saját fogyasztást és hiányt a föld egyes ország-
gaiban. A gabonát finoman megrajzolt kalászok érzékelteik. Világos szín a termelt, sötét a szükséglet. A kivitt gabonát apró, fekete ladikba illesztett kalász érzékelteti, a behozottat világos ladikba állított jelzi. Egy-egy kalász bizonyos egysegnyi mennyiséget jelent. Ilyen és hasonló szellemes variációk révén a legbonyolultabb összefüggések is ábrázolha-
tók és bemutatathatók. A változatosság foly-
tán a lapok nem egyhangúak, mint a régi gra-
fikus szemléltetésnél voltak, hanem szórakoz-
tatók, vonzóak, megkapják a figyelmünket. *Nem tudjuk az atlaszt letenni, amíg jórészt át nem lapoztuk.* A statisztikai ábrázolások közé fölülte érdekes történelmi ábrázolások illeszkednek: például a római birodalom terjedelme és a következő lapon gazdasági vi-
szonyai, a világbirodalom melyik része mit szállított, mit termelt. Avagy a középkor kö-
zépeurópai városai népességükkel, szembe-
állítva a kolostorok térképével, és így tovább.

A térképek egyszerűsége egyszerűségben és kiegyensúlyozott szénskálájában mesterinek nevezhető.

A mű értékeit nehéz felsorolni! A statisztika birodalmának esoterikus homályába vissz világosságot, járhatóvá teszi napjaink élet-
nek egyik alapvető tudományát. De ezenfelül a grafikai művészetnek olyan érvényesülését teszi lehetővé, amelyre eddig talán nem is igen gondoltunk. E mű létrejötte bizonyos értele-
mben szimptomatikus jelentőségű: életünk mind nagyobb differenciálódása, a világ egész életét tervszerűen rendezni akaró tendenciája nem elégszik meg a pusztá betűvel, és min-
denfelé a képszerű látásra, megértésre törek-

szik. A mozgófénykép jelentőségének mind nagyobb növekedése, a „magazinok” legkülönbözőbb rétegekhez szóló sokasága, csakúgy ezt bizonyítja, mint ez a tudományos munka.

Kívánjuk, hogy Neurath atlasza minél nagyobb tömegekben járja be a világot, kívánjuk, hogy minden iskola hozzájusson és akassa folyosója falaira ezeket a színes lapokat, mert ezzel a tanítás intenzívitását növelheti a tanulók szín- és formakésztségét is — tudat alatt — nevelheti velők. De kívánjuk azt is, hogy ez az atlasz ne maradjon egyedülnek, hogy minél több hasonló munka születessen és tárja fel korunk nagy kérdéseit.

Dr. B. V.

MOST JELENT MEG! Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum Évkönyveinek VI. kötet (1929—1930). Szerkesztette Petrovics Elek. A 274 lapra terjedő, 4-r. kötet tíz művészettörténeti dolgozatot tartalmaz 238 illusztrációval. Ára 40 pengő. Megrendelhető a Szépművészeti Múzeum számvevőségénél (VI., Aréna út 41).

1931. ÉVI KIÁLLÍTÁSAINK:

(I. közlemény a f. évfolyam első számában.)

Február hó 14-én nyitotta meg nagybányai vitéz Horthy Miklós úr, Magyarország kormányzója, a norvég reprezentatív képzőművészeti kiállítást a Nemzeti Szalóban;

ugyanaznap nyílt meg Cserepes István kiállítása Párisban a Kleinmann-galériában; ugyanezen hó 15-én nyílt meg Ába-Novák Vilmos festőművész és Pátzay Pál szobrászművész gyűjteményes kiállítása az Ernst-múzeumban;

ugyanezen hónap 21-én Scheiber Hugó festőművész, Boda Gábor, Grantner Jenő, Langsfeld Károly, Szöllös Endre szobrászművészek kiállítása a Tamás-galériában;

másnap, 22-én Krocziák Emil képeinek és Jakobi Elza szobrainak kiállítása Kovács Akos szalójában.

Ugyanezen szalóban március hó 1-én Markos György reklámpítészeti és reklámgrafikai kiállítása;

és hó 6-án Farkasházi Miklós rajzkiállítása Párisban a Quatre Chemins helyiségében;

következő napon, 7-én Bor Pál festő- és szobrászművész kiállítása a Tamás-galériában;

ugyanezen hó 8-án nyílt meg a Nemzeti Szalón LXX. csoportkiállítása Ducsay Béla, Jándi Dévid, dr. Say Géza, csabai Wagner József festőművészek, Török Eva festőművész és Endrő Margit iparművész műveiből;

15-én az Ernst-múzeum CXVIII. csoportkiállítása, melyen Fáy Dezso, Feiks Alfréd, Ferenczy Valér, Feszty Masa, Gallé Tibor, Perrott-Csaba Vilmos festőművészek, Reiter László építész és Ligeti Miklós szobrászművész vettek részt;

ugyanezen hó 18-án Gömöri-Raidl Ida festőművész gyűjteményes kiállítása nyílt meg a Tamás-galériában;

22-én a Magyar Rézkarcoló Művészek Egyesületének reprezentatív kiállítása a Nemzeti Szalóban;

28-án Pekáry István festőművész és Gádor István szobrászművész kiállítása a Tamás-galériában.

Április hó 3-án Homann Károly festőművész-tanár kiállítása az ev. ref. főgimnázium rajztermében;

5-én a Szinyei Merse Pál-Társaság jure-jure rendezett VI. Tavasz Szalón a Nemzeti Szalóban;

8-án Gráber Margit festőművész kiállítása a Tamás-galériában;

18-án Angelo Pál, Balogh Rudolf, Pécsi József és Rónai Dénes gyűjteményes fényképkiállítása a Tamás-galériában;

21-én a Nemzeti Szalón LXXI-ik csoportkiállítása Cziffery József, Faragó Endre, Heller András, Pobárnok Zoltán, Sreier András, Teplánszky Sándor festőművészek, Grünwald Valéria és Zádori Finta Gergely szobrászművészek, valamint néhai Pogány Ferenc hagyatékai műveiből;

Május hó 2-án nyitotta meg nagybányai vitéz Horthy Miklós úr, Magyarország kormányzója, a japáni császári képzőművészeti Akadémia közbejöttével rendezett japáni reprezentatív képzőművészeti kiállítást a Nemzeti Szalóban;

ugyanebben a hónapban nyíltak meg az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum és az Orsz. M. Iparművészeti Múzeumoknak a Művészeti Múzeumok Barátainak Egyesülete, illetve a saját rendezésükben bemutatott kiállításai, amelyekkel következő két számunkban több tanulmány keretében foglalkozunk; e hó 9-én nyílt meg a „Virágos Budapest-Virágos Magyarország” virágkiállítása a városligeti Széchenyi-szigeten;

17-én a spanyolországi Valenciában Ringer Erzsébet festőművész rajzkiállítása az ottani Salon del Circolo de Bellas Artesben;

23-án a Rónai Magyar Intézet (R. Accademia d'Ungheria di Roma) kiállítása a Nemzeti Szalóban.

Június hó 6-án az Alkotó Művésznők Egyesületének első kiállítása a Nemzeti Szalóban;

14-én Sassy Attila festőművész műtermi kiállítása;

21-én a Nemzeti Szalón tavaszi tárlata.

Felölös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1931. 5. szám

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