

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

SZINYEI MERSE PÁL EMLÉKE

Ybl Ervin Szinyei-serlegbeszéde az 1932. év február hó 4-én tartott Szinyei-Lakomán.

Nyomasztó világhangulatban, félnék megilletődéssel veszem ajkaimra Szinyei Merse Pál nevét. Keresem az összefüggést az ő egészséges, kiegyensúlyozott léletszemlélete és a mostani idők döbbenetes lelki és anyagi zavarai között. Aggódom, hogy az idei február másodikika csak külső évfordulója ennek a tiszteletreméltó lélekidézésnek és hogy már nincs közössége azzal a régi, boldog magyar világgal, melynek nemcsak emberi megtestesítője, hanem legkifejezőbb művésze is volt Szinyei Merse Pál. Az ő napugara most nem fénylik fejünk fölött, nem halljuk pacirtájának gondtalan csattogását. Az ő világa távoli, mindinkább halványodó fénycsík a horizonton, fölöttünk pedig koromötét zivatarfelhők vészesen cikázó villámokkal. Minden ingadozik, az emberi értékelés örök pillérei megremegtek, a kultúra biztos boltozatai repedeznek. Van-e kivezető út ebből a zárzavarból? Megindul-e az új fejlődés anélkül, hogy a multnak romba kelljen dőlnie? Kirobban-e a végzetserző harc, hogy a mai túlérett civilizációt elpusztítsa, vagy pedig fokozatosan elsímulnak az idő tengerének hullámai? Talán csak a művészet képes erre a sorskérdésre válaszolni.

A művészet a korszellem barométerje. Nemcsak kifejezi, leleplezi a kor lelkületét, világszemléletét, hanem annak nagy változásait előre is megmutatja. Még önteledezőn fogyasztottuk a gondtalan idők bőséges kenyérét, mikor a művészetben már nyugtalanító jelenségek merültek fel. A lelkek izgalmaról, a jelennel szemben való elégedetlenségről, a multtal való szakításról beszélt már akkor a művészet, mikor még azt hittük, hogy elérkezett az örök béke, az állandó gyarapodás korszaka az emberiség történetében. Igaz, hogy a nyugtalanító jelenségek a művészet életének keretén belül is megmagyarázhatók, azonban mégis akkor állanak előttünk ezek teljes szellemtörténeti mivoltjukban, akkor érezzük meg a nagy összefüggéseket, ha a korábban föllépő művészeti tüneteket a bekövetkező nagy világválság előzördüléseinek tekintjük. A természet lefestésével való szakítás, a fokozott kifejezés, vagy az absztrakció keresése csak azért robbanhatott ki ilyen erővel, mert megvolt a lelki háttérük, és mert világrengető eseményeknek vetették előre az árnyékát. Megmérhetetlenül nagyserzők az összefüggések az emberiség történetében. Ugyanakkor fejlődődik be a művészetben egy hosszú fejlődési korszak, midőn a politikai, a szociális és a gazdasági fejlődésben is halatlannal nagyszabású felvonás végére értünk.

Ez nem lehet véletlen összeesése a jelenségeknek, hanem megfoghatatlanul kitervezett összjáték az emberiség drámájában.

De ahogyan nyugtalanságot, izalmat fejeztek ki a háború előtt való művészeti jelenségek békés életünkben, úgy a mostani, szinte észrevétlenül erősödő lehiggadás a művészetben mintha arra engedne következtetni, hogy a lelkek harca mégis enyhülőben van és hogy a mai feszültség még a kirobbanás esetében sem fog járnai a kultúra összeomlásával. Lehet, hogy a művészetben megfigyelhető tisztulás egyelőre még csak saját gyógyulásának kezdetét jelzi, de éppen a világjelenségek nagy összefüggésének tudata bátoríthat fel bennünket arra, hogy higgyünk sorsunk általános jobbrafordulásában. Az utolsó pillanatok azonban a legnehezebbek. Most kell összeszedni minden tartalékot, hogy kibírjuk a megpróbáltatást.

A gyógyulás, a tisztulás még csak a művészet imponderabilitásában jelentkezik, de nem a külső körülményekben. Csak a művészet barométere jelzi a jövő javulását, ellenben maga az élet még az óráról-órára való, szinte reménytelen harc képét mutatja. Vésszes vizeken evez mindegyik ország hajója, és hogy létét, menekülését megkönnyítsék, minden fölölesget ki akarnak vetni az imbolgó bárkából.

Az első áldozat éppen a művészet lenne. Pazarlásnak, veszélyesnek tekintenek minden fillér kiadást, ami a művészet céljait szolgálja. Belátjuk mi is, hogy a mai súlyos időkben nem gondolhatunk új kultúrintézmények alapítására, de a művészettől mindent megvonni, az egyet jelentene az ország lelki öngyilkosságával. Eltekintve attól, hogy a művészeknek is éppolyan joga van az élethez, mint a más foglalkozást űzőknek, sőt kivételes elhivatottságánál fogva az életnek még bőségesebb gyümölcsöire is pályázhatik, magát a művészetet lehetetlen az élethez, egy kultúrország létében nélkülözni. Hozzá tartozik az ember lelki teljességéhez, mert nemcsak kenyérből élünk mindannyian. Tapadhatalan, hogy e téren is nagyobb a terjedés, mint amennyi még a rendes körülmények között is bőségesen elegendő lenne, és hogy sok a selejtes munka, de ebből nem következik az, hogy legalább a legjava művészetet ne támogassuk államilag, társadalmilag annyival, amennyi erre a célra a legredukáltabb költségvetésben is elfér, sőt az élet szükségleteinek arányos beosztása mellett kell, hogy elférjen.

Hogy melyik a legjava művészetünk, arról itt nem kívánok szólni, de fölösleges is szólnom. Benne él a tudata a magyar szellemiség legjobbjai által alkotott közvélemény-

ben és olvashatjuk a külföldi sajtó híreiben, melyek a magyar művészetnek idegen országokban való bemutatkozásairól mindig az őszinte meglepetés, sőt a csodálat hangján szólnak. Ezek az értékek nem függenek az irányoktól, a legkülönbözőbb módon vallják a maguk hitét. Magyar szemszögből tekintve közülük mégis azok a legfontosabbak, amelyek a nemzet egyéniségét és a kor szellemét fejezik ki a legpregnansabban. E kettő, a magyar faj-ság és a korszellem kifejezése nem ellentétes egymással, mint sokan vélik. Úgy idősebb, mint fiatalabb mestereink közül nem egy kitűnő példát nyújt erre. A faj-ság adja a zámatot, a korszellem kifejezése pedig az eleven életet az alkotásnak. A mai sorsdöntő idők művészete nem élheti ki magát a szabadságnak való, ártatlan képcsékek gyártásában. Ez a művészet, valóban, csak olyan munkákat termel, amelyekről a leghamarabb lehet lemondani. *A mai idők művészetének nemzeti missziót kell teljesítenie, világnézeti és etikai távolokat nyitnia, hogy örök bivatását betöltsse és mint nélkülözhetetlen barát, mint élő lelkiismeret álljon mellettünk, ahogyan az ember mellett állt mindenkor a múltban, a legnyomorúságosabb időkben is.*

De hányan vannak a művészek és laikusok között, akik rászemlélték már a művészetnek erre az örök elhivatottságára? Hányan érzik, hogy csak így lehet a művészet jövőjét biztosítani? Ma még igen sokan hízélgést, tetszelgést kívánnak a művészetből, nem pedig a mai kor kinyilatkoztatását, vagy jövőbelátást. Elismerjük, nem kellemes szembenézni a mai kornak porére vetközöttetett felületével, hogy jobban esik régi álmodatok felidézni, de csak teljes önbeismeréssel változtatjuk meg a művészet jövőjét, és csak így állíthatjuk, hogy a művészet nem az élet nélkülözhető szállangja, hanem lelkünk szükség-szerű megnyilatkozása, szellemi valónk tükré. Csak az ilyen művészet járja át igazán a nemzet öntudatát, az ilyen művészet lehet a nemzet életének, foltámadásának a harmonája.

Az ilyen művészetnek van etikája és nemzeti elhivatottsága, mint ahogyan ösztönös magyar érzésből, kora szellemének igaz felismeréséből fakadtak a múlt század 70-es éveiben Szinyei Merse Pál képei. Mérheteren világnézeti szakadék választja el a mester művészetét a most uralkodó törekvésektől, de a Szinyei Merse Pál festészetének etikájából vont tanulságok mindenkor érvényesek maradnak minden igaz művészet számára.

Ennek jegyében és hódolattal Mesterünk nagy emléke iránt, a nehéz sorsral küzdő magyar művészet jövőjére emelem a Szinyei-serleget.

A SZINYEI MERSE PÁL-TÁRSASÁG évi rendes közgyűlését január 30-án tartotta meg, melyen dr. Medgyessy Ferenc szobrász-

művészt, dr. Farkas Zoltán és Kemény Simon művészeti írókat rendes tagokul választotta. A Társaság az 1931. évi Szinyei-jutalmat Medgyessy Ferencnek ítélte. A néhai jánosbalmi Nemes Marcell-féle alapítvány Szinyei Merse Pál tájképfestészeti díját Boldizsár István festő nyerte, a Zichy Mihály grafikai díjat Vadász Endre. Február 2-án, Szinyei Merse Pál halálának tizenkettedik évfordulóján tartotta meg a Társaság a Magyar Tudományos Akadémia üléstermében a Szinyei Merse Pál emlékünnepet. Csók István elnöki megnyitója után Sidló Ferenc főtitkár terjesztette elő a Társaság 1931. évi működését ismertető jelentését, Zádor István Lázár Bélának a kiadott díjakról szóló referátumát. Az emlékünnepen olvasta föl dr. Lázár Béla „Az arckép művészete és Szinyei arcképművészete” című tanulmányát.

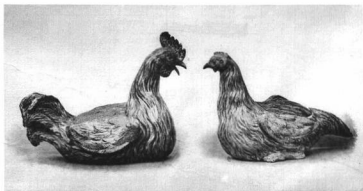
A Fészek-körben rendezett Szinyei Merse-lakomán a serlegbeszédet Ybl Ervin mondotta. Dr. Lázár Béla jelentése a díjak odaítéléséről:

A Szinyei Merse Pál-Társaság határozata szerint az idén a Társaság nagydíját Medgyessy Ferenc szobrász, a Szinyei Merse Pál tájképdíjat Boldizsár István festő és a Zichy Mihály grafikai díjat Vadász Endre rézkarcolóművész nyerte el.

Medgyessy Ferencet leküzdhetetlen ösztöne, olyan belső tűz, melyet oltani nem tudott — már mint kész orvost, diplomája elnyerése után — vezette a művészi pályára. A lelkében fölbredt látományok kifejezéséhez meg kellett szereznie a művészi kifejezés eszközeit. Ezért Párisba ment s az ottani művészi iskolákban két esztendeig dolgozott. De inkább a Louvre antik osztályai, az egyiptomi és görög művészet egyszerű emlékei vezették, mert érezte, hogy látományai nagyszabású vonalait csakis az előadás puritán nagyvonalúságába lehet belefoglalni. Páris után Firenzébe került, ott is járt iskolába, de ott is inkább Donatello és Michelangelo műveinek szellemébe igyekezett behatolni. 1908 óta idehaza dolgozik, a szigorú plasztikai egyszerűség kifejezésének eszközeit keresve. Különböző kiállításokon jelent meg s bár már 1911-ben elnyerte a Művészház nagy díját és a Képzőművészek Új Társaságának kezdetűl fogva tagja, s annak kiállításain minden alkalommal résztvevő, általánosabb elismerésben csak a debreceni Déri-múzeum előtt felállított négy nagy figurájának, a Múcsarnokban bemutatott két mintája révén volt része. Pedig Medgyessy művészetét, akármilyen méretű alkotással jelentkezett is, az jellemezte, hogy nem a formák apró részleteit, hanem a nagy összefüggéseket, az egyszerű síkokat, az azokat összekötő vonalakat igyekezett minél erőteljesebben kihangsúlyozni. Atlétát vagy terdplő nőt, álló női alakokat vagy lovascsoportot ábrázolt, minden alkotását a mellső nézetre építette fel, hogy



HATOSZLOPOS, LADIK IMASZÖNYEG, XVII. SZ.
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum
A Művészeti Múzeumok Barátai Egyesületének örök letéte



KAKAS ES TYOK. Faience színes mázzal. Holics, XVIII. század második fele
Orsz. M. Iparművészeti Múzeum A Művészeti Múzeumok Barátai Egyesületének örök letéte

a néző nyugodt szemmel, egy pillantással fogja fel az uralkodó kontúrú, melynek szigorú vonalmenetébe építette bele a formákat. Egyszerű formákat, hogy azok nyugodalmas vonalvezetésben nyugodt érzést és monumentális erőt sugározzanak. Medgyessy Ferencnek ez a törekvése a Déri-Múzeum előtt álló *Művészet és Régészet* című két női fekvő aktjánál érte el mesteri tökélyét. A lányan hullámzó kontúrokba, antikos egyszerűséggel, tiszta formákat öntött, melyek a női test lágyágát az érzés melegségével egyesítik s mivel a nagy formák a nagy kontúrból szervezen ömlenek elő, az összehatást, a nyugodt méltóság érzését drámai erővel fejezi ki.

Medgyessy plasztikai tehetségét társaságunk ezért tüntette ki ideai nagydíjjával.

A Szinyei Merse Pál tájképdíj nem egész munkásságot, hanem egyetlen egy képet jutalmaz. A társaság úgy találta, hogy *Boldizsár István „Gyümölcszedő nők”* című képe az elmúlt év tájképterminálásának kiemelkedő értéke. Boldizsár István rézkarcait — melyekkel már elnyerte társaságunk Zichy Mihály grafikai díját, — a költői érzés lágy hangulatai jellemzik. Ugyanezt mondhatjuk tájképeiről, melyek egyes folytatásai annak a nagybányai művészetnek, mely megindulásakor Szinyei Merse Pált is arra készítette, hogy felhagyjon a télettségben töltött évekkel s újra csethez nyúljon. Ugy látta, hogy a nagybányai művészek abban a szeltemben dolgoznak, melyet ő a *Majális*-sal már jóval előbb megkezdett. Ez a szellem a természet őszinte szeretetéből fogant. A nagybányai művésze a természet festői kifejezése, a kolorisztikus szintézis értelmében, ahogy azt egykor Ferenczy Károly megfogalmazta... Boldizsár hű e felfogáshoz. Csakhogy az ő lágy kedélye, érzelmeinek gyöngédsége mássá teszi a régi fogalmat. Puha, gyöngéd, zománcos koloritot foglal egybe, mindinkább belső tűzben égő színeket, egyre mélyebb harmóniát ad és hullámzó vonalmenetet. Legjellemzőbben fejezi ki művészi célzatait a *Gyümölcszedő nők c. képe*.

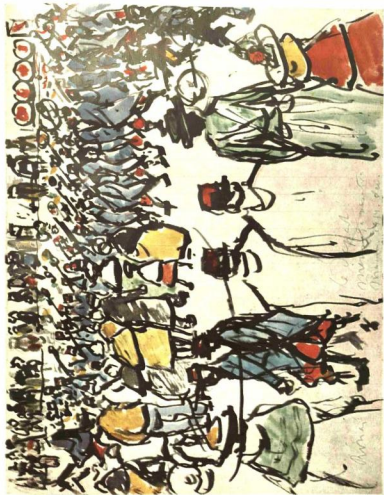
A Zichy Mihály grafikai díjat *Vadász Endrén*ek ítéltük oda. A rézkarc nemes művésze Rembrandtnál érte el csúcspontját, de a mód, ahogy Rembrandt a tűjt kezelte, nem lehet az egyetlen örökös forma. Vadász Endre nem Rembrandt követője. Nem a fény és árny hullámzó játékaiból emeli ki a formát, hanem a tiszta vonal puritán egyszerűségével szinte leírja mondanivalót. Amikor a magyar vidék életéből veszi motívumait, előadásának egyszerűségével, vonalhálózatának biztonságával éri el legnagyobb hatását. Vadász Endre néhány év előtt megkapta már a Szinyei Társaság grafikai díját, legutóbbi kiállításán azonban törekvései megvalósításában, előadásának könnyedségével és a grafikában nem utolsó sorban fon-

tos technikai eszközeinek választékosságában oly nívout ért el, hogy a Társaság indítatva érezte magát Zichy Mihály nevét viselő grafikai díját másodízben is neki adományozni.

AZ ÁTRENDÉZETT LUXEMBOURG. A párisi Luxembourg-múzeum átrendezésének híre valósággal izgalomba ejtette a francia, különösen a modern francia művészet híveit. Mindenki azt hitte és remélte, hogy a „világ művészeti fővárosának” az a múzeuma, amelynek az élő művészet bemutatása a rendeltetése, most már meg fog felelni céljának s hogy a Musée de Luxembourg termeiben végre teljes képet kaphat majd a festészet és szobrászati törekvéseknek arról a vitatható értékű, de mindenképpen érdekes eredményeiről, amelyek Cézanne halála óta máig keletkeztek s amelyeket nem teljesen jogos gyűjtőnéven az „Ecole de Paris” megjelölés alatt ismernek. E reményekre elsősorban a Luxembourg átrendezésének indító okai jogosítottak, amelyek között első helyen az a körülmény állott, hogy az impresszionizmus mesterei Manet-től Cézanne-ig végre bevonulhattak a Louvreba, s velük együtt természetesen átkerültek a XIX. század végi akadémizmusnak a képviselői is és így természetesen látszott, hogy helyüket a Luxembourgban az élő művészet képviselőinek legkiválóbb alkotásai fogják elfoglalni.

Elvileg ezekben a reményekben nem is csatlakozik az átrendezett Luxembourg látogatója és még kevésbé az, aki a katalógus alapján próbál képet kapni a gyűjtemény új anyagáról, hiszen az új katalógus hosszú sorát tartalmazza azoknak a neveknek, amelyek nemzetközileg elismert értékei a modern francia művészetnek, mint Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, Matisse, Derain, Maillol, Pompon, Despiau, stb. A *valóság* azonban sajnos egészen mást mutat. A Musée de Luxembourg új termei olyan képet adnak az utolsó évtizedek francia művészetéről, amely nem felel meg a valóságnak, amely nem ad hű és teljes képet az új francia festészet egyes irányainak a jelentőségéről és nemcsak kvalitatív, de informatív szempontból is helytelenül tájékoztatja a szemlélőt mindarról, ami Párisban az utolsó harminc esztendőben lezajlott. Hogy ez a kép — amelyet sajnos inkább torzképnek kellene nevezni — ilyen alakult, annak az oka főként három tényezőtől múlik. Egyrészt azon, hogy a múzeum anyagában mi szerepel, belőle mi hiányzik, másrészt pedig a gyűjtemény rendezésén, a módon, amellyel a kiállított művek egymással kapcsolatba vannak hozva.

A legmeglepőbb kétségtelenül ama neveknek a hosszú sora, amelyek nincsenek képviselve a Luxembourg új anyagában. Hiányoznak elsősorban a kubizmus összes mesterei, akiknek esztetikai értéke ugyan kétségen kívül vitatható és ma még talán eldönthetetlen, de akik húsz év előtt mégis a párisi



RIPPL-RONAI JÓZSEF: 1914. Vízértmeny
Az Össz. M. Szépírók Társaságának felajánlása

piktúra egyik legjelentékenyebb és még ma is élő irányát teremtettk meg. Az, hogy létezésükről a gyűjtemény összeállításánál még tudomást sem vettek, nem jelenti sem azt, hogy nem voltak, sem azt, hogy nem léteznek még ma sem. Az a tény, hogy a Luxembourg terméiből nemcsak az idegen származású, de teljesen franciává lett Picasso és Juan Gris, hanem a francia eredetű Braque, Léger, Delaunay, De la Fresnaye, Metzinger, stb. is hiányoznak, csak a francia művészet látogatói számára jelent komoly hiányt. De a Luxembourg újja rendezői nemcsak a kubizmus képviselőit tették indexre, hanem az új párisi festészetnek olyan francia vagy elfranciaosodott egyéniségeit, mint (hogy csak példákat említsünk) Rousseau, a finánc, mint Raoul Dufy, Lurçat, Modigliani, akiknek egyetlen egy alkotásuk sem szerepel a modern francia művészet otthonában. Az itt felsorolt nevek jelentőségét a francia művészet egyetlen ismerője előtt sem kell hangsúlyozni és minden kommentár nélkül világossá válhat, hogy egy ilyen hiányokat mutató gyűjtemény még csak hozzávetőlegesen hű tükrét sem adhatja e művészet új törekvéseinek.

A hiányzóként pedig sajnos, nem kárpótolhatunk a meglévőek sem. Henri Matisse, a huszadik század francia festészetének talán legnagyobb alakja mindössze két festményrel van képviselve a gyűjteményben, két olyan legújabbkori alkotással, amelyek érdekes és sokrétű fejlődéséről egyáltalában nem, rendkívüli festői kvalitásairól pedig csak igen hozzávetőlegesen adnak fogalmat. André Deraint és Maurice de Vlaminck-et, a „vadak” (Les Fauves) csoportjának Matisse mellett legérdekesebb képviselőit, ugyancsak legutolsó és legérdekesebb periódusuk alkotásait mutatják be, hasonlóképpen egészen jelentéktelen művekkel szerepel a sokaktól talán túlbecült, de kétségtelenül sokszor érdekes Utrillo, mindössze egy-egy képpel Marie Laurencin és Dunoyer de Segonzac és távolról sem legjobb festményeikkel Lhote, Laprade és Othon-Friesz. A legmodernebbek számbavételénél a legnagyobb meglepetést azonban az okozza, hogy két képpel is szerepel Picasso „antikizáló” stílusának egyik jelentéktelen, bár rövid ideig divatban volt utánzója: Souverbie, s e két festmény kiállításra nyílt kérdéssé teszi, hogy a Luxembourg új rendezői irányokat és törekvéseket vagy pedig egyes egyéniségeket akartak-e vagy voltak kénytelenek mellőzni.

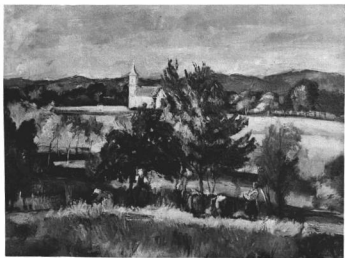
Az élő irányok képviselőinek hiányáért és helytelen szelekciójáért némileg kárpótol a századforduló festőinek szép kollektója. Georges Seurat-t, a pontillizmus szeniális tehetsége, fiatalon elhunyt mesterét egyik legreprezentatívabb vászna, a „Circus” képviseli és két jó tájkép mutatja be a rokon törekvésű Signacot is. Az impresszionisták második generációjából Bonnard, Vuillard, Jacques-Émile Blanche,

de különösen Toulouse-Lautrec képei nagyon szépek, ugyancsak kitűnően képviseli Maurice Denist négy jól választott festménye, a naturalisztikus impresszionizmus akadémikusai közül pedig Marquet, Lebourg, Vallotton és a „hivatalos” Albert Besnard szerepelnek egy-egy művészeti szempontból elengedhetetlen, de kétségtelenül túlzottan gazdag sorozattal.

Az itt felsorolt művek: a rosszul képviselt modernnek és a jól bemutatott idősebb generáció alkotásai azonban a Luxembourg kiállított anyagának mintegy csak a felét adják. S amíg az anyagnak ez a része az idegen látogatót csak csodálkozásra készíti, addig szinte megdöbbentő meglepetést jelent a bemutatott művek másik — s talán nagyobb — csoportja. Elsősorban érthetetlen, hogy a gyűjteményben, amely az impresszionizmus után való kort foglalja magában, s ahonnan impresszionista mesterek műveit átvitték a Louvreba, miért tartották vissza Monet, Pissarro, Renoir, Sisley és Gauguin egy-egy festményét, és Carrière két legjelentékenyebb portreit. Kétségtelen, hogy e képek vizuálitása komoly örömet jelent, de a festők oeuvrejének az ily módon való szétosztása muzeológiai szempontból megmagyarázhatatlan és megbontja a Luxembourgban levő anyag időbeli egységét is. Ez azonban csak a kisebb meglepetés. A nagyobb: a festményeknek az a hosszú sorozata, amelynek kiállítása nemcsak az idegen, de — azt hisszük — a francia látogatók számára is érthetetlen s amely részben a „fin de siècle” jelentéktelen, elfelejtett akadémikusait (pl. Chabas: Au crépuscule-jét, Faivre: Femme à l'éventail-ját, Muenier: Leçon de clavecin-jét), másrészt pedig az impresszionisták, poszt-impresszionisták és moderneik ismeretlen utánzóit és epigonjait tartalmazza és pedig olyan tömegben, hogy közöttük a stílus-alkotók, az iskola-vezetők csekélyszámú művei valósággal eltűnnek. És a követők, epigonok képei még erősebb hangsúlyt kapnak az elrendezés által, amely csak részben tartja meg a kronológikus sorrendet, hanem elsősorban az iskolák, stílus-csoportok szerint való felállítást látta helyesnek. És a követett módszer mindenütt az volt, hogy a nagy mesterek alkotásait körülverték az epigonok alkotásaival s ez a módszer azt eredményezi, hogy például Matisse két kis méretű képe teljesen elvesz az utánzók, egy nagyméretű, erősen Matisse-os Van Dongen, Henri Lebasque egy alakos interieurje, stb. képei közt, hogy Marie Laurencin finom festményét valóságilag agyonnyomja egy ismeretlen nevű női utánzójának óriási vászna, hogy az itt tartott impresszionista nagymestereket alig lehet megtalálni... Ezek azonban csak öletszerűen felhozott példák, amelyeket ebben az irányban az analógom lehetne szaporítani s amelyekből világossan láthatóvá válik, hogy egy önmagában helyes rendezési elv csak úgy alkalmazható veszély nélkül, ha annak az anyag jellege nem szegül ellen.



PATKÓ KÁROLY: CITROMVÁLOGATÁS. (Mínori)



BOLDIZSÁR ISTVÁN: GYÜMÖLCSSZEDŐK

A képanyag szelektációjával és rendezésével szemben nagyon kellemes meglepetést okoz a nagy szobor terem új felállítása. A hajdan való zavaró zsúfoltság helyére világos, áttekinthető rendezés lépett és pedig azért, mert századi anyag nagy részét végleg eltávolították, több fontos darabját pedig (pl. Rodin Keresztelő Szent Jánosát, J. Bernard: „Táncoló asszony és gyermek” című csoportját) a múzeum-épület mellett a kertben helyezték el. A XIX. századi neo-barokkos impresszionizmusnak ugyan még az erős szelektáció ellenére is a kelletténél több alkotása maradt meg a nagyteremben, de ezeket legalább itt kellő egyszerűsége hozza a modern szobrok: Bourdelle Nyilazó Heraklészé és portrait-i, Despiou gyönyörű Évája, Maillol Női torzója és Pompon remek jegesmedvéje. Pomponnak egy vitrinára való állat-figurája, Despiou néhány gyönyörű női arcképe és Maillol szép Futója a festményeket tartalmazó termekben van nagyon izléselesen elhelyezve.

A Luxembourg átrendezése kapcsán helyén valónak látszanék megemlékezni a múzeum régi anyagáról, az impresszionista-kor alkotásairól, amelyek a Louvre második emeletén, a tengerészeti gyűjtemény mellett épített új, nagy felsővilágításos termekben nyertek elhelyezést. A legutolsó hírek szerint azonban ezek az új termek újabb bővülésnek néznek előbe: a francia múzeumok igazgatósága azt tervezi, hogy a Louvre Cour carrée-ját körülvevő épülrészek padláisait a maguk egészében kiállítási termékké építteti át, amelyekben a XIX. századi francia festészetnek a Louvre különböző részeiben szétszórt anyaga nyerne rendezés, időrendi felállítást. Ezek szerint a legutóbb rendezett XIX. századi termek — amelyek közt az impresszionisták és Cézanne alkotásait tartalmazó Salle Caillebotte a legfontosabb, — csak ideiglenes eredményeknek tekinthetők s így a XIX. századi francia festészetnek a Louvreban való elhelyezéséről csak a nagy átalakítások és az új átrendezés befejeztével fogunk beszámolni.

Péter András

RADOS JENŐ: MAGYAR KASTÉLYOK.
Kiadja a Műemlékek Országos Bizottsága és a Könyvtárak Szövetsége Budapest, 1931. Folio. 238 oldal. 233 ábrával.

Tárgyánál fogva a népszerűség jegyében fogant könyv, amelyben építész-mérnök-szerző magaszabta időbeli kereten (1700—1848) belül a későbarokk és klasszicista korból való vidéki kastélyainkra törekszik világságot deríteni.

Művészeti kultúránknak ez a rendkívül fontos tárgyköre eddig félkezünk ujain meg-számálható kastély-monográfián kívül csak különböző történeti, földrajzi s leíró művek adat-törmelekeinek, műkedvelő megjegyzéseinek, jól-rosszul sikerült ábrázolásainak és ingatag szájhagyományos mester-attribúciói-

nak homályos tükrében imbolyogva nem tudott kibontakozni még vázlatos áttekinthetőség sem. A módszeres előmunkálatok, leltári kutatások, stíluskritikai összehasonlítások és rostálások, műszaki fölvételek és szakzerű fényképek hiányában kastélyainknak tudományos földolgozása, corpusba való tömörítés szinte azonos volt a lehetetlenséggel. A kezdeményező munka e nehézségeit, akadályait lépten-nyomon érezve, szerzőnk monumentálisnak induló munkáját szerény mérlegeléssel csak „futólagos összefoglalás”-nak, a bemutatott képanyag ismertető leírásának nevezi. És nem mélyedhetvén bele leltári kutatások adat-termékvényező munkájába, amely hosszú évekre terjedhetett volna, másrészt meg kastélytulajdonosaink esetleg meg-lévő leltári anyaga még mindig rendezetlen vagy hétéltak alatt féltve őrzött titok, szerző óvatossal tállózással és rostáló ömmerék-llettel gyűjtögette-válogatta mondanivalójának magyát az általa ismert és elérhető nyomtatott irodalomból, előre lemondván a lezárt kutatás megnyugtató lehetőségeiről és inkább a további kutatások útját akarván egyengetni.

Ezt az úttörő célt szolgálja öt mozaik-szerű vázlatból összeírt bevezető összefo-galása, amely tanulmánynak végső eredmé-nyeként négy kastély-típus kikristályosodását látja történeti sorrendben a négytornyú vár-kastély, a francia kertben álló Grassalkovich-stílusú kastély, az angol park övezte Palatinus-stílusú kastély és az egyszerűbb nemesi kúria meghatározásával. Mind a négy típusban érinti, érzi ugyan azt a különbséget, amely kastélyainkat magyar helyi vonásokkal elválasztja a külföldiektől, azonban ezt az érzést sem meghatározássá nem éreli, sem konkrét formába meg nem fogalmazza, a további részletekutatásra bízván annak kifejtését, megállapítását. Ennek előmozdítását célozza a könyv derekát és egyúttal leggyü-mölcsözőbb részét alkotó, körülbelül kilencven kastélyról és azok részleteiről készült fényképsorozat, amelynek néhány darabja, mint fölvétel, nem üti meg a szakszerűség mértékét és így kevésbé instruktív. Azonban a fölvételek zöme élvezetes és tanulsá-gos beállításban szemlélteti a vidék tájzép-ségeiben uralkodó vagy rejtőzködő kaste-lyainkat. A lehetőleg történeti sorrendben bemutatott kastély-képek legnagyobb részé-hez, szorgos búvárkodással összegyűjtött for-rásaihoz mérten, hosszabb-rövidebb ismerte-téseket fűz, amelyeket itt-ott rendkívül jól hasznosítható alaprajz-fölvételekkel fűszerez. Ezek az összegző ismertetések szerzőnek rendkívüli munkateljesítménye dacára is, nem teljeseek, mert azokat leltári kutatással ki nem egészíthette s mert a különféle irodalmi művekben lappangó kastély-leírásokat vagy allúziókat sem ismerhette a kellő forrás-gyűjtő előmunkálatok híján. Hogy az anyag-

gyűjtés terén még menni a teendő, csak röviden utalunk Hómann—Szekfű Magyar Történetének VI. kötetére, amelynek a barokk műveltséget csodálatos clairvoyance-szal tárgyaló fejezetében külön foglalkozik *Szekfű Gyula* a városokon kívül épült világi kastélyokkal és ebben egész sorát vázolja olyan barokk kastélyoknak, amelyeknek még a neve sem fordul elő a Magyar kastélyok nagyszabású könyvében.

Rados könyve végső elemzésben az általa ismert kastélynagynak becsületesen összegező vázlata, amely hézagpótló forrásmunkaként, kiindulással fog szolgálni mindazoknak, akik e tárgykörrel tudományosan foglalkozni; albumszerű voltánál fogva pedig hivatva van szélesebb rétegek gyönyörködtetésére meg érdeklődésükeltésére. Sőt e tudományos és népszerűítő szerepe mellett, tekintve a könyvnek a megszállott területek, tehát a történeti Magyarország kastélyaira való kiterjesztését is, a Magyar kastélyok reprezentatív munkája célrányos propagandaeszköz is a céltudatosan félrevezetett külföld fölvilágosítására; éppen ebbeli hivatását előnyösen szolgálja úgy külső köntöse, mint világos belső beosztása, s német-francia-angolnyelvű bevezetése s képmagyarázata. Ez a harmas cél ösztönözte szemmeláthatólag úgy a lelkes szerzőt, mint az áldozatkész kiadókat.

Schoen Arnold

A MAGYAR BIBLIOPHIL TÁRSASÁG
MÁSODIK ÉVKÖNYVE (1929—1930). A Magyar Bibliophil Társaság kiadása, Budapest, 1931.

Ezúttal szerényebb formában jelent meg a magyar könyvgyűjtők évkönyve. Az első, bár illusztrációk nélkül való volt, mint gondos tipografiai munka került a gyomai Kner-nyomda ajándéka gyanánt a társaság tagjainak és híveinek kezébe. A második évkönyv külsőben nem nyújt feltűnőt és a szöveges részhez csatolt 13 képmelléklet (köztük néhány fametszet is) sem emeli különösképpen a füzet értékét. Mégis kevés ajándék lesz azoknak, akik rajongói a szép könyvnek, mert két tartalmas cikket hoz a tagnévsor és a társasági kiadványok lajstroma előtt. Az első közlemény Nádaí Pál tollából, „A könyvillusztráció technikája és szelleme”, igen hatásos bevezetője lett volna olyan munkának, mely a szöveg és képmelléklet finom összehangolásából egységes remekművet mutatott volna be az olvasónak. Így a cikk okos megállapításai csak másutt igazolhatják helyességüket. Naményi Ernő: „Modern magyar könyvművészet” c. tanulmánya hű keresztmetszetét adja a mai könyvdíszítés művészetének hazánkban. A népies és európaias irány képviselőit külön tárgyalja, de az egyéni művek előbírálásában is helyes szempontok szerint mérlepel (a festészet, a plakátművészet, a mérnöki rajz, stb.

felől jut-e a művész a könyvdíszítéshez). Cikke mindenképpen érdekes és felvilágosító. Erdeme az is, hogy a mai nehéz időkben mint szerkesztő vállalta az évkönyv kiadását.

Dr. Eisler

HEKLER ANTAL: ANTIK MŰVÉSZET. Kiadja a Könyvbarátok Szövetsége. Budapest, Egyetemi nyomda. 8^o, 184 l., 122 kép.

A görög-római művészetéről szóló, aránylag gyér számban megjelent magyar nyelvű művek sorában becses gyarapodást jelent Hekler Antalnak ez a legújabb műve, mely az antik művészetnek rövidre fogott, vázlatoszerű áttekintését tartalmazza. Könyvét a szerző kétségtelenül az érdeklődő nagyközönség számára írta, s minden vázlatosság mellett alkalmas arra, hogy a laikus, de érdeklődő olvasót gondolatébresztő előadásmódjával, tárgyának ügyes csoportosításával s felülbiztos ismeretével az antik művészetnek alaposabb, komolyabb, teljesebb megismerésére ösztönözze, ily irányú művek olvasására serkentse. Ezt célozta különben a kötet végén összeállított rövid bibliográfia, melyben néhány igen használható tudományos műnek és kézikönyvnek címét, egyszersmind rövid jellemzését is megtalálhatja az érdeklődő.

A könyvben elsősorban az antik művészetre bizonyos hatást gyakorló egyiptomi, asszír-babilóniai, perzsa és kréta-mykeni művészetnek tömör jellemzését adja a szerző, hogy azután a kötet további részében a görög és római művészet történetét minden ágának (elsősorban a plasztikának) és minden korszakának, néha ugyan csak szűkszavú, alig pár mondatból álló, de a lényegeset mindig feltűntető ismertetését nyújtja s befejezés-ként a hazánk területén virágozott pannóniai provinciális művészet rövid méltatásával zárja be művét. Tárgyalásában kitünő módszert követ: kiválasztja a legtipikusabb alkotásokat, amelyek egy-egy korszakot, egy-egy művészegységét a legjobban jellemeznek, s azok megbeszélése, méltatása közben egymásután rákerül a sor az antik művészetet tápláló, ösztönző problémák, művészi feladatok és törekvések ismertetésére is. E közben minden idegen fogalmat, akár a művészetre, akár a ruházatra, akár az antik életre is vonatkozó, vagy a szövegben, vagy jegyzet formájában pontosan tisztáz, úgyhogy az olvasó könnyűszerrel aránylag nagy ismeretanyag birtoκάba juthat. Sajnáljuk azonban, hogy a képekhez adott különálló méltató sorokat nem hagyta el egészen, egyrészt mert így a tulajdonképpen való tárgyalásra több hely jutott volna, ami a mű vázlatosságát lényegesen enyhítette volna, másrészt mert a szövegben a közölt képekre amúgy is állandóan történeti hivatkozás, sőt azokat kellőképpen méltatja, s így a képekhez adott sorok gyakran ismétlések, ez okból tulajdonképpen feleslegesek is.

Hekler nagy gonddal ügyel arra, hogy a történeti és esztetikai szempontok egyaránt érvényesüljenek az antik művészet e rövid méltatásában. Nemcsak a történeti fejlődés, de az esztetikai ízlés evolúciójának megérettetésére is törekszik. Olvasóit igyekszik néhány munka sikerült elemzésével a művészi látásra is megtanítani. Magától értetődik, hogy e sokféle szempont figyelemmel tartása közben a szerző néha-néha aránytalanul rövidszavú ott, ahol többet várnánk tőle. Így a görög archaikus szobrászatról sokkal többet szeretünk volna könyvében olvasni, mint azt a három oldalt, amely ezt az oly fontos művészettörténeti szakaszt megismerteti és tárgyalja.

A könyvnek, éppen fentemlített tárgyalásmódjánál fogva, elsősorban szükséglete lenne a szöveghez méltó s azzal egyenértékű illusztrációk sorozata; sajnos ezt a szintet sokszor nélkülözzük. Csak kevés kép élvezhető mint hibátlan szöveg-magyarazat, soknál el-
lenben komoly kifogásokat tehetünk a világos, tiszta nyomás tekintetében. Olyan hiba, amely a mű újabb kiadása esetében feltétlenül kiküszöbölendő. A könyv megérdemelné!

Oroszlán Zoltán

KINETON PARKES, THE ART OF CARVED SCULPTURE. II. CENTRAL AND NORTHERN EUROPE. UNIVERSAL ART SERIES. London, Chapman and Hall Ltd. 1931.

A munka szerzője kiváló helyet foglal el ma az angol művészeti írók közt. Egyik jellemző sajátossága a nagy mozgékonyág. Azt a benyomást gyakorolja rám, ki őt személyesen, londoni otthonából ismerem, hogy valami új szerepet szánt az angol kritikának, melyen eddig, minden nagyszabású kifelé törekvése ellenére is érzett a régi splendid isolation hatása. Kineton Parkes világjáró ember. Volt nálunk is és iparkodott mélyen belelátni művészetünk igazi mivoltába. Sikerült is ez neki sok tekintetben.

Pedig elmondhatjuk, hogy azok közt a feladatok közt, melyeknek megoldására a Carved Sculpture minket különösen érdeklő kötetben vállalkozott, ez volt a legnehezebb. Nem volt könnyű azonban a többi sem, mert a művészet képe zavaros ma az egész világon, mint ahogy zavaros mindenütt az emberi élet egész képe. A művészet pedig olyan mindig és mindenütt, amilyen az élet.

Igaz ugyan, hogy a stílusváltakozások egyre fokozottabb erővel lépnek fel és egyre tudatosabban jelentkeznek mindenütt. A kozmikus szellem győzedelmeskedett abban is, hogy határozottan kívánja az emberi alkotó szellem és az anyag együttműködését. Jőformán megoldhatatlan feladatnak látszik azért mégis a képfaragás kiragadása az egész szobrászat képből.

Kineton Parkes tökéletes formaérzékkel megállott, világosan látó, élesen megkülönböztető, helyesen értékelő és a mellett jóindulatú kritikus. Könyvének minden részében érezhető a törekvés arra, hogy meglássa a jót és a hivatottságot mindenütt, minden nemzet művészetében. Nem ítélt hidegen, az emberi együttérzéstől függetlenül. A különböző országok művészeivel folytatott társadalmi érintkezéséből folyó melegség rokonszenves olvashatóságot tesz a könyvnek és növeli annak értékét.

Elmondhatjuk valóban, hogy az emberi szémszögből következett, hogy nem ragaszkodott mereven a feladatának megfelelő elvi állásponthoz, hanem fontosabbnak találta azt, hogy minden értékről, amely méltatást érdemel, beszámoljon. A mi szobrászainknak különösen sokat használt ez az állásfoglalás. Olaszországban, Németországban tisztában és tudatosabban fejlődnek a stílusok, mint nálunk. Ha Kineton Parkes megállapítja, hogy Michelangelo hazájában volt olyan kor, melyben a képfaragás terét egyszerűen a mintázás foglalta el, a mai Olaszország értékét nem kisebbíti ezzel. Viszont, ha nálunk nem vette volna tekintetbe a hagyományok értékét az északi és déli szláv nemzetek korszerű stílusművészetének tagadhatatlanul erős előretörésével szemben, igazságtalanságot követett volna el.

A középeurópai helyzet ismeretére vall, hogy Ausztriát két fejezetben tárgyalja; az egyikben Svájcjal, a másikban velünk együtt. A nyugati német Ausztria jelenti a képfaragásban a népies alapon fejlődő anyagszerű művészetet (fafaragás), a Kelet felé tekintő Bécs viszont még mindig a hagyományokra támaszkodó tekintély elvét. Nálunk pedig nagyon hasonló a helyzet. Ugyesen választotta meg a szerző a rólunk szóló fejezet címét is: „The Classicists of Vienna & Budapest.”

A mi állapotainkról beszélve, két határkövet állít fel: Szentgyörgyi Istvánt és Csorba Gézát. Szentgyörgyi — helyesen — mintázó szobrásznak látja, Csorbát képfaragónak. Magyarországot általában konzervatívnak minősíti. Azt mondja, hogy a múlt bánta szép nosztalgiaivá fejlődik nálunk, a jelené pedig mozgásba hozza nemcsak az életet, hanem a művészetet is. Amagyar művészetet klasszikusnak nevezi és úgy látja, hogy az új fejlődésben a naturalizmus hatása alatt állunk.

Ezt a megállapítást nem szabad szőrszálhasogató kritika tárgyává tenni. Kineton Parkes, az angol, kinek hazájában öntudatos nemzet kristálytisztasza elveket szokott ki-termelni, rövid itartózkodása alatt nem látott át tisztán a mi szomoró komplikáltágunkon. Nekünk azonban meg kell értenünk azt az angolt is, ki a mi kicsinyünket nagy távlatból nézi. Amit mi itthon, naturalista közel-

multunkhoz viszonyítva, stílusformának látnak, az egyetemes fejlődés keretében könnyen tűnhet fel naturalizmusnak. Be kell ismerünk, hogy nem járunk elől a világot mozgató eszmék kitermelésében. Annak a megállapításban azonban, hogy szerencsétlenségünk visszatekintővé tett bennünket, nem szabad lekicsinylést látnunk. Angol barátunknak rólink írt fejezetében nem is ez igazság leszögezése az, ami a kényelmetlenség bizonyos érzetét keltheti bennünk, hanem igenis, művészeti mozgalmaink társadalmi oldalának a sorok közt kiolvasható megítélése.

Kineton Parkes, ha nem is látott meg mindent, meglátott igen sokat; elsősorban azt, hogy Budapesten a tárgyi szempontok sokszor vivnak egyenlőtlen harcot a személyi szempontokkal és hogy ez a harc gyakran dől el az utóbbiak javára. Az említett két művészen kívül megemlékszik még a szerző bővebben a franciáivá vált Csákyról, Róna Józsefről, ifj. Vastagh Györgyről, Sidló Ferencről, Horváth Gézáról, Ligeti Miklósról, Kisfaludi Stróbl Zsigmondról (tévedésből mint Ligeti egyik mesteréről), Beck O. Fülöp-ről és Pátzay Pálról. Röviden ír Miklós Gusztávról, Icha (?) Oszkáról, Beszedes Lászlóról, Lux Elekéről, Damkó Józsefről, Medgyessy Ferencről, Pongrácz Szigfrídről, Sámuel Kornélról és Mészáros Lászlóról. Az osztrákokról szóló fejezetben foglalkozik Pásztor Jánossal és Ferenczy Bénivel. (Semmi feltűnőt sem látok abban, hogy a magyar neveket többnyire hibásan írja. Ebben jóformán minden külföldi szerző egyforma. És ez a legszomorúbb bizonyítéka annak, hogy mennyire nem vált vérvé az idegeneknek a velünk való foglalkozás.) Képeket találunk a könyvben Szentgyörgyi, Sámuel, Sidló, Kisfaludi Stróbl, Beck, Csorba és Pásztor egyegy művéről. A tekintetbe vett művészekkel való foglalkozás módjából kiérezhető, hogy angol barátunk tisztába jött nálunk azzal is, hogy szobrászaink művészeti jelentősége és társadalmi érvényesülése miképpen viszonylanak egymáshoz.

Nagyon tévednek, akik úgy hiszik, hogy a nagy távlatból ítélő idegen félrevezethető e kérdésben. Épígy tévednek, mint a diák, ki nem hiszi, hogy a dobogón ülő tanár mindent lát. Különös elmélyedést és tanulmányt igényelnek, természetesen a történelmi fejlődés rejtekeiben, szövevényesebb tényezői. Ezeket sehol sem oly nehéz megfogni, mint nálunk Magyarországon. Ha valaki annyira látja őket, mint Kineton Parkes, már messze jutott. Azt azonban, hogy valahol a tárgyi szempontok rovására túltengnek a személyiek, a vadidegen is észreveszi azonnal, ha van egy kis szeme.

Aki meg akar győződni arról, hogy a tehetséges megfigyelő előtt nincs titok, vegye csak tekintetbe azt, hogyan ír szerzőnk ró-

lunk és hogyan a szláv népek szobrászáról. Igaz ugyan, hogy a szláv nála túlságosan egységes fogalom. Kineton Parkes a szlávokat látja határozottan a jövő népeinek és szobrászatukban is nagy hivatottságukat véli felismerni. Határozottabb stílusfejlődést is lát náluk, mint más európai népeknél. Ebben tagadhatatlanul igaza is van. Az orosz azonban kétségtelenül másvalaki, mint a déli szláv. Ez utóbbiak, jöhetnek a keleti cgyházhoz tartoztak, sohasem voltak annyira keletiek, mint a nagy szármata síkság lakói, kiket a turánzás nagyrészen átítatott és akiknek tehetetlensége, szerény véleményem szerint, az ellentétes hajlamok küzdelméből magyarázható. Azt hiszem, ez az oka a mi tehetetlenségünknek is. Míg azonban a nagy orosz tömegek nagy stílusfejlesztő erőc jelentenek, addig nálunk az ellenkező oknak ellenkező okozatot is kell eredményezni.

Kineton Parkes megteszi a helyes megkülönböztetéseket az eltérő formák közt. Jól állapít meg népijellembeli különbségeket is. Egyik fejezetében a látomás jelentőségének és a művészet gyakorlati oldalának szembeállításával az orosz és a zsidót különözetileg meg egymástól. A lengyel szobrászatban az expresszionizmust, a nagyrészt gránitban dolgozó finn képfaragóknál az anyagszerűséget látja különösen erős tényezőnek. Altalában a stílusművészet és a mintázással szemben a képfaragás mellett tör lándsát.

Mindezeket tekintetbevé, különös elismerésre méltó, hogy hazai viszonyaink elbírálásánál tárgyilagos és megértő igyekszik maradni. A Csorba Géza méltatásával kiemeli az egyéniségének megfelelő stílusművészetet. Azzal viszont, hogy Szentgyörgyit első helyre teszi, meghajlik az előtt az álláspont előtt, mely szerint a művészet végtelenül sokféle formában nyilatkozhatik meg. Értéke nem formához, azaz stílushoz kötött, hanem a művészi érzés és a munka komolyságán, a kifejezés erején fordul meg.

Szentgyörgyi István művészetének külön tanulmányt is szentelt egyébként Kineton Parkes az Apolló 1931. évi szeptemberi számában. E tanulmányban, melynek címe „A Hungarian Monumentalist — István Szentgyörgyi”, azt fejtegeti, hogy a művész akadémikus hagyományokban nevelkedett, melyek alól nagy mértékben függetlenítette magát a természet szabad megfigyelése által. Megállapításait a művész hét alkotásának (Középkori lovasok, Va t-en, a művész neje mellszobra, Fiú kutyával, Kúrtúrgrák, Csök-n-síremlék, IV. Béla városi rangra emeli Szegetet) közlésével világítja meg.

Kétségtelen, hogy az a művészet, melyet Szentgyörgyi első nagy- és kispasztizkái képviselnek, az akkori akadémiai művészet volt. Ez azonban a mi látásunk szerint messzeemenő naturalizmus és ami ebből termé-

szetszerűleg folyik, mintázás. Szentgyörgyi mai szobrászatában különös fontossága van a megmintázott formák utólagos átfaragásának a gipszöntvényen. Ez már az új klasszicizmus követelményeinek megfelelő eljárás. Sőt egyéb is van benne, amihez Szentgyörgyi művészete öntudatlanul közeledett: új tárgyilagosság.

Mintha ez az új klasszicizmushoz és tárgyilagossághoz közvetítő kiegészítő képfaragás lenne a tulajdonképpeni kapocs a magyar művész és angol barátja közt.

Felvinczi Takács Zoltán

KIRCHENBAU. Ratschläge und Beispiele von Dr.-Ing. Karl Freckmann. Herder et Co. Freiburg im Breisgau. 1931.

Mivel minden új irányú képzőművészeti bontakozásnak első feltételét a modern építész utalkodó kifejlődésében látjuk, fontosnak ítéljük a *Magyar Művészet* barátjaival megismertetni Dr.-Ing. Freckmann „Kirchenbau” c. könyvét, amely a hatalmas Német Birodalom utóbbi tíz esztendejének templomépítkezéseiről szóló szakszerű, pompás szemelvénytár. A gyakorlati szempontok legalaposabb ismeretével készült és tanácsadó kíván lenni a templomépítő szakemberek, lelkipásztorok és hitközségek számára.

Az esztetikai és liturgikus követelmények mellett kézműipari és technikai szempontokat, valamint az építkezés kivitelezésének praktikus szempontjait áttekinthető világossággal közli az egyháziak, az intelligens laikus közönség és a szakemberek számára.

Építészpedagógiai remekmű, amint az építési programot megadja. A templom a tömegek befogadására alkalmasított hatalmas terem, amelyben az emberi lélek számára legfontosabb misztériumok játszódhatnak le. Közös Istentiszteleti helyek, amelyeket a legfontosabb célnak megfelelően kell megépíteni. Minden templomépítkezésnél a várható, látogató tömegek számából és igényeiből, valamint a liturgia szelleméből kell kiindulni, amelyet az egyház előírásai támasztanak az építőművész szemben. „Sentire cum Ecclesia” a legfontosabb követelmény. A tervezésnek, amit e téren az Egyház a művészekről követel. E két alapigény leszűrése után sorra veszi Freckmann az építkezés minden lehető követelményét. (Az építkezés helye, az épület fekvési iránya, az oltár és hajók elhelyezése, a főoltár és szentély elhelyezése és díszítése. A térképezés kérdése áttekinthető és a jóhangzás [akusztika] szempontjából. A szószelek és gyóntatószelek, keresztút, orgona és kórus. Előtér, szellőzők, sekrestye és mellékhelyiségek. Tornások, toronyórák, tetőszelek, padlásfedések, mind világos, biztos irányítással megbeszélés tárgya. Különösen értékes és művészi szempontból sok megfontolásra ad alkalmat az „egységes téralkotás”

modern építészeti varázsígéjének higgadt kritikája a templomépítés keretében. Freckmann erősen és okosan hangsúlyozza, hogy az egységes téralkotás a templomban nem liturgikus, sőt az ellenkezője az igény, a főoltár és oltártér, valamint a presbiterium és kórus gazdagabb és pompázatos kezelése liturgikusabb és nagyon szerencsés művészi hatású a téralkotás összehatása szempontjából is. A szentély az egész templom koronája, kell tehát, hogy építészeti szempontból is hangsúlyozottabb legyen, mint a templomnak a többi része. A hívők a hívők számára épülnek, a szentély az Istennek.

Igen érdekes, amint a Zentralbau és Langhausbau egymás fölötti előnyeit fejtegeti a templom építésével kapcsolatban.

Építőművészeti szempontból pedig a legnagyobb fejezetei a könyvnek, amelyek a templomépületben megkívánt stílusegységről, a szimmetriáról, a tömegek és formák ritmusról, a tér és forma kontrasztjairól, a tömeg- és térarányok helyességéről ír. Térbenyomás és térhangulat szempontjából pedig igen érdekesen fejtegeti a szín és fény kérdéseit, valamint a legfontosabb záróelemét, a belső térnek, a mennyezet kialakításának problematikáját.

Gyakorlati szempontból meggyőzőleg lelemeltőbbak az építkezési anyagokról szóló utasításai. (Falak, mennyezet, tetőszerkezet, fűdések, csatornák, ablakok, padozat, fűtés, festés stb. ...)

A könyv a német egyházfejedelmek egyházművészetről szóló pásztorleveleinek konkluzióval fogja egybe a templomépítkezésben kívánatos elveket.

Korszerű építőművészet, de nem nemzetközi új stílus a kubusok elmélete alapján. Egyszerűség, de nem formátlanság.

Nem dívat, de forma, amely nem tud tiszta virágéletű hivalkodás után unalmassá és csóffá öregedni.

Nem újat, de mindig jó, sőt a legjobbat várja az Egyház az Istenháza építő művésztől és mesterektől.

Ehhez a megáhitott jóhoz segít Freckmann gyakorlati és építészeti szempontból egyként értékes könyve. Vajha az épülő templomok tervezőinek és mecénásainak kezébe eljutna e könyv, hogy nemes törekvéseivel és megállapításaival segíthetné a diadalmasan bontakozó modern magyar egyház építészetet.

Dr. Décsi Géza

A TIZENKILENCEDIK ÉS HUSZADIK SZÁZAD MŰVÉSZETE. (Hans Hildebrandt: Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. Wildpark-Potsdam, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 1931.)

Megküzdeni az anyagbőséggel: ez a XIX. és a huszadik század művészetét összefoglaló író legnehezebb feladata. A modern törté-

netírás az összefüggések, az ok és okozati viszony feltárását tűzi ki célul. A jelenségek túlnyomó gazdagságával szemben e célok érdekében sok szerző védekezni kényszerül s vagy lemond a szintetikus taglalásról és analitikus elmélyedéssel élégszik meg, vagy erőszakkal leegyszerűsíti és kevés irányzatra csökkenti a jelenségek sokneműségét.

Hans Hildebrandt könyve a háború után való irodalomban az első, mely a művészi alkotás sokneműségét följegezi, átfogni, magyarázni és rendszerbe szedni igyekszik. Az eredmény: „nélkülözhetetlen kézikönyv”, a szó legjobb értelmében, tankönyv és „Nachschlagewerk”, egyúttal hasznos kalauz mindenki számára, akit a korunkban oly divatos kivonatirodalom nem elégít ki. A szerző az utolsó százötven évek ügyszólván minden mozgalmával, elméletével és jel-szavával kimagyarázódik; regisztere 1500-nál több művészetet tartalmaz.

A munka megtámadható pontjai alkalmassint onnan erednek, hogy a könyv első része nyomdába került, mielőtt a második része elkészült volna s így az alapvetés lényeges eltolódásait a szerző már nem egyeztetthette össze. Innen néhány ellentmondás, mely az anyag diszpozíciójára és a szempontok felállítására zavarólag hat.

Hildebrandt könyvének bevezetésében kifejti, hogy úgy az 1800., mint az 1900. év fordulópontot jelent a művészet történetében. 1800-ig minden kornak megvolt a maga stílusa, a klasszicizmus azonban az utolsó egységstílus, utána két domináló erő küzd egymással: a tektonikus és természet-szerű alkotás; a XIX. század folyamán a természet-szerű győz a tektonikussal szemben, a XX. században a tektonikus kerül túlsúlyba. Ez az első tétel kétségbevonható, részben Hildebrandt további fejtegetései alapján is. Az 1800. év nem jelent oly döntő fordulatot, mint az 1780. gócév, az 1900. év helyett szintén 1880-at (az expresszionizmus kezdetei) vagy 1914-et vennők, mint döntő bevágást. Maga Hildebrandt utal arra (315. l.), hogy 1800 körül „a művészet már klasszicizmusba, romantikába, nazarenizmusba s realizmusba hasadt”, tehát az egység, a korstílus már a XVIII. század végén megszűnt. 1914 és 1918 között pedig, úgymond, akkora a szakadék, mint amekkora normális körülmények között csak 50 év alatt alakulhat. Azt a tételt, mintha a XIX. és a XX. század ellentétes áramlatai lényegükben a tektonikus és a természet-szerű küzdelmére lennének redukálhatók, szintén megcáfolja a szerző tárgyilagos gondossága, mellyel az egyes főökrévkéseket tárgyalja. Korunk sokirányúságát egy helyütt igen élesen formulázza meg: „A mai művészeti és kulturális helyzetre éppen az a legjellemzőbb, hogy több egymással ellentétes, sőt egymást ki-

záró felfogás fejezheti ki tisztán a kort.” (318. l.)

Hildebrandt pontosan látja, hogy a XIX.—XX. század művésztörténetét a gazdag korrelációk feltárása nélkül megírni nem lehet. Az anyag szükségszerű tagolása azonban nem mindig szerencsés. Régi, akadémikus művésztörténetirők (az újabbak közül csak Mauclair balul sikerült népszerű könyvében) anyagukat műfajok szerint taglalják, különvélve a vallások, história-, arckép-, táj- és csendélet-festést. Ebben valamikor talán lehetett is némi logika és gyakorlati haszon, de az újabb irodalom joggal dobta sutba az elavult, műfajok szerint való osztályozást, mint olyat, melybe a művészet nagyjai nem foghatók bele. Hildebrandt, aki a műfaj-osztályozást, modernebb szempontok szerint ugyan és nem következtetéseken, alkalmazza, ezáltal sok összefüggő jelenséget szétbont és össze nem tartozót összevon. Így például az 1800 körüli „Korai táj” című fejezetben egy Dahl és egy Fohr mellett helyet kapnak Constable és Turner is. Manet a XX. századról szóló részben szerepel, mert szellemileg a legújabb kort képviseli. Ha ez elfogadható anyagrendező szempont, akkor miért nem szerepel Daumier is pl. a XX. század fejezetben és miért nem Constable és Turner a XX. század tájfestői között?

Más kifogásolható pontok a nomenklatúrával függnek össze, a nomenklatúrával, mely a legújabb kor művésztörténetének egyik igen fogas kérdése. Jó lenne, ha minden szerző pontosan meghatározna, mit kíván az egyes műszavak alatt érteni. Hildebrandt a „korai realizmus” című fejezetben tárgyalja a hatalmasan komponáló Gros-t, a jámbor löfőst Adamot, Gainsborough-t, a leheltésűnek és lazuroz reflexek gazdagpalettájú mesterét, Kobell-t, a szikadót szín-érzékű, hűvös, merev, kedves kismestert. Ha Kobell realista, akkor Gainsborough bizonyára nem az, s fordítva. Ha — egy későbbi fejezetben — Quaglio s Neber kerül a barbizoniak mellé, akkor szintűgy követelnünk kell a realizmus pontos meghatározását. A realizmus műszava történelmileg Courbet alakjához tapad, Courbet azonban Hildebrandtnál nem a realizmus, hanem a naturalizmus című fejezetben kerül sorra, Waldmüller közvetlen szomszédságában. Másik kifogásolható tétel, hogy a XIX. század szobrászatában csupán két irány lehetős fel: a klasszikus és a realista. Azonban pl. Rude vagy Barye romantizmusa nem minősíthető realizmusnak, ugyanolyan kevésbé, mint Delacroix festészete.

Kárpótlásul Hildebrandt a XIX. század művészetét tárgyaló irodalom egyik legsúlyosabb hibáját korrigálja igen szerencsés formulázással. A keleti s a nyugati romantika gyökeresen különemű voltát kitűnően bon-

colja s megkülönböztetésül az utóbbit „romantizmusnak” nevezi. Amíg a német és a francia „romantika” egy név alatt szerepelt, nem volt megérthető a kettő között fennálló diszcrepancia.

A könyv legkitünőbb fejezetei közé tartozik a XIX. század általános jellemzése, mely élesen világít a bomlás okaira és jelenségére. Plasztikus szavakkal jellemzi az építészeti hanyatlásának okait: „Az építészeti bomlás abban az órában indult meg, mikor az építész elvesztette azt a képességet, hogy a várost művészi összalkotásnak fogja fel. A bomlás, az egyes-épület elszigetelésén át az egyes épületszrűk és az épület testi megjelenését formáló felületek elszigetelése felé haladt. A szerves elevenségtől a skematikus holt felé távolodott, a szerkesztéstől a díszítéshez, a stílusalakítástól az összes stílusok utánzó alkalmazásához, harmonikus viszonylatok képzésétől össze nem tartozó motívumok halmozásához. A végén pedig maga az egyes-forma is elérte telenedet, mert... lényegét nem értették meg... mert a formák elmúlt kultúráknak a maguk mélységében többé át nem élhető élményei maradtak.” A legújabb korban azonban újra, szerves kapcsolatban a legmodernebb szellemi, társadalmi és — last not least — technikai problémákkal, kialakult az építészeti, mindjebbant eltörölve a mérnököpítészeti és a „műépítészeti” közé emelt mesterséges válaszvonalat.

A mellett, hogy korunkat erős és egységes építészeti tendencia jellemzi, ez a kor mégsem egységes. „Mindenütt, politikában, társadalomban, gazdasági életben tovább látjuk működni a régi, már 1900 előtt hatékony irányzatokat s felmerülni látunk új, ellentétes s mégis csak amazok által előidézett irányzatokat.” Könyve kétütődött a szerző a XX. század problémáinak és jelenségeinek szenteli s így különösen használatosvá teszi azok számára, akik a legújabb problémák irányában keresnek tájékozódást. Hildebrandt határozottan modern orientációjú ember, annyira, hogy az expresszionizmussal szemben például már szigorú ellenzéki álláspontot foglal el. („Egy művészeti divat sohasem örvedetes. Az expresszionizmus azonban a legrosszabb, mert a legigényteljesebb divat volt s mert alig volt addig mozgalom, mely oly kizárólagossággal támaszkodott volna az egyes alkotó-egyénségekre és az ő alkotó ihletükre... Az expresszionizmus ma elintézetnek tekinthető.”) Am azokkal a művészekkel szemben is, aiktől elvi ellentétek választják el, toleráns és tárgyilagos tud maradni és ezt a türelmi álláspontot a XIX. század sok, a haladó közzetvény szemében már elintézetnek számító, nagyságával szemben is érvényesíti.

Még néhány megjegyzést a munka magyar vonatkozásairól. Régoáta bántó az a közöny, tájékozatlanság vagy nem egyszer rosszindulat, melyet külföldi történeti írók népiünk alkotásaival szemben tanúsítanak. Hildebrandtban van jóindulatú érdeklődés, könyvében nyomát találjuk sok mindennek, ami a magyar művészi alkotásokból szeme elé került. Hogy tájékozottsága mindazonáltal hézagos, az hamar kitűnik magyar nevei lajstromából. Az elhunytak közül említ Markó Károlyt (csodálatosképpen a naturalizmus előfutárai között). Pollák Mihályt, Munkácsyt, Steindlt, Csontváryt és Bohácsket, míg például építészünk közül Yblról, Lechnerről, Lajtáról, festünk közül Szinyeiről, Rippl-Rónairól, Ferenczyről, Paálról tudomást sem vesz. Első művészeink névsorában érthető módon szinte csak azok szerepelnek, akiknek munkássága a szerző szeme előtt folyik vagy szeme elé kerülhetett. A nevek a következők: Bernáth, Boronyik, Csáky, Czöbel, Forbáth építész, Huszár Vilmos, Kádár, László Fülöp és Moholy-Nagy (akit a modern tendenciák egyik legfontosabb egyéniségének tart). Meg lehetünk arról győződve, hogy a mai magyar művészi alkotás tüzetesebb ismerete esetén Hildebrandt az általa nyilvántartott magyar művészek sorát erősen kibővítené.

Rabinovitszky Mária

HOURTICQ, LOUIS: Le problème de Giorgione (Paris, Librairie Hachette, 1931. 211 old. 8°.)

A „Koncert” a Palazzo Pittiben Sebastiano del Piombo műve, a drezdai Vénusz Tiziané: ez a két megállapítás arra a gondolatra vezeti Hourticq-ot, hogy Giorgione maga nem is festett egyet sem a neki tulajdonított nagy művek közül, s így egészen új szemmel kell őt értékelnünk is. Nem volt ő az a „velencei Leonardo”, akinek Vasari beállította, nem volt az új velencei clair-obscur megalkotója, sem az új velencei idill individúan érző költője: az igazi Giorgione „primitív” Bellini-növendék volt, személy nagysága legenda csupán. „Un amateur curieux et assez bien doué”: dilettáns volt, ha nem is éppen a leghetségtelegenebb fajtából.

Ez Hourticq számára a „Giorgione-probléma” megoldása. De a Pitti-koncertet és az igazán közepes értékű Louvre-Madonnát ki tartotta már az utóbbi időkben Giorgione művének? Hourticq-nak azt is ki kellett volna mutatnia, hogy Giorgione számára pozitíve nem maradt semmi sem hátra a velencei festészet kimagaslóbb darabjai közül. De éppen az anyag feltárásában nagyonis felületesen jár el Hourticq: nem szerepelnek a korai kis pásztorfejek, amelyek közül csak nemrég identifikált egyet Suter nagy siker-

rel (Zeitschrift f. B. Kunst 1928), meg sem említi a berlini és a budapesti arcképet és olyan nagyszabású mű számára, mint amilyen a glasgowi „Adultera”, nem jut hely 211 oldalon, amikor a Giorgione-probléma újra való fölveteléről van szó. Elveszett művek, mint a reprodukciókban is pompásnak ható Dávid-fej, Hourticq számára tekintetbe se jönnek.

Éltekint tőlük, mert az érett Giorgionevál nem tud mit kezdeni. A castelfrancoi Madonna, a Giovanelli-idill, a bécsi kép a Napkeleti bölcsékkel és a pétervári Judit; ez az ő Giorgionea: ami ennél fejlettebb, az más művészeké.

Hourticq felfogása szerint a „nagy stílus” csak Giorgione halála után kezdődik Velencében s megindítója Tizian, aki 1511-ben lép a színe páduai freskóival.

De mindjárt ezen a ponton bukik meg Hourticq konstrukciója. Ne kérdezzük, hova teszi a Tizianokat, amelyek a páduai freskóknál fejletlenebbek. Hourticq Tizian-ja csak 1491—93 körül született (ismeretes az a polemia, amely Tizian születési dátuma körül keletkezett), és ha a páduai freskók a szoktnál gyengébbek, úgy ennek oka az, hogy Tizian akkor még csak 18—20 éves... Mikor azonban arról volt szó, hogy Giorgione érdemét lefokozza, akkor Hourticq nem habozott régi anekdóta nyomán Tiziannak adni az elsőséget a Fondaco dei Tedeschi freskóiban: aki pedig ezek szerint 14 vagy legföljebb 16 éves volt akkor...

A drezdai Vénusz is Tizian műve és Hourticq az 1515 évszámot jelöli ki számára. De azt elfelejti megkérdezni, hogy hogyan egyeztethető össze az 1515-ös Vénusz az 1516-os Assuntával! Tartózkodó, finom linearizmus, fejletlen vékonytagúság az egyik oldalon; dús, majdnem buja festőség a másikon, csupa szilhouetthatás, csupa mozgás, virtuóz alulnézet és ehhez a heroizált, atléta embertípus, amely már majdnem barokk! Hourticq észre sem veszi a fejlődési momentumot a Giorgione-problémában, azt a teljes következetességgel párosult gyorsaságot, amellyel a giorgionizmus a Belliniben gyökerező első művéktől utolsó éveinek érett stílusa felé halad, hogy mindig növekedve és szélesedve a Tizian-féle barokkban oldódjék fel. Perse Giorgione túlkorán halt meg ahhoz, hogy sok érett munkát hagyjon hátra, de azért a Fondaco-freskók vagy a mi ú. n. Broccardo-arcképünk mégis eléggé nagy va-leurók ahhoz, hogy Giorgionenak a művészettörténet egyik legkimagaslóbb helyét biztosítsák, még akkor is, ha Hourticq le akarja fokozni a castelfrancoi Madonna és a Giovanelli-idill értékelését.

Hourticqnak sokkal energikusabban kellett volna az igazi problémát megragadnia. Ahelyett, hogy két fejezetben is Sebastiano és

Tizian későbbi munkássága fölött elmélkednék, meg kellett volna tartania a legszigorúbb időbeli határolt a Giorgione halálát követő éveket; be kellett volna vonnia a gondolatmenetbe Palmát, Lottót, Romaninót, akiknek még csak neve is alig fordul elő a könyvben és pontosan végigkövethető volna Sebastiano fejlődését velencei periódusában, ami egybeesik Giorgione életévével, nem kevesebb mint 14 elismert mű képesén. Ez mégis fontosabb lett volna egy Giorgione-könyv keretében, mint a különben nem érdektelen gondolatok Sebastiano és Michelangelo viszonyáról. Sajnos, Hourticq nem ismer ebből a 14 műből csak egyetlen egyet.

A más területekre való kirándulások arra valók, hogy Hourticq néhány attribúcióját beleköthesse a Giorgione-mű csokrába. Ezek között Tizian „Cadorei csatá”-jának egy töredéke a legérdekesebb. De teljesen fölösleges ebben a keretben Sebastiano párisi kettős arcképe kitérni, amely ott Raffael neve alatt van kiállítva. A helyes szerzőmegnevezés ügyis le van már fektetve 100 év óta Waagennél, s csak Hourticq notórius gyűlölete a művészettörténeti irodalommal szemben ejti őt itt is, mint több más esetben, abba a hibába, hogy mások által már közlétt megállapításokat egész gyanútlanul új fölfedezésekként közöljön.

A Giorgione-attribúciók közül a bécsi „Laura” szerencsés igazolást nyert azóta Wilde János gondos munkájában (Jahrbuch d. preuss. Kunstsamml. 1931.). A Constanzo-arcképpel szemben óvatosabbnak kell lennünk: a típus nem volna rossz, de a reprodukció használhatatlan és a nagybetűs felirat inkább azokra a kópiákra készített gondolni, amelyeket barokk arcképgyűjtők olyan nagy számban rendeltek meg.

Nem jelentéktelen Hourticqnak a gondolata sem, hogy a drezdai Vénusz teljes egészében Tizian műve. Michiel leírt egy Giorgione-aktot, amelyhez a tájképet és a puttót Tizian fejezte be, s mint hogy a drezdai képen, melyen a putto ugyan át van azóta festve, a tájkép meggyezzik Tizian motívumaival, általában elfogadták a két kép azonoságát. Hourticq rámutat arra, hogy az akt körvonalai maguk is előfordulnak Tizian más műveiben, nincs arra tehát semmi ok, hogy benne Giorgione művét lássuk. Perse ez az okoskodás csak egy negatívumon alapszik. Hourticq az első, aki az átfestett putto rekonstruálása céljából fölkeresi a régi rézmetszeteket. Az eredményt azonban, sajnos, halomra dönti a képről készült Röntgenfelvétel, amelyet Possé publikált (Jahrbuch d. preuss. Kunstslgn. 1931.). Meggyejezzük még, hogy a bécsi Akadémia kis ámorjának felhasználása a drezdai kép rekonstrukciójához Gamba gondolata volt (l. Dedalo, 1928.). Hourticq ezt a munkát sem ismeri.

Az a pont, ahol leginkább tudunk egyetérteni Hourticqkal, a Pitti-Koncert új szerzőmegnevezése: Sebastiano. De óvatosságnak kell lenniünk, amikor fentartás nélkül azonosítjuk a képet Verdelot és Ubretto zeneszerzők arcképével, amelyet Sebastiano, Vasari szerint, fiatalkorában festett Velencében. Bármennyire csábító is ez a föltételezés, a történeti akadályok mégis fennállanak még. Az azonosítás különben szintén nem Hourticq eredeti ötlete: pontosan és részletesen ki van az íjve Max Friedberg egyik tanulmányában (Zeitschrift f. B. Kunst 1917., 169. old.). Kár, hogy Hourticq azok közé a művészettörténeti írók közé tartozik, akik nem szeretik a művészettörténeti munkákat még el is olvasni...

Már más Piombo-kutatók is foglalkoztak ezzel a problémával. Ha Ravaglia föltételezése (Bollettino d'Arte 1921.) mellett el is haladhatunk, Prunieres zenetörténeti író (Revue Musicale 1922., 193. old.) munkájából legalább annyi érdekes, hogy Ubretto neve mögött Jacob Obrechtet, egy még Verdelotnál is nagyobb jelentőségű, idősebb mestert sejt (V. ö. Otto Gombosi, Jacob Obrecht. Leipzig, 1925. Breitkopf & Härtel.). Hourticq azonban a tollkalapos fiúban keresi Obrechtot és kis fordítási szabadságot is megenged magának, hogy őrá gondolhasson: „Ubretto suo compagno”, írja Vasari, „Ubretto, son élève” fordít. Hourticq. Obrecht sokkal idősebb volt mint Verdelot és mint a képből jobboldalt álló öreg lantos, ő is az egyházi rendezet tartozott.

Ez mind szépen egyeznék, a nehézség csak abban mutatkozik, hogy Obrecht már 1505-ben meghalt. A dátum mégis túlkorai és legföljebb azt lehetne föltételezni, hogy Verdelot a meghalt nagymesternek egy kész arcképet adta át Sebastiónának, hogy az övével egy képen lefestse. A Pitti-képből az öreg lantos arca tényleg sokkal kevésbé eleven, mint a főalaké.

De viszont Verdelot részéről is állnak fenn nehézségek. Verdelot csak 1526-ban kezd szerepelni (V. ö. Eitner: Sammelwerke, 903. old., Schmidt: Petrucci és Riemann: Musiklexikon) és a Pitti-kép keletkezése idején még gyerek volt, nem is igen járt még Olaszországban. Ezért arra kellett gondolnunk (Dedalo, 1925.), hogy Sebastiano a kettős arcképet második velencei tartózkodása idején festette, a huszas évek végén. Mindenesetre, ha a Friedberg—Hourticq-féle hipotézis mellett meg akarunk maradni, akkor legalább is arra kell bizonyítékokat produkálnunk, hogy Verdelot idősebb volt, mint eddig gondolták.

A Verdelot-csoport Vasari idejében Firenzeben volt, a Pitti-koncertet pedig csak 1654-ben vászrolták a Mediciek Velencében, Paolo del Serától. Ha a két kép azonos, ak-

kor időközben valahogy vissza kellett kerülnie Velencébe. Ez nagyon is lehetséges, mert Paolo del Sera firenzei volt és már kész gyűjteménnyel költözött Velencébe. Főlöleg tehát Hourticq túlkomplikált elmélete, amely tarthatatlannak is bizonyul, ha utalunk arra, hogy Ridolfi könyve Velence műkincseiről nem a Medici-vétel után keletkezett, 1658-ban, hanem előtte, 1648-ban. Hourticq itt egész messzemenő következtetéseket vezet le egy hibásan között évszám-ból, ugyanakkor, amikor más helyen (165. old.) ugyanezt az évszámot helyesen idézi. (Persze, egy harmadik helyen, 65. lap, ismét 1643-at ír e helyett az évszám helyett.)

A szabatoság nem tartozik semmiesetre sem Hourticq könyvének érdemei közé. A problémákat felveti és hamar el is ejti: nincs hely rendszeres kifejtésükre, mert a hely alpezi tájak hosszas leírására és Chateaubriand fölliet való elmélkedésre kell. A szerzőnek nincs tulajdonképpen analitikus stíluszemlélete, nincs meg a kiképzett nomenklatúrája sem ahhoz, hogy a művek stílusából kiindulva egy művészt jellemezzon. Sebastianoról adott képe csak az emberi vonások ingatag és elfogott összegezéséből áll. E helyett a festmények hátterét kutatja át a művész stílusföldjének tájmotívumait keresve (!) és ahol csak valami mód van rá, önarcképeket nyomoz. A modern stílustörténet pedig mégis csak túlnőtt valamennyire ezeken a problémákon.

Hihetetlen a megírás gondatlansága némely helyen. Alig találunk dátumot, amely ne lenne hibás. Sebastiano 1521-ből datált párisi Visztációját 1522-re teszi, Ridolfi megjelenési évét háromféleképpen is közli. Az irodalmat nem citálja, sőt sok esetben nincs is tudomása fontos munkákról, máskülönb nem publikálna új fölfedezések gyamánt már között dolgokat. Kollégáinak még nevét sem ismeri, egy bizonyos „Ludwig” és egy „M. Giuseppe” szerepelnek a szövegben, akik alatt a beavatottak Justit és Fiocott ismerhetik fel. Az illusztrációk kicsinyek, gyengék és rosszul vannak kiválasztva: tájkép-aquarellek helyett inkább a Constanzo-képről kértünk volna nagyobbéretű reprodukciót, egyet-kettőt legalább a Vénusz-rézemetszetek közül és ha nehézségek árán is, valamit a páduai Carmini-freskókból.

Végeredményben az anyag nincs elég szaképpen feltárva és a bizonyítás nem elég szakszerű ahhoz, hogy bennünket Giorgioneról való véleményünk megváltoztatására bírjon.

Gombosi György

PÁLYÁZATI HIRDETÉS. I. „A Balló Ede képzőművészeti alapítvány” ösztöndíjas osztálya pályázatot hirdet az 1932-ik év szeptember havában harmadikban kiadandó 5000 pengős ösztöndíjra.

Pályázhat minden magyar honosságú fiatal festő egy teljes odaadással festett alkotá-

sával és három forma- és színbeli törekvést jellemző tanulmányal. Melléklendők a legszükségesebb életrajzi adatok és igazolandó, hogy az illető valamely képzőművészeti iskola szokásos évfolyamait már elvégezte, esetleg kiállításokon is résztvett.

A díj a nyertesnek egyévi megélhetést kíván biztosítani, hogy azalatt gondmentesen művészi törekvéseinek élhessen.

A pályamunkák fölött 12 szakemberből álló jury fog dönteni.

Ha e jury a pályázók között ilyen nagy díjra érdemeset nem talál, joga van a kitűzött összeget a legjobb pályázók között segélyképpen felosztani. A pályázók és a rövid életrajzi adatok 1932 szeptember utolsó napján nyújtandók be az Erzsébet-téren lévő Nemzeti Szalónban.

II. Hogy kitűnjék: a tanulmányfestésnél kik ragaszkodnak még a természethez, a »Balló Ede alapítvány« 1000 pengős díjat tűz ki olyan olajfestékekkel festett fej- vagy aktatulmányra, amely az utolsó három éven belül készült és a természet őszinte átérzéséről tesz tanúságot.

A díjra pályázhat — korra való tekintet nélkül — minden magyar festőművész vagy művésznövendék. A pályamunkák 1932. évi május hó 1—5 között szállítandók be a Nemzeti Szalónba (Erzsébet-tér). Melléklendők rövid életrajzi adatok.

A díjat szakemberekből álló jury ítéli oda. III. Hogy Közép-Európa művészeti intézményeit megtekinthesse, 1000 pengős utazási segélyt kap azon, a folyó tanév végén oklevelet nyert rajztanárjelölt, akit erre a Képzőművészeti Főiskola Tanári Karának ama művésztanárai találnak legérdemesebbnek, akik őt tanították.

Budapest, 1931.

KIÁLLÍTÁSOK:

1931. évi november hó 8-án nyílt meg a *Debreceeni Műpártoló Egyesületnek dr. Orsós Ferenc* képeiből a *Déri-múzeumban* rendezett gyűjteményes kiállítása;

15-én a *Független Művészek Társaságának* III. kiállítása a *Nemzeti Szalónban*;

ugyanazén hó 22-én az *Ernst-múzeumnak Gedő Lipót, Goebel Jenő, báró Harvany Ferenc, Székely-Kotvác Olga, cselényi Wallerhausen Zsigmond* festőművészek műveiből álló CXXII. csoportkiállítása;

ugyanaznap *Kádár Béla* festőművész gyűjteményes kiállítása a *Tamásgalériában*.

December hó 3-án a *Modern Kiállítászervező Bizottság* rendezésében a *Modern Grafikai Kiállítás* a *Könyves Kálmán Magyar Műkiadó Rt.* helyiségeiben;

6-án az *Orsz. Magyar Iparművészeti Társulat* karácsonyi kiállítása az *Orsz. Magyar*

Iparművészeti Múzeumban és a *Társulat* *Andrássy-úti* állandó kiállítási helyiségeiben; ugyanaznap a *Nemzeti Szalónnak Hacki Zoltán, Káplár Miklós és W. László Pál* festők, *Gidófalvi Pataky Etelka* festőnő, valamint *Forgács-Hann Erzsébet* szobrászművész műveiből álló LXXIV. csoportkiállítása és kapcsolatosan a *Magyar Iparművészek Országos Egyesületének* karácsonyi kiállítása;

ugyanacsak aznap a *Tamásgalériának* karácsonyi modern iparművészeti kiállítása;

e hó 13-án az *Ernst-múzeumnak Agoston Vencel, Czene János, Czobel Béla, Csóka István, Jankai D. Tibor és Vadász Endre* festőművészek műveiből állott CXXIII. csoportkiállítása és ugyanott az *Alkotó Iparművészek* kiállítása;

ugyanazén hó 20-án az *Orsz. Magyar Képzőművészeti Társulatnak* téli kiállítása a városligeti *Műcsarnokban* és ugyanaznap a *Magyar Újságrajzoló Művészek Egyesületének* I. kiállítása a *Nemzeti Szalónban*;

1932. évi január hó 1-én nyílt meg a *Nemzeti Szalón* nagy téli tálrata;

3-án az *Új Művészek Egyesületének* reprezentatív kiállítása a *Tamásgalériában*;

10-én az *Ernst-múzeumnak Boldizsár István, Csabai Wágner József, Medveczky Jenő, Meitner László, Varga Nándor Lajos és Vass Elemér* festőművészek műveiből álló CXXIV. csoportkiállítása;

24-én a *Nemzeti Szalónnak Atkelin Lajos, Gussich Jenő, Haalla Gyula, Halassy Horvát Jenő, Szenté János* festők műveiből álló LXXV. csoportkiállítása;

ugyanaznap *Bornemisza Géza, Perloss Csaba Vilmos* festőművészek és *dr. Medgyessy Ferenc* szobrászművész gyűjteményes kiállítása a *Tamásgalériában*;

30-án *Szécsi László* néger művészeti gyűjteményének kiállítása Párizsban, a „Jeune peinture” galériában;

31-én *Patkó Károly* szobrászművész gyűjteményes kiállítása az *Ernst-múzeumban*.

CIMKEPÖNKKON *Riedl Frigyesnek Beck Ö. Fülöp* által készített emlékére előlapját mutatjuk be. Ez éremmel a múlt évi 8. számunkban közölt és *Riedl Frigyes* emlékének tisztelőihez intézett felhívás szerint a kiváló esztétikus és nagy oktató emlékét óhajtották halála tizedik évfordulóján barátai és hálas tanítványai megörökíteni.

Felőlős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál

Főmunkatárs: Dr. László Béla

Kiadó: Ormos György

Magyar Művészet. 1932. 1—2. szám

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