

A MAGYAR MŰVÉSZET SZELLEME

ÍRTA

GEREVICH TIBOR

A MAGYAR MŰVÉSZET TÖRTÉNETE s vele a magyar művészettörténet maholnap százéves lesz. 1846-ban indult meg Henszlmann Imre „Kassa városinak ónémet stílú templomai” c. művével, amelyet ugyan csakhamar maga írója megtagadott. Rájött nemcsak arra, hogy a csúcsíves építészet nem ónémet, hanem francia eredetű, hanem hogy különösképpen a magyarországi Szent Erzsébetről nevezett kassai egyház elrendezése franciás. Ásatások, tehát elsődleges kutatások alapján végzett egész későbbi munkásságának szívósan védelmezett egyik alap gondolata volt középkori művészetünk, különösen építészetünk francia igazodása. Emellett szenvedelmesen kereste románkori székesegyházaink sajátos magyar vonásait. A valamivel ifjabb másik úttörő, Ipolyi Arnold munkáját régi művészetünk iránt hasonló lelkesedés vezette.

A magyar művészettörténet két nagy alapítójának tudása, módszere a kor legjobb külföldi színvonalán állott. Henszlmann az ó- és a középkori építészet arányairól szóló munkáját nagy elismeréstől kísérve mutatta be a francia Akadémián s 1860-ban, III. Napóleon támogatásával adta ki. Ipolyit már fiatal plébános korában conservátorrá nevezte ki a bécsi műemlékbizottság, amelynek kitűnő szakközlőnye szívesen adott helyt dolgozatainak. Bennük a nagy kezdeményezők szent lángja, a magyar művészetért való rajongás lobogott, amely a későbbi nemzedékekben lelohadt,

sőt gyakran kishitűség és lekicsinylés váltotta fel. Nagytekintélyű historikusok, régészek és műtörténészek – csak Marczalit, Pulszky Ferencet és Ébert említem – megtagadták régi művészetünk értékét és eredetiségét, kétségbevonták a magyar faj művészi tehetőségét. Ipolyi hitét a magyar művészetben gúnyjal illették olyanok, akik az ő alapvető munkássága nélkül egy sort se tudtak volna leírni, vagy akik sanda szemmel nézték az egyházművészt fellendítésére irányuló áldozatkészségét. A tudományos tárgyilagosság tiszta ragyogásával folytatta Henszlmann magyar építészettörténeti kutatásait tanszékének is örököse, Pasteiner Gyula. A kedvezőtlen szellemi és tudományos légkör azonban megakadályozta, hogy az „Osztrák-magyar monarchia írásban és képenl” c. nagyszabású kiadványban megjelent s ennek természeténél fogva helyrajzi rendben feldolgozott kutatásait történeti szerkezetbe foglalva, mint a magyar művészet első összefüggő történetét kiadja, amint szándékolta. Ez a konstrukció későbbi időre maradt, s művészetünk egész történetét tekintve, még ma is a jövő zenéje.

Az utóbbi időben megjelent néhány vázlatos kísérlet nem is annyira abban a hiányban szenved, hogy a részletkutatók még nem szántották végig az egész területet, mint inkább abban, hogy tisztázatlanok, ködösek és zavarosak, más-más írónál egymással ellentmondóak a magyar művészet lényegéről és jellegéről, egész szerepéről és küldetéséről alkotott fogalmak. Nem lehet kielégítő az a szemlélet, amely ellenzöt tesz régi művészetünk külföldi kapcsolatainak horizontja elé, s még kevésbé az, amely ezek mögött nem látja meg a magyar művészi lélek alakító erejét, s művészetünk történetét a külföldi, elsősorban a nem mindig igazolt német hatások és közreműködések mozaikképében tükrözted. Az ilyen felfogás azzal a veszéllyel járhat és tényleg járt is, hogy elfogult külföldi írók (Pinder, újabban berlini tanár) kapnak rajta s érvül használják fel, midőn a saját nemzeti művé-

szetük határait erőszakosan kitolják kelet felé, s megkísérlik régi művészetünket német gyarmatként bekebelezni. Sietünk meggyezni, hogy ez ellen alább még részletesebben és nyomatékosak bân emeljük fel tiltakozó szavunkat. Leginkább fogyatékosnak mondhatjuk azt a beállítást, amely a letűnt századok hazai művészetét nem ismerve vagy lebecsülve, az újabb művészi élet forगतagától elkáprázva, a sajátos magyar művészetet a XIX. századtól vagy éppen – a Japán kávéház- alapításától számítja. Régi művészetünk feledésbe merülésében része volt magának a Szépművészeti Múzeumnak, amelynek épp kötelessége lett volna a régi magyar szárnyasoltárok és egyéb jellegzetes emlékeink gyűjtése és megmentése. Első művészeti intézetünk e mulasztása a régi Nagy-Magyarországnak arra az idejére esik, amidőn a gyűjtés még nem ütközött nehézségebbe. Érthetetlen, hogy ez kívül esett programján. A hazai és a külföldi látogató azt hihette, hogy nem is volt régi képírásunk és szobrászatunk. Azt a néhány, – egy híján – jelentéktelen, odavetődött darabot is a múzeumi termek sorozatától különálló teremben helyezték el, de ez is többnyire zárva volt. Biztos magyar műveket idegen iskolákba utaltak. Az esztergomi primási képtárt kellett felkeresnie annak, aki virágzó középkori táblakép festészetünkkel és faplasztikánkkal meg akart ismerkedni. Örömmel látjuk, hogy a Szépművészeti Múzeumba új szellem költözött, s teljes jogaiba iktatja régi művészetünket, melynek legfőbb őre és őrzője.

RÉGI MŰVÉSZETÜNK KÜLFÖLDI KAPCSOLATAI

művészetünk történetének és nemzeti jellege megítélésének egyik legfontosabb és legkényesebb pontját érintik. Elvi tisztázása, a mütörténeti tények alapján elengedhetetlen és sürgős, mert az idegen hatások meg nem értéséből, idehaza és a külföldön egyaránt sok téves következtetést vonnak le. Rá fogunk jönni arra is, hogy sok esetben igen jelentős kölcsönhatások forognak fenn, melyeket

műtörténetírásunk adatilag már régebben feljegyzett, elmulasztva azonban azokat, kellő stílusvizsgálattal a magyar művészet hatóerejeként értékesíteni. A magyar művészet s az egész magyar szellem történetének egyik legszebb vonása, hogy a művelt külföldtől, az idegenből jövő új és újító áramlatok elől, amennyiben azok megfeleltek szellemi alkatának, nem zárkózott el az érzéketlenség vagy a rövidlátó önteltség drótsövényével. Az átvett korszerű idegen eszméket azonban a saját képére és hasonlatosságára tudta formálni, a maga vérmérsékletéhez, szükségleteihez és lehetőségeihez idomítani. Az új áramlatok magyar földön saját medret ástak maguknak, folyásuk és hullámverésük a magyar talaj geológiai alkatát követte, felületük a mi egünket tükrözte. A nemzetközi látás nem csökkentette művészetünk nemzeti jellegét, annak európai színvonalát emelte, lehetőségeit tágította, erejét felfokozta. Nemzetközi áramlatok az egész európai művészetet átszelték, anélkül, hogy a nemzeti művészetek határsorompóit ledöntették volna.

A művészek épúgy vándoroltak, mint a stílusok. Különösen jellemző a mesterek vándorlása a középkorra, a középkor művészi munkájának egész szervezetére. Legtöbb országban, későbbi korokban is, hazánkban is, a céhek szabályai előírták a külföldi utazást. Mintakönyvek, receptek, standardizált ábrázolási típusok, építészeti műformák és arányossági formulák (triangulatio, aurea sectio) kézről-kézre, műhelyről-műhelyre jártak Európaszerte. A keresztény egyháztól ihletett és irányított középkori művészetnél nagyobb szellemi közösséget, – mai szóval élve – együttműködést és szolidaritást nem ismer az emberi műveltség, s mégis ez a nemzeti stílusok első kialakulásának kora. A leg-sajátabb francia stílus, a csúcsíves építészet első emlékének, a st.-denisi apátsági templomnak díszítésében idegen mesterek is résztvettek, Suger apát meghívására: „meliores quos intervenire potui de diversis partibus, de diversis nationibus”. Idegen kő-

faragókat találunk az egyik legnagyobb és legjellegzetesebb olasz gótikus katedrális, a milánói dóm építésénél. Csak két nagyon jellemző példát emeltünk ki a sok száz és ezer eset közül. Közismert, hogy a középkortól kezdve, különböző korszakokban meny nyi francia (normand), majd német, flamand, sőt magyar mester (a XIII. században ötvös, később festő) dolgozott Angliában, olaszok Avignon óta Franciaországban, s különösen a XVII-XVIII. században Németországban és Ausztriában, utóbb a reneszánsz és a bárok idején hazánkban és Lengyelországban; és így tovább az európai művészet egész történetén. A külföldi kapcsolatokat egyik nemzet sem resteli, sok művész, író, költő vágyat érez más országok iránt, Olaszország, Róma után szinte honvágya van, bármely nemzet fia legyen is. Minden költő és művész egy kissé *civis romanus*. Goethe 1828 október 9-én azt írja Eckermannnak, hogy sohasem volt oly boldog, sehol sem érezte magát annyira embernek, mint Rómában. Fejedelmi és főpapi udvarok, gazdag és művelt városok dicsekedtek külföldi művészvendégeikkel. Művészi áramlatok gyakran mint ellenállhatatlan divatok harapóznak el, ha hatásuk ennél mélyebbre száll is. Gyorsan lángot vetnek, bárhonnan is hozta a szél szikrájukat. A nagy korstílusoknak egyik ország sem tudott ellentállani, siettek azokat befogadni és áthonosítani a saját hagyományaik és ízlésük szerint, így történt Magyarországon is. Különös, hogy az egyetemes művészet fejlődésében és életében általánosan érvényesülő ezt a tényállást a magyar művészet helyzetét illetően tévesen ítélték meg olyanok, akik époly felületesen ismerték vagy ismerik a külföldi, mint a magyar művészetet, s ennek európai bekapcsolódását egynek veszik a nemzeti jelleg hiányával vagy csorbulásával.

A nemzetközi kapcsolatok ellenére sem jött létre nemzetfölötti művészet. Az egymást követő korstílusok mindenütt nemzeti fogalmazásban jelentkeztek. E sajátos vonásokat a különböző

országokra nézve beható vizsgálat tárgyává tették s tisztán látjuk például a román stílus nemzeti változatait, felismerjük azokat a változásokat, melyen a gótika Olasz- és Németországban vagy Angliában, a reneszánsz Franciaországban és Belgiumban, a bárók Ausztriában és Bajorországban, stb. keresztülment, hogy csak a legszembeűnőbb példákat említsük. Ezt a munkát román művészetünkre nézve megkíséreltük beható részletességgel elvégezni, XV-XVI. századi festészetünkre, a magyar báróképítészetre vázlatosan rámutatni, míg a magyar reneszánsz és régi ötvösségünk stílussajátságait már régebben, mások is kimutatták. A munka még mindig hézagos, serényen kell tovább dolgoznunk rajta már azért is, mert némely idegen írók, régi művészetünk felületes ismeretével egyre buzgóbban esnek neki művészi hagyatékunknak és sajátítják ki szemrebbenés nélkül. A német Akadémiától 1934-ben kiadott, „Die deutsche Kunst in Siebenbürgen” c. munka a magát „Thomas de Colosvar” szignált XV. századi úttörő festőnkel együtt sok más magyar mestert és művet sajátít ki jogtalanul a német művészet számára, holott – amint azt más helyen pontosan kimutattuk – a tényleges helyzet az, hogy az erdélyi művészetet, magát az erdélyi szász telepeselek provinciális ízű művészetét is a legszorosabb szálak fűzik Magyarország többi vidékéhez és iskoláihoz, sőt a román korban több szál fűzi Franciaországhoz, semmint ahhoz a földhöz, ahonnan kivándoroltak, s ezek a francia hatások is a Dunántúlon keresztül, a magyar művészet kapcsolatai révén, nem pedig Németország közvetítésével jutottak Erdélybe. A nevezett német kiadvány egész történeti felfogására és beállítottságára jellemző, hogy a honfoglalást a „magyarok betörésének” a honfoglalókat pedig „magyar hordának” nevezi. Schürer és Wiese társszerzőknek, a szépeességi műemlékeket tárgyaló s 1938-ban megjelent műve diszkrétebb hangszereléssel nagyjában ugyanezt a melódiát pengeti. Az erdélyi kötet előszavában Pinder, a német középkor

művészetének époly buzgó, mint elfogult bűvára, Felső-Magyarországot épúgy, mint Erdélyt, minden megkülönböztetés nélkül a „keletnémet gyarmati művészetibe kebelezi; legújabb művében pedig többek közt Jakot, Egert és Kassát is beleszervezi a német művészetbe, oly megdöbbenő tájékozatlansággal, amely tulajdonkép minden tudományos vita alól felmentene. Ha tanáival mégis szembeszállunk, ez nemcsak azért történik, mert a mai politikai gondolkodásra kivetített műtörténetírásnak legjellegzetesebb képviselője s mert a Pázmány-Egyetemnek is egyideig cseretanára volt, hanem azért is, mert módszere és iránya a hazai műtörténetírók egy csoportjára, sajnos, nem maradt hatás nélkül, aminek elhallgatása udvarias lelkiismeretlenség volna. Kisebb baj, s inkább csak a német tudomány közmondásos aláposságába vetett hitet rendíthetné meg olyanokban, akik mást nem olvasnak, hogy Pinder úr Jakot Szt. Jaknak nevezi, s Kassát földrajzilag a Szepességbe helyezi, bár az utóbbi esetben bizonyos célzatosság gyanúja is felmerülhet. Nehezebben menthető, hogy középkori szobrászatunk oly kimagasló mestereit, mint a Kolozsvári-testvéreket és Kassai Jakabot (I. tábla) habozás nélkül sorozza a német művészek közé. A két szobrász-testvérnek nemcsak magyarsága tisztázott kérdés, hanem művészetük eredete is. A fejlett magyar ötvösségből nőttek ki, stílusuk, technikájuk, egész plasztikai felfogásuk oda kapcsolódik. Művészegyéniségük kívül esik a német szobrászat fejlődésén. A XV. század közepén működött Kassai Jakabot sem lehet a német szobrászat előzményeiből levezetni, ezt maguk a német kutatók is látják, noha kétségtelen, hogy bécsi működésének idejétől a német szobrászatra elhatározó befolyást gyakorolt, ő vezette azt ki a késő gótika modorosságából és mozdulatlanságából az egészséges realizmus új útjára.

A magyar kutatás kimutatta, hogy stílusa szülővárosából, a kassai dóm egyik műhelyéből indult ki, ami logikus is, Pinder

azonban nem vett róla tudomást. Fel kellett volna vetnie a kérdést magától is, vajjon mit hozott magával Kassáról bécsi műhelyébe. A mulasztást talán azzal lehet magyarázni, hogy hiába kereste Kassát – a Szepességen. Elkerülte figyelmét az a körülmény is, hogy Kassai Jakabbal egyidőben és még ugyanannak a századnak, a XV. századnak további folyamán, valamint a következőnek elején több más kassai művész, szobrász, kőfaragó, festő, ötvös is dolgozott Bécsben, s rajtuk kívül egy egész kis magyar művészkolónia, amelyhez Jakab mester is tartozott. Az utóbbin kívül, hasonló időben két másik kassai mester dolgozott a bécsi Szent István-templomon, melynek egyik legbőkezűbb mecénása Korvin Mátyás volt. A nagy műbarát magyar királyra emlékeztet a templom piros-fehér-zöld színben csillogó cserépfedése. Szimbóluma ez a magyar uralkodó áldozatkészségének éppúgy, mint a dómon dolgozott magyar művészek közreműködésének. Emlékeztetünk rá, hogy a dóm legrégebbi részének, a még románstílusú főhomlokzati, úgynevezett Óriáskapunak gazdag szobrászi díszét a jaki műhely mesterei faragták. Az újabb kritika pedig megállapította, hogy a déli oldalkapu, a „Fürstentor” kődomborművét (Saul bukása) Nagy Lajos idejében a Kolozsvári-testvérek készítették. Tény továbbá, hogy köveinek egy részét magyar bányákban fejtették, s mint a középkorban általános szokás volt és ma sem történik másképp, a kövekkel bizonyára kőfaragók is érkeztek.

A XV. században fejlődése tetőpontjára érkezett kassai művészet más téren is előmozdította Bécs művészi életét és fejlődését. A korabeli bécsi festészet legkiválóbb táblaképsorozata, az ú. n. Schottenstifti mester műve a legszorosabban kapcsolódik a kassai főoltárhoz. Ez a mester valószínűleg azonos a Bécsben okmányilag 1494-ben kimutatott Kassai Jánossal s az ő hatásán jött létre a késő XV. századi bécsi festészet sajátos stílje, melyet a részletezőbb, aprólékoskodó, finomkodó elő-

adásmód jellemez az egyszerűbb, világosabb, összegzőbb látású, közvetlenebb életérzéssel telített kassaival szemben. Ennek a stílusnak kassai eredetét eldönti először az a körülmény, hogy a kassai főoltár a schottenstiftinél mintegy 15 évvel korábban készült, másrészt pedig az okmányoknak az a szilárd tanúságtétele, hogy míg ebben az időben Bécsben több kassai festő mutatható ki, Kassán nem tudnak bécsi festőről. A helyzet tisztább nem lehet. A kassai művészet kisugárzását külső történeti körülmények is magyarázzák. Két nagy hulláma érkezett az osztrák tartomány fővárosába, az egyik Zsigmond, a másik Mátyás korában, aki egyik építtetője volt éppúgy a Stephans-Dómnak, mint a kassai Szent Erzsébet-egyháznak. De az utóbbit, a szentély boltozatán Zsigmond címere is díszíti. Zsigmond uralkodása alatt, Kassai Jakabbal inkább a bécsi s rajta keresztül az osztrák és a német szobrászatot érte jótékonyan a kassai hatás, megfelelően annak, hogy túlnyomórészt ekkor készültek a Szent Erzsébet-templom gazdag kőfaragványai, ekkor élte virágkorát a kassai kőplasztika. A kassai festészet pedig Mátyás király idejében gyakorolt Bécsben döntő befolyást, az 1474-77 közt készült s szárnyain 48 festett képmezővel bíró főoltár által, amely a világnak legnagyobb – s túlzás nélkül mondhatjuk – legszebb festett és faragott szárnyasoltára.

Midőn a magyar művészek, friss magyar művészzsenik – a jaki mesterektől a Kolozsvári-testvérekig, Kassai Jakabtól Kassai Jánosig élesztgetik s előbbre lendítik az Ostmark lassújárható művészi fejlődését, megélnélik Bécs művészi életét, Magyarország nagy, erős, hatalmas birodalom. A jaki apát-sági templom építésének és pazar díszítésének idején, IV. Béla korában könnyen kiheverte a tatárdulás epizódját s a távolkeleti hordákat gyors visszavonulásra kényszerítette, első ízben teljesítvén azt a hivatását a művelt Európával és a nyugati keresztény műveltséggel szemben, hogy azt a keleti

barbár áradatokkal és áramlatokkal szemben megvédelmezze. Nagy Lajos korában Európa egyik legmodernebb állami és gazdasági berendezésű, katonai, politikai és műveltségi erejével egyik leghatalmasabb birodalma. Zsigmond idejében a nemzetközi politika egyik legfontosabb tényezője és központja, uralkodója elnyeri a szomszédos német császárság koronáját. Korvin Mátyás alatt hatalma, tekintélye egyre emelkedik, műveltsége fényesen ragyog. A reneszánsz és a humanizmus új eszméit Olaszország után elsőnek vette át s közvetítette nyugati és északi szomszédai felé. Ebbe a keretbe illeszkedik a kassai művészet hatása az egy ideig magyar uralom alatt álló Bécsben. Múltunknak, államilag, hatalmilag és műveltségileg egyképpen dicső e századaiban Ausztria szerény határgrofság, majd hercegség, s felváltva német és cseh örgrófi és hercegi családok uralma alatt állott. Utóbb bámulatos szerencsével magasba ívelt karrierje akkor kezdődött, midőn Mátyás alatt egy hatalmas királyság védelme alá kerül, s midőn több mint negyedszázad multán uralkodó hercege, Habsburg Ferdinánd a magyar királyi méltóságot is elnyerte. Ausztria Nagy Károly lehanyatló birodalmának keleti őrhelyeként keletkezett, s a nagy frank császár örökségének utolsó morzsáin élt. Keletebbre, Pannónia földjén a frankok foszlányait egy új, friss, tehetséges nép, a magyar s a szervezkedő új magyar állam szívta fel. A XVI. századig a magyar birodalommal szemben Ausztria hatalmilag és műveltségben alárendelt szerepet játszott. S bár a művészet nem függvénye a politikai helyzetnek, s igazi megnyilatkozásai a maguk útját járják, a szerencsés hatalmi, gazdasági és politikai adottságok lehetőségeket biztosítanak számára, amelyek a művészet belső erőit teljesebb kifejtésre képesítik.

A magyar történet tragikus határpontjáig, Mohácsig a művészet terén Ausztriával szemben Magyarország volt a többet adó fél. Ez a viszony később az ország szétdarabolása és az abból folyó vérvesztéséig következtében megváltozott, bár a közös forrás,

amelyből Ausztria és örökös tartományai, valamint, részben Bécs közvetítésével Magyarország és Erdély merítettek, Olaszország, az olasz művészet volt. Ausztria, vagy épp a nagyon kétséges osztrák nemzet vezető szerepét a XVII-XVIII. században túlozták az olasz bárók hatásának, műtörténetileg sok tekintetben összefüggő azon a területén, amelyhez Ausztria, Bajorország, Csehország, Magyarország s bizonyos fokig Lengyelország és Szilézia tartozott, s amelyen belül az olasz, közelebről római eredetű báróknak vidéki, nemzeti változatai keletkeztek. Az osztrák-magyar művészeti kapcsolatokat kedves szomszédaink sem mindig ítélték meg helyesen, amiért sok esetben magunkra vethetünk, mert a mintaszerű osztrák műemléki kiadványokkal szemben mi hosszú ideig lemaradtunk s mert magunk sem adtunk számot arról, amink van, sőt nem egyszer botorul lemondunk róla. így történhetett, hogy a legutóbb, 1939 június-októberben rendezett s a „Dunavidék régi művészetét” bemutató bécsi kiállítás magyar miniátorok, festők, szobrászok és ötvösök alkotásaival, mint hamis ostmarki vagy bécsi tollakkal dicsekedhetett. A kiállítás légmentesabb darabjai magyar mesterek művei, vagy legalább is hangsúlyozottan magyar vonatkozásúak voltak: V. László miniatűr grammatikája, a valószínűleg Zsigmond udvarában is dolgozó, stílusában Kolozsvári Tamással nem egy tekintetben rokon Tübingjai János, akinek a törökverő Nagy Lajost ábrázoló főművét láthattuk a kiállításon, továbbá Kassai Jakab Madonnája a térdelő donátorral, Nicodemus della Scala-val (I. tábla), a kassai iskolába tartozó mestertől a Schottenstifti oltár táblaképei, Mátyás király bécsújhelyi serlege, amelyet a katalógus (igaz, megkérdőjelezve), a valósággal épp ellentétben III. Frigyes Mátyásnak adott ajándékaképp tüntetett fel és a sorok között osztrák munkának tartott, holott alakjában és technikájában egyaránt a legjellegzetesebb magyar ötvösmű. És a sor nem is teljes, csak a legkirívóbb példákra utaltunk. Eltévelyedett szlovák testvéreink is megkísé-

relték a magyar műemléki állomány kárára egy soha nem létezett szlovák művészet kigondolását, bár örömük nem soká tartott. Sajnos, az a helyzet, hogy a régi magyar művészet elismeretéseért két front, egy külső és egy belső ellen kell harcolni. Szerencsére egyre kevesebben, még mindig akadnak olyanok, akikben művészetünk múltjával szemben valami különös félelemérzet, önkisebbitési gátlás él, amelynek szellemi eredetére és hátterére már rámutattunk. A tudományos módszer elégtelensége is hozzájárult ennek a különös mentalitásnak a létrejöttéhez. Másod- vagy sokszor a népművészet határát súroló harmadrendű falusi táblaképek ikonográfiai kölcsönzéseit közkeletű német metszetekből arra használták fel, hogy hamis és rövidlátó következtetéseket vonjanak le nemcsak az illető munkára és festőjére, hanem régi művészetünk egész igazodására, szellemére és jellegére vonatkozólag. Külföldi hatások és áramlatok, idegen elemek vizsgálatánál és azok megítélésében nem annyira az átvétel nyers ténye, mint inkább átalakulása a fontos, az az értéktöbblet, amit az átvevő nemzeti művészet sajátos szelleme hozzáad. Nemzetközi ábrázolási sémák és motívumok vándorlásában ezt a többletet, a nemzeti stílusakarat alakító hatását kell kielemezni és kiemelni. A tudományos módszer fogyatékosága és valami ernyedt szkepszis régi művészetünkkel szemben, együttesen magyarázza azt az egyébként érthetetlen kísérletet, mellyel irodalmunkban legutóbb régi festészetünk két legkiválóbb és a legbiztosabban megkonstruált egyéniségének, Kolozsvári Tamásnak és M. S. mesternek művészetét szétrombolni próbálták, bizonyos szomszédok tapsai közt. A kísérlet tulajdonképpen kívül esik a tudományos polémia körén, s említést sem érdemelne, ha – mint több más esetben – sajnálatosan és bizonyára akaratlanul alkalmat nem adna félremagyarázásra a dolgokat közelebbről nem ismerő oly külföldi íróknak, akik erre egyébként is hajlamosak.

Ha rámutattunk némely német és osztrák kutató rövidlátására és elfogultságára s közülük Pinder tanár úrral keményebb tornára is szálltunk, sietnünk kell megjegyezni, hogy a legkisebb szándékunk sincs általánosítani. Sőt ki kell emelnünk nem egy olyan német vagy osztrák szaktársunk nevét, – Brinckmann, Hamann, Loehr, stb. – akik a legnagyobb megértéssel és méltánnyal viseltetnek régi művészetünk, régi és mai kultúránk iránt. Richárd Hamann, a románkori művészetnek Európaszerte egyik legkiválóbb kutatója dunántúli román építészetünk stíluserejét bizonyos tekintetben a német fölé emelte. A. E. Brinckmann, a mai német művészettörténetnek egyik legmélyebb és legcsiszoltabb elméjű képviselője, aki épp annyira gyökeresen német, mint amennyire emelkedett gondolkodású európai, műemlékeinknek egyik legjobb ismerője, a magyar művészettörténészek munkájának s általában a mai magyar kultúréletnek egyik legneme-sebb barátja. Freiherr von Loehr, a jeles bécsi numizmata megtanulta nyelvünket, hogy Hóman Bálint alapvető anjoukori magyar pénztörténetét tanulmányozhassa.

Épp mert barátokról és szomszédokról van szó, régi művészetünk kapcsolatát a némettel és másodsorban az osztrákkal sürgősen, minden elfogultságtól és begyökeresedett tévhitől mentesen tisztáznunk kell. Ez a vizsgálat hasznos lesz azért is, mert némely ponton rávilágít művészetünk európai elhelyezkedésére, s mert a nemleges körülhatárolással közelebb visz jelen célunkhoz, a magyar művészet egyéniségének megismeréséhez.

Bár a szomszédi viszonyból és Ausztriát illetően a négy századra terjedő uralkodói és állami közösségből bizonyos kapcsolatok már önmaguktól következnek, ezek éppenséggel nem voltak egyoldalúak, amint arra rámutattunk. A követel és a tartozás mérlege, különösen a középkorban, inkább Magyarország javára billen. Bizonyos stílusbeli párhuzamok pedig nagyon gyakran a közös olasz és francia forrásból fakadnak. Történeti,

egyház történeti, kultúrhistóriai okok és tények önként hoztak létre a magyar művészet első századainak latin-mediterrán, olasz és francia igazodását, amit megkönnyíteti a magyar szellemi alkat összetétele. A magyar művészi alkotó képzeletet és képességet a római szellem, a lombard és a toszkán műgyakorlat, a francia középkor gazdag művészetének Európaszerte kisugárzó hatása nevelte, ugyanazok a tényezők, amelyek, nagyobb bizánci befolyás mellett a német művészetet is megszületni segítettek. Az eredmény mégis két, pontosan elhatárolható, egymástól lényegileg különböző nemzeti művészet (a németre s a magyarra utalunk) létrejötte volt, mert különbözött az idegen elemek adagolása s különböző volt az a lelki tégely, melyben ezeket egybeolvasztották. Legújabbán, a mai politikai helyzetet visszavetítve a múlt művészetére, az osztrák művészetet a némettel összevonják. Nem vitatkozunk e beállítással, amelynek művészettörténeti szempontból sok sebezhető pontja van, csak megjegyezzük, hogy fejtegetéseinkben különválasztjuk az osztrák művészetet a némettől, amint eddig, a nemzetközi műtörténeti irodalomban, a németben is szokás volt. Ha tisztán a nyelvterületet vennők csak alapul, s mellőznők a topográfiai, a vallási és a szociális szempontokat, különösen pedig a történeti összetartozásnak visszamenőleg nem korrigálható tényét, magán a német művészetben belül is egészen különös összefüggések és hasadások tűnnének elő. Kitűnnék az, hogy mennyivel közelebb áll a bajor művészet az osztrákhoz, semmint a frankhoz, távolabb a kölni iskola a svábtól, mint a franciától, mint Burgundtól. Észre kellene vennünk, mily éles demarkációs vonalat húzott a német és a német nyelvterületű iskolák közé a protestantizmus elterjedése. Meg kellene állapítanunk, hogy az osztrák barokot mennyivel szorosabb szálak fűzik a csehhez, mint – mondjuk – az úgynevezett porosz stílushoz. A művészettörténelem, sok fontos jelenségét nem tudnók megmagyarázni, ha elfogadnók azt a túlságosan egyszerű képletet, hogy

a művészet a nyelvvel egyenlő megnyilatkozás. Ha így volna, ki kellene tépni a művészettörténetnek azokat a szép lapjait, melyek a flamand és a belga művészetről szólnak.

AZ ÚJABBAN DIVATOS VÉRSÉGI VIZSGÁLAT sem magyarázza a nemzeti művészetek jellegét, hanem inkább a nemzeti lélek alkata. A nemzetben gyülekező erők együttműködése és erkölcsi együttérzése, történeti edzettsége váltja ki, hozza létre az egyes nemzetek művészetének félreismerhetetlen, különleges vonásait. A faji érzés is elsősorban ezen erkölcsi indítékokból táplálkozik. Az antropológia megállapította, hogy tiszta fajok ma már nincsenek, a művelődés története pedig azt a tanulságot nyújtja, hogy mennél keveretlenebb a faj, annál merevebb és mozdulatlanabb a műveltsége. A művészet a szellemnek és a léleknek sokkal bonyolultabb megnyilatkozása, semmint a koponyavizsgálat mérőlécével, vagy a vérkutatás lombikjával meg lehetne fejteni.

A spirituális és a morális tényezők, a történeti együttélés döntő szerepét a nemzeti művészet kialakulásában és egész életében sehol sem lehet meggyőzőbben kimutatni, mint a régi, vagy az újabb magyar művészetben. A magyarság vezető szerepe ezer éven át a művészetben éppúgy érvényesült, mint az irodalomban vagy a politikában. A magyarság génusza mégis a nem tiszta magyar származású, de magyar érzésű művészeket, költőket, államférfiakat, hadvezéreket, a nemzeti lélek éppoly hivatott és hatásos tolmácsaivá avatta, mint a törzsökös magyarokat, – hivatkozunk akár a két Zrínyire vagy Petőfire, Munkácsy Mihályra vagy a mai nemzedékből vitéz Aba-Novákra. Szent István óta a magyarság egy nagy erkölcsi és szellemi szolidaritás s ez a fogalmazás művészetünkre is érvényes. Okmányaink, az Árpádok korától kezdve nagyszámú színmagyar művészeiről adnak hírt, s ma már nagyrészüket ismert művekkel is össze tudjuk kapcsolni.

Nemzetiségeink közreműködését sem tagadjuk, bár művészi életük többnyire a népművészetben merült ki, vagy kisebbségnyű helyi iskolákat hoztak létre (erdélyi szászok), ezek is befonódtak azonban az egész országot átfogó nagy nemzeti stílusba. Ez a tényállás voltaképp feleslegessé teszi a némely külföldi írótól magyar művészekkel szemben megkísérelt névelemzéseket vagy genealógiai vizsgálatokat, annál is inkább, mert tudvalevően számos magyar család cserélte fel eredeti nevét a századok folyamán idegen hangzású névvel és viszont, másrészt pedig idegen fajúak vagy nemzetiségűek gyakran házasodtak össze a mi fajtánkkal. Német kézikönyvek szeretik aláhúzni Munkácsy német származását, holott nála magyarabb temperamentumú művész nem ismerünk. Köztudomású, hogy a mester eredeti családi neve Lieb volt, de az idézett külföldi munkák már nem veszik figyelembe, hogy anyja a színmagyar Reök Cecília volt, hogy bajor ősei már a XVIII. században Magyarországra költöztek és magyar nemesi családokkal kerültek rokonságba, s hogy a családban, Magyarországra települése után nem Munkácsy volt az első művész.

Minden barátság ellenére sem vagyunk hajlandók hasonló ferdítéseket és kisajátításokat elnézni. Türelmünk és hallgatásunk folytan csak a magyar művészettel lehet ilyen tréfát űzni? Jutna eszébe valakinek elvitatni Cézanne vagy Zola franciaságát azért, mert olasz eredetű családból származott? Assisi Szent Ferenc olasz voltát, mert anyja provençal-francia asszony volt?

Nemcsak az egyetemes művészettörténet, de maga a német művészet története is zátonyra futna, ha követné a vérből fakadt művészet zászlóvivőjét, Pindert, aki a német művészet jellegét, sorsát, vélt uralmát más népek művészete felett a „Kunst aus deutschem Blute” elve alapján helyezi sokszor egész ferde világításba. Ezen az úton megbotlanék magának Dürernek, a legkiválóbb német művésznek személyében, akit a legklassziku-

sabb német művészettörténeti író, Wölfflin, a német nemzeti művészet szimbólumának mond. Dürer édesatyja, az id. Dürer Albert tudvalevőleg magyar volt s Gyuláról, mint kiváló ötvös vándorolt Hollandiába, onnan pedig Nürnbergbe, ahol megtelepedett és megnősült. A család a békésmegyei Ajtós községből származott, s Németországban használt nevét is (Thürer = Ajtósi) innen nyerte. A legnagyobb német művésznek ez a sokszór elhallgatott kapcsolata Magyarországgal nem volt elszigetelt eset, s nem is szorítkozott csak e család genealógiájára. Magyar művészekkel a XIV. század óta találkozunk Németországban. Különösen a magyar ötvösöket látták szívesen. Az ötvösség egyik legnemzetibb művészetünk volt, amelynek rendkívüli fejlődési lehetőségeit az országnak nemes fémekben való gazdagsága biztosította. Sajátos magyar ötvösségi műformák és technikák keletkeztek. Jó anyag, ötletes szerkesztés, a zománcok különböző fajainak alkalmazása által színes, derűs pompa, finom s mégsem a részletekbe vesző, hanem az egészbe illeszkedő kivitel tüntette ki a magyar ötvösműveket, amelyek éppúgy, mint mestereik keresettek voltak Sienától Nürnbergig és Krakóig, Angliától Moszkváig.

A magyar ötvösművészet sorra átvette a divó korstílusokat, – gótika, reneszánsz, bárók stb. – ezeken belül azonban hagyományos technikai és különleges formaérzése, kifinomult díszítő érzéke meg tudta őrizni a magyaros jelleget, s azt nehézség nélkül simította a kor ízléséhez. A magyar élethez és szokásokhoz, a magyar asztalhoz és ruházathoz illő külön típusokat teremtett, kupákat, serlegeket és ú. n. talpas poharakat, csobolyókat, díszkardokat és forgókat, női ékszereket, „ál tál vetőket”, „koronkát”, „másht”, amelyek a külföldre is elkerültek. De az istentiszteletet szolgáló liturgikus ötvösművészet terén is jellegzetes szép darabokat alkotott s a magyar művészi exportnak ezek is kedvelt darabjai voltak. Ma is találkozunk velük külföldi kincs-

tárakban és múzeumokban (Aachen, Monza, Rieti, Krakó, Gneso, Prága, Boroszló, London) s magyarságukat első tekintetre elárulják.

A magyar ötvösség jelentőségét bizonyítja nemzeti művésztünkben, hogy segítette a testvérművészetek: a szobrászat és a festészet fejlődését. A Kolozsvári testvér éknek az egész európai plasztikát megelőző úttörő művészete az ötvösműhelyből robbant ki. Michele Pannonio, a XV. század közepén a ferrarai udvarnál működő festő rejtélyét a budapesti Szépművészeti Múzeumban őrzött egyetlen hiteles művén, a „Ceres”-en a magyar jellegű ötvösművek szokatlan gazdag szerepeltetése oldja meg. A ferrarai iskolától ezen kívül a formáknak ötvösművészre valló hajlékony, sima s a felületen zománcos kezelése különbözteti meg. Pannóniai Mihály eredetileg bizonyára ötvös volt, mint ahogy nem egy firenzei festő kortársa az ötvösmesterségen kezdte, ami a pontos formakeresésre törekvő Quattrocento festészetnek jó kezdő iskolája volt. Egyike volt azoknak a magyar ötvösöknek, akik a XIV. és a XV. században Itália felé vették útjukat. Az ecset forгатását Ferrarában, Cosmé Túra műhelyében tanulta. A régi magyar festészet legkiválóbb képviselője, a XVI. század elején (1506) kimutatott M. S. mester is kapcsolatban állott az ötvösséggel, amint azt a liliei múzeumban őrzött, s a Három királyok imáadását ábrázoló táblaképe elárulja, ötvösművek, magyar típusú serlegek és ékszerek csillognak rajta, hasonlóan mint a prága-strahowi premontrei rendház négy táblából álló sorozatán, (II. tábla) amelyet M. S. mester, némileg már modoros, később kori művének tartunk. Úgy ezeken, mint a mesternek eddig kimutatott többi képén (Esztergom, Bpest-Szépműv. Múz., Hontszentantal, Lilié) feltűnik az ebben a korban már meglehetősen szokatlan és ritka arany háttér, az ötvösség művelésének emléke.

A magyar nemes családból származott idősebbik Dürer Albert

atyja, Antal is ötvös volt. Magyarországon, Gyulán üzte mesteriségét, s műhelyében tanult a nagy Albrecht Dürer atyja és első mestere. Ez a magyar ötvösség legjobb korának tudását vitte magával Németországba, ahol művészetét megbecsülték, ami abból is kitűnik, hogy 1489-ben Hans Krug nevű társával együtt rendeltést kapott III. Frigyes-től. Népes családjából ötvös volt András fia is, aki megmaradt atyja mestersege mellett, s 1535 táján Krakóba költözött, amelyet ebben az időben a magyar ötvösök különösen szívesen kerestek fel. Dürer Andrást a lengyel király is foglalkoztatta. Az idősebb Dürert követte Gyuláról László nevű testvérének fia, Miklós, akit 1482-ben vettek föl a nürnbergi ötvöscéhbe; húsz évvel később Kölnben találjuk, ahol még 1520-ban is működik, Niklas Unger néven, ami világosan mutatja, hogy a család magyar eredetének tudata nem halványodott el. Az id. Dürer Alberthez hasonlóan Gyulán tanulta az ötvösséget, majd Szegeden működött s a XVI. sz. közepén Münchenben telepedett meg Szegény (Z e g g i n) György. Kiváló ötvös volt, éppúgy, mint fia Ábrahám, aki idegenben is megtartotta szép magyaros családi nevét. Mind a kettőnek több munkája maradt fenn. A XVI. és a XVII. században Nürnbergben mind több magyar ötvös tűnik fel, így 1533-ban a kassai E n d r i s (Andris, Endre) Unger, 1564-ben Gregory Unger, 1616-ban Hans Balk, akit az illető okirat szintén magyarnak említ, stb. Még hosszú a Németországban dolgozott magyar ötvösök sora, amelyből a fentieket annak bizonyítására ragadtuk ki, hogy a magyar származású Dürer művészcsalád megjelenése Németországban s bekapcsolódása a német művészetbe nem véletlen kirándulás, hanem a magyar ötvösök szélesebb odaáramlásának hulláma, egy folytatólagos láncnak egyik szeme volt. Nem akarunk szerénytelenek lenni, – bár a műtörténet nem ismer szerény vagy szerénytelen tényeket – s Albrecht Dürer atyjának magyarsága alapján nem

vitatjuk el művészetét a németektől. Mégis emlékeztetnünk kell rá, hogy az öreg Dürer, mint művész, nem ment üres kézzel Nürnbergbe. Személyes művészi képességein kívül a virágzó magyar ötvösség hozadékát vitte oda, magyar gondolkodásának, művészi felfogásának adottságát és adományát, amelyet fia is örökségként kapott. Maga az ifjabb Dürer írja naplójában atyjáról, hogy kevésbeszédű volt, amiben az Alföldről odaszakadt mester jellemző magyar vonását ismerhetjük fel. De a Dürer művészetébe beszüremkedett magyarságot nem az ilyen elejtett megjegyzésekből óhajtjuk levezetni, bármennyire rávilágítsanak is a helyzetre. Dürer nagy tette a német művészet, közelebbről a német festészet előhaladásában elsősorban abban állott, hogy világos, tiszta látásra, a mélyreható részletmegfigyelés mellett is a lényeg kihámozására, áttekinthető, értelmes képszerkesztésre szoktatta. A német művészetet a későgotika zavarából, töredezett formahalmazatából, elmerevedő modorosságából, kicsinyességéből ő vezette ki olyan alapvető szellemi tulajdonságok és szemléleti hajlam által, melyeket egyenes ágon atyjától örökölt, s amelyek a magyar művészi látásnak kezdettől, kibontakozásukban az olasz művészet sokszoros hatásától elősegített sajátosságai voltak. Ezek a veleszületett tulajdonságok vezették ösztönszerűleg Olaszországba, az olasz művészet megértéséhez, amire német művész előtte nem volt képes s ebben később sem érték utói. Az ötvösséget atyja műhelyében tanulta. A festészetben a nyers és darabos Wolgemut volt mestere. Később a colmari Schongauer gyakorolta rá a legnagyobb hatást. Művészi fejlődését úgy értjük meg a legjobban, ha e két idősebb festővel hasonlítjuk össze. A köztük lévő különbség nem a generációk különbözőségében, hanem a művészi alapalkatban rejlik. Wolfflin a német művészet sajátosságait, főként az olasztól való eltérés alapján nagy elmélyüléssel és finom elemzéssel vizsgálva, egyik fő vonását a művészi zavarosságban („künstlerische Un-

klarheit”) látja. Ezt oldotta fel Dürer egyidőre, ha nem is örökre, atyja adoptált hazájának művészetében. Tanítványai újra a sötétben botorkáltak, s a nagyobbvonalúságra, a válogatott formai kifejezésre való törekvését tulajdonképpen nem ezek, hanem a baseli ifjabb Holbein fejlesztette lényegesen tovább. E fejtegetések önkényt vezetnek Dürer helyének megjelöléséhez a német művészetben. Bár elismerjük, hogy magasabb esztétikai szempontból ő volt a legnagyobb német művész, a német művészi szellem, az egész germán lélek legigazabb s legősintébb kifejezőjének, a „legnémetebb német művésznek” nem őt, hanem a teuton erdők félelmes misztikumát szinte szimbolikus erővel megelevenítő Mathias Grünewaldot kell tartanunk, aki éppoly nagy művész, mint amilyen gyökeresen német volt. A kitörő, szenvedélyes, expresszionista, a jellegzetest torzán érzékeltető német művészi ösztönnel éles ellentétben áll Dürernek higgadt szemlélete, világos rendszerezése, formai választékossága, kifejezésbeli mértéktartása, ami nem ürességet leplez, hanem mindenkor megőrzi tiszta ítéletét. A helyes mértéket, annak szabályait behatóan kutatja. A természet sokféle jelenségét azal a nyugodt szemmel tekinti át, amint az alföldi pásztor nézi a magyar táj végtelen horizontját. Dürert nem művészi vérmérséklete, hanem művésszé válása, iskolázottsága, beiktatása a német fejlődésbe teszi német művésszé. A magyar mag, atyja műhelyében művészi nevelésének kezdetén kisarjadzott, de művészetébe mihamar más hajtóerők kapcsolódtak. Kétségkívül az ötvös gyakorlottságának és figyelmének köszönhette egész pályáján végigvonuló formai gondosságát és hajlamát, különös készségét a fa- és a rézmetszet iránt.

A MAGYAR MŰVÉSZET LÉNYEGI MEGISMERÉSÉNEK egyik legcélravezetőbb módja, ha a történelmen keresztül éppúgy, mint ma érvényesülő állandó vonásait elsősorban a né-

met művészettel való összehasonlításból, a két nemzeti művészet között fennálló alapvető különbségekből vezetjük le. Ezt a vizsgálatot egyes részleteiben kiterjesztjük majd a többi nemzetre, a magyar művészet többi külföldi kapcsolataira, párhuzamaira és ellentéteire, egész európai helyzetére. Német példák egybevetésével azért kezdjük, mert itt mutatkozik a legélesebb ellentét s mert e téren történt a legtöbb félreértés és félremagyarázás.

A magyar művészet egyéniségének, a magyar művészi képzetet és látás sajátosságainak kielemezésére az a priori esztétikai kategóriák felállítása helyett ez a pozitív, induktív művészet-történeti módszer vezethet megbízható eredményre.

A látási formák tisztasága és zártsága, a tömör, egyszerű előadás, a tartalmi kifejezés érthetősége a magyar művészi akaratnak kezdettől fogva a némettől eltérő, sőt azzal ellentétes vonása. E vonások határozottan megnyilatkoznak már román kori művészetünkben, amely nemcsak azért fejlődött magas művészi fokra, mert mögötte állott Árpád házi gazdag művelődésünk s a nemzeti királyság hatalma, hanem azért is, mert az ösztönös magyar művészi sajátosságok egybeestek a kor stílusának általános törekvéseivel. E sajátságoknak minden időben érvényes első, határozott megfogalmazását román kori szobrászatunk adja, akár a kalocsai királyfejet (III. tábla) említjük, – melynek értelmesen leegyszerűsített plasztikai formáival, nyugodt kifejezésével szembeállítjuk a braunschweigi dóm hasonlókorú feszületének tépett és torz Krisztus-fejét, – akár pedig a jaki Krisztus és apostolok tömör erejét és biblikus nyugalma-t hasonlítjuk össze az egykorú bambergi apostoloknak, a tartásban, a fellazított formákban és a viharzó redőzetben éreztetett lázas szenvedélyével. Kassai Jakab nagy újítása, amelyet hazájából hozott magával s oltott a német szobrászatba, az alakok szilárd kiállításában, az emberi alak szerves részének a burkoló ruhatömegtől való különválasztásában, az alaknak szabaddátételében állott. A magyar szobrászat már két-három

nemzedékkal korábban, Nagy Lajos idejében, a Kolozsvári-testvérekkel közvetlenebb érintkezésbe lépett a valósággal, mint a német. Kassai Jakab ezen az úton egy további nagy lépést tett s elérte azt a nagyszabású valóságlátást, azt a monumentális realizmust, amely annyira jellemzi az egész kassai XV. századi faplasztikát. Madonnája, tagbaszakadt, egészséges erejével, fenségben és szépségben fogant, újszerű arctípusa, az anyja ölében életvidáman ficáncoló, vasgyúró kis Jézus az új magyar művészi felfogás légkörében született meg; merőben különbözik ennek a kornak német alkotásaitól, a gótika modorosságában elakadt, kilengő testtartásban libegő, lábán alig álló, szokványos arckifejezésű Máriájától és csenevész testű kis Jézusától. Kis mérete ellenére nagyvonalúan mintázza meg s való étellel hatja át a freisingi oltár adományozójának, Nicodemus della Scalának térdrehulló alakját (I. tábla). Mozdulata, széttárt kezeinek hódoló gesztusa, egész magatartása felszabadul a gótika megkötöttségétől. A fej eleven realizmusa vetekszik Donatello legjellegzetesebb szoborképmásaival. Palástja szegélyének és infulájának vésett díszítményei, mellesatja megerősítik az okmányok azon közlését, hogy ötvösséggel is foglalkozott. Újabb bizonyága annak a fontos közreműködésnek, melyet művészetünk megújulásában az ötvösség nyújtott. Nicodemus öltönyén, bő tunikáján és köpenyén a redőzet elhelyezése egyszerű és világos, szélesen és természetesen folyik, úgyhogy teljesen érvényre juttatja a test tartását s egyes részeinek cselekvő szerepét. Épp ellenkező a ruházat szerepe a korabeli német plasztikában: az alakot nem kibontja, hanem elrejt; a redők az alaktól független sémákat, bonyolult, zavaros képleteket követnek, százfelé töredeznek; a köpeny az alak lábainál felesleges bőségben szétterjed, hogy az alaktól független redők cik-cakos játékának mennél több teret biztosítson. A ruharedők túltengésének a XV. századi német plasztikában következménye, hogy a lábak eltűnnek, az alak elveszti

statikai biztonságát, egész tektonikai erejét és szervezeti igazságát, ami a német művészetnek akár az olasztól, akár a magyar-tói egyik fő megkülönböztető vonása, a román korszakban éppúgy, mint a gótikában, a reneszánszban, vagy a bárókban. E lényeges stílussajátságok a német festészetben éppúgy kiütőznek, mint a szobrászatban s ellentétük a magyar festészetben és szobrászatban egyaránt mutatkozik.

A magyar formaképzésre, világos előadásra, józan, egészséges valóságlátásra rendkívül jellemző azoknak a fafaragású, színezett kassai szobroknak csoportja, amelyek Mária családjának tagjait ábrázolják, s ma a Szent Erzsébet székesegyház Mária látogatása-oltárának oromzatán állanak. A XV. század közepén készültek, s azt a keretet szolgáltatják, amelyből Kassai Jakab művészete kinőtt. Az alakoknak a XV. századi kassai köplasztikával közös régies arányai, tömzsi alkatukkal, aránytalanul nagy fejükkel a korai keltezés mellett szólnak. Remek karakterfejeket találunk köztük. Mesterük finom pszichológiai megfigyeléséről tanúskodnak, mégsem torzítanak, mint a német szobrászok és festők művei. Ízes, jó magyar alakok és fejek is felbukkannak, mint Zebedeus és József, s szebb, magyarosabb női fejet sem képzelhetünk, mint e mester Madonnáját. A jellemzésbe a kezeket is bevonja, még pedig úgy, hogy rendszerint mind a két kéz gesztikulál, párhuzamosan vagy ellentett irányban, amit a főoltár Erzsébet-legendájának képein is megfigyelhetünk. A szimultán gesztus Kassai Jakab Nicodemusán is feltűnik. Az alul nem egyszer egyenesen levágott, vagy csak mérsékelten kanyargó köpenyek és tunikák redői egyszerűek, hosszan hullanak alá, s türemlésük követi a szabadon hagyott kezek akcióját és az alul kilátszó, arányos lábak elhelyezését.

A Mária látogatása-oltár oromcsoportozatának egyenesági leszármazottjai a dóm orgonakarzata alatt elhelyezett, 1480 táján készült, ugyancsak színezett faszobrok. Szent Imre alakja klasszi-

kus példája a redőrendszer tisztaságának, az alkat organikus kifejezésének, a világos szobrászi megjelenítésnek. Mesteri az a mód s az az önként adódó könnyedség, amint a művész Szent István köpenyének felső, függőleges redőit néhány öblös hullámmal átvezeti az alsó átlós hajtékokba. S megkapó Alamizsnás Sz. Jánosnak finom realizmussal faragott, mély lelkiséggel és gyöngédséggel telített nemes feje (IV. tábla).

A magyar észjárásból folyó állandó és hagyományos, nemzedékről-nemzedékre örökölt jegyei ezek a magyar művészi elképzelésnek, a magyar stílusnak. Egyszerű redőrendszer, a lábak statikai biztonságáért, zárt, összefogott körrajz tünteti ki, már a XIII. század fordulóján a veszprémi Gizella-kápolna al fresco festett apostolait, éppúgy, mint a már hivatkozott jáki kőapostolokat. Leegyszerűsített formák és redőformulák, tiszta, egyszerű rajz, világos képszerkesztés jellemzik az 1400 tájt festett báti diptychont, amely ugyanakkor, midőn elárulja az olasz, a sienai trecento-festészet hatását, ennek szintetikus előadását és lendületesebb vonalritmusát, a rokon, de mégsem azonos magyar formaérzés értelmében méginkább leegyszerűsíti és lassúbb ütemre fogja. Ez az alaptörékvés nem változik a mintegy fél-századdal fiatalabb II. csegöldi mesternél (Mária látogatása, Esztergom), aki a haladottabb kor igényét követve, plasztikai erőben növekszik. Az 1470–80-as évek kiforrott magyar stílusát is elsősorban világos képszerkesztés és a leegyszerűsített formaadás, a nyugodt és tiszta szemlélet különbözteti meg s e kor magyar táblaképeit és szobraikat ezek a vonások teszik egy szeriben felismerhetőkké. Vessük egybe a II. báti mesternek esztergomi Szent Katalinján a lakonikus, áttekinthető redőrendszert Moser azonos alakjának (Strassburg), vagy magának Schongauernek, e kor legjellegzetesebb német mesterének „Madonna im Hofe” c. rézmetszetén a földön szétterülő köpeny bonyolult, halmozott, töredezett redőivel, s a legélesebben fog

szembetűnni a két nemzet művészete közötti nagy elvi különbség, ami a lényegét tekintve, olyan esetekben sem csökken, amiképpen a magyar mester közkeletű német metszeteket vesz ikonográfiai alapul. A XV. és a XVI. század fordulóján, a régi magyar szobrászat legmonumentálisabb és legmagasabb rangú alkotásán, a kassai főoltár három, méretre is hatalmas alakján, a karján a kis Jézust tartó Márián, bibliai és árpádházi Erzsébeten (V. tábla) a ruházat rendkívül gazdag redővetésén ugyanaz az előkelő választékosság ömlik el, mint magukon az alakokon, testtartásukon, nemes arcvonásaikon, ápolit, kecses kezükön: a mennyország királynéja körül finom udvari légkör lebeg. Mégis, ez a – talán Alexander nevű – nagy kassai mester a bő öltönyök és a széles fejkendők redőinek áramlását művészi számítással tudja a test funkcióját követő s mégis ritmikus, nagyvonalú egységekbe fogni. Valósággal mesteri fogás, amint Árpádházi Szent Erzsébet szép fejét kendőjével bekereteli, ezt széles lendülettel kanyarítja át a nyak alatt, s így az egész alakon belül szinte még egy külön mellképet vág el és mutat be. Német kortársa, Tilman Riemenschneider Szent Erzsébetjén (Marburg) a ruházat csupa apró törés, a fejkendő a fejnek s a nyaknak nem kiemelésére, hanem megzavarására szolgál. A részletek finom átdolgozásában ez is mestermű, – de a kassai szoborral ellentétes a művészi elgondolása, a fej nem oly sugárzóan szép, ellenkezően, póriasabb, öreg, morcos; lélekkel van ez is átitatva, de más lelkeségből fakad. Már az eddigi példákon is a magyar művészetnek, a magyar lelkiállattal rokon egyéni vonásai gyanánt ismertük meg a világos látást és egyszerű, értelmes formái közlést, az emberi alak nyugodt és zárt, gyakran nagyvonalú bemutatását, a fejlett tektonikai érzéket. Régi és újabb művészetünk mesterműveinek egész sorozatát hívhatjuk tanúságtételre. Hivatkozhatunk a mateóci oltárnak, 1430-1440 körül Kassától Krakóig működött mesterére, aki főművén, a mateóci szárnyasoltár középső részén

Szent István és Szent Imre alakját festette meg, a szárnyképeken pedig életükre vonatkozó jeleneteket tiszta előadásban, egyszerű, de határozott és kifejező vonalakra redukált formákban ábrázolt. A kassai Szt. Antal-oltár páros alakjait se lehetett volna kevesebb eszközzel és ugyanakkor érthetőbben szemléltetni. Alig megy túl a fogalmi ábrázoláson s szemlélete mégis teljesen meggyőző. A valóságot a maga eszközeivel szerkeszti meg, s ezek az eszközök a legkorszerűbb problémákat érintik, különösen a térbeliség érzetetését. Alakjai a szüksézájú ábrázolási módból folyó bizonyos merevség ellenére is cselekvőképesek. Ért a jellemzéshez, a történeti jellemkép kialakításához. Szent Istvánt királyi méltóságában, Imre herceget szentségében éppúgy, mint vitézi erejében, kezében lándzsával, oldalán karddal, atyjához hasonlóan páncélban s díszes palástban ábrázolja. Egyénien alakítja a királyi öltözeteken és a háttérben kifeszített s kecses angyaloktól tartott kárpiton ornamentikáját, amellyel egyébként takarékoskodik. Egyéni utakon keresi a művészi fejlődést, oly korban, amidőn a valóság felfedezése Európaszerte mind gyorsabb ütemben halad. Kassai Mihálynak 1516-ban festett oltárán lekérekített formák, tiszta s igen fejlett térszemlélet a szemet messzire vivő hangulatos tájképen (VI. tábla), a bibliai jeleneteken (VII. tábla) egyszerű, mesterkéetlen csoportképzés, a külső szárnyképek alakjain nagyvonalú felfogás és határozott, szilárd kiállítás jelzi a XVI. század elején tetőpontjára jutott magyar festészet egyéni vonásait. E vonások kialakulását épp ekkor, a reneszánsz magyarországi kiérésének idején segítette az olasz művészet hatása, amelyre a két nemzeti lélek sok rokon vonása következtében szívesen reagált régi művészetünk. Kassai Mihálynál közelebből érezhetjük s nevén is nevezhetjük az olasz befolyást, amely a szelíd umbriai festészet, közelebből a kedves és üde Pinturicchio révén érte.

A magyar festészet már korábban érintkezésbe jutott Umbriá-

val. Az első, névleg és műveiben ismert magyar táblaképfestő, a középkorból előderengő új magyar festészeti stílus vezető egyénisége, Kolozsvári Tamás az olasz korai reneszánsz egyik úttörőjével, a fabrianói Gentilével jutott stílusbeli s valószínűleg személyi kapcsolatba, aminek megállapítása eszünkbe juttatja, hogy az okmányok Gentile de Fabrianónak Michele, Mihály nevű magyar segédjéről és tanítványáról tudnak. Mint idefűződő régészeti adatot fel kell továbbá említeni, hogy Bakócz Tamás Esztergomban őrzött miseruháját, casuláját ugyancsak Pinturicchio rajza alapján hímezték. Kassai Mihály tanítványánál, Babocsay Jánosnál az olasz hatás már teljesen felszívódott s a kerekded formaképzésben, az összegezett látásban megnyilatkozó magyar vonások már közvetlen olasz emlékezők nélkül jutnak kifejezésre. Czottman Bertalan kassai patikus és neje epítáfiumán a magyarosan festett szentek dicsfényén olvasható latin névjelzések is magyarosan vannak írva: S. Pongracius, S. Sebastianus. Hasonló folyamat ment végbe a reneszánszkori magyar kő- és márványplasztikában. Az ú. n. Visegrádi Madonna, olasz mester műve magyar anyagban, esztergomi vörös márványban, jelképe az olasz-magyar művészet termékeny frigyének, egyike az új stílus példaadó darabjainak. A mintegy negyedszázaddal későbbi Báthory-Madonna (VIII. tábla) magyar művésze a finomabb és részletbemenőbb olasz formákat összevonta és lesimította, a kecsesebb olasz Madonna-típust meggömbölyítette, közelebb hozván a magyar formaérzéshez, melyet hiánytalanul fejez ki nemcsak a két főalak, Mária és az egész alakban egy szerű eszközökkel, de gondosan megmintázott kis Jézus, a Mária feje fölött koronát tartó két lebegő angyal is. Magyaros vonás a korona díszes kiképzése; egész formája a magyar ötvösség gazdagságára emlékeztet. Hasonló motívumot találunk, angyaloktól tartott koronás Mária feje fölött a brassói fekete-tempлом trónoló Madonnáján, melyet Mátyás és Beatrix címere

ékesít, s bizonyára Mátyás adományából, 1467-i látogatása emlékére valamelyik udvari művész festett. Maga a falkép az olasz Quattrocento festészetben annyira kedvelt Santa Conversazione-k magyaros változata, reneszánsz festészetünknek egyik kiváló, jellegzetes, eddig nem eléggé figyelemre méltatott alkotása. A déli kapu ívmezejében foglal helyet. Az egész ábrázolás olasz eredetű, de – hogy úgy mondjuk – magyarra van fordítva. A két főalakon, Márián és a kis Jézuson a firenzei korareneszánsz hamvas üdesége ömlik el, mégis van bennük valami idegenszerűség, ami nem olasz. Mária a régebbi magyar falképekről, miniatúrákról, többek közt a képes krónikából, esetekről ismert trónon ül. A lábai alatt látható félhold naiv kevéreké a Szeplőtlen Szűz és Mária Mennybemenetele ábrázolásának. A kétoldalt térdeplő Sz. Katalinnak és Sz. Borbálának is magyaros akcentusa van, s vonatkozásban állanak a királyi adományozóval, amennyiben Mátyás első felesége, Katalin, Korvin János anyja pedig Borbála volt. A két szent tisztelete egyébként általános volt Magyarországon, magában Brassóban is. XV. századi magyar oltárainkon gyakran találkozunk velük. A talaj virágokkal teleszórt pázsit. Nagyon szép a szélesen nyíló tájképi háttér, melynek lírai jellege Kassai Mihályt idézi emlékezetünkbe, bár ez későbbben működött. A két sarokban elhelyezett címereket gotizáló lombdíszítés fogja körül, ami szintén arra vall, hogy a kép olaszos vonásai ellenére sem olasz, hanem magyar mester műve. A szász keretlakosság provinciális művészetéhez nincs köze. Magyar Quattrocento ez a javából, Mátyás magasszintű udvari művészetének remeke. Tömör formaérzés időmitja magyarrá a fővárosi kőtárnak félalakos anglyalt, illetve Madonnát ábrázoló szobrait.

Az osztrák és bajor bárók szentek és angyalok viharzó szenvedélye vagy ellágyult nosztalgijája, szélsőségeken táncoló s nem ritkán hamisan hangolt egész skálája a magyar plasztikában lehal-

kul és lehiggad, mennél keletebbre megyünk, annál inkább kerüli a szélsőségeket, távolabb esvén a különleges német-osztrák bárók bűvkörétől. A bécsi udvari bárók görögtüzének lángjai a nyugati magyar végeket és a Dunántúlt megperzselték ugyan, keletebbre és északon, attól lényegileg különböző, egyéni bárók stílus keletkezett, amely mélyen a magyar talajban és a magyar lélekben gyökerezett A II. Rákóczi György özvegyétől, Báthory Zsófiától 1670-80 tájt alapított s faragott kövekből épült kassai jezsuita, jelenleg premontrei templom (IX. tábla) zárt tömbszerűségével, tiszta és egyszerű tagolásával a felsőmagyarországi reneszánsz építészet törekvéseinek örököse. Ugyanannak a szilárd tektonikai gondolkodásnak képviselője, mint amely a román templomoktól kezdve a gótika legjellegzetesebb hazai alkotásain: a kassai Mihály-kápolnán, dómon és domonkosrendi templomon (X. tábla), a budai helyőrségi s eredeti alkatában a Mátyás-templomon, a brassói „fekete”- és a soproni „kecske”-templomon, a felsőmagyarországi reneszánszon és az erdélyi kastélyépítészetben keresztül a Palatinus-stílusig és a klasszicizáló magyar kúriákig kifejezésre jut. Ugyanez vonások: zárt és szilárd formák, – amint láttuk – a magyar stílusnak, a művészet különböző ágaiban és egymásra következő korszakaiban állandó és lényegükben változatlan ismertető jegyei. A magyar bárók festészet egyik legegényibb mesterét, az ifjabbik Spillenberger Jánost leginkább a zárt képszerkesztés, az egyes alakoknak és csoportoknak tömegben jól összefogott egysége különbözteti meg a hazánkban is sokat működött osztrák bárók festők lazább formai felfogásától és széteső kompozíciójától, amint azt a kassai származású festőnek a bécsi Szt. István-templomban lévő hatalmas oltárképén láthatjuk. Ugyanez áll II. Rákóczi Ferenc udvari festőjének, Mányoki Ádámnak tömören előadott arcképeire.

Nem változnak a korábbi századokból átöröklött alapvonások

akkor sem, ha átlépjük a XIX század küszöbét. Ha végigfutunk a század folyásával egyre izmosabb magyar tehetségein, olyanok fognak megállítani, szobrászok és festők, mint a magyar karaktérnek különösen erős és szuggesztív kifejezői: Izsó és Fadrusz, Madarász és Székely, akiknek művészete elsősorban az egyszerű és tiszta látáson, a statikai biztonságon, a formai tömörségen épül fel. Vessük csak egybe a legmonumentálisabb magyar szobrász kolozsvári Mátyás királyát vagy pozsonyi Mária Teréziáját a kor reprezentatív német szobrászának, Reinhold Begasnak szinpadias és agyondolgozott berlini Vilmos császár-emlékmű vével, vagy Székely Bertalan nagyvonalú történeti freskóit Rethel szét-töredezett formákban és vonalakban megfogalmazott falképeivel, s meglátjuk a szakadékot, amely a két művészi szellem között tátong.

TÖRTÉNETI EMLÉKEINK, de az újabb, a mai, az élő magyar művészet alkotásainak elemzéséből és más nemzetek művészetével való összehasonlításából más lényeges és állandó jegyeket is megállapíthatunk, amelyek az eddig leszűrtekkel szorosan és szükségszerűen összefüggenek, mert ugyanannak az alkotó géniusznak velejárói, ugyanazt a nemzeti szellemet sugározzák ki. Ezek a következtetések a legmerészebb történeti akrobatákat is megengedik, éppúgy helytállanak a múltra, mint a jelenre nézve. Ilyen vonás a világos szemléleti tájékozódást célzó lényeges fonnák kiemelése, a valóság sokféleségének csökkentése. Az ábrázoló művészeteknél ez magyarázza a részletek halmozásától való idegenkedést, az egyszerű, de kifejező rajzot, az összevont plasztikai formákat, a tiszta térábrázolást s a képen a tér képzetét keltő építészeti részletek csekély díszítését, ami a bái, a jánosréti vagy a szászfalvi mesternek, a XV. századi magyar festészet átlagos törekvéseit oly tisztán bemutató táblaképein éppúgy kitűnik, mint Székely Bertalan pécsi falképein. A formák leegyszerűsítéséből

következő rokon vonás a képszerkesztés takarékosága, a kevés alakkal megoldott jelenetezés, ami elősegíti a tiszta képbenyomást és a tartalmi kifejezés érthetőségét. A magyar ember általában kevés beszédű. Kerüli a szószaporítást az élőszóban éppúgy, akár a művészet nyelvén. A II. csegoldi mesternek, a Krisztus töviskoronázása bemutatására (Esztergom) mindössze három, kitűnően jellemzett és jól beállított alakra van szüksége, míg a német Wolgemut és Grünewald ugyanezt a jelenetet népes csoporttá dagasztja, melynek kavargó, hadonászó, zavaros tömegében szinte eltűnik maga a főszereplő, s értelmetlenné válik a sok mellékalak ágálása. Az esztergomi képtár két kuruc csatajelenetén két lovas katona, egy kuruc és egy labanc viaskodása adja a kompozíció magvát. Szélesen festett alakjuk, 2-3 mellékalakkal teljesen kitölti a képteret, s a harc hevességét jobban érzékelteti, mint a német Reulingnak, ugyanott látható, a szentgotthárdi csatát és a sziléziai harcokat ábrázoló két népes és száraz csataképe. A magyar festő képei egész más stílusvilágot képviselnek, mint akár Reulingnak, vagy a harmincéves háború legnépszerűbb csatakép festőjének, a holland Philips Wouwermannek sokat utánzott művei. A képszerkesztés és a csoportképzés világossága, érthetősége, a kevés eszközzel való sokat mondás a magyar mentalitásból folyó jellemvonása művészettörténetünk java alkotásainak, akár a már említett példákra, középkori falfestészetünk jelenetes ábrázolásaira, XIX századi epikai festészetünkre, vagy az újabb iskolák figurális festőire, Ferenczy Károlyra, Csók Istvánra, Szőnyi Istvánra, Medveczky Jenőre, stb. gondolunk.

Noha a magyar művészetnek világosságra és egyszerűsége, formai redukcióra törekvő constans vonásait könnyebb megértetni az ábrázoló művészetekben, festészetben és szobrászatban, azok építészetünket szintúgy megkülönböztetik. Műemlékeinkről mindenki leolvashatja őket, aki érti ezt a nyelvet. Ro-

mán templomaink egyszerű, zárt falsíkjait és tömör faltömbjeit a korstílus is magyarázza, bár – mondjuk – a pisai, vagy a poitiersi székesegyház, a pármái Battistero külsejének erős tagolása, a francia és a rajnai katedrálisok belső terének emporiu- mos, oldalkarzatos fellazítása a román stílus különböző nemzeti válfajaira mutatnak. A magyar román templomok alaprajza egyszerű, könnyen olvasható, a hagyományos bazilikális elrendezéshez jobban ragaszkodik, mint a különösen gazdagabb szentélyképzésű francia templomok, bár ezek hatása is kiütözik. A legáltalánosabb típus a félköríves apszisokkal bíró, kereszt-hajónélküli három hajó, nyugati homlokzati és déli kapuval. A német alaprajzok nem ily áttekinthetők, a homlokzaton nem ritkán hiába keressük a kaput, mert az oldalt nyílik; máskor úgy a nyugati, mint a keleti oldalon találunk kaput, úgyhogy első tekintetre bizonytalanságban vagyunk a homlokzat felől. A ma* gyár gótika a csúcsíves építészeti rendszert leegyszerűsíti, ami nem a járatlanság, hanem a többi művészetekben is érvényesülő, határozott stílusakarát következménye. A gótika korában építő- mestereink és kőfaragóink jártak és dolgoztak a külföldön, Bécs- ben, Strassburgban, Baselben, talán Prágában is, s ott nem” csak tanultak, hanem meg is becsülték őket, fontos munkákat bíztak rájuk. Éppenséggel nem voltak elmaradva. A Franciaor- szagban létrejött csúcsíves rendszert nemcsak elsajátították, ha- nem annak jellegzetes, s a magyar építészeti hagyományt követő nemzeti változatát hozták létre. Nem másoltak, hanem újat és eredetit alkottak, még olyan esetekben is, amidőn kiindulási pon- tül, érthetőn, francia mintát választottak, mint például a kassai Szent Erzsébet-egyházon, amelynek alaprajza a braisnei St-Yvedet követi, felépítése mégis egyéni (XI. tábla), vagy a csütörtökhelyi Zápolya-kápolna, amely a párisi Sainte-Chapelle építészeti gon- dolatát veszi át. A gótikán belül sok új ötletet, szerkezeti újítást és eredeti megoldást hoztak létre építészeink. Hivatkoz-

zunk a kassai Szt. Mihály-kápolna szinte lebegni látszó tornyának merész konstrukciójára, a dóm ú. n. király lépcsőjének egymásba fonódó, kettős menetére, Kassai Istvánnak, a dóm egyik építőjének a gótika minden eszközt, fogását igénybevevő, kicsiben egész enciklopédiáját felölelő, páratlanul elegáns szépségű, avagy mélyen benyúló nyájas déli kapujának kápolnaszerű kiképzésére. Említsük továbbá a pozsonyi ferencrendiek és klarisszák egyéni ízű kis tornyát, a brassói fekete-templom teres, világos szentélyének megkapó térhatását, az erdélyi templomerődöknek, a magyar harcos sorsot idéző különleges építkezését. Legjellegzetesebb és legnevezetesebb csücsíves templomaink, a már felsorolt kassaiak és budaváriak, Sopron, Brassó, Lőcse, Bártfa, Garamszentbenedek, stb. a gótikus rendszert leegyszerűsítik. A falakat kevésbé bontják fel, kevésbé anyagtalanítják, mint a franciák, németek és németalföldiek, a külső támasztóívet mellőzik, mint legtöbbször az olaszok is, az alaprajz egyszerűbb, de mindig világos és áttekinthető. A magassági törekvés nem uralkodik annyira, mint Francia- vagy Németországban, a vízirányos tagolások, osztó és záró párkányok egyensúlyban tartják, ha nem is oly mértékben, mint az olasz gótikus emlékeken, ahol a horizontalizmus az ókori római építészet hagyományának kötelezettsége, s ahol nem ritkán, a gótika szellemével éles ellentétben a vízirányos kiterjedés uralkodik s elnyomja, gátolja, lefogja a fölfelé törekvő struktív elemeket (Or San Michele, Loggia dei Lanzi, Bigallo, Frari, Toscanella stb.). Igazi magyar típus a zárt tömbű, nyolcszögletű, hasábos torony, úgy nagyobb városi (kassai dóm és Domonkos-templom, a restaurálás előtti Mátyás-templom, budai helyőrségi, soproni bencés-templom, lőcsei Jakab-templom), mint pedig falusi temp. lomainkon (Gyöngyöspataj, Bélabánya, Nógrádsáp, Sopronbanfalva). Legtöbb esetben arányos ritmusú párkányok tagolják, mint a fenti példákon kívül a kolozsvári Mihály-templom felfelé karcusodó szép tornyát. A torony olyankor is megtartja zárt for-

máit, midőn magának a templomnak gazdagabb a tagolása s falai áttörtebbek, aminek példáját a kassai székesegyház nyújtja. Gótikus templomépitészetünkre az is jellemző, hogy a torony nem teng túl, nem nyomja el tömegével és igényével magát a templomot, amint gyakran Németországban látjuk, ahol a tornyok nagy szerepe és szaporítása, túlsúlya már a román építészetben mutatkozik. Az ulmi székesegyház, vagy a bécsi Szent István-dóm tornya annyira uralkodik a templomon, annak tömegén és egész külső képén, hogy szinte az a helyzet keletkezik, mintha a templom csak a torony függeléke volna. Viszont ha a kassai dómra pillantunk, a templom egész rendszerével, tisztán tagolt, lenyűgöző hatású kötésiével világosan áll előttünk; külsejéről leolvashatjuk belső elrendezését, a szentély, a kereszthajók a külsőn is érvényesülnek, s a torony vertikális hangsúlya csak kíséri és kiegészíti az egésznek felemelő képét. Ezek egytornyú templomok. A kölni dóm vagy a szerényebb, de a német gótika szellemére nem kevésbé jellemző nürnbergi Lorenz-Kirche szélesen terpeszkedő s magasba törő két nyugati tornya a homlokzatot teljesen uralja, a széles főhajót a külsőn csak nagyon mérsékelttel képviselő homlokfalat összepréseli, miáltal az építészet egyik klasszikus szabálya: a külső és a belső egybehangolása erősen csorbát szenved. A magyar ellenpéldán, a garamszentbenedeki apátsági templom homlokzatán a két szilárd állású, hasábos torony távolsága tökéletesen megfelel a belső keresztmetszetnek; a köztük emelkedő homlokfalat nem elnyomják, hanem testőrökként őrzik, még jobban kiemelik, úgyhogy rajta a kassai déli kapura emlékeztető, szép, széles, kettős tagozású, gazdagon kiképezett, hívogató főbejárat is pompásan érvényre jut. Ezeken a példákön a két építészeti gondolkodás, a német és a magyar közötti különbség világosan szólal meg. Gótikus építészetünkben a magyar román stílus örökletes vonásai ütköznek ki. Nem egy alkotásában és sajátágában szinte egy, csúcsíves formákban tovább élő késői román stílus para-

doxonát adja. Különösen a kisebb igényű, egyhajós falusi gótikus templomainkon élnek hosszú ideig a román szerkezeti hagyományok, ami könnyen érthető. Egyhajós román templomainknak érdekes sajátága, hogy a homlokzati torony gyakran akként ékeződik a templom testébe, hogy a bejárat a torony alsó részében nyílik, s ennek nyitott alsó szakasza egyúttal kis előterül szolgál. Rendkívül ügyes alkalmazása ez a nagyobb, háromhajós templomainkon megnyilatkozó s a magyar román építészet egyik legjellemzőbb azon szerkezeti különlegességének, hogy a tornyok üres alsó szakasza belenyílik, beleáramlik a templom belső terébe s a mellékhajók meghosszabbítása gyanánt szolgál. Egyhajós, egytornyos román templomaink említett sajátóságát gótikus falusi templomaink is átvették s nem ritkán a bárók- és a copfstílus idején is találkozunk vele.

Minden nemzet művészetének történetében kiemelkedik egy stílus, vagy stíluskorszak, amely rá különösen jellemző, mert azt létrehozta, vagy mert idegenből átvéve és átalakítva, magát abban tudta a legjobban kifejezni, az kísérte történelmének, nemzeti létének legerősebb korszakát. Csak kevés nemzet dicsekedhetik, különösen az építészet terén azzal, hogy olyan stílust alkotott, amely nemzetközileg elterjedt. A keresztény korban csak Bizáncról, Francia- és Olaszországról lehet ezt elmondani, a többi művésznemzet hozzájuk képest csak adoptív, felvevő szereppel bírt, bár az átvett stíleket nemzeti vonásokkal ruházta fel, nemzetiekké alakította. Ez áll a németre éppúgy, mint a magyarra. A festészetben még Flandria és Spanyolország bírt nemzetközien oly újító, ösztönző szereppel, mint az építészetben a gótikára vonatkozólag Franciaország, a reneszánszra és a bárókra nézve Itália. Tulajdonképp csak két nagy építészeti alapstílust ismer a művészet világtörténete, a görögöt s ennek leszármazottait, a római, reneszánszot, barokot és a gótikát, amelynek a román előzménye, előkészítője.

A magyar művészetnek legkifejezőbb, leggazdagabb stíluskorszaka, amelyben leginkább közelítette meg a legmagasabb mértéket s amely leginkább felelt meg gondolkodásmódjának és művészi temperamentumának, a román volt. Ugyanaz, mint a németnek a késői gótika, melytől sokáig nem tudott elszakadni.

A TISZTA ÉS JÓZAN SZEMLÉLET, világosságra törekvés, amelyet a magyar művészet különböző korbeli alkotásairól leolvastunk, s amely a művészet különböző ágaiban egyaránt megnyilatkozott, mégsem azonos a francia szellemet megkülönböztető racionalizmussal, amely a skolasztikában oly szilárd vázat épített a francia gondolkodásnak, s amely a gótikus építészetben oly fényes művészi kifejezést nyert. A mienk nem volt Descartes és az enciklopedisták racionalizmusa, hanem a költő Zrínyi Miklós és Széchenyi István éleslátása, absztrakt elméletektől mentes gondolkodásmódja, az életből merített okfejtése. Nem a francia r a i s o n, hanem a magyar józan ész. Ez a különbség a művészetben fennáll. A XIX. századi festészet egyik főiránya, a Franciaországban keletkezett plein-air és a vele szorosan összefüggő impresszionizmus optikai pontosságával ugyanannak a francia ratio-nak megnyilatkozása, mint a középkorban a gótika. Magyar leszármozottja, a bölcsőjében Nagybányán ringatott magyar impresszionizmus szabadabban bánik a fény jelenségeivel, faktúrája nyersebb (Ferenczy), de nem egyszer több erőtlől duzzad (Kosztá), színlátása sem tapad annyira az exakt megfigyeléshez, de annál több benne a magyar nép színtantáziájával rokon, talán tudatlanul is abból sarjadt zamat (Csók, Vaszary, Iványi-Grünwald).

Végeredményben racionalista volt az impresszionizmus és a postimpresszionizmus ellenhatásaként jelentkezett kubizmus. Megalapítója a francia Braque, s egyik legtudatosabb híve, az ugyancsak francia Andre Lhote, aki tollával is harcolt az új irányért. Matisse a Braque kiállításán használta először a „kubista”

elnevezést. A naturalizált francia, eredetileg spanyol Picasso csak lehangosabb, bár éppoly tehetséges népszerűsítője volt, s a világháború után Parisba sodródott idegenek, – köztudomás szerint főként oroszok és lengyel zsidók – az ú. n. École de Paris tagjai, nem mindig jóhiszemű művészi eszközökkel és műkereskedelmi irányítással csak kihasználták, s tisztulás helyett fokozták annak a kornak esztétikai káoszát. A kubizmus eredeti intenciójában, a természeti fonnák stereometriai átváltásával és elvont elemekből alkotott képszerkesztéssel közelebb rokona a francia gótikának, a csúcshíves építőrendszernek, ugyanúgy a logikai törvényszerűségek megvalósítója. Végzetes tévedése azonban az volt, s ott mondott csődöt, hogy abstrakt logikai elemekből abstrakt építészeti formák létesíthetők ugyan, mert maga az építészet sem dolgozik természeti elemekkel, az emberi alak s általában a természeti valóságok közlésére és kifejezésére azonban képtelen. Ma már a kubizmus és társai, az egyéb izmusok a művészettörténet lezárt fejezetét alkotják. Ismerjük tévedésüket, de értjük szükségzerű szerepüket is, amely az volt, hogy a vak művészi materializmust, a banális és kicsinyes valóságábrázolást, a megmerevedett, de pozícióját hatalmi eszközökkel és kiépített szervezeteivel védő akadémizmust meg kellett rohamozni s az első frontáttörést kiharcolni, ha ebben – mint az első tűzbe dobott csapatok mindig – el is véreztek.

A józan magyar látás a természettől, a szemléltető valóságtól elvonatkoztatott formáktól ma éppúgy idegenkedik, mint művészete múltjában. A lényeges forma kiemelését, az abstrakciót, a nem lényeges és nem jellemző részletek kiküszöbölését sohasem vitte az értelmetlenségig, sőt éppen a könnyebb érthetőség érdekében választotta ki a lényegyet. Művészetünk azokban az években, a háború utáni világpolitikai és társadalmi, szellemi és esztétikai válságban, amidőn a legkülönbözőbb, merész, sokszor elvadult újító irányok feltűntek s egyidőben valósággal divatba jöt-

tek, nem zárkózott el az idegenből jött irányoktól – ami a múltból örökölt fogékonyságából folyt – s bár maga is válságba jutott, a művészi szélsőségek nem tudtak mélyebben gyökeret verni s egyes kilengések nagyon hamar lehiggadtak vagy elvesztették hitelüket. Braque és a többi ortodox kubista alig talált visszhangra. Az előtérbe jutott tehetségesebb festőink közül Kmetty már a kubizmusnak egy későbbi, a természettel összeegyeztetett formáját vette át. A finom érzésű Szobotka Imre is nagyon hamar visszaváltotta az absztrakt geometriai formákat természetieké; újabb zebegényi tájképein oly diszkrét hatással megnyilatkozó poetikus hajlamának nehéz lett volna térmértani elemekkel kifejezést adnia. Bizonyos fokig Egry József is tudomást vett a kubista törekvésekről, de az ő eredeti tehetségét és egyéni kifejezőmódját nem lehet a kubizmusba vagy annak bármely ágazatába beskatulyázni. Az öreg Schreiber maradt leginkább hű a régi bálványokhoz, bár ő közelebb áll a futurizmushoz, amely kezdetben (Severini, Soffici) szintén fenntartott kapcsolatokat a kubizmussal.

Sokkal inkább hajlott az újabb magyar művészet a természetet a kubistáknál nagyobb tiszteletben tartó Cézanne, az egész modern európai festészet e nagy felszabadítója felé, akinek szigorú formai számításában és konstruktív képszerkesztésében szintén a francia r a i s o n, ez a legmélyebben fekvő francia qualité maitresse nyilatkozott meg.

A magyar látás végzetes elferdülésétől sohasem kellett tartani. A rút eszményítése, a festés vagy a szobrászi munka mesterségbéli kvalitásának, „szépségének” tudatos szétrombolása, – ami az École de Paris sekélyesebb, tehetségtelenebb részének programja volt, s amibe a modern német művészet, az „entartete Kunst” is mélyen belesüppedt, ami után oly mohón kapott az akkor mesterségesen összekovácsolt csehszlovák köztársaság művészete, s komolyabb veszély nélkül érintett oly nemes hagyó-

mányokkal bíró művészeteket is, mint a belga és holland, újabban utat találván a brit szigetre, – a mi művészi életünket, nagy tehetségekben oly gazdag modern művészetünknek valóban fényes fejlődését komolyan nem zavarta meg.

A fonnák tisztelete és a technikai kivitel tisztasága, becsületessége végigvonul művészetünk egész történetén, amelynek ezer éven át ápolt és kialakított hagyománya lett, vérévé vált. Festőink és szobrászaink ezt a vonalat ma sem adták fel s nem tért el tőle a közönség ízlése, a magyar esztétikai közvélemény sem, amely ugyan nem egységes, de magasabb rétegei tisztult elvekkel bírnak.

Formai választékosságra, az emberi alak megjelenítésének méltóságára, nemes ideáltípusok képzésére az olasz művészet szinte szünet nélküli hatása is nevelte festészetünket és szobrászatunkat. Az ókori klasszikus művészet kánonja biztos mértéket adott az olasz művészetnek, anélkül, hogy akadályozta volna a sajátos olasz alkotóerők kifejlését. A klasszikus formai pallérozottság, a klasszikus formai ideál többnyire olasz közvetítéssel, Itálián át szűrve jutott művészetünk vérkeringésébe, a magyar reneszánszba és romanizmusba, Ferenczy István szobrászatába, Pollack Mihály neoklasszikus építészetébe, legújabbán pedig a római magyar akadémikusok stílustörekvéseibe. Példaadása archeológiai értelemben sokszor nem is tűnik ki, inkább csak fegyelmező erejében mutatkozik. A lelki adottságon és hajlandóságon kívül az olasz és az attól közvetített klasszikus befolyás segítette a magyar formaérzés kialakulását. Kisebb mértékben részes volt benne a magyarországi provinciális római művészet, amely csökevényesen tovább élt románkori emlékeinken. Ez természetesen nem volt azonos a klasszikus művészettel, noha a pannoniai leletek igen szép római importtárgyakat is felmutatnak. A tulajdonképpeni klasszicista áramlatok később, közvetlenül Itáliából érkeztek s szívódtak fel művészetünkbe.

A meg-megújuló olasz hatásokat sem vettük át átdolgozás nélkül, s a rokoni vonások mellett a különbséget is érezzük az olasz és a magyar formaalkotás között. Az olasz formai pátoasz nem fütötte a hűvösebb és mérsékletesebb magyar művészi képzelmet, s a képrendezés színpadi hatása is csökkentebb a mi művészetünkben. Arról sem feledkezünk meg, hogy az olasz művészet nagy korszakai ontották a rendkívüli tehetségeket, melyekkel a mi művészetünkben éppúgy, mint a németben csak egy-egy kirobbanó zseni mérközhetett.

A világosságra és áttekinthetőségre való törekvés kap meg régi templomaink belsejében, bárók és klassziczizáló kastélyaink belső elrendezésében és külső tagolásában, régi városaink topográfijában. A kassai dóm tágas térhatása, egyszeriben felfogható térképzése, napos derűje és világossága például élénk ellentétben áll a bécsi Stefans-Kirche nyomott és sötét belső terével. Szentélyének arányosan képzett csillagboltozata példája a kivirágzott magyar gótika e kedvelt boltozati típusának, amellyel szemben a bonyolult, szakadozott német hálóboltozat ugyanarra a különbségre mutat rá, ami a gótikus szobrokon és festményeken a túltengő, széttöredezett, zavaros redőképzés és az egyszerűbb, tisztább, racionálisabb magyar redőstílus között fennáll.

Magyar sajátosság, ha nem is kizárólagos, az építészeti szerkezet világos éreztetése a külső képen, ami nagyobb építményeken, világiakon és egyháziakon, a templomokon éppúgy feltűnik, mint a szerényebekben. Kis méretük és egyszerű konstrukciójuk ellenére a helyes építészeti gondolkodásnak tökélyét képviselik s egyúttal tökéletesen fejezik ki a magyar művészi szándékot, a toronnyal hangsúlyozott bejárati rész, nyugati homlokzat, a hajótest és szentély hármás ritmusával a csempezkopácsi, a börzsönyi, a veleméri középkori román és gótikus templom. S ezt a képet kapjuk az északkeleti Kárpátok, az ú. n. Kárpátalja nem egy fatemplomán, mint pl. a középapsai felsőtemplomon.

A töröktől el nem pusztított régi városaink elrendezésében is az áttekinthetőség, a józan, gyakorlati célszerűség tűnik fel. A várost rendszerint hosszú, egyenes út szeli át, amely belesik a fő kereskedelmi útvonalba, s amely közepén kiszélesedik. Ez a város szíve, itt emelkedik a nagytemplom, a középkorban az egész élet központja, amelyhez a lakosság élete a születéstől a haláláig hozzá volt kötve. Polgárait itt keresztelték, ide mentek az első áldozásra, itt tartották esküvőjüket, benne szólalt meg a lélekharang. Más országokban is a templom volt a városok bölcsője, növekedésük középpontja, ami azonban más-más elvek szerint történt. Rendszerint négyzetes tér képződött körülötte, városházával, kereskedelmi csarnokokkal s más középületekkel. Franciaországban és Németalföldön ebbe a főtérbe torkollott a főutca (Chartres, Reims). Olaszországban, ahol a tér, a piazza a városi életnek oly fontos tényezője volt, két nagyobb tér között vonult a főút, s az egyik téren a dóm, a másikon a városháza, a palazzopublico uralkodott (Firenze). A német városokban (Regensburg, Nürnberg, Bécs) a főteret centrálisán veszik körül a zeg-zugos utcák, amelyek közt sokszor nehéz eligazodni, az egész városkép zavaros. Krakóban és Varsóban a nagy piacból (rynek) sugárszerűen áradnak szét az utcák. A régi magyar városokban, mint Kassán (XII. tábla), Eperjesen, Besztercebányán, Egerben, Buda-Vízivárosban a főtértől kétoldalt fut a főutca s a város további sejtképződése a hosszanti főutcával párhuzamos és az ezeket összekötő mellékutcákkal megy végbe. Kassán a főutca kiszélesedett közepére, épp a dóm főhomlokzata és szentélye elé torkollik a két legszélesebb keresztutca, ami még áttekinthetőbbé teszi a város térképét, könnyebbé a tájékozódást és a közízekedést. Az utcáknak ezt a világos rendszerét a várfalak mentén, az egykori vársánc és vársétány (glacis) maradványaként széles körút övként fogja körül. Eperjesen a plébánia-templomnál szétáradó főútba lejtősen nyílnak bele a mellékutcák, vagy a mély

udvarral bíró átjáróházak, ami Sienára emlékeztet, aminthogy az egész város, fent a sárosi kárpátok lábánál a régi kis olasz városok kedves, patinás benyomását kelti. De újabb városaink urbanizmusára, a legjellemzőbbek közül Debrecenre, Szegedre, Kaposvárra s magára a világmetropolissá növekedett Budapestre is a városkép nyájas derűje vagy széles nyugalma mellett a világos és nagyvonalú helyrajzi elrendezés nyomja rá bélyegét.

A MONUMENTÁLIS MEGNYILATKOZÁSOKBÓL lezárva iparművészetünk vagy a magyar népművészet apróbb és igénytelenebb termékeihez, bennük a magyar művészi léleknek azonos lélekzetvételeit leshetjük meg. Régi ötvösművészetünk emlékein, gótikus kelyheinken, XVI-XVII. századi kupáinkon, talpás poharainkon, fedeles kancsóinkon, a kor nehéz küzdelmeiben sem sötét magyar életnek e jellegzetes darabjain ugyanazt a zárt formaadást, hajlékony formaérzékét, nagyvonalú alakítást csodáljuk meg, ami a nagyobb testvérművészeteket is megkülönbözteti. A körteformákban kivert s fedelükön ág-bogakkal díszített nagyváradi ámpolnák, a régi magyar ékszerek sok kedves naturalista ötlete – a rezgőtűk rózsái, a „másli” formájú s régi nyelvünkben így is elnevezett melltűk, eperformájú mellcsatok, a buborékot jelképező gyöngyök, stb. – az egészséges, közvetlen természetlátásnak éppoly megnyilatkozásai, mint régi táblaképeink keresetlen természetlátása. A legjellegzetesebb magyar ötvöseljárás, a sodronyzománc virágmustráinak egyszerű stilizálásában ugyanaz a szintetizáló ösztön munkált, mint festészetünk és szobrászatunk nehezebb feladataiban.

A régi magyar ornamentika mindig kedvelte a könnyen folyó, nem bonyolult, tiszta és érthető motívumokat s előnyben részesítette a természetből kölcsönzött, különösen növényi eredetű díszítményt az elvont, geometrikus és az állati jellegű díszítményekkel szemben, ami viszont az északi, a germán ornamentikát

jellemzi, kezdve az írektől, wikingektől, a normannoktól. Kerülte az alapmotívumok bonyolítását, elhomályosítását, ritmikai nyugtalanságát, amibe szívesen merült el a német ornamentika. Ha nem is rendszerezte azokat oly utolérhetetlen és hibátlan érzékel, mint az olasz, oly kifinomult ízléssel, mint a francia díszítőművészet, ízléses alkalmazásukra és egyéni alakításukra gondot fordított és sokszor idegen átvételekből is sajátos nemzeti formarendszert alakított ki. Figyeljük meg közlőről a kassai főoltár predelláján (1470 tájt) a gótikus levélornamentika tiszta kezelését és világos formai érzékelését, a reneszánsz klasszikus ornamentikái vonalvezetéséhez közeledő folyamatos lejtését, s vegyük utána kezünkbe Sohongauernek összegabalyított és zsúfolt gótikus levéldíszítményt feltüntető, hasonlókorú rézmetszetű lapját – s menten megérezzük a német és a magyar díszítőhajlam, merő különbözőségét.

Tipikusan magyar az ú. n. „virágos reneszánsz” színes, kedves és vidor ornamentikája, amely főként az építészetben élt, különösen az erdélyi templomok famennyezetén, szószékein, az orgonakarzatok deszkamellvédjén, s kissé lazább fogalmazásban régi úri hímzéseinkről is ránk mosolyog. Legutóbb a gömör-pelsőci orgonakarzaton is előkerült, az 1629. évből, ami azt az eddig rejtve maradt tanulságot hozta, hogy Erdélyen kívül Felső-Magyarországon is viszonylag korán tűnt fel s hogy ez volt az útja Lengyelország felé. A magyar virágos reneszánsz élénken rávilágít arra a folyamatra, miként alakult át, miként aklimatizálódott a magyar talajban és a magyar művészet légkörében az olasz reneszánsz formakincse, amit a dekoratív plasztikában Mátyás, majd II. Ulászló pesthidegkúti vadászkastélyának némely márványfaragványán, fában pedig egyik-másik nyírbátori padon szemlélhetünk, ahol – mind a két helyen – olasz mesterek mellett tanulékony, de az átvett elemeket a saját módjukon átíró magyar segédek dolgoztak.

A magyar „virágos reneszánsz” már népi művészetünk háttármesgyéjén áll, melynek gazdag ornamentikáját nyersebb és ösztönösebb kézzel ugyanaz a képzelet, ugyanaz a rendező és alakító készség hozta létre, mint egész díszítőművészetünket. Népi ornamentikánkat is a florealis eleinek, virágok és levelek túlnyomó alkalmazása jellemzi, szemben a szomszédos s részben a velünk együtt élő népek geometriai jellegű díszítményeivel. Egész népművészetünk, festészetünkhöz hasonlóan, szereti az élénk kolonizmust, örül a mélytüzű, telt színeknek, melyeket sokszór csudás összhangba tud fogni, lefokozva riktó hatásukat. Mennyivel sápadtabb, erőtlenebb ezel szemben akár a szlovák vagy a rutén, akár a szász és román népművészet kolonizmusa, riktóbb és nyersebb a szerbek színfantáziája. Mindegyik más színérzéknek, a sajátjának engedelmeskedik. Ezek a tulajdonságok, több más jellegzetes vonással együtt, annak ellenére kiütököznek a magyar népművészetből, hogy vidékenként különböző skálában s más sajátságokkal keveredve jelentkeznek, s hogy nemzetiségi határvidékeken más népek kölcsönös hatásával is találkozhatnak.

Felvetődik a kérdés, vajjon régi művészetünk épúgy merített-e a népből, mint irodalmunk, melynek története népies irányokat, iskolákat ismer. S vajjon újabbkori nagy mestereink – gondolunk különösen a XIX. század második felére, gondolunk Munkácsyra, Székelyre, Mészölyre, stb. – épúgy gyökereznek népi talajban, fantáziájukat épúgy ihlette, kifejezési eszközeit ePugy gazdagította a nép művészi világa és sokfajta művészi alkotása, mint a kor költészetét, a legnagyobbakat, Petőfit és Aranyt? Vagy ma, Móricz Zsigmond paraszti ereje, Kodolányi János elmerülése a magyar nép sorskérdéseibe, párhuzamos tünete-e szellemi életünkben a festő Pekárynak azzal a módjával, amint a falu népét és világát mű-primitív eszközeivel, némi ironikus mellékízzel ábrázolja s alapfelfogásában a néptől és annak

művészetétől idegen dekoratív céljainak szolgálatába állítja? – vagy rokon-e Diósy Antalnak és Bazilidesz Barnának azzal az átértékelésével, hogy a magyar parasztot dekoratíven átstilizált népviseleti bábbá alakítja, a lelket és az értelmet utolsó cseppig kiszíva belőle? – vagy azonos tünet-e a kerámiai plasztika kiváló mesterének, Gádor Istvánnak, technikailag tökéletes, mindig érdekesen és szellemesen előadott parodisztikus parasztfiguráival és domborművű jeleneteivel? Fel kell tennünk azt a kérdést is, egyet érnek-e az irodalmi és a művészeti őstehetségek? s végül azt, vajjon régi vagy új, múlt vagy élő művészetünk fejlődésében, megtorpanásai után nekilendüléseiben, fel-frissülésében szintúgy szerepe van-e a népi indítékoknak, a népművészet példáinak vagy elveinek, mint ahogy irodalmi szemléletünket, nyelvünket annyiszor megújították a népies elemek?

E kérdésekre határozott nemmel kell válaszolnunk, annak ellenére, hogy a magyar nép művészi életének egészét tekintve, a nagy művészeteket a népi, etnográfiai művészettől meg nem különböztetve, ez utóbbinak önmagában nagyobb szerep jut benne, mint sok más népnél. Olaszországban például, különösen a művészetileg jelentős vidékeken alig volt és alig van külön népművészet, aminek főoka bizonyára az, hogy szuggesztív erejű nagy művészeik mindenkihez szóltak, a Mediciekhez ép úgy, mint a legegyszerűbb c o n t a d i n o-hoz. Az egészen nagy művészek privilégiuma az, hogy mindenki megérti. Ez áll az írókra és muzsikuskokra, szónokokra és színjátszókra is. Giottót vagy Ticiánt, Donatellót és Michelangelót, a Sixtinát vagy a Porta dél Paradisót minden olasz értette és érti, szakkönyvek és baedekerek nélkül is.

Művészetünk viszonya a néphez merőben más, épp ellentétes, mint az irodalomé, mint ahogy más tekintetben, a fejlődés menetében, a korszakolásban, a szellemi hatásokban sem lehet a magyar művészetet az irodalommal egy nevezőre hozni. Nem

a saját, meredekebb és magasabbra vezető útját járó művészet merített a nép művészetéből, hanem inkább fordítva, ez vett példát a monumentális építészettől, a festészettől, szobrászattól, kiválasztva, lecsökkentve, átalakítva a saját igényeinek, gusztusának, lehetőségeinek megfelelően. A falusi népi építkezés így őrizte meg máig a magyar polgári bárók építéset és az úri kúria-típus csökevényeit, sőt helyenként a szecesszió utolsó nyomait. A parasztbútor is nem ritkán elárulja „úri” eredetét, A népi ornamentikába beleszövődtek, az alapmotívumokat adó keleti, perzsa és török elemek mellett, főként az olasz reneszánsz-brokátoktól, bársonyoktól és a magyar úri hímzésektől közvetített reneszánsz, majd rokokó elemek. Érdekes volna tanulmány tárgyává tenni, miként csapódik le régi festészetünk stílje és ikonográfiája a népies festészetben, kereteit képeken, templomi deszkaképeken, különböző alkalmi nyomtatványok, ajtatosági képecskék, ponyvák fametszetein. Középkori szárnyasoltáraink szobrai és bárók plasztikánk népi leszármazottjai is tovább élnek falusi betlehemeken s egyéb figurális faragványokon. Újabban a falu mindinkább utánozza a várost művészi szükségleteiben, dalaiban, muzsikájában, beszédében, öltözködésében. Ennek a nivellálódásnak vannak szellemi, gazdasági és szociális okai. Az etnográfusok bizonyára sajnálják, meg bizonyos szép lelkek is, akik úgy vélik, hogy a paraszt kötelessége úgy öltözködni, hogy az ő elképzelésüknek megfeleljen. A folyamatot különböző mentőkísérletek ellenére sem lehet feltartóztatni. Az etnográfiai érzelgősség helyett inkább arra kellene törekedni, hogy a nép a változott életkörülmények közt, változott művészi berendezettségében is megtalálja a helyes művészi elveket, amit a maga biztos ösztönével és józan eszével jobban el is fog találni, mint a teoretikusan kiagyalt és központilag irányított akciók.

A falusi proletár öltözete mindinkább elveszti művészi rátar-

tiságát s közeledik a városi proletárhoz. A pazarul díszített és színekben dúskáló cifraszűrök, pruszlikok stb. lassan a múzeumokba vándorolnak, vagy a városba költöznek. Divatos nyári vendéglők portásai vagy pincérlányai veszik magukra, bekerülnek az idegenforgalmi boltokba s bűnrészesei lesznek annak a magyar giccsnek, amelynek álarcában a magyarságot a külföldi turistákai elképzeltetik, sőt káros propagandautakat tesznek a külföldre is. Nem tévesztjük össze ezt a hamis hangot a szép és okos kezdeményezéssel, amely a modern női öltözködésnek ad magyaros ízt (Tüdös Klára), s amelynek igazi művészi választékossgal készült „kreációi” stílust adnak a magyar divatnak.

A népművészet a magasabb művészi szempontok érvényesítésével hasznosan tudta szolgálni a közelmúltban (Gödöllő) és tudja ma is az iparművészet fejlődését és magyaros törekvéseit. Szerepét helytelenül értelmezi azonban az utóbbi időben elburjánzott sok vásári áru, amely a népies ornamentika tolakodó és többnyire silány kivitelezésű alkalmazásában látja csak a magyaros jelleget, s ennek inkább félreismerésére, semmint kidomborítására szolgál. A magyar népművészet szellemétől, a magyar alkalmazott díszítőművészet igazi színvonalától távol állanak azok a mind gyakrabban létesített vendéglői kiképzések, amelyek a német sörházak berendezését öltöztetik magyar népszínműi gúnyába. Ebbe a kategóriába tartoznak a közönséget és a népet idehaza ferdén nevelő, a magyarságot a külföldön torzán bemutató paprika-filmek és revüoperettek, az egykori Hős-Terkák modernizált leszármazottjai.

Rég megbukott a millennium után örömharsónák közt fellépett az a hamis építészeti irány, amely magyar építészetet úgy akart teremteni, hogy vakolatba burkolt idegen vázakra a cifraszűrök és mézeskalácsok díszítését tarka mázas cserépben, anyagtalantul, belső, szerkezeti összefüggés nélkül rakta fel. Ez a nagy tévedés egy zseniális magyar építész, Lechner Ödön, nevé-

hez fűződik, tehetségtelen és túlzó utánzóiban azonban hamar lejárárták. Ez a mondvacsinált magyar stílus mai megítélésben annál ellenszenvesebb, mert sok szecessziós dekoratív elem vegyült belé; szecessziós volt maga a keret is, amelybe a magyaros díszítmányaikat, úgy, ahogy, befoglalták. Lechnernek és követőinek fő tévedése annak a fel nem ismerése volt, hogy az építészeti stílust nem az ornamentika, hanem a szerkezet, az épülettömb arányjátéka, aritmetikája, a függőleges és vízszintes elemek viszonylata, a nyílások és az oszlatok ritmusa határozza meg. Csekélyebb mértékben a népi építkezés, a falusi ház is adhat a városi, a momimentális építészetnek, bizonyos fokig fejleszthető, ilyirányú ötletekét, útbaigazításokat, bár ez a művelet, a magyar építészeti stílus ilymódú megteremtése is gyakran mesterkéltné, erőszakolt, mert hiszen maga a falusi ház is sokszor a városi építészet redukciója, történeti stílusok naiv maradványa.

Valójában történeti stílusaink rejtik magukban a magyar építészet sajátosságait. Amint fennebb kimutatni megkíséreltük, belőlük szűrhetők le azok az időtlen vonások, amelyek a magyar gondolkodásmódnak és érzésvilágnak, a magyar életviszonyoknak és adottságoknak kifejezői. Amint a népművészet mázával nem lehetett magyar építészeti stílust elővarázsolni, úgy egyetlen történeti stílusunkat sem lehet kiemelni és általános érvényre emelni, legfeljebb azt mondhatjuk, hogy egyik vagy másik – a román, a reneszánsz, az újklasszikus – jobban megfelelt a magyar kifejezőmódnak s hazai virágzását egyéb okok is előmozdították. Minden stílus csak a maga korában érvényes. A múlt század historizáló stílusai, a század második felének eklekticizmusa tulajdonképpen új stílusok, bizonyos értelemben másod- vagy harmadvirágzású reneszánszok voltak, a sok plágium mellett is, amelyet elkövettek. Tiszteletreméltó tévedéseknek kell tehát minősítenünk azokat a törekvéseket is, amelyek a felsőmagyarországi reneszánszt, vagy a magyar, vidékies, sőt igénytelen falusi barok-

kot – amely sokszor nem más, mint sebtiben felöltöztetett gótika – akarták feltámasztani s belőlük kialakítani az új magyar stílust. Régészeti játék ez csak. Ezeknek, a ma már végkép időszerűtlen történeti stílusgyakorlatoknak építészeti hiábavalósága és nagy tévedése különösen akkor tűnik ki, ha képzeletben lehántjuk díszítésüket s az építészeti mag stílustalan marad. Egy egy történeti idézetet, a mai építészet nyelvéhez idomítva még el lehet viselni, csupa régi idézetből azonban mégsem állhat a mai ember beszéde. A művészet órájának mutatóját sem lehet erőszakosan vissza tolni. A művészet története, az építészet fejlődése rég megállott volna, ha Sugerus apát azt kívánta volna kőfaragóitól, hogy a st.-denisi templomot a clunyi stílusban építsék, ha Lorenzo il Magnifico azt parancsolta volna Donatellónak, hogy Nicoló Pisanót utánozza, ha II. Gyula vagy X. Leó előírta volna Rafaelnak vagy Michelangelónak, hogy a Cimabue modorában fessen, ha Alessandro Farnese kardinális nem tűrte volna, hogy Vignola a római Gesú-templom építésénél új stílussal kísérletezzon, amiről akkor még nem tudták, hogy a francia enciklopédisták, csupa meg nem értésből báróknak fogják nevezni. A magyar művészet története is elakadt volna a késő gótika hínárjában, ha Mátyás, a Korvin nem oly merész és el nem rendeli olasz vendégművészeinek és ezek magyar segédeinek, hogy a budai várat a reneszánsz alig feltűnt új stílusában építsék tovább és díszítsék. A művészet ma is előrelátások és gátlások szikláin közt tör magának utat. A mai magyar falfestészet sem született volna újjá, ha Hóman Bálint kultuszminiszter – miért ne jegyezzük fel az utókor számára – a maradibb közvélemény ellenére mellé nem áll és munkát nem ad Aba-Nováknak, ha alkalmat nem nyújt egy fényes tehetség kibontakozásának a neki legjobban megfelelő művészi területen. Mert akadt, valamivel korábban arra is példa, hogy egy ifjú magyar művésztől, mai modern piktúránk egy másik kiválóságától (Kontuly) hatósági-

lag azt kívánták, hogy Domenichino (1581-1641) modorában fessen freskókat.

Mai építészetünk igazi magyarságát csak a korszerű építkezésben lehet elképzelni, ahol minden tehetség szükségszerűen a maga magyarságáról adhat bizonyosságot, s ahol tudatosan is ki lehet fejleszteni és kidomborítani azokat az alapsajátosságokat, amelyek korok fölött jellemezték s a mai technikai haladás[^]hoz és esztétikai hajlamokhoz képest is jellemzik a magyar építészeti gondolkodást. A hiteles művésztehetség magyarsága külsőséges színpadi és néprajzi kellékek nélkül is keresztül tör és félreismerhetetlenül megnyilatkozik. Kotsis Iván, Arkay Bértalan, Rimanóczy, Körmeny modern építkezéseiben felismerhetjük minden külsőleges történeti reminiszcencia és népies sujtás nélkül is azokat a lényegi vonásokat, amelyek régi építészetük két is megkülönböztetik: a fegyelmezett tömegelosztást, nyugodt s mégsem nehézkes, inkább könnyed ritmusérzést, nemes tartózkodást és formai kiegyensúlyozottságot.

Az új anyagokból folyó műszaki újításokkal fellépő és ezek formai, esztétikai következményeit viselő, elsősorban is a célszerűséget és az új szociális követelményeket szolgáló modern építészet, felületesen nézve nemzetközileg egyforma, mégis, mélyebben szemlélve, éppúgy nemzeti jegyeket visel, mint a múlt stílusai, sőt bizonyos, hogy nemzetibb, mint a múlt század éklektikus építészete, amelyhez érthetetlenül ragaszkodnak ma is bizonyos konzervatív s magukat nemzetinek valló körök. Michael Kurz új bambergi temploma (Hl. Heinrichskirche, 1928) nem kevésbé német, mint a bambergi román székesegyház, a Notre Dame du Raincy Parisban, Perret műve éppoly jellegzetesen francia, mint akár a reimsi katedrális, Piacentini C r i s t o Re temploma nemcsak azért római, mert ott épült, hanem szellemében is az. A fascizmus nagyszabású építkezései a leghaladottabb elveket követik, egyúttal azonban gyökeresen olaszok. A Hárma-

dik Birodalomnak, képzőművészetétől eltérően teljesen korszerű építészete sugározza a komor német erőt, a rideg tárgyilagosságot és rendet, a halmozott biztonságot. A harmadéve emelt új müncheni művészház, a Deutsches Haus der Kunst mereven sorakoztatott, hosszú homlokzati oszlopsora a kérlelhetetlen német fegyelmet éppúgy jelképezi, mint ahogy a tagoló elemek felesleges halmozódását jelenti, amiben a begyökeresedett német művészi ösztön szólal meg. Épp annyira jellemző és hagyományos magyar vonás a mi modern építészainknél a szabadabb ritmus, a tagoló elemek leegyszerűsítése, nem a szegényebb, hanem a világosabb és tisztább megjelenítés céljából. Arkay Bértalan szélesebb oszlopállásaiban, íveinek meghúzásában, épülettömegeinek könnyebb kapcsolásaiban, falnyílásainak méreteiben és arányaiban szuggesztív magyar formaérzék, magyar nyájasság és derű mosolyog.

Több és jobb magyarság ez, mint amit közömbös építészeti szerkezeteken a népies ornamentika tolmácsolni képes, s történeti architektúráinkhoz is közelebb áll. Régi építészetünk szerkezeti tömörítéséhez, egyszerű és világos tagoláshoz jól illett a díszítéssel való takarékoskodás. Hogy ez nem szegénységet vagy leleményéltküliséget, hanem stílust jelentett, még jobban szembe fog tűnni, ha például a káprázatos pompával díszített spanyol építészetre gondolunk, ahol a díszítmények gyakran elhomályosítják magát a szerkezetet. A nagybittsei Thurzó-kastély (1571), vagy a lőcsei Fő-utca 41. sz. házának monumentálisán kiképzett udvara, a sárospataki vár Perényi-loggiája szerkezetileg a legtisztább reneszánsz, az ornamentika teljes hiánya ellenére is, mint ahogy kétségkívül az a hasonlóan „dísztelen” firenzei palazzo P i t t i, vagy a Medici-R i c c a r d i-palotának szintén nyitott, íves oszlopcsarnokkal körülzárt udvara. Bár reneszánsz építészetünk, megfelelő helyen és mértékben, különösen a kapuk kiemelése céljából (a gyulafehérvári székesegyház Lászy-kápolná-

ján, kolozsvári és lőcsei kapukon) nem idegenkedett az olasz reneszánsz ornamentális készletének magyar kőfaragóktól kissé darabosabban átstiluált alkalmazásától, a felsőmagyarországi reneszánsz a pártázaton meghúzódó igen jellegzetes, tektonikai érzésű, sgraffittós ornamentikát hozott létre. Bárok építészetünk még a nyugati vidékeken sem szenvedett külső megjelenésében a díszítmények örömeiben, a Felvidéken meg különösen feltűnik a homlokzatok ornamentális tartózkodása, s ezzel a formaérzéssel nem ellentétes az a néhány szórványos eset, amidőn a falhoz simuló, finom hatású és festőién kezelt, nem tolakodó stukkó-díszítés élénkíti meg a homlokzatot, mint az eperjesi Klobusiczky-házon, az eperjesi és a kassai franciskánus templomon és néhány főutcái házon.

A magyar általában nem retorikai természet, csak időnkint azzá rontják. Inkább szófukar, keveset beszél, de világosan, egyenesen és értelmesen, ami művészetének is alapvető tulajdonsága. Nem is fellengős, nem ájultan szentimentális és barokstíljé sem az, ellentétben a délnémet-osztrák barokkal. Pátosza nem a kongó vagy csengő-bongó szavak akusztikája, hanem az erő sugárzása és a cicomátlan igazság megvallása. Ezt a magyar karaktert rakta fel erőteljes kváderkövekben a kassai premontrei templom építészé (IX. tábla) s ez testesül meg a Pázmány Péter és a költő Zrínyi Miklós magyar bárok típusában. A kassai, mai premontrei, egykori jezsuita templom a Pázmány századában épült, aki két évet töltött Felső-Magyarország fővárosában, hogy a megrendült katolicizmust szavának és tetteinek erejével restaurálja.

Mily remek és igaz bárok még a XVIII. század végén épült kassai tüzérutcai kerti pavilion, amely nyolcszögű főépítményének és a hozzácsatlakozó téglányalakú toldalékának zárt tömbjével, széles falpilléreinek és párkányainak értelmes tagoló fűnkódjában, falfelületeinek ritmikus dinamikájában, cikornyátlan derűjében sűríti magába építészetünknek s fejezi ki egész művé-

szerünknek magyar jellemvonásait. Konstrukciója éppoly széllémes, mint a kassai építészet kezdetén, félszázaddal korábban – más stílusban és más módon – a Mihály-kápolnáé, jeléül annak, hogy a kassai építészet rendkívüli alkotó ereje még ekkor, az elsődleges történeti stílusok életének vége felé sem lankadt el. A magyar építészet történetében eddig figyelemre nem méltatott e kis remekműnek Kassán még két további ikeremléke maradt fenn, s típusa rokon a szepességi kisebb méretű kastélyépítészet egy csoportjával. (Márkusfalva, Hunfalva.)

Mélyen helyi gyökerű magyar barokot képvisel az eperjesi franciskánus templomnak kiegyensúlyozottan tagolt, monumentális nyugalomú homlokzata, amely a kassai premontrei és ferenc-rendi templom építészeti gondolatainak keveréke s azokat a tornyokon továbbfejleszti.

Történeti emlékeink vizsgálata azt mutatja, hogy hamis a magyar ízlésnek, a magyar művészi szellemnek olyan beállítása, mintha azt a pompaszeretet, a csillogó fényűzés, a pazar hajlam jellemezné. Épp ellenkező a helyzet, nemcsak a művészet, hanem az egész magyar életforma tekintetében. Művészetünknek ez a félreismerése romantikus irodalmi elképzelésekből, másrészt pedig a magyarság keleti származásának hamis következtetéseiből táplálkozik. A felületes közfelfogásban a Kelet és a pompa egyazon fogalom. Holott a Kelet óriási világa sem egynemű. Művészete többféle, kevésbé egységes, mint az európai kontinensé, ahol alapjában csak két nagy stílus-terület van, a rendkívül gazdagon fejlődött és szétágazott nyugat-római és a korán sémákba merev védett keleti-bizánci. Az előbbit a katolikus Egyház nevelte, az utóbbit az ortodoxia lett úrrá. Eltekintve attól, hogy a magyarság egyénisége mai hazájában vérségileg, a kereszténységtől újjáalakított erkölcsiségében, műveltségi igazodásában, egész életfelfogásában gyökeresen megváltozott, keleti rokonaink, amelyekről elszakadtunk, akár a finn-ugor, akár a turáni népeket tekintsük,

éppenséggel nem tűnnek ki pompaszeretetük által s művészetüket sem különbözteti meg a pazarló díszítés, ami inkább a távol délkelet sajátja. Egészen bizonyos, hogy a burgundi hercegeket, vagy a francia „napkirályt” több fény és pompa vette körül, mint Batu kánt és utódait. A magyar díszítéstílus kétségtelen keleti hajtásai, a honfoglalók magukkal hozott perzsa-szasszanida ornamentikája, később a jórészt olasz retortán átszűrt bizánci és a török díszítőmustrák is délkeletről érkeztek, ezeknél összehasonlíthatatlanul erősebb volt azonban az általános európai érvényű, nyugati elemek hatása, mintahogy a magyar ornamentika alapszerkezete, a kereszténység felvétele óta túlnyomóan a nyugati normát követte, különösen a monumentális művészeiben.

A magyar művészet, a magyar művészi érzés keleti örökleteségű pompaszeretete az ezeregyéjszaka meséinek világába tartóuk. Ott született a külsőségekben tetszelgő „műmagyar” típusa is. Ha ilyennel ma találkozunk, annak nincs őse a magyar történelemben, nem rokona a magatartásában nem hivalkodó és mégis méltóságot árasztó magyar úr, amilyenek már régi századaink ismerték, s ami a magyar parasztot is a világ minden népei közt megkülönbözteti.

MŰVÉSZETÜNKNEK az eddig megismertekkel szorosán és logikusan összefüggő vonása a torzítástól való idegenkedés. Amint láttuk, inkább a nemes formákat kedveli s egyik legfőbb jellemvonása a mértéktartás. A szemnek nem kellemetlenkedni, hanem inkább gyönyörködtetni akar s a lelket nem zaklatja fel rémlátásokkal. Egész alkatában inkább optimista és derűs, szemben a német művészet sötétenlátásával, pesszimista világszemléletével. A drámai kifejezést nem fokozza a végletekig, az alakok arcvonásait nem torzítja el a fájdalom és a kétségbeesés, mint oly gyakran a német művészetben. Krisztus kínszenvedését és a vér-

tanúk halálát nem alakítja kínzókamrajelenetökké; mint a XV-XVI. századi német táblaképeken látjuk. A német formai érzés a jellegzetest gyakran a rúttal fejezi ki, az olasz s a vele rokon magyar művészi felfogás a formailag visszataszítót is meg-nemesíti, idealizáló vonásokkal vagy a lelki kifejezés szépségével. Az irtózat, az izgalom, a szenvedély felkorbácsolása a német mű-vészetet sokszor formai anarchiára vezeti. A drámai kitörés végie-tes realizmusában van az ereje. A legnagyobb és egyúttal a legné-metebb középkori német festő, Grünewald megdöbbenő realiz-mussal állítja elénk a f el f eszi tett Krisztust, egy emberi roncsot, akiből hiányzik az isteni méltóság legkisebb szikrája is. Magyar kortársa, M. S. mester Kálváriáján Krisztus alakját nemes körvo-nalakkal rajzolja meg. Grünewald Magdolnája magából kikelten jajveszékél és tördeli kezét a keresztfa tövében, míg a magyar festő Máriaja csöndesen befelé szenved s könnyei végigperegnek fájaldalmában is szép arcán. Hangtalan bánattal merül magába s kulcsolja össze megadóan kezeit a kassai dómnak, ugyanezen időben, színezett fából faragott hétfájdalmú Szűzanyája. Az Is-ten akaratában megnyugvó ez a csöndes fájdalom hat meg és a nemes formai kifejezés kap meg faragott kálváriákon és feszü-leteinken, a kassáin, bártfain, késmárkin és a lőcsein, a remek-művű kis bártfai Pietán. Munkácsynak, istenségében és embersé-gében egyaránt fenséges Krisztusa, Pilátus előtt vagy a Golgo-tán, a magyar kálváriák Krisztus típusának késői leszármazottja, melyet épp azzal a mélységes magyarsággal érzett és formált meg, mint középkori művészősei.

Régi festőink nem ritkán a drámába is enyhítő lírai vonáso-kat elegyítenek. Az esztergomi képtárnak vértanújeleneteket ábrázoló, 1480 körüli kassai sorozatát szelíd lírai hangulat lengi át, amit a tájkép is elősegít. Ugyanott egy, a XV. század kö-zepére keltezhető s Aranyosmarótról előkerült és egy vele rokon másik táblakép vértanúi szelíd megadással, a túlvilági pálma örö-

mébcn hajtják fejüket a hóhér bárdja alá. B. E. mesternek, 1498-ra datált és az 1510 körül működött garamszentbenedeki mesternek vértanúsoportján is mennyei nyugalom honol. Az umbriai és a bolognai festők (Perugino, Francia) álmatag mártírjainak rokonai s egész más családhoz tartoznak, mint szenvedelmes és kínban vergődő spanyol vagy német sorstársaik. Ha az esztergomi képtárnak az említett magyar mártírjeleneteket őrző első terméből átsétálunk a harmadikba, egy, a Wolgemut irányába tartozó, s Szt. Julietta elevenen megnyúzását nyers és kegyetlen valóságbrázolással visszaadó, ugyancsak XV. századi képen lemérhetjük a magyar és a német művészet lelki tartalma és annak formai kivetítése közti távolságot.

A kassai főoltár Erzsébet-ciklusának mestere egészen más-kép dramatizálja a szent életét, mint hasonló korban a frankfurt-sachsenhauseni festő. A drámai részekben is megőrzi a legenda költői hangulatát. Egyik gyermekét kezén vezető, a másikat karján magához ölelő özvegy Erzsébetet anyósa szinte gyöngéd simogatással taszítja ki ura várából, s a várnép szánakozva kíséri vagy néz utána a Wartburg falai mögül. A német festő jelene-tén Erzsébetet kegyetlen anyósa és szolgálói mint a f úriak sep-rővel üzik ki.

Atmenve a bárók dagályos világába, az a féktelen szenvedelem, amely különösen a német bárók szobrokban lobog, a magyar mesterek vésője alatt lehiggad, anélkül, hogy alakjaik elvesztenék a stílustól megkövetelt mozgalmasságot és felfokozott lelki életét. A természeténél fogva drámai lüktetésű bárók magyar változatában inkább a líra felé hajlik. Bárók szobrainkon az alak tartása természetesebb, nem annyira mesterkéltn, csípőben kiugró, mint a német vagy osztrák bárókban; a bő köpenyek redőzete kevésbé örvénylő, lendületes ritmusát nem akasztja meg az aprólékos feltöredezés, ami a német báróknak még gótikus öröksége; a körvonalak zártabbak, a belső kifejezés szelídebb és

nyugodtabb, az arcvonásoknál nem szaggatja meg a túlfeszített szenvedély. A magyar bárók plasztika akárcsak a gótika a németnél fegyelmezettebb. Stílusvonásait leolvashatjuk például Tornyosi Tamásnak kassai Szentháromság-szobráról (1720-22), a franciskánus templom homlokzatának fülkébe zárt alakjairól (1718-24), az 1750-ben Kassán polgárjogot nyert Hartmann Józsefnek, a dómból a Felsőmagyarországi Rákóczi-Múzeumba került aranyozott faszobraitól. Hartmann kis gyám-fejei, díszítő alkalmazásuk ellenére a tiszta, objektív látásnak és karakterképzésnek remekei. A restaurálásakor bárók berendezésétől megfosztott dómból előkerült allegorikus női alakokat (XIII. tábla) ugyanazzal a kecses, de a bárók szélsőséges szenvedésgéstől tartózkodó formaérzéssel faragták, mint amellyel 1725-ben, a gazdag keretbe foglalt szép Szeplőtlen Máriát festették. Szinte klasszikus szépségű és nyugalma a bártfai múzeumnak, Angyali Üdvözet Máriájáról, mellszobor formájában levágott feje, a XVII. sz. végéről.

Nem az érzelgős, hanem a mély baritonra hangolt, férfias líra csendül ki legjobb táj kép festőink, Paál László, Mednyánszky, Mészöly, Rudnay Gyula, Csánky Dénes, Szőnyi István műveiből, amint lírai az Esztergomba került kassai vértanusorozatnak (l 480 kör.), a szépassági Szent An tál-oltárok mesterének (1505), a szászfalvi mellékoltár festőjének (1515 körül), Kassai Mihály-nak (1516), s a kassai dóm kanonoki sekrestyéjében őrzött kétfős oltárkép mesterének, névszerint valószínűleg Babocsay Jánosnak tájképi felfogása.

Minden nemzet művészetének vannak lírikusai, s éppúgy drámai, dinamikus temperamentumai. A magyar festészet lírai hajlama azonban túlmegy e szorosavett műfaji tagoláson, mert egyike azon alapvonásainak, amelytől egész szemlélete függ. E sz-erepére régi művészetünkben már kellően rámutattunk, de legújabb festészetünk alakulásának éppúgy fontos lelki tényezője.

A modern művészet kereszteshadjárata Európaszerte az anti-materializmus lobogójával indult felszabadító útjára. Franciaországban a francia szellemben fogant dekoratív absztrakció (Gauguin és Matisse), a Cézanne konstruktívizmusa előkészített kubizmus, Olaszországban az olasz dinamizmustól hajtott futurizmus, Németországban a középkortól örökölt torzító expreszszionizmus hajtotta végre az azóta lecsöndesedett lázadást és kiforrott átalakulást. Az új magyar művészet is a saját művészi alkatának megfelelő módon vitte véghez a korszerű reformot. Mérséklete távoltartotta a nyugati nihilizmustól, de a kor parancsa neki is szólt. A materiális valóságtól szabadulni akart s örökletes ösztöne a természeti formákat nem felrobbantotta, hanem líraian átköltötte, ami távolról sem azonos az irodalmi líra hamis művészi áttételével. Ebben rejlik a Szőnyi, a Bernáth, az Egry, Márffy stb. úttörésének jelentősége s egyúttal mély magyarsága. Végeredményben hasonló munkát végzett, dinamikusabb erővel, formai átértékeléssel és újrendezéssel a gigantikus erejű Aba-Novák, a konstruktivista Medveczky Jenő és az éppoly szelíd zengésű, mint modernül kifinomult Molnár C. Pál. Valamennyi tudatos művész, s valamennyit a spirituális átélés is összeköti egymással.

RÉGI MŰVÉSZETÜNK egyik legszembevetőbb vonása a fejlett ritmusérzék. Sajátos lejtése van. Nem azonos az olasz klasszikus művészet hibátlan és méltóságteljes ritmusával, bár ehhez áll a legközelebb s bizonyos, hogy a magyar ritmusérzék fejlesztéséhez erősen hozzájárult a szinte szünetlen olasz hatás. Nem oly kecses és túlfinomult, de nem is oly keresett, mint a francia. S éppenséggel különbözik a nehézkes vagy izgalmas, nyugtalanul szakadozó német ritmikától. Könnyed és természetes, széles és szabadon folyó. Nem teng és leng túl, nem válik se játékosná, se tisztán öncélúvá. Hozzásimul az alakhoz

vagy épülethez, melyet kísér, s melyet funkciójában nem gyöngíteni, hanem erősíteni, nem megzavarni, hanem előmozdítani, még világosabbá és érthetőbbé tenni akar. Szerepe hasonlít a vezérdallaméhoz. Művészetünk belső melódiáját szólaltatja meg.

Ez a sajátos ütemű magyar ritmus lengi át már a XIV. századi szlatvini és az 1400 körüli időben faragott ruzsbachi és hervartói Madonnát, XV. és XVI. századi szobrászatunk és festészetünk alakjait a kassai (XIV. tábla), löcsei, bártfai oltáron, teszi különösen vonzóvá a kassai főoltár szekrényének karcsú alakjait (V. tábla), a Mária-halála oltár szárnyképeinek bájos női szentjeit, a löcsei Vir dolorum oltár és Betlehem (Lőcsei Pál) szép Máriáját. Ez a nyugodtabb és egyenletesebb, tartózkodóbb, de kifejező, hajlékony és változatos magyar ritmus mérsékli a bárók szobrászatunkat és festészetünket. Ez nyilvánul meg építészetünkben, járul hozzá a bárók és méginkább klasszicizáló emlékeink magyaros jellegéhez, a Grassalkovich és Palatínus stíluson, az eddig még alig tanulmányozott kassai késő bárók építészetén, melyet a homlokzat enyhe plasztikája, a tagolások könnyed ritmusa, a nem tolakodó, de rendkívül finoman kezelt részleteknek az egészhez simulása, derűs és könnyed össz megjelenés foglal egybe különleges stílussá.

A ritmussal függ össze a sajátos magyar arány érzék, amely az emberi alak ábrázolásában inkább a zömök, mint a túlkarcsú arányokat szereti, ami alól természetesen egy-egy mester vagy alkotás kivételt képezhet. A magyar szépségérzet inkább a szabályos és kerek, semmint a hosszúranyúlt arctípust kedveli. Általában a természethez tartja magát, azon nem tesz erőszakot. Ideálképzésében sem tér el sokban a valóságtól, melynek kellemebb, szebb vonásait, nem pedig a visszatetszőket keresi ki. A magyar mimika kerüli a grimaszt, akár a fájdalom, akár az öröm kifejezését nem túlozza. A magyar művészet típusalakjainak átlagos lelkiállapota a derűs nyugalom.

Középkori művészeink szobrain és képein, a román kortól kezdve a vatikáni magyar legendárium és a Képes Krónika miniátoránál, a nagyszebeni Kálvária freskó (1445) mesterénél, Rozsnyai Jánosnál, a kassai Erzsébet-ciklus festőjénél (XIV. tábla), a Mária látogatása-oltár szobrászánál, M. S. mesterig gyakran találunk félre nem ismerhető, jellegzetes magyar arctípusokkal és magyar ruhaviselettel. Ez magában még nem magyar stílus, mert hiszen hozzánk került idegen mesterek is megfigyelhették a jó magyar fejeket és felhasználhatták a magyar díszruha festőiségét, amint a bárók korban meg is történt. Azonban ha más magyar stílusvonások is kísérik, ami a fenti példák esete, – a magyar stílus kifejezés tartozékai lehetnek. Sőt a magyar formai látással visszaadott fej és alak, gesztusával, egész magatartásával önmagában is elárulja a magyar művész kezét, akkor is, és akkor csak igazában, ha a fejen nem pöndörül magyar bajusz és az alak nem visel díszmagyart vagy lobogó gatyát. A magyarság a művészetben sem a néprajzi kellékek kérdése, igazi kifejezése nagyon mélyről fakad.

Vegyünk csak sebtiben néhány jó példát. Az elsőt az esztergomi királyi palotából, illetve a hozzá csatlakozó udvari kápolnából. A baloldali ikerfülkék két szélső oszlop fejezete egy egy, hasonlóan körszakállas, bajuszos fejét ábrázol. Az egyiknek nemcsak hosszúkás alkata és választékosan göndörített haja, hanem méginkább stilizálása és faragása rávall a francia mesterre, éppúgy amint a másik, rövidebb és kerek fej magyaros fiziognómiaja, valamint tömörebb formaképzése és nyersebb technikája nem hagy kétséget aziránt, hogy az előbbinek magyar munkatársa faragta. Középkori Madonnáink és női szentjeink viruló telt arcán felismerhetjük a magyar típust és női szépségideált, olyankor is, midőn német és flamand telepeseiktől is lakott vidéken készültek, mert hiszen ezek, a századok folyamán keveredve, a magyar antropológiai alkathoz közeledtek, művészeti típusaikat

meg éppen a közös és egyetemes magyar fejlődés határozta meg. Igazi magyar szépség az 1500 táján faragott Selmecebányái Szent Katalin (XV. tábla). Fejdiszének és ruhája mellkivágásának finomkivitelű ornamentikája és hullámos haj fürtjeinek fémszerű csavarása arra enged következtetni, hogy mestere az ötvösszerszámokat is virtuózán kezelte. Éppúgy képviselik az olasz női típust Simoné Martini, Rafael vagy Ticián, a németet Schon-gauer és Cranach, a spanyolt Murillo Madonnái. A cseh-szláv antropológiai típus nagy nyomatékkal jut érvényre a XIV–XV. századi festészetben, az egyik legnevezetesebb középeurópai iskolában, sőt a virágzó cseh kódexfestésben is.

A művészi ábrázolás főtémája, az ember csak ritkán és másodlagos korszakokban, mint a neoklasszicizmusban és az irányadó nagy stíleket követő manierismusokban jelenik meg a művészeti alkotásokon elvont emberi mivoltában. Egyébként megjelenítése a stílusképzés különböző változataiban alá van vetve az illető nemzet vagy faj fizikai adottságának, sőt tartásában, mozdulataiban, taglejtésében magánviseli a társadalmi és a nemzeti életformák bélyegét is, az idegen mestereket utánzó sekélyes művészek kivételével, akiket figyelmen kívül hagyhatunk. Természetesen, mennél kiválóbb a művész, annál inkább viszi bele alakjaiba a saját elképzelését, de egyúttal annál meggyőzőbben és hatásosabban tudja kifejezésre juttatni nemzete formai akarátát, fajtájának lelkiségét éppúgy, mint testi létének jellemző vonásait. A francia könnyedség és kellem éppúgy áramlik IX. Lajos kódexének, a fontainebleau-i iskola, vagy Watteau, Fragonard és Boucher, a XIX. században Renoir vagy Degas alakjairól. A „Corteggiano”-ban irodalmilag megszemélyesített olasz emberideál formai választékossága és szellemi előkelősége sugárzik Rafael madndi bíborosáról és magát a Corteggiano szerzőjét, Baldassare Castiglionct ábrázoló arcképéről, Ticián Aretinójáról vagy Sebastiane del Piombo előkelő felfogású bú-

dapesti portréjáról. Dürer Pirckheimere vagy Cranach szász válsztófejedelmei a vaskosabb és esetlenebb, de őszinte közvetlenségében és megjelenésének erejében igazi német típust jelenítik meg. Régi és újabb művészetünk éppígy képes volt a magyar karaktert megörökíteni, méltóságában a szertartásos merevséget kerülő, szabad és büszke tekintetű, nyugodt erőt mutató, örömben nem bizakodó, bánatában és szenvedésében sem toporzékoló örök magyar típusát az együttérzés melegségével kiformalni. Ez a hiteles magyarság lüktet középkori falképeink Szent László legendáiban, szárnyasoltáraink festett vagy faragott nemzeti szenjeiben, ez csillog a győri Szent László herma nyílt homlokán és erős tekintetében, ez domborodik ki Thurzó György árvaváraljai sír- emlékének (XVI. tábla) harcos és dacos kiállású, buzogányos alakjában. Ez a magyarság buzog Izsó Miklós szobraiban és borong Munkácsy örökérvényű, fojtott temperamentumú magyar népi alakjaiban, Székely Bertalan, Madarász Viktor és Benczúr Gyula igazi magyar szemmel meglátott történeti hőseiben, ez a magyar erő dagasztja Fadrusz Hollós Mátyásának páncélba öltözött mellét. A méltatlanul elfelejtett Greguss Imre kuruc alakjainak és jeleneteinek magyarságát az akkor dívó müncheni szabványtól eltérő magatartásuk, egész lelki tartalmuk, a Piloty-iskolától eltérő scenikája, s a külső anyaghatás csillogtatására irányuló ottani recept helyett a tömörebb és zamatosabb festői előadás adja meg, – pedig Greguss Münchenben tanult és tűnt fel egészen fiatalon, épp jellegzetes magyar kifejezésmódja által. Csók István egyik újabb mesterművének, a „Keresztapa reggelije” c. képének magyarosságát a színes, napfényes, szabad és széles festőiségen kívül az ábrázolt alak jó magyar vidékies típusában, természetes derűjében és közvetlenségében találjuk meg. Borberekí Kováts Zoltán bronzba öntött kubikosa a földhöz ragadt magyar paraszt méltóságát csodálatraméltó erővel és egyszerűséggel fejezi ki. Állása és egész magatartása, amint két mezít-

lábát megveti, amint két hatalmas, munkás kezét ásóján nyugtatja, amint csontos, tatáros fejét felkapja s elnéz felettünk a messze rónaságba: annyira magyar lelki megfogalmazásában, mint amennyire az tömör szobrászi előadásában.

A magyar művészi megjelenítésre jellemző az ábrázolt alakok mérsékelt gesztusa, amiben kétségkívül a magyar vérmérséklet nyilatkozik meg. A magyar ember keveset gesztikulál, nem handabandázik, a kevés beszédet kevés taglejtéssel kíséri. Középkori szobraink és táblaképeink alakjai, nyugodt magatartásukhoz mérten csak kevés, de jellemző kézmozdulattal érzékeltetik akciójukat vagy segítik a belső kifejezést, amint azt megfigyelhetjük akár a kassai oltárokon, vagy Lócsei Pálnál, a jánosréti mesternél, stb. Sőt a stílus általános követelményeinél is nyugodtabb, az olaszoknál, spanyoloknál, németeknél kevésbé heves az alakok gesztusa bárok szobrainkon és festményeinken. Munkácsy Krisztusa, a Pilátus előtti jelenetben isteni fenségének lenyűgöző benyomását méltóságteljesen kiegyenesedett alakjának, kezei teljes mozdulatlanságának köszönheti. Éppígy, Honfoglalás c. képén, amely érthetetlenül nem élvezi a magyar kritika kegyét, a fehér paripájára odacövekelt Árpád, jobbójában a lova nyakára támasztott buzogánnyal, egyenes tartásának méltóságával érezteti a honfoglaló vezér fölényét a meghódolt tótok görnyedő, alázkodó vezetői fölött.

A „l'art pour l'art” hamis esztétikájának a magyar kritika bizonyos maradi köreiben túlhosszúra nyúlt uralma kizárta a művészi megismerésből a tartalmi elemeknek, a tipológiának és ikonográfiának éppúgy, mint a művészetpszichológiai tényezőknek vizsgálatát, pedig éneikül a magyar művészet egyéniségéről is csak csonka fogalmat alkothatunk.

A TISZTÁN MŰVÉSZI PROBLÉMÁK kiegészítéséül röviden szólnunk kell még a magyar művészet színbeli, kolorisztikus

és technikai sajátosságairól. Külön tanulmányt igényelne annak beható taglalása, milyen színérzékenységgel és milyen technikai kvalitásokkal valósítja meg a magyar művészet belső elképzeléseit, s mennyiben különlegesek ezek? A magyar színfantázia túlnyomóan élénk, bár nem lármás és nem kápráztató. Inkább a mélyebb és tüzes, semmint a hideg és letompított színeket szereti, s ezeket egyszerű, de tisztán és jól hangzó akkordokba fogja. Ezzel a színfelfogással találkozunk legtöbb táblafestőnknél, középkori falképeinken, gyakran barokkori mestereinknél. A magyar kolorizmus hatását látjuk abban, hogy az osztrák származású, de legjobb műveit hazánkban alkotó Maulpertsch színezése magyarországi művein megélelnk, könnyebbé, áttetszőbbé, lazúrosabbá, egyszerűen festőibbé válik (Sümeg, Győr, stb.). Régi művészetünk kolorisztikus hajlamára vall középkori és bárók faszobrászatunk gazdag többszínűsége, ami ugyan mindenütt fel lép, ahol a faplasztika virágzott, Németországban és Flandriában, közelebről Brabantban, Lengyelországban, Dániában és Svédországban, de sehol sem oly gazdagon, mint Magyarországon. Németországban és Brabantban sokkal nagyobb szerepe van a festetlen, nyers faplasztikának, mint nálunk. Az esztergomi királyi palota pazar polychromiáját, a falképeken és díszítő festésen kívül az ornamentális és a figurális köplasztikának, ma is, kopása ellenére tüzesen virító színezése növeli. Polychrom kövekből alakították az elpusztult esztergomi székesegyház porta speciosájának és a kalocsai II. székesegyház főkapujának díszítését. Kétszínű – rózsaszín és szürke – mészkőből rakta az apátfalvi ciszterci templom homlokzatát (XIII. sz.). A szín öröme tette kedvelté már a XII. század óta (Esztergom, Kalocsa) az ú. n. esztergomi vörösmárványt, amely a magyar reneszánsz építészetnek (Budavár, esztergomi Bakócz-kápolna) és szobrászatnak egyik legfőbb anyaga lett s mint magyar export, Lengyelországban is elterjedt.

Régi és újabb festészetünkben egyaránt nyomon követheti egy másik, mélyebb és sötétebb, de nem tompa és egyhangú, az általánosabb élénk színadáshoz hasonlóan telt és festői színskála. Ez ad mély és meleg vöröses-barna színbenyomást a régi magyar festészet legmagasabb fejlődési fokán, a XVI. század elején Kassai Mihály és Babocsay János képeinek, ugyanakkor, amidőn a másik vonalon M. S. mester, gyöngéd rózsaszínjeivel, finom liláival, élénk fűzöldjeivel, amelyek közé erősebb hangsúly gyanánt egy-egy égő bíborvörös folt vegyül, az élénkebb, költőibb színlátást képviseli. Ugyanest a kettősséget, ugyanebben az időben megtaláljuk a legsajátabb magyar ötvösműveken, sodronyzománcos kelyheinken és az ilyen technikával díszített egyéb egyházi szerelvényeken, amelyek közül a felsőmagyarországiakat a világosabb, az erdélyieket pedig a sötétebb színskála jellemzi. Viszont a XVII. és XVIII. században, az abban az időben kedvelt festetzománcos ötvösműveken Felső-Magyarországon a mélyebb (Szilassy), Erdélyben viszont az élénkebb színezés uralkodik.

Munkácsy és Paál László művészi temperamentumának, egész lelkialkatának, Székely Bertalan és Madarász nagyvonalú, elmélyülő történeti stílusának a mélyebb és sötétebb színskála felelt meg, ahogy Mészöly derűsebb hangulatvilága az élénkebb színezést, Benczúrnak a felületi hatásokat kiaknázó szemlélete a kápráztató, szikrázó szín- és fényjátékot kívánta meg. Mednyánszky, Rudnay, Koszta, Szüle Péter, a fiatalabbak közül Barcsay mély tónusokra hangolt festőisége a Munkácsyból kiinduló, de a magyar középkori festőkig visszamenő festői hagyományt folytatja, míg a szélesebb áramlat, a nagybányaiakkal, szolnokiakkal, Vaszaryval és Csókkal, Márffyval és Pécsi-Pilch-hel, Szőnyivel és Aba-Novákkal, szóval a magyar kolorizmus legkiválóbb modern mestereivel más-más előadásban az élénk, változatos, sokszor pazar hatású magyar színlátomást csillogtatja meg. Ez a derűs, gaz-

dag színesség mosolyog népművészeti tárgyainkon is, bár némely csoportot (Habán edények) és vidéket (Hódmezővásárhely, Erdély) a sötétebb ős tompább, kevésbé változatos, gyakran egyhangú színezés jellemez.

Rá kell még mutatnunk a magyar ecset sajátos vezetésére, a magyar festészet műgyakorlatára, mely koronként változik s egyénenként is a legkülönfélébb lehet, mégis századokon át kialakult, örökletes közös jelleggel bír. A magyar festészetből és a magyar művészetből általában hiányzik, a középkortól a mai napig, az a mesteremberi gondolkodás, a kivitelnek az az úgynevezett tökélye, kínos technikai aprólékossága, a nyárspolgári esztétikának az az igénye, ami annyira jellemzi és megkülönbözteti a német művészetet, leginkább a XVI. századi „kismestereket”, s ami a német művészet egész szellemének, tolmácsoló-képességének megfelel. A magyar művészet egyszerűsítő formaképzése, világos és nyílt szemlélete viszont szabadabb, kevésbé részletező, gyorsabb kezű, közvetlenebb festési módot vont maga után. Egész más a magyar művész vonalmenete, mint a németé, amelynél, határozottsága ellenére, lendületesebb, más, mint a franciáé, amelynél vaskosabb és nyugodtabb, s inkább kerekítő és egyszerűsítő, semmint német módra töredezett vagy szakadozott, bár nem törekszik a klasszikus olasz felfogás stílusbeli szigorára.

Középkori táblaképeinken egészen különleges technikát figyelhetünk meg. A rajz az alsó vékony gipszrétegre gyors kézzel, lendületes, sötétkék, kereső vonalakkal van felvázolva, amelyek gyakran a felső festékrétegen és a lazúrokon is átütnek a sötétbarna festékekkel határozottan húzott végleges körvonalak alatt vagy mellettük. Munkácsy képei különleges festői hatást mutatnak a tartalmas, mély, telt színek tónusszépségének, a figurális műveken nyugodtabb, széles, bársonyos, a tájképeken, virágcsendéleteken, interieurökön olykor szikrázva száguldó ecsetvezetés va-

rizsának köszönhetik. A XIX. század utolsó negyedében, a müncheni iskola taposó malmába került festőinket első sorban a szabadabb festői előadás, melegebb és tüzeesebb színlátás különbözteti meg a müncheni Akadémiának, még legkiválóbb, vezető mestereitől is. A teátrális kompozíció szokványos merevségének feloldásán kívül, ez emeli magasan Piloty és társai fölé Benczúr Gyulát és Liezen-Mayer Sándort. A századunk elején festészetünket a megmerevedett, elsőkélyesedő akademizmus uralma alól, francia hatás alatt felszabadító impresszionisták szabadabb és kötetlenebb, tónusban olykor nyersebb előadásukban nem követték a franciáknak, Monet-nak, Manet-nak, a neoimpresszionista Sisleynek és Seurat-nak szinte tudományos exaktsággal kiszámított, a fényjelenségeket tudatos biztonsággal lerögzítő, finomságokban gazdagabb festési módját, még a köztük leghidegebb szemű Ferenczy sem. A Nagybányáról elinduló magyar impresszionizmusnak Szőnyi köré csoportosuló továbbfejlesztői is hívek maradtak a szabadabb, egyéni tónusérzékű előadásmódhoz. Aba-Novák kirobánó egyénisége sem érthette be a művészi tolmácsolás száraz és kimért eszközeivel. Egyéni technikát alkotott magának, mely látzólagos zabolátlan önkényessége, zajos színessége és szédítően biztos rajzának rögtönzése ellenére tudatos elgondolásokon alapszik, s amelyet páratlan virtuozitással kezel.

A múltban és a jelenben legkiválóbb mestereinktől használt szabad és kötetlen, nem kicsinyeskedő és nem kínosan pedáns, a magyar képfantáziának hűen engedelmeskedő technika alól vannak természetesen kivételek, amelyek többnyire kívül esnek a sajátos magyar előadásmódon. Ilyen Karlovsky Bertalannak, Holbein és Meissonier műveit őrző képtártermekben született szórszálhasogató, a sejtanalízisbe vesző, az anatómiát bőralatti nyersségében éreztető, a szövettextúra legapróbb részleteibe elmerülő, s festői hatását a díszruhák rendjeleinek és gombjainak fényességére, a lakkos csizmák csillogására alapító technikája,

amelynek hatása annál kellemetlenebb, mert monumentális képméretekkel jut súlyos stílusbeli összeütközésbe. Ma már azt is tudjuk, hogy a sokaktól a magyar nemzeti művészet főképviselőjeként bálványozott festőnek ez a technikája nem annyira a művészi látás meggyőződésén, mint a fotografikus lencse képességén és vászonra nagyított pontos megfigyelésén alapult. Festési módja azzal sem lett magyarabbá, hogy kiváló közéleti modelljeit pazar díszmagaiba öltöztette és színpadias pózba állította.

MŰVÉSZETÜNK MAGYARSÁGÁNAK megvallása nem egyenlő a nemzeti öntömjenézéssel vagy önámítással. Tagadása nemcsak az önbecsülés, de az önismeret hiánya is. A múltban és a jelenben egyaránt megnyilatkozó állandó, időtlen vonásait, módszeres egymásutánban, a fennmaradt emlékek és a mai élő művészt vizsgálata alapján igyekeztünk kimutatni s művészetünk egyéniségét megrajzolni. Ez a kép más nemzetek művészetétől különböző vonásokat tüntet fel, ha azokkal összeköttetést tartott is, rokonvonásokat árul is el, ami természetes, hiszen a magyar művészt Szent István óta az európai művészet közösségébe tartozik, azt a maga nemzeti stílusváltozásaival gazdagította és gazdagítja. Fejlődése, a közös civilizációs munka, a hatások és kölcsönhatások ellenére sem volt odaláncolva más nemzet művészetéhez, egyiknek sem volt és ma sem gyarmata, aminek bizonyítására, nem ok nélkül különös súlyt helyeztünk. Függetlenségét és történeten kialakult határozott egyéniségét a magyar sors legmostohább korszakaiban is meg tudta védeni, akkor is, midőn idegen művészek árasztották el az országot, akiknek nem sikerült a magyar művészetet jellegéből kiforgatni, sőt legtöbb esetben ők érezték a magyar szellemi éghajlat átalakító hatását.

Ha néhány szóba akarnók sűriteni a magyar művészet lényegét: azt a magyar szellemi alkatnak megfelelő nyugodt és tiszta szemléletben állapíthatjuk meg. A magyar művészet története

azonban nem pusztán a magyar látás története. A sajátos magyar érzés- és gondolatvilágnak kifejezője, a magyar léleknek tolmácsa. Ma is fennálló emlékeiben történelmünk igazi értelmének hitelesebb, szemléltetőbb magyarázója, mint akár a legpontosabb és legbővebb adatokat közlő okmány vagy egyéb írott forrás és kommentár. Történeti művészetünk nemcsak a faji magyarságé, hanem a vele állami, műveltségi és erkölcsi közösségben élő idegenajkú népeké is volt, egyik abroncsa az együvé tartozásnak. És a művészetünk nemcsak mai életformáink tükrözője, problémáink kovácsolója, vágyaink álmodója, hanem nemzetünk külföldi megbecsültetésének is egyik legeredményesebb bajvivője. De befelé a magunk megismerését és megbecsülését is szolgálja. Világosan válaszol, mint szellemi életünk minden más megnyilatkozása, arra a kérdésre: mi a magyar?