

A Nemzeti Pantheon szobrai

AZ AZ ÉPÜLET, mely a szegedi Nemzeti Pantheon szobrainak környezetet nyújt, egyéb gyakorlati céljaimellett arra is hivatva van, hogy a székesegyházat övező teret körülzárja. Ez a rendelkezés és a körülmény, hogy a tér ünnepélyek, körmenetek, felvonulások színhelye, megfelelő külsőt kíván az épület számára. Első tekintetre ez az épület tömörszerű megjelenésével, zártságával, ünnepélyes komolyságot fejez ki. Kerüli a tagoltságot s ha enged is az elv szigorúságából, azért teszi, hogy e hatalmas tömbök nyomasztóvá ne váljanak. Az árkádok köröskörül sorakozó pillérei mint valami palást lehulló redői méltóságteljessé fokozzák ezt a komoly megjelenést s ugyanakkor az árkádok ritmikus mozgása feloldja a hosszan elnyúló tömbök merevségét azzal, hogy lebegővé teszi az árkádok felett nyugvó súlyos tömegeket. Az árkádoknak ezt a három frontot átfogó ritmusát, amelyet a két kapu beiktatása egyáltalán nem szakít meg, mint valami finom zenei hangszerelés, végig kíséri az ablakok egyfolytában vonuló sora. Ezáltal az épület s vele együtt a tér nagyvonalúvá válik.

Az épület stílusában szűkszavú, semmi felesleges építészeti formát nem látni rajta. A meglévőket pedig a szerkezet indokolja. Azt lehet mondani, hogy a néhány térelemből és kevés, de arányában gondosan mérlegelt építészeti formából egybeszerkesztett épület annyira szerves egész, hogy abba új építészeti elemet bekomponálni, vagy a meglévőkből elvenni valamit az egység megbontása nélkül lehetetlen lenne. Ez a szerkezeti szigorúság és stílusbeli kötöttség azt eredményezi, hogy az épület szuverén a környezettel szemben, tehát uralkodik rajta, azaz megkívánja, hogy a környezetet alakítsák hozzá. Így pl. lehetetlen lenne fákat ültetni a térre a szigorú stereometrikus formák harmoniájának megzavarása nélkül. Az épület — így is mondhatjuk, — az egyenes vonalak és nagy síkfelületek poézise.

A dóm a tér tengelyében lebeg, a nélkül, hogy a teret képező épülettel érintkezésbe kerülne. Ebben eltér pl. a velencei szt. Márk katedrálisról, amely besorakozik a teret alkotó épületek közé, s az egyik végén azt le is zárja. Így Szegeden a tér centrumában álló dómmal a teret képező épület alárendelt viszonyba kerül. Ez a viszony a dóm hátrányára kissé diszharmonikus. Bizonyos aránybeli

fogyatékoságtól eltekintve a legszembetűnőbb az, hogy a dóm fehér-vörös kövei megbontják az egységes építészeti hatást s ez a színesség ellentétben áll a szembenálló épület szerkezeti egységével és művészi egyszerűségével. Csökkenti a tér zárt hatását az, hogy a templom viszonylagosan alacsony homlokzatához igazodik épületmagassága is és így az épület a tér kiterjedéséhez képest kissé alacsonynak hat. Viszont azt is mondhatjuk, hogy ez a tágasság és alacsonyág bizonyos terülőt, alföldies jelleget ad neki s így karakterisztikumában a tájhoz igazodik.

Ha benn állunk a térben, az épület felé fordulva érezzük annak hangulatát. Az épület tömegei, arányai, komoly építészeti formáinak muzsikális egybecsendülése s nem utolsó sorban anyaga adják együttesen azt a líraiságot, amit csak nagy művészek tudnak a köveken keresztül megszólaltatni. Természetes, hogy ezt a hangulatot most zavarja az, hogy a tér csak félig kész s a templom homlokzatán túl terjedő rész elütő jellegével diszharmoniót kelt. De ha úgy tekintjük a teret, ahogyan annak egyszer ki kell épülni, azaz a dómot teljesen körülzáró teret képzelünk köröskörül árkádokkal, méltóbb helyet a Nemzeti Pantheon számára aligha találunk.

Igaz, hogy az épület nem pantheonszerű, hiányzik belőle az ódai, vagy himnikus szárnyalás, de kapunk helyette történelmi hangulatot, ódonszerűséget s ezt nyújtja a nélkül, hogy átvenne stílusjegyeket a történelmi stílusok valamelyikéből, hiszen az épület szerkezetében és stílusában korszerű s mindezeket a hatásokat tiszta művészi eszközökkel éri el.

Hiányzik belőle a csend. E helyett halljuk a tér kapuin beömlő élet zaját és látjuk annak eleven mozgását. Talán azt akarták az épület tervezői elérni, hogy a járókelők, amíg itt elmennek, gondoljanak a nagyokra. Ezért a történelmet beleállították az életbe.

A SZOBROK mintha akalomszerűen, különböző korokban kerültek volna helyükre, minden szoborban találunk valami jegyet akár stílusában, akár valamilyen külsőségben, mellyel arra a korra utal, melyben az ábrázolt személyiség élt. (Berzsenyiné a rokokó keret, Pollák Mihály arcképének klasszicizáló stílusa, Bethlen Gábor képmásának barokkos felfogása, stb.)

Itt a szobroknak különleges viszonyuk van az épülettel. Rendesen a szobor vagy beleilleszkedik az épület architektúrájába, mint bármilyen más építészeti forma, ahogyan azt a gotikában vagy a barokknál látjuk vagy szabadon áll s ilyenkor szerepe domináns a környezettel szemben.

A Pantheon szobrai nem tartoznak egyik kategóriába sem, öncélúak s bár a falhoz vannak erősítve, mégis a folyosók interieurjében elhelyezett, szabadon álló szobroknak tekinthetjük őket. Ezért nem kelt visszatetszést, hogy az épület architektónikus rendjével szemben ezek kötetlenül, szinte festői ötletszerűséggel csoportosítva helyezkednek el.

Stílus tekintetében a szobrok a mai kornak és a múlt század utolsó évtizedeinek művészeti törekvéseit képviselik. Nézzük először talán azokat, amelyek a legelvontabb szellemű alkotásokként mutatkoznak. Ilyen mindjárt a Mátyás királyt ábrázoló dombormű, vagy

Szent Gellért szobra a püspöki palota homlokzatán. A királyi pompa, vagy püspöki dísz ábrázolásának, vagy egyáltalán valamilyen leíró tendenciának nyomát sem látjuk ezeken a szobrokon. Az első tekintetre nagy sík, vagy gömbölyű felületeket látunk, amelyek lassan felismerhetővé teszik az ábrázolás tárgyát. Ha tovább vizsgálódunk, a természettől elvonatkoztatott plasztikai formák rendszerét látjuk, ahol az egyes formák jelentésüket még megtartják, azaz még fel lehet ismerni az emberi test absztrakt formáit s ez indokolja összetartozásukat. Ha művészi tartalmat, vagy intenciót keresünk, azt a nagy formák összeépítésében találjuk meg, mely egy határozott architektónikus törvényszerűség szellemében történik. Ebben a szigorú és logikus formarendszerben a nagy összefüggéseken van a hangsúly s egyben rámutat az emberi test formái lényegére, a nagy építési elvekre. Bizonyos elvi szempontok a görög, de még inkább az egyiptomi szobrászattal hozzák rokonságba, ahol az emberi test nagy építő formái szintén vissza vannak vezetve hengeres, vagy síkfelületű stereometrikus alapformákra.

Kerüli a feszültséget, összhatásában inkább a nyugalom s vonaliban a muzikalitás jellemzi. Talán mondani sem kell, hogy az ábrázolt személyek egyéni jegyeit nem találjuk meg ezeken a műveken: az alakok inkább típusok, az egyénre csak a mellékelt szimbólumok mutatnak.

Ózori Pipo szobrán a stereometriai képletekre visszavezetett nagy szerkezeti formák még szinte egyszerűbbé válnak azzal, hogy itt pécélbaöltözött alakot kellett formáiban abstrahálni. Azáltal, hogy az egyébként nyugodtan álló alak vonalait a két kézre fogott karddal tett mozdulat méginkább szögletessé teszi, az egész szobor bizonyos mértékig archaikus jelleget kap. Az alak mögött elhelyezett szimbólumok: a várbástyák és tornyok hasábos és hengeres formái hozzákapcsolódnak az alak formarendszeréhez, sőt annak formáival teljesen egyenrangúvá válnak, mi a szerkesztő tendenciát még szembeötlőbbé teszi. A szimbólumok formáinak az alak formarendszerének egységeivel való egyenlővé tétele itt olyan plasztikai formakomplexumot hoz létre, amelyben egyenként és összességükben a formák tárgyi jelentése másodrendűvé fokozódik le, ellenben az a belső feszültség, amely az egyes szerkezeti formák viszonyában fellép, a vonalak és a tömegek egyensúlyra való törekvése, a fölfelé lendülő és ezeket átmetsző vonalak zenei összecsengése izgalmasan érdekes és egyben egyedüli problémává válik a műben. Ez adja annak művészi tartalmát.

Az itt ismertetett elvek szerint épül fel a szent Imre szobor, de ez művészeti tartalmában spirituális elemekkel gazdagodik. Ez a szobor nem csupán az absztrakt építőformák rendszere, hanem igyekszik kifejezésre juttatni mindazokat a tulajdonságokat, melyek szent Imréről a köztudatban élnek. A finom arányok, a vonalak gyengéd összhangja, a lehajtott fej, a konstruktív formákból összeépített arcon a nyílt, tiszta tekintet mind eszünkbe juttatná az alázatos ifjú szentet akkor is, ha nem tartaná kezében a liliomot. Az egyéni jegyek itt is hiányzanak s ez a szobor inkább a szent Imre lelkületű ifjú típusa.

Mielőtt tovább mennénk, felteheti valaki a kérdést, hogyan jutott a mai szobrászat ezekhez a problémákhoz; valóban szükségszerűség vagy fejlődési folytonosság-e az, ami ezeket felvetette.

A görög szobrász a xoanonból (faszoborhoz hasonló tuskószerű kezdetleges szobor) indult el, amely már csirájában magában hordozza a későbbi görög szobrászat kánonját: a széparányok keresését, a szerkesztő tendenciát és a szabályosított plasztikai formákat. A fejlődés folyamán ebbe a rendszerbe mind több természeti forma kerül, de ezek a rendszer szelleme szerint átalakulnak: azaz elveszítve egyedi jellegüket, szabályosítva illeszkednek bele a rendszerbe. Az egyiptomi szobrászatban az összobor xoanonszerű szimbolum volt, mely a fejlődés során építő tendenciáját szintén megtartotta, de szimbolumszerű jellegét sohasem veszítette el teljesen. A reneszánsz már az emberi test plasztikai felszínét tanulmányozza, míg a középkort és a barokkot nem annyira az ábrázolási problémák foglalkoztatják, mint inkább az ábrázolási eredményeknek világnézeti célok szolgálatába való állítása. A naturalizmus vet fel újra ábrázolási problémát azzal a programmal, hogy csak a szemmel láthatót, a kézzel letapinthatót ábrázolja. Ezzel leszűkíti a művészi ábrázolás területét s ennek visszahatásaként jelentkezik a mai művészet egyik törekvése, mely figyelmét a külső megjelenésről a szerkezeti és formai lényegre fordítja.

A mai kor szobrászatát, midőn az összeépítés törvényszerűségét kutatja s a vas logikával kialakított formák rendszerét létrehozza vagy megérzi a titokzatosan rejtőző, belső plasztikai lényegeket, a felfedezés öröme hatja át. Természetes, hogy a történelmi korok mesterei is megéreztek mindezekből sokat a képzőművészet hosszú multján át, de ezeket a korokat más művészeti problémák foglalkoztatván, ezek a megfigyelések nem váltak a multban annyira tudatossá s így a mai kor művészenek adatott meg, hogy mindezt ne csak felfedezze, de ki is fejezze.

Van ennek a művészetnek találkozási pontja az egyiptomi és görög művészettel, de a haladás ellentétes irányú. Amazok konstruktív alapon haladnak az ábrázolás felé, a mai művész az ábrázolásból jutott el a konstruktív állásponthoz; azonban amazok kiindulási pontja és emezek érkezési állomása mégsem közös állomás. Az ókori művészt érzésében egyszerű, meglátásaiban naív, eszközeiben primitív. A huszadik század művésze érzéseiben sokrétűbb és differenciáltabb, tehát erősen individuális lény amennyak kollektivitásához képest. A világot természettudományos alapon ismeri s így meglátásaiban a módszeres keresés vezet; eszközeiben kiművelt. Ha el is fogadjuk azt a megállapítást, hogy egy-egy mai művészeti irány programszerűen primitív-ségre törekszik, csak annyit jelent, hogy a primitív művészetben meglátott szépségek modern értelmezésű interpretálására kell gondolnunk. (Ohmann, Borberek Kováts egy-egy szobra, Molnár C. Pál, Aba-Novák egy stílusperiódusa.)

Az eddig tárgyalt művészeti elvek bizonyos értelemben vett leszűródésének tekinthetjük a dómbeli szent István oltár szobrát, azonban a problémák itt módosulnak és más eredményhez is jutunk. Itt a nagy szerkezeti formák nem nyerne olyan önálló szerepet, mint az előbbieken láttuk, hanem egy nagy egységbe fogva jelennek meg s kialakul a tömbszerű emberalak, ahol a kisebb egységek egybefolynak. Eszünkbe juttatja az archaikus xoanont, de az egy elinduló kezdő életre mutat, itt az élet teljességének hullámzását érezzük a simán kerek, a mélységek és emelkedések erős ellentéteit kerülő felszín alatt. Ez a tagolatlanság, amely nem mond, csak sejtet, jelenésszerűvé teszi az alakot s érezteti azt a titokzatoságot, amely általában távoli történelmi mult alakjait körülveszi. Sok spiritualisztikus elemet fedezhetünk fel ezen a szobron s expresszív tendenciájánál fogva már bizonyos fokig a középkori szoborral is párhuzamba lehet állítani.

Mostanáig azt láttuk, hogy e plasztikai formák által nyújtott

problémák adták a művészeti tartalmat s a lelkiség kifejezése ezen keresztül történt, s mintegy járulékaik voltak a plasztikai problémáknak. Más szempontok érvényesülését látjuk Temesvári Pelbárt és a két zászlótartó barát szobrán, ahol a hangsúly a lelkiség kifejezésére tevődik át. A plasztikai problémák itt eltűnnek, csupán kifejezés és utalás céljából használ néhány plasztikai formát. Mivel fülkékben helyezkednek el, első pillanatra nem is plasztikai jellegük tűnik fel, hanem törekenységük, aszketikus megjelenésük. Alakjuk a testiség teljes tagadása. Különösen Temesvári Pelbárt mély spiritualizmust tükröző arca és taglejtése a természetfeletti világban élő embert mutatják.

Ha keressük, hogy mi által jutnak mindezek kifejezésre, azt találjuk, hogy nem elsősorban plasztikai eszközök útján, hiszen plasztikai formák alig vannak jelen, bár ez a kevés megtartja jelentését. Kis túlzással azt mondhatjuk, hogy ha egy papirosra pusztán néhány vonallal lerajzolnánk ezeket a szobrokat, nem mondanánk vele sokkal kevesebbet, mint amennyit a szobrok a maguk hangsúlytalan plaszticitásukban elmondanak. Itt tehát elsősorban a vonalak fejeznek ki mindent.

A most tárgyalt művészeti felfogásoktól egészen eltérő stílust képviselnek azok a művek, melyek kizárólag ábrázoló törekvést mutatnak. Ez a felfogás a valóságban látott formákat nem értelmezi semilyen módon, meghajlik a természet adottságai előtt s az emberi alak nem egyéb számára, mint plasztikai jelenség. A formák megfigyelésénél nem analizál, nem szintetizál; az ábrázolt személyiséggel szemben tárgyilagos, azt nem eszményíti és nem karakterizálja (tipikus példák Jókai, Liszt, Erkel, Arany, Deák, Lotz, Schulek, Toldy Ferenc, Szalay László, Vajda János szobra s még néhány). Még akkor is, midőn az ábrázolt személy maga nem is ül a művésznak, a rendelkezésre álló képek, leírások alapján a valóságot igyekeznek rekonstruálni (Hunyadi János szobra!). Ezekben az arcképeken a mozdulat keresetlen, az arckifejezés természetes, hiányoznak a szimbolumok vagy más külsőségek, melyek a nagy író, költőt, államférfit eszünkbe akarják juttatni, e helyett a maga közvetlenségében megjelenő embert látjuk magunk előtt. A szobrász itt nem Jókait mintázza elsősorban, hanem a modellt a maga letapinthatóságában, anyagszerűségében. A hús, a ruha, a hajzat anyagszerűsége fontos jelenség a modellen s elsőrendű tárgya a szobrászi megfigyelésnek. Ezekhez kapcsolódik az életteljes megjelenítés. Szinte mozgásban látjuk ezeket az arcokat és sokszor a pillanatnyiség, az esetlegesség egészen kihangsúlyozottan jelennek meg rajtuk (Munkácsy, Benczur, Szinnyei Merse Pál szobrai). Mint arckép, a feladat annyiban nyújt problémát a művésznak, hogy keresi benne az egyéni vonásokat, esetleg kiemeli a karaktert, de ez sohasem lép előtérbe a leíró, ábrázoló jelleg rovására.

Minden tárgyilagos szemlélet mellett is ezek a művek nem csupán reprodukciói a látott valóságnak. Valamennyinél megfigyelhetők az előadás, a módor sajátosságai. Látjuk, hogy a szobor tárgyának plasztikai átélése emóciót vált ki a művésznél s ez az előadási módban fejlődik ki, amit legkönnyebb a puha agyag segítségével éreztetni s azt lehet mondani, hogy a művész kézírását szemlélhetjük benne. Ezt a friss technikát jól lehet aztán terrakottába, gipszbe vagy bronzba rögzíteni.

A naturalista-impreszionista szemlélet tehát elfogadja a természet igazságait, azt nem alakítja, de az előadásban megnyilatkozik az egyéni átélés módja és a pillanathoz kötöttség. Ebben az átköltés és idealizálás nélküli természetábrázolásban a művész öröme az, hogy a valóságot így meg tudja látni és láttatni.

A tárgyilagos szemlélet más változatát látjuk Verancsics Antal, Báthory István vagy Bethlen Gábor szobrán. A valóságosság érzetét nem a pillanatnyi állapot megjelenítésével kívánja elérni, hanem a részletek halmozásával. Ez ellentétben áll az előbb tárgyalt naturalista-impreszionista szobrászattal, ahol először a tömegeket vesszük észre; mert ez a stílus igyekszik nagyvonalú maradni s a részletekből csak annyit hoz, amennyi az anatómiai formák ábrázolásához szükséges. Amíg a naturalista-impreszionista felfogás az egyéni jegyek kendőzetlen feltüntetésére törekszik még az esetben is, ha az esetleg rút, emez az egyéni vonások megtartása mellett is ügyel arra, hogy a formák esetlegességét és szabálytalanságát enyhítse. Mindamellett a részletek laza összefüggésük, feloldottak, de már sok rajzos elemet fedezhetünk fel bennük, ha az impreszionista szobrászat friss foltszerűségével hasonlítjuk össze. Ilyen szempontból br. Eötvös József és Ybl Miklós szobra is ehhez a csoporthoz tartozik.

Az ábrázoló szellemű felfogás további változatára nyújt példát Pollák Mihály és Berzsenyi Dániel szobra, az egyetem alapítójának, Klebelsbergnek reliefje, IV. Béla szegedi vonatkozású domborműve. Tárgyas szemlélete mellett a valóságban látott plasztikai formák rendezettségére, nemes alakban való megjelenítésére törekszik, mellőzi az erősebb karakterizálást és a verizmus jegyeit. A pillanatnyi és az esetleges helyett az állandó jegyeket és a formai lényegét tartja meg. Ezekből tehát az is következik, hogy ez a stílus az ihletettség hevületét a technika temperamentumos frissége által nem érezteti, mint ahogyan azt a naturalizmus vagy még inkább az impreszionizmus teszi, sőt a szubjektív érzések kifejezésében egyenesen tartózkodó. Az e fajta művek erősen intellektuális munkáknak látszanak az impreszionizmus ösztönösségével egybevetve. Szívesen vesz át stílusjegyeket a görög szobrászatból.

Ezt a klasszicizáló törekvést neoklasszicizmusnak is szokás nevezni. A domborműveken a cselekmény világos feltüntetését, az alakok elhelyezésében az egyensúlyozott tömeghatást és a nyugodt, szép vonalharmonikiakat kedveli. Az egyszerűen mintázott alakok ünnepélyesen vagy szertartásosan mozognak. Ennek a művészi felfogásnak épen ellentéte, de azért ugyanúgy eklektikus művészetet reprezentál az Árpád-toronyon elhelyezett Horthy emlékmű stílusa. Kompozíciójában mozgalmas, a plasztikai formák erősen és minden irányban kiugrók, széles gesztusú alakjai páthosztól fűtöttek s a jelenet nem mentes bizonyos teatralizmustól sem. Ez a szobrászat szellemében a múlt század történelmi festészetével tart rokonságot s mint stílust neobarokk néven is emlegetik.

Széchenyi, Madách, Ipolyi Arnold szobra, Werbőczy reliefje kötött stílust képvisel. Érdemes ezt összehasonlítani az Ozorai Pipo, Szent Imre, Temesvári Pelbárt és a velük egy csoportba tartozó szobrok által képviselt művészeti törekvéssel. Tudjuk már, hogy azok a plasztikai komplexumok, mint elvont és ábrázolási tendenciától ment formák, a szobrász képzeletében jöttek létre s a természetben látható plasztikai valóságokkal nincsenek kapcsolatban, hiszen a szobrász az emberi test plasztikai formáinak a fogalmával,

de még inkább jelképeivel dolgozik, ennél fogva előadásában kötött marad. Ez a stílusbeli kötöttség megvan a Széchenyi, Madách és a másik két vele rokon műben is, de ez esetben mindarra, amit itt a stílus alakító ereje végez, a modell adottságai nyújtanak indítékot. Ilyenek a plasztikai leegyszerűsítések, a részletek teljes mellőzése, az egyéni karakternek a nagy szerkezeti formákkal, azok egymáshoz való viszonyának kihangsúlyozásával való kifejezése. A pillanatnyiség és az esetlegesség itt is eltűnik és megmarad az állandó és a jellegzetes. Széchenyi néhány erőteljes, határozott síkba metszett arca stílusában eltér a lágy, sima kerekded formákba stilizált Madách portrétól, ahol a távolba néző fej nyak nélkül egy síma kőlapra van ragasztva. Az egész sokat kifejez Madách misztikus történelemszemléletéből, de benne van a szobrász finom lírája is és egyike a Pantheon legszebb szobrainak.

Hogy a művészi tartalom és a stílus közötti viszony megértéséhez közelebb jussunk, figyelembe kell venni az anyag szerepét is. Az anyag a művészeti tartalom hordozója s egyik alakító tényezője a stílusnak. Az anyag természetének megfelelően tágabb vagy szűkebb határok között adja az ábrázolási vagy kifejezési lehetőségeket. A művész akkor nyújt tartalomban és stílusban legtöbbet az anyagon keresztül, ha annak természete szerint érezni és gondolkodni tud, azaz, ha úgy kezeli az anyagot, mint a muzsikos a hangszeret.

A mai esztétika megköveteli a művésztől, hogy az anyagszabta korlátok előtt meghajoljon. Ez a törvényszerűség végigvonul az egész művészettörténeten, de van kivétel is. Úgy látszik, hogy olyan korokban, melyeket mély szellemiség hat át vagy a kor erős szenvedélyektől fűtött és a művészet világnézeti harcok eszközévé válik, a művészi alkotó munka túllépi az anyag korlátait s a művész keze alakítja az anyagot a gondolathoz. Ilyen a gotika, amely a kőből csipkét farag, vagy statikaellenes építészeti szerkezeteket hoz létre. Ilyen a barokk is, amely a kő statikus szerkezetet parancsoló jellegét megváltoztatva az épületet nem csupán dinamikussá teszi, hanem néha a szerkezet szinte eltűnik az épület felületén összeszövődő sok kisebb forma egybeboruló mozgása alatt. (A granadai Kartause híres sekrestyéje vagy a drezdai Zwinger). A szoborba festőiséget hoz, a freskóval pedig áttöri a falat vagy a mennyezetet, melyen át a kozmikus térbe látunk, ahol extatikus alakjait lebegteti. Ha azonban a világnézeti okok megszűnnek, helyreáll az anyag törvényszerűsége.

A Nemzeti Pantheon szobrai között az anyag, a művészeti tartalom és stílus harmonikus egybekapcsolására nagyon szép példákat láthatunk, sőt az előbb vázolt kivételre is. Ezek a szobrok az utolsó hat-hét évtized alkotásai s különösen a naturalizmus óta látjuk az anyaghoz való alkalmazkodás fokozatos térhódítását. Munkácsy arc-képén a szobrász a márvány habszerűen hullámozó felületét, nemes áttetszőségét használja fel az arc finom dinamikájának, a haj és ruha nem annyira precíz mint laza könnyedséggel ábrázolt tömegeinek megjelenítésére. Erősebb szögletek, élek, mélyebb gödrök sehol nem zavarják meg a diszkrét fény és finom gyöngyszürke árnyékok festői váltakozását. A szobrász itt teljesen megmarad az anyagszabta korlátok között, de kihasználja a nemesanyag szépségeit s ezek kihangsúlyozásával adja elő mondanivalóit. Más értelemben látjuk az anyag szerepét a Mária Terézia szobron. Itt a szobrász a hús selymes símaságát és puhaságát ábrázolja s a márványt szinte bravu-

rosan használja fel a bőr pigmentumszerűségének érzetetésére. A művész az anyagot a tárgy anyagszerűségének feltüntetésére használja s a márvány mint anyag a háttérben marad épen azért, hogy helyet engedjen a téma anyagszerűségének. A Munkácsy szobron ennek a viszonynak a fordítottját láttuk: ott a tárgy anyagtalannul jelenik meg, viszont a márvány mint anyag előtérbe lép és szinte önmagát hirdeti s egyszersmind résztvesz a stílusalakításban azzal, hogy az anyag által nyújtott nagy, festőien foltszerű egységekbe alárendelten illeszkednek bele az egyes plasztikai formák, míg a Mária Terézia szobron a plasztikai formák szabatos kimintázása, a rajzosság és anyagszerűség hangsúlyozása válnak stílusjegyekké. A művész a Mária Terézia szobron szuverénebb az anyaggal szemben.

Verancsics Antal, Báthory István, Bethlen Gábor arcképein a művész egészen barokkos szuverénitással kezeli a márványt, midőn annak természetétől eltekint és szinte az ötvösművészet finom aprólékosságát is felülmulva borítja el részletekkel szobrait, ahol szőrme, ékszer, toll, drapéria, kucsma, az arcon a hús, csont, redők anyagszerű érzékeltetésében a márvány oly engedelmes hangszerré válik a keze alatt, hogy nem érezzük az anyag ellen elkövetett erőszakot, noha ez voltaképpen a szemünk láttára történik. Ellenkezőleg, minden részlet önmagában és az egész együttvéve a megelevenedett anyag.

A bronz a szobrászatban a leghajlékonyabb anyag, mely a széles sík vagy domború felületeket ép úgy megengedi, mint a minuciózus részleteket s az áttörtséget. Láttuk, hogy az impresszionista-naturalista szobrászat a tárgy anyagszerűségére és friss, egyéni előadasmódra törekedett, ezért a bronz fémszerűsége itt nem jut szerephez s mint anyag indifferens. A klasszicizáló szobrászat (Bertzsenyi, Pollák Mihály, Klebelsberg relief stb.) épen a bronz fémszerűségét használja ki művészi szándékainak megvalósítására, ahol a szerkezet és a formák kiszámítottak, a részletek rendezettek; formagazdagság tekintetében a stílus ökonomikus, előadásában kötött. Itt a bronz nagy símára csiszolt fénylő felületek alakjában jelenik meg. A részletek, pl. szempillák, redők, zsinórzat, haj stb. finoman cizelláltak és precíz ábrázolásúak az impresszionizmus laza vázlatosságához képest. A klasszicizáló szellemű szobrászatban a bronz mint anyag önmagát hirdeti és saját anyagának szellemében mintegy átköltve ábrázolja a természeti formákat. (Az antikból és a klasszicizmusból átvett örökség).

A mai kor szobrásza gyakran használja a követ, különösen épületszobrokhoz. A benne rejlő ábrázolási lehetőség sokkal korlátozottabb, mint más anyagoknál, mert részletesebb megmunkálásra, vagy a modell anyagszerűségének visszaadására kevésbé alkalmas. Stílusban ezért kötöttséget kíván, ami a szobrászi előadást szűkszavúvá, de tömörré teheti. A szent Imre, Mátyás király, szent Gellért, Temesvári Pelbárt szobrán a művész jól használja ki a kőnek az absztrakt művészetre alkalmas tulajdonságait. Érezzük, hogy azt a művészi tartalmat csak kőben lehetett ilyen tömören és szuggesztív erővel elmondani. A Werbőczy relief, a Széchenyi és Madách szobor szintén arról győz meg, hogy az ábrázoló célzatú művészet is akkor ad kőben a legtöbbet, midőn a kő szelleméhez alkalmazkodva stílusában kötött marad.

Amíg a márvány és a bronz egyaránt lehet statikus és dinamikus, a kő mindig statikus és mint anyag önmagát hirdeti.

Az elmondottak alkalmával többször szóba került az arckép s ennek egy-egy kérdése megvilágítást is nyert. A történelmi arcképek a problémák egész sorát vetik fel, melyek közül talán nem felesleges némelyiket érinteni. Ezek közül az egyik az, midőn a művész a történelem távoli korszakaiban élt személyiséget ábrázol, akit a történelem már tetteiben, azok kihatásában lemért s alakja az utókor tudatában pontosan meghatározott helyet foglal el. Ilyen esetben egy teljesen körvonalazott egyéniséget kap a művész, amelyet ő már csak egyféle módon értelmezhet, annál is inkább, mert minden kor saját világnézeti szemüvegén át szemléli a multat. Neki nem a valamikor élt embert, annak elenyészett külső alakját kell megjeleníteni, hiszen erre legtöbbször adata sincs, hanem azt az alakot kell megkonstruálni, amely a művész korának elképzelésében él. Feladata ebbe a készen kapott formába belesűríteni mindazokat a tulajdonságokat, melyeket a művész kora benne nagynak lát, elhagyni azokat a vonásokat, melyek emezeket elhomályosítják. Típussá vagy ideállá alakítja őket. Az ilyen felfogásra szent Imre, szent Gellért és Temesvári Pelbárt szobra jó példát nyújt.

Változik a feladat, midőn egykorú arcképek nem egyszerű tökéletlen ábrázolásai alapján akarja a művész rekonstruálni a történelmi személy valószínű alakját úgy, ahogyan őt kora látta. Itt a feladat kettős. Az egyik a csábítóbb és könnyebb: az életteljes megjelenítés; a másik az ábrázolt személy történelmiségének kiemelése, ahol azonban a történelmiség értelmezését a művész készen kapja. (Alkalmos példák a Hunyadi hármasszobor, a Bessenyei relief).

Előfordulhat, hogy a művésznak élő nagyságot kell ábrázolni úgy, ahogyan a kortársak őt ismerik és értékelik. Az élő nagyság értékeit kora nem látja még annyira kijegecesedve és nem látja tevékenységének kihatásait az idők folyamán. A művész egyébként is szinte kötelessé tudomásul venni az illető külső megjelenését és átélni egyénisége által közvetlenül gyakorolt impressziókat, de igen sokszor ezek szuggesztív hatása alatt is állhat. A tárgyias célzatú mű későbbi korokban dokumentumszerű bizonyítékot is nyújthat tudományos kutatásokhoz, viszont éppen azért, mivel az élő nagyság történelmi szemmel nézve nem kész egyéniség, a művésznak itt tere nyílik egyéni meglátásra és megítélésre. Ebbe a csoportba sorozható művek szépszámmal találhatók a Pantheon szobrai között. (Deák, Liszt, Jókai, Arany, Erkel, Szinnyei Merse, Székely Bertalan stb.).

Ez a dolgozat azzal a céllal íródott, hogy a Nemzeti Pantheon szobrainak formai leírását adja. Ez nem a stílusok keletkezési sorrendjében történt, mert a szemléltetést világosabbá lehetett tenni a művészi tartalom és a formai sajátosságok kiemelése, párhuzamba vagy szembeállításával. E célból azokról a művekről történelmi említés, melyeket jól fel lehetett használni az ilyen irányú szemléltetés céljából. Ez azonban nem akar bírálatot vagy értékítéletet jelenteni. Ugyancsak tartózkodik a dolgozat a szorosabb értelemben vett kategorizálástól is, egyrészt mert nem minden mű sorozható be

pontosan valamely kategóriába, másrészt, mert a művészeti tartalom és forma megvilágítása szempontjából a kategória kérdése nem elsőrangúan fontos.

DOROGI IMRE

Nagy Lajos és a római néptribun

EB BEN AZ ÉVBEN lesz hatszáz éve, hogy a magyar történet egyik leghatalmasabb királya, Nagy Lajos trónra lépett. Rendkívüli alakját és a magyar nagyhatalmi törekvések virágkorát, mi nevéhez fűződik, bizonyára sokan fogják ez alkalomból méltatni és ünnepelni. Én ezúttal csak uralkodásának egy epizódjáról akarok szólni, mely rendkívül jellemző egy új Európa felé való vágyódására s arra, hogy ő a humanizmus korának kezdetén Rómától várta az igazság és béke szellemének győzedelmét.

Röviddel azután, hogy Endre herceg a romlott nápolyi udvar áldozatává lett, az örök város kormányában különös változás állott be. Egy Cola di Rienzo nevű ember ragadta magához a hatalmat. A pápaság ekkor már szinte négy évtizede Avignonban székelte és egészen a francia politika befolyása alatt állott. Az egyházi állam tehát előzvegült s a kiváló Anjou Róbert nápolyi király is sok gonddal küzdött, hogy mint pápai helytartó a római tartományban a rendet biztosítsa. Utóda, Johanna alatt azonban a királyság belső bajai annyira felgyülemlettek, hogy e pápai hűbér Róma megőrzésében alig játszhatott többé szerepet. A római főnemesek — főleg az Orsinik és Colonnák — gyakorolták ott régóta a tényleges hatalmat, de a velük elégedetlen nép állandóan forrongott. Olykor a tizenhárom városkerület és ugyanannyi céh által választott bizalmi embereknek sikerült hosszabb-rövidebb időre a kormányt kezükbe ragadni, s ezek a Firenzében és másutt már jól bevált állami berendezkedést igyekeztek érvényre juttatni.

Igy történt ez 1343-ban is, mikor a kérész életű népi vezetőség egyik legmeggyőzőbb szónokát küldi Avignonba, látszólag azért, hogy a pápát a Rómába való visszatérésre bírja, valóban azonban azzal a céllal, hogy őt a főnemesi szenátor-kormányok bűnös önzéséről tájékoztassa. A szónok neve Lőrinc fia Miklós, Cola di Rienzo volt. Maga is a nép sorából származott. Atyjának a Tiberis-parton — ép azon a tájon, ahol ma Római Magyar Intézetünk áll — vendégfogadója volt s anyja mint mosónő segítette a család fenntartását biztosítani. De voltaképp anagni-i paraszt családból eredt és földmivelő rokonságánál is nevelkedett az Abruzzokban fekvő kis városka környékén. Ez a hegység akkoriban tele volt az egyház állapotaival elégedetlen remetékkel, akik assisi szent Ferenc evangéliumi szegénységét és rajongó belső vallásosságát szegezték a gazdag főpappal és VI. Kelemen fényűző, világias avignoni udvarával szembe s a Szentlélek egy magasabb szellemiségtől ragyogó országa előkészítőinek vallották magukat. Ezek valamelyike tanítgathatta Cola di Rienzo husz éves koráig és kelthette fel a parasztfiúban az érdeklődést a latin nyelv és műveltség iránt. Különben nem felelt volna olyan hévvel neki, hogy — amint atyja halála után szülő-