



A „Magyar Művészet” melléklete

SZINYEI MERSE PÁL:
A MŰVÉSZ NŐVÉRÉNEK ARCKÉPE. 1870

Szobrászati Múzeum

ORSZ. M. KIR.

Az Athenaeum rt. nyomása

SZINYEI NŐVÉRÉNEK ARCKÉPÉHEZ

Szinyei sohasem festett megrendelésre arcképet. Azok közé sem tartozott, akik önként pályáznak érdekes vagy legalább híres emberekre. Arcképeit jóformán mind családjának tagjairól festette, mintegy emlékül szeretteinek vagy magának.

Részben ez az oka, hogy olyan kevés és olyan jó arcképet festett. Sohasem fenyegette az a veszély, hogy rutinos ügyességre tesz szert, mint sok, különben tehetséges arcképfestő. Annak a kfsértésnek sem volt kitéve, hogy a megrendelő izlésének kielégítésével törődjék, ami annyiszor rongja meg a művészi munka tisztaságát. Hozzá olyanokat festett le, akiket kívülről-belülről jól ismert. Mindez előmozdította azt, hogy arcképei jótékonyan ütnék el némelyik specialista arcképfestő munkáitól.

A végső és döntő ok azonban Szinyei tehetségében és művészi jellemében van. Az ő tehetsége az élet és a természet legkülönbözőbb jelenségeit felölelte. Semmi sem tévesebb, mint a tájkép specialistáját látni Szinyeiben. Igaz, hogy pályája utolsó szakában nem igen festett mást, mint tájképet, de ennek inkább külső körülményekben, mint hivatásának eredeti irányában volt az oka. Amíg meg nem történt pályájának vonala, az emberábrázolásban épen olyan erős volt, mint a tájképfestésben. Egyaránt vonzotta az élet és a természet szépsége, s ezért az embereket és a tájat rendszeren összeolvasztotta képein, mint kedvenc festője, Giorgione tette, akinek lelkével rokon volt lelke. Azonban olykor le tudott mondani a természetről és beírta azzal, hogy egymagában ábrázolja az embert. S ilyenkor is mester maradt, mert művészete nem bizonyos irányban kifejlesztett gyakorlaton alapult, hanem az egész életet felölelő egyetemes művészi érzésben gyökerezett.

Ez teremti meg az egységet is tárgyban és technikában különböző művei között. Akármennyire ellátnak is egymástól a szabadban játszó festményei és interieurban festett arcképei külső megjelenésükben, valamennyit ugyanaz az őszinte és meleg művészi érzés járja át. A természet szépségének és az élet örömeinek érzése olvad itt össze, s az eredmény az a derűs realizmus, mely Szinyei művészetének alapvető jellemvonása. A valóságot ő erőszakosan nem szépítgeti, nem hízlel sem a természetnek, sem modelljeinek, hanem egy optimista lélek önkénytelen melegét árasztja dolgokra és emberekre egyaránt. Legteljesebb és legünnepebb kifejezése ennek az érzésnek a Majális, de majdnem minden művébe jut belőle valami. Csak a jelenkezés alakja és mértéke különböző. Ahol a tárgy módot ad rá, hogy a színek gazdag nyelvén szóljon, ott emeltebb és teltebb a hangja; arcképeiben halkabban, de annál nagyobb bensőséggel hangzik.

Nővérének, Berzeviczy Edmundné, szül. Szinyei Merse Ninonnak arcképéből ez a bensőség különösen gazdagon árad. A képet Szinyei 1870-ben festette, abban az időben, midőn a német-francia háború miatt elhagyta Münchennt és két évet otthon töltött. Ugyanebből az évből való az a másik kitűnő képe is, mely atyját ábrázolja karosszékben ülve. Nincs hitesele adatunk arról, hogy a képek milyen sorrendben készültek, de a női arcképnek szabadabb és biztosabb előadása amellet Szinyei, hogy ez a kép a későbbi. Bármint legyen is, annyi bizonyos, hogy a 25 éves mester ezáltal olyan művet alkotott, mely az ábrázolás gyöngéd bensősége és az előadás nemes egyszerűsége dolgában valóságos gyöngye a magyar arcképfestészetnek. Önkénytelenül azokra a szavakra gondolunk, amelyekkel Tizian arcképeit jellemezte Szinyei, s amelyekben tulajdonképpen az arcképről való saját eszményét fejezte ki: „Tizian emberei elgondolkodók, magukba mélyedők, a festő mintha elleszte volna, amint önfeledten néztek maguk elé. Nemesség és komolyság ömlik el rajtuk.” Ilyen Szinyei képe is, a művészi teremő erőnek és a festői gyöngédségnek gyönyörű közös bizonyosága. A Szépművészeti Múzeum boldogan sorolja új szerzeményei közé.

PETROVICS ELEK



BONO DA FERRARA (?): MADONNA SZENTEKKEL.

Gróf Andrássy Gyula úr tulajdona

ORSZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA

GRÓF ANDRÁSSY GYULA BUDAPESTI GYŰJTEMÉNYE

I. A RÉGI MESTEREK

Köztudomású, hogy Andrássy Gyula gróf nemcsak a ma művészetének lelkes barátja, hanem finom érzékű gyűjtője régi mesterek remekelinek is és budal lakása telve van iparművészeti tárgyakkal, muzeális értékű renaissance-bronzokkal, olasz, németalföldi és XIX. századbeli francia mesterek festményeivel, amelyek közül legendás híre volt Rembrandt fiatalkori önarcképének. Mindeddig csak ismertetés-jellegű tanulmányok foglalkoztak a gyűjtemény összeségével, az egyes darabokat inkább csak érintve, mint kritikailag tárgyalva. Ez a kritikai tárgyalás e cikkünk feladata és pedig a régi mesterek festményeire és szobralra vonatkozólag: a súlyt tehát elsősorban a szerző, vagy ahol ez lehetetlen, legalább a keletkezési környezet megállapítására s a fejlődéstörténeti perspektíva feltárására kellett vetnünk, csak másodlagos értelemben bocsátkozva esztétikai méltatásokba.

A problematikai szempont érvényesítése mindjárt a gyűjtemény legrégebbi darabjánál okozza a legnagyobb nehézséget. Egy nagy méretű (szél. 177 cm. mag. 178 cm.) oltárkompozíció ez, amely a Madonnát kötrónuson ülve ábrázolja, fölötte két hódoló angyallal, két oldalán pedig Péter mártírral és szent Rókusossal.¹ Az évszám, amelyet az oltárkép visel, csak egy elhalványult eredeti későbbi felírású, sajnos ebből a felújításból is csupán 14.9 olvasható, míg a harmadik számjegy, amely számunkra a legfontosabb lenne, teljesen elkopott. Mielőtt azonban ennek kiegészítésére gondolnánk, a lokalizálás kérdésével kell foglalkoznunk. A motívumok a pádua-velencei művészet kisugárzási körére mutatnak: legfontosabb köztük a színes márvánnyal inkruszált kötrónus, amely hasonló félhengeralakú támlával s félkörben kiugró lépcsőfokkal tisztára a velencei művészet

specialitása a XV. században s a Vivarinikörben sokszor meglepően hasonló példányokban fordul elő. (V. ö. a Szépművészeti Múzeum Pálffy-gyűjteményében.) De a Vivariniek nevét idézi fel a Madonna hieratikus komolysága is, amint szemlesütve, nyugodt emelüléssel nézi gyermekét. Ez a komoly monumentális az egész kompozíció hangulata, ez sugárzik ki a két szent alakjából is, amint nyugodt mozdulatlanságban állnak meglehetősen távolsgában a Madonnától, de nem annyira, hogy azért a kompozíció hígnak, üresnek hatna. Milyen másképp fogják fel a sienai és umbriai gotikusok ezt a témát: a mosolygós, kecses gyermekmadonnákat sűrűn fölornyosuló glóriás fejek sorai veszik körül, az apró formák, mozgékony vonalok s arannyal díszített világos színek játéka teszi dekoratívvá a kompozíciót. A mi képiünk hieratikus komolysága a velencei körben még mélyen gyökerező bizánci tradíciónak tulajdonítható.

Azonban mégsem Antonio Vivarini az a mester, akinek típusa a kép formavilágát megszabja; a gyermek s az angyalok inkább Squarcionenek, a páduai iskola atyamesterének nevét juttatják eszünkbe s a Madonna kemény ráncokba töredezett kendője is az ő sajátos rajzérzékére emlékeztet. Antonio Vivarini és Squarcione tehát azok, akiknek neveihez képiünk legszorosabban csatlakozik, anélkül azonban, hogy kvalitása arra jogosítana, hogy szerzőjét ezeknek a nagy mestereknek régiójában kereshessük. Squarcione tanítványai közt van azonban egy, akinél közvetlen analógiákat is találhatunk, s ez *Bono da Ferrara*, akinek nevét az Eremítani-kápolna egyik freskója viseli.² Az alakok erős csontú, magas termete, a tiszta függőlegesből ki

¹ A modern keret eltakarja a szentek megnevezését tartalmazó feliratokat. Szent Rókusot gyakran látni karddal és kutyával ábrázolva.

² *Bono da Ferrara* állítólagos fiatalkori művét, amely általában a páduaitól teljesen eltér, Venturi általánosan Pisanellónak adja. Híbbá továbbá az a nézet, amely szerint a páduai freskó még a negyvenes évek folyamán keletkezett; ekkoriban még nem lehet Piero della Francesca hatásától beszélni.



PINTURICCHIO: SZENT FÉLALAKIA



BATTISTA FRANCO: GÁBOR ARKANGYAL



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO



SEBASTIANO DEL PIOMBO: KRISZTUS A KERESZTTTEL

nem mozduló merevségük csak laza közös-ségek lennének az oltár és a freskó között, ha nem hozná őket közelebb a gyermek Jézus megegyezése és a drapéria szögletes ráncainak kézírása. Míg azonban a páduai freskó már Piero della Francesca döntő hatását mutatja, addig az oltárkép még egy régebbi stílus formavilágában él, s így, ha tényleg Bono da Ferrara műve, a freskó keletkezési ideje, vagyis az ötvenes évek előtt kell datálnunk. Az évszámot mindenesetre 1449-re egészíteném ki legszívesebben.

Míg a korai renaissance-nak ezt a figyelemreméltó képét legalább hipotetikusán egy ritka mesterrel hozhatjuk kapcsolatba, megnevezetelenül kell maradnia a gyűjtemény két másik, kvalitásban is gyenge quattrocento képének. Az egyik egy *velencevidéki* Madonna, a másik egy gótikus keretezésű többrészes oltárkép, amely azonban nem egységes, hanem egy régebbi s egy későbbi polypthycon részének komplálója. Bár keletkezése a XV. század második felére esik, mégis még a trecento gótikus tradícióban gyökerezik, amely tradíció az *Assisi-Foligno-i iskolában* egész Perugino fel-lépéséig szívósan tartotta magát.

Több szerencse kísér egy erősen megromgált kis szentképnél, amely még siralmas állapotában is szoros megegyezést mutat *Pinturicchio* megszokott típusával (22 × 17,5 cm²). Sajnos a festékréteg sok helyütt teljesen lehámlott róla, a szemeket, a haját átfestések csúfítják el, úgy hogy ma már szó sem lehet arról, hogy az esetleges sajátkezűséget megállapíthassuk.

A cinquecento mesterei közül főképp a velenceiek vannak szépen képviselve. Első helyen azoknak a *Sacra Conversatio*-knak egyikét kell megemlítenünk (50,5 × 45 cm²), amelyeket Giovanni Bellini és Cima honosítottak meg Velencében, s amelyek legkimagaslóbb művelőiket a fiatal Tizianban és Palma Vecchióban lelték meg. Nem csoda, ha éppen ezt a két nevet hangoztatták leggyakrabban képlünkkel kapcsolatban s e helyen éppen ezért a szerzőség kérdését kell gyökerénél megragadnunk.

Tizian és Palma között mindig fennáll a szintista velencei neveltetésű és a Bergamoból bevándorolt mester ellentéte. Tizian a giorgionizmus művészetének legmélyére

hatolt: Palma csak később vette föl ezeket a hatásokat és pedig nem eredeti tisztaságukban, hanem éppen Tizian által módosított, továbbfejlesztett formájukban — egyidejűleg maga is mély befolyást gyakorolva Tizian fejlődésére. A mi képlünk keletkezése azonban oly korai időre esik, amikor ez a kölcsönhatás még nem állott fenn. Erre a korai időre (1505—1510) vall az alakkompozíció betömörítése a kép első síkjába, oly sűrűn, hogy mozgási szabadságukban is korlátozva vannak. Jellemző az a szorongó érzés, amit Szt. Jeromos imádkozó kezei keltenek. Milyen másképp hat Tizian érett festménye („La Vierge au lapin”, Páris), gazdag tájképi fölfogásával, vagy Palma monumentális késői kompozíciója (Velence), biztosan megalapozott fölépítésével, széles, plasztikus gesztusával.

S ezzel már rá is mutattunk a két művész között való nagy különbségre: Tizian, Giorgione művészetének örököse, eminens tájképfestő tehetség, ugyanekkor Palma a figurális kompozícióban erősebb. Ugyanez a különbség azonban már legkorábbi periódusukban fennállt közöttük. Tizian két londoni kompozíciója a Gyermekek imádságával már szintén szabad tájképi fölfogást mutat s félalakú kompozíciója Madridban szintén egész szabad térbeli elosztásban. Ugyanekkor a fiatal Palma kizárólag félalakokból szövi quattrocentisztikusán kötött, szabályos kompozícióit.

Ezek után nem nehéz megmondani, melyik művésztől származik az Andrássy-gyűjtemény képe: előtérbe tömörített alakjai, amelyeknek tömegei csaknem planimétrikus szabályossággal vannak elosztva a síkon, számtalan analógiát idéznek fel *Palma Vecchio* fiatalkori művei közül. A római Colonna-képtár és a krakkói Czartoriski-gyűjtemény darabjal jönnek elsősorban tekintetbe, amelyek közül az utóbbi már fejlettebb és szépen mutatja az átmenetet Palma éretnen kibontakozó kompozíciói felé. E kompozícionális analógiákhoz motívikus megegyezések is járulnak: a gyermek alakja s a Madonna keze pontos megegyezésben térnek vissza Palma legkorábbi művének, Bergamoban; talán még jellegzetesebb Hieronymus feje, amely egy Chantilly-i és a — mellékesen megjegyezve, jóval későbbi — bécsi képen frappáns hasonlóság-



DOMENICO TINTORETTO : FÉRFIARCKÉP



PARMEGGIANINO KORÉBOL : FÉRFIARCKÉP

GIJSEZ M. DEB.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

ban tér vissza; a tájkép Palma bergamói képén teljesen megegyező, de a génuai és krakkói képek háttere is hasonló motívumokból áll. A kompozíció festői kivitele, opálosan egymásba foltott tónusai, amelyek minden vonalhatást kizárnak, a fiatal Palma jellegzetessége, amely a bergamói, génuai és Chantilly-i képeken is fellelők.

Mindezek a motívikus és stílári meg- egyezések oly nagyszámúak és oly szoro- sak, hogy Palma szerzőségét minden két- ségen fölilemelik. E pozitív biztossággal szemben Polidoro da Lanzanonak, ennek a félismeretlen mesternek, sokat hangoz- tottatott szerzősége sem jöhet tekintetbe. Ez annál fontosabb, mert a valóságban sokkal kevesebb valódi Palma-kép van, mint azt általában gondolják: Budapest összes nyilvános gyűjteményeiben csupán a Szépművészeti Múzeum fiatal jegyespárt ábrázoló két képe valódi műve Palmának, s ezek szintén legfiatalabb periódusát kép- viselik.

Rembrandt önarcképe mellett a gyűjte- mény legkimagaslóbb darabja egy már méreteiben is kolosszális „Keresztívő Krisztus”, amelyben *Sebastiano del Piombo* sokat valódi kompozíciójának egy példá- nyára ismerünk. (156×112 cm.)

Úgy látszik, nem igaz az, hogy Sebas- tiano, amint biográfusai állítani szeretik, „piombatore”-vá való kinevezése után (1551) munkátlan és epikureista hajlamainak engedte át magát; mert ha öregkorában talán lassabban dolgozott is, mint fiatalon, ezért a lassúságért sokszoros kárpótlást nyújtott a munka intenzitásában. Legmélyebben ép- pen a „Keresztívő Krisztus” gondolata foglalkoztatta: már 1550-ban említenek egy kész keresztívítelt, Vasari is beszél egyről, amely az előbbivel valószínűleg azonos, bár Vasari 1551 utánra teszi keletkezését; egy előtünk ismeretes példány 1556-ban készült.

Ennek megfelelőleg ma is nagy szá- ban találhatóak föl Európa képtáraiban Sebastiano Keresztívítel-kompozíciói, ame- lyek közül a legjobbak két prototípusra vezethetők vissza:

1. A féldaltól hajló Krisztusalak típusára, amelyen csak egy kéz van ábrázolva, (ismeretes egy madridi és egy péter- vári példányban, amelyeknek priori- tása vitás.)

2. s az előrehajló Krisztusalakára, aki két kinyújtott kezével fogja a kereszt fáját; (ezt a típus képviseli t. k. az Andrassy-gyűjtemény képe, ennek va- riánsa Madridban s e madridi kép kópiája Drezdában.)

Kérdés, hogy e típusok illetőleg pél- dányok közül melyik azonos a Vasari által látott és dicsért képpel: bizonyos ugyanis, hogy ennek a példánynak volt a maga idejében a legnagyobb népszerűsége, s ezt kell tekintenünk Sebastiano sajátkezű da- rabja gyanánt. A leírás a következőké- pen szól:

„Sebastiano, kevéssel azután, hogy a piombo örvévé nevezték ki, az aquilejai patriarcha számára egy féldalakú Kereszt- ívő Krisztust festett nagy elmerüléssel, és pedig kőlapra; művével nagy dicsőséget szerzett magának, főképp a fej és a kezek által, amelyekben Sebastiano igazán re- mekelt.”

A legfeltűnőbb ebben a leírásban, hogy a Vasari által látott kép köre volt festve, s valóban tudjuk, hogy Sebastiano nagy- számú technikai újítással között ez volt egyik legérdekesebb specialitása.

Ez adott talán alkalmat arra, hogy Vasari szavait az első, — féldaltólhajló — típus képviselőire vonatkoztatták, amelyek valóban köre vannak festve, ellentétben a második, — előrehajló — típusal, amely- nek eddig ismert példányai közönséges vászonképek.

Csodálatosképpen azonban nem vették észre, hogy ez az azonosítás nem állhat meg, mert

az első típus fő képviselője, a pétervári példány, nem az aquilejai patriarcha szá- mára készült, amint ezt Vasari mondja, hanem a rajta olvasható felirat értelmében Cifuentes grófjának számára, aki, mint spanyol követ 1556-ban járt Rómában; továbbá azért nem, mert

Vasari kifejezetten két kézről beszél, „nelle mani”, holott az első típus kép- viselői Krisztusnak csak egy kezét enge- dik látni.

Ha másfelől a második típus eddig ismert képviselői vászonra voltak festve, s azonkívül annyiban elériék Vasari le- írásától, hogy a féldalakon kívül még ké mellélalakot látnunk rajtuk, úgy az Andrassy-



ANTONIO CANALE: A CANAL GRANDE



TIEPOLO: BACCHUS ÉS ARIADNE



CIRO FERRI (?): MADONNA SZENTEKKEL

gyűjtemény ebbe a típusba tartozó képében oly példány került elő, amely a Vasari-féle képpel minden tekintetben megegyezik s azzal azonosnak tekinthető.

Az az óriási értékkülönbség, amely ezt a példányt az összes többi eddig ismert példány fölé emeli, meg fog bennünket győzni arról, hogy az első típusba sorolt kompozíció csupán egy növendék, egy követő erőfeszítésének szüleménye, míg az eddig ismert második csoportbeli példányok nem egyebek XVII. századbéli spanyol utánzatoknál.

Az Andrássy-gyűjtemény képeinek előnye azonnal feltűnik, ha a madridi háromalakos variáns mellé állítjuk. A kereszt rövidülése merészebb, elegánsabb, jobban hozzájómul az alak kontúrjaihoz; a test előrehajlása erőteljesebb. Egyáltalán a test alkatában, tagolásában, sokkal több plasztikailag érzék nyilvánul meg. Vegyük csak a behajlott kart: mennyivel artikuláltabb a könyöke, a csuklója s milyen energikus azoknak a hajlésa! A madridi képen a kar be van bugyolálva valami feljűjt és elnagyoltan modellált drapériába a környező barokk mesterek módjára: ezzel szemben a két-három monumentálisan fölérzett redő a ki mélpünkön klasszikus példája a cinquecento drapírozó művészetének. A madridi kép háttere ugyan nem idegen Piombo tenebrózus tónusaitól, de még így is legföljebb egy elkallódott Piombo-kép megisméllését láthatjuk benne, egyszerűen abból az okból, hogy a kísértetalakok is, nem Sebastiano, hanem a spanyol barokk festők típusait mutatják.

Ezek után egy valódi és fontos Piomboval gazdagobbnak tekinthetjük magunkat; Budapest számára pedig ez annyival értékeesebb gazdagodás, mert a Keresztívívóval együtt most már három *Piomboképet bírunk*, amely három kép egyszerűen illusztrálja mesterének fejlődését. A *giorgionismus* művészetének jegyében áll a Vilma királynő-úti Orsz. Ráth György-Múzeum remek kis női arcképe, amely még működésének legelső éveiben keletkezett; ennek intím és kissé szentimentális bája a Szépművészeti Múzeum férfi-arcképében *Raffael* komoly derűjének ad helyet, míg a Keresztívívó már *Michelangelo* szellemét sugározza.

A giorgionismus, a raffaelismus s a michelangelismus három aránylag élesen elhatárolható fejezet Piombo életében s biográfusai bizony sosem rótták föl érdemül sem látszólagos önállótlanúságot, amellyel mindig valamely nagy kortárs mellé szegődött, sem pedig fejlődésének látszólagos szaggatottságot, mellyel képes volt fiatalabb korának tradícióit újabb ideálokért bármely pillanatban föláldozni.

Helyes-e ez a beállítás? Szabad-e egy művész életében a „hatásokat” röviden elítélendő elemeknek deklarálni? Nem. Kérdeznünk csak ezt szabad: helyesen használta-e föl a hatásokat, helyesen váltogatta-e meg őket? Vagy pedig ártottak-e neki?

Erre a kérdésre Sebastianónál választ ad a londoni és a pétervári „Srbátétel” összehasonlítása: a londoni, amely Giorgione kezdődő hatása kedvéért még nem áldozta föl Cima da Conegliano műhelyének tradícióit, — s a pétervári, amely Raffael stílusát már michelangeloeszk motívumokkal gazdagítja. Az első, amely hieratikus és merev, s a másodiké, amely melysleges pátozával e témának egyik legnagyszerűbb interpretációja: úgy világos lesz, hogy Piombo pályája nem a hatások között való céltalan tévelygés és lassú ellaposodás vonalát mutatja, hanem az emelkedő, megszabaduló kibontakozását. E hatások, amiket Raffael és Michelangelo neve jelent, nem véletlenül és nem octrólserűen lépnek föl, hanem maga Piombo az, aki fejlődése folyamán nagy tudatossággal keresi őket, mint forrásokat, amelyekből meríthet. Nem azért került Sebastiano Raffael hatása alá, mert Rómába költözött, hanem azért költözött Rómába, hogy az ott fölvirágozott új nagy-művészet atmoszférájába kerülhessen. A Crisostomo-oltár mestere kultúrájában eleve római volt és Velencében meg nem maradhatott. Rómában ő igazibb hazáját lelta meg s az iteni fejlődés természetes útja vezette őt Raffaeltól Michelangelo felé.

Az Andrássy-gyűjtemény Keresztívívóje mindennél jobban mutatja, mit jelentett Sebastiano számára Michelangelo.

Hogy hogyan fogalmazta meg magának Velence ezt a témát, azt a velencei S. Rocco sokat vitatott képében maga Giorgione



FERDINAND BOL: A VÁD ÉS A VÉDELEM



RUBENS KŐVETŐJE: HELIOS SZEKERE



REMBRANDT: ÖNARCKÉP 1630-BÓL.

ÖRSE M KIH
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA

mutatja meg nekünk. Kompozíciója, amely Andrea Solario nyomán — lásd ennek még megfigyeletlen fiatalkori képét a Szépművészeti Múzeum Pálffy-gyűjteményében — egész Felsőolaszországban elterjedt, Velenében tradicionális is maradt, s dacára Michelangelo meg-megújuló hatásának, az öreg Tizian madridi képeiben még teljesen a giorgioneszk megoldás mellett maradt meg.

Ha Piombot tudatosan fejlődő szelleme nem vezette volna Rómába, talán ő is így oldotta volna meg a keresztvétel témáját, de így: milyen más eredményhez jut, mint Tizian! Itt: a felület egyenletes kolorisztikus vibrációja, Impressionismus, ott: a monumentális test éles kiválása a semleges háttér fölüljéből, mélységes plasztikai átélés. Itt: a síkhoz idomított, szétszóródott csoportosítás, ott: a síkból kiltörő, összefoglalt energia. Itt: lassú tempójú, objektív elbeszélés, ott: ellenállhatatlan erejű tragikai kibontakozás.

Ez az az út, amely Giorgionetól Michelangelóhoz vezet és Sebastiano del Piombo ezen az úton nem veszített el semmit, csak gyarapodott és erősödött. Éretten, lehetőségekben gazdagodva, soha ezelőtt nem érzett dinamikai készséggel megálvva száll ki az idős Sebastiano monumentális főladatok megoldására: s már a „Szt. Ágota mártírjában” az egyik nagy virtuozitással megrajzolt hóhérlégény alakjában, majd a poklokra szálló Krisztus képén kezd megformálni azt a nagy gondolatot, amit a Keresztvivőben önt végleges formájába, ugyanúgy használva fel az előretörő, rövidülő tömegeket tragikai hatások elérésére, mint Rubens az ő sokszor variált, csodálatos Sírhatételében.

A fájdalmas, de össze nem roskadó fáradtság átszellemített, szimbólummá magasztosított ábrázolása Piombo nagy Keresztvivő Krisztusa. Ez a tragikai koncepció hatja át a képet minden ízében: félig nyitott száját, vállára hajló fejét (amely mintha Michelangelo arcképeire emlékeztetne), görcsösen szorító ujjait.

Vasari írja, hogy Sebastiano nagy dicsőséget szerzett magának ezzel a művével. Ezt a dicsőséget újabban elhomályosították azok a biográfusok, akik lebecsülik a tanult értékeket, ahelyett, hogy minden historiz-

mustól függetlenül megbecsülnék az elsőrendű művek alkotóját, mint elsőrangú művészt.

Az ihletett testvérszellemmel szemben áll Michelangeló üres utánzója, *Battista Franco*. Neki tulajdonítható, fenttartással, az a meglehetősen gyenge kivételű kis Gábor arkangyal, — valószínűleg párdarabja egy elveszett Annunziatának — amely az alak tömörsége mellett feltűnésében is emlemben Michelangelótól, ugyanakkor azonban csapásokon jár, játékos felfogásában olyan formáknak túl keskenyek. A nagy formáknak ez a dekoratív redukciója az igazi manierizmus, a szó eredeti és legrosszabb értelmében.

A manierizmus a szó nemes értelmében véve *Parmeggianino* nevéhez kapcsolódik, aki széleskörű és mély befolyásával az arcképművészet területén is új utakat mutatott. Az Andrásy-gyűjtemény egy hatszögű rámba foglalt arcképe (60×50 cm²), amely hosszúszakallú férfiábrázol, Parmeggianino arcképtípusaira emlékeztet kemény és kissé hideg fölfogásában, szikár és mozgásban teljesen lekötött formában. Azonban, hacsak a kép állapotának nem kell sokat a rovására írunk, nem hiszem, hogy Parmeggianino sajátkezű művét szabad látnunk benne.

Tintoretto nevét az Andrásy-gyűjtemény két arcképe is viseli, közülök egy ősi magyar főnemesi tulajdonból, Szapáry Péter (XVIII. sz. vége) gyűjteményéből szállott az Andrásy családra. Sajnos ismét két rossz állapotú képről van szó, amelyeknek szerzője nem igen lehetett Jacopo, hanem legföljebb ennek fia, Domenico Tintoretto.

Egy hatalmas — a távolságból félve al fresco festett — Apollo a *Carracciak* köreire vall, egy nagy Madonnooltár pedig, amely Caravaggiótól kezdve Pietro da Cortonáig minden nagy barokk mester hatását tartalmazza, leginkább *Ciro Ferri* nevére keresztelhető. A nagy olasz barokk festészetet legszebben négy nagy tájkép képviseli, közülök kettő, (összetartozó párdarabok egész szokatlan nagy formátumban) *Salvatore Rosa* késői modorát illusztrálja, azonban valószínűleg egy kitűnő követőjének műve, aki már Magnasco befolyásait is érezhette. A harmadik, kisebb kép, régebbi és a római iskolába tartozik. *Antonio Cana-*



MARTEN VAN MEYTENS : FÉRFIARCKÉP



GERRIT WILLEMSZ HORST : TURBÁNOS FÉRFI



BÉCSI FESTŐ XVIII. SZÁZAD: MAGYAR LOVASTESTŐR



HIACYNTHÉ RIGAUD : DEL MINAS MARQUIS ARCRÉPE



NÉMET FESTŐ 1715 KÖRÜL: SAVOYAI EUGÉN HERCEG

ORSE M KIR
KÉPZŐMŰVÉSZEI
FŐISKOLA



THOMAS LAWRENCE: GYERMEKEK



JOHN OPIE: FÉRFIARCKÉP



HEINRICH FÜGER: LIJZA CSÁSZÁRNÉ ÉS KIRÁLYNÉ ARCKÉPE

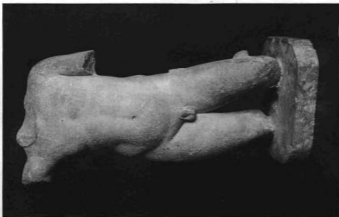
OHSE M. KIR.
KÉPZŐMŰV. ISKOLA
FŐISKOLA



GIOVANNI DA BOLOGNA: HARCOLÓ CENTÁUR



PÁDUAI MESTER, XVI. SZÁZAD ELSŐ FELE: BIKÁ



FÉRFITORZÓ, RÓMAI MÁSOLAT IV. SZÁZADBELI
GÖRÖG EREDETI UTÁN



APOLLON OMPHALOS, RÓMAI MÁSOLAT V. SZÁZADBELI
GÖRÖG EREDETI UTÁN
Eredeti a római Ostia-száncsík-griffelműjében.



SVÁB MESTER 1520 KÖRÜL: KRISZTUS SIRATÁSA



NÉMET MESTER, XVIII. SZÁZAD: PIETA



NÉMET MESTER, XVI SZÁZAD
MÁSODIK FELE: ÁDÁM



VELENCEI MESTER, XVI SZÁZAD VÉGE:
KANDELÁBERFIGURÁK



RIGHETTI: APOLLO ÉS BACCHUS



SIMONE BIANCO: CIMERPUTTÒ



SIMONE BIANCO: CIMERPUTTÒ

leftot egy szép velencei veduta képviseli, amely a Canal Grandertól a Dogana felé való kilátást mutatja.

A lépcsőház mennyezetének díszítésére egy velencei soffitto-részlet van alkalmazva, amely Bacchust és Ariadnét ábrázolja. Bár egyes részek meg vannak rongálva és egy vandál kéz a kontúrokat sok helyütt fekete vonalakkal erősítette meg, Bacchus lábait például teljesen kihozva eredeti formájukból, — mégis lehetetlen benne *Giovanni Battista Tiepolo* sajátkezü művét fel nem ismerni: a motívumok számtalanszor vissza-érnek fiatalkori művel között s a kivétel is oly korai időre mutat, amikor még Tiepolot nem vették körül segítők és utánczók seregei.

Az északi mesterek sorát egy a XVI. század végéről származó, fantasztikus alakokkal staffilozott flamand tájkép nyitja meg, amely azonban nem elég jelentékeny ahhoz, hogy kilátással kecsegtesse a szerzője után kutatni.

A flamand művészet virágkorát inkább gobelinek, mint festmények képviselik, ez utóbbiak közül azonban meg kell állnunk egyenél, amely Rubens nevét viseli. A kompozíció Helios géniuszoktól kísért szerkerét ábrázolja, mint Guercino csodálatos menyeyezetfestménye a Villa Ludovisi-ben és nyilván előkészítő vázlata egy hasonló rendeltetésű festménynek. (Mag. 1025 cm, szél. 83 cm.)

Rubens oeuvréjében lapozgatva azonban nem igen találunk nyomára annak, hogy a mester ilyenmő kompozícióval intenzívben foglalkozott volna. Csupán még egyszer fordul ez elő, és pedig egy kisebb formátumú képen a kölni Oppenheim gyűjteményben. (Klassiker der Kunst, Rosenberg-féle első kiadás. 70. oldal.) Ez a kölni példány azonban oly pontos megegyezést mutat az Andrassy-gyűjtemény képével, hogy biztosra vehető, hogy egyik a másiknak másolata. Ebben az esetben természetesen elesik Rubens szerzőségének eshetősége a két kép közül az egyikre vonatkozólag s egy gyors összehasonlítás is meggyőzhet már arról, hogy a kölni példány az, amelyet a kettő közül ki kell selejtezniünk. Bármely részletét fixirozzuk pontosabban, — vegyük csak a jobboldali középső géniusz mellét és karját, vagy a jobb paripa fejét, — éreznünk kell, hogy a kölni kép szerzője

minden igyekezete mellett sem volt képes a másolást oly pontosan elvégezni, hogy gyengesége végeredményben kifejezésre ne jusson s az összehatásban rá ne ismerjünk a XVIII. századból másoló kezére. Igen helyesen történt tehát, hogy Oldenburg a Klassiker der Kunst második kiadásából, mint utánczot, az Oppenheim-féle képet kihagyta.

Kérdés azonban, ha Oldenburg ismerte volna a kölni kép prototípusát, amely ma az Andrassy-gyűjteményben van, elismerte volna-e azt Rubens sajátkezü művéül?

Úgy hisszük, nem. Rubensnél éppen a vázlatok képviselik a legmagasabb kvalitást: festőiségük színpompás gazdagsága és spontán biztonságga oly oldalról ismereti meg velünk Rubensét, amelyről nagyobb kompozícióinak perfect példányai csak ritka esetben adhatnak fogalmat. Ilyen kis remekmű a Lechtenstejn-képtárnak az a színvázlata is, amely hasonló témát ábrázol, de amely megoldásában sokkal magasabbrendű festői felfogásról tesz tanúságot. Mellette a mi képünk koloritban száraznak, rajzban gyengének és kompozícióban erőtetetnek fog látszani, az alulnézet akari virtuozitása nem fogja pótolni a bécsi kép víziójának egységét. Rubens sajátos kézírásait sem érezzük, helyette a dekoratív kontúrok kerek ömlését látjuk, amely *Theodor van Thulden*-nak, Rubens egyik legfigyelemremélőbb tanítványának nevére emlékeztet.

Van Dyck koral „Szent Család”-jának, melynek eredetijét a bécsi képtár őrzi, egy jó kvalitású régi másolata Szapáry Péter gyűjteményéből került az Andrassy-család birtokába. Ezzel áttérhetünk a hollandi mesterekre, akik között a legkimagaslóbb kvalitás éppen a gyűjteményfődarabja, *Rembrandt* világhírű önarcképe, amely a mester monogramja mellett az 1630-as évszámot viseli.

Az önarckép a művész oeuvréjében mindig különös érdekel bír, éppennygy, mint az íróban az önvallomások. Sokszoros értelemben áll ez fön Rembrandinál, ennél a par excellence introspektív művésznél, akinek mindenki másnál inkább volt személyes és legbelsőbb ügye a festés.

Az önmagában való elmerülés, az önvalomást jelleg a fiatal Rembrandtban még nem olyan mély, mint az 60–60 évesnél. Különösen a 30-as évek közepén, az első

amsterdami években adott Rembrandt sokat a külsőségekre: bizonyos barokk színészieség jellemzi mind a pszichikai motívumban, mind pedig az öltözködésben, amelyben műtermének minden rekvizitumát, aranyláncát, prémjeit, tollas barettjét felhasználja a maga mesebeli királyságának hirdetésére.

Legelső leydeni éveiben még nem ismeri ezt a páváskodó játékot: dísztelen veréb-szürkeségben ábrázolja magát a 22 éves Rembrandt. Az önvallomási jelleg megvan ebben is: a fiatal óriás erejét próbálja, s dacos önbizalommal vet el magától minden külső díszt, drasztikusan exponálva iömpé orrának, húsos ajkainak, rossz fogainak, apró, szürös szemének ősi csúfságát. De ez a puritánság, minden színészkedés eleve elhárítása maga éppen a teatrális s amit a fiatal Rembrandt díszletekben félredob, azt százszorosan kihasználja pszichikai szenzációk keresésében. Hol széles, kamaszos vigyorral, hol fölényes, csúfolódó nevetéssel, hol bámészkodóan nyitvafelejett szájjal, hol vizsgáldóan szürő tekintetével, de mindig keres valami koncentrált, ad hoc kifejezést, mindig igyekszik belső feszültséget, karaktert mutatni: pózol.

A Frans Hals-i elem, amely az érett Rembrandttól oly távol áll, a fiatal teljesen hatalmában tartja: kirobbanó temperaméntuma itt talál elegendő táplálékot, s ő jól érzi magát ebben az atmoszférában, amelytől később oly messzire fog távolodni. Ez Rembrandt „Sturm und Drang“-periodusa.

Ebből a nagy zürzavarból csak harmincadik életéve hozta meg a teljes kibontakozást. Komoly formaproblémák kezdik foglalkoztatni, megismerkedik a nyugodtan kibontakozó kompozíció biztosan ható egyszerűségével. Ezt a nagy változást az olasz művészettel, a renasszanceszal való mélyebb kapcsolatok fölvétele kíséri. Ismeretes, milyen mélyen foglalkoztatta Rembrandtot Lionardo Úrvacsorája, amelyet pedig eredetijében nem is ismert; s Raffael Castiglione-arcképének ismerete némelyek szerint gyökeres átalakító hatással volt Rembrandt arcképművészetére: az 1639-ből való rézkarc-önarckép (Bartsch 21) vagy a National Gallery 1640-ből való önarcképe (Bode 256), amelyek olaszos eleganciában, félkarját az előtér mellvédjére támasztva ábrázolják Rembrandtot, a renaissance nagy-

mesztereivel való kongenialitásról tesznek tanúságot s a szó legszorosabb értelmében klasszikusak.

Ez a szorosabb kapcsolódás az olasz művészethez azonban nem hajtóerő Rembrandtnál, hanem csak színtóma. Az ily irányú orientáció csírái már meg voltak benne Leydenben is s már a Frans Hals-i attitűdökkel egyidőben követhető Rembrandtnál egy lappangó fejlődési vonal, amelynek nyomán el kellett jutnia a kibontakozáshoz. Már Rembrandt legelső ismert műve, a kasseli önarckép mutat valamit a későiek egyszerű monumentalitásából. A Delaborde-féle, majd a hágai (Bode 16), s a Valentiner által újabban felfedezett new-yorki (v. ö. Art in Amerika 1926) is ebbe az irányba haladnak s mintegy előkészítői annak a műnek, amelyben Rembrandt először fogalmazta meg komolyan a maga önvallomását: az Andrassy-gyűjtemény önarcképének.

Szélesen tölti ki a képet a nagy kerek fej silhouettje. Egyszerűen, minden komplikáltabb clarobscur-hatás nélkül bontakoznak ki a széles en-face fiszta idomai: nincs vetett árnyék, amely homályba borítaná a homlokot, a szemgödörökben s az arc mélyedéseiben nem játszik szerepet a barokk fantasztikus árnyékeztetése. Egy könnyen érzékeltetett félprofil test egyszerű kontúrjain épül fel az erőteljes nyugalma arc a puszta szürke hátter előtt, keretezve a bozontos haj sötét tömegétől s oly kimondhatatlan egyszerűséggel illeszkedve bele a keretbe, amelyhez fogható észak felől Holbein óta senki sem csinált. S ezt a szó szoros értelmében vitt klasszikus ideációt minden romanizáló keresettség nélkül érte el Rembrandt oly időben, amikor még nem mutatható ki nála az olasz művészettel való szorosabb kontaktus. S ez biztosít az Andrassy-gyűjtemény önarcképének a fiatal Rembrandt művei között kiváltságos helyzetet. Ez volt számára az érett egyszerűség gondolatának első ösztönös kinyilatkoztatása, fejlődésének egy fontos stációja, amelynek eredményeit később mind jobban megbecsülte, mert ezek nem jelentettek kevesebbet számára, mint önmagának megtalálását.

A rébbi hollandi mester meglepően kis szerepet játszik a gyűjteményben.

Schalcken egy lámpafényes genrejelenete és egy *Hondecoeter* körébe tartozó szárnyas-jeleneten kívül a Rembrandt-iskola két darabjáról kell csak megemlékeznünk. Az egyik, amely Abraham van Diepenbeck nevét viseli, *Ferdinand Bol* műve, akinek historiat kompozíciói mély flamand hatást viselnek magukon. Hogy azonban a szóban forgó kép nem flamand mester műve, azt már eminensen rembrandti ecsetkezelése is elég világosan mutatja. A témát megmagyaráznom nem sikerült, lehet, hogy valami szerzeteslegendából van merítve, lehet hogy a Vád és Védelem allegóriáját ábrázolja. Egy keleti fejedelem elé járul udvarnok két szerzetes, másfelől egy arab egyfőrel két szerzetes, másfelől egy arab udvarnok, s míg az előbbieket az előtérben fetregő rabok életéért könyörögnek, úgy-lászik a fejedelem hajlamosabb a sötétebbőrl tanácsadóira hallgatni. Eközben megnyílnak a mennyország kapui s fönt megjelenik a Szentháromság, hirdetve mintegy, hogy a földi igazságszolgáltatás hatalma véges.

Szintén Rembrandt iskolájának egy jellegzetes darabja egy orientális férfifele, amelynek szerzője, *Gerrit Willemsz Horst*, egyike a legkritikább Rembrandt-követőknek. Horst nem volt közvetlen növendéke Rembrandtnak s hatását Jan Lievens közvetítésével vette föl. Lievenstől örökölte a vörös reflexekben játszó fény jellegzetességét, amelyet két nagy főművén, (mindkettő Berlinben), is föllelünk. Nem örökölte ellenben Lievens légy formaérzékét, gondóren folyó vonalainak kellemes rítmusát; ehelyett modellaturája kemény, formái merevek, egyenesvonalúak: s éppen ez az az ismertetőjel, amely feljogosít, hogy az András-sy-gyűjtemény képében az ő művét lássuk.

Egy kis kép, amely Hendrikje Stoffelst ábrázolja, Rembrandt egy XVIII. századbeli utánzójának műve.

A késői barokk arcképművészetét, a francia stílus diadalmas fellépésének területét három kitünő darab képviseli s köztük egy magának *Hiacynthe Rigaud*-nak műve. (Magassága: 80 cm.) A vakrámán olvasható eredeti XVIII. századbeli fölírás szerint: „S. Exc^{te} M. le Marquis de Minas, Envoyé d'Espagne a la cour de Louis XIV. — par Rigaud peintre du Roy.” A pompás virtuozitással megfestett darab, amely főként

a kék nyakkendőben tanuskodik festőjének eminens piltoretszk hajlamáról, Rigaud fiatalabb korában keletkezett, amikor arcképeit még nem helyezte tágas festőiességgel fölfogott térbe és nem borította őket bőven hullámzó draperiák közé.

Nem annyira kivételnél, mint repraesentatív jellegénél fogva fontos Savoyai Jenőnek egy életnagyságú arcképe, amely eredeti címeres keretének pompás ornamenseitől övezve nagyszerű benyomást kelt. A herceg térdalakkban, abban a sematikus félprofilban van ábrázolva, amely a manierizmus óta a német arckép egyetlen elképzelhető formája volt; s amint a kép stílusa távol áll még a rokokótól, úgy nem is a francia mesterek, hanem a késői amsterdamiak hatása érezhető rajta. Ebből következik, hogy a kép nem igen lehet későbbi, mint 1710-15-ből való.

Ennek a dátumnak a fixrozása főképp a szerzőmegnevezés céljából fontos. Bernhard Vogelnek egy 1735-ből datált metszetéből ismerjük *Kupetzky János*-nak egy Savoyai-arcképet, amely úgy egészenben, mint részletekben — és éppen a legjellegzetesebb apróságokban — az András-sy-féle képpel meglepő hasonlóságokat mutat, anélkül, hogy amellet lényeges eltérések is ne lennének konstataálhatók. Így a metszet, amely egy nagyobb sorozatnak tagja, formátumban kissé át van alakítva, amint változást szenvednek a sorozat többi tagjai is a metsző uniformizáló önkénye alatt. Ennek megfelelőleg a kezek helyzete megváltozik. Eltér azonban az ábrázolt életkora is, amely a metszeten sokkal előrehaladottabbnak látszik. Végre eltér egy kissé a stílus, amely több francia hatást, több rokokó mozgalmasságot mutat. Minthogy azonban a kép és a metszet összefüggése tagadhatatlan, föl kell tételeznünk, hogy a metsző azért engedett meg magának szabadságokat, hogy művének több aktualitást adjon: megváltoztatta az életkort és koncessziókat tett a divatos francia stílusnak. Ebben az esetben a metszet protoípusa a mi képünk lenne s ennek szerzője a metszet csálhatatlan szignatúrája szerint: *Kupetzky János*.

¹ Johannis Kupetzky incomparabilis artificis Imagines et picturas, quosdam etiam haberi potuerunt, nunc ad quinque dodecadas arte quam vocant nigra aeri incisae a Bernhardo Vogelto etc. . . . (1748, Nürnberg.)

Ezzel szemben áll a tény, hogy a festmény *nem* mutatja Kupetzky szokott stílusát. Talán el lehet simítani ezt az ellentmondást azzal, hogy Kupetzky jellegzetes stílusa csak a tízes évek közepén alakult ki, amikor is intenzívebben kezdte foglalkoztatni Rembrandt s vele egyidejűleg a francia rokokó. S nem láthatnók-e az Andrássy-gyűjtemény képében, amelynek keletkezését úgyis aránylag korai időre kellett tennünk, Kupetzkynek egy fiatalkori művét?

E kérdés eldöntését azokra kell bíznom, akik több tapasztalattal rendelkeznek a művészettörténet e területén. Mint minden udvari jellegű művészet, úgy a későbarokk arckép stílusa teljesen internacionálissá vált, amelyen belül nagyon nehéz irányokat és egyéneket megkülönböztetni, s amely stílus, ha a tárgy kívánja, alkalmilag olyan művészeket is meghódít, akik különben festői jellegükben könnyen fölismerhetők.

Az osztrák udvari arcképfestők között előrehaladottabb fokot képvisel *Maerten van Meytens*, aki már teljes mértékben behódol a francia stílusnak. Egy előkelő aranygyapjas lovag arcképe az Andrássy-gyűjteményben minden kétséget kizárólag az ő keze munkája, és pedig a kivételesen kvalitásos darabok közül való.

Johann Georg Hamilton nevét viseli egy magyar lovas testőre arcképe, (95×68 cm²) egész biztosan hibásan, mert Hamilton 1757-ben, tehát még a testőrség felállításása előtt meghalt. A kis kép pedig annyival érdekesebb, mert hasonló példányokkal másutt is lehet találkozni: kettő van Ernst Lajos gyűjteményében. Nincsen kizárva, hogy a bécsi festő végigportálítottja az egész testőrgárdát s már történelmi szempontból is érdekes lenne utánajárni, hogy hány darab regisztrálható még ebből a sorozatból, mert köztük esetleg nem egy nevezetesség arcképét lehetne azonosítani.

A megújódás korából egy ismeretlen klasszicista bájos kis női arcképét csak megemlítjük; fontosabbak az új nagy angol iskolának darabjai s egy természetfölötti nagyságú női arckép, amely ha nem is egyenes leszármazottja ennek az iskolának, mindenesetre erős befolyását mutatja. *Heinrich Füger* a szerzője ennek a csodálatos darabnak, amely különben témájánál

fogva is érdekes: Lujza király- és császárnét, II. Lipót nejét ábrázolja, ugyanazzal a nyakláncsal és karosszékkel, amellyel Füger híres miniatűrje néhai Rainer főherceg bécsi gyűjteményében is mutatja. Talán Füger legszebb műve ez a nagyszabású arckép: a közvetlen előtérbe állított alak, di sotto-nézetben, még a kezelés festői feloldottsága mellett is monumentális hatást tesz. *John Opie* egy finom, majdnem nőies felfogású férfiképmása mellett *Thomas Lawrence* bájos két gyermeke kezelésének szabad virtuozitása miatt tűnik fel. *Turner* velencei vedutája, amelyet a Magyar Művészet már publikált — 1926. II. évf. 204. l., — Canaletto képe mellett érdekesen mutatja a réginek és újak ellentétét: az új azonban már kívül esik jelen cikkünk feladatának körén.

A plasztikai gyűjtemény, magángyűjteményeink nagy többségétől eltérőleg, nagy szerepet juttat az antik művészetnek: sajnos ennek néhány képviselőjével nem volt alkalmunk mélyrehatóbban foglalkozni. Három-négy etruszk terracottafejről van szó, továbbá két görög márványfejről, amelyek figyelmesebb vizsgálatot fognak igényelni.

Egy hatalmas, életnagyságúnál nagyobb Apolló-szobor, amely a római Odeschalchi-gyűjteményből származik, nem ismeretlen az archeológusok előtt. (V. 6.: Arndt—Amelung: *Einzelaufnahmen*, Nr. 1986—1990.) A fej és a mell, sajnos erős átcsiszolást szenvedett el, ettől, valamint egy a mellen végighúzódnó nagyobb repedéstől eltekintve, a szobor állapota nagyon jónak mondható: kiegészítésre szorulnak a jobb alkar, amely fíjat és puzdrát tartott, a balkéz ujjai, amelyekbe egy borostyánágot kell képzelnünk, továbbá az orr és a lábujjak. A Kr. e. V. század közepén keletkezett ú. n. Omphalos-Apollo egy megismétlését ismerhetjük fel a szoborban, amelynek keletkezését a Kr. u. II. század első felére teszik.

Ismeretlen volt viszont egy fél-életnagyságú férfitorzó, (magassága 55,5 cm), szép praxitelesi típus, amely, bár a formák gazdagságában és finom precizitásában távol áll az olympiai Hermestől, motívumban mégis leginkább erre látszik támaszkodni: az sincs kizárva, hogy az ábrázolt ifjú föl-

emelt jobbával vizet vagy bort öltött valamely balkezeében tartott edénybe.

Áttérve az újkorra, első helyen két címertartó márványpuffot kell megemlítenem, amelyek Simone Bianco (Leukos)-nak tulajdoníthatók. Ez a Planiscig által újabban ismertett kismester a XVI. század elején származott át Toscánából Velencébe, magával hozva egy csöppet Közép-Olaszország levegőjéből és Firenze antikizáló izléséből, ami a mi darabjainkon is megérezhető.

A német renaissancnak két darabjáról adhatunk számot: az egyik *Krisztus Sírátását* ábrázolja (sváb iskola 1520 körül) és érdekes módon olvastja a renaissance-szerű detaillokat a gótkus komplexumba, amely még teljesen az alsórajnai hatás alatt Németországban mindenütt elterjedt reliefsoportosítást mutatja. Ennél kvalitásosabb egy kis puszpángból való *Ádám*, melyet párdarabja, Éva, sajnos egyedül hagyott. A XVI. század második feléből való kis remekmű, amely hozzá kitűnő állapotban is van, a német renaissance legnagyobb fafaragóhoz mérő s remélhető, hogy idővel szerzője is kimutatható lesz.

Az olasz renaissance-bronzok a gyűjtemény egyik fénypontját alkotják. Egy tekintélyes nagyságú bika páduai mester műve a XVI. század első feléből. Alessandro Vittoria nevét viseli két kandeláberfigura, amelyek karcsú és erőteljes formákban, ringó kontrasztállításaikban tényleg a manierizmusnak és a barokknak azt a keveredését mutatják, amelyet Vittoriánál szoktunk látni. Óhózzá képest azonban a modellatúra különösen a lábakkban túlságosan lágy és elmosódó, a kezek apró tömegeskébe vannak foglalva, amelyekbe az ujjak csapn be vannak karcolva, a fejek édes-kés típusai is eltérők. Mindez arra készlet, hogy a szerző Vittoria valamelyik más velencei kortársában, esetleg Tiziano Aspettiben, vagy az állítólagos Tamagninban (akinek nevét egy értékes velencei ajtókopogtató viseli) keressük.

A bronzgyűjtemény kimagasló darabja azonban egy buzogányával hadonászó centaúr, amely különösen a fejben oly sok analógiát mutat *Giovanni da Bologna* művel, hogy bátran ennek a mesternek az unikumjai közé sorozhatjuk be. Tesszük pedig ezt annál nagyobb örömmel, mert az

új mű mesterének éppen legkevésbé ismert, legkorábbi periódusára vet fényt és így nagyban hozzájárul ennek a rendkívül fontos és érdekes mesternek megismeréséhez.

Gianbologna egyike volt azoknak a művészeknek, akik nem annyira egyes darabjaik nagyszerűségével, mint hatásuk kiterjedtségével tették nevüket halhatatlanná. Nem mintha sok hatásosabb és népszerűbb darabja lenne a szobornémet, mint a „Repülő Merkur”, mint a Loggia dei Lanzi hatalmas szoborműve, vagy a bolognai és Bobolibi Pontanák, — mégis mindezek a darabok nem oly nagyszerűek egyenként, mint amilyen impozánsnak nagy számuknál és annál a könnyűségénél fogva, amellyel alkotójuk létrehozta őket.

Gianbologna művészte éppoly kevésbé állítja problémák elé a nézőt, mint amily kevésbé voltak problematikusak szerzőjük számára. Egy bizonyos behelző, egyszerű ritmika a szerkesztésben, tiszta, sima fölletek, szélesen megalapozott fölépítés: ezek Gianbologna hatásának titkai érett korában; megannyi oly sajátjág, amely Olaszországban ideál és egyszerűség mind követelmény volt a XVI. és XVII. században. A *románisztikus izlésnek* ez a mélyes megértése a flamand születésű, flamand neveltetésű Gianbolognának nagy tette és nagy érdeme. Mert ez a tett egy sürgősen aktuális tett volt akkor, amikor ez a jövőn való uralkodásra hivatott izlés meg volt zavarva, el volt nyomva a manierizmus reakciója által. A XVI. század végén az olasz művészi élet a legnagyobb forrongás képét mutatja: a manieristák nagy tömegével szemben néhány fiatal kezdeményező propagálja az antikos ponderációk, a tiszta ritmikus térbeli szerkesztés, a természetes látás stílusát s csakhamar be is lép az a nagy stílusfordulat, ami például a két Allorit elválasztja egymástól: ugyanaz, mint amely északi földön például Cornelis van Haarlem nagy stílusfordulatának felel meg.

A fiatal Gianbologna érdeme az, hogy Olaszországba érkeve, helyes érzéssel féltte meg a helyzetet s talán senki nem járult nagyobb mértékben hozzá e helyzet tisztázásához, mint ő.

Mert Gianbologna fiatalkora még mélyen a manierizmus művészetében gyökerezik s

a manierismus reminiszenciái még sokáig nagy szerepet játszottak nála akkor is, amikor már kezdett kibontakozni előtte valódi hivatottsága. A „Repülő Merkur” nem tartozik Gianbologna legelső művei közé, mégis már alapöletében egyes le-
származottja Benvenuto Cellini Perseusának, tehát egy tisztán manierisztikus műnek. Jellegzetessége a ponderációval űzött virtuóz és paradox játék, a testsilhouett szétszaggatása, a detailmunka, ellentétben Gianbologna különben szélesen ponderált, blokkszerűen összefoglalt klasszicizáló törekvéseivel. Hasonlóan van kezelve a bolognai Neptun nagy bronzmodellje, a mester legelső ismert munkája, amellyel szemben a kész márvány már több teret enged a romanizáló törekvéseknek.

A manierisztikus örökség azonban sehol sem olyan kézzelfogható, mint az Andrassy-gyűjtemény kis bronzcentaurjában. Ellentétben a mester későbbi lóalakjaival, amelyek — akár mint a berlini, virtuózan oldják meg az ágaskodás problémáját, akár pedig, mint a még későbbiek, lehangadt kompozícióba vannak összefoglalva — a mi kis emberlovacskánk nincs ponderatív értelemben, plasztikailag egységesítő. Az anatómiai megalapozás éppen ezért nem tökéletes: a fékező első láb nem felel meg a teljes rohanásban levő hátsótestnek, a kifeszülve lobogó ferknak; a felsőtest excesszív hajlása nem nyer kiegyensúlyozást az alsótestben, a felemelt hátsó láb helyzete egyenesen képtelen. Mindez azonban nem egyetlen hiba, hanem jellegzetes festői, impresszionisztikus törek-

vések érvényesülése a plasztikában, amely itt a késői darabok statuáris összefoglaltsága helyett még a silhouett pittoreszk felbontását és az ezzel kapcsolatos detailhatásokat keresi. És éppen a detailmunka nagyszerűsége, a csontozat, az erek, a felület apró mozgásai azok, amik itt Gianbolognát soha felül nem mult magasságban mutatják; történelmileg: ugyanazok az anatómiai túlzások, amelyek néhány németalföldi manierista művészetét — Heemskerck-től Lytewaelig — oly határozottan jellemzik. Ebben rejlik a bronzdarab manierisztikus jellege, amely az érett Gianbologna romanisztikus, klasszicizáló törekvéseivel oly élesen szemben áll. Ezért is Gianbologna legelső műveinek egyikét kell benne látnunk, amely talán a bolognai Neptun bronzmodelljénél is régibb és ennek olaszos hatásait még nem mutatja, hanem Gianbologna flamand-francia neveltetésének ékes tanúja.

Ha még röviden megemlékszünk három XVIII. századbeli német plasztikai darabról, (egy kis szent családról, egy imádkozó angyalról és egy bőrből való Pietà-reliefről, amelyet fényképen közlünk) továbbá Righetti-nek a kitűnő XVIII. századbeli olasz bronzöntőnek három antikuzánzatáról, akkor befejeztük beszámolóinkat. Sok érdekes apróság és sok figyelemreméltó műzeális darab közt öt-hat oly kimagasló remekművet volt alkalmunk közzétenni, amelyek világszerte a legnagyobb érdeklődésre tarthatnak számot: és hogy ez lehetővé vált, azért első-sorban az illusztrációs gyűjtő szívségének tartozunk köszönettel.

DR. GOMBOSI GYÖRGY

LIPTÓÚJVÁRI STROBL ALAJOS MŰVÉSZETE¹

A szobrászat sorsa az elmúlt száz évben mostohább volt, mint a festészeté. Pedig a római birodalom bukása óta egyetlenegy korban sem állítottak föl annyi emlékművet, egyetlenegy század sem öröklötte meg nagyjai emlékét szobrokban oly gyakran, mint az utolsó száz év. Nemcsak császároknak, királyoknak, hadvezéreknek jutott most szobor, hanem politikusok, tudósok és művészek, sőt nem egyszer karriert csinált filiszterek márvány- vagy ércalakját is földállították a városok terein, ligetekben. Már megszoktuk, hogy emlékszobrokban rójuk le hálánkat nagyjaink iránt, így nyugtázzuk legláthatóbban és legmesszebb időkig el nem halványodó érdemeiket. Szinte meg sem érjük most, hogy olyan egyént dicsőítő kor, mint a renaissance, nem állított nyilvános emléket legnagyobb fiainak, a halhatatlan művészeknek. Michelangelo ugyan megalkotta ércből II. Gyula pápa hatalmas alakját, de nem emelték szobrot az utódok magának a titáni erejével lenyűgöző mesternek, a fenségesen szelíd Raffaelnek, a misztikusan matematikus Leonardónak vagy a színekben álmódózó Tizianónak.

Nem kutatjuk most azt, hogy micsoda lelki, morális és társadalmi okokra vezendő ez vissza, csak megállapítjuk, hogy egy művészettel csodálatosan termékeny és teremtő géniuszokkal teli kor emlékszobrokkal jobban fukarkodott, mint a mi századunk. A síremlék volt akkor a megörökítés általánosabb módja, de itt az elhunyt dicsőítését tűzengte az elhaltak Isten előtt való alázata, vallásos áhítata, lelkének üdvözülni vágyása. A profán emlékszobrok igazi kora akkor érkezett el, midőn a XIX. században a vallásos érzés megfogyatkozott. De ugyanekkor a művészetek szoros stílus-egylítése, egységes továbbelakulása is megszűnt. Az építészeti jelzi legjobban a határozatlanságot, mely már a múlt század elejének klasszicizmusa után a romantiká-

val lépett föl. Ahogyan később az építészet mindinkább a múlt különböző stílusainak követésére vetette magát, úgy a szobrászat is többé-kevésbé visszafelé tekintett. Megszűnt az építészetnek reá való hatása, a kétőnek egymást élető stíluskapcsolata. Hová lett most az olyan szoros együttes, mint aminő a csúcsíves székesegyházak portáléin vagy a barokk oltárokon figyelhetők meg, amelyeken a természetet ábrázoló képfaragás ugyanazokat a formákat, vágyakat szólaltatja meg, mint az architektúra a maga elvontabb nyelvén. A szobrászat most függetlenebbé lett az ingadozó építészetől, mert nem tudta követni ennek stílusváltozatait. Az építészet hol az antik, hol a renaissance, hol a gotikus, hol a román, hol pedig a barokk formanyelven igyekezett beszélni és ezt kellett volna tennie a szobrászatnak is, legalább is az épületekkel kapcsolatos plasztikának.

De szabad-e az épületekkel összefüggő szobrászatot stílus szempontjából elválasztani az architektúrától független plasztikától? Bizonyára nem. Legalább is nem történelmet ez a határozott stíluséletet élő korszakokban. Az antik, a gotikus, a renaissance vagy barokk szellem egyformán hatott át minden szobrászati alkotást, akár függött az, akár független volt az építészetől. Az ábrázolásra utalt, a figurális valósággal közvetlen kapcsolatban lévő szobrászat különben is kevésbé volt képes a XIX. században a régi stílusokat követni, mint az építészet a maga elvont, mértani nyelvén. Különösen a középkori stílusokat utánzó épületek plasztikáján láthatjuk ezt. E szobrok rendszerint őrsebbek, stílustalanabbak, mint az antik, a renaissance vagy a barokk ízlést követő épületeket díszítő szoboralkotások.

Míndzen azonban nem szabad csodálkoznunk. Hiszen ugyanakkor, mikor a műegyetemen az építészet különböző történelmi stílusait oktatták, a szobrásztnövényeknek csak az antik, a renaissance és a barokk plasztika remekait állították oda

¹ Felolvasta a szerző a Szinyei Merse Pál-Társaság által 1927. évi február hó 9-én a Magyar Tud. Akadémia ülésében a mester emlékére tartott ünnepi ülésen.

követésre méltó példák gyanánt. A román, a gót, sőt az extatikušabb barokk szobrászat szépségeit, szellemét nem értették. Hogyan is lehetne kívánni az ilyen képzésben részesült képfaragóktól, hogy a középkori ízlést követő épületeket stílusos szobrokkal díszítsék. A XIX. században egyfelől megszűnt az önállóságukban elfogult, de termékeny korok stílust képző ereje, másfelől hiányzott a minden formanyelvet egyformán megértő, szellemét átérző elfogultság is.

Ebből a meddőségből az ábrázoló művészeteket csak a természetűségnek újra éledő kultusza húzhatta ki. De a festészetnek és a szobrászatnak a természetszemlélet közvetlenségével való felrészlítése hosszú időre még távolabb vitte őket az architektúrától, a vele való stílusközösségtől. A szobrászi műtermekbe bevonult a valóságosság, mint ahogyan a festők meglátták a póztól mentes embert és a napsütéses természetet, ezzel egyidejűleg azonban szinte teljesen elvesztett a szobrászat sajátos törvényeinek tisztelgésben tartása. Mégsem volt az utóbbi veszteség olyan nagy, mint azt a naturalista szobrászat ellenségei állítják. Hiszen a konvencionális szobrászatban sem éltek már igazán az antik plasztika szigorú századainak hagyományait, sőt az ilyen alkotásokat is inkább a barokk festőiség elevenítette meg. Viszont a naturalista szobor lehet jól komponált és kiegyensúlyozott, nem is beszélve nagy kifejezésbeli értékeiről. Elég, ha a francia *Dalou*, vagy még inkább a belga *Meunier* törölmetszeti paraszt- és munkásalakjaira hivatkozunk.

A naturalizmusnak és az impresszionizmusnak a szobrászatba való bevonulása tehát kettéválasztotta ezt a művészetet: az önálló szobrokat vagy domborműveket alkotó naturalista, illetőleg impresszionista plasztikára és az építészettel kapcsolatos képfaragásra. Voltak egyes nagy mesterek, így mindenekelőtt *Rodin*, az első csoport vezére és legtipikusabb képviselője, akinek egyetlen alkotása sem kapcsolódhatik stílusosan az architektúrához. Ez volt bizonyára oka annak, hogy Dante pokla kapujának szimbolikus tartalommal telt tervét nem valósította meg, hanem a kompozíció egyes részelt önálló alakok vagy csoportok gyanánt dolgozta

föl. (*A csók, A gondolkodó*.) Viszont a másik oldalon az építészettel számoló szobrászokat a konvencionális fenyegette és itt amlatt is zavarba jöhettek, hogy milyen formanyelvhez kössék alkotásukat, mert — mint mondtuk — nem volt a szobrászatra is feltétlenül vonatkozó, ezt is magával ragadó, kialakult, határozott építészeti stílus. Igazi mozgalom, nagy értékeket létrehozó élet ezért a XIX. század utolsó évtizedében a szobrászatnak inkább a naturalista csoportját jellemezte. Természetűséget, pillanatnyi közvetlenséget írt elő az uralkodó festészet, az architektúrával, ennek eklektikus irányával számoló plasztika viszont nagyjából a hagyományokat ápolta.

Ebből a kettősségből, mely csak fogyatékos stílusérzékű, ingadozó, a művészi alkotásokat nem egyformán meghatározó korszakoknak sajátja, a német *Hildebrand* akarta kivetelni a szobrászattól. Egyfelől elutasította a kötetlen naturalista-impresszionista felfogást, másfelől megszabadította a művészetet az eklektikus konvencionális mustól, mely maga is sok festőiséget tartalmazott. Az antik képfaragás törvényeire tér vissza. De irányja nem talált általános elfogadásra, mert részint szembenállott a festészet hegemoniájával kapcsolatos, uralkodó naturalista-impresszionista felfogással, részint nem általános, mindent átfogó stílusakarásnak volt kifejezője, hanem csak a plasztika sajátos természetének föllesmeréséből sarjadt ki. Az egyik oldalon *Rodin* hirdette az impresszionizmust és — ezt a kifejezést rendkívül mélységgel párosítva — magával ragadta a szobrászok nagy részét, a másik oldalon, sokkal kisebb körben pedig *Hildebrand* a pillanatmiség szeszélyeitől megítélte, örök szobrászi törvények érvényét igazolta alkotásaiban. Közülük állott, a két ellentét előnyeit ösztönösen egyesítve, *Meunier* művészetének valószínű közvetlensége és szobrászi stílusossága.

Ha az elmúlt évtizedek bármelyik kiváló szobrászmesterének munkásságát helyesen akarjuk fölfogni és megítélni, úgy okvetlenül figyelemmel kell lennünk az imént kifejtett szempontokra. Mindegyik szobrásznak ösztönösen vagy tudatosan számolnia kellett ezekkel az eszmékkel. Igen sokan tet-



LIPTÓUVÁRI STROBL ALAJOS: ALBRECHT KIR. HERCEG



LIPTÓUVÁRI STROBL ALAJOS:
A MŰVÉSZ FELESÉGÉNEK GYERMEKKORI ARCKÉPE
A csatló birtokában



LIPTÓÚVÁRI STROBL ALAJOS:
BÁRD EÖTVÖS LORÁND MELLSZOBRA
A hátró Előadás József-településkor Budapesten



LIPTÓÚVÁRI STROBL ALAJOS: VENUS-FEJ
Kálmár Ártérián értekezés

tek alkotásaikban határozott hitvallást a naturalista-impreszionista felfogás mellett, néhányan pedig a hildebrandi elvek követőivé lettek. Számos mester azonban nem csatlakozott egyik irányhoz sem. Ezek a barokk festőiséggel kapcsolatos, hagyományos szobrászi felfogást akarták természet-hűséggel megeleveníteni. Nem adtak helyet a teljesen laza komponálhatatlanságnak, nem mondták le a renaisszáncera és a barokkra visszamenő hatásokról, nem fordultak szembe az akadémiákkal, az eklektikus építészeti irányokkal, viszont az élet közvetlenségét, szabadságát, lendületét is hangsúlyozni akarták. Valósággal egy XIX. századi késői renaisszáncenak nevezhetjük irányukat, mely még akkor is virágzik, mindön a két másik, egymástól messzi fekvő forrásból már új vizék fakadtak.

Ennek a mulat a jelennel kiegyenlítő, a hagyományos szépséget az élet igazságával összeegyeztetni akaró iránynak volt egyik legjelentősebb magyar mestere lipót-úvári Strobl Alajos. Egyike volt a háború előtti, boldog Magyarország legtehetségebb és legtöbbet dolgozó művészeinek. Munkássága hozzátartozott a Ferenc József uralkodása alatti szellemi és gazdasági virágzáshoz, hű kifejezője volt e kor pompavágyának, ünneplőbe öltöztetett önbizalmának. Szobrászatának stílusa a 70-es és 80-as évek érzésvilágában gyökerezett. Ennek művészi hitvallása, neobarokk festőisége visszahangzott alkotásaiban. A század végén uralomra jutó, könyörtelen természetesség, a szépséget a kifejezésért és eredetiségért föloldozó irány nem felelt meg pátoszú kedvelő egyéniségének. Iriztott a prózából, izzott a valóságot átformalni akaró szenvedélytől. Hallatlanul lelkesült a pazar látványosságokért, szinte sajnálta, hogy a márvány és az érc nem képes köveim képzeletének szárnyalását. Sajátos művészi énjét nem egyszer festői lümpélyek, hatásos temetések rendezésében élte ki teljesen. Ebben is a régi nagy mesterekre illett vissza. Érdekes megfigyelni, hogy a festőművészek között azokéi lelkesült leginkább, akiknek modora legtávolabb van a szigorúbb szobrászi stílustól. Műtermében Riberának, Velasqueznek, Van Dycknak, Tiepolónak névére, Strol Zsófia által készített másolatai függnek. A szobrászok között Michelangelo

volt a bálványja, akinek titáni szenvedélye Stroblt is megalapította. Mint Michelangelo világokat formáló fantáziáját, Strobl lobogó képzeletét is állandónagy tervek, kompozíciók hevítették. A teremtés szent örölete sohasem engedte nyugodni. Csak ha beteg volt, akkor pihent, akkor volt csöndes örökké hullámzó kedélyvilága.

Strobl Alajos 1886. június 21-én született a felsőmagyarországi Királylehotán, művelt, nemes gondolkodású szülőktől. A lőcel gimnáziumban öt osztályt végzett, de művészi hajlama rajzolásban már korán megnyilatkozott. Mintdát képességet először egy felvidéki kályhagyárban érvényesítette, ahol figurális domborműveket készített vaskályhák számára. Tanulóéveire vonatkozólag Berzeviczy Albert, a Magyar Tudományos Akadémia elnöke volt szíves egy érdekes levelet rendelkezésünkre bocsátani, melyet Mankovits Kornél, struhersi (L. S. A.) felkészít intézett hozzá 1927. január 15-án.¹ A felvidékről került a fiatal Strobl a bécsi iparművészeti iskolába *König* Gusztáv szobrásztanár keze alá. Egy *Mercur-szoborral* nyert díj alapján nemskóra fölvettek az ottani Művészeti Akadémiára. Itt a széles műveltségű *Zambusz Gáspár*, a bécsi Beethoven-szobor és *Mária Terézia-emlék* alkotója volt a mestere. Az Akadémián fölött négy

¹ Az érdekes levél ide vonatkozó része így szól:

"1890 vagy 70-es években egyfajt jártam Strobl Alajos az Lőcsei az első gimn. osztályból és berútkoztam. Strobl Alajos a lőcel nagyvendéglő mellett utcában lakott éregy cécsanyjával az emeleten; a földszinten volt egy kovács-műhely, ahol egy lőceli huszárvitél polcár — Karsniz — lakosát is dolgozott.

Strobl szabadidőjében többnyire a kovácsműhelyben kovácsasszemekkel játszott a puskáit, a a mester nem is zavarta, hiszen a ház lakójának fia volt.

Volt a műhelyben több nagy, vasság, fém szög, melyeket a mester spermgénnel nevezett. Strobl Alajos éreget a mestertől egy ilyen vasság szögét és a műhelyben levő kovácsasszemekkel kezdte kifelé, vaspolyvára és formálta. — Foglaltam so volt, mit akart ő azaz a vasság derekban. — csak valami 3-4 méter vették észre, hogy ő abból emberi lelet formált és pedig magának a Karsniz kovácsasszemnek fejes ábrázolt.

Volt nagy a érthetetlen csodálkozás, bémálat, kivált az öreg Karsniz mester öltt neki.

— Strobl Alajosnak alkotó szíveire már akkor kell éreget a felledezett lelet.

Egy alkalommal a 90-as évek elején Budapestten voltam és sikerült találkozzom vele. Nem ősmert, nem emlékezett rémre, de amikor félreállított előtte a kovácsműhelyt, a mestert, a vasságot, melyből a kovácsasszemek fejes kiráspolyvára, kiképezte a megformálta, néi hatótas gaudiummal visszaszemlékezett rémre, a kovácsra és erre a vasság remekére, mely a kovács birtokában maradt. Pál is lért egész, hogy kerítsem meg neki azt a felbérzást vasságot, de bizony nem sikerült, mert a kovács régi hallásával az is évszázalt.

Ez a renaisszáncra jutott szembe, amikor Strobl Alajos gyászos haláláról értesültem a lapokból, a közltem azt Kegyelmes úrnak, hiszen Kegyelmes úrnak is taposta azt a lőceli gimn. tanisítéletet, ahol Strobl Alajos és én is ott jártam."



LIPTÓJÁVÁRI STROBL ALAJOS: SZTEKA GYULA KÉPMÁSA 1887.
Az építészeti múzeumban



LIPTÓJÁVÁRI STROBL ALAJOS: ZICHY MIHÁLY KÉPMÁSA
Az Ersekertben



LIPTÓÚJVÁRI STROBL ALAJOS: ZENNYI ILONA

Vázlat a kassai Szécsény-templomból



LIPTÓÚJVÁRI STROBL ALAJOS: ASSISI SZT. FERENC

A művészt egyike abból névze. A család hírnökében

év alatt mintázta *Perseus*-át,¹ mellyel feltűntést kellett és amely lithon meginduló sikerű pályának is első állomása. Az 1877-es és 1878-as évekből két vázlatkönyve is fennmaradt fele rajzokkal.² Rendkívül lelkiismeretes, természet utáni tanulmányok a kaszárnyaéletből, ezenkívül néhány szobor-terv. Katonatisáiról készült rajzai becsületére válnának a müncheni naturalista festőknek is. Két vázlatkönyvében önarcképeire is akadunk. Kettő közülük testvére a Szépművészeti Múzeumban lévő kitűnő terracotta-fejnek, melyei a mester abban az időben önmagáról mintázott. A szobor-tervek között a *Perseus* egy tanulmánya és egy csoport terve érdemel különösebb figyelmet. Érdekesebb a bécsi akadémián készült akt-tanulmányai és a régi Burg-Theater nézőterének rajza is. Mindezek a tanulmányok Stroblnak a festészet iránt való nagy hajlandóságát bizonyítják. E hajlamát Bécsnek akkori művészi kultúrája még jobban kifejlesztette és a pompa felé terelte. Egész életében, szobrászati koncepciójának legnagyobb részében hű is maradt a dekoratív, festői kifejezéshez.

Midőn Strobl a hatásokra legfogékonyabb tanulóéveiben Bécsben tartózkodott, az osztrák főváros akkori páratlan föllendülése, akárcsak Páris, Berlin és a többi nagy város fölvirágzása a neorenaissance, illetőleg a neobarokk stílus jegyében történt. Az olasz cinquecento csillogó pompája eljött a XIX. század második felének művészei, akik még az építészetben és a szobrászatban is festői ragyogásra, dús formahalmozásra töreksenek Bécsben Makart illi fülhangos diadalát, Tiziano velenel stílusát akarja föltámasztani festményeiben, díszfölvonulásaiban. A fiatal Strobl elbűvöli a földérett olasz aranykor és ettől a világtól egész pályája alatt csak ritkán fordul el teljesen. De a művész egyéniségében más források is buznognak, melyek melyebbről törtek elő. Érzli, hogy a nagy pompa, a renaissance és a barokk formák gyönyörűen ható, festői harmóniája, különösen másodkézből felújítva, csak akkor kelthet mély benyomást, ha lelki igaz-

sággal párosul. Csak az érzés valódisága, őszintesége, a modellben való elmélyülés kölcsönözhet az eszményítésnek igazi művészi erőt. Strobl szobrászatát ez mentette meg az álpátosza, a konvencionális musba való elmerüléstől, ez adott tehetségének igazi szárnyakat.

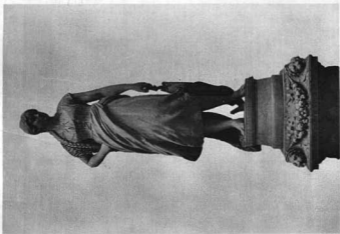
Tanulmányainak befejezése után 1882. évben tér vissza Strobl Budapestre, ahol a Múcsarnokban kiállítja *Perseus*-át. A nyulánk, elegáns, nem teljesen kifogástalanul kiegyensúlyozott akt lithon is nagy sikert arat. A szobornak a művész fiatalágából származó gyengéi eltörpültek a lehetőség igazi és ünneplés megnyilvánulása mellett.³ A *Perseus* iskolapéldája az akkor uralkodó eklekticismusnak. Az antik és a cinquecento szépségelt idéző kor nem tudott lemondani az augsburg-nürnbergi német-renaissance iparművészeti gazdagságról sem. *Perseus* aktjának polirozott meztelenségét szinte háttérbe szorítja az ötvösség remekelést bizonyító sílak, kard, továbbá a lábokat ékesítő szandálók. A fiatal Strobl eme alkotása méltó dísz lehetne valamelyik neorenaissance vagy neobarokk középületünk csarnokának.

A *Perseus* sikere és *Palestrina* zeneszerzőt ábrázoló pályamunkája alapján megbízzák az akkor épülő Operaház főhomlokzata számára négy zeneszerző, úgymint *Spontini*, *Cherubini* álló, a magyar *Erkel* és *Liszt* ülő szobraival, valamint a két népszerű *szfinx*nek mintázásával. Az utóbbi kettő dekoratív rendeltetésénél és az egyiptomi előképekhez való csatlakozásra folytán Strobl legtömörebb, legnagyobb alkotásai közé tartozik. Azonban itt sem ismétli meg szimmetrikusan a két szárnyat. A jobboldali szfinx arc-kifejezése zárkózottabb, befelé tekintő, a baloldali viszont fiatalosan őszinte és kifelé figyelő. Az egyéni megelevenítésről Strobl itt sem mondott le.

Erkel és Liszt ülő szobra a földszinten, a főbejárat mellett lévő két fölkében foglal helyet. Strobl itt jeles példát mutatott arra, hogy miként kell a közvetlen természet-

¹ Beck Ö. Pállo helyesen jegyezi meg a szoborról (*Nyugat*, 1927. január 127. o.), hogy az alaknak a latöréssel való megismertetése antik bronzszobrok római másolatának határára vezetendő vissza. Itt említtük meg, hogy a másolatok egy későbbi másolatpályára az eredetileg lezáródtól való Perseusok. A bronzpéldányról hiányzik a püncsör, a kar és váll szabadok. Ez a szobor a család tudomása szerint *Belgiumban* van.

² *Ujpr. Magyar Művészet* I. évf. 41. old.
³ A kisebbik vázlatkönyvet a rajzok mellett olvasható dátum szerint 1877 októbertől 1878 januárjáig, a nagy vázlatkönyvet pedig 1878 októbertől 1879 szeptemberéig használta a fiatal Strobl. Fennmaradt még egy harmadik — a kettő közé eső — vázlatkönyv 4 lapja katonatisáiról.



LIPTÓJÁVÁRI STROBL ALAJOS: HALÁSZLEÁNY, 1888

Az Andrássy-úti Országházban



LIPTÓJÁVÁRI STROBL ALAJOS: DANUBIUS

Kálmár Arany és testvérek



LIPTÓJÁRI STROBL ALAJOS: HADIEMLEK AZ ANGLIAI STANSTED-BEN

tességgel fölfogott képmásszobrot emlékszerűen fölhangolni és építészet keretbe komponálni. Ime, első két mesteri bizonyítéka nemcsak Strobl genialitásának, hanem az általa képviselt, az architektúrával szemelő, azonban étellel telített stílusnak. Bizonyára tudta a fiatal művész, hogy itt olyan feladatot kapott, mint a quattrocento elején négy mester, közülük Donatello, akik a firenzei székesegyház fülkéi számára mintázták az első négy renaissance evangélistát. Ebbe a sorba, melyben Michelangelo Mózesé és a Sixtus-kápolna festett prófétái és szibillái a legfenségesebb és legszenvetelmesebb alakok, tartozik Stroblnak két magyar zeneszerzője is. Erkel Ferenc nyugalmasabb, egyszerűbb pózban, míg Liszt Ferenc lelkesebb kontrasztban, fölfelé tekintő arccal ül kópadján. Az utóbbi alkotáson különösen észrevehető a Sixtus-kápolna prófétáinak befolyása. A fényárnyék-hatások ezen már festőiek, a formák lágyabbak, mint Erkel Ferencnek köből érzett szobrán. A fölfogás eltérő volta különösen a két mesterien mintázott fejen érvényesül.

1906-ban hasonló feladat előtt állott Strobl a Zeneművészeti Főiskola homlokzatának emeletére ércből mintázott Liszt Ferencnél is. Ezáltal nyugalmasabban trónol a magyar zeneitán, mint az Operaház fülkéjében, csak hogy itt a mester nem számolt eléggé a szobor helyével. Így alulról csak némileg fogyatékos rövidülésben élvezhető az ülő alak. Az Operaházon lévő szobrokkal egyidőben készíti Strobl a szemben lévő Wahrmann-ház kapuja előtt álló, az erkélyt tartó, szinte szimmetrikusan egyforma két *kariatidát*. Az Erechtheion márványszüzei után mintázott alakok Stroblnál is építészeti szigorúságot és nagyvonalúságot árulnak el. Ezekben semmi festőiesség nincsen.

A kitűnően megoldott feladatok után egymásután kapja Strobl az emlékszobrokra való megbízásokat és megindul képmásszobrainak bámulatosan hosszú sora is. Négy és fél évitized alatt százait is meghaladó portraitt mintáztott. Az utóbbiak között találhatjuk Strobl tehetségének legnemesebb gyöngyeit. Ünneplés méltósággal ábrázolja a fejedelmeket, a társadalmi előkelőségeket, szellemi életünk nagyjait,

anélkül azonban, hogy a természetességen, a lélekábrázoláson csorba esnék. Nem egy portraitt-ja, így elsősorban Simor bíboros hercegprímásnak az esztergomi bazilikában álló alakja, Benczur képmásainak stílusával rokon. Másfelől megkapó közvetlenségre képes meghittebb portraitt-iban. Erről különösen Albrecht királyi hercegnek és a mester feleségének gyermekkorú, meg egy későbbi, rendkívül nemes hatású szobrai, legnagyobb számban azonban művész-képmásai, a kevéssé ismert, helyékné beállított Deák-Ébner-, a szépvonású Stefkafej, a későbbi gróf Bánffy Miklós-mellszobor tanuszkodnak. Az arc jellegzetes vonásain keresztül Strobl a jellem érzékeltetésére törekszik, sőt az ábrázolt személyn keresztül nem egyszer az alakot uraló eszmét is kidomborítani igyekszik. Jászai Mari szobra nemcsak a tragika portraitt-ja, hanem Medea fenséges fájdalomnak szoborrá válása. Képmásában marad a mester leginkább fogékony a naturalismus értékei iránt. Ezekben a francia mesterek: Houdon, Carpeaux eredményeit is megszívlelte. Donatello fanyar naturalismusához csak későbbi aszkétaszobraiban fordul. Eötvös Loránd báró portraitt-jába antik előkelőséget vitt, Zichy Mihály mellszobrán pedig michelangelói kezelet mintáztott. Strobl naturalismusa nem a természet szolgáló utánzása, ő a valóság ábrázolásában is az összhangot, az érielmet emeli ki. Legragyogóbb példa erre az *Anyánk* című nagy márványalakja (1894, Szépművészeti Múzeum).¹ Édesanyjának emelt ebben páratlanul szép és fenkőlt emléket. Ahogyan karosszékeiben ülve, kissé előrehajolva, kezét egymásra téve, nemes arcával a matróna föltekint, ebben a pillanatában és beállításban egy magasatos eszme valósul meg a művészet legideálisabb nyelvén. E szoborban minden belülről árad ki, lélekből jó és lélekhez szól.

Strobl Alajos a monumentális szobrászi feladatokat is szerencsével oldotta meg. Idetartozó legtöbb műve Budapest tereinek és középületeinek díszé. 1885-ben faragja fehér márványból a *Deák-mauzóleum* diszkoporsója számára a haza bölcsének kiterített alakját a föléje hajló szárnyas géniusz-

¹ Rep. Magyar Művészet 1. évf. 36. oldat.

szal. A természetűség itt már barokk festőiséggel párosul. Az előbbi főképpen Deák mesteri realizmussal mintáztot, a halál nyugalmában fenségesen megpihent feje, míg a dekoratív törekvéseket a koporsó szélére leszállt géniusz ruhájának lobogása árulja el.

Igen tanulságos, ha a Deák-mauzoleummal mindjárt most hasonlítjuk össze az 1909-ben fölvatott *Kossuth-síremléket*. Az utóbbi is *Gerster Kálmán* építésszel közös alkotása a mesternek. Míg azonban az előbbiben a Deák-szarkofág az épülettől független dísz az antik elemekkel ékesített, kupolás renaissance-kápolna belsejének, addig a Kossuth-mauzoleumban az architektúra és a plasztika szorosan egymásba kapcsolódik. Olyasfajta megoldás, mint Mausolos királynak és feleségének egykori halikarnassosi síremléke, melytől a mauzoleum elnevezés ered. Csak cellaszerű, kis helyiség van az építmény bensejében a szarkofágok számára, az igaz hangszúly a mauzoleum külső megjelenésén van. Nem sírkápolna, hanem a meghalt dicsőségét is zengő emlékmű. Elgondolása, megalkotása az építész és szobrász munkájának teljes egybeolvadását föltelezi. Ennek megfelelően érdekes megfigyelni a Kossuth-mauzoleumon, hogy mint válik Strobl plasztikájának nyelve alulról fölfelé szabadabbá, mint oldódna föl jobban a formák a magasban. Alul a lépcsőfalon fekvő két kópárduc bár nem teljesen egyforma, de tektonikusan szigorú alkotás. A sírkamra fölött trónoló, gyászoló Hungária még szintén kőből van, azonban már elevebb és szabadabb. Típusa kissé idegen, inkább egy búsuló Krimhildnek, mint magyar allegóriának mondhatnánk az alakot. Jelentős szerepet jutatott Strobl ezen a szobron az árnyékos mélyedéseknek, melyek az alak gyászos hatását fokozzák. A mauzoleum tetjét koronázó ércsoportban aztán teljesen megszűnik a formák kötöttsége. A felszabadított oroszánt vezető, fátylós géniusz stilszilikailag is a szabadságot fejezi ki. Kevés feladat állhatott ilyen közel Strobl lángoló lelkületéhez. Pestői hatású kompozíciót alkothatott itt, telve élettel, izmos elevenséggel, a körvonalak hatásos kirajzolásával. Nemcsak befejezése, lobogó koronája az emlékműnek, hanem az örökké élő tetnek diadalát is jelenti

az elmúlás csöndje fölött. A mauzoleum talapzatának oldalaira tervezett két dombormű, Damjanich diadalmas csatája és a sajtó felszabadítása, nem valószínű meg.

A keresési temető számára Strobl még több síremléket alkotott. Ezek között különösen nevezetes *Henneberg tábornok és Szilágyi Dezső síremléke*. Az előbbin természetű elevenséggel, de a stilszitalanságot kerülve, egy lovára támaszkodó, mentés, csákos huszárt mintáztot. A jól komponált köcsoport valóban kifejező síremléke egy nagy lovas katonának. Nemcsak a huszár gyászol, de a ló mozdulatában is, lehajtott fejében és abban, ahogyan egyik lábával a földet kaparja, fájdalom nyilvánul. Sokkal később jött létre a Szilágyi-síremlék. Strobl oeuvrejének egyik legszobrászibb, legartizkodóbb alkotása. Az erő itt nem robban ki, hanem befeszül a tömör formákban, a törvénykönyvet őrző, gögös oroszlánban, Szilágyi domborművének önértés arcvonásaiban, a gránit kemény anyagában. A *Reiner-család síremlékén* a melliszobor talapzatához egy párka támaszkodik. Sőtét, fájdalmas személy, beállítása, stílusa a mult század neorenaissance festőinek, különösen Lotznak dekoratív alakjaival rokon. Eredetileg a mester több mellékalakot tervezett az alkotásra. Az utóbbiak azért érdekesek, mert Michelangelo *Utolsó ítélet* freskójának kárhözvitjai közül kölcsönözte ki őket Strobl magának. A *Kochmeister-síremlék* antik stélre emlékeztető dombormű. Bár naturalisztikus alkotás, de a reliefstílus szabályait nem lépi túl benne a mester.

Nemcsak a keresési temető számára mintáztot Strobl több síremléket. hanem a József királyi hercegi család két elhalt tagjának szarkofágját is ő faragta az elhunytak alakjával. A tragikus végű László királyi herceg nemes, kiterített alakja úgy fekszik a szarkofágon, mint a haza bölcsé, egy apró gyermekkorában elköltözött királyi hercegnő pedig imádkozva térdel koporsóján. Még a gótal Coburg hercegi család kriptája is őri Stroblnak egy alkotását, Klementina hercegnő fekvő alakját.

De vissza kell térnünk a Deák-szarkofág születése évéhez, 1885-höz, meri akkor alkotta Strobl mester egyik legrokonszenvebb, legkiválóbb s egyben egyik legkevésbé ismert művét, az Andrassy-úti

Gschwindt-ház udvarában lévő *Halászlédnyrt*. Ez egy márvány kútszobor telve üde frissességgel, emellett komoly szobrászi megfontoltsággal. Az alak állása biztos, mozdulata természetes, hatása nyugalmas. Blaha Lujza jut eszünkbe a szobor láttára, mint ahogyan Hegyi Arankát tényleg megmintázza a mester a pesti Vigadó nagytermének fandangót iáncoló, Carpeaux hatását eláruló, szobrászilag nem eléggé kiérlelt alakjában. Úgy hat, mint fölnagyított porcellánfigura.

Egymás után keletkeznek a Budapest és egy-két vidéki városunk tereit díszítő emlékszobrok. *Arany Jánosnak szobra* a Nemzeti Múzeum előtt a 90-es évek első felében készült. A talapzat Schickedanz Albert műve és jól egyezik az alakokkal. Strobl úgy állította be a két oldalt ülő Toldit és Piroskát, hogy azoknak körvonalai a Múzeum-körút felől világosan érvényesüljenek, egymást kiegészítsék és a falak hatását előkészítsék. Nagy érdeme a mesternek, hogy egységesen fogta föl az alkotást és így komponálta meg a két mellék-alakot. Nem is szabad ezeket a kertben oldalról nézni és róluk így ítélni. Arany János alakja új, sikerült változata az Opera Erkel Ferencének. Strobl festői törekvéssel, elevenséget kedvelő fantáziája nem feszítik szét a szobrászi kompozíciót.

A milleniumi évben állítják föl a Kúria előcsarnokának lépcsőházában a *Justitia* trónoló nagy márványszobrát. Ezt az alkotást később kisebb méretben, különféle színű márványból összeállítva megismétli. Utóbbi a királyi palota számára vásárolják meg.

Már a kilencszázas évek elején alkotja a királyi vár *Mátyás-kútját*. Itt *Hauszmann Alajos*, a palota akkori építője és Strobl olyan feladatot tűztek maguk elé, mint aminőt a francia Daviout építész és Duret szobrász a párisi Szent Mihály-kútban oldottak meg igen szerencsésen. A várkaporna olíárfalának ablaktalan külsejét kellett óriási falikút-kompozícióval díszíteni. Ekkor kezdetet az úgynevezett szecessziós vonalstílus nálunk érvényesülni, így nem csoda, hogy a kompozíció hátterébe, Mátyás alakja mögé ilyen fűz díszítés csúszott be. De nem is tartjuk ezt hibának, sőt ez nem egyéb, mint az akkori törekvések őszinte bevallása. Inkább az alakok szétszórt, nem

eléggé egységes együttese ellen lehet némi észrevételünk. Pedig mennyi szépség, gentilitás nyíltánul a részletekben. A sziklákon álló kürtős, a pihenő kutyapecér, vagy az oldalt hetykén figyelő solymár ülő alakját megkapó elevenséggel mintázza a mester. Egyikben-másikban, mint Strobl többi alkotásában, előkelő társadalmunk tagjaira ismerhetünk.

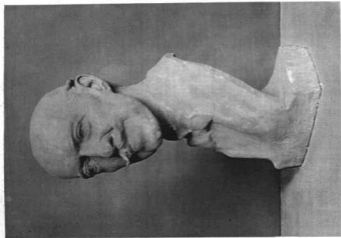
Az 1906 májusában leleplezett várbeli *Szent István-emlék* alkotásában *Schulek Frigyes* mester volt Strobl társa. A Koronázó-templom és a Halászbástya közvetlen szomszédsága a középkori stílusok felé való hajlást kívánta mindkettőjüktől. Míg ez Schulek verében volt, addig Strobl természetfűsűgtől áthevített, a barokk festői-séggel rokon fantáziájához ez nem vágott éppen. A magyar királyi ornátusban, párján ülő uralkodó naturalisztikus lovas-alakja nem árul el középkori szellemet, de a talapzatot díszítő négy relief stílizált nyugalma, világossága már közelebb áll a román kor archaismusához. Érdekes, hogy néhány fej szenvedelmes, festői mintázásában itt sem fogadja meg a mester igazai természetét. A templom-alapítást ábrázoló domborművön Schuleket és önmagát is megöröklötte.

Úgyancsak 1906-ban avatták fel Stroblnak másik népszerű budapesti alkotását, *Semmelweis-márványszobrát* az Erzsébet-téren. A mester a gyermeki bájnák és az anyaság szent hivatásának emelt itt emléket. A talapzatot ülő fiatal anya Strobl felesége. Az *Anyánk* tiszleletreméltó matronaalakja után a fiatal anya nemes profilját mintázza meg most a mester a nagy orvosra hálásan tekintő nő képében. És micsoda kedves közvetlenség árad a talapzat füzérét tartó, egymással evődő apró emberkéik hadából! A szenvedélyekért izzó művész kelke a babinók mosolya, gyűgőse iránt is fogékony volt.

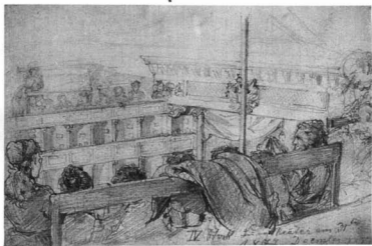
Károlyi Sándor grófnak a városligeti Vajdahunyad udvarán, padon ülő szobra következik ezután sorra (1906), majd a háború után a *Jókai*. Ez a mester utolsó, egyben legkevesebb szobrászi emlékműve. Talapzatára eredetileg két nőből álló, Jókai-regényt olvasó csoportot is tervezett a mester, de ez nem került kivitelre. Jókai szobrában teljesen a feloldott festőiség elvét



LIPTÓJVÁRI STROBL ALAIOS : A MŰVÉSZ NEJÉNEK KÉPMÁSA
A szobrászatban tanulása. 1890



LIPTÓJVÁRI STROBL ALAIOS : DEÁK-ÉNER LAIOS KÉPMÁSA
Az építkezési műteremben



LIPTÓÚJVÁRI STROBL ALAJOS: A BÉCSI RÉGI BURGTHEATER BELSEJE



LIPTÓÚJVÁRI STROBL ALAJOS:
A BÉCSI MŰTEREMEN. Rajz. 1879

vallja a mester. Olyan szökre ülteti a regény-író fejedelmet, mint aminöket Munkácsy egyes képein láthatunk. Valóssággal érezzük a finom bársony játékát. Az alakot övező drapériák pedig a benzuri stílussal rokonok.

Vidéki szobrai között különös figyelmet érdemel a nagykőrösi *Arany János-szobor*. Szakítva a barokk pátozossal, a talapzaton ülő vén gulyás alakjában népies karakterizálásra törekszik a mester. A talapzat ornamentális részei is magyarosak. Különös érdekessége a szobornak, hogy Strobl színezéssel látta el. Eger számára *Dobó István emlékéért*, Szeged számára pedig *Széchenyi István szobrát* alkotta. Egy páлмаágot tartó, meztelen *férfi-génuszát*, amelyet Lotz Károly ünneplés felravatalozása díszít mintázott, mint hadiemléket nemrégben az angliai Stanstedben állították fel.

Budapest egyik legnevezetesebb neorenaissance épülete, a lipótvárosi Szent István-templom (Bazilika) belsejének szobrászti ékesítésében Stroblnak természetesen szintén nagy része volt. Tőle való a főoltár *Szent István szobra*, az egyik kupola-pillér aediculájának *Szent Gellért* és *Szent Imre csoportja* és a baloldali nagy oltár fülkéjében *Assisi Szent Ferenc* és *Szent Alajos* álló alakjai. Az utóbbi kettőben átszellemült vallásosságot fejezett ki a mester. A Poverellónak nemes vágású, askéta-alakja Donatello páduai oltárának Szent Ferencére tér vissza. Többször mintázta meg Strobl, a részleteken változtatva, e Szent Ferencet. Egyik utolsó műve is egyik ilyen tárgyú érdekes kis kompozíció volt, ezenkívül *Horthy Miklós* kormányzó mell-szobra.

Természetesen Strobl részvett majdnem minden nagy emlékmű-pályázaton és ha nem is ő vitte el a pálmát, de mindig értékes megoldásokkal szerepelt. Elég, ha csak a várbeli Szabadság-szobor, az *Erzsébet*-emlékmű számára készült terveit említjük fel. A *kassai Rákóczi-sírbolton Zrínyi Ilona* alakját is föl akarta állítani. Kis mintája az imazsámony terdelő, előkelő tartású nagyszonnyal érdekes arra, hogy legalább ércben öntessék ki.

Strobl a világháború alatt a budapesti Központi Városházának a Városház-utcal

barokkhomlokzata számára elgondolt kiterve is foglalkoztatta. A középső, használaton kívül lévő, két oszloppal határolt portálé-nyílását egy falli kút számára akarta átalakítani, melynek fülkéjébe a *Dunának (Danubiussnak)* allegorikus szobrát szerette volna fölállítani. Ki is faragta márványból az alak mintáját. (Kalmár Ármin úr tulajdona.) Az izmостestű, ruhátlan Danubius a firenzei (Bart. Ammanati) és a bolognai (Giov. de Bologna) Neptunkút szakállas tengeri istennek leszármazottja, sőt az alak karjai közvelembb Michelangelo befolyásról is tanuskodnak. Danubius lábál körül a termékenységet szimbolizáló puttók foglalnak helyet. A szobrot Strobl nem faragta ki teljesen, de így talán még hatásosabb, mert jobban magán viseli a mester energikus vétségének nyomait.

Legnagyobb meglepetés volt Strobl Alajos kései munkássága. Néhány páratlanul nemes alkotással lepte meg ekkor csodálót. E műveiben nincs barokk pátozás, hanem annál nagyobb lelki mélység. Tartózkodása az érzés melegségével, a formák szigorúbb együttese fojtott szenvedéllyel párosul. Négy fejele célzunk itten, amelyek kivételes helyet érdemelnek munkái között. Az egyik egy levágott *Medusa-fej*,¹ a másik egy *fiatal leány mellszobra*, a harmadik egy *Venus-fő*, a negyedik pedig a *Génusz* nevet viselő eszményített női portrait.² Az első kettő Léderer Ervin úr gyűjteményének díszje, a harmadik Kalmár Árminnak, a negyedik a Szépművészeti Múzeumnak tulajdona. Mind a négyben hasonló eszközökkel éri el a mester a kifejezés különböző szölamait. A homlok- és az orrcsontot, mint a korai antik szobrászok, most egymásba kapcsolja, keménységüket erősen hangsúlyozza. Az ajkak lágy megformálása, elevensége így megkapóan érvényesül. Hihetetlenül beszédesek ezek az ajkak. Szinte érezzük a levágott Medusa-fej utolsó leheletét, a fiatal leány szűzies kérdését, a Venus néma sóhaját, a Génusz sokatmondó, rejtelmes hallgatóságát. Strobl

¹ E szobor a Párson kezében lévő Gorgo-fejek egy változata. Utóbbi a mester újra meg újra elvettje, tökéletesítette. Ma alakjában a Medusa-fej kétségtelenül a mester kései munkája. Itt említtük meg, hogy igen nehéz a mester egyes munkáinak letelekezési időpontját megjelölni, mert nem egy művei látk folyamán újra mintázta, átfaragta, felleszette.

² Repr. Magyar Művészet I. évf. 37., II. évf. 36. és 37. oldal.

levágott Gorgo-feje nem a Medusa-Rondanini kihűlt szépségű maszkja, még benne vonaglik az utolsó fájdalom, a haj kőgyói még görcsösen csavarodnak. Szinte ellentéte ennek a Géníusz szifnixszerű titokzatossága. Az arc szabályossága még fokozza akifejezés talányszerűségét. A fiatal leány mellszobra előtt önkéntelenül Leonardo rejtélyes bájára gondolunk. Érdekes, hogy ezt a remekét Strobl nem becsülte sokra. Csúfolta a hosszú nyakat, a váll meredek vonalait, pedig ezek épűgy hozzátartoznak a szobor közvetlen szépségéhez, megkapó formaharmóniájához, mint Desiderio quattrocento leányportrait-in a hasonló jellemvonások. És mennyi melódia van a mellkas lágy formáiban! Itt is láthatjuk, hogy milyen lényeges a szoborképmás harmonikus hatása szempontjából a nyak vagy mell elvágásának mikéntje. Hozzátartozik a fej karakterizálásához. A leányfej artisztilkus hatását a mester kedvenc ruszkabányai márványának kellemes színezése is fokozza. A mellkas rózsaszínes erei szinte fátyolt borítanak a meztelen formákra, míg az arc világosan tündöklök. Későbbi szobrain a mester az ajkakat és szemeket, a pupillákat gyakran halványan színezte, hogy az arcot jobban megelevenítse és a formák hatását hangsúlyozza. Az előbbi négy fej nemcsak Strobl művészetének, hanem az egész magyar szobrászatnak is legigazibb remekel közé tartozik.

Strobl Alajos genieje előtt már a mester életében meghajították az elismerés különböző zászlait. A hivatalos körök is elhal-

mozták a megbecsülés és kitüntetés látható jeleivel. Tandári oktató szavára a Képzőművészeti Főiskolán hosszú éveken át a tanfiványok raja, közülük nem egy igaz tehetség hallgatott. Az 1900. évi párisi vilákiállításán Grand Prix-t, a Műcsarnok 1901. évi kiállításán pedig az állami nagy aranyérmét kapja. 1925-ban a Kisfaludy-Társaság a Greguss-díjjal tüntette ki, 1925-ben a Szinyei-Társaság hódolata jeléül tiszteletbeli tagjává választotta.

A mester lelkes áldozatkészségét bizonyítja, hogy midőn fiatal művész korában, Huszár Adolf halála következtében, Mayer Ede szobrászművész segítségével neki kellett befejeznie a budapesti Deák-szobor oldalcsoportját, a munkáért járó 35.000 forint tiszteletdíjat — megtoldva még 5000 forinttal — az epreskerületi mesteriskola szobrászműterme építési költségeinek fedezésére fordította.¹ Az önzés, az anyagiak hajszolása nem volt Strobl kenere.

A mindnyájunk számára eljövendő végzet rajta is beteljesedett. Alkotniakarásban viharzó lelke, ez az örökké lángoló tűz-ország klobbant, elszállott körünkől. Már nem álmodik rajongó fantáziája márvány- és ércalakokról, már nem vájkál keze, életet kelte az agyagban. Nemes vágású, szép férfias alakja, lendületes egyénisége eltűnt közülünk, lelkesítő szava elmúlt. A nagy nyugtalan végleg elpihent.

Sírlát alkotásai, ezek a márvány- és érchősök őrzik, hogy emléke soha el ne homályosodjék.

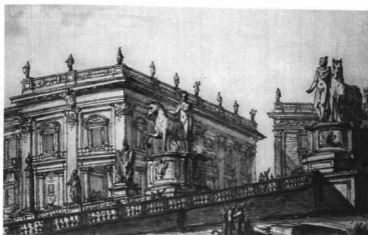
¹ Ezeket az adatokat a művész családjától kaptuk.

PIRANESI

Mikor az ember fiatalon, porlepett könyvespolcon találkozik a nagy archeologussal, néma tisztelettel üdvözlí őt. És gyorsan tovább siet. Vastag foliánsok, kiásoit és félig kiásoit templomokkal. Püstitűgő oszlopok, néma kővek, dallamos tájak, repkényes sírok, rézbemetszette G. Piranesi. Isten veletek, Isten veletek szép Apulia és Castel Gandolfo, Paestum és annyi más emlékezés, mely egy fájdalmas humanista tanulás korszak eleven sebeit tárja fel bennünk. Minden klasszicizmusnak van egy kis kripszazaga. Hát még, ha zsíros könyvablák és piszkossárga lapok közül vigyorog ránk a halottas-kamara, a szarkofág, a sziszegő vipera és a vázák még kandeláberek közt álló ravatál. Csak hadd egye az évszázadokat őrölő szű!... Egyszer azonban biztosan újra összeakad útunk Piranesivel. Ekkor már férfivá serdülten nézünk szembe öles kötetivel és megszártult elmével érezzük, hogy a világ nagy fájdalmak és nagy bölcsességek pillérein nyugszik. Gyermekéveink gyötrelmes kertjeibe előbb csak bekukkantunk, azután maradunk, végül megrészegedünk. Piranesi azok közül való, akiket az ember csak az életnek bizonyos kikötőiből élvezhet és ismerhet meg egészen. Tisztán kell már előttünk állni a Seneca bölcsességének, Ovidius édes mámorának, Hadrian égető hiúságának, hogy figyelmesen tudjuk egy rézmetszetét élvezni, melyen délutáni napsütésben látszik egy palatói templomrom és istennők szállnak ki belőle, a parti homokban pedig édes kis dalmát gyerekek játszanak. Piranesi, öreg, bölcs és igénytelen kísérőnk, örök útítársunk vagy az amfiteátrumok világában! Valaha, körülbelül hetven éven át, mint megbízható régész segített életrehozni az antiknak azt az imádatát, mely a copf-korszakot jellemzi. Nézzétek emberek, mennyi történet, romköltészet, allegória pompázik a római Campagnán, — a világ úgy könyvelte őt el, mint valami történelmi panoptikum kikiáltóját. Ezernél több rézmetszete, huszon-

kilenc kötetbe gyűjtve, a világ leggazdagabb archeológiai utazóját hozza élénk. És mégis... mily kevesen érezték még igazi lényét. Abbamaradi építész; nagyurak hódolója; arisztokraták kitarítottja; mind igaz, de ezenfelül néha démonikusan nagy művész is. Janusarcú ember.

Van a Földnek egy piciny foltja, melyen a történelem összelelkezik a jókedvvel. Türrkiszék vizére rozsdapiros házak borulnak. A múlt, mint kacér szép asszony, a tenger ezüsttükreben nézi magát. Évszázadok óta idejárnak a világ leggazdagabb kalmárai mulatozni. Velence a földnek ez a nevető foltja s angolok az ő örök vendégei. E kettő nélkül Piranesi nem lett volna az, ami. Velencében születni s angolokkal érintkezni, ez már a tizenhódik század huszas évében is komolyságot és egyúttal jókedvet jelentett. Velence az ő gyönyörű utcasorával, a remek vedutákkal, tarka emberek sokadal-mával nemcsak Canaletto ihlette tájképek festésére. Piranesit is örökre eljegyezte annak a veduta-rajzoló művészetnek, melyet ő gögösen „art sublime”-nek nevez az egyszerű házépítés „vil métier”-jével szemben. Az angolok pedig józan és praktikus tületükkel — s a pénzüikkel — éppen e rendes, ódon, kicsit romantikus, de nyugodt házakat szerették emléklapokon magukkal vinni. Ezeket rajzolta tehát a kőfaragó-apának, az „egyszemű veréb”-nek fia, aki építésznek készült és nem volt nála nagyobb tisztelője Palladio vicenzai házáinak. Tanult mindenkitől, aki abban az időben az ő hivatásérzésének segíthetett. Tájjfestést Canalettotól, kolorizmust Tiepolótól, rézmetszést Vasiótól, diszletfestést Bibiena Fernandotól, mindent, amivel felvértezve pótolhatja egyetlen nagy szenvedélye kielégülését: az építést. Mert ez, ez lelkesítette igazán, építeni s minél inkább érezte, hogy az akkori idők szomorú anyagi erőtlensége miatt ez lehetetlen lesz,



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI (1720–1778): A CAPITOLIUM. Raiz

Meller Simon úr megalátozása

Az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum tulajdona

annál inkább csüggött e szenvedélyén. Úgy tűnik fel ifjú- és férfielete, mint örökös utazás Velence és Róma közt, mint örökös tétovázás festői hajlama és építész-ábrándjai közt, mint lázas és reménytelen készülődés egy nagy fölfedező útra, melynek a végén kimondhatatlan szépségű tornyok és kupolás csarnokok állnak... Talán az utolsó nagy erőfeszítése lesz ez a gigászi építészetnek, melyet azonban mégis a barokk belső tüze fűt. Ily nagy csalódásokban össze kellett volna történnie Velence rajongó fiának, ha nincsenek ott — az angolok Velencében és Rómában, nappal és éjjel, archeológiát tanulva és a gondolatokon úvarolva. Arany csörren a nyomukban. Amit szeretnek, a római régiség, abból divat, — sőt több — izléshullám lesz a világon. Ah, a Piranesi Velencéje is ilyen. Nappal: Gibbon, a történettudós. Találkozások, viták Robert Adammal, a híres építésszel és lakásberendezővel. Szorgalmas tanítványok: Hamilton, Jenkins és a divatos angol tájfestők. Előkelő lordok élvezik a finom társalgót, derűs bölcses, a pápai cavallerit, az utolsó humanistát. Ilyen Velence

nappal. Éjjel pedig a legzajosabb kedvű a legromlottabb városa a maga korának. Bélok, arab éjszakák szerelmeivel, a lagunákon Casanova evez, a grották mulatóságait kalandorok rendezik. A nymphák szerenádjába a dogek bőriőneinek népsége szól bele. Furcsa keftössége embernek és művésznek Piranesi. Egyfelől úr, nemes, archeológusok elnöke, lordok barátja, másfelől amatőr, fró és rézmetsző. Melyik az igazi élete? Egy harmadik világ; építeni. Tudjuk mindnyájan, ifjúkorunk álomvilágában élünk mindhalálig. Piranesi fiatalkorában résztvevett egy kis templom újjáépítésében, a Santa Maria Aventina templomában. Azután csak ábrándozott az építésről. És mikor 1774-ben meghalt, tetemét odatették az aventinumi templom kriptájába. Ekkor már világhíre volt. Velence szülte és angolok vitték a szemfedőjét.

Gyermekkorunk kedvelt játéka: a patánó-papír volt. Hosszú papfrosszalag, közepén egy kis elfojtott pötty, egy tífejnyi puskapor. A két véget ellenkező irányban

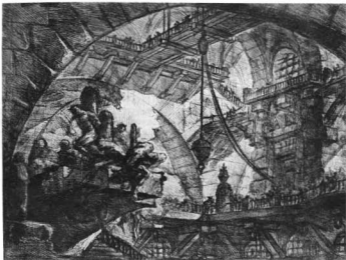
meghúzta egy-egy gyermekkéz és sísteregve a feszültség dinamikájától kilobban a szikra. Minden művészegénység ily tragikus feszültség kilobbanása, Milyen kezek húzzák? Egyik mindig a vőgyé, másik az adott realitásé. Piranesi paprosron épít, ptplomokat, házakat, grottákat, allegórikus szép épületeket, elképzelt római utcákat, szentek stremlékeit, csonikamrákat és máglyákat, mindent, amit látott, vagy elgondolt, átélt és kitalált. Egy szabályos, jókedvű építészeti rajzoló, aki a régészek vándorzszerére ül s pontos helyszíni fölvételeket készít Apulláról, Pompejtről, Traján oszlopáról, Appius útjáról, Nero Sírjáról s — ki győzné vagy félezer lapjának témáit elsorolni. Talán negyven éves koráig ilyen halkszavú, nyugodt régészeti sétáló. Van e lapokon valami finom csillogás, valami ezüslös párafelhő, mely kétségtelenül megérezteél, hogy szerzőjük művész, hogy a rézmaratás bravúros kezelője s mindenekfölött, hogy a velencei elegáns festőmodor lovagja. Gondoljunk csak Guardí képeire, vagy a Canaletto házain lebegő fátylakra, arra a diffúz világosságra, mely a fátylak mögöl előcsillog s ezt a grafikai lapok festőiségében Piranesinél is megtaláljuk. Tehát: egy lírai archeológus. A klasszikus romoknak festői telegkönyvvezetője. Már 1750 táján tisztán látszik, hogy új világhódolás van keletkezőben a régiség szerelmeseié. Ennek Winckelmann lesz a későbbi feje. Lessing és Goethe követik és Piranesi lapjain a római veduták metszetei a forrásuk. Amazok németek, bölcsek és tudományosak. De Piranesi olasz, temperamentumos és muzikális.

De az ember nem lehet büntetlenül művész és látók. A szekér, mely csöndesen elindult a régész-kutatóval, eddig rendesen ballagott vele. Úgy negyvenedik éve körül ez a szekér egyszerre csak, mint a garabonciás diák szénásszekere, lassan elkezd az ég felé ágaskodni. Az építészeti rajzoló átszellemül. Amit feljegyez, ha földi dolgok is, már álmok folyják körül. A házak, mint modéllát nagy egységek, titokzatosan rajzolódnak ki a lapok síkjából. Romantikus fény veszi őket körül. Városok romjai ködbe vesznek. Bávös látomások keletkeznek. Maga Piranesi mind sűrű-

ben nevezl lapjait „vízió”-knak. Nem is a téma, inkább a hangulat ünneplés. Allegorikák hemzsegnak. Minden körvonal felbomlik, szerietelenné válik. Egykor Palladióba volt szerelmes, most Danie világában jár a rajzoló. Nincsenek többé tiszta profilok. Sötét kísértetek árnyai borulnak a házakra, tájakra. Zene vonul be lapjaira és ez *oly furcsa ellentmondás az antik Róma világa* és az előadás zenéje közt.

Piranesi lapjainak művészi feszültsége kétségkívül tragikus feszültség. De nem az életsorsnak, nem a teljesíletlen építővágy-nak tragédiája van e lapokra írva. Ha az lenne, az öregedő művész nem a soha meg nem valósítható diadalívek, a soha fel nem építhető tornyok, a félelmetesen borzongató alagutak világába menekülné volna. Ittmélyebb, végzetesebb erők húzzák a pattanó papír két szélét. Pénz, hírnév, tanítványalnak tisztelete vette körül a negyvenéves művészt. Ennyi földi jó közepette megkéülhetett volna a világgal. Beletörődhetett volna abba, hogy ő már nem fogja a lerongyolódott arisztokraták városát fölépíteni. Dehát akkor milyen démonok zavarják álmait?

Még ifjú éveiben Piranesi sokat járta a hallgatagság útjait. Volt egy flvére, karthauzi barát, akit gyakorta meglátogattott. Vajjon mire gondolhatott misztikus légkörében? Bizonyos, hogy a kívül békés művész, belül nagy viharokat is élt át. Volt életének korszaka, mikor sokat pereskedett és üldözöktől látta magát körülveve. Életének ebbe a szakaszába esik a Carceri-nek, a börtönrajzoknak átdolgozása. Tizen-négylap mindössze, de e tizennégylapban a szenvedések, a gyötrelmek, az inferno dübörgése van meg. Aki e lapokra néz, szakadékokba lát, amelyekben az emberi összetörtség végzete van megörökítve. Láncok csikorognak, börtönajtókat nyílnak, nehéz csigák recsegnak és földalati kamrák boltívet tátonganak. Közük pedig piciny emberek járnak, ananké, a végzet torkában. A megdöböntő emberi tragikumnak szinte átlomszerű ábrázolása. Víziók ezek? Vagy hallucinációk emlékei? Vagy maga a sátán terdepelt éjelenie a művész mellére és egy démonhlt hajnali árnyait örökítette meg lapjain? A grafika történetében allig van



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI:
A BÖRTÖNÖK (CARCERI) CÍMŰ RÉZKARCSOROZATBÓL



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI:
A BÖRTÖNÖK (CARCERI) CÍMŰ RÉZKARCSOROZATBÓL

hasonmásuk. Delacroix-ra lehetne gondolni, vagy némely swedenborgianus rajzművészre. A vonalba fojtott erőnek oly potenciája ez, hogy csak Daumier szenvedélyes torzításában van meg az egyenértékese. A lépcsők, a szakadékok, a galériák, a gígászl arányú kővek szinte a végtelenség perspektívájába futnak, a reális világ egyszerre megszűnik és a borzalmak földöntúli világa mered reánk. Aki e lapokat rajzolta, a romantika bódulatában él. Piranesi többször is visszatért Ifjúkorának e kedvenc lapjaihoz s az első rézlapokat titokzatos mélységekkel, sötét árnyékokkal tette drámalibbakká. Ez a titkos, dantei világ nem a nyugodt klasszicizmus világa többé. Egy ember kiemelkedik önmagából s megérezte az igazi valóját, nagy elragadtatásait, extázisát. Tragikus fogalmazások ezek. A gotika térérése, a Kelet képzelete és a mai vasbeton-építés fantaszifikus vágyai egyesülnek bennük rapszódikus egyveleggé. És itt látszik az a nagy sűrűlődségi felület, mely Piranesit az embert s Piranesit a művészt tragikus konfliktusba keveri. A klasszikus rajzművész az archeologia babéros költője, az angol régiségrajongás velencei nagykövete — lelkében nem klasszikus.

Sohasem is volt igazán klasszicista. Romok, vázák, kandeláberek, — ez csak divat nála. Világámitás. A grafikai vonal itt nem a klasszikusok éles, tiszta, nyugodt körvonala, sohasem is volt az. A finoman hajlékony, a modulált, a lírikusan szaggatott vonal Piranesi igazi reflexe. Azután vadul nekiszabadul ez a vonal, lángot lövel, majd mezzoszoprán hangon esdekel, hogy megint könnyes fátyolt eressen a mindenség arca fölé. Az archeologia szaktudósai vitatkoznak fölőtte, hogy mikor a paestumi ásatások kincseit szórta szét lapjain, akkor a római régiségimádat atmoszférájában élt-e még, vagy az új görög-láz vett-e már rajta erőt? Főlösleges kérdés. Nézzétek meg az öregedő művész ldőtlen és tárgyitalan allegóriáit, címlapjait, hódoló ajánlással írt fantazmagóriáit s egy világ lehelletét érzitek, mely sokkal közelebb áll hozzánk és minden romanticizmushoz, mint az akkori túljózan archeologiai divathoz. Etruszkokra gondolt, azután egyiptomiakra és bolond indiai formákra . . . messze sóhajtozott, a groteszkek világába. Egy álmodzó öreg bolond, aki éjjel fölkel és piramisokat, kincsházákat épít magának a papírosan, ahol ő, csak ő, örökké csak ő a király.

NÁDAI PÁL

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

A SZINYEI MERSE PÁL-TÁRSASÁG január 31-én tartotta meg évi rendes közgyűlését, melyen Beck Ö. Fülöp szobrászművész rendes tagjai sorába választotta és egyúttal az 1926. évi Szinyei-jutalmat neki ítélte. A Jánoshalmi Nemes Marcell-féle alapítvány Szinyei Merse Pál tájképfestészeti díját Egry József festőművész nyerte a Szépművészeti Múzeum tulajdonában lévő „Balatoni halászhók” című képével, míg a Zichy Mihály grafikai díjat Komjáti-Wanyerka Gyula grafikus művész kapta. Szinyei Merse Pál halálának hetedik évfordulóján, február 2-án délután — a Magyar Tudományos Akadémia ülésstermében — folyt le a hagyományos Szinyei Merse Pál-émlékkönnep a Társaság tagjainak és igen nagy, előkelő közönségnek jelenlétében. Lyka Károlynak előnik megnyitása után Jeszenszky Sándor főtitkár terjesztette elő a Társaság múlt, 1926. évi működéséről szóló jelentését. Lovag Ybl Ervín r. tag felolvasta a díjbizottság nevében a kiadott díjakról szóló, alább szószertint közölt jelentését. Ugyancsak az emlékkönnepen olvasta fel Farkas Zoltán p. tag Zichy Mihályról szóló tanulmányát. Az emlékkönnepet a február 3-án este a Hungária-szállóban rendezett Szinyei-lakoma követte. Dr. László Bélának ott elmondott szerlegbeszédét folyóiratunk előző számában közöltük.

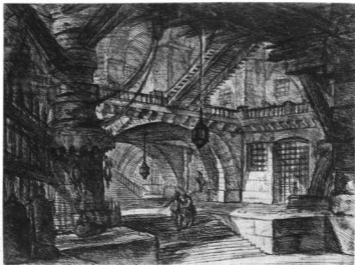
Ybl Ervín jelentése:

Szinyei Merse Pál emlékkönnepén szokta évek óta a Mester nevével elnevezett Társaság a díjakat átnyújtani az arra érdemes művészeknek. Ez idén is a Szinyei-jutalom, a Nemes Marcell-féle Szinyei-tájképfestészeti díj és a Zichy Mihály-grafikai díj esedékes. Szabályzatunk értelmében a díjakat kizáróan a Társaságon kívül álló művészeknek adományozhatjuk. Az említett három díj odaítélésének ügyét ismét két bizottság készítette elő, javaslatait a Társaság közgyűlése elfogadta és határozattal emelte.

A Szinyei Társaság e díjakat évek óta fiatalabb művészeknek szokta adományozni. Először történik ez idén e téren kivétel. Először díjaztuk a Szinyei-jutalommal olyan művész munkásságát, aki nem most repült föl talentuma szárnyain, hanem aki már régóta magasan és biztosan kering saját maga szobra útján. De a Társaság ezúttal is hű maradt elveihez, mert a Szinyei-jutalommal ekkor is a tehetség eredetiségét és flatalságát akarta kiintetni. Oly mester munkásságát korszorúzta meg a jutalommal, akinek leszűrt lézése, a múlt értékein nevelt öntudatos stílusérzéke nem kielt formák használatával, hanem bátor előrenézészel kapcsolatos. A Szinyei Társaság, bár nem szokott lándzsát törni irányok

mellét, hanem csak kvalitásokat, értékeket jutalmaz, ezzel a választással mégis a magyar művészet fejlődésének lehetőségeit és szükségét tartotta szem előtt. Olyan mesternek ítélte oda az idei Szinyei-jutalmat, akinek kitűntetésével nemcsak a művész tehetősége iránt fejezte ki elismerését, hanem saját magának életképes felfogását, az alanyi szempontokat kikapcsoló, tisztán az igazi értéket becsülő, a jövőt ápoló szellemét is igazolta.

Ez a mester Beck Ö. Fülöp szobrászművész. Életkorban már meghaladta az ötvenet, munkássága pedig túl van a minden újat kiérlelő erjedésen. Művészete már megtisztult az egyéni stílust kereső, egyoldalú törekvésektől, már elérkezett a klasszikus nyugalom összhangjához. Két, látszólag ellentétes műfajnak: a kisméretű plaketteknek, érmekeknek és a monumentális zártságú, nagy plasztikának a művelője. Mind a kettőben azonban stílusának azonos jellemvonásai érvényesülnek. A plakettekben és az érmekekben is az összefoglaló egyszerűsége, a formák lapidáris hangsúlyozására, a világos beállításra törekszik, mint szobraiban. Mikor Beck kizsabadult a naturalismusból, érmein és plakettein eleinte élesen tagolta az emberi test tömegét, egyes késői quattrocento mesterekhez hasonlóan minden tagot, látlelet külön hangsúlyozott, de már ekkor is megvolt összefoglaló ereje, stílusbiztosága. Később azonban felismerte a szobrászat ősi stílusörvényeit, a kőnek a feloldott formák ellen való tiltakozását, a michelangelói nagyvonalú, de szenvedelmes körütséget és ekkor céltudatos akarattal, a népszerű tetszetőséget feladva, vetette magát az igazi monumentális feladatokra. Nem aköznapiertelemben felfogott, álpáthoszos monumentális volt a célja, hanem az esetleg kis méretben is megjelenő, a kő, a márvány zárt tömbjét hangsúlyozó, csak a lényegét adó egyszerűség. Beck szobrászatának csocogástól mentes nyugalomát a kő adta meg és ezt az archaikus szilárdságot a mester intellektusa később kifinomította, harmonikusá tette. Most már nem érezzük alkotásaiban a kiélezett szándékot, most minden magától érteződő művelben. Kompozíciói, aktjai, képmászobrai, magyar karakterű kisbronzai és domborművei életteliessé, jellemzők és stílusosak. Beck a kő, a márvány, a bronz természetét meg nem tagadva, akárcsak egy kitűnő stílusista, minden témát a legvilágosabbban, a legtökéletesebben fogalmaz. Mondani-válójában nincs véletlenszerűség. Mindent megfontoltan mérlegel, hogy az ábrázolt fej, alak, a jelenet karaktere, szelleme a legpregnánsebb formabánszhangban, határozottan jusson kifejezésre. Ezt a biggdot észlél, de eleven szívtől vezeteti és nyugodt harmóniát zengő szobrászi



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI:
A BÖRTÖNÖK (CARCER) CÍMŰ RÉZKARCSOROZATBÓL



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI:
A BÖRTÖNÖK (CARCER) CÍMŰ RÉZKARCSOROZATBÓL

munkásságot koszorúzza meg Társaságunk most az Idei Színeljuttalommal. Újabb elismerés ez Beck számára az eddigi magyar és külföldi kiállítások és díjak után. Hazai múzeumainkon kívül húsz külföldi közgyűjtemény őrzi plakettjeit és érmeit.

A Színeljuttalomi díj odaítélésénél a Társaságot a szigorú értékelésen kívül szintén a modern törekvések mellett való állásfoglalás vezette. Olyan művész munkáját jutalmazta, aki megalkuvás nélkül tör magának utat előre. *Egry Józsefnek* Balatoni halászkövi című, a Szépművészeti Múzeum tulajdonában levő olaj-pasztelljét tüntette ki a Társaság e díjjal, mert e művész stílusában újat akaró bátorságot és ösztönös egyéni erőt talált.

Egry igazí ídképfestés. Látományszerű fényjelenségeket fest, melyeknek szétaradó, arany-sárga fluiduma eloszlatja a főd sötétségét, feloldja az eleven és élettelen testek szilárdságát és egy elvonatkoztatott színezímfóniába foglal össze mindent. A megfogható dolgok, talaj, emberek nála époló anyagtalannak, mint a fényvel telített levegő. Egy XX. századi, expresszionista Turnernek nevezhetjük a művészt. Nála sem árad a fény akadálytalanul, gyakran kell küzdenie gomolygó felhőkkel és sűrű köddel, hogy győzelmes sugárkévéi annál mindenhatóban törjenek elő és vibrálásukat tovább folytathassák a szilárdságtól megfosztott földön, vagy a reflexekkel teli vízfelületeken. A figurális motívumok Egry ídképein csak arra valóak, hogy mozdulataikkal a fényáradás feszültségét még jobban kifejezzék. Egry festészte a XX. század fiának igaz lelki vallomása, exaltált vágyakozás a sötétségből való kibontakozás után, ültetés a napfény káprázatú diadaléért.

A Zichy Mihály-grafikai díj igazságos odaítélése nem volt könnyű feladat. Nem mintha kevés érdemes fiatal grafikusunk lenne, hanem éppen mert a tehetségek nagy száma folytán nehézzé vált a döntés. A tavaly kiállított munkák beható mérlegelése után mégis *Komját-Wanyerka Gyula* látszott erre a legérdemesebbnek.

A 32 éves művész munkássága őszinte természetmegfigyelést, szűkes komponáló erőt, komoly készségszűrészt, technikájának beható ismeretét árulja el. Rézkarcához szépiával festett, meglepően friss ídképtanulmányokat és nagyvonalú figurális tollrajzrészleteket készít. Mindezek nem egyszer már önmagukban is befeszített alkotások. Komját-Wanyerka sokat tanult az idegen mesterektől, de a szemlélet közvetlensége: a magyar táj melankólikus költészte mindenütt kibangzik a műveiből. Külföldi kiállításokon is feltűnt már bensőséges művészte, sőt Monzában elismerő oklevelet is kapott. A Színeljuttalomi díj az idei Zichy Mihály-grafikai díjat egyhangúan ítélte oda neki.

Beszámolónk véget ért. Hisszük, hogy a díjak odaítélése mindenkiben megnyugvást kelt. A magunk részéről pedig ismét köszönetet kell

mondanunk a Társaság azon barátainak, akik macenási áldozatkészséggel lehetővé tették az említett díjak adományozását.

A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM GYARAPODÁSA 1926-BAN. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményei közül a régi képtár 1926-ban a következő öt festménnyel gyarapodott: Lorenzo Costa: A szent család Szt. Jeromossal és assini Szt. Ferencsel¹; Bartolomeo

¹ Szívesen fejez. Magyar Művészet II. évf. (1908) 10. sz. Vezeylano: Férfiképmás; Gianbattista Piloni: Magyarországi Szt. Erzsébet (dr. Baumgarten Nándor úr adományából); XVIII. századi osztrák művész (Michelangelo Unterberger?): Éva teremtése; Schöfler István: Pieta. A modern képtár részére szerzett nevezetesebb művek: 1. Elhalt magyar művészekről: Dósa Géza: A partravetettek; Ferenczy Károly: Schönherr Gyula és atyja arcképe (ösv. Mike Sándorné és Hoffmann Árpádné úrnők ajándéka); Gyárfás Jenő: Ima (Barta Károly úr adományából); Komlóssy X. Ferenc: Erdőszele (Wolfner Gyula úr ajándéka); Kozina Sándor: Ónárkép; ugyanaz: Férfiarckép (gróf Wickenburg Márk hagyományára); Ligeti Antal: Női képmás (báró Kornfeld Mór úr ajándéka)²; Munkácsy

² Repr. Magyar Művészet II. évf. (1888) 86. old. Mihály: Tanulmány a „Falu hőse”-hez (a Szelényi-alap örök letéte); ugyanaz: Milton-tanulmány (részben cserében és a rakári anya értékesítéséből)³; ugyanaz: Munkácsy

³ Repr. u. o. 86. oldal. Mihályné arcképe; ugyanaz: báró de Marches arcképe; Paál László: Borús idő (a Szelényi-alap örök letéte); ugyanaz: Felhős táj. 2. Élő magyar művészekről: Balló Éde: Than Mór arcképe; Bató József: Vasárnap este; Egry József: Vihar után⁴; ugyanaz: Balatoni halá-

⁴ Repr. u. o. 85. oldal. szok; Kernstok Károly: Fialat hölgy arcképe (Mocsányi Ödön úr ajándéka); Márffy Ödön: Az anya⁵; Rippi-Rónal József: Ónárkép;

⁵ Repr. u. o. 84. oldal. ugyanaz: Szomorúság; Szüle Péter: Zsuzsanna és a két öreg (báró Hatvani Ferenc úr ajándéka); Thorma János: Ipolyzaszédés (a művész ajándéka)⁶; Tormal Gyula: Női arckép⁷; Vaszary János: Ébredés (Barta

⁶ Repr. u. o. 80. oldal. Károly úr adományából). Külföldi művésztől: Adolf Menzel: Prédikáció a köseni erdőben.⁸

⁸ Repr. u. o. 84. oldal. A régi szoborgyűjtemény Leonhard Kernek a Három gráciát ábrázoló faszobrával gyarapodott.⁹ A modern szoborgyűjtemény gyara-

⁹ Repr. u. o. 48-9. oldal. podásából Kisfaludi-Stróbl Zsigmondnak Venczell Béli ábrázoló bronz meliszobrárt.¹⁰

¹⁰ Repr. u. o. 47. oldal. Medgyessy Ferencnek Anya című márvány-



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: A FONTANA DI TREVI. Róma, 1761



GIOVANNI BATTISTA PIRANESI: CAPRICCIO. Rézkarc. 1744—45 körül

szobrárt¹¹ és Pásztor Jánosnak Fájdalom című

¹¹ Rept. sz. o. 267. oldal.

terraccotta-szobrárt,¹² továbbá Beck Ö. Fülöp,

¹² Rept. sz. o. 43. oldal.

Esseő Erzsébet és Telcs Éde magyar művészek, J. C. Chaplain, A. Charpentier, M. A. L. Coudray, Benno Elkan, H. Hahn, A. Hildebrand külföldi művészek érdemelt és plakettjeit kell említeni. A *grafikai kabinet* gyarapodásából a következő jelentékenyebb műveket emeljük ki: 1. Elhali magyar és Magyarországon működött művészekről: Canzi Ágost: Ónarckép és 22 egyéb vízfestmény-karikatúra; Liezen-Mayer Sándor: Borromeo Szent Károly beteget kezel gyógyli (krétarajz); Raab, Georg: Női képmás (víz); Simó Ferenc: Férfiképmás (víz.); Zichy Mihály: Falusi ház (víz.); ugyanaz: Tanulmány az ember trapézálódhöz (tollrajz). 2. Élő magyar művészekről: Csánky Dénes: Földék (víz); Deák-Ébner Lajos: 4 kompozícióterv (Balassa Istvánné úrnő ajándéka); Herman Lipót 12 rajza és vízfestménye (a művész ajándéka); László Fülöp: Ifjúkori vázlatkönyv (dr. Polatsék Elemér úr ajándéka); Réti István: Ónarckép 1913-ból (szénrajz). A régi rajzok gyűjteménye Jan Lyss (Liss) Parasztlakodalom című, a művészek a Szépművészeti Múzeumban levő festményéhez vázlatként készült lavírozott tollrajzával gyarapodott.

A MAGY. KIR. JÓZSEF-MŰEGYETEMEN az 1926/27. tanév II. félévében a következő művészeit vonatkozású előadások tartatnak: *Wälder* Gyula: Ókori építéset. Ugyanő: Építőművészeti enciklopédia. *Möller* István: Középkori építéset. *Dr. Kotsis* Iván: Újkori építéset. Ugyanő: Termővészeti. *Dr. Hüttl* Dezső: Újkori építéset. Ugyanő: Épületek tervezése és berendezése. *Nádler* Róbert: Étkiménytan. Ugyanő: Alakrajz. Vízfestési gyakorlatok. *Bory* Jenő: Mintázás. *Csányi* Károly: Képzőművészetek története. *Huszka* József meghívott előadó: Magyar díszítő motívumok (a magyar ornamentika fejlődés-története). *Dr. Lux* Kálmán magántanár: Magyarország középkori várai. *Dr. Lechner* Jenő c. rkiv. tanár: Az építés története Magyarországon a XV—XIX. századokban. *Tóry* Emil c. rkiv. tanár: A római Szent Péter-templom építési korszakainak története. *Kertész* K. Róbert magántanár: Kelet-Ázsia építőművészete. *Jaschik* Álmos: Művészeti betűvetés.

A PÉCSI M. KIR. ERZSÉBET-TUDOMÁNYEGYETEMEN: *Dr. Felvinczi Takács* Zoltán: Kelet és Nyugat művészete.

KIÁLLÍTÁSOK

Január 13-án nyílt meg az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat magyar téri és életképiállítása:

ugyanezen hó 14-én *Bayer Ágost*, *B. Koszits* *Hilda*, *Hessky Iván*, *Horvai Ilona*, *Károly Andor*, *Nagy László* és *Rozek Cölesztin* festőművészek, *Keresztényi Pál* és *Köbör G. Henrik* szobrászművészek, valamint *Bruzer Meláné* iparművész gyűjteményes kiállítása a Magyar Nemzeti Szalonban;

23-án *Hatvany Ferenc báró*, *Iványi-Grünwald Béla*, *Mattyasovszky-Zsolnay László*, *Márk Lajos* és *Simkovic Jenő* festők, *Kisfaludi-Siróci Zsigmond* szobrászművész gyűjteményes tárlata az Ernst-Múzeumban;

Január 30-án a Nemzeti Szalon LIV. csoportkiállítása *Csabai Ékes Lajos*, *Jakab Ödön*, *Szigethy István* festőművészek, *G. Raidl Ida*, *Magyar-Mannheimer Nelly* és *Szuly Angéla* festőművésznők, valamint *Gádor István* szobrászművész műveiből;

Január 31-én nyitották meg Párisban Bernheim-Jeune szalonjában Korányi Frigyes báró követünk és Arsène Alexandre úr, szépművészeti felügyelő *Frank Frigyes* festőművésztünk erős sikert aratott kiállítását. Ugy Arsène Alexandre úr a Figaro-ban, mint Thiebault-Sisson a Le Temps-ban, Tabarant a L'Oeuvre-ben, Maurice Barbelieu a L'Homme Libre-ben, G. J. Gros a Paris-Midi-ben, a The Chicago Tribune párisi kiadása, a The Paris Times rokonszenves hangon foglalkoznak Frank Frigyes műveivel; A. Warnaud pedig a Comodia-ban közölt méltányos cikkében Frank „A három grácia és festőjük” című képének reprodukcióját is hozza.

ADATOK A HAZAI ÉPÍTÉSZEZ XVI. SZÁZADI TÖRTENETÉHEZ. II.

HERCULES építész (magister muralorum, architectus) hat közművel Léva erődítésére küldetvén, Bécsben, 1556. márc. 4-én a magyar kamarától a Pozsonyba való utazás költségére 2. a szolgálat díjazása fejében pedig 13 frot vet fel.

Orsz. Láb. Kincst. o., Lymbus, series II. saec. XVI. fasc. 18. 1566. márc. 4-ől Hercules nyagája.

FERABOSCO (FERABOSCHKO, VERABOSCO) PÉTER kir. építész (architectus regius; magister, superintendens aedificiorum; Baumeister) a királytól 1561 márciusában megbízást nyert, hogy a pozsonyi várban néhány épületet emeljen. Az év végén ő és Köibel Benedek kir. építész a győri építkezések vizsgálatára küldetvén, a pozsonyi várban az 1561. év folyamán történt építkezéseket Rogiole(?) Zsigmond, Telhalmer István, Prandauer Rupert, Doblus Jakab, Wilt János és Pflcker Jakab közművesek és kőfaragók közbejöttével 1562. jan. 7-én feltűvizsgálák. E vizsgálat alapján az eddig végrehajtott építkezéseket 1672 r. ftra. a jan. 9-én megaszt vizsgálat alapján pedig Gratiol Donát közművesnek és

¹ Első kiütényen a folyóirat második (1926) évfolyamában a 242-243. old.

Sartzo Ferenc kőfaragónak ugyanítt teljesített munkáját 325, illetve 434 r. frira becsülték. A várban még végrehajtandó helyreállításai munkálatokról kevéssel utóbb, február 16-án Bécsből keltezett részletes jelentést tettek, amelyben a kapu feletti levő tanácssteremben, a kápolnában, az új palotában, ennek lépcsőjén, Károly főherceg lakosztályában, a régi kúton és a vízfogón, valamint a szőlők felé néző, fából készült épületen kisebb-nagyobb, összesen 1119 r. frtot kitevő javításokat javasoltak. A király e javaslatoknak az ő és Károly főherceg lakosztályára vonatkozó része végrehajtásáért már tavasszal el is rendelte, ami azután — többszöri sürgetésre — a Miksa főherceget koronázó, 1563. évi országgyűlés megnyitása előtt meg is történt. Ugyanebben az évben Ferabosco Pozsonyban a hajóhídnál 60 frt költséggel két kaput emelt s a Szt. Ferenc-rendiek monostora tetőzetét és lépcsőjét is helyreállította. Ezzel egy időben a magyar kamara rendeletet kapott, hogy a pozsonyi vár udvarában a föld alatt építendő vízmű költségeire 500 r. frtot fizessen. Három évvel utóbb (1566) Győr és Komárom vára épületeinek felügyelője, az 1568. év elején pedig Eger várban nagybírszabású építkezést vezetett, amelynek költsége 5000 frt utaltatott a pozsonyi, illetve szépei kamárán. Az utóbb említett évben Ferabosco Szalusztilusszal Kanizsán időzött, hogy a vár körül elterülő mocsarat lecsapolja. A következő év októberében a magyar kamara kérésére résztvett a báró Karlingh János kamarai tanácsosnak a pozsonyi kamara házában levő lakása átalakításánál végzett munkák, 1580 szeptemberében pedig Szentgyörgy és Bazin várának megvizsgálásában. 1581-ben újból megtekintette az említett két várat s Pozsonyba jöve a várban épített. 1585 áprilisában Magyarországon időzött és Forgách Imre kérelmére megbízást kapott, hogy a szükséges mesteremberekkel menjen el az omladozó trencsényi várba, amely ekkor már tíz év óta fedetlenül állott.

Orsz. Lár: Cam. Hung., Ben. res. 1561. márc. 29., dec. 12., 1562. ápr. 1., 1563. márc. 15., okt. 16., 14., 1566. máj. 30., 1566. jan. 31., jún. 21., aug. 3., 7., 1569. okt. 11., 1571. febr. 2., 1581. dec. 12., 1582. júl. 30., 1583. febr. 13., ápr. 21. — Lőber ben. res. no. 16. fol. 238. v. — No. 27. fol. 82. — No. 28. fol. 30. — Literae ad cameram exar., series I. fasc. 9. 1563. júl. 9-áról gr. Salm Eck levele. — Exped. cam. 1566. ápr. 27. Szeren., 1571. ápr. 8. Sacrat. — Cam. Scopus., Ben. mand. 1568. jan. No. 71. — Conscriptioes Diversae, Pozsony vára, 1562. jan. 7., febr. 16., ápr. 13.

KÖLBEL (KOLBL) BENEDEK kir. építész (architectus regius, magister aedificiorum, Baumeister) 1561/2-ben Feraboscoval a pozsonyi várat vizsgálta meg. (L. Ferabosco alatt.) — 1565-ben Eisler Tamással, a bécsi erődítmények felügyelőjével, Trencsény omladozó várának megtekintésére küldetett ki.

Orsz. Lár: Cam. Hung., Ben. res. 1561. dec. 12., 1562. ápr. 1., 1563. ápr. 23. — Exped. cam. 1562. ápr. 22. Szeren. — Conscriptioes Diversae, Pozsony vára, 1562. jan. 7., febr. 16., ápr. 13.

GRACIOL (GRATIOLUS) DONÁT kőművesmesternek (murator, cementarius) és **DE GEORGIO (SARTZO) FERENC** kőfaragónak (lapicida) az 1561. év folyamán a pozsonyi várban teljesített munkája értékét Ferabosco és Köbel kir. építészek 325, illetve 434 r. frira becsülték. A kamara azonban nem tudta őket kifizetni s ezért hazájukba nem térhettek vissza. — Graciol 1589-ben a Nádasdyaknak „sárvári kőművese” volt s ez év legelején Bécsbe ment.

Orsz. Lár: Cam. Hung., Ben. res. 1562. márc. 28., máj. 1., 28. — Exped. cam. 1562. ápr. 22. Szeren. — Conscriptioes Diversae, Pozsony vára, 1562. ápr. 13. — Lymban, series III. saec. XVI. fasc. 15. 1589. jan. 3-áról Graciol nyugtija.

RANGER MÁRTON kir. építész (architectus), miután a Trencsényi várba kiküldött kir. biztosok azt jelentették, hogy az egész felső vár a tetőzet ronggolt volta miatt igen romlott állapotban van, 1565 januárjában az említett várba küldetett, hogy helyszíni vizsgálat alapján a megtartandó építkezésről s ennek költségeiről javaslatot tegyen.

Orsz. Lár: Cam. Hung., Ben. res. 1565. jan. 16.

EISELER (EYSLER) TAMÁS, a bécsi erődítmény felügyelője (munitionum Viennensium praefectus, sumpsum architectus), 1565 áprilisában Köbel kir. építésszel az omladozó trencsényi várat vizsgálta meg. 1567 novemberében pedig Pozsonyba küldetett, hogy a fogoly János Frigyes szász hercegnek a várban lakosztályt készítsen. Ugyanebben az időben — 1568 júniusáig — Győr városának és várának rendezéséig és építését vezette.

Orsz. Lár: Cam. Hung., Ben. res. 1565. ápr. 23., 1567. nov. 22., 24., dec. 19., 1568. jan. 3., 13., máj. 6., jún. 26.

HAGER (HOGER) MÁRYÁS (MÁTÉ) udv. építész (architectus, murarius aulicus, Hofmaurer, Maurermeister) 1566 júniusában Pozsonyban jérván a vár kútjának javítására és a Duna színe alá néhány ötre leendő ásásra javaslatot tett s e művelet költségeit 500 frtban szabta meg. Az 1560-as évek végén és az 1570-es évek elején Mordax Jakob pozsonyi alkaptány helyreállítási munkálatokat végeztetett a várban, illetve ennek tetőzetén és néhány szobájában. E munkálatok felülvizsgálatára és becslésére az osztrák kamara több ízben Pozsonyba küldötte Hager, aki helyszíni szemle alapján a további, Salm gróf által is javasolt építkezésekről is véleményt adott. Sürgősen újrastájtandóknak jelezte a vár egy beomlott kerek bástyáját és a Duna partján álló hajóház, az ú. n. „neues Arsenal” romlott falát. Legutolszor 1576 júliusában küldetett Pozsonyba a sóház megvizsgálására.

Orsz. Lár: Cam. Hung., Ben. res. 1567. máj. 9., 1569. febr. 3., aug. 8., 1571. márc. 31., ápr. 28., 1572. júl. 9., 30., 1573. márc. 10., okt. 25. — Exped. cam. 1569. jan. 4. Sacrat., 1571. jún. 1., 1572. júl. 18. ad cam. Austr., 1572. júl. 30. Sacrat., aug. 7. Sacrat., — Lili, ad cam. exar. no. series I. fasc. 7., 1566. jún. 6-áról Mordax, lán. 15-éről Hager levelei; series I. fasc. 15., 1573. febr. 12-éről Hager, 1576. júl. 9-áról az alsósztriai kamara levele.

Herzog József

TABARANT A.: Pissaro. *Mauclair Camille*: Claude Monet. *Fosca François*: Renoir. Mindhárom fordította Wildner Odón. Révai Testvérek kiadása. Budapest, 1926.

Abban a vállalatban, melynek előző két kötetét, a Cézanne-ról és Gauguinról szólót, már ismertettük, újabb három kötet jelent meg. Mindhárom az impresszionista művészet vezéreinek van szentelve. Leggyengébb az első, *Tabarant-é*, mely Pissaro művészeti fejlődésének útját írja le, de inkább anekdoták gyűjteményének, semmint művészi stílusfejlődésnek hat. Az új életrajzi adatok közt nem egy meghatározó az impresszionista művészet elismerésének azomórú útját világítja be, melyet nagyjából ismerünk, de minden egyes újabb részlet újra gondolkodásra készíteti az olvasót. Amint elvonnul előtűnik az egykorú párisi kritika rosszindulata, az Albert Wolffok rossz-műveltsége, azután az elismerés lassú előretörése, levelei, melyek nagy része itt jelenik meg először, melyek nyomorúságának meghatározó bizonyítékai, mind igen érdekes kordokumentum, beválogatnak egy lista művészi lelket, akinek egész élete ideálokról folytatott küzdelem volt. Szerzőnk erre a külső küzdelemre helyezte súlyt, Pissaronak a belső formáért folytatott éppen olyan heves küzdelmét nem mutatja be. Pedig ez talán még érdekesebb, főleg nála, kire minden hatott és minden benyomásra fogékony volt és oly nehezen jutott el a saját formáidhoz. Ez a fejlődéstörténet még megírásra vár. — *Mauclair Monet-ja* összefoglalás. Mindazt, amit Monet-ről, a plein-air mesteréről írtak, Mauclair gondosan és világosan újra elénk tárja. Nem élte külső eseményeivel, hanem művészete fejlődésével, művészeti gyakorlatából levonható elveivel foglalkozik s kimutatja Monet művészetének nagy úttörő jelentségét, mellyel mindnyájunkat megtanított fényt látni, s elemzésel nem egy helyen költői erőkkel (kiemeljük a 43. oldal). Monet egyoldalúsága elől sem hányt szemet, rámutat arra, hogy a plein-air-festés és az arcképfestészet ellentétek, sőt kimondja azt az általam is kiemelt tény: ' hogy Monet elhatározó befolyással volt Manetra, hogy Monet az igazi úttörő (60. l.), hogy Renoir és a többi impresszionista is mind hatása alatt fejlődött. Épp azért, meglepő, hogy olyan elfrással is találkozunk nála. Felűnik neki, hogy Monet két műve kír a fejlődéséből, s nem veszi észre, hogy az egyik, a *Párisi utca július 14-én*, nem Monet műve, hanem Manet-é (jelenleg nr. Herzog Mór ur tulajdona). Mindamelltt ez a kötet kiváló munka. — *Fosca Renoir-ja* hasonlóképp stílus-elemzés. Renoirt levezei a XVIII. század művészetéből. Nem sok eredetiséggel, mert Mauclairnek az impresszionizmusról írt művere támaszkodik, azonkívül André, Denis tanulmányára, teletűzdel könyvét belőlük veit idézetekkel, melyekkel Renoirnak elődehez

és kortársaihoz való viszonyát magyarázza. azonban kevés önálló megfigyeléssel, noha itt-ott igen finom megjegyzésekkel is találkozunk (44. l.). Mindhárom kötetet Wildner Odón fordította, a nála ismert nagy oda-adással és művészi érzéssel. A könyvek kiállítása most is az eredeti francia kiadás pontos mása. (I. b.)

¹ Die Maler des Impressionismus, Lipsca, 1909. Teubner kiad. 2. kiadás 38. l.

BRINCKMANN: SCHÖNE GÄRTEN.

Az egyre erősödő természetszeretet egyik fillete a kertművészet iránt megnyilvánuló nagy érdeklődés. A *Magyar Művészet* is ismételtelen foglalkozott már vele; programja keretén belül maradunk tehát, amikor mi most Brinckmann művét óhajtjuk ismertetni.

A kert a szabad természet kihasított része, mely a legszorosabb kapcsolatban áll az emberrel; hű tükré annak a viszonyoknak, melyben ember és természet egymással szembenállnak. A természet sokfélesége a tektonikus fejelem korlátaiba szorítva s alóvetve az esztétika követelményeinek is; ez a kertművészet alapproblémája. A másik főkérdés a kert s a hozzá tartozó épület viszonyára vonatkozik — ez már elsősorban építészeti probléma.

A kertművészet minden művészetek közt a legmulandóbb, egy-egy alkotás csak addig él, míg szorgalmas ápolással az eredeti alakot megőriztik. Természetesen ez anyagi áldozatokat is követel s nem utolsó oka annak, hogy a régi kertek közzli aránylag igen kevés maradt ránk. Mindamelltt elég tekintélyes példán tudjuk a fejlődést bemutatni s így meglepő, hogy a művészet történeti kutatás csak a legújabb időkben foglalkozik e szép kérdéssel. Az első lépés után — Marie Louise Gothein kétkötetes összefoglaló műve¹ — csak mintegy tíz év múlva jelenkezik értékes munka A. E. Brinckmann tollából. A szerző elsősorban a műkedvelő nagyközönség számára írt s így nem akarta nagyobb tudományos apparátussal művét nehezessé tenni. Csak a legszükségesebb adatok közlésére szorítkozik, ezekből vonja le a legszembetűnőbb consequentiákat. A többit a gondolkozó olvasóra bizza, aki a sorok között sok mindent kiolvashat még.

Brinckmann a főszályt arra veti, hogy kimutassa a kertművészet szoros kapcsolatát a kor egész szellemiségével. Az építészet mellett főleg az irodalmat a lírikus költészetet kell tekintetbe venni, hisz ez mutatja legjobban, hogy mit keres az ember a természetben, minő hangulatot kedvel, sít. Ezáltal a kert mindig szoros kapcsolatban van az érzelmi élettel. Már a görögök kor miniatúra is kerten ábrázol egy-egy idillikus világi vagy szent jelenetet. De a görögök keret még igen kicsiny, zárt terület, mely tagozásban követi a vár

¹ Polyóraknak előző számában méltatta avatott toll.

beosztását s teret enged hasznossági szempontoknak is (gyógynövények).

A kert igazi virágkora a renaissanceal kezdődik, melynek vídámabb hangulata, természetszeretete, jobban elősegíti ezt, mint a középkor aszketikus jellege. Eleinte egyes kentrészek elrendezése változik: a virágágyak kezdenek szabályos geometriai alakot ölteni s összefüggő mustrát alkotni, mely mindjobban közeledik úgynevezett architektónikus mintákhoz. Az ekként kialakult egységes csoportok nagyobb egységbe záruknak azután, de a keletkezés additív rendje mindvégig tisztán látható. Ezt a fokot képviseli például a Villa Medici kertje Rómában. — A következő fokon már változás áll be: egy főterület vonul végig a kerten, melyhez a részek többé-kevésbé erős alárendeltségi viszonyba kerülnek. A tektonika legmagasabb fokán a ház áll, ehhez igazodik a főterület is. A kert egyes részei a tektonika fokozatos gyengülését mutatják, ez is a ház hatásának a növelésére szolgál (pl. Villa d'Este-Tivoli, Villa Lante-Bagnaia). Jellemző Ammanati kijelentése: „che le cose che si murano debbono esser guida e superiore a quelle che si piantano.”

Újabb változást jelent a barokk, amely megmozgatja, feldúlja a kert eddig nyugvó tömegeit. Nagy méreteket, messze kitékintést, festői vedutákat, szintkülönbségeket kedvel. A hangulat is megváltozik: komolyabb lett, a monumentalitás érzését növeli. A kiemelkedő főterülethez való szerves kapcsolódás által az egység érzése minden méretnövekedés dacára, megmarad. Annál is inkább, mert az olasz kert mindig respektálja a határt s nem engedí a szemet a végtelenbe kalandozni (pl. a Róma környéki villák: Villa Aldobrandini, Ludovisi, Falconieri — Frascati; Villa Parnese, Caprarola stb.)

Nem így jár el a francia kertművészet, mely az olaszból fejlődik ki. Ez a kertművészet igazi virágkora. A méretek óriásivá nőnek, a kerthatás elmosódik, tagolt kert s szabad természet egybefolynak, a szem a végtelenbe tekinthet s ezzel új elem vonul be a

művészetbe. (Ekkor élnek Newton, Leibniz is.) A sejtés kezd egyre erősebb szerepet játszani. Az épülethez való igazodás most is igen erős, innen indulnak ki a főutak, itt a legszigorúbb a tektonika, melynek fellazulása egyenes arányban áll a háztól való távolsággal (pl. Vaux-le-Vicomte, Versailles).

Francia s olasz elveken épül a német kertművészet, mely néhány nagyon szép alkotást mutat (pl. Wilhelmshöhe bei Cassel, Nymphenburg bei München). Ezek azonban már egy újabb szellemáramlatba esnek bele, mely főtől főrekvések jegyében indul meg s a tektonika fellazításán fáradoz. Ez vezet a romantikus kor kerthéihez, melyek már egészen más éleleti alapokon nyugszanak.

Ezek a fejlődés legfőbb állomása, melyeken Brinckmann kevés, de jó szöveg s számos gyönyörű kép segítségével végigvezet. Kár, hogy talán túlzottan ragaszkodik a népszerű hang betartásához. Odavetett megjegyzések, érdekes, alig hangsúlyozott adatok mutatják, hogy milyen alapos ismerője a tárgynak. Az ember szinte úgy érzi, hogy néha erőszakosan elfojtja ezeket s csak a felületen marad. Ismerve tudományos felkészültségét, sajnálatos, hogy a komoly tudomány célját s módszerét most mellőzi. Ez természetesen csak egy számunkra sajnálatos tény leszögezése s nem szemrehányás: hisz végtére is a cél megválasztása, az író legegényibb joga. Célja most nem új ismeretek adása, hanem a tárgy iránt való érdeklődés fokozása volt s ennek a feladatnak kitűnően megfelelt.

Zádor Anna.

A CÍMLAPUNKON közölt rajz lptőűjvári Strobl Alajos ifjúkori önarcképe. Eredetileg a művész családjának birtokában.

Felelős szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet, 1927. 2. szám.