

CSÓK ISTVÁN: ZÜZÜ OLVAS.

Ar. Altkonst. Kunstmuseum, Budapest.

OLVAS M KIS
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

EGY FESTŐ REFLEXIÓI



CSÓK ISTVÁN: ÖNARCKÉP.

Nemrégiben egy jóképű fiatalember, valami ifjúsági lap művészi rovatának vezetője járt nálom s a következő három kérdést intézte hozzám:

Mi a véleményem a modern, sőt ultramodern művészetről, beleértve a kubizmust, a dadaizmust is. (Most már Párisban „surrealisme” a neve.)

Mi az oka, hogy a magyar közönség nem tud fölmelegedni ez alkotások (?) látán és hogy

Van-e jövője ez irányzatoknak s minő befolyással vannak vagy lehetnek a magyar művészet fejlődésére?

Megvallom, a három kérdés meglepett. Nem azért, mintha nem foglalkoztam volna már előzőleg is, magamtól is velük, sőt azt hiszem, nincs is gondolkozó művészember (s melyik nem gondolkozik?), aki nem töpreng rajta; de hogy Magyarországon akadjon laikus ember, hozzá ifjúsági lap munkatársa, akit szintén érdekel ez a téma — ez volt meglepő! Mert ha-

marjában nem tudtam érdemileg válaszolni, talán nem lesz főösleges, ha most from meg a feleletet.

Ez nem is olyan könnyű. Ha nem lett volna alkalmam e nyáron kóborlásaim közben betekinteni az „ultramodernek” boszorkánykonyhájába, azt hiszem, nem is vállalkoztam volna rá. De München, majd Párisban szerzett tapasztalataim talán segítenek.

Bár magyar festőink szép számmal szegődtek az „ultrák” zászlai alá, külföldi tapasztalatok nélkül mégsem méltathatjuk kellőleg a legújabb művészi törekvések eredményeit. Nagy volt éppen ezért öröömöm, mikor a Glaspalast belsejét oly hosszú távollét után viszontláttam. Olyan különös elfogódottság vett rajtam erőt, melynek nem tudok nevet adni.

Azt hiszem, nincs ember, aki ne gondolt volna néha-néha arra, milyen jó volna az, ha részletekben lehetne meghalni. Teszem — harminc éves vagyok — eltemetnek. Hűsz

vagy több év mulva aztán fölbredek s vígan élek tovább vagy tíz esztendőt. Legközelebbi feltámadásom száz év mulva lenne — és így tovább. Nos, így éreztem én magam ezúttal Münchenben. Majd harminc év múlt el, hogy ott életem s most fölbredek a — Glaspalastban.

De hol Lenbach, maga Stuck és társaik? A régi megszokott képek. Hol Eisenhut, Baditz, Kémény? Mindmegannyi hőse a régi jó világnak. Itt-ott ugyan látok holmi Defregger-kövületet, Löfftz-konzerv is akad, de olyan az már, mint a tango és a charleston közé tévedt, menüetett táncoló pár. A falak fődve csupa lázas, az új utat keresés fárasztó küzdelmeinek nyomait magukon viselő alkotásokkal. Ez vad színorgiával iparkodik magára vonni a figyelmet, mialatt a másik száraz aszketizmusa ugyanezt az eredményt éri el. Egyik az alkotás hevében nem törődik rajzjal, formával; társa oly fanyar, mint egy adóvégrehajtó — a hatás ugyanaz. Itt csupa színes festékszalagokból összeszórt expressziója — nem a természetnek, hanem a festő lelki zűrzavarának; amit széles, nyugodt, síma nagy foltok, lendületes kontúrvonalak, melyek inkább nagy falfelület befödésére valók s nem egy olyan keretbe, melynek rendeltetése mégis csak egy intim szoba vagy esetleg egy terem falának díszítése. Most a legkisebb kép is úgy van festve, mintha legalább is a Kölni dóm tornyán akarna érvényesülni. Ezek a dimenziók kikívánkoznak a rámból. Ezekhez képest a legnagyobb Puvis de Chavannes is csak miniature.

És itt a hiba! Itt lépte túl a modernizmus a természetes, a bűnhődés nélkül át nem hágható határt. Minden erőnyűk, minden pompás, meglepő kvalitásai dacára hiányzik a képekből az igazi érték, az intimitás, pedig ez még Michelangelo kolosszális méretű alkotásaiban is megvan. Túlteneg sokszor az iparművészi elem is, pedig ez éppoly hiba, mint volt azelőtt az elbeszélő vagy anekdotizáló hang, különösen az ú. n. genre-képekben. Egy utcai plakát sokszor közvetlenebb, mint az a kis berámázott képecske, melyet egy női szalon falára szánt alkotója. Távol áll tőlem, hogy leki-sínyeljem e törekvések jelentőségét, hiszen ezek után ránézni az említett „vieuxjeu“-kre

olyan érzés, mint lehetett Gulliveré, mikor hazaért az óriások országából. De mindent a maga helyén, mindent a megfelelő anyagból, ez kellene hogy legyen a jelszó!

Tegnap egy moziban a „Művészet egy üvegyárban“ című filmet láttam. Mondhatom: majdnem magamon kívül voltam a gyönyörűségtől, látva mint formálódik az üveg műalkotásokká. Táncoló párok, egy Adám-Éva-csoport, majd csudás, buja orchideaszirmok közé befédmodott mezeten asszony — kerültek ki a művész keze alól. És az alakok, akárcsak a modern vásznanak, stillizálva voltak. Igen ám. De itt üvegből formált a művész! Itt az lett volna természetellenes, ha naturalizmusra törekszik. Így üveg figurával meggyőzött, magával ragadott, míg ha ugyanezt a hatást vásznon, olajfestékkel igyekszik elérni — elfut a méreg! Itt ez a másik. Miért nem színes üveglakokon látom hatalmas erejét? Így sohasem ér célhoz, mint a mellékvágányra tévedt expresszovonat. A legtöbb mért nem készít vázákat, mozaikot, sgraffitot? A kerámia milyen tág tér alkotni nagyot, dicsőt. Ez mind egy-egy Palissy — vásznon és berámázva. Bubifrizurás divathölgy, ami energidja javát a férfias látszatra pazarolja. Ugyanez áll erre a szobrászra, no meg a legtöbbre is. Ha a gótika idejében fejleszthették volna legmagasabbra művészetüket, ha nem zavarta volna őket a rengeteg izmus s a vágy, feltűnni minden áron, ha alkothatnak volna szűzi áhitattól átszellemülve, mint a régi nagyok, ott lennének ők is, ahol azok voltak, a mai megromcsolt idegzeiünkkel elérhetlen magasságban. Így sem sikerült nekik elrejtieni Istenadta tehetségüket a sok torzalakban, amit alkottak, de ahelyet hogy meggyőznének, csak sajnálkozásomat kelтик fel, miért e titáni, e sisyphusi munka? Egy szörnyű kaosz ez, ahol mindenki valami csodásait, még soha nem látottait akar alkotni. Egyik túlkiabálja a másikat s az összenyomás hasonlít ahhoz a zűrzavarhoz, amit a városligeti mutatványosbódék harsonái okoznak.

Mi lehet az oka ennek az összekeveredésnek, hogy nem találják meg művészeink azt a helyet, melyre tehetségük predestinálja őket? Én azt hiszem, legfőbb ok a

gazdasági helyzet progresszív romlása és a gyárak! A templomok műkincsrel műzeumokba s magángyűjteményekbe vándoroltak. Helyükbe aztán olcsó gyári áru került. Még a müncheni Frauenkirche is tele van ez ízléstelen portékákkal. Hol van a renaissance nagy pápának szelleme? A teológiákon nagy súlyt kellene helyezni arra, hogy a jövő egyházi méltóságai a templomok, klostromok művészi díszítéséhez is értenek. Csöppet sem közönyös, tisztán merkantil szempontról sem, hogy értéktelen gyári tömegáru helyett művészi produktumok kerüljenek templomainkba. Hány millárdot kidobnak így papjaink, nem is szölok arról, minő pusztítást visz végbe a hívők ízlésén egy rosszul díszített templom.

A kubizmus, a surrealizmus! Ezidőszent még leginkább Párisban dühöng, kivált az utóbbi. Berámázott vastag kartonra kifűrészelt fadarabokat, szivarcsutkákat ragaszt a „művész”, a „forradalmár”. Egyik-másik szerzetesi türelemmel fúr, farag, ragaszt, míg holmi háromszögekből összezsuzkából valamit. Miért nem csinálja ezt bátorokon? Ott helyén lenne, míg így — örök mulatság tárgya a laikus előtt, önmaga pedig, ha különben nincs vagyona, tönkremegy.

Pedig megvan a mostani generációban is mind az a nagy kvalitás, ami a régieket is naggyá tette. Hísz a művészetben. Vágy alkotni nagyot, dicsőt. De ha egyszer jó az öntött terrakotta szobor is a templomba, ha a bútorgyáros kielégíti a közizlést tömegáruival, arany, ezüst tálak helyett karlsbadi porcellánra telik csupán — kénytelen mindenki olajban, vászonra festeni, mert még ez a legalkalmasabb eszköz gondolatai kifejezésére. Valljuk meg azonban, hibásak némileg maguk a művészek

is. Mindenki — legtöbbször arra való hivatottság nélkül — a kiállító művész babéjaira vágyik s meglepedezik arról, hogy Cellini egy sorban áll Lionardo- vagy Michel-angelóval.

És ezért nem kell ez a művészet a nagy közönségnek. Ösztönszerűleg érzi ugyan a föltélen művészt, a titáni erőt az alkotásokban, de érzi azt is, ha más anyagból kapná ez értékeket, szívesebben dekorálná vele lakását. Egy jelenleg Párisban élő „ultramodernünk”-től hallottam, hogy berlini tartózkodása idején, mikor dühöngött a kereslet e fajta képek után, műkereskedője megvallotta neki: egy ilyen képet sem tudott eladni rábeszélés nélkül. Tehát a műkereskedő szakértelmében való bizalom s nem a műalkodás ellenállhatlan ereje bírta rá a vevőt a vásárlásra.

Nagy tévedés lenne azonban ezek után azt következtetni, hogy miután az új irány elvégezte romboló munkáját, miután tönkretett egy csomó nagyrahitott tehetséget, zsákutcába juttatta a művészetet — pusztuljon, de minél hamarabb s adjon helyet a közönség ízlésének megfelelőbb irányzatoknak. Ez a legteljesebb félreismerése lenne a helyzetnek s egyúttal igazán a művészet csődjét is jelentené. Ez annyi lenne, mint ha a szőlőgazda kiöntené erjedésben levő új borát, mert az még zavaros, mert mérges gázaitól egy csomó vigyázatlan ember el is pusztult. Most már ezek után logikusan nem következhet más, mint az elkerülhetetlen tisztulási folyamat. Ha majd salakjától megszabadulva, kellőleg „beérve” kristálypohárban ott fog csillogni a drága nedű, ha illatos bouquet-ja mámorba ringatja a „connoisseur” s vágyat ébreszt ez új magasabbrendű műélvezet megismerésére: akkor — nem történeti hiába a titánok harca.

CSÓK ISTVÁN.



CSÓK ISTVÁN: BÁTHORY ERZSÉBET.



CSÓK ISTVÁN: BÁTHORY ERZSÉBET.



CSÓK ISTVÁN: VAMPIROK. Olajfestmény.
Magyar Képzőművészeti Múzeum.

OHSEZ M. ALIK
KÉPZŐMŰVÉSZETI

IGÉNYTELEN SOROK CSÓK ISTVÁN RÓL

Vannak festők, akiknek képei olyan vulkánikus erővel törtek ki az alkotó lélekből, hogy a néző érzi: ezt az erupciót a világnak semmiféle hatalma nem tudta volna visszatartani. Az ilyen képekről kévékben sugárzik annak a tudatnak a göggye, hogy a művésznek meg kellett azokat festenie. Ezek azok a remekművek, amelyek a világ múzeumainak falain hirdetik az emberi genie halhatatlanságát. De ha valaki azt állítaná, hogy csak az a jó kép, amely ilyen körülmények között jön a világra és csak az a jó festő, aki így alkot, az aligha találta volna el az igazságot. Nincsen olyan emberi agyvelő, amelyik egy paragrafusos törvényben meg tudja azt határozni, hogy mi a jó kép és ki a jó festő? A műalkotás éppolyan titokzatos, mint minden természeti jelenség s az alkotó éppolyan rejtelmes, mint a többi természeti erő. Az esztétikai és artisztikus elemek csak közvetítő külsőségek s hatásuk végállomása csak a szem lenne csupán. Az igazi érték az, ami ezen túl van a képben s amit a legfinomabb analitikai eljárással sem lehet tökéletesen kimutatni, mert ha a remekmű titkának száz fátylát föllebbentjük is, még mindig marad előtte száz olyan fátyol, amelyet lehetetlen föllebbentünk.

Azok a műélvezők juttatták ezeket eszembe, akik Csók István képeinek egyszerűségét és izlését dicsérve, fáradtan e nagy szellemi munkától, azt hiszik, hogy végérvényesen meghatározzák Csók István művészetének lényegét. Nagy szellemi és lelki szegénység jelét adja az, aki Csók munkásságának kontinensén csak ennyit látott és tapasztalt. Ezt a világgrészt is csak nagy lelkiertő követelő expedícióval lehet földéríteni, határait megállapítani, területét fölmérni, tulajdonságait sorra szedni, szépségét összegyűjteni és rejtett kincsait fölkutatni.

Csók István mindig színes festő volt, palettájának szókincse folyton gazdagodott. Tekintete az élet s a természet minden jelenségét megfeszította a portól és piszoktól. Optimizmusának égboltjáról világára egyszerre permetezett az üdítő nyári eső és sugárzott a mindent megszipító nyári nap. Az ő tökéletes idealizmusának nem kellett átkölneni a világot, neki teljes gyönyörűséget jelent az élet. A termőföld költői álmait virágainak, füveinek, fájnak és gyümölcseinek színével s csodálatos formáival mondta el. Csók István is a színek kimeríthetetlen szókincsén beszél. Színesége olyan, mint a réteké és a kerteké. Csupa virágszín. Mintha nem is ólomtubusokból nyomná ki a színeit, hanem eleven virágok vért facsarná a palettára. Olyan vékony és könnyű a festékréteg a képein, hogy az ecset munkájának nyoma sem látszik rajtuk. Ezzel megfosztja magát attól a tetszetős külsőségtől, amit ecsettechnikának neveznek s amit oly sokan összekevereznek a festés igazi lényegével.

Minden nagy művész munkásságában megtaláljuk a következő hármas tagozódást. Az elbizakodott ifjú azt hiszi, hogy ő minden jobban tud, mint a természet; a férfi azt gondolja, hogy az egyszerűségben megéri és egészen kifejezi a természetet; s az öregedő művész megéri, hogy mindent megérteni lehetetlen. Ez a lelki állapot egy alig látható ködfüggőnyt bocsátott le Csók és a világ közé s ez a fátyol ott van az utolsó évtizedben festeit minden képén s úgy él azokon, mint a melancholia lélekzetvétele. Ma már ezen keresztül látja a színeket, amelyeknek hetyeke riktása ezzel megszűnt, önálló életüknek vége van és azok a határok, amelyeket ezeknek a színeknek türelmetlen és göggyös nacionalizmusa vont maguk köré, leomlottak s a régi színek feloldódtak, egymásba folytak

s egymással és egymásért élők életüket. A megmerevedett tarkaság eleven színes-séggé változott. Talán legszebb példa erre „Züzi a Margitszigeten” című képe. Egy pillanatnyi nyugalom nincs ezen a vásznon, úgy érezzük, hogy szinte fizikailag eleven életet él a kép s örökké azoknak a perceknek az életét fogja élni, amelyek alatt a festő művét megalkotta. Az eleven természetben nincsenek halott percek és üres pillanatok, örökös munkálkodás folyik, szüntelenül történik valami, a lugas virággal és zöld növényei megállás nélkül élnek s a gyermek, aki ott ül a fündéri sátorban, együtt virul, lüktet a környező élettel, ember és virág fölött hőmpölyög az idő, múlik az élet és megállás nélkül történik sorsuknak drámája: a masírozás az elmúlás felé. Csók István ecsetjének megvan az az erőszakos képessége, hogy ebből a haladásból kiszakít egy gyönyörű eleven pillanatot, amikor a napsugarak legszebbenvilágítanak át a leveleken és virágokon, amikor a különböző színek leggazdagabban tarkítják reflexeikkel a levegőt, amikor ebben az opalizáló térben legnemesebb zománcok fődik az emberi bőrt, a haját, a ruhát, amikor ezen a különös levegőn át legkülönösebben ragyog az emberi tekintet: és

ezt a pillanatot ilyen élő elevenen megmenti a pusztulástól. A képet nézve érezzük, hogy a következő percben már minden megváltozott, a virágok szemnek észrevehetetlenül megfakultak, a levelek érzékeink fölötti mértékben hervadtabbak lettek, a napsugarak továbbcsúsztak s az üde, édes gyermek is más lett, megöregedett egy pillanattal. De az idő múlásának és rombolásának azon a darab vásznon nincsen hatalma. Így csak mesterek művei előtt érzünk, mert csak ők látják úgy a természetet és benne az ember életét, hogy a létezés minden tragikus összefüggése kivilágosodjék.

Az életnek és a szépségnek csak az tud igazán örülni, aki tudja, hogy mind a kettő elmúlik. Erre az öröme csak művész képes, azért megkülönböztetett ember ő az emberek között. Csók István színekkel érez és színekkel örül annak, hogy olyan nemesen tarka a világ, de színekkel szomorkodik is, hogy mindez elmúlik, elvirággzik, elfonnyad, elporlad, elapad és elég, mint az ember élete. Ő tehát lírikus, a friss, vidám szem s a melancholikus szív előkelő lírikusa. A lírikusok pedig szent emberek, mert szívük vérevel írják és festik költeményeiket.

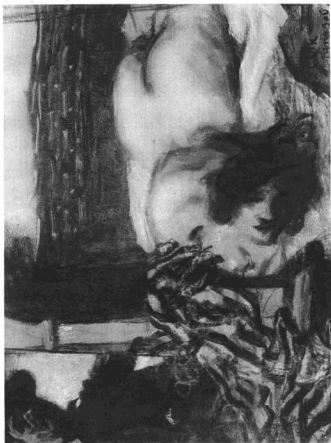
KEMÉNY SIMON.



CSÓK ISTVÁN : TÉL A TAVASZBAN.
Szépművészeti Múzeum.



CSÓK ISTVÁN : A BALATON ALIGÁNÁL.



CSÓK ISTVÁN: MŰTEREM-SAROK. Régi.
Szegedvárosi Múzeum.

OROSZ M. KÁLM.
KEPZŐMŰVÉSZETI



CSÓK ISTVÁN: VIRÁGCSENDÉLET.



CSÓK ISTVÁN: CSENDÉLET.



CSÓK ISTVÁN: ART.



CSÓK ISTVÁN: ZSUZSANNA. (Változat.)

ORSZ M KIB.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
PÓINKOLA



CSÓK ISTVÁN: ZÚZÚ ELSŐ SÉTÁJA.



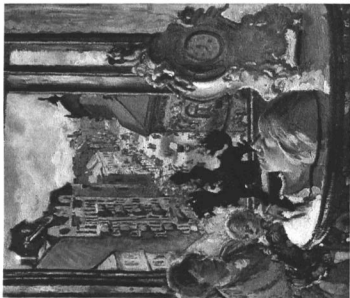
CSÓK ISTVÁN: ZÚZÚ ÉS A KAKAS.



CSÓK ISTVÁN: ZÜZÜ GYENGÉLKEDIK.



CSÓK ISTVÁN: ZÜZÜ TANUL. Olajfestmény.



CSÓK ISTVÁN: ZÚZU AZ ABLAKNÁL. (Népszínház-síca.)

Dr. Pfaffler ár. Isidorovna.

CHESZ. H. KIR.
KÉPZŐMŰV. ÉNSZÉKFTZ
FŐISKOLA



CSÓK ISTVÁN: ZÚZU A MARGITSZIGETEN.



CSÓK ISTVÁN: ZŰZDI TÁNCOL. Olajfestmény.



CSÓK ISTVÁN: ZŰZDI A KARÁCSONYFA ALATT. Olajfestmény.

OLVASSA M. KILK
KÉPZŐMŰVÉSZEKET
TANÁRÓKÁRA



BRONZSZOBROCSKA A BELVEDERE-APOLLO
UTÁN. Pádua, a XVI. század eleje.



APHRODITÉ. Aranyozott bronz. Olasz,
XVI. század eleje.



LOMBARDI, TULLIO: MINERVA-FEJ. Bronz.
Dr. Dölsér Emil gyűjteménye.

DELMÁR EMIL PLASZTIKAI GYŰJTEMÉNYE

I.

Az évek hosszú során át ritka szakértelemmel, szokatlan céltudatossággal és tagadhatatlan szerencsével összehozott gazdag és sokoldalú gyűjtemény ismertetését a bronztárgyakén kezdjük, nemcsak azért, mert a bronz technikai tulajdonságainál fogva a kispasztlíkáknak kiváltképpen alkalmas anyaga, hanem főleg azért is, mert a kispasztlíkáknak mint önálló műfajnak története javarészt bronzművekkel kezdődik. Más a szobrászat és más a kispasztlíka. Valamely nagy szobornak kis méretekre való redukciója nem ad kispasztlíkal művet, viszont az életnagyságnál jelentősen kisebb szobor megnagyítása többnyire ki nem elégítő eredményre vezet. Amott, a nagy szobornál, a szemlélő a mű méretétől függő távolságban helyezkedik el, sőt igen gyakran — ha ugyan a szobor felállítása már eleve nem eszerint történt — meg kell keresnie azt a pontot, ahonnan nézve tökéletes hatású. Az igaz kispasztlíkal mű a közlőre való nézés feltételén épül fel, kis méreteinél fogva könnyen elmozdítható, forgatható, akár kézbe is vehető. A kispasztlíka mint önálló műfaj akkor fejlődik ki, midőn éppen a megkülönböztető sajátosságait felismerik, azokat tudatosan kifejlesztik. Kétségtelen, hogy a nagy szobrászat árnyékában minden időben megtaláljuk. Óskori csontfaragványok, egyiptomi fa- és faencsoszobrocskák, apró görög és római istenalakok, középkori elefántcsont-Madonnák a kispasztlíka körébe tartoznak. Mindezeknél azonban más szempontok is érvényesülnek: a többnyire vallási rendeltetés, az elhelyezés módja, a sorozatba való tartozás föltétele, míg egészen szabadon és tisztán, stílusbeli összes sajátosságaikkal akkor lépnek a szobrászat e kis alkotásai elé, midőn azokat művészeti szempontból keresni, gyűjteni kezdik.

E műfaj kialakulására döntő jelentőségű az olasz quattrocento. Igaz ugyan, hogy — mint Burekhardt mondja — „soha sem deríthetjük ki többé, mely bronzszobrocska vagy csoportocska keletkezett legelőször egy megrendelő tisztán művészeti kívánságára.”¹ Tény azonban, hogy antik emlékek, leletek nyomán, amelyek eleinte inkább archaeologiai, majd mindinkább művészeti megbecsülés tárgyai voltak, indult el azok utánzása és amozok mellett egyenrangúak gyanánt csakhamar ott láthatók a gyűjteményekben a modern mesterek alkotásai, amelyek ha nagyrészt ókori minták utánzatai is, vagy legalább is — a kor érdeklődésének és a művészeti gyűjtemények archaeologiai eredetének megfelelően — a klasszikus világ gondolatkörében mozognak, mégis a quattrocento szellemében felfogott szabad, önálló alkotások, klasszicizálásnak nyoma nélkül.

Ebbe a körbe vezet a Delmár-gyűjtemény egyik kiváló darabja: Aphrodité szobrocskája. Bronzból való, amint általában a kispasztlíkal művek, abból az anyagból, amely nemcsak szépségével és tartósságával kinőlközött, hanem már azért is a legkedveltebb volt, mert hiszen az antik emlékek is többnyire abból valók voltak és mert a bronz volt a legalkalmasabb arra, hogy a formáknak a kispasztlíkal stílussal összefüggő részletességét, a testtömegek erős tagoltságát ki lehessen fejezni. A szobrocska nem Firenzében készült, ahonnan ez az egész műfaj hódító újtárra indult, hanem Felső-Olaszországban, ahol — mint ismeretes — a XV. század közepe, nevezetesen Donatello páduai tartózkodása óta a kispasztlíka oly nagy lendületet vett, hogy a fennmaradt művek túlnyomó száma ide

¹ Beiträge zur Kunstgeschichte von Italien. Basel, 1898. 528. l.



ID. VISCHER, PETER: SZENT KRISTÓF. Bronz. 1497.
Dr. Deimé Emil gyűjteménye.

lokalizálható. A bécsi művészettörténeti múzeumban őrzik az Aphrodité-szobrocska valamivel kevésbé tökéletes, nyilván utólag átdolgozott másodpéldányát, amely Granvella bitoros hagyatékából került II. Rudolf császárnak, a nagy műbarátának gyűjteményébe. A mű eredetileg antik emlék gyanánt szerepelt és ez esetben csakugyan szándékos megtévesztési kísérletről beszélhetünk. Erre vall a lábak csonkasága is, amelyet utóbb ezüsttel pótoltak.

A bécsi szobrocska keletkezését most Velencébe, az 1520. év körül teszik, anélkül, hogy e közelebbi provenienciát bizonyítani lehetne, az időt illetőleg pedig azt az 1520. évnél valamivel korábbra tennek. Tény, hogy a szobrocska formái már a cinquecento legkezdetére utalnak, annak a keménységnek, élességnek, sarkosságának híján, amely az előző század sajátja. De elég van még bennük a quattrocento kissé fanyar tartózkodásából, hogy keletkezése idejét ne keressük messze a század elejétől. A profilos ezüsttalapzaton álló bécsi példány bal kezében almát, jobbában kagylót tart. A két kéz ily azonos funkciója nem szerencsés motívum és a kagylót bizonyára későbbi hozzátételnek kell tartanunk. A Delmár-féle példányról a kagyló hiányzik, viszont a jobb kéz mintegy beszélő mozdulata is megokolatlan és kevésbé ki-elégítő. Tekintve, hogy e cizellálatlan kezén, továbbá az alak jobb combján és bal térdje alatt egykori csavarrhelyek nyomai maradtak fenn, közel áll az a föltevés, hogy a szobrocska egyik példánya sem maradt fenn a maga teljességében, hanem hogy Aphrodité jobb kezével ruhát tarthatott, amely finom drapéria formájában állóan húzódott a jobb comb felé, mintegy azt a pillanatot juttatva kifejezésre, midőn Paris előtt leeresztí ruháját, de kezében már ott van győzelmeinek díja, az arany alma.

A szobrocska a kispasztikának kiválóan sikerült, vonzó alkotása. Akárhogyan forgatjuk, bárhonnan nézzük, a vonalaknak és formáknak újabb és újabb gazdagsága világosan, zavartalanul hat reánk. Az egész a contrapposto motívumán épül fel: ez

határozza meg a test tagjainak elrendezését, a testnek a függélyes tengelyről való eltolódását. Ez alapvető motívumon belül azonban a művészti invenció, az apró finomságok adják meg az alak egyéni szépségét. Nem tudunk oly klasszikus szoborról, amely közvetlen mintául szolgálhatott volna és — ha hamisítás szándéka forgott is fenn — klasszicizálásnak nyoma sincs. Leginkább még az arc emlékeztet antik típusra, míg a test ábrázolása, a maga közvetlen elevenségével, teljesen a keletkezés korára vall. Mily elragadóan lüdek kivált a törzs formái, a kebel, a has alakítása! Mily hatásos ellentétet ad a síma és a Delmár-féle példányon a régi, világos aranyozás által még simább hatású vállra és hátra lehulló hajfűrtök finom megmunkáltsága! A szemek ezüsttel vannak berakva.

Ugyanebbe a körbe tartozik a gyűjtemény egy másik darabja, amelynek keletkezése Páduába vezet és amely stilusára nézve közel áll Riccio művészetéhez. Már tárgyilag is érdekes. Mintáját, a Belvedere-Apollót a XV. század végén találták. A szobor kiegészítését Montorsoli, Michelangelo tanítványa 1552-ben végezte. Szobrocskánk feltétlenül e kiegészítés előtt készült, mert csonkán hagyja az alak jobb karját, a szobor kiegészítés előtti állapotának megfelelően. Egyébként szó sincs teljesen hű utánzásról vagy éppenséggel másolásról és az általános típus, a főmotívum megtartása mellett az ábrázolás módjának szabadsága jellemzi a kora-renaissance művészt. Magának a testnek alkata is megváltozott, híján van a vatikáni szobor klasszicizáló, túlelegáns símaságának: a páduai iskola szellemének megfelelően zömökebb, izmos test, amelynek csontszerkezete, izomzata erőteljes, realiztikus formákban fejeződik ki. A részletekben is nagy az eltérés: kivált a köpeny redőzete teljesen eltérő, kevésbé aprólékos, mint a nagy szobron. Viszont a sarúk megmunkálása úgyszólván egészen híven követi a mintát, — hiszen ez olyan részlet volt, amelyben már a márványmásolatban fennmaradt eredeti bronzszobor mestere ked-



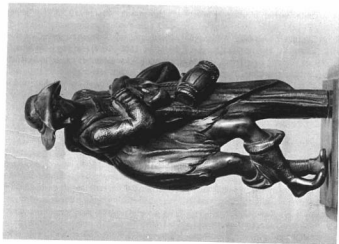
GYERMEKFEJ. Bronz. Velence. XVII. század.
Dr. Delmár Emil gyűjteménye.

vét lehette és amely most hálás tárgy volt a páduai bronzszobrásznak. Különösen jellemző azonban a szobrocška megkapóan eleven, egyéni feje, amely annyira elűt a minta hideg méltóságától. Itt inkább az ellenfél megvetése jut kifejezésre, amott a harcra való készség és e benyomást még fokozza a haj ábrázolásának eltérő, teljesen a renaissance bronzszobrászaira valló módja. Végül kiemelendő az is, hogy Apollo nemcsak arányaiban, hanem a mozdulatok részleteiben is megváltozott, hogy a törzs erősebb testességet nyert, mintegy plasztikusabbá vált, az eredetinek egy nézőpontra számított reliefszerű kiterjeszkedése helyett a kispasztikai mű jellegének megfelelően erősebben utal a harmadik dimenzióra. Ilyképpen a pompás szobrocška szinte iskolapéldája annak, mint alakulnak át az igazi kispasztikus keze alatt a mintául szolgáló nagy szobor formái. azonkívül pedig általánosabb értelemben

tanúságot tesz arról a függetlenségről is, amellyel a kora-renaissance mesterei a bálványozott ókor emlékeivel szemben állottak.

Egy másik irány azonban más szemmel nézi a klasszikus mintákat és például a Riccióval majdnem egykorú Tullio Lombardi (1460?–1532.), aki pedig szintén a velencei-páduai körben dolgozott, a korai klasszicizmusnak egyik legjellemzőbb mestere. Tőle való a Delmár-gyűjteményben levő kisméretű bronz Minervafej, amelynek egy-egy mását a bécsi estei gyűjteményben és a velencei Museo Civicóban őrzik. Noha ez esetben a művész nem követett közvetlenül valamely antik mintát, a sisakos fej tartása, típusa, annak formái, a kis méretek ellenére is szinte monumentális, ünnepélyes hatásra való törekvés az ókori művészethez való egészen más viszonyt árul el.

Olaszországon, az újabb kispasztika hazáján, kívül más problémák merülnek fel.



BOLOGNA, GIOVANNI: PIHENŐ LITÁS. Bronz.
Dr. Deindl Emil gyűjteménye.



LABENWOLF, PANNRAZ: VÁSÁRRA MENŐ PARASZT. Bronz.
Dr. Deindl Emil gyűjteménye.

ORSZÁGUNK
KÉPZŐMŰVÉSZEI

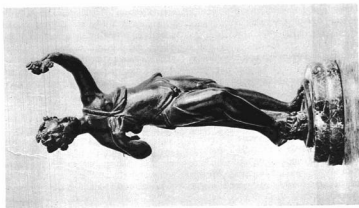
Németországban akkor keletkeznek ily művek, midőn Olaszország már túlvan a gotikus formaadás legutolsó rezgésein is. Északon a szobrászat — még ha olasz befolyás alatt fel is karolja bronzszobrocskák készítését — még erősen benne él a késő középkorban. A művészetnek ez az ága főleg a nürnbergi híres Vischer-műhelyből indul ki és az idősb Vischer Péternek műve a Delmár-gyűjtemény világszerte ismert darabja, Szent Kristóf szobrocskája. „Az egyetlen jelentékeny, önálló XV. századbeli német bronzszobrocska, mely reánk maradt”, — mondja Meller Simon, aki Peter Vischerről írt nagy monografiájában részletesen méltatja annak művészettörténeti fontosságát. „Már az is jellemző erre az egész művészeti ágra, hogy nem világi vagy antik tárgyat, hanem szentet ábrázol.”¹ A talpába bekarcolt 1497 évszámmal jelölt szobrocska azoknak a kisebb-nagyobb szentszobroknak leszármazottja, amelyekkel a műhely szószékeket, síremlékeket díszített. Az olasz művekkel összehasonlítva, valami sajátos kötöttség vehető rajta észre. A művész minden igyekezetét belefektette, hogy a legenda szerint a világ terhével reá nehezedő kis Jézus alatt görnyedő Kristóf erőfeszítését, testének kétrányú funkcióját, a hordást és járást kifejezésre juttassa. Most, hogy a gyermek alakja hiányzik válláról, ez az erőfeszítés még fokozottabban, túlzottan jelenkezik. A művész eszköze a test tagjainak lehető legkifejezőbb beállításá. A szobor, amelynek hatásában oly nagy szerepet játszik a gotikából átvett ruházat, nem ítéhető meg helyesen az olasz művészet tisztán ábrázoló plasztikai szempontjából. Az anatómia tekintetében, amelynek az olaszok oly nagy mesterei, nem egy hiba fedezhető fel rajta. Péter mester nem is élő modell, hanem emlékezeit kép után dolgozik. És nem is a valóság hű vagy formailag szép ábrázolása a fődolog az ő szemében, hanem a vallásos tartalomban gyökerező motívumnak nemcsak a külső, kézzelfogható való-

ságot, hanem a belső, lelki lényegét is hangsúlyozó, megkapó kifejezése. A művész aligha ábrázolta volna a dolgot ugyanígy, ha valami köznapit teherrel és annak közönséges hordozójáról lett volna szó. A tárggyal szemben táplált mély megindulása tükröződik az alak nagyszerű fején, amely a testi erőfeszítésen túl a szent ethosát is kifejezésre juttatja.

A gyűjteménynek e kivételes jelentőségű darabja mellett Pankraz Labenwolf (1492—1563) bronzszobrocskája a német kispasztika fejlődésének következő fázisát állítja eléink. Külső forma tekintetében olasz minták hatása érezhető. Az alak elvesztette gotikus kötöttségét, szembeötöl az anatómiai tudás magas foká. A Vischer-család fiatalabb tagjaival szemben azonban, akik klasszikus tárggyakkal az olasz művészet immár idealizáló formáit is átvették, Labenwolf, a népszerű Gänsemännchen mestere, aki idősb Peter Vischer alatt tanult, e szobrocskájában is, amelynek mása a berlini Kaiser-Friedrich-Museum-ban látható, a realizmus híve és egy tisztára geneszerű alak keresetlen ábrázolását adja.

Ugyancsak geneszerű tárgyat mutat be a XVI. századbeli szobrászatnak és kivált a kispasztikának ünnepelt mestere, Giovanni Bologna (1528—1608), aki nagy- és kisméretű mitológiai alakjai és csoportjai mellett örömet készített népies alakokat, utasokat, koldusokat, dudásokat, bolondokat, madarászokat ábrázoló szobrocskákat. Művészetének ez az oldala nyilván a hazai, németalföldi hagyományokban gyökerezik. A Delmár-gyűjteményben levő „Pihenő utas” azonban tanulságosan árulja el a XVI. század mindinkább akadémiussá váló irányát. A facsonkra támaszkodó utas motívuma a vonal- és formaszépség kihasználására vezet. Az alak helyzete, tagjainak mozdulatai rendkívül biztonsággal, mondjuk, virtuozitással — Giovanni Bolagnával szemben helyénvaló ez a kifejezés! — vannak megkomponálva. Különösen utalunk a keresztbetett lábak, a lehajtott fej, a hordócska zsinórját tartó kéz, az egész baloldali körvonal rendkívüli finomságára. És ha például

¹ Simon Meller: Peter Vischer der Ältere und seine Werkstatt. Leipzig, 1925. 67. l.



MITHOLOGAI
ALAKOK.
Velence, XVI. század.



Dr. Deilmár Emil
gyűjteménye.

ÖSSZ. M. K. K. K.
KÖRNYÖLVÉSZKÉZ

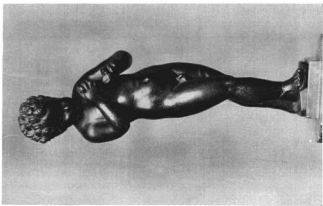
Giovanni Bologna és Labenwolf alakjainak fedetlen lábszárait összehasonlítjuk, megkapóan tűnik élénk a realiztikus és klasszicizáló formaadás ellentéte.

A gyűjtemény még több, többé-kevésbé kiváló olasz művet tartalmaz, amelyek főleg a velencei kispasztika XVI–XVII. századbelmesterétől valók. Tiziano Aspettinek (1565–1607) tulajdonítható egy teknősbékán álló allegorikus női alak, amely jobb-
jában könyvet tart, míg a baljával moga emelt tárgy, nyilván tükör hiányzik. A kort jellemzi az igen erősen érzetelti contraposto, a karcsú testet az idomokhoz tapadó drapéria borítja. Az egész formaadás Aspettine emlékeztet és kivált a diadémot viselő fej típusa igen közel áll a mesternek a páduai Santo főoltárán álló Caritasához. Másik velencei mester a kedves és termékeny Niccolò Roccatagliata, aki 1595–1656 körül dolgozott ott és főleg Genuában is. Kivált puttók mintázásában volt specialista. A bécsi művészettörténeti múzeumban is puttók, angyalok, oroszlánháton ülő Amor szobrocskáival van képviselve. A Delmár-gyűjteményben levő két ily alak, fuvolózó és furulyázó puttók, egészen közel áll a bécsi estei gyűjtemény muzsikáló puttóihoz. Különösebb elmélyedés híján is Roccatagliata ügyes és szeretetreméltó mestere vonzó tárgyának. A gyermektesti modulatainak friss meglátása, a jellegzetes idomok légy megmintázása az olasz művészet régi tradícióin alapul és lényege még inkább renaissance-ízü. Barokkabb formaadás jelentkezik a gyűjtemény egy gyermekmellszobrán, amely nyilván szintén Velencéből, ugyancsak a XVII. század első feléből való és egyéni szépség dolgában talán még felülmúlja amannak a folytonos ismétlés által némileg modorosakká vált gyermekalakjait. Szintén velencei eredetű végül és talán Vittoria köréből származik a *Marczibányi-gyűjteményből* származó egy-egy férfi- és női alak, hegyes mozgással, erős contrapostoval, amelyek eredetileg kandallódíszül szolgáltak.

Egy szakállas, kalapos férfit ábrázoló mellszobrocskán kívül, amely valószínűleg

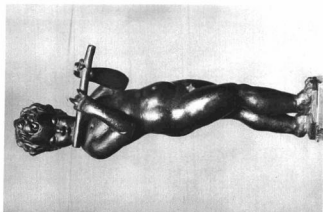
hollandi eredetű és az ábrázolás módjával, pszichológiai kifejezésével és kalapjával, fodros gallérjával a XVII. század közepére utal, a gyűjtemény az északi kispasztikának még egy másik, későbbi, de egészen elsőrangú alkotásával dicsekedhetik. Mestere, Johann Baptist Hagenauer (szül. a bajorországi Strassban 1752-ben, meghalt Bécsben 1810-ben), akire éppen a Delmár-gyűjteményben levő művének felbukkanásakor terelődött ismét a figyelem. Hagenauer művészete a délnémet barokkszobrászat történetében fontos szerepet játszó salzburgi pasztika körébe tartozik. A Delmár-féle szobrocska talapzatába vésett feliraton egyenesen salzburginak mondja magát.¹ A mester művészete — mint általában az egész salzburgi szobrászat — az olasz barokk erős hatása alatt áll. Jellemző műve például a bécsi múzeumban levő ólomcsoport, amely közepesen a Pietát, kétoldalt Mária Magdolnát és Szent Pétert ábrázolja. Ez utóbbinak analógiájára Hagenauernek tulajdonítható a Delmár-gyűjteményben levő terrakotta Szent András-szobrocska, amely valószínűleg egy apostolorozat alkotórésze volt. A Szent Péterre emlékeztet az arc éles, realiztikus jellemzése, a test erőtelj mintázása, a fel-tűnően izmos karokkal és főleg a drapéria ábrázolása, annak erős kicsücskösödésével, amely a mesternek egyik ismertető vonása. Hagenauer jelzett bronzszobrocskája azonban, amely a gyűjtemény egyik fő dísze, egészen külön helyet foglal el oeuvrejében. A teljesen aranyozott szobrocska az oszlophoz kötözött Krisztust ábrázolja, a barokk művészet e kedvenc témáját, amely olyannyira alkalmat adott egyrészt a ruhátlan test, másrészt a legerősebb pátosz bemutatására. Ezt a tárgyat különösen a kispasztika is felkarolta és különféle anyagokból — olykor ezüstből is — készítette. Az oszlophoz kötözött alak motívuma általánosságban nem nyert egészen kielégítő megoldást, amennyiben annak két tagját csak ritkán sikerült tökéletes kompozicionális egységbe forrasztani. E tekintetben

¹ *Joannes Hagenauer Salisburgensis invent ed fecit 1756.*



ROCCATAGLIATA, NICCOLO: FURILYAZÓ PUTTO.

Bronz. Dr. Deimér Emil 47/1884mlysz.



ROCCATAGLIATA, NICCOLO: FUVOLÁZÓ PUTTO.

Bronz. Dr. Deimér Emil 47/1884mlysz.

ORSE M KIE
KÉPZŐMŰVÉSZEK
TÁRSASÁGA



MELLSZOBOR. Bronz. Hollandi, XVII. század.
Dr. Delmár Emil gyűjteménye.

Hagenauer a legteljesebb eredményt érte el. Az ő Krisztusa nem áll az oszlop előtt, hanem elkínözva, kimerülten összerogy és lezuhanna a földre, ha a kegyetlen lánc nem fűzné az alacsony oszlophoz vagy inkább pillérhez, amelynek anyaga vésett márványozással van jelezve. Ilyképpen a legszorosabb egység áll elő. A mozgási motívum tényezői a nehezen előre hanyatló fej és törzs, a lánc által rögzített karok visszatarító funkciója és a pillér tagozatába kapaszkodva az egyensúly visszanyerésére vergődve kínlódó lábak. Megkapó ellentét áll elő e sokszorosan megtört, vonagló test és a pillér kérlelhetetlenül kemény vonalai között. Hagenauer megdöbbentő erővel állítja elének a legnagyobb testi és lelki kín kifejezését. Az osztrák barokk művészet másik nagy mesterével, az egy nemzedékkel idősebb Rafael Donnerrel összehasonlítva, stílusa realiztikusabb, festőibb. A klasszikus, az olaszos reminiscen-

ciák háttérbe szorulnak. De hiszen az ilyen megrázóan egyéni művel szemben szinte megfedekezünk a stílusbeli eredetre vonatkozó kérdésekről. A legerősebb kifejezés diadalmaskodik itt az ábrázolás eszközei fölött. De még magának a mesternek csak három évvel később készült ólom Pietáscsoportjának Krisztus-alakja is a vonal szépségre irányuló sokkal erősebb törekvést árul el és inkább formai problémák nyomulnak előtérbe, míg a Delmár-gyűjtemény megkínzot Krisztusa minden formalizmustól ment, megrendítő belső valóságú alkotás.

A felsorolt önálló kisplasztikai művek mellett a gyűjteményben olyan egyéb tárgyak is találhatóak, amelyek plasztikai díszük révén amazokkal összefüggésbe hozhatóak. Ilyen elsősorban egy kis bronzmozsár — egyébként a gyűjtemény legújabb darabja — amely az olasz korrenaissanceba vezet vissza. A mozsár testét alul és felül szegélyező széles levélsor,



HAGENAUER, JOHANN BAPTIST: A SZENVEDŐ KRISZTUS.

Aranyozott bronz, 1706. Dn., Dalmás Emlék gyűjteménye.



HAGENAUER, JOHANN BAPTIST: SZENT ANDRÁS.

Terraszota, Dn., Dalmás Emlék gyűjteménye.

ORSZÁGOS
KÖZMŰVELÉSI
KÖZVETŐK É. K.



ASPETTI, TIZIANO: ALLEGORIKUS NŐI ALAK. Bronz.
Dr. Deimér Emil gyűjteménye.

illetőleg indadíszítmény között, amelyek az antik formáknak a kor szabad felfogása szerint való felhasználásáról tanuskodnak, helyenkint egy-egy rozettával élénkített és halszerűen alakított füllel megszakított pikkelyes alapon két kiterjesztett szárnyú, szigorúan frontális helyzetben ülő hárpia domborművé képe látható, közöttük pedig a plasztikai dísz legjelentősebb része: férfi arcképe, amelyet két puttó nehéz virág- és levélfüzérrel koszorúz meg. E koszorú jellege, a meztelen puttók formái és főképp a portait is kétségtelenül a quattrocento végére utalnak. A férfifej, amelynek vonásai a mozsár felületének némi kopása ellenére is elég tisztán felismerhetők, éles profilban mutatkozik. Jellegetesen olasz típusú, nyilván idősebb férfi arcképe, a korabeli olasz képmásokon oly gyakran előforduló kerek sapka alól hátrasimuló tömött, síma hajjal. Felirat híján az ábrázolt egyén kiléte alig állapítható meg és — minthogy az arcnak

különös ismertető jelei nincsenek — azt hisszük, hogy e tekintetben az egykorú olasz emlékérmek összehasonlítása sem vezetne kétségtelen eredményre. A puttók által tartott ünnepélyes koszorú mindenestre arra vall, hogy valami jelentős személység lehetett, akinek tiszteletére készült a bizonyára nem gyakorlati célra szánt teszi ezt a szép és eredeti díszű mozsarat az eddig ismert olasz renaissance készítmények sorában. Nyilván a XV. század utolsó negyedében, a felsőolaszországi kisplasztika körében, valószínűleg Velencében keletkezett. Ugyancsak velencei eredetű lehet a jelenlegi tulajdonosa által a londoni Falke-aukción vásárolt ajtókopogtató, mely két delfint átfogó meztelen és alul gazdag növényi díszítménybe helyezett gyermekmaszkban folytatódó női félalakból áll. A női alak (szirén?) a mozsáron látható frontális típus formai továbbvitelét jelzi és



CAFFIERI PHILIPPE: FALI GYERTYATARTÓ.
Aranyozott bronz, Dr. Delsár Emil gyűjteménye.



AJTÓKOPOGATÓ. Bronz, Velence,
XVI. század eleje, Dr. Delsár Emil gyűjteménye.



NEPTUNUS. Bronz, Német, 1600 körül.
Dr. Delsár Emil gyűjteménye.



BRONZMOZSÁR. Olasz, XV. század vége.
Dr. Delmár Emil gyűjteménye.



BRONZCSENGŐ. Olasz, 1655.
Dr. Delmár Emil gyűjteménye.

a maszk is, valamint a növényi dísz e pompás fentartású, finoman kimunkált darabot a XVI. század első felébe helyezi. A delfin mint dekoratív elem Olaszországból indult el diadalújtára és világszerte általánosan kedvelt motívummá vált kivált olyankor, midőn a rendeltetés tárgyilag is megokolta alkalmazását. Pompás példája ennek a Delmár-gyűjteményben a delfinen ülő Neptunus alakja, amely eredetileg kút díszül szolgál. Kétféle ötvény, amelynek stílusa a német ércöntés valamelyik gócpontjára, valószínűleg Nürnbergre vall. A mű keletkezésének idejét az 1600. év körül kereshetjük. Igen jellemző az olasz hatás alatt készült meztelen férfitest, amelynek formái, a szakállas fej típusa minden klasszikuskodás ellenére is menten elárulják az északi eredetet. A dekoratív rendeltetéséhez képest inkább stilizáltan mintázott állaton ülő sárkány test már az ellentét által

is különösen eleven hatású. A kispasztika körébe tartozik némileg egy finom művű, reliefdíszű bronzcsengő is, amely Comes Jacobus Bissorius nevével és címerével, valamint MDCLIII évszámmal van jelölve. Domborművű díszje a holdsarlón álló Madonna és Remete Szent Antal képéből, valamint növényi ornamentumok keretébe helyezte puttonkból áll. És végül bemutatjuk a P. C. monogrammal jelzett, aranyozott bronzból készült rendkívül finom kétkarú fali gyertyatartót, amely a francia rokokó valamelyik kiváló ciseleurjének, a monogram alapján nyilván Philippe Caffierinek (1714—1774) tulajdonítható és pompás példája annak a gazdag invenciónak, raffinnál ízlésnek, amellyel a francia díszítő művészet régi típusokra visszamenő elemeket átalakítva, új vonásokkal gyarapítva az egyes korszakok változó divatjának megfelelően felhasználta.

ÉBER LÁSZLÓ.

MÁNYOKY-TANULMÁNYOK I.

(II. RÁKÓCZI FERENC SZÜLETÉSÉNEK 250. ÉVFORDULÓJA ALKALMÁBÓL)

Ünnepet ült a magyar kultúra, mikor évszázados számkivetés után hazakerült nemrég Mányoky Ádám arcképe, melyet II. Rákóczi Ferencről festett. A művész neve nálunk szinte kizárólag ehhez a képhez kapcsolódott.¹ Azóta, hogy László Pülp lemásolta és színes reprodukciókban országsszerte elterjedt, Rákóczi fejedelem és festőjének, Mányoky Ádámnak neve elválaszthatatlanul egybeforrott. De csak a neve. Mányoky művészi egyéniségéről édes-keveset tudunk. Alakja elvész a mult homályába s élete körülményei is földérítlenek. Amit eddig újságcikkekben, sőt történeti munkákban is olvashattunk róla, nagyrészt egymásnak ellentmondó adatokat tartalmazott, úgyhogy itt az ideje megfeszíteni a körülötte fölburjánzott gatz és megállapítani a kétségtelen igazságot.

E sorokban eddigi kátatásaimat foglalom egybe.

L.

Mányoky Ádám életrajzának hiteles adatai egy 1788-ban Drezdában Conrad Walthermél megjelent franciayelvű műben található, melyeket Christian Ludwig von Hagedorn (1712—1780) írt *Lettre à un Amateur de la Peinture* címmel.² E könyvben (a 254—265. lapokon) Hagedorn magától Mányokytól nyert értesülések alapján foglalta össze a művész életadatait. Ez adatokat részben kiadott, részben kiadatlan levelek, s a művésznék a drezdai levéltárban őrzött folyamodványai és hagyatékában talált iratai mindenben megerősítettek, de egyszersmind kiegészítettek. Főlőslegesnek tartom a régebbi hibás adatok részletes cáfolatát s alább csak kutatásaim végső eredményeit foglalom egybe.

Mányoky Ádám eszerint Szokolyán született 1675-ban, a honfegyely Szokolyán,

mely közel fekszik a nógrádi határhoz. Atyja, Mányoky János nemes származású szokolyai prédikátor volt,³ négy leánya és két fia született, Sámuel fia is pap lett, tahiótfalusi prédikátor, míg Ádám korán elkerült a szülői háztól. Lehet, hogy a család a tolnagegyei Mányok községből származott, hol már a XVI. században gyökeret vert a reformáció, ez időből három Mányoky nevű evangélikus prédikátort is ismerünk, ezek egyikének lehetett leszármazottja Mányoky János, festőnk atyja.⁴ Mányoky Ádám ifúsága a törökök ellen folytatott véres harcok idejére esik, szülőföldje háborús színtér, atyjának menekülnie kellett s a kurucok által ostromolt Komárom várában húzódott meg; a város előbb meghódolt Thökölynek, kinek végül is föl kellett adnia a várat és a császáriak bevonultak. Ez 1685-ben történt, a csapatok közt volt a braunschweigi kontingens is, melyhez a zelli származású Doelfer auditor-generális is tartozott, aki a tizenkét éves Mányoky Ádámot inasának fogadta és annyira megkedvelte, hogy elkérte szüleitől, megígérve, hogy hazaviszi Németországba s fiaként fölnevelti. Így került Mányoky Ádám hazatérő nevelőatyjával Zella, ahol kitűnő nevelésben részesült, hiszen nemcsak németül, de franciául is megtanult s ami sokkal meglepőbb, nem felejtett el magyarul, amit néhány magyar levele fényesen igazol.

Nevelőatyja, észrevéve a fiúnak rajz-tehetségét, nem állott útjába annak, hogy művészi pályára menjen, csak azt követelte, hogy alaposan képezze ki magát. Ezért eleinte a zelli rajzmesternek, Schillernek kezére bízta, ki néhány hónapig tanította és bevezette a rajzolás elemeibe. Később egy lüneburgi arcképfestő a festés mester-ségére kezdte oktatni. Eljárt ugyanis Zellebe

¹ Címere: alul víz, fölül hegy fölött lebegő nyitott csőri sármadár, mely egy medvére lécsep.

¹ L. Magyar Művészet I. évfolyam I. szám.
² Süßel: Christian Ludwig Hagedorn, ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Leipzig, 1912.

³ Felmann József: Mányoky-levelek a XVII. századból. Szépirod. Társ. kiad. 1913. 5. l.



MÁNYOKY ÁDÁM: ÖSMERETLEN FERFI ARCKEPE.
Graf Bathory's férj Német-Uvár másolata.



MÁNYOKY ÁDÁM: ÖNARCKÉPRAJZ. 1683.
Ernst Lotos másolata.

DR. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZELETI
FŐISKOLA



MÁNYOKY ADÁM: NŐI ARCKÉP.
Magánmúzeumban, Budapest.



MÁNYOKY ADÁM: MIKSA HERCEG.
Dorosz.

OROSZ M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

Scheits András (†1690), az ismert Scheits Mátyás hamburgi festő, Wouwermann egykori tanítványának fia, hogy arcképeket fessen s Mányoky ilykép a hollandi festői hagyományok tükálba ezen az úton hatolhatott be. Sokkal nagyobb hatást tett rá azonban a salzdahlumi kastélyban látott gyűjtemény. A braunschweigi herceg, Anton Ulrich (1655—1714) 1691-ben salzdahlumi kastélyában kiváló művészi alkotásokban gazdag, 200 láb hosszú, 80 láb széles és 40 láb magas galériát rendezett be, melyben nemcsak szobrok és festmények, hanem porcellán-, zománc-, üvegtárgyak, majolika, órák is nagy számban voltak felhalmozva, csupa válogatott ritkaság, mindez együtt, főleg a festmények, melyek nagy része a braunschweigi múzeumba került, a herceg kitűnő ízlését igazolják. A festmények közt ott találkozott a fiatal Mányoky először Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Giorgione, Tintoretto, Veronese, Holbein s főleg De Troy (1654—1730), Rigaud (1605—1689) és Largillière (1656—1746) műveivel, kik közül főleg Largillière volt rá döntő hatással, mert nevelőatyja közbenjárására megengedték neki, hogy kedvenc festőt lemásolhassa. Eleinte habozott, hogy arckép- vagy virágfestő legyen-e? Később úgy oldotta meg a kérdést, hogy arcképein virágfüzereket alkalmazott. Semmi adatunk sincs arra, hogy valaha is Párisban járt volna. Nem volt tehát Largillière közvetlen tanítványa. „Kezdetben — írja Hagedorn¹ — megfogta Largillière ízlése, kitől Salzdahlumban és később Berlinben kitűnő arcképeket látott.” A braunschweigi képtárban van ma is J. B. Tavernier (1605—1689) arcképe Largillière-től, mely egykor a salzdahlumi galériában függött, Mányoky Ádám bizonyára ősmerte és talán ezt másolta.

A turbános, kaftános alak, amint baljárt csipőjére helyezi és nyugodt elmerüléssel néz maga elé, nagyszerű dekoratív hatást kelt. A könnyed festés, a szövet tónusgazdagsága, a ragyogó színek gazdag ötvényezése Mányoky festői felfogását elhatározó módon befolyásolta. Főleg abban az időben, mikor Hagedornnal megismerkedett (1741), Largillière iránt hódoló elismerésének kifejezést ad. Közben azonban

egyéb hatások alatt állott. Már ekkor, a salzdahlumi galériában megösmerte Rigaudnak gróf Schullenburgot ábrázoló festményét, melyen az anyagéreztetés káprázatió fénye, az ovális forma s a hideg nyugalom egy egészen más művészi egyéniséget reveláthatott előtte, mint aminő Largillière. Ott láthatta továbbá ugyanezen festő Liselotteját, melyen a hermelin, gyöngy, arany, selyem, a háttér drapériájának hangos lendülete, minden, az egész barokk-rokokókorszelleme föltárulhatott előtte.

Minthogy mestere, Scheits ezidét meghalt s a másolások révén tudásán megerősödött, otthagya nevelőapját és Hamburgba költözött. Ez időből (1695) ősmérjük egy önarcképrajzát,² melyen már franciás ízlésben, ovális formába komponálva ábrázolja önmagát. Vájlra omló bodros-fürtös fejét, széles kendővel átkötött nyakát biztos, határozott kézzel rajzolja, csak tekintetében van valami ijedt merevség, a kezdő elfoglaltságnak érzését tükrözve. De ez elfoglaltságot a gyakorlat mihamar elfojtja. Csatlakozott-e Hamburgban valamelyik idősebb festőhöz vagy pedig önállóan dolgozott, nem tudjuk. Hagedorn szerint 1705-ban való Berlinbe érkezése előtt tartózkodott Hamburgban. Hamburgi tartózkodása idejéből olvassuk Hagedornnak bátyjához 1742 május 28-án írt levelében ezt a kedves történetet: „Mányoky egy originális, keresztényi vidámságú, de lstenemre! túlságosan is becsületes hívságos ember, ki sokszor *dupe*. Tegnap majdnem betegé nevettem magam, mikor elbeszélte, hogy ismerte néhai atyánkat és miatta — találd ki, mi történt vele? — majdnem fölakasztották . . . 1701 vagy 1702 táján Hamburgban volt, az ellenséges dán csapatoknál egy generális-auditort, ki nevelte, meg akart látogatni. Atyám, ki az ellenséges tábor erőviszonyait ősmerni szeretné, megbízta őt a kémkedéssel, sőt egy kérdőívet is ad neki, melyet inge alá rejt. Mikor a táborba érkezik, épp fölakasztanak egy kémet. Megbízására gondolva, halotus félelem fogja el és igazán nem mer megbízására gondolni. Megtalálja nevelőszüleit, aki egy vad tataránkancára ülteti, melyet alig tud megfékezni. Három évvel ezelőt eszébe jutott az eset, amin úgy megijedt, hogy majd

¹ Lettre, 287. l.

² Ernst Lajos tulajdon.

összeesett. Az a legmulatságosabb, hogy harminchét évvel később jutott az eszébe a vesztély, melyben egykor forgozott.¹

Hogy az öreg Hagedorn tanácsossal, ki ott százsz rezidens volt, oly bizalmas viszonyban lehetett, mutatja, hogy a fiatal festő Hamburgban mihamar tekintélyes pozícióra tett szert. Ez időből két művét ösmerjük. Egy miniatűr 1702-ből, mely egy nyolcvanhét éves öreg urat, Michael Bertold de Gilenót ábrázolja, ovális formába festve, sötét tónusban, de igen eleven arckifejezéssel.² A sötét háttérből a gondosan megrajzolt formák erős plasztikával domborodnak ki, még nem a dekoratív hatás uralkodik rajta. A másik kép a schleissheimi képtárban van. A két bársony barettes, nyitott ingű fiatal ember, finom mosollyal arcán, baljában palentáját, jobbában ecsetét tartja. Általán önarcképnek mondják.

Mányoky művészete a Gileno-miniatűr és az önarckép tanúsága szerint erős hollandi hatás alatt áll. A Largillière-másolás eredményt újabb hatások egyelőre elfojtották. Csak Berlinben kaphatott újabb francia impulzust, ahová 1703-ban ment és ott maradt 1707-ig. Ez idő alatt készült egyetlen művét sem ösmerjük. Itt van az első házag, mely kitöltésre vár. Hagedorn ez időről beszéli, hogy a trónörökös, a később I. Frigyes Vilmos név alatt porosz király, Nagy Frigyes apja, gyakran meglátogatta Briou ezredesét, aki ugyanazon házban lakott, ahol Mányoky s Briouval egyszer meglátogatta, hogy műveit megsemmelje. A trónörökös jelenlétében dolgoznia kellett tovább, aki megrendelte ezrede tisztikarának arcképét.³ Így került a porosz udvarral összeköttetésbe. Ezen a réven ösmerte meg Rákóczi nejje, 1707-ben, aki ekkor ott tartózkodott⁴ s a fejedelem szolgálatába fogadta. Rákóczi ekkor Hononnán tartózkodott, hozzá utazott s két esztendőig mellette maradt, 900 forint évi fizetéssel. Ez időben Rákóczi fejedelmi udvart tartott s Mányokyt nagy örömmel fogadta, nemcsak mert méltányolta művészetét, hiszen finom ízlésű amatőr volt maga

is, hanem mert Mányoky egyéniségét is meg kellett kedvelnie. Világlátott ember volt, már harmincegy éves férfi, finom, simulékony modorral s igaz magyar, melynek később is számtalan bizonyosságát adta. 1709 végén a fejedelem Hollandiába küldte pour ses affaires domestiques Klement János ügyvivője társaságában, akivel Berlinen át utazott, hogy magát művészetében tovább képezze és 1710-ben tért vissza Berlinbe. Ekkor újból két évig maradt Berlinben, közben a fejedelem megbízásából Königsbergben is volt.⁵ Rákóczi udvaránál tehát 1707—1709-ig tartózkodott első ízben. Ez időből való lehet a Radvánszky bárói család tulajdonában levő II. Rákóczi Ferencet ábrázoló mellkép, melynek első felirata: „Mányoky pinxit Ao 1705”, azonban későbbi hozzátoldás, mert 1705-ben nem ösmerte még a fejedelmet. A felső felirat: „Franciscus Rákóczi Prince de Transylvan” eredeti. Itt már uralkodik a franciás dekoratív irány s a fejedelmet hosszú allongeparókában ábrázolja, virtben, piros palstiban, az anyagéreztetést hangsúlyozva. Gróf Bathányi Iván (Német-Ljvárv), tulajdonában van egy miniatűr, magyar úr arcképe, hermelinprémes felöltőben, jobbában buzogányt tart, haja a vállára lóg, tekintete szelíd, a fényárny finom hatásait lágyan érezteti. A Gileno-miniatűrre emlékeztet a technikája, az anyagéreztetésben már mesteri. Hollandi útja és második berlini tartózkodása után, mely idő alatt művészetében nagyon megerősödött, a fejedelem meghívására visszatért a fejedelem udvarához, de már Danzigba; a szatmári béke megkötetett és Rákóczi kibujdosott s Danzigban telepedett le. Itt festette meg nagyíró festményét a fejedelemtől, mely most már Szépművészeti Múzeumunk büszkesége. Mányoky legutolsó utazása alatt Németországban erősen belemerült a francia arcképfestők, főleg Largillière és Pesne művészetének tanulmányozásába s ettől kezdve az ő ízlésükben komponálta festményeit. Danzigban festhette Bercsényiné gróf Csáky Krisztina arcképét⁶ egészen Largillière szelle-

¹ Hagedorn kiadatlan leveleiből. Stübel Moritz (Drezda) szíves közlése.

² Gilenó, Frigyes tulajdona.

³ Lettre 388. l.

⁴ Márki: I. Rákóczi Ferenc I. 616. Ápr. 26-án ír nekül oda a férje, hogy tudakolja meg, elfogadná-e a porosz király a magyar koronázás számára?

⁵ Márki I. m. II. 491.

⁶ Kézírtve Rákóczi-album 79. I. Múzeumi és Könyvtári Értesítő V. 4. Mibőlki szerint a konstím igazolta, hogy a kép nem készültetett 1699 után, pedig — ellenkezőleg — a konstím divátja, mint azt Largillièrenek a karlsruhei galériában levő Madame de France-ot ábrázoló képe mutatja, erősebb. Hogy a kép lételeg hol van, nem tudjuk.



MANYOKY ADÁM: BIELINSKI GRÓF, LENGYEL FŐMARSALL.

A volt szász herceg felesége. Drezda.



MÁNYOKY ADÁM: THIELE SÁNDOR UDV. FESŐ.

Drezdai állami képtár.

ORSEK M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA



MANYOKY ÁDÁM : MÁRIA TERÉZIA, 1728.
Schlosskirche, Regensburg.



MANYOKY ÁDÁM : NOI ABCKEP.
Magyarokalja, Drezsda.

ORSE M. KIR.
KEPZŐMŰVÉSEKFTI
TÁRSASÁGA

mében, a rózsát tartó hölgy nyitott oszlopos csarnokban áll, tájképi hátere van a képnek, egészen a francia művészek módjára, ahogy azt mestereinél láttam.

Danzigban azonban rosszra fordul a fejedelem sorsa, nem tudja fentartani udvarát. — Mányokyt is nehezen fizeti, ez időben egy bejegyzés 225 forintról szól — egyre-másra bocsátja el festőreit s Mányoky érzi, hogy terhére van urának, vágyik vissza Hollandiába, a művészet hazájába, de Rákóczi lebeszéli és felajánlja, hogy a lengyel nagyurak figyelmébe fogja ajánlani. Csakugyan megfesti Bielinski gróf lengyel marsall arcképét, mely a szász királyi család tulajdonában megmaradt s erős, hatalmas termetű, parókásfejű férfit ábrázol, marsallbottal a kezében, lila bársony ruhában. A marsallbotot tartó kéz festése remekbe készült.¹ A kép úgy megtetszik Erős Ágost lengyel és szász királynak, hogy meghívja Varsóba, 1715-ben. Erről Mányoky III. Ágost szász királyhoz írt folyamodványában 1735. júl. 18-án így emlékezik meg: „1715-ban a néhai emlékezetű felséges király Bielinski gróf marsall útján kegyeskedett engem Danzigból Varsóba hívni, ahol néhai Vitzthum gróf mutatott be s Ő Felsége kegyeskedett néhány lengyel hölgy lefestésével azonnal megbízni, mely képek befejezése után egy kolostorban tartózkodó Lubomirski hercegnőn kellett megfestenem, hogy utána Krakóba menjek. Kijelentette még Ő Felsége, hogy onnét Bécsbe, aztán a birodalomba és végül Angliába fog küldeni, hogy a kijelölt helyeken megjelölendő személyiségeket megfessek. Mikor megjegyeztem, hogy mivel azelőtt Rákóczi szolgálatában állottam, Bécsbe csak az esetben mehetnék, ha Ő Felsége szolgálatába fogadna, az a legmagasabb elhatározás adatott értesemre, hogy e kívánságomnak elég lesz tve, amire másnap gróf Vitzthum a legmagasabb rendeletet kézbesítette is s azt hittem, hogy járandóságom e naptól fogva számítatik majd. Nem sokkal utóbb nevezett gróf úr értesemre adta Ő Felsége rendelkezését, hogy Danzigból, hol ekkor tartózkodtam, menjek egyenesen Berlinbe, a királyi udvart festeni, ahol engem a szász követ gróf Manteuffel mutatott be s minék-

utána feladatomat elvégeztem, a dessauai udvarhoz rendeltettem, ahol ugyancsak az udvart kellett lefestenem, ahol kilenc hónapot töltöttem, de a sok akadályozás miatt csak kilenc arcképet fejezhettem be, melyeket Drezdában Ő Felségének átadhattam, melyekért gróf Vitzthummal történt meg egyezésem szerint csak 160 aranyat kaptam, anélkül, hogy a sok utazási költség és egyéb kiadásaim folytán nekem járó 1000 tallért bonifikálták volna, valamint hogy a Varsóban készített arcképekért járó 150 aranyat is megkaptam volna, melyek fejében az ígért évdíjról tudakozódva, nevezett gróf Vitzthumtól azt a választ kaptam, hogy meg lehetek elégedve, ha az arcképeket kifizelek, évdíjra pedig még nem gondoltak s a 150 aranyról sem tud semmit. E szomorú körülmények folytán elhatároztam, hogy elmegyek innét, de legmagasabb helyről megmondolásra szólítottam fel, időről-időre megnyugtató kijelentést kaptam, végül négyesziendeli várakozás után 1717 június 26-án Karlsbadban kelt legfelsőbb elhatározással udvari festőnek neveztettem ki, 1000 tallér évdíjjal, amit az ide mellékel kópia igazol. Boldognak éreztem magam e dekrétum folytán, de annak élvezetében nem részesülhettem, mert sok esztendő telt el, míg egy fillérhez jutottam s mikor már néhány évi követelésem volt, felénel többet levontak, kijelentve, hogy ha ezzel nem érem be, még tovább kell várakoznom.“ Folyamodványában nem említ, pedig bizonyára nagyban hozzájárult elkedvetlenségéhez az anyagi veszteségeken kívül az a körülmény is, hogy 1715-ben Louis de Silvestre francia festőt Erős Ágost király fődvari festőnek Párisból meghívta, ami művészi érzékenységét bizonyára kínosan érintette. Hozzájárult ehhez Rákóczi fejedelem volt követének Klementnek hírhedt ügye, melyben Mányokynak is annyiban volt szerepe, hogy mikor Klement Bécsből, ahol már Savoyai Jenő herceg zsoldjában állott, megszőkött, Drezdába menekült. Mányoky persze nem tudja, hogy Klement elárulta a fejedelmet, az agyafürt ember a honfitárs, a menekült kuruc álarcjában jelentkezett Mányokynál, kérve őt arra, hogy mutassa be őt a szász udvarnál, mert fontos adatai vannak Savoyai Jenő herceg álnokságáról. Mányoky vezette

¹ A kép hátul szignálva: Ádám de Mányoky.

² Drezdai levéltár, loc. cit. Div. Verz. 66. 46—67.

be Fleming grófhöz, akinek mihamar bizalmába férkőzött s Berlinbe küldte kémkedni, de Savoyai Jenő felvilágosításai után szakított vele, mire Klement a porosz királyhoz férkőzött és nagy cselszövényt szervezett, ami persze kiderült, Klementet föl akasztották s mindenki gyanus lett, aki Klementet ösmerte és vele érintkezett, így tehát Mányokynak is, ki ez időben Berlinben tartózkodott, azonnal éjnek idején kellett onnét menekülnie. Ez persze ártott a pozíciójának Drezdában is, Fleming gróf orrolhatott rá, hogy egy ilyen kétes existenciával hozta össze. Nem meglepő ezek után, hogy Mányoky elvágott Drezdából és mivel időközben híre ment, hogy Magyarországon amnesztiát adtak a megtérő kurucoknak, Mányoky szabadságot kért és ügyei rendezésére Bécsen át hazautazott, 1725-ban.

Bécsi tartózkodása alatt is festett az udvarnál, a gyermek Mária Terézia, Mária Antonia és Mária Josephine főhercegnőket, mely képek közül kettőt ösmertünk (az egyik Schleichheimban, a másik Münchenben az udvari levéltárban), feltűnően szigorú rajzos felfogásban.

Első németországi tartózkodása alatt festett, máig ösmert, képeinek itt adjuk a jegyzékét:

1. Ónarckép. Tusrajz. Ernst Lajos tulajdona.

2. Michael Bertold de Gileno. Miniatúr. Glück Frigyes tulajdona. (Küállitva a darmstadti barokk-küállitáson 1914-ben 89. sz. a.)

3. Ónarckép. Schleichheimi galéria.

4. II. Rákóczi Ferenc arcképe. Br. Radványzay család tulajdona.

5. Ösmertelen férfi. Miniatúr. Gróf Bathányi Iván (Német-Ujvár) tulajdona.

6. II. Rákóczi Ferenc. Szépművészeti Múzeum.

7. Bercsényiné gróf Csáky Krisztina arcképe. Azelett gróf Zichy Napoleon tulajdonában. Elővezetett Bécsben, 1917-ben, a Dorothéumban.

8. Bielinski gróf lengyel főmarsall arcképe. A volt szász király tulajdona.

9. Erős Ágost választófejedelm és lengyel király. A szász állam tulajdona. (Metszeték Zucchi és König. Küállitva a darmstadti barokk-küállitáson 1914-ben, 370 sz. a.)

10. Ennek felesége, Eberhardine brandenburgi örgrófné. A volt szász király tulajdona.

11. Henriette anhalti hercegnő. 1714. A volt szász király tulajdona.

12. Károly Lajos brandenburgi örgróf. 1714. Ugyanazé.

13. D'Ombes hercegnő. Ugyanazé.

14. VI. Károly német császár. (III. Károly magyar király.) Ugyanazé.

15. Frigyes Vilmos porosz király. A szász állam tulajdona.

16. Constantine orosz hercegnő. A volt szász király tulajdona. (Küállitva a darmstadti barokk-küállitáson 1914-ben 372. sz. a.)

17. Filipp örgróf neje. Ugyanazé.

18. Gróf Götter arcképe. Braunschweigi képtár. (Küállitva a darmstadti barokk-küállitáson 369. sz. a.)

19. Ismeretlen férfi arcképe. Danzigi múzeum.

20. Lubomiraka hercegnő. A volt szász király tulajdona.

21. Peter Hohmann, Edler von Hohenthal. 1720. Lipsze. Magánulajdon. (Metszete Bernigeroth.)

22. Werthern György Vilmos gróf. Fővárosi Zichy-múzeum. (Megjelent a Magyar Művészet I. 228. l.)

23. Thiele Sándor udv. festő arcképe. A drezdai galériában. (Küállitva a darmstadti küáll. 175. sz. a.)

24. Knobelsdorff építész arcképe. Berlin. Hohenzollern-Museum. (Küállitva Darmstadtban 97. sz. a.)

25. Anhalti hercegnő. Dessau Amalienstift.

26. Charlotte hercegnő. Ugyanott.

27. Ismeretlen dáma. Ugyanott.

28. Ismeretlen dáma. Ugyanott.

29. Agnes von Loen szül. Anhalti hercegnő. Ugyanott.

30. Maximilian herceg. A dessaui hercegi kastélyban.

31. Dietrich herceg. Ugyanott.

32. Leopold von Dessau. 1714. Azelett a szász királyi kastélyban. Jelenleg ?

33. Mária Antonia főhercegnő. 1725. München. Udv. levéltár.

34. Mária Terézia, mint gyermek. 1725. Schleichheimi galéria.

35. Mária Josephine főhercegnő. 1725. (Az 1770-iki müncheni Residenz inventariumi katalóg. Fol. 39.) Jelenleg ?

36. Ismeretlen női arckép. Drezda. Magánulajdon.

37. Ismeretlen férfiarckép. Drezda. Ugyanott.

38. II. Ágost arcképe. Lemberg. Ossolineum.

39. II. Ágost. Krakau. Potocki-palota.

40. Szembek kancellár. (A lembergi levéltárban levő 1793. évi inventár szerint 386. sz. a lengyel király tulajdonában.) Jelenleg ?

41. Madame Rybinska szül. Lubomirska arcképe (II. Ágost lengyel király alatt festve. inventár katalóg. szám 97.) Jelenleg ?

42. De Cosel aszony arcképe. (Ugyanazon inventár kat. 98. sz.) Jelenleg ?

43. Osselska aszony arcképe (Ugyanazon inventár kat. 99. sz.) Jelenleg ?

44. Königsmark grófné arcképe. (Ugyanazon inventár kat. 100. sz.) Jelenleg ?

45. Sobieski herceg arcképe. (Lepeke-aukció. 1870. Metszete Bernigeroth, Drugulin, 19715. sz.) Jelenleg ?

46. Sapiaha János Frigyes gróf arcképe. (Metszete Zucchi. Drezda. Drugulin 18182.) Jelenleg ?

47. Mniszzech József Vencell főmarsall. (Metszete Mylius. Varsó.) Jelenleg ?



MÁNYOKY ÁDÁM: MNISZECH JÓZSEF VENCZEL FŐMARSALL.

Metszette Mylius.

48. Horn Caspar Henrik (1687–1718) arcképe. (Metszette Bernigeroth.) Jelenleg?

49. Ismeretlen hölgy arcképe. Budapesti Magán-tulajdon.

50. Hoffmann Benedek, festő. 1714. (Metszette Deisch.) Jelenleg?

51. Richter Tamás Benedek (1652–1719.) (Metszette Bernigeroth.) Jelenleg?

52. Striebel Frigyes, drezdai festő. (Metszette Bodenehr.) Jelenleg?

53. Blesendorff rézmetsző arcképe. (Boden: Briefe über die Kunst von Hagedorn. 226. l.) Jelenleg?

54. Freund János Kristóf (1720–1790) festő arcképe. (Metszete Mylius.) Jelenleg?

55. Radzivil herceg. (Az 1715-ben II. Ágost királyhoz benyújtott jegyzék szerint 26. szám. 85. l. Drezdai levéltár loc. 13008.) Jelenleg?

56. Madame Potski, tábornok neje. (L. o.)

57. Dönhoff grófnő. (L. o.) Jelenleg?

58. Madame Saluska. (L. o.) Jelenleg?

59. Madame Sanbeck. (L. o.) Jelenleg?

60. Madame La Harost Serinska. (L. o.) Jelenleg?

61. Madame Potzasin. (L. o.) Jelenleg?

(E festmények ára fejében 230 aranyat vett fel.)

62. Albert örgróf. (Az 1715-ben benyújtott jegyzék szerint 26. sz. loc. 13009 a.) Jelenleg?

63. Albert örgróf neje. (L. o.) Jelenleg?

64. Fülöp örgróf. (L. o.) Jelenleg?

65. Radzivil hercegné arcképe. (L. o.) Jelenleg?

66. Schilling k. a. (L. o.) Jelenleg?

(E festmények ára fejében 162 aranyat vett fel.)

67. Dönglinger János Menyhért ötvös (1664–1731). Drezda, Zwinger.

68. Lengyel főnemes, hálósapkában. Gróf Andrásy Géza tulajdona Budapest.

69. Lengyel úrnő arcképe. Ugyanazé.

Egyelőre ennyi festményt ösmerünk tőle, melyeket 1724-ig festett, részben eredetiben, részben metszetben és egykorú inventáriumi följegyzésekből. Az eredetiek felkutatása, a házagok kitöltése a legközelebbi feladatunk. De már az eddigi ösmeretek alapján is biztos, hogy ez első virágzó korszakában a Rákóczi-festményen kívül, valóban kiváló alkotásokkal is találkozunk, mert — hogy csak néhányat említsünk — Erős Ágost király arcképe, a dessauai képek közül a két fiatal herceg arcképe, Gotter gróf arcképe Braunschweigban, mind kora legmagasabb színvonalát képviselik. Ekkor, 1724-ben már

túlhaladta az ötvenedik életévét s lelki depresszió alatt is állott, mikor hazajött szülőföldjére, anyagi kérdésekkel bajoskodni.

Egy másik, III. Ágoston fejedelemhez 1734 aug. 4-én kelt folyamodványában ezt a lelki depressziót egyenesen kiemeli: „Gond és elkeseredés miatt — írja — nem tudom ezidét a megrendelt arcképeket geniem és tehetségem szerint elkészíteni”. Különösen fájjalja, hogy eselést attól a reménységtől, hogy a lengyel lovagrend tagjait megfesthesse, „noha e célból már négy vázlatot expresse elkészített, melyek legfelsőbb helyen tetszést is arattak, úgy

hogy abban a reményben ringathatta magát, hogy megkapja a megbízást, de nagy kárára eselést a megbízástól és más kapta azt meg”. Majd hozzá teszi: „El nem mulaszthatom még minden vanitas nélkül megjegyezni, hogy ha e hosszú időt Angliában vagy Hollandiában töltöttem volna, e hűsz esztendő alatt *recht was Considerables* igen könnyen szerzett volna, míg így az elvesztett fiatal évek után nem maradt más hátra, mint egy *languisantes Leben*”.

Ilyen nyomasztó gondolatokkal érkezett haza szülőföldjére Mányoky Ádám.

Dr. LÁZÁR BÉLA.



MÁNYOKY ÁDÁM: ERŐS ÁGOST VÁLASZTOFEJEDELEM
ÉS LENGYEL KIRÁLY. Kétség metszete.

MAULBERTSCH ELSŐ FRESKÓMŰVÉNEK KELETKEZÉSE

A bécsi piaristák templomának szélesívű kupoláján körül a szemlélő elé, egyetlen látomásszerű képbe sűrítve az ó- és újszövetség misztériumait. Szokatlanul merész kezdése egy művészpályának, amely új problémákat hoz, új utakat jelöl a XVIII. századi osztrák mennyezetfestés történetében. Míg a megelőző kor vezető mestereinek alkotásainál ott él még a barokk művészetnek olaszosan objektív formalizmusa, amely a kis mesterek ecsetje alatt, vagy kisebb igényű vállalkozásoknál nem egyszer akadémikus sémákba merevíti az ábrázolást: itt egyszerre a legvégletesebb festőiségnek s egy lobogó művészettemperamentum szubjektív és szabad megnyilatkozásának vagyunk tanúi. Daniel Gran művészetében római és nápolyi hagyományok mellett ott érezzük a még kellőképp meg nem világított francia hatásokat: „raison” és „grâce”, a francia szellem hűvös klasszicizmusa jelentkezik nem egy alkotásán. Paul Troger művész képzetele, plasztikai formafelfogása Rafael Donnerével, a szobrászával rokon: eget megnyíló, érzékfölötti látomásai, allegorikus ábrázolásai éppúgy, mint mámorosan ujjongó angyalseregei, nemes plasztikai formákba kívánkoznak ecsetje alatt. „Maria Treu” kupolafreskóján mindez egyszerre elűnik. Mozgalmas csoportok népesítik be a mennyezetet lobogó, viharzó, felbontott formákban, áradó hév, vallásos elragadtatás és heroikussá fokozott páthosság alakjaival. A kompozíció tektonikus váza felbomlik, hogy helyet engedjen a korlátokat nem ismerő művészi képzetet magával ragadó erejű megnyilatkozásának. Extázisban égő alakok, gomolygó felhők, selymesfényű, tört színek, a tömjén felszálló füstje s a fény felharsanó ereje egyetlen, mindent átfogó atmoszférába olvadnak, melyben megszűnik az önálló lét s a megnyíló mennyezetet egy érzékfölötti világ víziószerű képe tűnik fel, amint egy szuggesztív kifejezővel megáldott mester képzeletének ifjúi hevében, az ihlet pillanatában megfogant.

E fiatal mester, akinek lobogó temperamentumtól a hivatalos művészaepedagógia félti a bécsi akadémia növendékeit s akit a későbbi források eredeti — vagy talán genitális — különként emlegetnek: Anton Franz Maulbertsch; a freskómű keletkezésének időpontja — az a kérdés, amely csak a legutóbbi kutatások világánál vált problémává s amelyre e tanulmány kíván végleges feleletet adni.

A hagyományos dátum 1745. Oly hagyomány s oly tévedés, amely a köréje fonódott tetszetős jellemzessel együtt több mint egy évszázadon át élt a tudományban s a személyes jólétesültség hitelesnek látszó mezében az utókorra származtatva, legfőbb akadálya volt annak, hogy a mester ifjúkori fejlődését végre világosabban lássuk. A legrégebb forrás, mely Maulbertsch alkotásainak első kezdetleges és hiányos összeállítását hozza — bár még a mester életének javakorában készült — nem tud róla.¹ Csak említi a művet a felsorolásban, de közelebbi adatokat nem hoz. A dátum, amennyire nyomon követhetjük, Gottfried Johann Dlabacz lexikonában tűnik fel először 1815-ben, aki hozzáfűzi, hogy a mester e művét 21 éves korában alkotta s hibáit — saját bevállása szerint — még hajlott korában is szívesen tanulmányozta.² Ez utóbbi megjegyzés valószínűnek látszik. Hiszen negyven esztendő művészi fejlődése választja el az első alkotást a strahovi kolostor könyvtárának óriás méretű freskójától a fokozatos lehiggadás jegyében s a kibontakozó klasszicizmus felé. Érthető, hogy a mester, a *pápai, egri* és strahovi freskók alkotója, a változott kor-szellem, új ízlés és az egyéni fejlődés utolsó fokán maga is eltávolodott ifjúkorának forróvérű s a festői lehetőségek határán járó alkotásáról. Önvallomását ze-

¹ Allgemeines Künstlerlexikon. Zürich bey Füssli 1774. S. 407.

² Gottfried Johann Dlabacz: Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen zum Theil auch für Mähren und Slesien. Prag 1815. Bd. II. Sp. 288.

mélyes beszélgetések során közölhette Dlabacz kanonokkal, a strahovi premonitrel kolostor könyvtárossával, akivel a könyvtárterem kifestésének idején, 1794-ben, bizonyára személyes jóviszonyba került. Dlabacz értesülése így közvetlen forrásból származhatott, bár a bécsi freskómű keletkezésének időpontjára vonatkozólag a lexikon előkészítésének következő húsz esztendője folyamán adatai vagy emlékezete cserben hagyták.

A tévedés a hitelesség minden látszáival így is átplántálódott a tudomány irdalomba Nagler, Wurzbach lexikonától kezdve Bodensteing, sőt jóformán minden tanulmányig vagy összefoglalásig, amely Maulbertsch élete művével foglalkozik. Csupán a legújabb kutatások során kísérte meg Otto Benesch egy alapvető tanulmányában a kérdést vizsgálat alá venni s megállapítva, hogy a piaristák levéltára a freskó keletkezésének meghatározására semmiféle ténnyel nem ad, alsó korhatárnak pusztán stíluskritikai alapon, bár nem minden ingadozással s kellő óvatossággal a század közepét vette fel.¹

A megoldási kísérlet így sem megnyugtató.

A hagyományos dátum a freskómű s a körülmények beható tanulmányozásának világánál külső és belső okokból tarthatatlan. A belső okok stílusbeliek és fejlődéstörténetiek. A mester ifjúkoráról van szó, amikor a művészi erő forrong, az egyéniség kialakulóban van s új hatások befogadására, új utak és lehetőségek iránt a legfogékonyabb. Már pedig az alkotás stíluskritikailag oly szoros összefüggéseket mutat *sátmegi* freskóművével, főként a szentély triptichonjával, amelynek festését 1787 szeptemberében kezdte, hogy eleve kizártnak látszik a kettő között tizenkét év művészi fejlődését feltételezni. Ugyanaz a Tiepolo előtti velencei művészetből kiinduló festésiség, ugyanoly feszültség, drámai hév a kompozícióban, örvénylő mozgás a csoportok felépítésében, heroikus páthosz a taglejtésekben, ugyanoly harmóniák tónusban s a törfényű, selymes színek pompájában. E stíluskritikai megállapításból

folyó következtetéseket a külső körülmények is támogatják. Maulbertsch 1745-ben 12 éves, alig hagyta el az akadémiát, amelynek néhány évvel előbb, 1741-ben lett növendéke. A megelőző időből nem ismerjük egyetlen alkotását sem, az utána következő öt esztendőben pályafutását teljes homály fedi, mígnem 1750-ben egy sokkal kisebb igényű kompozíciójával akadémiai díjat nyer. Csak ezután találkozunk mind gyakrabban nevével és alkotásaival, előbb Bécs környékén s az örökös tartományokban, majd Magyarországon s 1770-ben már a drezdai udvarnál is. Hire, munkája nőtön-nő, a mecénások szinte már kézzel-kézzre adják s egy időben hárman is versengenek ecsetéért oly idvőségokról, mint *Eger*, *Szombathely* és *Strahov*. Honnan van hát, hogy első nagyszabású műve, ha csakugyan 1745-ben készült, ennyire visszhang nélkül maradt? Honnan az ötévi teljes ismeretlenség, amelynek homályát a kutatás hiába kísérte meg mindmáig eloszlatni? Minő ajánlásai és összeköttetései voltak a Bodeni-tó környékéről Bécsbe szakadt fiatal mesternek, hogy öt évvel az akadémiai elismerés előtt, amely Bécs akkori művészi életében jóformán csak kezdete volt az önálló művészpályának, oly építkezésnél kap nagyszabású megbízatást, amelynek legfőbb mecénása gróf Kollonits Zsigmond, a bécsi hercegek-érek?

E kérdésekre hiába keresünk feleletet egykorú feljegyzésekben vagy a hagyományban. S ha már a stíluskritikai vizsgálódás eredményeképp tarthatatlannak bizonyult a hagyományos dátum, e történeti körülmények mérlegelésével legalább is valószínűlennék látszik. A probléma végleges megoldását, a freskómű keletkezésének teljes hitelű, új megállapítását mégis csak a bécsi piarista rendház hosszúságú kutatások során napvilágra kerül *„Historia Domus”*-ának feljegyzései adják.¹

¹ „Continuatio Annuaeum Domestiarum ab anno 1749 usque ad Annum 1772. Inclusive” — a rendház *„Liber Memorabilium”*-ának második kötele. Jelenleg a bécsi „Maria Theresia” plébánia levéltárában. Kéziratok napló, számozatlan lapokkal, alább idézett adatok mind elölre valók. Az eredeti szerkesztés és egyéb írott források, ha ugyan fennmaradtak, eddig még kerültek napfényre. — Megjegyezzük még, hogy P. Brendler már e naplók alapító ősé me a rendház történetét s P. Johannes Kappler rektor és plébános emlékiratáról szólva (1781—1785) már írta: „Hogy adatai kétségtelen Maulbertsch festéséről. V. ö. P. Anton Brendler: Das Wiken der P. P. Piaristen seit ihrer Ansiedlung in Wien, Wien 1906, S. 23

¹ Otto Benesch: Maulbertsch. Zu den Quellen seines mährischen Stils. Sittler-Johannsch. Bd. III.—IV. Práha 1924, S. 198. Anm.



MÁNYORV ADÁM: GOTTLER GEOF.
Museum, Braunschweig.



MÁNYORV ADÁM: DINGLINGER JÁNOS MENYHÉRT ARCKÉPE.
Zemggr. Berzd.

OROSZ. M. KLIK
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA



MANYORY ADAM: SAPIEHA JÁNOS FRIGYES GYÓF.
Metszete Zenebi.



MANYORY ADAM: HOFFMANN JÁNOS BENEDEK FESTŐ. 1714.
Metszete Dehák.

OROSZ M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZLETI
FŐISKOLA

E naplószerű, közvetlen feljegyzések alapján maga az építés története is meg lehetőséget nyújt a pontosan nyomon követhető. Kitérünk mindenekelőtt, amit az eddigi kutatás teljesen figyelmen kívül hagyott, hogy a mai templom 1748-ban még fenn sem állott s nem azonos a piaristák első plébániatemplomával, amelynek építését 1716-ban kezdték s amelyben Kollonits püspök 1720. december 21-én mondogatta az első ünnepélyes nagymiséjét. Csak 1749-ben teszi lehetővé gróf Kollonits Zsigmond bécsi hercegérsek 20.000 forintos adománya, hogy az építkezést nagyobb arányban folytassák s az idők folyamán szűknek bizonyult első templomot kibővítsék, illetőleg gyökeresen átépítsék. A munkálatok gyors ütemben folynak: 70 kőműves dolgozik még a téli időszakban is. 1751 januárjában lerombolják a régi szentélyt s az új alapozást nagyobb méretekben kezdik, júliusra az egész templom falai párkánymagasságig érnek, szeptember végén a nyers építmény tető alatt áll. Még a következő év telén megkezdik a nagykupolát tartó ívek boltozását. „*Mensis hujus cum D. O. M. Arcus ponere incepimus principes, quibus superstrucetur cappula princeps*” — mondja az 1752 február 8-án kelt bejegyzés. Az óriás méretű, szélesívű kupola boltozása alig két hónapig tart. Március végén nagy hűlőadások közl írja naplójába a rend krónikása, hogy nagyhét szerdáján délután a kupola zárókövét elhelyezték, ünnepélyesen, az atyák jelenlétében s ezzel e nagyszerű mű — „*opus pretiosum, periculosum, artificiosum, ad quod multi multis annis exhorruerunt per latitudinem templi*” — teljesen elkészült. Éppen 7 évvel azután, mint amikor az eddigi hagyomány szerint Maulbertsch már a freskón dolgozott. „*Iterum, iterum Deo et Virgini Fidei gratias.*”

Csak most, 1752 tavaszán gondolhattak a piaristák arra, hogy templomukat méltóképpen díszítsék s kupoláit kifestessék. Az építkezés eddigi költségei a rendelkezésre álló anyagi forrásokat igen megapasztották, újabb, nagyobb adományra alig volt kilátás. Talán e gazdasági helyzet volt egyik főoka, hogy a bécsi akadémia nagyszerű mesterei helyett a fiatal Maulbertsch-hez fordultak, aki az egész templom kifestését,

hírneve megalapozására, még az akkori viszonyok szerint is olcsón, 1500 forintért vállalta. Vele kötötték meg a szerződést 1752 május 9-én. „*Iniit est Contractus cum picture — mondja a május 9-iki feljegyzés — ut cuppulas quinque pingeret, pictori nomen Maulbercs (J). At ut pingeret absque pretio, et gloria, atque inde secutura illi sufficeret commendatio, quia post tantam fabricam ex lapide positam, ut habuimus, unde et picturas solveremus, promissimus tamen re absoluta mille quingentos florenos, qui dicerentur gratiale.*”

A szerződés megkötése rendesen előzetes tervek és vázlatok alapján történt. Bizonyára készített a mester is hasonlókat: tanulmányokat, lavrozott tollrajzokat az egyes csoportokhoz, színvázlatot olajban az egész mennyezetképhez. Mindezek ma még ismeretlenek. Csupán egyetlen tollrajz került napfényre a bécsi Albertina legújabb szerzeményei között. A kisméretű, könnyedén odavetett vázlat a Mózes-csoporthoz készült; a kompozíció csekély eltérései meggyőzően bizonyítják a rajz előzetes, saját-közű tanulmány-jellegét.¹

A század osztrák mennyezetfestői allegorikus kompozíciókat vagy a szent történetekből vett szimbólikus ábrázolásait igen gyakran a megbízóktól szerkesztett, írott program nyomán készítették, amely a művészi képzelt szabadabb szárnyalásának nem csekély korlátokat szabott. Volt-e Maulbertsch előtt ily program, avagy a kompozíció tartalmi elgondolása is egészen övé-e, adatok hiánya miatt ma még nyílt kérdés marad. Ha volt is ily programja, oly könnyedén s oly festői szabadsággal rendelte alá művészi céljainak, hogy a formai megoldás lendülete nem is sejteti a programadó idegen személyét, míg öregkori alkotásán, a strahovi kolostor könyvtártermének mennyezetképén a mal szemelő sem tud szabaddulni az idegen elmében fogant tudákos program nyűgétől. Ami a tanítványokkal dolgozó agg mesternek már nem sikerült, éppen az ifjúkori alkotásának egyik főerőssége.

A munkát Mária megdicsőülésének képpel kezdte a szentély mennyezetén, mindjárt a szerződés megkötése után. Architek-

¹ A fellemerés előzőleg Ottó Bensch-é. Az ő meghatározásában lát a vázlat a tanulmánytól egyelőreig napvilágot.

tűrafestőjét nem ismerjük; segédeinek munkája csak jelentéktelen részletekre szorítkozhatott. S a mű alig három hónap alatt, 1752 július 28-ára készen állott. „*Absoluta fuit a pictore Maulbercs (J cappula Presbiterij, cujus artificium ab omnibus quidem probatum fuit, at alterius pictoris, qui ad ornatum architecturam, reiectum.*” A következő napon hozzáfogott a tulajdonképpeni nagy feladathoz, amely ifjúi becsvágyot vonzotta, alkotóerejének első próbája volt s amelyet jóformán „hírnévért és dicsőségért” (gloria atque commendatis) vállalt: a nagykupola kifestéséhez. „*Coepta est pingi cappula major*” — olvassuk a rövid bejegyzést július 29-én. Rendkívül gyorsan dolgozott; négy kezét későbbi tanítványai, Josef Winterhalter és Martin Michl is bámulják és emlegetik. Ennek köszönhető későbbi nagyarányú tevékenysége. Még így is meglepő, hogy az óriás méretű mennyezetkép megfestéséhez mindössze öt hónapra volt szüksége. *Absolvimus picturam cappulae majoris* — írja a napló 1752 december 23-án — *et statim sublata sunt pegmata de ipso corde Ecclesiae, ita ut ea, quae pictae sunt, videri possent ab Omnibus.*”

Ezzel a nagy mű készen állott. Úgy látszik azonban, hogy első próbálkozásával, a szentély mennyezetképével, a mester nem volt megelégedve, architektűrafestőjének munkáját meg éppen a megbízók is kifogásolták. Így 1753 márciusában ismét az állványokon találjuk a festőket. „*Hic omnes pictores ad tabulam et penicillum reversi, remittente hyeme de cursis veteribus, nova, quae hodie cernuntur pinxerunt in cappula, quae tegit Presbyterium.*” Mit végeztek ezalatt, mennyit változtattak az első kivitelén, ma már meg nem állapítható. Nyilván ekkor készült az új architektúra s keretezés megfestése, meg Maulbertsch munkája tán „secco” átfestéssel színek és tónusok módosítására s a nagykupola képével leendő teljes összhang megterem-

tésére szorítkozhatott.¹ Ma már ez sem ellenőrizhető s hatásdának teljességében nem is érezhető. Míg a nagykupola képe az idők folyamán teljesen elsötétült, úgyhogy helyreállítás az osztrák műemlékvédelem egyik legsürgősebb teendője lenne, a szentély mennyezetképét újból időben Hans Viertelberger restaurálta.² Az alkotás egykori hatása, törfényű selymes színeinek gazdag pompája, az eszelkezés festőisége, tónusainak finom harmóniája csupán az oldal-kápolnák ívmezőjének kisméretű, üdén fennmaradt képei alapján rekonstruálható.

A százados hagyomány az adatok világánál megdőlt, a „Historia Domus” feljegyzései alapján Maulbertsch első freskóművének keletkezése napnyl pontossággal, végleges hittelűen volt megállapítható. A szentély mennyezetképe 1752 május 9-től július 28-ig készült s az 1755 tavaszán végzett átdolgozással nyerte végleges alakját, a nagykupola kifestése 1752 július 29. és december 20-á közé esik.

Az új dátum s a fentebb vázolt történeti körülmények mérlegelése kétszeres erővel tereli a kutató figyelmét a 40-es évek teljes homálya felé. Immár az egyetlen vélt alkotás is kiesett ez évek köréből s az akadémiai évektől az akadémia koszorújág elhelt 6–7 esztendő pályafutására hiába próbál a kutatás adatszűrű világot vetni. De ha e 6–7 évi teljes ismeretlenséghez figyelembe vesszük, hogy a mester egyéni stílusának gyökerei a Tiepolo előtti velencei művészetbe nyúlnak le, ha meggondoljuk, hogy Piazzetta művészetével való kapcsolata alig lehetett e korban még közvetett, mind élesebb körvonalakban bontakozik ki egy olaszországi tanulmányút lehetősége.

A probléma konkrét felvetése im' vizsgálódásaink másik eredménye.

Erre kell még a kutatásnak feleletet adni.

¹ A munka a napló egy későbbi kötetű bejegyzése szerint aprilis közepéig tartott: „1753 aprillis 12. Picta fuit cupula Presbyterij ornata, et omnibus probata.”

² V. ö. Alfred Schoerer: Wiens Kirchen und Kapellen. Wien 1911. S. 173.

KAPOSSY JÁNOS.



MÁNYOKY ÁDÁM: FREUND JÁNOS KRISTÓF FESTŐ.
Metszette Myllas.

ORSZ. M. KIH.
KÉPZŐMŰV. ENZS. ET
FŐISKOLA

GEORG RAPHAEL DONNER MŰVÉSZEZÉHEZ¹

III. Károly apotheózisának híres márványcsoportjával (Bécs, Barokkmúzeum) kapcsolatban, tehát 1754-körül készítette Donner azt az ovális márványdomborművet, mely ugyanennek az uralkodónak vonásait örökíti meg bal profilba fordított mellkép alakjában (57×46 cm. 1. kép). A laxenburgi úgynevezett új kastély, vagy „Blauer Hof” ebédlőtermében, az ablakok fölött, egészen a legutóbbi időkig már csak magas elhelyezése miatt is észrevétlenségre kárhóztatva, függ ez a munka, mint párdarab két másik arcképrelliefhez, I. Lipót és I. József jobb profilban ábrázolt mellképéhez.² Mindhárom darab itt első ízben jelenik meg reprodukcióban. A III. Károly-arcképrelliefre nézve maga a valódi szignatura is feltétlen hitelességgel bizonyítja Donner szerzőségét. (Lent jobbra, a vállkivágáson: „G: Ralph: Donner.”) A stílusaajátosságok pedig kényszer és hiány nélkül beilleszkednek a művész fejlődésének menetébe. A felfogás higgadsága és előkelősége, az előadásmód nagyvonalúsága és exaktsága, a köznapiság köréből kiemelő, heroiikus ruhátlanúság, az allonge-paróka és a babérkoszorú leegyszerűsített formái s ezáltal a fizionómia hatásbeli egyeduralma, mindenekelőtt pedig a monumentális nyugalom, a zavartalan lelki és formai harmónia oly tulajdonságok, melyek külön-külön és összeségükben egyeznek az apotheózis-csoport lelki és formai habitusával. A klasszikus mintaképeken nevelődött reliefstílus kiforrottan jelenik meg. A váll csaknem teljes plasztikájával domborodik ki, míg az alómló hajfürtök már lehetőleg finomsággal vesznek bele az alapsíkba. A benyomás nyugalmának egyik első feltételeként a két mélységi réteg között való ellentétet közbeeső fokozatok legyen, észrevétlenül hidalják át, jöllehet a nagyvonalú formaadás ökonómiaja és a paróka

csigának közelről tekintve kissé sematikus befűrésai késégtelenné teszik, hogy a domborművet mestere már eredetileg is magasban való elhelyezésre szánta s így erősebb kontrasztokkal is élethet volna.

A tárgyi összefüggésen kívül a relief stílusa és az ábrázoltak életkora is arra utal, hogy legfőljebb csak csekély időköz választotta el az apotheózis csoportjától és ennek az arcképrelliefnek keletkezését. Az eszményítő törekvést itt minden pátoz és színpadlásság nélkül, szinte józan mérték-tartással karöltve látjuk viszont. Bár alig tétélezhető fel, hogy akár az apotheózis, akár e relief készítésénél a művész természet után dolgozhatott volna a császár és király portraita-ján s valószínűbb, hogy kénytelen volt idegen mintaképekkel, korábbi arcképekkel beérni — hisz mindkét műve Pozsonyban keletkezett, — alkotásaival mégis az élethűség meggyőző benyomását tudta felidézni. Francesco Solimenának 1718-ban készített festményén, III. Károly áveszi Althann gróftól a császári képgyűjtemény leltárát (Bécs, Művészettörténeti Múzeum), az uralkodónak Johann Gottfried Auerbach által festett feje a hat éves időköz ellenére sem mutat számbavehető korkülönbséget sem az apotheózis, sem a laxenburgi relief portraita-jával szemben. Ez a körülmény is arra vall, hogy Donner mindkét esetben bizonyos korábbi mintakép felhasználásával készítette az uralkodó arcképét. Képzeletének nagy meglevenítő erejét hirdeti, hogy mindazonáltal a két portrait, főleg a laxenburgi relief, pompás jellemkép erejével hat.

A III. Károly-arcképrellief minden kiemelt stílusaajátosságánál fogva végletesen távol áll a másik két laxenburgi domborműtől, noha anyaguk, a halványzürke erekkel tarkított, fehér carrarai márvány és méreteik egyeznek. Az I. Lipót és I. József-relief (2., 3. kép) a két Strudel-testvér valamelyik követőjének műve lehet s körülbelül negyedszázaddal korábban keletkezett, mint az utólag kiegészítésképpen rendelt III. Károly-

¹ Részletek a szerzőnek 1925 november havában befejezett monográfiájából: Georg Raphael Donner diete és művésze.

² Mindhárom darab ismeretlen Weisgrüner udvari tanácsos és Lätzli hercegnyarcsos urának (Bécs) készült. Ebből rövid említés E. Tietze *Conze*-nél „Bevedere Wien, 1924, S. 141.



OSZTRÁK SZOBRÁSZ a XVIII. sz. elejéről:
I. LIPÓT ARCKÉPRELIEFJE.
Laxenburg, Neues Schloss.



DÖNNER GYÖRGY RAFEL:
III. KÁROLY ARCKÉPRELIEFJE.
Laxenburg, Neues Schloss.



OSZTRÁK SZOBRÁSZ a XVIII. sz. elejéről:
I. JÓZSEF ARCKÉPRELIEFJE.
Laxenburg, Neues Schloss.

ORSZ. M. KIB.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

médailles. Jellegzetes példái az 1700 körül Európa-szerte elterjedt udvari műzésnek. Ideges lelkiségükkel, nyugtalan fény- és árnyékhatásaikkal, részletekben tobzódó megmunkálásukkal feltűnő rokonságban állanak a császárszobrok egy csoportjával, melynek darabjai sajátos módon az Ágoston-rend tulajdonában voltak vagy vannak. Négy, különböző méretű ovális márványrelief, kettő I. Lipót, kettő I. József arcképevel a két életnagyságú márványmellszobor, I. Lipótnak és feleségének, Eleonóra Magdolnának portrái, a bécsi Augustinus konventből került a bécsi Művészettörténeti Múzeumba; két hasonló, de kisebb, ovális márványrelief, I. Józsefnek és feleségének képmása, a klosterneuburgi Augustinus kanonokrend múzeumban van. Donner jelentőségét, új utakat nyitó tevékenységét nem lehet talán jobban megvilágítani, mint laxenburgi reliefszobor és korábbi uralkodóképmásokkal való egybevetése által.

Elpusztult, megsemmisített, mert csak alkalmi rendeltetéssel készült, Donnernek egy rendkívül érdekes műve, mely mindezekig elkerülte a művészettörténeti irodalom figyelmét. Gróf Esterházy Imre hercegprímás pappá szentelésének ötvenedik évfordulóján fényes ünnepség színhelye volt Pozsony. Az ilyen alkalmakkor szokásos emlékrmet, nyilván Donner ajánlására, öccse, Matthäus Donner készítette, a prímás arcképevel. 1738 július 27-én a jubiláló egyházfejedelem a Szt. Márton-székesegyházba egy szimbolikus szobrokkal és emlékművekkel, valamint felrattal díszített diadal-kapun vonult be, melyet gróf Forgács Pál, a pozsonyi káptalan prépostja, címzetes szombathelyi püspök és a káptalan emeltetett. „Ilam [t. i. a diadal-kaput] famosi duo, ac praestabiles arte sua Magistri, Gallus Bibiena theatralium Caesareorum, et Daniel [sic!] Donner Pontificiorum, sive Archiepiscopaliū aedificiorum Designatores invenerunt simul, ac perfecerunt” — mondja az ünnepségek egykorú hivatalos leírása.² Eszerint a diadal-kaput egészének terve a

Pozsonyban egyébként is működő Antonio Galli-Bibienától, a szobrászati dísz pedig Donnertól származott. Bár a kapunak minden nyoma elveszett, maga a száraz adat is több szempontból nagy fontossággal bír. Eltekintve attól, hogy a 18. századi magyar művelődéstörténetet a legközelebről érdekli, szívesen látott kiegészítést jelent mindkét művész oeuvre-jének rekonstruálásánál. Fontos annak megértéséhez is, miért és hogyan dolgozhatott Donner élete legutolsó, alig megkezdett és befejezetlenül hagyott művéen, a gurki szöszéken, a Bibiena-testvérekkel együtt.

Ismeretes tény, hogy gyermekkorában Donner két évig, mint Giovanni Giuliani tanítványa, a Bécsi-erdőben fekvő Helligenkreuzban tartózkodott. Ebben a cisztercita kolostorban fennmaradt egy rövid följegyzés, mely állítólag az 1755-ben elhalt Robert Leeb apától származik s amely Donner életkörülményeinek érintése után, a művész egy-két alkotását is megemlíti.³ Itt olvasható a következő mondat: „Hier ist nur ein gegossener Christus am Kreuz”. Ezen az alapon mindeddig az a nagy, 78 cm magas, ólom Kruccifixus szerepelt Donner műve gyanánt, mely jelenleg a kolostortemplom sekrestyéjében függ. Azonban meg kell val-lani, hogy az ólomtechnikán kívül egyetlen sajátossága sem olyan, hogy Donner valamely művére feltétlen bizonyossággal jellemző lenne. Űgyes, de idegen kéz munkája s Donner alkotásainak nem is közvetlen hatása alatt keletkezett.

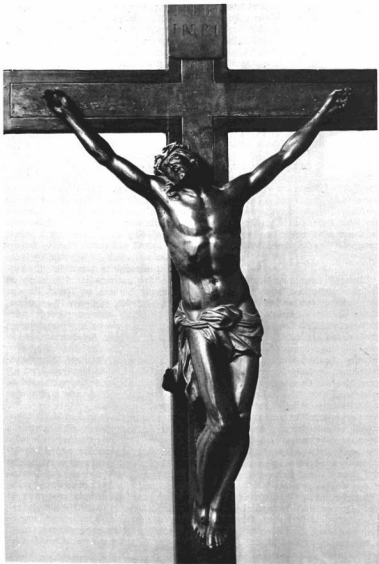
Ezzel a nagyfeszülettel szemben a kolostor egyik kápolnájában álló Krisztus a keresztfán (4. kép) egészen és minden ízében a nagy mester művészetének bélyegét viseli.⁴ Ez is ólomöntvény, magassága azonban csak 54,5 cm; az értetlen, pompás patinával borított corpus barokk, volutás talpazatból kiemelkedő, aranyozott fakereszten függ. Az üdvözítő alakja szellemben, felfogásban és a testarányok megválasztásában legközelebbi rokonságban áll a gurki Pietà Krisztusával. Csak Donner

¹ Szendrői-Szentiványi: Magyar képzőművészek lelkisége. I. 1918. 300. old. 1. sz.

² Quinquagesimo Sacerdotii, sive Annus post acceptum Sacerdotium Quinquagesimus a Reverendissimo et Celestissimo S. R. I. Principe Emerico Esterházy etc. 1738. p. 9.

³ J. E. Schlager: G. R. Donner. Wien, 1948. G. 136. — W. A. Neumann: Handwerk und Kunst im Stille Helligenkreuz. „Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines zu Wien.” 1879. S. 165.

⁴ Erre az érdekes darabon 1931 decemberében a hallgatókrisztusi cisztercita kolostor által leköltött szívességgel hívják fel figyelmemet.



DONNER GYÖRGY RAFAEL: PESZÜLET.
Heiligenkreuz, Kóloster.



DONNER GYÖRGY RAFAEL KÖVETŐJE:
GRÓF ONELL JÁNOS SÍREMLEKE.

Pozsony, Irgalmasok temploma.

érett alkotásainak van meg ez a varázsa: előkelőség, a kifejezés eszközeinek megválasztásában és hallatlan tartózkodás ezeknek az eszközöknek alkalmazásában. A nyulánk, de legkevésbé sem elcsigázott test a maga teljes organikus szépségében, a lepel által alig megbontva, szelíden, megadással függ a keresztben. A fej jobbra fordul, a szemek föltekintenek, de mindehhez a fájdalomnak, sóvárgásnak alig valamelyes nyoma tapad s az arcon inkább a távolbtekintő tünődésnek kifejezése ül. A test és a haj formáinak egységbe foglaló és lágyan folyó kezelése a legközelebbi rokonságban áll a bécsi Barokk-múzeum Merkurt és Vénuszt ábrázoló olomszobrocskáival. Közös sajátosságuk a lelkiség fluidumának enyhe szétárasztása az egész organizmusra, a nyulánk, előkelő testarányok, a formák hullámszásának lágy ritmusa és a benyomásban oly meghatározó fontossággal bíró csodálatos patina. Főlösképpen néhány részletegyezésre még külön is utalni. A helyzet az, hogy választani kell a nagy és kisebb

feszület között: melyik a mester műve? A választás nem járhat kétségekkel. Sem a heiligenkreuzi nagy feszület, sem pedig az a számtalan, ólomból készült Krucifixus, melyet különböző helyeken Donnernek tulajdonítanak s amelyek valójában csak követőinek keze alól kerültek ki, nem közelebbük meg a heiligenkreuzi kis feszület felfogásbeli emelkedettségét és formai tökéletességét.

Fennmarad a kérdés, hogyan került Donner feszülete Heiligenkreuzba? Ha a már említett heiligenkreuzi följegyzés csakugyan Leeb apáttól származik, vagyis a feszület már 1755-ben a kolostor tulajdonában volt, úgy két lehetőséggel kell számotvetni. Vagy vétel útján jutott a kis remekmű ide, vagy pedig Donner hálás szívvel megemlékezve a Heiligenkreuzban töltött tanulóévekről, bécsi elismertetése és dicsősége idején kegyeletes ajándékul adta azt. Abban az időben általában és Donner környezetében is kedves szokás volt, hogy a művészek idősebb korukban egy-egy munkájukat szü-

lőhelyüknek, vagy gyermekéveik színhelyének temploma számára ajánlották fel (pl. Troger, Oeser). Ha azonban a heiligenkreuzi feljegyzés nem Leeb apódtól származik, hanem az ő halála, az 1755. év után való időben fródot, úgy lehetséges, hogy a heiligenkreuzi Krisztus a keresztben azzal a feszülettel azonos, melyet Mathias Donner hagyatékának jegyzéke Georg Raphael Donner művelnek sorában mindjárt második helyen említ.¹ A 25 forintos becsérték kisebb méretű munkára enged következtetni. Nincs tehát kizárva, hogy a ciszterciák innen szereztek meg az értékes darabot.

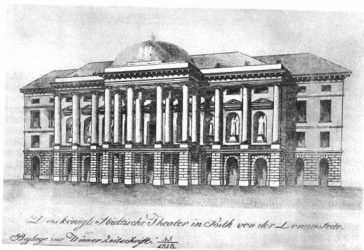
Donner pozsonyi működésének néhány utolsó emlékéhez kapcsolódik az a fali sír-emlék, melyet az 1745-ban elhunyt gróf Onell János tűzérsegi főparancsnoknak emeltetett özvegye, született Maholány Judit bárónő.² A sír-emlék (5. kép), mely idáig egyáltalában nem talált méltatásra, a pozsonyi Irgalmasok templomában, közvetlenül a szentély előtt felfutó, baloldali pillérre van felállítva. A talpazatot hegyére állított háromszög alakjában elrendezték voltak és erőteljes rocaille-motívumok alkotják, melyek alul denevérszárnyas halálfőben zárnak. Ebbe a dekoratív hatású, kiduzzadó, szürke márványtalpazatba szeszélyes formájú, fekete márvány felíratos mező van beillesztve. Fent rövid és a lehető legegyszerűbben tagolt, fekete szarkofág foglal helyet, oldalán ismét felírással és az elhunyt címerével.³

¹ H. Käßbo: Mathias Donner und die Geschichte der Wiener Gräber-Akademie, Wien, 1880. S. 67.

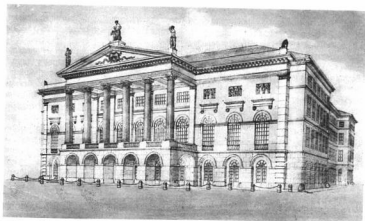
² Orvay T.: (Pozsony város utcai és terai, 1905. 292. old.) tehát névad, mikor Onell grófnőről ez írja: „Mégthel 1756 december 29-én. Tetsemi kívánsághoz képest Notre-Dame őltözetben a Szt. Ferenciek templomába a h. Maholány-család sírtojásában férjével mellett [...] nyugosznak”.

³ Felirat a szarkofágon: „D. S. (HIC SITUM EST) QUIDOND MORTALE HARVIT ILLVSTRISSIMVS & EXCELLENTISSIMVS COMES IOANNES BAPTISTA [sic] ONELL E PROGENE REGIA HYBERNICA SV-PRÆMVS DEI TORMENTARIE PRAEFECTVS LEGONIS VNVS PEDESTRISTRIBVNVS PORTIS STRENVVS VICTOR SVI & HOSTIVM SOLI MORTI SVCCVBBIT.” A voltos talpazaton: „VIXIT ANNOS 70 MENSES DIES OBYT PISQNY IDIB. MAI CDCCXLI [sic] MARIÒ OPTIMO HOC MOMENTVM COMPVX IGRETISSIMA [sic] IVDITH LIS: BAR: MAHOLANY: TEMPLI AEDIVM QVE HARVMQVAM LATE PATENT PVNDATORIS FILIA C. L. P.” — Az utolsó sorokhoz megjegyzendő, hogy az Irgalmasok temploma 1827-ben épült, jobbra báró Maholány János költségén és befelczetelt a kolostorral együtt mai alakjában 1725-ben. Orvay T.: id. m. 662. old.

A szarkofágon emelkedő és egészen a falhoz simuló, hegyes piramis tövében kis gyermek térdel s maga előtt támasztja Onell gróf ölből készült, kerek arcképmédaillonját. Míg a szarkofágtól jobbra, arra ráhajolva fiatal, sirató nőalak áll, a médaillon fölött szintén egész testiségében megmintázott szárnyas női géniusz lebeg s lefelé tekintését balkezének áldó mozdulatával kíséri. A három kerekplasztikai alak fehér stukkóból készült s nemcsak a kevésbé nemes anyaguk, hanem beállításuk naturalisztikus és merészen etektonikus jellegével, valamint arányaikkal is éles ellentétben állanak a sír-emlék építészeti és dekoratív részével, az abban megnyilvánuló fegyelmezett tektonikus érzékkel. Az egész mégis kedves és finom hatást gyakorol, amiben bizonyára jelentékeny része van a három alakon előmlő donneri jellegnek. Ezeknek az alakoknak a szobrásza 1738–39-ben feltétele nélkül tagja volt a nagy mester műhelyének. Könnyen megállapítható ez abból a rendkívül szoros alkalmazkodásból, amellyel a három alak Donnernek a bécsi Szt. István-templom számára készített két nagy márványreliefet követi úgy érzésseli, mint formai vonatkozásban. (Donner két márványreliefje jelenleg a bécsi Barokk-múzeumban van (145., 146. sz. a.). A bánkódó nőalakban Hágár, a szárnyas, lebegő géniuszban a samáriai asszony típusa él tovább. Mindezeknél a kapcsolatoknál fontosabbak azok a sajátosságok, melyek nem hátra, hanem a jövő fejlődés felé mutatnak. Ugyanez a sír-emléktípus az, melyet egyidejűleg és később Balihasar Ferdinand Moll is több ízben, persze gazdagabban kifejtve, felhasznál, így például a két Daunnak, apának és fiúnak, valamint Trautson hercegeknek fali sír-emlékén (az első kettő a bécsi Augustinus-templomban, az utóbbi a Szt. István-templomban). A szerényebb igényű, de nem jelentéktelen pozsonyi sír-emlék is egy láncszem abban a fejlődésben, mely az olasz barokk piramisalakú sír-emlékeket oly lényeges, elvi jelentőségű momentumokban összefűzi Canova Mária Krisztina sír-emlékével.



AMMAN JÁNOS: A RÉGI VIGADÓ TÁVLATI KÉPE.
(A Wiener Zeitschrift 1818. évfolyamából.)



POLLÁCK MIHÁLY: A VIGADÓ TÁVLATI KÉPE.
A Fővárosi Műszemlyen.

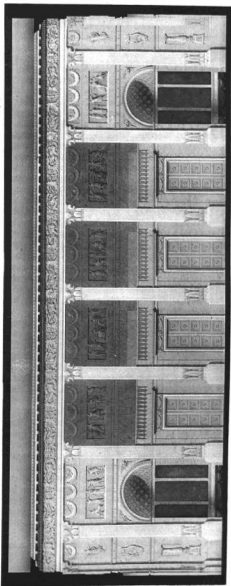
ORSE M KIM.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

A régi Pest legnagyobb építőmesterének, Polláck Mihálynak ambícióit nem elégtette ki, ha kisebb-nagyobb magánházakat építhetett. Mint tervező és kivitelező a legkisebb feladatokról sem riadt vissza, elvállalta a legegyszerűbb külvárosi házak építését is, de mégis mindig kereste az alkalmat, hogy nagyszabású, monumentális feladatokat hajthasson végre. Első pesti működése, amelyről tudunk, szintén ilyen téren játszódott le; már 1800-ban, egy évvel az alapkövetétel után, ő vezeti a Deák-téri templom építkezését s hogy ott több volt mint egyszerű munkavezető, kiténik abból a tényből, hogy 1801-ben ő terjeszti be a hitközségnek a tulajdonképpeni építész, Krausz János helyett a költségvetést.

Mikor Pest város Szépfőtőbizottmánya 1809 elején hozzáfog a Színház és Vigadó fölépítéséhez, Polláck, a Bizottmány tagja nyeri el az építőmesteri megbízást (V. A. 272.) A terveket egy 1809-ből eredő szerződés alapján Amman János császári udvari alépítész készíti s ezért jelentős fizetést, napidíjat és szolgálati lakást is kap. (V. A. 305.) Úgy látszik azonban, hogy Amman alig egynehányszor volt Pesten, mert lakását helyettese használja, aki külön fizetést kap, míg ő rendszeren csak levélben intézkedik az építkezés irányításáról, sorsára avagy inkább Polláck buzgalmára bízva az épületet. Polláck teljes mértékben bírhatta a város és a Szépfőtőbizottmány bizalmát. Mikor a munka neki odátéltetett, a pesti építőmesterek tiltakoztak idegen származású versenytársuk ellen, de a nádor annyira támogatja mesterünket, hogy helyzete teljesen biztos volt. Az építkezést aránylag gyorsan be is fejezi, 1812-ben a Színházat megnyitják. A tervek elvesztek, Amman néhány vázlatából, néhány metszerből, Polláck későbbi főlvételeiből és távlati képéből (Fővárosi Múzeum), melyek az akták között fekszenek, ismerjük ez épületet. Nehéz hozzászólni, de igen valószínű, hogy bár lényegében Amman

terveinek felelt meg, részleteiben Pollácknak is igen nagy része volt. E föltevésre jogot ad a Magyar Mérnök- és Építész-Egyesület technika-történelmi gyűjteményének egy lapja, amely a proscenium Pollácktól eredő díszítési terve. De egy később ismertetendő akta is bizonyítja nézetünket.

Az Amman-féle eredeti tervek a Gizellatéri Színházra és az azzal összefüggő dunaparti Vigadóra vonatkoztak, amelyek egységes épülettömböt képeztek volna. A napoleoni háborúk kora azonban nem volt alkalmas ilyen nagyszabású terv keresztülvételére s csak a jóvedelmezőség szempontjából többet ígérő Színház került kivételre, míg a Vigadó alapfalai évtizedekig elcsúfították a kiépülő Dunasort. Amman látszólag örült e helyzetnek, mert neki az építkezés elhúzódása javadalmasítását hosszabb időre biztosította. Mikor a Szépfőtőbizottmány a fizetéseket beszüntette, mivel nem látott okot a fizetésre, Amman pürral fenyegetődzött és 1820-ban 6000 forinttal elégtetteit ki. (V. A. 2887.) Az ez ügyben való hosszas levelezésből kiténik, hogy a Szépfőtőbizottmány tagadta azt, hogy valaha is megkapta volna a Vigadó terveit, bár Hild János özvegye tanuskodik, hogy második férje Hild Vince azokat beszolgdáltatta Amman nevében. Mindenesetre a V. A. 2886-os akta mellékletét képezo négy alaprajz és költségvetés (1815 decemberéből) Ammannak ad lgazat. Viszont bizonyos, hogy Amman könnyen vette az egész ügyet s ezért a Szépfőtőbizottmány vezetői bizalmatlanok voltak a császári építésszel szemben, aki mint valami gyarmati építkezést intézte az európai viszonylatokban is nagy színház ügyeit és csak a tisztelidíjaival törődött. Az előbb említett terv felületessége és meg nem felelo volta sem fokozhatta a bizalmat. Annál több melegséggel viseltettek Polláck iránt, akinek lelkes munkáját és közreműködését a Bizottmány munkájában napról-napralátták.



POLLÁCK NIKHÁLY : A PESTI RÉGI VIGADÓ NAGYTERME.
A Magyar Művelődés- és Építész-Egylet Technikatudományi Gyűjteményéből.

ORSZ. M. KÖL.
ÉPÍTŐMŰVESZKÉSI
FŐISKOLA

E viszonyok eredménye az, hogy mikor 1816-ban Gyürky Pál és Szentiványi Merens a Vigadónak részvénytársasági alapon való fölépítését kezdeményezik, Polláckot kéri fel az Amman-féle tervek átdolgozására. Ez új terveket a nádor is jóváhagyja s most megrendelik Pollácknál a részletes terveket és költségvetést, amelyet ő csakhamar elkészít. (V. A. 1878.) A várható költségek 727.791 Scheinforint.

Hogy miben állt Polláck tervmódosítása, azt részleteibe menőleg nem tudjuk megmondani. Két dolog azonban bizonyos, hogy a túlságosan nagyra méretezett középső termet megkurtította, a dunai homlokfalba hatalmas ablakokat vágott, mert Amman terme nélkülözte a természetes világítást, a mindkét oldali két-két mellékszobát megszüntette s azok helyére tette a félkörű cukrárszót (Kredenzaal) és a kis termet, amely a „nemzeti táncok” számára volt rendelve. (V. ö. V. A. 5887.) Másfelől gazdagabb és monumentálisabb tette a Duna felőli homlokzatot. Az Amman-féle tervben a homlokzat ugyanis, ahogy azt a Wiener Zeitschrift 1818. évi 45-ik számában közölt metszetből és a Levéltár alaprajzaiból ismerjük, minden plasztika nélküli volt. Háromnegyed oszlopok tagolták, amelyek között az ablakok helyén félkörű fülkék foglaltak helyet. A homlokzat közepét egy négyoszlopos, szűkös rizalit jelölte, amely egy még szűkebb hosszanti irányban járhatatlan árkádsoron állott volna. Polláck a Fővárosi Múzeumban őrzött tollrajz szerint hatalmas pillérekre helyezte, széles ívekkel boltozott árkádsorra állította a hat oszlopból képezett tympanonos jön oszlopocsarnokot, amelynek jellegzetessége a nagy oszlopköz, az egész architektúra szellőssége.

A nádor a belső elrendezésre vonatkozó módosításokat jóváhagyta, de kívánta, hogy a nagy terem alapterülete 1:2-höz arányú legyen, mint az Amman-féle tervben, viszont a homlokzat áttervezése nem nyerte meg tetszését. Végül azonban mégis Polláck álláspontja győzött, amint az egykorú műszetek is bizonyítják.

Gyürkyék ismétlen sürgetik a döntést és engedélyezést, egymás után nyújtják be a legkülönfélébb pénzügyi terveket. Végül 1817-ben a nádor kijelenti, hogy azok

alapján nem tárgyalhat és a Szépitőbizottmány gazdjával egy újat készítet el, amely az ő álláspontját képviseli. Közben a több évi rossz termés folytán a gazdasági viszonyok megromlanak és a részvénytársaság alapítói visszalépnek. 1819-ben a nádor azt kívánja, hogy a Szépitőbizottmány gyűjtse össze könnlevőségeit s létesítsen egy Vigadóépítő-alapot, amely a zálogháznál kamatoztassék. Ezenfelül elrendeli az építési anyagok összegyűjtését és szállítását is. Azonban hiábavaló volt a nádor jóakarató sürgetése, hiába lelkesedtek a pestiek, az építkezés elmaradt, sőt még 1821 januárjában is azt írja a nádor, hogy az építkezésről az ő határozott utasítása nélkül szó sem lehet. Ennek dacára mutattassék be neki a jelenlegi viszonyoknak megfelelő költségvetés. Polláck ezeket újra elkészíti, fölterjesztik a nádorhoz. Minden hiába, mert az egész ügy Bécsbe terelődik, egy bécsi pénzcsoport tesz ajánlatot s az ügyet a bécsi Hofkammer tárgyalja. Sürgetéseikre a pestiek azt a választ kapják, hogy minden a nádoron múlik. A tervet megint átvizsgálatták és azt találik, hogy nem elég pontosak, nem felelnek meg a már létesített alapoknak.

1821 nyarán a nádor Polláckot megbízza a kivélt tervek elkészítésével s rendelkezik a tiszteletdíjról is, amely azonban soha ki nem fizetett. Ezek után nyilvános árverést hirdet a Vigadónak bérleti alapon való fölépítésére, azonban mindössze egy ajánlat érkezik be, sőt a meghosszabbított terminusra ez is elmarad. A Bizottmány kéri a nádort, hogy saját erejéből építkeshessék. A következő év januárjában megvizsgálják az alapokat, amelyek alig szenvedtek kárt és az építési idény végén, októberben megjön Bécsből a legfelsőbb engedélyezés. A nádor elrendeli a költségek pontos megállapítását, azokat átvizsgálja a Landesbaudirektion. Ezek szerint a várható kiadások 587.869 forintra rúgnak, míg a rendelkezésre álló tőke 531.669 forint. Mindenki a legkomolyabban veszi a dolgot és az építkezés híre olyan port ver föl, hogy az iparosok megrohanják a Bizottmányt s még Bécsből is eljön protekciós leveleivel egy gipszszobrász. Elkészül a szükséges anyagok jegyzéke, ajánlatokat kérnek be az összes

munkákra, a kőművmunkáktól a tükörmunkáig. És az építkezés újra elmarad, a tervek és iratok újra megkezdik bonyolult körutazásukat a különböző udvari számvivőségeknél. Oberst Swoboda megállapítja, hogy Polláck terve költségesebb, mint Ammané, azonban kegyesen helyesli a változtatásokat, de valamilyen titkos befolyás újra elgöncsolja az építkezést: a terveket nem lehet visszakapni Bécsből, mindenféle bizottságok alakulnak, számba veszik a tőkét és tartozásokat. Mindez eltart egy évig és az osztrák valuta összeomlása miatt újabb költségvetéseket kérnek s 1825-ben az egész ügy eltemetődik. (V. ö. V. A. 2387-es terjedelmes aktaköteget.)

Hogy mindezen huzavona mögött mi rejlik, azt aligha lehet kifürkészni — udvari intrikákat nem fektettek le írásba. Azonban nem hisszük, hogy tévedünk, mikor feltételezzük, hogy mindebben a mellőzött Amman nagy szerepet játszott, dacára annak, hogy hatalmas összeggel elégtették ki igényeit. Felfogásunkat bizonyítja az, hogy 1828-ban, mikor Amman felesége elhalálozása miatt búskomorságba esik, az építkezés ügye ismét komolyabbá válik. Polláck április 9—11-ig tárgyal a Hofbaudirekcionnal és visszatérve személyesen tesz jelentést a nádornak. (V. A. 4051.) Az eredmény az, hogy egy év múlva megérkezik a legfelsőbb engedély s most, hogy Polláck ellenségei elbuktak, a Hofbaudirektion azt is megengedi, hogy amennyiben a szükséges tőkék rendelkezésre nem állanak, a Szépitőbizottmány kölcsönt vehessen fel. Az építkezést pedig legmagasabb helyen is Polláckra kívánják bízni. A nádori leirat ezt az elhatározást következőképpen indokolja: „Szakismereteli, valamint eddigi tevékenysége feljogosítanak arra a bizalomra, melyet én beléje helyezek úgy a műszaki kérdések tekintetében, mint abban, hogy a felesleges kiadásokat el fogja kerülni és a végső lehetőségig takarékosan fog építkezni.” Végül felhívja a nádor a mestert, hogy olyan munka-programmot állítson fel, amelynek értelmében az építkezés több év tartamára osztható fel. (1829 II. 28.) Polláck e kívánságnak eleget is tesz egy hároméves program előterjesztésével (III. 5.) s csakhamar megkapja a kivételre való meg-

bízást is: tehát nemcsak a terveket készíti, hanem az építőmunka elvégzését is reá bízzák, még pedig árlejtés nélkül, mivel az előzetes költségvetés bizottságilag állapított meg. Építési ellenőrzé pedig a városi mérnököt, Dégent nevezzük ki. (V. A. 4562.)

Így Polláck tizenhárom évi harc, a terveknek ismételt átfolgozása, a végső részletekbe menő költségvetések számtalan újradolgozása után végre hozzáfoghat élete egyik főművének megépítéséhez. Valóban tiszteltet kell meghajolni Polláck idegei előtt, melyeket ez a végnélküli huzavona, bécsi ellenségeinek ez a keménysége nem öröli meg, nem vette el kedvét, nem bémította meg művészi törekvését. Mert a mű, melyet a következő négy évben fölépített, virtuozitásának, alkotó frissiségének egyik csodája volt — azok után ítélve, amik reánk maradtak: néhány rajz s a kortársak osztatlan elismerése. Tragikus sorsa művészetének, hogy Hentzi észnélküli, fejvesztett makacs ügyzésának áldozatává kellett válnia az empire stílusú középületeink e remekének.

Az építkezés menetének minden részletét ismerjük a Szépitőbizottmány aktáiból, amelyek Polláck lelkiismeretes munkájának néma, elfeledett, beporosodott tanúi. Száz évek kellett elmúlnia, míg Polláck hűséges gondoskodásának nyomai napfényre kerültek a Leveltár poros homályából.

Az építkezés erős ütemben folytatható, a mester minduntalan sürgeti a gyorsan fogyó anyagoknak — kő és téglá — pótlását a városi bányákból és tégláételekből. A nyár vége felé, 1829 augusztusában már az emelet is elkészülőfélben van s Polláck munkába adja a díszítő kőfaragómunkákat. A V. A. aktáiban megvannak ezek megrendelési részletrajzai, melyeket Kauser, Kronberger és Fessel kőművmesterek készítenek, az elsők mint a város adóai. (V. A. 4741 és V. A. 4822.) Tél elejére már a falegymét is elérték s Polláck a tetőszék felállítását s a részfedési anyag beszerzését sürgeti (V. A. 4818.), úgyhogy 1830 tavaszán a mestert már a belső kiképzés gondja foglalkoztatja s elkészíti a stukkómárvány, a szobrász- és festőmunkák költségvetését. (V. A. 4890.) Legnagyobb gondját a stukkómárvány-munkák alkotják. Pietro Nobile, a híres bécsi császári építész felhívja figyelmét a Martinelli fiúvekre, akik ezeket

a munkákat sajátos anyagukból készítik. Előnye találmányuknak a mochatóság.

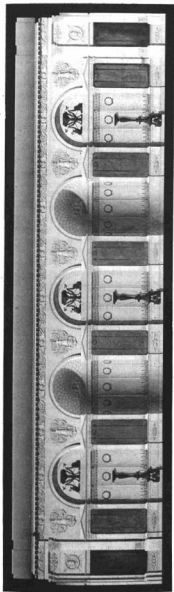
Az előző év őszén Bécsben is járt a mester e kérdést tanulmányozni s megtekinti a herceg Metternich villája számára készült munkákat, amelyek azonban nem nyerik meg tetszését, úgyhogy a pesti Maurer Jánost bízta meg, míg a szobrászmunkákat a pesti Uhlrl Ferenc kapja, a festőmunkákat pedig Wagner, Kapper és Kemm pesti mesterek végzik. (V. A. 4890.) A stukkaturmunkák elvégzése elhúzódik s ezért 1850—51 telén a Vigadó már fűtik (V. A. 4994), miután szeptemberben a padozatokat feltöltötték (V. A. 4999.), az üvegezést elvégezteti (V. A. 5032.) s utána beállványoztatja a termeket (V. A. 4....), 1851 januárjában már a tükrök elhelyezési módját is megadja. (V. A. 5129.) Ugyanakkor a kőpadozatokat is megrendeli. (V. A. 5140.) Közben a külső kiképzés is befejezést nyert. Az utolsó kőfaragómunkák még 1850 őszén megrendeltettek (V. A. 5034.), úgyhogy a következő év májusában védőtető válik szükségessé, nehogy a további munkák által megsérüljenek. (V. A. 5149.) Az esőlevezető csatornákra szükség van. (V. A. 5271.) Közben a városi Vigadó-pénzalap kimerül s a nádor 20.000 frt. fölvételét engedélyezi (V. A. 5152.) s a tükrök is megrendelhetők — amiről szólva Polláck azonnal jelenti, hogy ez a cikk olcsóbb lett. (V. A. 5185.)

Az épület előrehaladását tanúsítja az, hogy 1851 júl. 27-én Polláck a felülvizsgálat megindítását kéri, valamint az is, hogy a Nagyhid-utca (Deák Ferenc-utca) kövezését halaszthatatlannak mondja (V. A. 5245.) — de még inkább az a jelentése, mely szerint a lakások jakab napra, július 25-re kiadhatók lesznek, míg a kávéház csak az 1852-es év Szent György napjára, ápr. 24-ikére lesz bérbeadható. (V. A. 5295.) A festőmunkák terminusa 1852 áprílisa. (V. A. 5514.) A leszámolásokat is beterjeszti Polláck 1851 augusztusában, a felülvizsgálattal a Szépitőbizottmány Hofrichter építőmestert bízta meg. (V. A. 5505.)

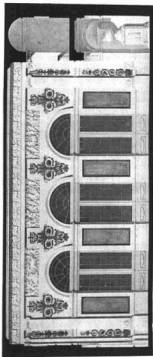
Így Polláck elkészülve azzal a munkával, melynek 6 volt a vállalkozója is, teljes erejét a Vigadó belső kiképzésének szentelheti. Tervei mindjebbten kiérnek, kialakulnak: a Kredenzsaal (V. A. 5528.), később csemegetár — mely a mai Fessel-féle Vigadó

cukrászdájának felelt meg — falaira domborműveket akar alkalmazni. (V. A. 528.) S 1851 novemberében beterjeszti a Vigadó-kávéház valamint az emeleti éttermek és táncstermek berendezési terveit. A mester ezekre a bútordarabokra, valamint a csillárookra különös gondot fordít. Egy 1852 januárjában kelt előterjesztésében hangsúlyozza ezeknek fontosságát, mert ez a nagyszerű, az ország határán túl is feltűnést keltő épület híret csak akkor tarthatja meg, ha a Szépitőbizottmány beleegyezik, hogy a berendezés is elsőrangú legyen úgy szépség, mint tartósság tekintetében (V. A. 5587.), ugyanakkor beterjeszti a berendezési terveket, nevezetesen a három nagy teremét és az éttermekét. Az alaprajzokon szembeszökő Polláck ízlése: nagy kerek asztalok népesítették be az érkezőhelyiségeket, úgy amint azt ma csak a legelsőrendű luxus-szállodákban látjuk. Amennyire a mester terveit szerint készült néhány berendezési tárgyat ismerjük, ezek a költségvetésben körülírt cseresznyefa- és mahagóniból készült, aranyozott rézveretekkel díszített asztalok és székek a biedermeier asztalosmunka remekei lehetnek. Készítőjük Palládi Ferenc és Steindl Ferenc volt, ezek kissé naiv mesteremberrajzai az akták között reánk maradtak. Annál finomabb Polláck rajza a cukrászda két hatalmas kirakóasztalához, melynek lábait szárnyas chimérek tartották.

További gondja a mesternek a terem világítása. Egy hatalmas aktakötөг a nyoma az erre vonatkozó tárgyalásainak. (V. A. 5394.) Egy rajz a bécsi Clemens Listlő némi képet ad az empire csillárok és remekelről. A szállítással a szintén bécsi La Vigne bízott meg. A nagy terem két főcsillára tíz láb átmérőjű volt és tizenhat láb magas, 184 gyertyával, a két kisebbik tizenkét láb magas, 158 gyertyával. Ezenkívül tizenkét falikar szória fényét a terembe. Ez a teljes összegében 710 gyertya pazar fényáradatán kívül olyan hőt sugárzott, hogy a fűtés fölösleges volt. S hogy a pompa fokoztassék a stukkaturvány ragyogó felületeire 160 darab tükröt helyeztetett Polláck. Ezek után nem lehet csodálkozni azon, hogy a Vigadó pompájáról Európa-szerte híres volt s az útirajzok csodálattal beszélnek az ott kifejtett fényűzésről.



CUKRÁSZDA.



KISTEREM.

POLLÁK MIHÁLY: A PESTI RÉGI VIGADÓ INTERIÉRJÉNEK TERVEL
 A Magyar Művelődési és Építési Egyesület Technikatudományi Gyűjteményéből.

A bejelentett terminusok persze nem voltak betarthatók, a kővéházberletet csak 1852 szeptemberében kapja meg Fischer Péter. (V. A. 5517.) Ennek dacára Polláck már ez év június 11-én jelenti, hogy a Vigadó teljes elkészült. (V. A. 5552.) A nádor elrendeli a végleges felülvizsgálatot s ezeket írja augusztus 25-iki levelében: „Fejeztessék ki az építésznek, Polláck Mihálynak, elismerésem az építés helyes vezetéséért és azért az ismét bebizonyított odaadásért, mellyel az én öbelét fektetett bizalmamat teljes mértékben igazolta.” Polláck ezután a Vigadó összes terveit egy díszes portefülliben átnyújtja a nádornak és egy kérésrel fordul a Szépitőbizottmányon keresztül a nádorhoz: az elmúlt 21 év alatt teljesített munkáinak elismerésül engedjék el neki a nádorutcai telke vételéből fennmaradt tartozása. Kéri azt, hogy ezzel megtérítessenek különböző előlegezett költségei, a Színház építési tervéből kifolyólag 500 forint, utazásainak kiadásai és mindama veszteségek, amelyek késedelmes fizetésből s a pénz elértéktelenedéséből kifolyólag érték. Kérését részletesen indokolja. Mindennek az oka: „Amman cs. és udv. építész úrnak az alulírottal szembeni elkedvetlenedése (melyet az alulírott az épület hibáira vonatkozó nyilatkozatainak, valamint azoknak az alap és az épület javát célzó javaslatainak, melyekkel a hiányokon segíteni akart, köszönhet), megérdemelt keresetének 71.676 forint b. c.-vel való leszállításával, amelyet alulírott azon az épületen nemcsak, hogy nem keresett, hanem 56.000 forint b. c.-t vesztett saját vagyonából”, „Amman úr később be is látta mindezt, de alulírott nem óhajtotta annak kegyeli igénybe venné...” Hiszen Amman a színház tervéért napi 8 forintot és ezenfelül 1500 forint évi fizetést kapott, helyettese évi 1200 forintot vitt fel és ingyen lakást élvezett. S végül még 6000 frt. végkielégítés is kifizetett a tervezőnek. Így a mester azt hiszi, kérése méltányosnak nevezhető. Annál is inkább, mivel a Szépitőbizottmányok 1817 óta fizetés nélkül áll rendelkezésére, tiszteletdíja ismételtelen 1821-ben és 1829-ben engedélyeztetett.

A nádor jóakarattal pártolja Polláck kérését, a Szépitőbizottmány előterjesztésére a mester adósságát 11.000 frt. érték-

ben elengedi. A neki felajánlott tervgyűjteményt pedig a Szépitőbizottmánynak ajándékozza.

E tervek alkotják alapját mindannak, amit az épületről tudunk. A tervek ugyanis sokáig lappangtak — de úgy hisszük a MagyarMérnök-ésÉpítész-Egylet technikatörténelmi gyűjteményének részét képező 34 darab Polláck-féle tervben ezeket kell felismernünk. Megvan köztük a Vigadó homlokzata, külön lapon a gerendázat és az oromzat terve, de a legértékesebbek a tervek belső kiképzésének tervei, mely rajzok végső kidolgozottsága, finom kivitele bizonyítja, milyen különös gonddal készíttette elő ezt a munkát mesterünk — ezért kellett a kérdés hisztorikumára is részletesebben kitérnünk.

De nem szabad azt hinni, hogy Polláck e kedvenc művétől ezzel elszakadt. 1835. jan. 13-án volt az ünnepélyes megnyitás; az első nagy bál, amelyen nem kevesebben, mint 1828-an voltak jelen, jegyek összesen 2524 frt. értékben keltek el. Néhány nap múlva a nádor felhívja Polláckot, hogy számoljon be saját tapasztalatairól, hogy mit kíván még változtatni, mi nem vált be. A mester öt hosszú oldalon számol be s javasol néhány változtatást bejáratok, világítás és fűtés tekintetében. A nádor tudomásul veszi mindezt és kijelenti, hogy az épületen Polláck bejegyezése nélkül semmi sem változatható meg. (V. A. 5705.) Vajjon kaphat-e ennél szebb elismerést egy építész? Polláck szívén is viseli az épület további sorsát, 1855 novemberében pld. egy felháborodott jelentést nyújt be, amelyben kikel az ellen, hogy az első emeleti éttermekben dohányoztak (V. A. 5798.). Nem sokára pedig a Vigadó házmasterének szolgálati szabályzatát készíti el. (V. A. 5547.) S visszavonulását, amely 1844-ben következett be, nyomon követhetjük aprólékos gondoskodásait.

* *

Polláck művének építéstörténetét kutatásainkkal teljesen tisztázni tudtuk s ritka elevenséggel áll előtűnk az épület tervezésének és megvalósulásának minden részlete. Viszont az épület művészi mivoltához alig tudunk hozzászólni, mert alig néhány rajz nyújt csak felvilágosítást róla: a homlokzat és néhány részlete, a nagy terem

díszítési tervei, a Magyar Mérnök- és Építész-Egylet technika-történelmi gyűjteményében, a Fővárosi Múzeum távlati képe. A rendszeres alaprajzok elvesztek s így a Fővárosi Levéltár néhány berendezési tervére vagyunk utalva s Polláck említett jelentésének vázlatára. Az épület megjelenésének egészét bevezetőleg vázoltuk. Polláck mindenesetre valami egészen nagy szabadsút akart alkotni, olyan épületet, amely megjelenésével a Dunasor egészét dominálhatta. Ehhez nemcsak a nagy méretek voltak szükségesek, hanem ugyanannyira szükséges volt az arányokbeli nagyság és tisztaság. Ezért a homlokzat tagolásában egy teljesen szigorú arányosságot igyekezett betartani. Míg a nagy oszlopcsarnok szélessége mintegy 15 öl, addig a szárnyaké 10 öl. Az arányossági viszony tehát

$$2 : 3 : 2.$$

De hogy ezt elérje, a mesternek némileg korrigálnia kellett a viszonyokat, meri hiszen az összélességben köve volt a színház épülete által. Tehát a szárnyak kívánatos hosszán túl kis visszaugrásokat képezett, amelyek arra is alkalmasak, hogy a színházépület oldalán adódó háromemeletes szimpla lakóház homlokzatát leválasszák a dunai homlokzattól.

A klasszikus $2 : 3$ arányban osztott homlokzat közepére került a jön stílusú oszlopcsarnok. Problémát alkotott a magasságbeli kiemelése, mivel az egységes főpárkányhoz a klasszicista mester úgyszólván köve volt. Ezt úgy oldotta meg tehát, hogy a szárnyakon az egységes méretű felkörös ablakok fölél reliefeket helyezett, amelyek a falat hangsúlyozták és kiemelték a rizáltnak magasba szökő mivoltját. A vertikális tendenciát továbbá azzal fokozta, hogy míg az oszlopcsarnokban az oszlopközők száma öt, addig a szárnyakon három ablaktengelyt alkalmazott. Az előbbi arányszámokban kifejezett szélességeket tekintve véve, az egy-egy tengelyhez tartozó szélességek a szárnyakon és az oszlopcsarnokban úgy aránylanak, mint

$$4 : 3 : 4.$$

A vertikálisban az arányosságokat teljes klasszikus magasságban valósfította meg, az arkádok tisztaságának kétszeresét adta az

oszlopoknak. Ha keressük a mintaképét e tágas állású oszlopcsarnoknak, — az épület egyik fő jellegzetességének — tanács-talanok vagyunk s újra Polláck genialitását kell kiemelniük.

Az alaprajzi elrendezést mintegy sejtjük: a termek a Duna felé feküdtek, a mai Vigadó-utca felé volt a bejárat és a lépcsőház, az emeleten a ruhatár, és a mai Deák Ferenc-utca felé a kocskihajtó, az emeleten a ruhatarak helyezkedtek el. Ezen helyiségek és a nagy terem mögötti galéria között, a színház felé egy kis udvar feküdt. A galéria fölött, a második emeleten volt a nagy terem felé nyitott zenekarzat, úgy, hogy a mai úgynevezett esztrád helyén négy hatalmas ajtó nyitott a terembe, míg a mai Vigadó ajtó helyén egy-egy félkör alaprajzú filke feküdt.

A három nagy terem pompás térorganizmust alkotott, amelynek gerince a nagy terem hossz tengelye volt. El kell képzelni ezeket a termeket, mikor a három-három roppant méretű ajtó tágranyílt s a szemlélő a kis teremből a cukrászdába pillantott, avagy a cukrászda hatalmas apszisából a kis terem széles színpadszerű felkőbé nézett. El kell képzelni, mikor valamely ünnepély alkalmával a vendégek végigsétáltak ezen a térsorozaton s változatok, egymásra következő benyomásait élvezték; az alacsonyabb és színezésükben hűvösebb szélső termekből a nagy teremnek ezernyi gyertya fényáradatában csillogó halvány-sárga glóriájába léptek.

Vizsgálván ezen épület térformáit, arányosságait, nem adódnak azok a tiszta viszonylatok, amelyeket például a Nemzeti Múzeumnál majd megállapíthatunk. Az arányok számszerű tisztasága itt nyilvánvalólag azért nincs meg, mert Polláck keze az Amman-féle alapok által nagyon is meg volt köve. Ezért azután Polláck annál nagyobb súlyt vetett a termeknek nemcsak gazdag, hanem a végsőkig fokozott artisztikus díszítésére. A Mérnök- és Építész-Egylet említett interieur-tervei csodálatos szépségükben, kivételük tökéletességében szinte fölelevenítik a termék valóságos megjelenését.

Mindenekelőtt meg kell állapítanunk, hogy Polláck a szinte szükségszerűen kialakult téraryásokat a díszítésben igyekezett



A. KASNYA BÉLA: LITCA VIROFLAY-BEN.
A Luxemburg-Museum bejárata, Páris.

legalább némileg megkorrigálni. A cukrászda félkörét egy téglányalakú térbe állította bele, a sarkokat felhasználván a cukrászda mellékhelyiségeitől, ebből adódtak azután a nagy apszist kísérő kisebb apszisok. A nagy teremben a főfalat a zenekarzatnál hat mezőre tagolta, úgyhogy tehát a terem falának közepére minden megszokás és konvenció ellenére pillér került. Azonban a díszítés oly gazdag és megkapó, hogy ez a szabálytalanság föl sem tűnik.

A díszítés főeleme a stukkamárvány pillérek közötti szintén stukkírozott felületekre illesztett csodálatos finomságú, szinte ötvösmunkára emlékeztető gipsz szobrászmunka, amelynek jellegzetessége a legvégsőkig menő precizitás volt. És ebben ismét az empire művészet karakterisztikumát láthatjuk, mert az előző kor a stukk szobrászmunkánál a súlyt éppen a festői légyságra fektette.

Azonban a díszítés legfőbb eszköze — legalább is amennyire ma megfelfelhetjük — a színezésnek végtelen finomsága volt, amelyet az interieur-rajzok megőriztek számunkra. A cukrászda egészen halvány szürke, erősen erzeit márvány színt kapott, fehér szobrászmunkával. A nagy terem halványsárga színt, világosabb pillérekkel, fehér szobrászmunkával, amely a tektoni-

kus alkatrészekre is kiterjedt: a pillérek szokatlan palmettás lábazatára és a fríz elragadó puttóreliefjére. A kis terem sötétebb, hideg zöld színű volt, míg szobrászmunkái aranyozva voltak. Látnivaló, hogy a szélső termek színe miként fokozta a középső terem meleg, világító színakkordját. Ez a komponálási módszer: különböző egymásbanyúló, hasonló rendeltetésű termek színeinek egymásra vonatkoztatása, a XVIII. század raffinnált díszítőművészetének hagyománya volt. Cuvillies a nympfenburgi kastélykert bájos Amalienburgiában a legragyogóbban alkalmazta ezt a módszert. Ott a két oldalon fekvő kisebb termek citromsárgája és méregzöldje fokozza a középső teremnek kék és ezüst ragyogását. Pollack színösszeállításában persze sokkal egyszerűbb és nyugodtabb maradt. De díszítő művészetének jellegzetessége a monochromia: egy színnek erős hangsúlyozása. És itt ismét ellentétben áll művésze az ugyanakkor általában dívó tarkasággal, amely az archeológia eredményeinek végsőkig menő alkalmazására vetette a fősúlyt: legtöbbször a pompéji falfestések kemény színharmóniái — vörös-fekete, narancssárga-kék-zöld — voltak divatosak. De még tanulságosabb, ha a Vigadó színbeli egyszerű-

ségét összevetjük az ugyanakkor Németországban divó festési móddal. Elég ha összevetjük Polláck terveit Klenze dekorációjával. Ez a nagynevű mester nem átolotta a müncheni Glyptotheka márványszobrai mögé és főle odafestetni Cornelius tarka díszítéseit, amelyek a falakat teljesen szétépítik. Ezt a tarkaságot a Residenz déli szárnyában még túlfokozta ez a két művész (1829-ben). De talán ezeknél a példáknál is tanulságosabb az 1915-ben Berlinben kiállított porosz királyi vízfestménygyűjtemény lapjaira emlékeztetni, amelyek legnagyobbbrészt a királyi család és rokonságának lakásait ábrázolják. Ebben a sorozatban nem találunk egyetlen olyan nyugodt, előkelő és valójában gazdag hatású interieurrajzot, mint a Polláckéi. Mindenikben az elemek sokasága kíván hatóelemmé válni, mindegyik roppant történelmi stílusismertek gyümölcse, illetve egy szintézisnek kísérlete. De egyik sem valamely művészi alapkonceptiónak kiérett eredménye. Ellenkezőleg, egy szinte parvenüszzerű halmozásnak nyugtalanságát tünteti fel, tanuskodni akarván arról, hogy a művész mi mindent tanult meg, — persze csak sok részletet. És ugyanezt tapasztaljuk még ott is, ahol egy erős kezű művészegyéniiség, mint Schinkel, kezével találkozunk: pl. a berlini kastély híres nagy teázótermében a félkörű antikus dívánnál. Itt is sok száz elemnek kaotikus lömege, a festés kicsinyes tarkasága dominál. S e mester legjobb művében, a bájos charlottenhofi kastély barokkos enfiladja, szobasora a színezésében pompéji házak utánczására törekszik.

Rendkívül érdekes azonban Németországban egy félszázaddal visszamenni a korai klasszicizmushoz s például a Goethekorabeli Weimar interieurjeinek a színezését összevetni Polláckéival. Ebben a díszítőművészetben, amely sokkal inkább függ össze a barokkal, mint az archeologizáló késői klasszicizmussal, mesterünk művészetének távoli rokonára találunk. A weimari palota, a tífurli kastély egységes, nyugodt és mély színharmóniában ugyanaz a nagy előkelőség él, mint Polláck interieur-terveiben.

De ennek az 1780—90 közötti művészetnek a főlemlítésével nem akarunk genetikus

szálakat fűzni. Mi sem állt tőlünk távolabb mint az, hogy Polláck művészetének gyökereit vagy mintaképeit keressük Középnémetország klasszikus földjén. Mindezzel mást akarunk mondani, mindezzel Polláck Mihály művészetének értelemszerűen, fejlődéstani alapjához akarunk jutni. Más alkalommal részletesen kifejtettük azt a véleményünket, hogy Polláck Mihály, a pesti polgári építőmester, a barokk kor nagy letéieményese és klasszikus irányú folytatója volt, főleg építőmester, aki a k. k. Architect címet úgyszólván csak honoris causa kapta. Ma úgy mondanók, nem volt akadémiai képzettségű. Mi sem állott tőle távolabb, mint az álsódos eredményeinek kínos és rártarti követése. Ő épített elképzelései nyomán, nem egyszer felhasználva azt, amit látott. Amit látott s nem azt, amiről hallott, amit meg lehet tanulni. S innen eredőleg tökéletesen tiszta judiciummal művészigleg egységes alkotásokat teremtett — formált. De soha nem halmozta az elemeket. Éppúgy, mint a barokk mesterek vagy mint a szintén öletszerűleg megemlétt thüringiai mesterek, akik szintén a barokk tradícióból nőttek bele az antik világ felé forduló korba, de éppen mesterségbeli tradícióik révén nem voltak archeológusok, hanem művészek.

És Polláck ennek a típusnak egy igen késői, talán utolsó repraesentánsa. Értékét éppen ez különösképpen növeli. Valahogy úgy kell képzelnünk, hogy öt korának törekvései, az archeologizáló irány erősebben érintette, mint a korábbi művészeket. Neki sokkal keményebben kellett kitartania konzervatív meggyőződése mellett, mint azoknak. És éppen abban, hogy nem tévedett a nála alig tíz évvel fiatalabb Schinkel tétova útjaira, érdemet látunk. Mindennek mérlegelése és figyelembevétele nélkül Polláck művészetének mélyebb értelmét meg sem közelíthetjük. Művészi karakterében döntő jelentőségűek ezek az illetén megállapítható vonások. Polláck nagy középületeinek legelsője volt a Vigadó, ugyanazokban az években foglalkoztatta a Ludovika Akadémia és ennek befejezte után leghatalmasabb alkotása a Nemzeti Múzeum. További közleményeinkben e műveit kívánjuk méltatni és historiailag megközelíteni.

DR. ING. BIERBAUER VIRGIL.

MŰVÉSZETI ÉLET

Az IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM gyűjteményei közül az elmúlt hónapokban leginkább a textil-osztály gyarapodott. A régi magyar hímzések gazdag csoportját részint ajándék, részint vásárlás útján szerzett becses darabok egészítik ki: színes selyemmel, arannyal hímzett lepedőszőttek és párhajók, fejkötők és egy antependium a XVIII—XVIII. századokból. Ezenfelül sikerült megszereznie a múzeumnak Benczúr Gyula mester textilgyűjteményének mintegy felsőzár darabját: renaissance szöveteket, míseruhákat, eredeti XVIII-ik századbéli férfi- és női ruhákat, hímzéseket stb. Néhány szép XVI—XVII. századi olasz csipke is járult az újabb szerzeményekhez.

Az ötvösség csoportjában különös említést érdemel egy 1700 körül készült zománcos öv, erdélyi munka, mely a Múzeumbarátok Egyesületének örök letétjeként került a Múzeumba. Nemkevesebb érdekes darabok: egy besztérczebányai, részben aranyozott ezüst-kupa a XVII-ik századból, továbbá német eredetű ezüsti evőeszközök, aranyozott és zománcozott ládaveretek a XII-ik század végéről és egy bronz csat-részlet a XV-ik század első feléből. A keramikát a Magyar Művészten már ismertetett Corvin-cimeres üvegfestményen kívül egy Du Paquier korabeli bécsi fedeles csésze képviseli, melyet több lelkes műbarát ajándékozott a Múzeumnak.

Az új szerzemények között van még több kovacsolt vasmunka, érem, könyvtábla, csempé stb. Egy kiváló bútorigarosnak, Mahunka Imrének özvegye, elhunyt férje iránt való kegyetből az ő műhelyében remekbe készült nagyrétkői búturokkal ajándékozta meg a Múzeumot.

MAGYAR KÉPEK AMERIKÁBAN. New-Yorkban Kiss Emil bankár, kinek gyűjteményéről volt már szó lapunkban, egyre jobban képteli magyar gyűjteményét. Legújabbán két mesterünknek, Szinyeinék és Munkácsynak egy-egy ösmert alkotását sikerült megszereznie. Szinyeitől a *Hólvadás-t* szerezte meg. Munkácsytól a *Naplementé-t*. Előbbi kép a mesternek abból a korszakából való, mikor Szinyei 1894-ben, szinte húsz esztendei pihentetés után, újra fölvette ecsetét. A *Hólvadás* a párisi 1900. évi világgkiállítás díjat nyert, az 1901. évi velencei kiállításon nagy felhajtást keltett. Már ekkor gróf Andrássy Gyula tulajdona volt. Ugyancsak tőle való Munkácsy táképe is, melyet a gróf 1896-ban Hollandiában vásárolt. Most Kiss Emil gyűjteményében 14 Munkácsy-festmény van. A gyűjteményben kizárólag magyar mesterek alkotásai találhatók.

KIÁLLÍTÁSOK

Február 27-én nyílt meg az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat téli kiállítása, melyen Csók István, Nagy Zsigmond, a Kucpeczky-írsaság nagyobb gyűjteményekkel vettek részt.

Február 28-án nyílt meg a *Nemzeti Szalonban* a Céhbeliek VI. kiállítása;

Március 21-én Bors Károly, Éber Sándor, Farkasházi Miklós, Jándi Dávid, N. Fodor Olga, Rechnitz Elza, Rónay Kázmér és Szenté János festők, Csulyok Margit szobrász, Fertsek Elza iparművész gyűjteményes kiállítása.

Egerben az ottani Casinóban Edvi Illés Aladár festőművész, képzőművészeti főiskolai tanár és felesége Karádi Ételka festőművész nő rendeztek március 7-től 14-ig tartó, igen szép sikerrel járt, kiállítást.

Kecskeméten április 11-én nyílik meg a Céhbeliek kiállítása, melyen a Révész Imre festőművész-tanár vezetése alatt álló ottani művésztelep művészei is részt vesznek.

Február 28-án nyílt meg Berlinben Fritz Gurliitt salonjában Egry József, március 17-én Párisban a Galerie du Zodiaque-ban Timár Imre kiállítása.

Magyar művészeti kiállítás az Amerikai Egyesült-Államokban. A clevelandi magyar művészliyak az ott lakó magyar képzőművészek támogatásával és az ottani Magyar Club védősége mellett a St. Elizabeth's Hallban február 27-től 6-ig március 6-ig tartó kiállítást rendeztek. A kiállításon résztvevő művészek között Császár János, Gellért Imre, Kallós Árpád, Kemény János, Linek Lajos, Mihálik Gyula és Vágó Sándor neveit találjuk.

MAGYAR KÉPEK AZ 1926-IKI DREZDAI NEMZETKÖZI KIÁLLÍTÁSON. A folyó évben Drezzában a Jahresschau deutscher Arbeit keretében nemzetközi művészeti kiállítás is rendeznek, mely májusban fog megnyílni és a háború óta az első ilyenfajta nagyobbszabású kiállítás lesz Németországban. A kiállítás, amelyen Németország kivül Európa legtöbb országa, köztük Franciaország is képviselve lesz, dr. Hans Posse, a drezdai állami képtár igazgatója szervezi, aki személyesen válogatja össze a kiállítás anyagát. Januárban Posse Budapestre is ellátogatott s itt a következő műveket szemelte ki a kiállítás számára: Csók István, Magdolna (Mauthner Zoltán tul.) és Vázlat a Vampyrkhoz (Magántulajdon); Fényes Adolf, Alkonyodik; Iványi-Girlnwald Béla, Siesta (Horváth Károly tul.); József és Puffár felesége (dr. Drucker Géza tul.); Koszta József, Fehér házak; Rippl-Rónai József, Karácsony (Magántulajdon); Rudnay Gyula, Palusi utca (Tamás H. tul.); Szönyi István,

Tengeri fürdés: Vaszary János, Birsikórték (Szépművészeti Múzeum tul.) és Álom. Ezekhez a művekhez még Epry Józsefnek egy képe fog járulni, amelyet a művésznek Berlinben Guriltinnal márciusban rendezett kiállításán szándékoznak kiválasztani. A képek száma arányban van a többi országok anyagával, amelyek közül pl. Ausztria festészetét 10 képpel lesz képviselve. A kiállítással kapcsolatos tennivalók végrehajtására Hans Posse Budapesten Petrovics Elek, a Szépművészeti Múzeum főigazgatóját kérte fel, aki az anyagot már útnak indította.

MAGYAR MŰVÉSZEK PITTSBURGHBAN.

Lerolle, Guillaume, a pittsburghi Carnegie Institute képviselője, fölkereste a magyar művészeket, hogy az idei pittsburghi kiállításra kiválassza a meghívandó magyar művészek alkotásait. Lerolle napokon keresztül tanulmányozta művészetünket, mely idő alatt múzeumainkat, kiállításainkat és művészeink műtermelt sorba járta. A pittsburghi Carnegie Institute 1896 óta rendez évről-évre kiállításokat, melyek Amerikában elősmerten a legmagasabb színvonalat jelentik. A pittsburghi kiállításán a Carnegie Institute múzeuma számára vásárolnak és azonkívül három díjat osztanak ki, a meghívott kiváló művészek ítélete alapján. Tavaly az első díjat *Le Sidaner* francia, a másodikat *Oppi* olasz, a harmadikat *Kroff* amerikai festő nyerte. Dicsőre elismerésben részesültek Legrand, Emshé, Bishop és Hawthorne különböző nemzetiségű művészek. Azonkívül 35 festményt vásároltak. A pittsburghi kiállítás után az egész anyag kiállításra kerül más amerikai városokban is, az idén Cleveland és Chicagóban. Lerolle kijelentette, hogy a magyar művészet színvonala nagyon kellemesen lepte meg. Már a Szinyei-Társaság Ernst-múzeumi kiállítása után elhatározta, hogy a tervezett 5 festmény helyett legalább 10 festményt fog a Párisban működő bizottságnak javaslatba hozni. A Szinyei-Társaság, a többi művészegyesület bevonása mellett, lakomat rendezett Lerolle tiszteletére a Royal-szálló fehér termében, melyen a művészek nevében *Glatz Oszkár*, az Ernst-Múzeum nevében *Lószl Béla* üdvözölték *Lerolle-t*, ki válaszában ismertette Carnegie nagyszabású alapítását és a magyar művészeiről meleg hangon emlékezett meg.

Lerolle elutasítása után jelentést tett a Carnegie Institute igazgatóságának, majd elküldte a meghívókat. A következő tíz magyar művész tíz képét hívták meg a pittsburghi kiállításra: *Csók István* Virágcsendéletét, *Vaszary János* Kék fejkötős asszonyát, *Rudnay Gyula* Csipkékendős asszonyát, *Iványi-Grimwald Béla* Magyar tájképet, *Szönyei István* Dunai táját, *Kosztó József* Virágcsendéletét, *Perlmutter Izsák* Magyar interieurjét, *Magyar-Mannheimer Gusztáv* Olasz táját, *Katona Nándor* Téli táját és *Dudits Andor* A kormányzó esküje vázlatát. A meghívottak között nyolc a Szinyei-Társaság, kettő a Benczúr-Társaság tagja.

A PÁRISI INDEPENDANTS JUBILEUMA.

Harminc esztendői fennállását ünnepli most a párisi jurymentes kiállítás intézménye. Harminc esztendő már elegendő, hogy ennek az intézménynek jelentőségéről ítéletet alkotasson magának a közvélemény. Az ítélet azonban még mindig ingadozó. Ha azt nézzük, kik azok a művészek, kiket az Independants-kiállítás revelált, akik ez intézmény nélkül nem érvényesültek volna, akikre büszkén hivatkozunk: azt látjuk, hogy vannak közöttük valóban jelentős művészek; egész sor, csakhogy azért kérdéses, hogy a Salonok, főleg a Salon d'Automne révén nem érvényesültek volna-e éppolyan biztosan. A jubiláris kiállítás Toulouse-Lautrec, Cézanne, Van Gogh, Gauguin nevére hivatkozik elsősorban. De Toulouse-Lautrec-et a Puvis de Chavannes előkette alatt megalkult Salon már elősmerte, mielőtt az Independants megalkult a Cézanne-t sem ők fedezték fel, sem Van Gogh-ot, sem Gauguin-t. Az ő soralkodás mások tüntek ki: Matisse és Modigliano, Derain és D'Espagnat, nem pedig Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, X. R. Roussel, Laprade, akik ugyan náluk is kiállítottak, míg a finác Rousseau teljesen az ő fölfedezésük, de főleg Picasso és a kubisták jutottak az ő révükön szóhoz. A jubiláris kiállítás igen gazdag és igen érdekes. Ott látható Seurat Cirkusza, Odilon Redon szép kollekciója, Willelte hagyatékából egy sorozat a az őskők, Cézanne, Gauguin, Van Gogh s Toulouse-Lautrec szép Moulin rouge-ával. Kiemelkedik Dorignac, Milcendau, Lancon, Perke s az úgynevezett „vadak” végeláthatatlan sora. Mindent összevéve el kell ósmerni, hogy jurymentes kiállításokra egy olyan művész központban, aminő Páris, föltétlenül szükség van. L. B.

MŰVÉSZETI IRODALOM

KARL VON LYKA: MICHAEL VON MUNKÁCSY. 1926. *Eligius-Verlag, Wien—Budapest.* (28 l. 17 képpel.)

Ótlik György szép és hasznos vállalkozásba kezdett: Das moderne Ungarn gyűjtőcím

alatt kiadja német nyelven azoknak az államférfiaknak, költőknek, képzőművészeknek, zenészeknek és tudósoknak életrajzát, akik a modern Magyarországot megteremtették. A képzőművészek sorozatának első kötetként

most jelent meg Munkácsy életrajza. Szerzője Lyka Károly s mindjárt hozzátehetjük, hogy sem a művész, sem a szerző nem lehetett volna jobban megválasztani, Munkácsy tehetségének fénye egykor legmesszebb világított el mindazon fények közül, amelyek magyar földön gyúltak ki s hogy később megpróbálták lejártni őt, ez csak egy okkal több, hogy nagyságát hirdessük és bizonyítsuk. Nemcsak neki, hanem magunknak is tartozunk vele, hogy visszaverjük azt a hajszájt, amelyet a külföldi kritika, elsősorban egyes német művészettörténeti írók szerveztek ellene, akik belekapaszkodva rokkantsága idejében festett képeinek gyöngébe, egészen el akarták síkaszítani a genie mértségével és biztossággal alkotó, a régebbi és igazi Munkácsyt. S kire számíthatunk ebben az igazságos védelmi harcban jobban, mint Lyka Károlyra, az ő világos ítéletére, bátor és tiszta tollára? A vállalat szerkesztőjének azzal a szerencsés gondolattal, hogy az első művészmonografia megírását Lyka Károlyra bízta, a magyar festészet legnagyobb értékének bemutatása mellett csöndben és mellesleg sikerült azt az írói is bemutatnia, akinek kitünő felvilágosító munkája révén döntő része volt a modern Magyarország művészeti közvéleményének kialakításában s aki ezért maga is joggal foglalhat helyet a modern Magyarország reprezentatív alakjainak sorában. Lyka dolgozata egyébként abból az alapgondolatból indul ki, hogy Munkácsy művészte kiválóan személyes jellegű, jelentőségét nem fejlődéstörténeti szerepe, hanem egyéni nagy súlya adja meg s ennek az alapgondolatnak fonálán magyarra aztán Munkácsy életének és munkásságának párhuzamba állított fázisait. A könyvecske tartalmán és vonzó előadásán kívül gondos, csinos kidíjlása és sikertől illusztrációt is igen alkalmassá teszük arra, hogy megnyerje az idegen olvasó rokonszenvét s mi őszintén kívánunk a szerencsés kezdethez sikert és hasonlóképpen szerencsés folytatást. *P. E.*

MAGYAR IPARMŰVÉSZET. (Szerkeszti Györgyi Kálmán. XXVIII. évfolyam). Térfogára bizony jóval csekélyebb az iparművészeti Társulat elmúlt évfolyamának négy füzetből álló köteté, mint a háború előtt való években volt szokásos. De mégis a Társulat újraéledő erőinek vérkeringése érzik rajta. Mintha a negyvenéves jubileum egyfelől s az ezzel kapcsolatosan újra megnyílt bütorkiállítás helyiségek másfelől a friss életkedvet sugallnak iparművészetünk vezetőinek. Az előbbiről bő kivonatban a társulat igazgatójának ünnepi jelentése, az utóbbiról *Yb* Ervin tüzetes beszámolója az eseményhez illő ünneplésséggel. De voltak más mozzanatok is,

melyek megmozgatták a magyar iparművészek már-már elanyhult érdeklődését. Körülöttünk mindenféle kiállítások és vásárok serény munkája hangzik. A párisi iparművészeti kiállítás kétségkívül a legmesszebb hangzó ezek közül. És erről nemcsak *Györgyi Kálmán írt* kimerítő, gazdag illusztráció-annyaggal telefűzdel ismertetést, hanem *Dor Pál*, a Párisban élő fiatal szobrászművész két ízben is foglalkozott vele főleg architektonikus szempontból. Második tanulmányában főleg mint a francia építés új formanyelvű törekvéseinek kísérleti helyét mutatja be. De a monzai kiállításnak is figyelmet szentelt *Györgyi Kálmán* fíradhatatlan vándorlásaai közben s a nemrég lezajlott bécsi vásárral kapcsolatban is találunk reflexiókat *Nádai Pál* tollából. Hogy a belső, lassan meginduló építőmunka minden mozzanata is megértésre talál iparművészetünk folyóiratában, arról különösen két tanulmány tanuskodik: *Györgyi* Dénesé, a debreceni Tudományegyetem új, nagyszabású építkezéseiről, ami egyúttal elismerése a Greguss-díjat nyert Korb Flóris tervező-építész érdemeinek, a másik tanulmányban pedig *Yb* Ervin széles alapon fejtegeti a premoniterek gödöllői főgimnáziumának Kertész—Sváb-tervezte épületeit, belső architektúráját és a velük szorosan összefüggő Nagy Sándor-tervezte freskókat, valamint Glatz Oszkár képmásait, Simay, Szentgyörgyi, Stróbl Zsigmond és Sidló szobrait. Hogy a helyes egyensúly a díszítő művészetek és az építészet között újra helyreálljon, arra *Elek Artúr* tesz egészen szíves javaslatokat az elmúlt évfolyam legelső tanulmányában „A művészetek apja” címűben. Elek itt arra utal, hogy építészeinknek a falfestmények iránt érzett ellenszenv azon a helytelen ténymegállapításon nyugszik, hogy a mi szeszélyes időjárásunk megrongálja az épületek freskó-, sőt sgraffito-díszét is. Ő maga azt tiltja, hogy ez csak a kíméletlen nyugati és északi szeleknek kitétt homlokzatokat viseli meg. Bizonyos, hogy festőink, szobrászaink, de legfőként iparművészeink munkaalkalmának és újabb, leendőletebb akarásának csak építőművészetünk energia-fokozása adhatja meg a lökéseket. Ádigg azonban e folyóirat és szerkesztője Györgyi Kálmán hűségesen végzi a társadalmi propaganda, az izléssnevelés és az iparosképzés fontos feladatait.

Felölts szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet. 1926. 2. szám.