



RUDNAY GYULA ÉS MŰVÉSZETE

Egyéni impresszióval kell kezdenem ezt a szerény beszámolót, amely hódoló lelkesedéssel szeretne elemezni, fejlődésében és lelki eredőiben megismerni és megismertetni egy alapjában elemezhetetlen nagy magyar géniust, azt a költőt, aki színeken, tónusokban, vonalakban, a kompozíció lendületében, a víziók valesi sugárzásában fejezi ki a dalt, amelyet a magyar tőj ihlete zendített *Petőfi* lelkeben, a romantikus pártoszt s a népiesnek azt a tragikus humorát, amely *Vörösmarty* dikciójának heroikus magyar lendületet adott, a balladát, amely kísértetes tömörségű tragikummal sűrűsödött *Arany* Jánosnál s azt a szilaj és betyke magyar fájdalmat, amely *Csokonai Vitéz Mihály*tól *Ady* Endréig minden igazi magyar lírának valami sötét, borongó alapszint s a fényt annál harsogóbban kirajzoló, árnyaktól és fojtott viharoktól tarjagosra dült hátteret adott. Ezt az egyéni, akkor szinte megmagyarázhatatlan, de leírhatatlan

erővel rámszakadt benyomást az óia valóságos tömegimpresszió igazolta messze az ország határain túl is s amit akkor a saját legegényebb lelki revelációmnak hittem, az ma világgelismerés egy nagy magyar piktor számára, akit a Munkácsyak, Paál Lászlók és Székely Bertalanok hatalmas láncának megszakítatlan folytatásául az európai művészetszertelka immár megfeleltethetetlenül egybehangzó fitelete fedezteit föl.

Az Ernst-Múzeum egyik kiállításán történt. A háború és forradalmak tajtékzó áradásának elűszulása után, a kezdődő állami és társadalmi konszolidáció még mindig viharvemhes atmoszférájában akkor indult meg újra a magyar képzőművészeti élet s akkor álltam először szemtől szembe *Rudnay* Gyula kollekciójával. Reveláció volt számomra. Alig bírtam a szívfemre tóduló érzésekkel és az asszociációk zuhogó árfával, amelyek egy szempillantás alatt lázassá dagasztották a fantáziámat. A sötét

tónusokból kilobogó fehérek, a színek küllődés, belső izzása, a tanulmányfejek döbbenetes lélekmanációja, egy tragikus fantázia kísérletes játékosága s az egésznek szinte ázsiai ódonosságú magyar karaktere valami határtalan és szinte az önmaga nagy örömetől jédit ujjongássá harsant bennem. Talán csak akkor éreztem ezt, amikor húszegynéhány évvel ezelőtt *Ady* első verseit olvastam, vagy mikor még félig iskolásgyerek koromban először kötöttem ismeretséget *Strindberg* révén az igazi új irodalommal.

Rudnay neve akkor nem volt már ismeretlen csengésű a magyar pikturában. Első nagy sikerét még 1912-ben aratta *Az anya* című képevel, amelyen a fehér és fekete ellentétek alapján fölépített tónusátmenetek tragikus feszültséggel fejezik ki az anyai érzés mély rejtelmét. Sőt a döntő sikert is meghozta már a *Menekülők*¹ hatalmas kompozíciója, amelynél bensőségesebben, férfiasabb, nemesebb eszközökkel, minden hatásvadadós fogás nélkül, de annál megározottabban és nagyobb kifejező erővel, szinte félelmetes fantaszitkummal, még alig ábrázolta művész a fizikai és lelki kínok gyötrelmes infernját. A háború gyötrelmeinek visszhangja marcangoló crescendová jajdult itt egy zárkózott, álmodozó lélek húrjain s a kompozícióban nemcsak a nagy piktor revelálódoit, hanem a nagy emberi lélek is.

De egész gazdagságában, pikturális tudásának és alkotó képességének teljes birtokában, színeinek és vízlóinak szinte transzcendentális sugárzásával, kifejezési eszközeinek, művészi formanyelvének egész bravúros biztonságával, komponáló erejének klasszikus lendületével, érzés- és gondolatvilágának tragikus fenségével az Ernst-Múzeumnak ezen a csoportkiállításán jelentkezett először.

Azt a benyomást, amelyet akkor bennem *Rudnay* keltett, azóta nagy nemzetközi kiállításokon érezték nálam sokkal hivatottabbak. Angliában, Belgyumban, Svájcban, de különösen Venezuelában és Milánóban a kritika és a közönség szinte első látásra fölismerete *Rudnay* nagy pikturális kvalitását, sőt a nagy piktoron túl a nagy költőt és a nagy lelket is. És nem véletlen az, hogy annyi kiűnő és európai viszonylatban is első-

rendű, mindmégannyi külön világot jelentő modern magyar mester közül éppen *Rudnay* művésze ragadta meg annyira a külföld érdeklődését. *Rudnay* hatásának titka abban van, hogy talán egyetlen olyan művészünk sincs, aki a legnagyobb nyugati klasszikusokkal való rokonság külföldön is érthető formanyelvén olyan pregnáns és éppen azért hatványozottan érdekes magyarsággal fejezné ki egy igazán nagy és mély költői lélek legemberibb és legvitálisabb érzeit.

L.

Rudnay rokonságairól sok szó esett mindazokban a tanulmányokban, amelyek az utóbbi években az európai márkává nőtt művész oeuvrejével foglalkoztak. Kétségtelen, hogy *Rudnay* komponáló tehetségét Munkácsyn s később és legfőképpen Goyán fejlesztette. A mély feketéket, melyeknek tragikus alapjából a képek fájdalmas színel szinte kirikoltanak, Munkácsynál is megtaláljuk. Az előadásmódnak diabollikus borzalma, a döbbenetesnek megtorpanító ereje *Goya* vásznain kap így meg bennünket. Van azután főleg *Rudnay* rajzainak tónuskezelésében valami rokonság *Carrière* előadásmódjával is. Mind a ketten, a magyar és a francia is, mesterek abban, hogy kevés tónussal erős kolorisztikus hatásokat tudnak kihozni. *Rudnay*nál is ott érezük azt a fényatmoszférát, amely egymásba mossa a formákat, beletép és bizonytalanná, nyugtalanítanná, kísérletessé teszi a kontúrokat, de nála a fény és az árny ellentéte sokkal kiletezettebb, mint *Carrière*nél.

Az olasz kritikusok viszont a renaissance nagy mestereivel és elsősorban a *Tintoretto*-val való rokonságot fedezték föl *Rudnay* képein, ami egyébként annak az általános klasszikus hatásnak tulajdonítható, amelyet *Rudnay* alkotásai első benyomásra gyakorolnak, azt azonban a legkiválóbb olasz kritika is megállapítja, hogy *Rudnay* minden hatását, tehát a klasszikusit is, a színharmóniáknak és valemöröknek valami egészen új és egyéni tudományával és bravúros biztonságú pikturális tudásával éri el.

Az a rokonság azonban, mely *Rudnay*t a piktura egyes nagy mestereihez fűzi, sosem külsőségeknek, elleshető és megtanulható festői maniroknak leutánzása,

¹ Közölve a Magyar Művészet I. évf. 238. lapján.



RLIDNAY GYULA: KORSÓS ASSZONY

Wolner József ár tulajdonsa

ORSZ. M. KIB.
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA



RUDNAY GYULA: CSIPREKENDŐS NŐ

hanem egészen mélyről jövő, belülről fakadó lelki rokonság. Rudnay nem ezektől a nagy mesterektől tanulta el egyéniségét, hanem eredeti egyénisége hajtotta ezekhez a mesterekhez. Éppen azért legközelebbi a rokonsága éppen Goyával, akinek egész élete, úgy belső tartalmát, mint sorsdöntő fordulatait tekintve, meglepő analógiákat mutat Rudnay életével. Goya is küzdelmes ifúság után háborúk és forradalmak véres borzalmait, az idegtépő izgalmak szörnyű frenézisét éli át. Utolsó éveiben megsiketül és falusi házának, a *Quinta del Sordó*-nak (a süket házának) magányában a zárkózott lélek gyötrő, vad rémlátásait veti vászonra. Az egész világ némaságba borul előtte és a meg nem hallott zajok kísértetes, borzongós, drámai víziókká alakulnak át képzeletében. Egy zárt, magába mélyedt világ hagymázos konvalenziói ezek. Múlt emlékek foszlányaiból életre galvanizált síri leműrok, halott, rég eltemetett érzések, porladozó lelki szenzációk tetemeln élősködő vámpírok, vagy a távoli jövőkbe villanó vatesi

víziók, amelyeket a magányosság önmarcangoló tépelődése, elfojtott szenvedélyek tragikus küzdelme idéz fel a holtak harcára. Szinte csodálkozom azon, hogy Rudnaynak még nem jutott eszébe a hűn mondának ezt a félelmes, vizionárius epizódját megfesteni. El sem képzelhető téma, amely jobban találna az ő művészetéhez. A magyar pikktúra legnagyobbosabb, legdémonibb erejű kompozíciója lenne ez a kép, talán Michelangelo csodálatos Utolsó Ítéletéhez fogható, de mindenesetre új változata és egészen magyar motíválása annak a *danse macabre* témának, amely a középkor óta szüntelen változó formában ott kísért mint téma minden nagy pikktúrában.

És ezen a ponton kell megérezni, megkeresni és megtalálni *Rudnay* és *Goya* rokonságának lényegét. Tulajdonképpen *Goya* és *Rudnay* minden fantasztikus kép-víziója burkolt *danse macabre*. A képzelet szeszélyes játékaí alait, amelyeknek egyéni bélyege *Goyanál* mindig valami torzítort, valami fájdalmas komikumba hajló groteszk,



RUDNAY GYULA: TANULMÁNY

Barta Károly úr rajza

Rudnaynál pedig valami riadt és baljós sejtelmesség, — a burleszk invenció, az alakok árnyszerű lebegése alatt mindig ott lappang, sőt olykor egész élesen az előtérbe lép a halál sápadt réme. Megsejtiük, kitaláljuk, hogy némán, fáradhatatlan kitarással, láthatatlanul ott ödög a titokzatos háttérben, de láthatatlanul és kitapíthatatlanul is szüntelen jelen van. És ellenállhatatlanul megfészkel magát a néző képzeletében is. Mint valami nyugtalanító szorongás ül rá. Nem tudja elűzni, követi mindenfelé. A mosolyt az ajkára fagyaszti és fagyos borzongással tölti el. Vannak Rudnaynak képei, melyeknek minden alakja egy-egy fantasztikumba ágaskodó Hamlet, aki a lét és nemlét nagy problémájának terhét hordozza. Érezzük, hogy itt a sors legnagyobb kérdéseiről, a végtelenség határán őrt álló, két nagy végletéről van szó. Ez a magyarázata Rudnay leküzdhetetlen és lenyűgöző hatásának, ez adja képeinek azt a hallatlan intenzitást, amely valószínű mágnesvása a pillantásnak. Rudnay piketúrája nem kicsinyes

mulattató játék, hanem a legtitkosabb emberi mélységeket feltáró nagy confessio, amelynek gigantikus clair-obscurje az élet és halál.

II.

Rudnay Gyula művészetének alapja a tragikus életérzés. Ennek a tragikus érzésnek ekvivalense képeinek rendszerint sötét alaptónusa. Legtöbb képén domináns ez a komor, baljós, félelmes árny, amely még derűsebb alkotásaiba is belevillantja annak a lidérclobogásoktól nyugtalan éjszakának fekete gyémántját, amely egyetlen ékkő gyanánt ég ennek az alapjában puritán egyszerűségű művésznak cicomát nem kedvelő, férfias lelkében. Még derűsebb fényektől meghintett ege is csak sejtelmes kárpti, amely mögött viharok tombolása dagad. Shakespeare szonettjeinek fekete asszonya sétál lelkével a mágikus parkban, amelynek kapujáról lepattant Merlin bűvös lakatja. Rudnay egy némelyik képe önkéntlenül Shakespeare-t juttatja eszünkbe s akár torz kínokban fintorgó Coliban arcát mutatja



RUDNAY GYULA: MADÁRDAL

Modano gyűjteményben Bologna

nekünk, akár Prospero szelíd, szomorú jó-ságú fájdalma int felénk képeiből, a képek lelke mélyén mindig megérezzük a tragikus költőt.

Tragikus genie volt Rudnay másik mestere, Munkácsy is, aki a világtörténelem leg-fenségesebb tragoediáiban találta meg festő-lelkének legtokéletesebb kifejezését. A Milton, az Ecce homo, a Golgotha festője az egyetlen komor zengésű, fenséges méltó-ságú hang a diadalmas impresszionismus napfényhintéken lendülő, vidáman harsogó színdíthirambusai közt.

Tragikus, küzdelmes sors volt Rudnay egész művészpályája. Zord és magánosság-got parancsoló még a révbeérkezés nagy fordulata után is. Rudnay sokat szenvedett, sokat hányódott. Nélkülözések, csalódások szorongatták. Első mestere *Székely* Bertalan volt a mintarajziskolában. Azután hosszú és viszontagságos vándorlás következett, melynek állomásai Münchenben *Hollósy* iskolója, Páris, Róma. Mindenütt vergődés, harc, nyomor, szertelen álmok,

rendíthetetlen akarás, kevés beteljesülés. De azután még sivárabb, kegyetlenebb korszak következett. Míg Münchent, Páris, Rómát járta, ha hányatottan és szűkös körülmények közt vergődött is, de legalább ott élt a világ nagy mozgalmas kultúrempóriumaiiban. Most azonban a magyar vidék kietlen, levegőtlen szűkhorizontú rabsága következett fizikai és szellemi nyomorúságával. Az élet hajszolta, nyomta Rudnayı, de ő a szüntelen felpattanó Anteus lankadatilán makaessá-gával próbálta lebírni. Nem fájt már neki a vidék szűk, sehol kilátást nem nyújtó bezártsága. Tekintete befelé fordult és benn ott élt az egész világegyetem: a látható természet minden formája és a láthatatlan metafizikai univerzum minden káprázata. Páratlan gazdag világ volt ez a világatlan élet, amelynek fantasztikus irrealitása végül is győzedelmeskedett a szürkébb szegé-nyebb valóságon. Az álom lebírta az életet és megteremtette Rudnay művészetének külön világát, egyéni formáit, egészen a maga belső világához igazított természetét,

azt a tőjét, amelynek pathetikus felfokozottságában bizarr életre kelnek Rudnay sajátosságos figurái. Csak egyetlen motívumát szeretném itt idézni, amely különböző változatokban, a kompozíciók új meg új csoportosításában igen gyakran visszatér nála. A pusztai betyárok motívumára gondolok, akiknek dalí szépségében van valami a romantikus hősből. A bársonyalapjukról leelő árvalányhaj olykor szinte bodros strucc tollnak rémlik s mintha elszánt condottierek bársonybaretjtén ékeskednék. Vágtatnak a betyárok s paripák boszorkányos táltosokká szépülnek. De velük vágtat a pusztai is, vágtatnak a fák, melyeknek a vágtató szélben elnyúlt lombkoronája mint boszorkányok félelmes haja bogozódik egybe a paripák ziláltan úszó sörényével, vágtatnak velük a tarjagos, viharvemhes felhők s az egész kép valóságát a fantaszitikum ijesztő irracionális muszába lendíti át a szinte apokaliptikus rohanás részeg ritmusa.

És mikor megjön a nagy diadal. Mikor a szűkebb magyar elismerés után egész Európa esztétikai közvéleménye tapsol egy új nagy mester revelálódásának, Rudnay már túl van a beérkezés, a diadal ujjongó mámoros örömein. Végig élvezte már az alkotás beteljesítésének, a magáratalálás mámorának boldog nézsztát, fenn áll a tragikus elzárkózottság csúcsán és lelkének kemény sziklavaráján a csönd nagy pecsétje felhúzza már a felvonóhidat.

III.

Ez a tragikus alaphangulat azonban nem teszi monotonná, szűkkörűvé Rudnay művészetét. Rudnay a leggazdagabb, legváltozatosabb oeuvre-ű festőművészek közé tartozik s ebből a szempontból is méltán hasonlíthatjuk a renaissance klasszikus nagy mestereihez. Érdeklődése rendkívül széleskörű s misztikus erejű megglátása mindenben fölfedezi a mély jelentőségűt, a monumentális, a megrendítőt. Számára a tárgyak, a köznapi jelenségek, a tájak, az arcok mind szimbolumok, amelyek láthatatlan érzéseknak, itokzatos indulatoknak, csodálatos életsorsoknak hordozói. Rudnay a láthatót nézi és a láthatatlant látja. A láthatót ábrázolja és a láthatatlant örökíti meg, a megfoghatatlant rögzül formába.

Egyformán ura a legkülönbözőbb technikáknak. Mesteri rajzokon kívül bámulatos erejű rézkarcolt és aquntinták egyik legrepraesentansabb modern grafikusunkat állítják elénk. Döbbenetes erejű, megrázó mélységű rajzai vannak. *Az őregek* vagy *A menhelyen*, továbbá a *Hárman valának együtt* és a *Veteránok* a legköznapibb témákat szinte végtelenségeket sejtető víziókká fokozzák fel a fekete és fehér tónusok csodálatos harmonizálásával.

Pikturális munkássága is a leggazdagabb és legváltozatosabb. Nincsenek kiválasztott kedvenc témái, amelyeknek apró modulációkkal való ismélésében gyakran kimerül nem egy nagyobb művészünk oeuvreje is. Rudnay nem állt meg egy témakörnél és egy pikturális műfajnál. A figurális kép minden változatát megtaláljuk nála a portrait-tól kezdve, a tanulmányfejes s a genreképen át egészen a monumentális, az alakok nagy sokaságával operáló kompozícióig. Festészetének újabb korszakában erősen vonzza a tájkép is, amely nála egészen új szint és belső tartalmat kap s amely viszont érdekes visszahatással van az ő egyéniségére is.

Legújabbban pedig egy nagy gobelinterv készítésével is megpróbálkozott Rudnay. Fantáziája, dekoratív és formaérzke csodálatosan megálta ezt a próbát. A képviselelő számára készült, témában és stílusban is magyar, monumentális gobelinterve, amelynek elkészítését már megkezdték a Greco műhelyben, iparművészetünk külföldön is repraesentáns alkotása lesz, mert terv szerint a monzai iparművészeti kiállításon mutatják majd be.

Most pedig egy hatalmas freskó vázlatán és tanulmányain dolgozik a művész. A freskó a debreceni Egyetem számára készül s középpontjában Csokonai Vitéz Mihály alakja áll. Rudnay, akinek lelkéhez nagyon közel áll Csokonai költészete, nagy szeretettel és odaadással dolgozik ezen a freskón, melyet élete egyik legnagyobb és legmaradandóbb alkotásának szánt.

Bár eddigi művelben is szép számmal akad már ilyen maradandó nagy alkotás, főleg a kompozíciók között, de művészi pályájának megelőző ételei-ai is számos nem múló becsű művészi értéket hoztak létre.

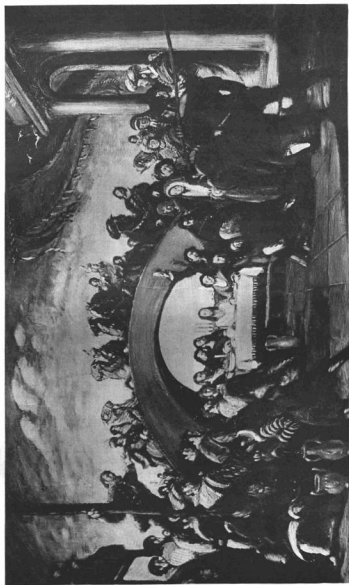
Rudnay portrait-k, főleg tanulmányfelek és egyes figurák festésével évek lankadatlán és beható próbálgatása és tanulmánya árán jutott el a nagy kompozíciókhoz. Első műveiben az alacsony szemhatár előtérben erősen kiemelkedő alakokkal találkozunk. Markáns formák, kevés szín, patetikus hangsúly, főleg a fehér fényfoltok uralgó szerepe jellemzi ezeket a képeket (*Kötő nő, Vízholdó lány és Vízholdó férfi, Rikkancs*).

A második lépés a nagy kompozíciók felé a tanulmányfelek lépése. Főleg az Ernst-Múzeum első kiállításain találkozunk nagyobb számban ezekkel a tanulmányfelekkel. Míg Rudnay egyes alakokat ábrázoló képein inkább a formák kiemelésével és előtérbe állításával s a clair-obscur éles ellentétével hozta ki a drámaiságot és a monumentális hatást, addig itt előtérbe lép az érzés és a szín alkalmazása is. A tanulmányfelek piktorális feladatok megoldásán túl mindig mély belső érzést, valami különös, megkapó lelkiállapotot is tükröznek. Egész sereg ilyen pompás tanulmányfejet találunk Rudnay gazdag művében, hogy csak az *Anyá és gyermeke, A bűnös, a Pjádzó ember, a Kozákfej* címűeket említsük. Később az egyes alakoknál hangsúlyt kap a formák jártékának domináns szerepe mellett az érzések kifejezése is, különösen a genre-figurákon, amelyek közül a *Csavargó* emelkedik ki pompás művészi kvalitásaival.

Az érzésekkel együtt előtérbe lép a szín is. Eleinte szűkszavúan, majdnem olyan fukar, mint a lapidárisan kezelt formák. De azután csaknem egyszerre a kompozíciós erő teljes érvényesítésével, az alakok nagy sokaságán való biztos uralommal előtérbe lép a szín is. Ezekben a színekben is van valami sejtelmesség, valami egymásba mosódottság, legtöbbször valami meghatározhatatlan és egészen bizarr nuance, ha olykor egész élénk és pozitív színnel is találkozunk, mint a *Komédiások* vagy a *Táncoló cigányok* című pompás kompozícióin. És mégis a színek szűkszavú kezelése ellenére, a komor tónusok szerete, a sötét borongó alaphang ellenére Rudnay egyik legszínesebb festőnk, akinek egyes képei csaknem olyan erős színhatást tesznek, mint *Csók* István sugárzó, zengő színekkel teli gazdag-

sága vagy *Vaszary* színforradalmár koloritdíhimbusa. Ezt a hatást Rudnay színeinek különös izzásával éri el. Forróság, bensőség, mélység van ezekben a színekben. Tragikus poklok bábora lobog bennük és még az öröm derült színein is ott érezük a leperdült könnyek gyöngyös zománcát s a lefűrdetett vér rózsás páráját. Viola-színeiben a gyász pompája kesereg. Különös zöldjelben a jövő sejtelve fénylik. Barnái és mályvaszínel, téglavörösei a multak balladás patináját hozzák. Nemcsak képeinek egész impressziójában, hanem az egyes színekben is van valami látomás-szerű. Némelyik mintha végtelen mélységekből fénylene föl és határaitán távolokba tágítja a perspektívát. Sugároznak ezek a színek, belső parázslásuk, tragikus feszültségük kíséri a formák határaitán túl, mint a szentek feje glóriát, fényvudart vonnak maguk köré és a szín alkalmazása izzanak sugárzásukkal. Delejesen vonzzák és taszítják egymást. Magikus alchimiai sejtet különböző összetételű és egészen bizonyos, hogy Rudnay minden ismert recepttől eltérő tudománnyal keresi rendkívüli színeit és olyan festőanyagokat is fölhasznál, amelyek eddig egészen szokatlanok, sőt ismeretlenek voltak a piktorában. Ezért van képeinek minden antik patinájuk mellett egyben egészen modern hatásuk is. Mint a modern orchester bizarr hangszínei, úgy hatnak ennek az egészen egyéni és árnyalatokban szinte mérhetetlen skálájú koloritnak csodálatos és sejtelmes valeurjei, amelyek mögött egy félelmeségében is vonzó festőmágus boszorkánykonyhájának titkai kísértenek.

A kompozíciók gyakran egész tömegeket mozgó monumentálisán is az érzés, sőt helyesebben a képzelet vízionárius ereje uralkodik Rudnaynál. Ez szabja meg a képek stílusát, az elrendezés ritmusát, ezt szolgálják a sötét, bársonyos árnyékok közül ki-kielelő lokálszínek s a kolorit egész bűbajos alchimíája. Ezek az érzések azonban soha nem merevednek statikus egyhangúsággá, még azokon a kompozíciókon sem, ahol a kép alaphangulatát az ünnepélyes csönd adja. Az érzéseknek megszámlálhatatlan árnyalata és intenzitása ad csaknem olyan mozgalmasságot ezeknek az ünnepélyes nyugalmat ábrázoló-



RUDNAY GYULA: MÁRIA MEGÉRKEZÉSE A KÁNI MENYEGZŐRE

kompozícióknak is, mint amilyen heves mozgalmasságuk az iramlások, rohamok paroxizmusai kifejező képeinek, a *Kozdk-rohamnak*, a *Lóvascsatának* vagy a viharban száguldó szekereinek, vágjatát pusztai betyárjainak van.

De bármilyen statikójúak vagy dinamikájúak is azok az érzés- és hangulatkomplexumok, amelyek Rudnay egyes kompozícióin domináns erővel kicsengenek, intenzitásukban mindig túllendülnek a normális fizikai mértéken s a fantázia feszítő erejével párosulva metafizikai magasságokba emelik a képeket, amelyekben mindig van valami magaválsodró, a realitás nyugalmából kizökkentő álomszerűség.

Ezt érezzük nemcsak azokon a képein, amelyeken az érzések, a tragikus bánatok paroxizmusa vergődő, vonagló, kétségbeeséstől győrtött csoportok apokalliptikus látává hevül, vagy ahol a démonikus szilaj-ságot misztikus mélységek félelmes sejtése váltja föl, hanem ahol az öröm, a derű, a szerelem, a merengés, a dal hatásának érzéseit akarja megérzékelteni. Itt a színek különös összehangolásával, olykor egy-egy egészen egyéni stílusban megelevenített kor divatjának alkalmazásával éri el ezt a fantasztikus, álomszerű összeállítást.

Képel egy egész ciklusának szinte ezt a címet lehetne adni: *Regék a magyar előidőkből*. A költő álmodni kezd a műterem homályában és a legszebb magyar balladákat és románókat veti vászonra. Megfoghatatlan gazdagság bőtermékenységével rajznak fel lelkében a víziók és szebbnél szebb vásznai egymás után születnek meg. A tragikus lélek mintha valami enyhülést találna a regés, a legendás mult nagy képeskönyvének forgatása közben és végül fősugárzik előtte a könyvek könyve és meghozza a nagy feloldódást, a békét és a harmóniák teljes összecsengését, a *Biblia*.

Rudnay oeuvrejének főleg utolsó korszakában egész sora van a bibliai tárgyú képeknek. Ott van hatalmas kompozíciója, a *Veronese* legszebb vásznaira emlékeztető *Mária megérkezése a kánai menyegzőre*. Felfogásában, megfestésében, a motívumok eredeti hangsúlyozásában egészen új a mennyei küldetés monumentális gondolatát csodálatos erővel hangsúlyozó *Angyalí ádvölzet*, amelyen az alacsony horizontú

hatalmas égboltozat alatt aránylag kis figurák közül csak az angyal szárnyának hófehér suhanása zeng ki. Drámai ellentétek ereje feszül *A három királyok imádságában* Mária szegénysége s a napkeleti mágusok gazdag, súlyos pompája közt. Ugyancsak Krisztus szenvedő, meggyőrt, megtört emberségét hangsúlyozza, mégis a fénység Isteni méltóságával hat egyik Keresztúja. Óriási mozgó tömeg közepén halad Krisztus a Golgotha felé, s a komor, színektől csak itt ott megszagott sokaság középpontjában fehér halottl ingben lépkedő Krisztus megőrttségében, igénytelenségében uralkodó súlypontja az egész kompozíciónak. Új és mindenekelőtt merész felfogás érvényesül az angyalok hírkapásában a rémületől támolyok pástörök között pihető lovas angyallal.

De talán valamennyi bibliai képe közül legjelentőségtelesebb, legvíziósabb s kisebb mérete ellenére is a legmonumentálisabb hatású a Szentlélek eljövetele, amely a Szinyei Merse Társaság legutóbbi kiállításán szerepelt. Rudnay kelének minden transcendentális hajlandóságát beleöntötte ebbe a képbe. Az Istenközelség szorongató látát érezzük. Minden csupa túlvilági fény s a Szentlélek lángnyelveket íhégő szelében a figurák valami félelmetes erejű hatalom játékszerrelvé válnak. Érzik ezen a képen is, mint Rudnay minden újabb kompozícióján, hogy az ihletett percnél egyetlen lendületében született meg az egész kompozíció minden erejével és klegyensúlyozottságával és szinte öntudatlan lázban, a géniusz parancsoló trance-ában fródoft a vászonra. A forma, a szín, az alakok csoportosítása szerves egységben, a képzelőerő vajudása nélkül, tökéletes harmóniának ösztönös determináltságában született meg. A képzelőerőnek ez a frissesége, a kompozíciós alkotósvágyának ez a buján termő ereje magyarázza meg Rudnay piktúrájának egész modern festészetiünkben csaknem egyedülálló páratlan és csodálatos gazdagságát.

IV.

De akármilyen gazdag is Rudnay művészete, akármennyire változatos tárgyban, formában, felfogásban, műfajban, technikában, akármilyen kimeríthetetlennek látszik



RUDNAY GYULA: A CSAVARGÓ
Tamás Henrik úr telejéons



RUDNAY GYULA: PALÓC FÉRFI
Kemény Simon úr telejéons

is csodálatos végletekben és árnyalati finomságokban gazdag érzelmekalálja, valami mégis hiányzik belőle. Rudnay piktúrájában hiába keressük az aktot. A női test meztelensége pedig, még csak egyes tagok, egyes testrészek meztelensége is teljesen hiányzik ebből a gazdag oeuveurból. Rudnay művészetében megvan a tragikus érzés, megvan a fenség, a mély líra, a résztvevő humanitás, a szilaj lendület és a csöndes borongás, a vágy és a vízionárius ábránd, a borzongás és az iszonyat érzése a legkülönbözőbb hangulatárnyalatok reflexeitől színezve, de egyáltalában nincs meg semilyen formájában az erotikum, amely sok igen nagy festő munkásságának egyik főforrása.

Sokan talán csodálkoznak fognak, hogy egy festő oeuveurejéből éppen ez az érzés hiányzik és egészen száműzve van ezzel a hiányossággal összefüggésben vagy attól akár egész függetlenül az akt. Egészen téves lenne azonban arra gondolni, hogy Rudnay festői kvalitásai vagy rajztudása nem tudnának megbirkózni az aktfestés nehézségeivel. Akinél a mesterségbeli tudás minden ágának olyan följényszerű biztonsága van meg, mint Rudnaynál, akinél a rajz, a tónusok, a színek és a formák szinte játékos könnyedséggel érik el a legöntudatosabb és leglenyűgözőbb hatásokat, ott igazán nem vezethető vissza ilyen technikai nehézségekre ez a tartózkodás. Rudnay tanulmányaiban bizonyára helyet foglalt az emberi test anatómiája (ez különben figurális képein egész kétségbevonhatatlanul meg is látszik) és az aktfestés stúdiuma is. Hogy ma mégsem fest aktot, sőt művészi pályájának egyetlen fázisában sem érdekelte ez a témakör, az egészen más, semmi esetre sem mesterségbeli, hanem benső, érzelmi, mélyen emberi okokra vezethető vissza.

Rudnay művészetét mindenben az erő, a komoly férfiaság jellemzi. Már maga a tragikus alapvonás is erősen férfias jellegzetesség. Sokan éppen e miatt a férfias karakter miatt tartják egészen megmagyarázhatatlannak az erotikum teljes hiányát Rudnay művészetéből. Pedig meggyőződésem szerint éppen ez magyarázza meg. Ez a férfiaság, ez a komoly mélység az, ami Rudnayt, az embert és az embertől elválaszthatatlan művészt nemcsak zárko-

zotlá, hanem tartózkodóvá és szemérmessé is teszi. Egyébként Rudnaynak éppen olyan széles skálák vannak az egyéniségében, mint a művészetében. Rudnayban a tragikus mélységek, a komor férfiaság mellett sokszor gyermeki egyszerűség és végtelen szívjódság van. Ezen a ponton lépne előtérbe Rudnayban a művész mellett az ember, aminek egész külön gazdag fejezetet lehetne szentelni, ez azonban kívül esik már e tanulmány keretein. Egyet azonban meg lehet és meg kell állapítani, hogy Rudnayban az ember éppen olyan nagyvonalu kvalitásokat mutat, mint a művész. Ez a nagy mester, a huszadik század művészetének egyik legkimagaslóbb egyénisége éppen olyan szűzi lélek, mint az új magyar irodalomnak egyik nagy értéke *Gárdonyi Géza* volt, akinek művében egyébként éppen úgy megtaláljuk azt a férfias szemérmét, amely Rudnay oeuveurejéből a szempontból csaknem egyedülállóvá teszi.

V.

És mindezekon kívül, mindezek mellett és mindezek fölött van még egy Rudnay, aki egészen más, mint a figurális tanulmányokat, a kompozíciókat alkotó Rudnay s ez a lájképfestő. Ezzel egyidejűleg felmerül egy probléma is: Rudnay viszonya a természethez s a közvetlen szemlélet ábrázolásához. A modern piktúra legújabb irányai már régen eltértek a plein-air festéstől, amely a naturalismus és impresszionismus egyedül üdvözítő dogmája volt s Rudnay piktúrája is a szó legszigorúbb és legnemesebb értelmében vett atelier-festészet, de nem a modern elméletek erőszakos recipélnék anti-pikturális alkalmazásával, hanem a legnagyobbvonalú festészet halhatatlan mesterművének örök tradícióját folytatva.

Ha Rudnay lájképeit vizsgáljuk, különösen kis tollrajzait, amelyeknek még világosan ott van a közvetlen szemlélet nyoma, vagy néhány könnyedén odahelt színfoltból álló akvarelljét, sőt néhány újabb vásznát is, amelyen olykor valami nála egészen szokatlan és új, friss levegősség ragad meg (lásd a Szépművészeti Múzeum tulajdonában levő lájképeit), meg kell éreznünk, hogy Rudnay szereti a természetet, odaadással, a líral megérzés szent vágyával közeledik

hozzá, de nem természetfestső, még az impreszionizmusnak Zola által adott értelmezésében sem, az ő képe nem „*un coin de la nature vu à travers une temperament*”, hanem éppen fordítva „*un coin du temperament vu dans la nature*”. Rudnay tájképei is tanulmányportraitok. A táj lelkét, a táj érzését akarja kiolvasni, azaz a maga érzését, a maga tépelődő lelkének vívódásait érzi bele a tájba s ezzel szinte perszonifikálja a tájképen. Gyönyörűen megfestett fái mint fantasztikus lények lobognak föl az égre. Mint félelmes gígaszok állnak ott, akiknek ágakká görcsösödött testét belső lázok emésztik. Lombjuk csodálatos árnyalati finomságokkal megfestett hajzatában viharok emléke fészkel. A drámai vívódások, amelyek Rudnay lelkében viharzanak, egymást marcangoló felhőszörnyekké nőnek figurális képelnek vagy kompozíciólnak tragikus hátterein. De néha tájképei fölött az alacsony parasztvizkókra roskadó roppant ég feszültségében is ott forr ez a vihar, és ott lobog ez a balladai pátoz.

Rudnay legtöbb tájképe is tulajdonképpen vízionárius emlék, amelynek csak első impulzust adó alapja a természet közvetlen szemlélete, maga a kép, akárcsak a kompozíciók, a magános ihlet óráiban az atelierben érik meg.

A Rudnay-tájképek legtöbbjének mégis az ad a művész többi alkotásától eltérő nagyobb derűt, lágyabb hangulatot, sokszor melegbb lírát, hogy Rudnay tragikus, borzongó, tépelődő lelke is fölenged abban a szeretetben, amely a természethez vonzza s abban a megnyugtató és békítő hatásban, amelyet a természet szépsége, harmóniája, csöndje lelkére gyakorol. Így csitul nála a patétikus óda lágyan merengő dallá, így enyhül az örök borongás s a tragikus szomorúság a szelíd bánatok csodálatos előadásbeli finomságokkal kicsendített, hal-

kan dúdoló énekévé. Itt érezzük, hogy Rudnay költő lelke, amelynek rokonságát nagy vásznain, kompozícióin, tanulmányain és genre-képein leginkább Vörösmartyval érezzük, itt Arany Jánossal, sőt olykor olykor a romantikusabb Petőfivel kerül rokonságba. De éppen ezek a tájképek mutatják meg, milyen óriási skálája van Rudnay művészetének, milyen távoli végletek határolják, milyen tragikus felviharzások szílairejű kitöréseit rejti örökké zízó vulkánja s az árnyalati hangulatoknak s a letompított, halkszavú érzéseknek milyen finom rezdüléseire kész. Shakespeare-nél érezzük ezt így, akinél egy drámában szerepel Ariel, Prospero és Caliban.

Rudnay még nincs ötven éves, alkotóereje leggazdagabb teljében van, de műve még nem befejezett, lezárt oeuvre, alkotásainak minden nagysága mellett sem érte még el az érettséget az a tetőpontját, ahonnan nincs tovább, nincs emelkedés, ahol már csak bölcs oecónómiajú megállapodottság vagy szomorú dekadencia következhetik. Rudnay hallatlan vitalitású öröi még egyre új horizontok, még egyre új magasságok felé törnek. Ki tudja mit hoz a jövő. Talán még őszintébb, még bensőségesebb, minden külső maniertól ment magáratalálás következik, a legintímbebb líra vagy a legtisztább és legnagyobb vonalú klasszicizmus, esetleg egy beláthatatlanul gazdag, fantáziabő barokk. Rudnay öserőtől duzzadó tehetségétől minden kitélk. Mindenesetre nem is merész jóslás, ha e hosszú, fájdalmas, önkínzó és gyötrelmes keresés révén már most ott látjuk a tökéletes beteljesedést, melynek vízionárius fényében Rudnay mint a huszadik század pikűrójának egyik legnagyobb mestere áll, mint valami tragikus víziók fénykódéba burkolt kép, amelyet ő maga festett.

KÁLLAY MIKLÓS



RUDNAY GYULA: ERDŐ SZÉLE
Rosenberg Colorni gyűjteményében Milánó



RUDNAY GYULA: ZIVATAR
Tamás Henrik úr tulajdona

STÍLUSANALÓGIÁK A ZENE ÉS A KÉPZŐ- MŰVÉSZETEK KÖZÖTT

(VÁZLATOK A BAROKK ZENE TÖRTÉNETÉHEZ)

Az ember lelki élete egységes egész, melyben minden mozzanat összefügg a másikkal és együttesen változik. Az egyes élmények nem elszigeteltek, hanem folytonos kölcsönhatással vannak egymásra, egy individuális tudategész zárt egységében folynak le. Ennek az individuális lelki egységnek intuitív megragadása teszi lehetővé embertársunk valódi megértését. A lélek egyes mozzanatait csak holt elemek maradnak, ha nem ismerjük azt az Én-centrumot, mely belülről úgyszólván centrifugális fényt vet a lelki élet valamennyi megnyilvánulására.

Ugyanígy egy kornak, társas közösségnek lelki keresztszétét sem ismerjük meg valóban, ha az összetevőket, pl. a kor kultúrájának egyes folyamatait egymástól elszigetelten vagy puszta összegezésükben vizsgáljuk. Az igazi megismeréshez az egész közösséget átható lelki egység újraalkotása vezet. Az emberi lélek mikrokozmoszának mintájára itt is keresnünk kell a lelki gyújtópontot, mely egyformán világítja az emberi szellemnek e korabeli minden alkotását.

A történelemben végbemenő megismerés terjedelme ahhoz a fejlődési fozkhoz van köve, melyet az emberi szellem a jelenben elért. Az emberiség lelki világa ma már sokkal gazdagabb, sokkal finomabb organumokkal rendelkezik, hogysem beérné a holt adatok holmozásával. A mai kornak a nagy összefoglalásokra, az egységbenlátásra való törekvése teremti meg a szellem-történetet, melynek a kultúra egész területét átfogó perspektívájában az egyes részek egészen új megvilágításba kerülnek.

Eszerint a művészetek története is a szellem történetének csak egy része. A kor lelkisége az a közös talai, mely a legkülönbözőbb tárgyú művészeteket is szellemi rokonságra hozza. Ezért, hogy a zene-történet is helyet foglalhasson a szellemi tudományok között, a zene-történetész fontos

feladata a zenének a többi kultúrértékekhez, főképp a többi művészetekhez való viszonyát tisztázni. Az a művészi akarás, amely gót dómkokat, szobrokat, festményeket alkotott, a zenébe is csak a gotika szellemét lehelhette, viszont a lelki élet fejlődésének az az idő és térbeli szakasza, melyből barokk templomok, szobrok, festmények születtek, csak barokk zenét teremthettek. Ezeknek a stílusanalógiáknak tekintetbevétele tölünk távolosó korok és népek zenéjének kellő méltánylásához valóssággal nélkülözhetetlenek. A fil ugyanis szokás alapján bizonyos kifejezési formákhoz egyoldalúabban adaptálódott érzékszerv, mint a szem. Ilyen esetekben a szellemtörténeti szempontok igen jelentős segítséget nyújtanak. Tekintsük erre példának a keleti népek zenéjét. A keleti szellem transzcendens jellege éppen úgy nyilvánul meg iparművészetének absztrakt, tértelen, tisztán lineáris, egypár hagyományos motívumból szőtt ornamentikájában, mint a zenéjében. Az utóbbit nem a zene lényege szerint, mint tiszta művészetet, hanem mint időbeli formák ornamentikáját kell méltányolnunk. Itt is az alapmotívum a nép köréből átvett melódia, melynek folyton előrehaladó vonala körül gazdag, virtuóz melizmák fonódnak. A keleti művészet reliefábrázolásának teljesen megfelel a zene harmóniátlan, melodikus jellege. Így magyarázza egyik művészet a másikat, mert közös lelki talajból fakadnak.

Az egyes kultúrjelenségek párhuzamos-sága azonban nem mindig tökéletes. A történelem azt mutatja, hogy a sztatikus stílusok előbb nyilvánulnak meg vallási, tudományos, politikai téren, mint a művészetekben. A renaissance ember már felnött ember, midőn a renaissance művész megszületett. Nyilvánvaló, hogy az ilyen stílusok inkább kedveznek a képzőművészeteknek, mert ezek sokkal inkább lehetnek a korszak sztatikus szellemének kifejező



RUDNAY GYULA: KORA TAVASZ

Szépművészeti Múzeum

organumai, mint a zene, mely *szar' iszozer* dinamikus művészet. Viszont a dinamikus stílusok a zenét hozzák előtérbe. Skopas és Praxiteles művészetének IV-ik századi dinamikája mytelnél Phrynis „nomos”-ában már 450 körül felszínre jut. A barokk szellem a XVI-ik században, az első velencei iskola dupla kórusaiban már felébredt, midőn a renaissance képzőművészetek még a legjavában virágoztak. Milyen nagy szerepet játszott a művészet, főképp a zene, az érzelmeiktől szinte túlfűtött romantikus korban! Schopenhauer szerint ez a legtokéletesebb művészet, mert az emberi lélek sóvárgását, szenvedéseit a legközvetlenebbül hangozza vissza. A kultúrjelenségek párhuzamának tökéletlensége tehát a stílusok lényegéből folyik. Egy-két évtizedre terjedő eltolódásoktól eltekintve a rokon vonások azonban mindenkor megállapíthatók.

Az a tény, hogy ma az expresszionisztikus művészi irányok, mint a gotika és barokk, olyan nagy méltánylásra találnak, mutatja a legújabb művészeti mozgalmak aritűde-jének — ezekhez hasonlóan — a lélek legbensőbb rétegeihez való kapcsol-

lását. Az előbbi század öröksége: a programzene, valamint a késői romantika degenerált, túlfinomult szellemével, folytonos idegkilengéseivel, erőltetett szubjektívismussal lassanként háttérbe szorult. A lelkekbe tudatosabb érlelődik a vágy a bensőséges, meggyőző hitű, erőselelkű korok tisztó transcendentizmusa után, amely egy Händel, egy Bach zenéjében nyert kifejezést. Az abszolút zene, maga a hangzó lélek, ismét előtérbe jut. A mai expressionista zene hű maradt elődeihez, a barokk zene nagy mestereihez. Jelszava a küzdelem, az életakarás, előretörés. Szinte lázasan keresi a spontaneitást, a teljes lelki realitásnak a maga egységében és egyetlenségében való megragadását. A barokk művészet legfőbb törekvését, a kifejezést akarja teljesen közvetlenné tenni azzal, hogy minden előítéletől, hagyománytól menten, csak az érzelmek és a fantázia benső logikájától vezérelve, szinte improvizációszerűen adja vissza a benső világ végtelen, egymásbafonódó sokféleségét. A közvetlenségre és az egységre való fokozottabb törekvés kifejezetten modern



RUDNAY GYULA: KIRÁNDULÓK
Kammer Siegfried ár tulajdona



RUDNAY GYULA: NEMES-LEÁNY ÉS SZOLGÁJA
A brüsszeli Musée Moderne tulajdona

sajátság, egyébként azonban a lelkisége és stílusoknak a legközelebb áll egymáshoz.

A mai kor művészetének e rokonlelkű tendenciáját tartjuk szem előtt, midőn egy-egy pár szellemtörténeti szempontot éppen a barokk stílusra való fókéltetést akarunk a zenetörténet néhány fejezetében érvényesíteni. Természetes, hogy ilyen stílus vizsgálataánál az értelmi megfontolás, a formák boncolgatása háttérbe szorul. Az eredmények megállapításánál elsősorban a pszichológiai mozzanatokra, az érzelmi analógiákra kell támaszkodnunk.

*

A renaissance zenéből indulunk ki, hogy világosabban láthassuk a fejlődés menetét. A barokk részint ellentéte, részint továbbfejlesztése a renaissance szellemnek. Átveszi és továbbfejleszti a renaissance művészet formakincsét, de a lelkiség, amit ezekbe a formákba lehel, már egészen más érzésvilágból fakad.

A zenében a renaissance stílus kifejlesztésén leginkább a római iskola tagjai, főképp J. Arcadelt, C. Goudimel, G. P. Palestrina, G. Allegri dolgoztak, akik a németalföldiektől átvett polifon (többszólamú) stílust megtisztítják minden mesterseges művészkedéstől. Legfőbb súlyt a tiszta vonalvezetésre, a világos tagolásra, a tektonikus felépítésre, a szólamok melodikus folyására vetik. Ez a stílus, amelyet a legnagyobb római mester, Palestrina (1526—1599) után Palestrina-stílusnak is neveznek, tisztán vokális. Az egyes szólamok felfogása az ű. n. horizontális haladást követeli. Ugyanis itt minden szólam önálló, melodikus egység, melyeknek hajlékony vonalai egymást követik, egymással egyesülnek anélkül, hogy egyéni menetük akadályozva lenne. A szólamok árnyalása egymástól független, egyik szólam sem jelentősebb, mint a másik, egyik éppen úgy megáll önmagában, mint a másik. Az ilyen szólamvezetést nem összhangzásában, hanem külön-külön melodikus egymásmellettségében, tehát horizontális haladásában kell felfognunk. Fel-tűnő azonban a szólamok mozgásának ellentétes iránya szemben a régi többszólamú szerkezetek egyirányú mozgásával.

Mіндеzen sajátosságokat megtaláljuk a renaissancekorai képzőművészetekben is. Az egyes részek önállósága, a vonalvezetés tisztasága, a részek harmonikus aránya és koordinációja a renaissance művészet lényegét alkotják. De ugyanígy szembeűnik a nagyobb plaszticitásra, a testiségre való törekvés. A harmadik dimenzió, a mélység kidomborításának fontos eszköze, a kontrapozst lép előtérbe. A zenében ezt a szerepet a szólamok ellentétes mozgása tölti be. A XV. században, a művészi problémák és a művészetek organizációjának századában, még nem valóban átérett, hanem tudományosan, részletekben megoldott technikai probléma a perspektíva meghódítása. A firenzei problematikusok éppen olyan értelemben készílik elő a renaissance korban felébredő térérzék teljes kibontakozását, mint a zenében a németalföldi iskola mesterei a szólamoknak egységbe való felfogását. (A zene térbeli princípiuma a harmónia, mert az egyes hangokat kettős vonatkozásba hozza: részint a dallam, részint az akkord többi hangjaival)

A XVI. század vége felé, főképp a római iskola tagjainál fokozottabb mértékben észlelhető a szólamok együtthangzásának szépségére való törekvés, az akkordikus felfogás, de ez még csak az egyes hangzatokra szorítkozik. Az összekötő közös hangok hiányában nincs közöttük logikus összefüggés, mintha mindegyik egy másik hangnemhez tartoznék. Ennek a stílusnak a lényegét tehát mégis csak a szólamok melódia-vonalai, a rajz szépsége és az imitáció (egy motívumnak különböző szólamokban való ismétlése) alkotják. Így oldják meg a renaissance festők a mélység ábrázolását a vonalperspektívával, a kép egységét a részek szimmetriájával. Emellett a részek önállósága érintetlen marad.

Ezeket a tér meghódítására vonatkozó törekvéseket a barokk művészet átveszi és sokkal hathatósabb eszközével viszi diadalra. A részeknek egy nagy egységbe való teljes összeolvadását, a merev határok feloldását a látóköz kitégítésének legfőbb eszközével, a festői ábrázolással teszi lehetővé.

A zenében 1600 után teljes tisztaságában bontakozik ki a szólamoknak egy és

ugyanazon hangnembe való foglalása. Ez vertikális hallás alapján, azaz a szólamoknak szimultán felfogása által megy végbe. A szólamok elveszítik egymással szemben individuális jellegüket, egyik a másikra utal, egymást kiegészítik. A dallam vezető szólamával szemben a többi szólamok a szubordináció viszonyába jutnak. Mind egyiket egyformán hatja át a durva- vagy moll-tonalitás egysége, melyben beágyazva kapják meg értelmüket. Itt tehát az egyes részek összeolvadása, a különböző hangtónusok együtthangzásának szépsége a fő.

Teljes analógiája ez a képzőművészetek festői ábrázolásmódjának. A barokk templomnál a tér kitérő, a kápolnák megnyílnak egymásközt. Az egymástól elválasztó, lezáró elemeket a barokk építész széjjel-töri, a szemet folytonos továbbhaladásra, egységbefelfogásra kényszeríti. Egy épületrész hangsúlyt kap, melyhez a többi részek úgy viszonylanak, mint a dallamhoz a kísérő akkordok. A barokk művészet számol az érzékszerv korlátolt felfogóképességével. Nem akar mindent egyformán érvényre juttatni, hanem minden eszközzel a lényegre hangsúlyozza. Minden rész az egészet szolgálja, csak ebben nyer jelentőséget.

A szubordináció szelleme ezzel párhuzamosan hatja át az államalakulatok megváltozásával az egész társadalmi életet. A XV. század köztársasági egyenlősége a centrális kormányzásnak, egy kiemelkedő hatalom körül csoportosuló állami egységnek ad helyet, ami azután a XVII. században abszolútisztikus kormányzássá fajul.

Egyházi téren viszont a tridentí zsinat reformjai vezik meg alapját az egyházi monarchiának, a pápai abszolútizmusnak, melyet főképp V. Sixtus, V. Pál és VII. Orbán kormányzása képviselnek.

Amint a képzőművészetekben, úgy a zenében is Észak-Itáliából, elsősorban a festőiség hazájából, Velencéből kerül felszínre a barokk stílus legelső megnyilvánulása: az ábrázolás festőisége. Így a barokk zene kiindulópontja az *első velencei iskola*.

Adrian Willaert (1480—1562) ennek az iskolának megalapítója. A Szent Márkus-templom belső berendezése: két kórusa és orgonája indítja őt arra, hogy két énekkarja írjon műveket. Ezek a karok hol föl-váltva, hol egyszerre működtek, amiért is a sokféle hangszín hol kisebb, hol nagyobb mértékben olvadt össze. A szólamok körvonalai teljesen elértekelenedtek a zárt akkordsorozatok hatalmas tömegszerűségében. A ragyogó hangszíneknek ez a tömege, mely mint egy hol erősebben, hol gyengébben megvilágított aranyfolyam hőmpölygött tova, a templom drága anyagának, csillogó mozaikjainak, ornamentikájának benyomásával egyesülve, az érzelmei rendkívül intenzív foglalkoztatását bírhatta létre.

Willaert kiváló művelője volt a madrigáloknak is. Ez a többszólamú vokális, világi tárgyú műforma a XVI. században rendkívül fontos szerepet játszik az új stílus előkészítésében; mintegy kísérleti talaja volt az újításoknak. Ide hatol be először is a tisztultabb harmonikus felfogás, a dallam uralma a többi szólam felett, az erősebb szubjektívítés, a nagyobb mozgékony-ság. Willaert neves tanítványa, *Cipriano di Rore* (1510—1565), madrigáljaiban a kromatika modern értelemben vett alkalmazásával nemcsak a színgazdságot emeli, hanem a harmonikus felfogást is erősíti.

A következő nagy velencei mester, *Andrea Gabrieli* (1510—1586), három kórusra is írt műveket. A legmagasabb, tehát a legvilágosabban színezett kórusal szemben — mely a mai szokásos szoprán-, alt-, tenor-, basszus-szólamok összetételét mutatja — a partitúra csaknem éjszötészínű négy szólamú férfikara áll. E kettő között foglalt helyet a középső kórus szoprán-, kontra-alt-, tenor- és basszus-szólamával. Ezek a hangszínek között olyan sajátos clair obscure jelleget képviseltek, mint a barokk festészetben az átmeneti színek, melyek arra vannak hivatva, hogy a festmény világos és sötét részét, a színezés erősebb és halványabb tónusait egymásba olvasszák, összekölessék.

A mindinkább fokozódó tér és színezék maga után vonta a hangszerek nagyobb mérvű előtérbe jutását is. *Andrea Gabrieli*



RUDNAY GYULA: SZEPTEMBERI TÁJ
Fellner Henrik ír. felvétele



RUDNAY GYULA: BÁBONYI TARLOK
Fellner Henrik ír. felvétele



RIDNAY GYULA: TINÓDI SEBESTYÉN
Tombó Henrik ár rajza

genialis unokaöccse, *Giovanni Gabrieli* (1557—1612) már különféle vonós és fúvós hangszereket is belevon az énekkarokba, melyek segítségével még erőteljesebb esztendőssé alakítja egy hatalmas festményé ezen alkotásait. Tízian Assuntájának ragyogó színei G. Gabrieli hatalmas kórusaiban taládják meg zenei kifejezésüket.

A hangszerek nagyobb mozgékonyására való képességét G. Gabrieli gazdag figurációkkal aknázza ki, ami a barokk stílusnak egy más sajátosságát, a nagyobb mozgékonytságot viszi a zenébe.

Velencének csodálatos levegő- és vízfürdőzése, mindenekelőtt az a varázsos aranyfény, mely szép derült alkonyaton a lagundákat, a tengert, a távoli Alpeseket, az egész várost bevonni látszik, nem egyedüli életrekelőt azoknak a csodás színeknek, melyek úgy egy Bellini, egy Tizian, egy Giorgione oltráképeit, mint a velencei karnagyok kórusait állítják. Igen fontos tényező ebben a velencei köztársaság állami hatalma, a nyilvános élet nagyszerűsége, mely a művészeket állami események, ünnepélyek dicsőítésére sarkalja.

A velencei köztársaság imperialisztikus törekvései, pompakedvelése hozza felszínre az ünnepi, dicsőtől, alkalmi alkotásokat. Már itt megtaláljuk azt a politikai és társadalmi légkört, mely a XVII-ik század folyamán, az abszolutisztikus államformák századában a legfőbb táplálója volt az érett barokk művészet ünnepélyes, pompázatos, méltóságteljes szellemének. Ebből a szempontból is méltán tekinthetjük a régi velencei iskolát a barokk zene első korszakának.

A dogepalota P. Veronese, Zelotti, Tinoretto által alkotott festménysorozata nem egyedüli művészi kifejezése Velence messze kiterjedő állami hatalmának; ünnepélyein a zene nagy szerepet játszik. Így néhány példa: III. Henrik francia király ünnepélyes fogadtatását nemcsak Andrea Vicentino örökíti meg a dogepalota egy falfestményével, hanem ugyancsak ez a látogatás ad alkalmat arra, hogy A. Gabrielinek megbízást adjanak két cantata komponálására; P. Veronese apotheosisa a lepantói tengeri győzelemről (1571.) és az erre az alkalomra írt zeneművek ugyanazon győzelmi örömeinek, hazaszeretetének a kifejezői; ugyancsak zenével dicsőítik azt az ünnepélyes aktust,

mídon az újonnan megválasztott doge a pazarul felszított állami hajón a tengerre száll és egy drága gyűrűt, mint Velencének a tengerrel való eljegyzése szimbólumát, a vízbe dob; Antonio Lotti négy-szólamú, „Spirito di Dio” kezdetű madrigálját is ilyen alkalomra írta. A bőven kándítkozó ünnepi alkalom természetesen még inkább elősegíti a hangszere zene kibontakozását. Igen jellemző és tanulságos ebből a szempontból a korábbi velencei festmények zenei vonatkozásainak tanulmányozása.

A müncheni Pinakothekban található *Carlo Veneziano* (Saraceno) festménye, mely a beteg Szent Ferencet ábrázolja cellájának fekhelyén nyugodva; ágya lábánál egy hegedülő angyal áll, aki részvételjes arccal tekint rá. Kimondhatatlan boldogság és átszellemültség tükrözik a beteg sápadt arcán. Az a megváltó, gyógyító hatást, amit a zene a lélekre és a testre gyakorol, a festő ecsetje olyan élethűen tudta ábrázolni, hogy ehhez feltétlenül saját élményéből kellett merítenie. (Saraceno G. Gabrieli kortása volt.)

P. Veronese (1528—1588) freskói, melyek a trevisói Giacomelli-villa zenetermét díszítik, szintén rendkívül tanulságosak a korabeli hangszerek szempontjából. Giovanni Bellini angyalait, akik lanton vagy vonós hangszereken játszanak, mindenki előtt ismeretesek, aki Velencében járt. Giorgione híres „Concerto” c. festményén az akkori clavicebbellőt és violoncellót tanulmányozhatjuk. Tízian mennybeszálló Madonnáját körülvevő muzsikáló kis angyalok serege, Veronese lepantói fogadalmi képén a fuvolkák, lantokkal felszerelt, dicsőfényben úszó égi seregek csak kiragadott példák arra nézve, hogy a hangszeres zene a velencei kultúrelőben e korban milyen nagy szerepet játszott.¹ A modern orgonastílus származtatása is a cinquecento velencei mestereire vezethető vissza.

Az első velencei iskolának a festőiségre való törekvésében gyökerezik az új stílus akkordikus felfogása, hangszerekben való gazdagodása, nagyobb mozgalmassága.

¹ A spagyóktól átveti arab eredetű hangszer, a lant volt a legkedveltebb. A lanttal kántáló éneknek egész fejlődése támad. Ezek a szerzemények, a hangszer akkordikus jellegéhez alkalmazkodva, igen elősegítették az újkori harmonikus felfogás kifejlődését.

Ez azonban csak a kezdet, mely teljes kibontakozását a második velencei iskolában éri el. Előbb azonban a zenei barokknak egy más oldalról végbemenő kialakulása lép előtérbe, mely a toscanai iskolából indul ki.

Firenze a zenedráma szülőhazája. Az emberek minden téren belemerülnek a világi lelkiélet megismerésébe; kezdik a természet és a világi élet szépségeit felfedezni. Az emberi szenvedélyek és indulatok színjátéka, a dráma jut a költészet középpontjába. A barokk művészet, mint a szenvedélyes, küzködő lét dramatizált művészete, a drámai elemeket az összes művészetekben előtérbe állítja. Nem véletlen, hogy ebben a hatalmas dinamikájú korban születik a világ legnagyobb drámaírója, Shakespeare, aki kortársa volt a firenzei zenedramatikuskoknak. A zenedráma kialakulása a barokk zene fejlődésének tehát fontos szakaszát tárja elénk.

A toscanialiakat, akiknek sorában ott találjuk Cosimo és Lorenzo Medicit, Amerigo Vespuccit, Machiavellit, Ariostót, Donatellót és Michelangelót, nagyobb szenvedélyességük szinte predestinálta arra, hogy ezt a stílust a zenében is megvalósítsák. Hisz magának Firenzének története is egy soha nyugvóponton nem jutó drámát tár elénk, tele küzdelmekkel, tragédiákkal.

Firenzében bukkannak fel tehát a legelső kísérletek olyan zenei stílus megalkotására, amely legjobban megfelel a zenedráma jellegének. Érzik, hogy a madrigálok többszámú kórusai, melyekre eddig a zene szerepe a színdarabokban szorított, nem eléggé alkalmasak arra, hogy egyéni érzelmek gazdag skálájának zenei kifejezést adjanak. Bardí gróf, majd J. Corsi házánál összejövő előkelő műbarátok, írók, művészek köréből indul ki a mozgalom. A görög dráma feledésbe ment homofon (egyszólamú) stílusa volt az eszményképpük. Így vonul be véglegesen a monodia a zenébe: hangszerrel kísért egyszólamú ének, melyet azonban harmonikusan (kísérő akkordokkal) komponálnak. Az antik drámához való visszatérés inkább csak külső indítéka a zenedrámai stílus felszínre kerülésének, mert ez legnagyobb részben új alkotásnak tekinthető.

Több kísérletezés után a rendkívül nagy műveltségű muzsikuss J. Peri volt az, aki ezt az új stílust a Rinuccini szövegére írt „Daphné” című zenedramájában (1594) sikerrel alkalmazta. Medici Mária és IV. Henrik mennyegzőjére írja még nagyobb sikerű művét, az „Eurydice”-t (1600), melyet a firenzei Palazzo Pitti-ben adtak elő. Mindezekben nem a színek pompája, a tömeghatás áll előtérben, mint inkább az a törekvés, hogy a zenei nyelvet egyénibbé, hajlékonyabbá, mozgékonyabbá tegye, hogy az indulatok drámai feszültséget, fokozását kellőképpen visszaadhassa. A kifejezés súlypontja tehát az énekszólam melodikus alakításában rejlik. Ez a monodikus stílus teljesen megfelel a firenzei festészet vonalművészetének. Ahogy leginkább a firenzeiek köréből kerültek ki a képzőművészetek éles szemű teoretikusai, mint pl. G. Vasari, L. B. Alberti, úgy a zenei traktátusok egész sora bizonyítja zenei téren is irodalmi hajlandóságukat. A firenzei új stílus irodalmi propagálói és kommentálói V. Galilei, Bardí gróf, E. Cavallieri, J. Peri, de főként G. Caccini voltak. Utóbbi „Nuove Musiche” című énekyűjteményének előszavában az új stílus teljes elméleti feltegetését adja. A zene eszerint elsősorban a drámai cselekmény, a szöveg érthetőségét szolgálja. A kifejezésteljes beszédet kell utánoznia, amiért stíle recitativónak is hívják. A firenzeiek alkotása tehát inkább drámai, mint zenei alkotás volt.

Ebbe a komoly, puritán műformába az északitáliai (cremonai) származású nagy mester, Claudio Monteverde (1567-1643) lehel meleg, lüktető életet. Már madrigáljaiban kitűnik drámai tehetsége, szenvedélyes temperamentuma, szubjektívítása, mely a „stile concitato”, a szenvedélyes stílus megalkotására viszi. Első zenedramájában, az „Orpheo”-ban (1607), mint a modern harmonikus felfogás merész úttörője lép fel. Sem előtte, sem utána nem akadt még egy olyan mester, aki ebben az irányban ilyen óriási lépéssel vitte volna előre az új stílust. A dominánsnak a tonikához való viszonyát meglepő világossággal ismeri fel, ami az egyházi hangnemek uralmát végleg aláássza. Az a törekvése, hogy a lelkeben élő indulatoknak, szenvedélyeknek zenei kifejezést adja, magával hozza a zene kifejező esz-



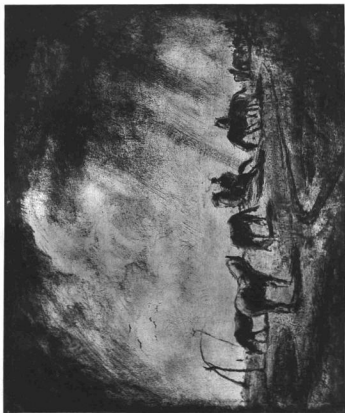
RUDNAY GYULA: ANGYALI ÜDVÖZLET

A római Galleria Nazionale D'Arte Moderna tulajdonsága

közeneinek legnagyobb mértékben való gazdagodását. Hiszen az egész zene fejlődése abban áll, hogy az ember lelki világának legfinomabb árnyalataiban is minél inkább váljon kifejező eszközzé; technikája tehát az emberi kedélyvilágból fejlődik ki. Így értjük meg a formákat az alkotó és a kor lelkén keresztül. Az újkori ember szenvedélyesebb, mozgalmasabb kedélyvilágával a barokk stílus lelke, ez a nyugtalan diszsonanciákkal telt drámai lélek vonul be a zenébe. Az első velencei iskola még nem jutott el ideig; itt a stílus inkább a külsőségekben nyilvánult meg. Monteverde művészete azonban, hol a formal mozzanatok háttérbe szorulnak a gazdag lelki tartalom mellett, mindennél ékebben éreztetik meg velünk azt az óriási távolságot, mely a renaissance és a barokk éteffelfogást elválasztja. Palestrina és Monteverde nagy szellemén keresztül értjük meg legjobban a két stílus jellegét.

Palestrina madrigáljaiban az erősebb szubjektívítés, a diszsonanciák fokozottabb

használata, a nagyobb drámaiság és mozgalmasság már a barokk stílus felé mutatnak. De ahogy Rafaelt későbbi történelmi festményein feltűnő barokk elemek, a nagyobb nyugtalanság, a mélység erősebb kidomborítása dacára lényegében igazi renaissance mesternek tekintjük, úgy Palestrina művészete is a renaissance szellemét tükrözti vissza a maga késői, római fázisában. Egyházi zenéje egyszerű nagyságot, tisztult klasszicitást sugároz. A szólamok túlnyomóan tiszta hármashangzatokban találkoznak, melyeknek lassú menete, tökéletes konszonanciája egy önmagában megnyugvó, minden küzdelmen felül álló létet, a lélek egyensúlyát szimbolizálja. Ugyanaz a szellem ez, mint ami a nagy renaissance festők és építőmesterek alkotásaiból árad felénk. Rafael Madonna-képeinek átszellemilt szerafikus bája, csodálatos lelki egyensúlyozottsága, az olasz renaissance templomok harmonikus arányai, sztatikája keltenek teljesen hasonló benyomást. Még a főrekvésük is egy volt ezeknek a mes-



MÁNYAI MIHÁLY: MÉNÉS
Tamás Herényi és gőlkörménye



RUDNAY GYULA RÉZKARCA

tereknek; a vallásos témáknak minden triviális elemétől való megszabadítása.¹

Micsoda más világ ezzel szemben Monteverde, a barokk művészet úttörőjének, a színpadi mesternek világa! A merész disszonanciákt alkalmazásával az önmagán kívül mutató, feloldásra, kiegészítésre vágyó élet, az igazi drámai szellem hatol be itt a zenébe. Megmutatja, hogy a zene és a drámai cselekmény a legszorosabb összefüggésben, egymást támogatva léphetnek fel, nem kell egyiknek sem a másik rovására érvényesülni. Amellett, hogy a hangszerek számát rendkívül fokozza, éles szemmel ismeri fel egyéni jellegüket is. Ezek a drámai szituációk festésének fontos eszközei. „Combatimento di Tancredi e Clo-

rinda” című madrigáljában a modern zenekari technika megalapítója. Itt hozza először a vonóhangszerek tremolót a borzadály kifejezésére, a pizzicatókat az egymással küzdő kardok összecsengésének festésére. Későbbi műveiben, főképpen a „L'incoronazione di Poppea” című dalművében és az „Ariadne” operájából fönmaradt szólóének töredékében: Ariadne panaszában mély fájdalom, megkapó szubjektívtás nyilvánul meg. Monteverde egyéni lelki szenvedései, lelki disszonanciái a legmerészebb zenei disszonanciáknak szinte készakarva való keresésében törnek kifejezésre. Ez már igazi barokk szellem! A tiszta formaművészet helyébe a pszichológizáló tendencia, a drámaiság, a nagy benső kedélymozgalom kifejezése jut uralkodó szerephez. Mindez az ellentétekből születik. Ellentét nélkül nincs élet. Konzsonancia és disszonancia, fény és árnyék, proporciók, gondolatok és fogalmak, érzés és forma ellentétei adják a barokk művészet küzködő, drámai jellegét. A művészi szép itt a disszonancia felol-

¹ L. B. Alberti, a híres renaissance építőmester már felismeri az érzelmi benyomás analógiáját, melyet a zenei konzsonanciák és a renaissance építőművészet legjellegzetesebb vonása, az épületrészek összhangzó arányai keltének a szemlélőben. A konzsonans hangközöknek megfelelő mértékszámok arányviszonyait fokozva = 1:2, kvint = 2:3, kvart = 3:4 és ezeknek különböző kombinációit tartja szem előtt, midőn épületeinek alapvető arányait megalkotja. Így valóban úgy tekinthetjük alkotásait, mint köbe véselt zenei dicszabványokat.



Bolond István.

RUDNAY GYULA RÉZKARCA

dásában jut érvényre, mely mindig gátlás, küzdelem után történik. Monteverde szubjektív, drámai, disszonáns művészetében ugyanolyan fajta lelkiesség nyilvánul meg, mint amilyen a képzőművészetekben Michelangelónál jutott először olyan hatalmas erővel felszínre. A mindent átható szubjektívizmus az, ami által Michelangelo az egész újkori művészetnek úttörője lett. Egyéni emberélei, egyéni tragóedia szól alkotásai-ban hozzánk. Lelkének drámai feszültsége, nehezen fékezett szenvedélyessége a folytonos ellentétek keresésében, az egyensúly felbomlasztásában, a részek disszonanciájában jut kifejezésre. A firenzei Bibliotheca Laurenziana előcsarnoka egy hatalmas disszonancia, mely a következő könyvtárterem konzonzonáciájában nyer feloldást. Az előcsarnok óriási dupla oszlopai még díszítésükben is megcsontkíva, rabokként szorulnak be a fal fölkéibe; szinte küzködnek a merészen előre dagadó fal tömegekkel; úgy tetszik, mintha ezek a fal tömegek a teret összeszűkítenék és ránkzúdással

fenyegetenék. Ez a fenyegető komolyság és drámai feszültség a keskeny ajtón benyúló, hosszan elnyúló könyvtárterem mély perspektívájában, harmonikus arányaiban, ünnepi nyugalmaiban teljesen feloldódik. Egy zenei disszonancia után jövő harmonikus feloldás a lelki feszültségnek és megnyugvásnak ugyanilyen érzetét hívja elő. Az érzelmi analógia szembetűnő, csak amott térbeli, emitt időbeli formák egyensúlyát kell helyreállítani. A kapitólumi palota földszinti árkádjában ismét felhangzanak Michelangelo éles disszonanciái. Az épület tömegének súlya alatt szenvedő oszlopok szorosan a pillérekhez szorulnak, kényszerhelyzetüket csak az épület egészének benyomása teszi elviselhetővé, mint ahogy az újkori zenében is a disszonanciák a tonalitás egységében nyernek feloldást. Palestrina és Rafael egyházi művészete milliókat átható egyetemes érzelmek és vallásos hitnek lényegében szatirikus elvek szerint való tolmácsolója; a barokk művészet úttörőinél, Monteverdénél és Michelangelónál az ember



RUDNAY GYULA: NAGY FÁK. Rézkarc

a maga egyéni szenvedéseinek, küzdelmeinek, indulatainak dinamikus szférájában lép előtérbe.

*

Michelangelo vulkánikus, titáni lelkében minden érzés emberfölötti méreteket öltött. Benső kolosszalitása a formák súlya és tömege, az alakok pátosza, lefojtott szenvedélyessége által jut utolérhetetlen kifejezésre. A római barokk művészet komoly, megrázó jellege, a kolosszalitásra való törekvése — mely annyira előtérbe juttatta az építészetet — erre a michelangelói stílusra vezethető vissza. A zenében a római iskolának a XVII-ik században végbemenő továbbfejlődésében ez a szellem szintén kifejezésre jut. Orazio *Benevoli* által a salzburgi dóm felszentelésére (1628) komponált misének partitürája igen jellegzetesen mutatja ezt a zenei „kolosszális” stílust. *Nyolc* kórossal operál, melyek részint ének-, részint hangszeres kórusok voltak. E kórusok tömegének a tonallitás egységébe foglalt hatalmas architektonikája, mely óriási terek minden zugát áthatotta, valósággal térbeli művészethez teszi hasonlóvá a zenét s így a leg-

szorosabban összefűzl a római korabeli képzőművészetekkel. Ennek a stílusnak egy másik képviselőjéről, Virgilio *Mazzochiról* említi Ambros, hogy a térbeli hatást még azzal is fokozta, hogy a karokat a Szent Péter-templom különböző pontján helyezte el. Egyes kórusokat lent a hajóban, másokat szédítő magasságban, a kupola galériáján. Elképzelhetjük azt a megrázó, magával sodró monumentális hatást, amit ez a hangtömeg az érzékekre gyakorolt.

A barokk művészet hatalmas térteremtő ereje, mely szétfeszíti az architektonikus kereteket, az egymástól elválasztó elemek áthidalásával a perspektívát kiszélesíti, tehát nemcsak az építészetben és festészetben, hanem a zenében is megnyilvánult. Ezt még a részletekben is tapasztalhatjuk. A barokk zenei formákban pl. gyakran megtaláljuk azt a törekvést, hogy a kádenciák által létrejött lézagokat a melódia-ív továbbfolytatásával, kiszélesítésével áthidalják.

Ugyancsak a római barokk komolysága, drámaisága és monumentalitása nyilvánul meg G. *Carissimi* oratóriumaiiban is. Ennek a zenei műfajnak, mint általában az egész



RÜDNYAI GYULA: BÁBONYI TÁJKÉP. Rézkarc

XVII-ik századi egyházi zenének föllendülése szorosan kapcsolatos az ellenreformációs mozgalmakkal. A katolikus egyház már nem univerzális többé. Egyeduralma megszűnik a XVI-ik században. A reformáció nagy tömegeket von el kebeléből. Minden eszközt fel kellett használnia tehát, hogy visszahódítani, magához vonni és kielégíteni tudjon. Az ellenreformáció jezsuitáinak aktív, radikális, propagandisztikus szelleme mutatja leginkább ezt az egyházpolitikát. A jezsuiták ismerik fel elsősorban a drámai előadásoknak propaganda-értékét. Iskoláikban nagy a latinnyelvű drámák kultusza, melyek az internacionális humanisztikus műveltség alapján hamar elterjedtek. A zenét is ilyen értelemben állítják az egyház szolgálatába. Így a XVII-ik század eleji római oratóriumok olyan valláserkölcsei, moralizáló tendenciájú történetek voltak, melyeket dramatikus formában, cselekvő személyekkel játszottak el. Az absztrakt fogalmakat allegóriákkal személyesítették meg. Ezekhez járult a zene: hangszerekkel kísért monodikus ének, karok és táncok. Loyolai Szent Ignác lelkigyakorlatainak

barokk szelleme: mindent olyan pregnánsul körülírni, olyan szemléletessé tenni, hogy a szemlélő teljesen utána tudja élni az alkotás tartalmát, diadalmaskodik ezekben az oratóriumokban is.

Giacomo Carissimi (1604-1672) nagy művészegyénisége e műfaj keretében éppen olyan nagy szerepet játszik, mint Monteverde az opera fejlődése terén. Mint minden igazi nagy alkotó, nem külsőségeken simul a kor kívánalmáihoz, hanem ennek lelkiességét legmélyebb gyökerelben tárja elénk. A barokk drámai szelleme nála nem a szentikai előadásban (ezt teljesen elejti), hanem a pátoszban, a kedélymozgalmak erős intenzitásában nyilvánul meg, melynek kifejezésére a centrális szerepet betöltő „turbákai” használja fel. *Charpentier*nél, Carissimi nagynevű francia tanítványánál, a barokk szellem drámai feszültsége, hatalmas érzelmi föllendülése talán még intenzívebben tör ki. A cselekmény hordozója nála is a kórus, azaz a „turba”. „Péter megtogadja Krisztust” című kis oratóriumában a szentírás egyszerű, megrázó szavából: „et egressus foras, flevit amare” (és



RUIDNAY GYULA: KÁRTYÁZÓ KOLDUSOK. Rézkarc

kimenvén [Péter], keservesen sírt), ezt a „levit amare“-t oly mélyeséges átérzéssel önti zenébe, mintha az ő lelke zokogna, gyötrődne az el-elcsukló, majd újult erővel kítőző énekszólamokban.

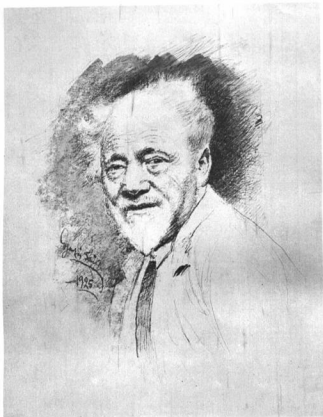
A felsőtáliai (Bologna, Modena) oratóriumoknál már inkább a külsőségesebb barokk stílus, az érzéki pompa, a dekoratív hatásokra való törekvés, a hangszerek nagyobb száma, a hangfestés, tehát a ragyogó façade-művészet lép előtérbe. Mindez az ellenreformáció szelleméből fakadó, tehát sajátosan katolikus barokk művészet erős szenzualizmusával függ össze: érzéki emóciók által minél intenzívebb hatást kelteni. Ezt a törekvést látjuk úgy az egyházi zene színpompás, hatalmas kórusaiban, mint a barokk templomok káprázatos, érzéki pompájában, Rubens, Bernini indulattól, pátosztól átitatott alkotásaiban, a barokk költők szonettjének festői nyelvében, drámai mozgalmasságában. Még Szent Teréz, a XVII-ik század nagy spanyol misztikusának önvallomásaiban is megtaláljuk a barokk szellemét abban, ahogy a misztikus extázist szimbolikus erotikával ipar-

kodik szemléletessé tenni. Látomását a következőképp írja le: „Egyszerre csak, balra tőlem, tökéletes testi alakban egy angyal jelent meg. Inkább kicsiny volt, mint nagy és nagyon szép. Arca az isteni szeretet tűzétől áthatott szeráfok fényében ragyogott. Kezében arany nyilat tartott. Úgy tűnt fel nekem, mintha ezt többször egymásután a szívembe döfné; éreztem amint a legbensőmíg hatott. A nyíllal együtt a szívemet is kirántotta, míg én megteltem az Isten iránt való lángoló szeretettel. Fájdalmam oly nagy volt, hogy felsikoltottam, de ugyanekkor valami végtelen édességet éreztem; kívántam: bár örökké tartana ez a fájdalom. Lelki és nem testi érzés volt ez: a lélek legédesebb dédelgetése, amit csak Istenől kaphat“. Ezt a leírást tartja Bernini szem előtt, midőn híres szoborcsoportját, Szent Teréz vízióját megalkotta.

Az irodalomban, költészetben semilyen szó, semilyen kép nem elég erős arra, hogy általuk a kifejezést intenzívvé, szemléletessé tegyék. Erre szolgálnak a metaforák, melyek a legelővontabb fogalmakat, érzelmeket is mintegy materializálják.



RUDNAY GYULA: VÍZHORDÓ. Rézkarc



GYÁRFÁS JENŐ ÖNARCKÉPE

A barokk líra egy és ugyanazt a motívumot minden lehető változáson keresztülviszi. Olyan ez az eljárás, mint amilyent a zenében a XVII. században olyan előszeretettel művelt variációs formák mutatnak, melyekben az alaptéma és a hozzáfűződő hangulat önmagából gazdagodik. Folyton új oldaláról átéli a dolgokat, folyton új és új színeket felfedezni bennük, ez a törekvés teszi a barokkban a művészi kifejezés esz-

közelt minden téren annyira hajlékonyá és festőivé.

Az egyházi zenének ez az érzéki extázisa a második velencei iskola klasszikus szakában a vallásos extázisnak, az elmélyülő szubjektívizmusnak ad helyet. Itt kell most már nyomon követnünk a barokk zene fejlődését, mely már abba a korba esik, midőn az ellenreformáció a hívek lelkét is teljesen áthatotta.

Dr. PRAHÁCS MARGIT

LEONHARD KERN ISMERETLEN FŐMŰVE A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUMBAN

Leonhard Kern (1588—1662) a XVII. század első felének kétségtelenül egyik legérdekesebb német szobrászegyénisége. Alkotásaiban előbb az olasz, később a flandriai művészet, főképen Rubens befolyása érvényesül, anélkül azonban, hogy ez a hatás Kern stílusának egyéni és német karakterét elhomályosítaná. Helyesen állítja róla Max Sauerlandt,¹ hogy művészetében Dürer és a Behamok renaissance-érzése él tovább. Ez a renaissance a XVI. század második és a XVII. század első felében, Rubens föllépése előtt mindenütt manierizmussá válik, mely természetesen Kern szobrászatán is megérzik. A lelkiismeretes természetstúdiók² azonban mesterünket megóvták attól, hogy kellemetlen modorosságokba tévedjen. Az 1609 és 1614 között való pár éves olaszországi, különösképen római és nápolyi tanulmányútnak mély benyomásairól főképen a niürnbergi Városház két kapujának allegorikus alakjait tanuskodnak, melyek Kernnek mindez ideig egyedül ismert, monumentális szobrászi alkotásai. A frankfurti Städtelsches Kunstinstitut kő-domborműve — *Füüdözök* — és a schwäbisch-halli Szt. Mihály-templom tajiékkő-reliefje — *Ezekiel látomása* —, valamint a többi neki tulajdonított dombormű kis méretük folytán nem nevezhetők monumentális alkotásoknak. A mester művészi tevékenysége különben sem a nagyszabású művekben, hanem főképen a kispasztika területén játszódik le. Fa- és elefántcsontszobrocskáiban jut legjobban kifejezésre rokonszenves, kispolgárius művészegyénisége. Az a körülmény, hogy kizárólag aktokat mintázott, nem annyira korának szellemére, mint inkább Kern tiszta szobrászi fölfogására,

a formai problémák abszolút szeretetére vall. Német ízlés olasz iskolázottsággal párosul műveiben. Ennek megfelelően különösen hazai alkotásaiban arra törekszik, hogy az igazat a széppel kiegyenlítse, hogy a gondos részletezést az uralkodó körvonalak kellemes menetével, az aktok stílusos fölépítésével kapcsolja össze. Bár igen sok szobrocskájában erős szenvedélyeket szólat meg, az érzelmkötés kifejezése műveiben nem nyomja el a formai problémák hangsúlyozását. Bensőséget, mely lelkiiséget természetesen nem szabad keresnünk alkotásaiban. Ez különben az egész kortól távol állott.

Kern Leonhard művészetének összes jellemző és értékes jellemvonásai talán egyetlen kispasztikái művében sem érvényesülnek oly tökéletesen, mint az e folyóiratban először közléit *Három gráciában*, melyet nemrégén budapesti magántulajdonban fedeztünk föl. A 65⁵ cm magas, talapzatán 45⁵ cm hosszú és 18² cm széles, hársfából faragott, sötétes barnára pácolt, a talapzaton a mester ismert ξ monogrammjával ellátott alkotás kétségtelenül Kern Leonhard főműve. Egyetlenegy alkotásában sem egyenlődik ki oly szerencsésen az olasz formaldealizmus a német naturalista szellemmel, mint a *Három gráciában*. Minden bizonnyal a sienai Libreriaiban lévő hasonló tárgyú, antik márványcsoport és Raffaelnek Chantillyben őrzött *Három grácia* festménye³ a szülei Kern alkotásának, melynek bölcsőjét azonban Dürer ringatta. A kompozíció még teljesen renaissance szellemű. Csak Annibale vall a korai barokk századra, hogy Kern nem törekedett szimmetriára művében. Míg az antik és a

¹ Max Sauerlandt: *Unveröffentlichte Arbeiten von Leonhard Kern und seine Schule*, *Beiwederer* V. 1920/19. 81. oldal.

² Lásd erre vonatkozólag a Leonhard Kern rövid életrajzát tartalmazó 1902. április 8-án, vasárnap, kelt helyezést a schwäbisch-halli Szt. Mihály-plébániatemplom halotti könyvében és a mesternek 1626 szeptember 7-én kelt levelét Pöschelhez, Oettingen gróf kamari titkárhoz. Mindkettő közli *Graf von Gradmann: Die Monumentalwerke der Bildhauersfamilie Kern*, 24-ik és 26-ik oldal.

³ A három grácinak ilyenén való ábrázolása az antik világban igen gyakori volt. A sienai csoporton kívül több márvány-ábrázolás és vésett kő maradt ránk a három grácia képeivel. Raffaeli minden bizonnyal nem a sienai csoporttól vette mintát festménye számára, hanem Niccolò di Porzese Spinelli *francesco quattrocento* éremét, melyen a három gráciának ábrázolása teljesen hasonló a mester képéhez. Francesco del Cossa a ferrarai Palazzo Schifanoia egyik falképzeletén is megörökítette Raffaelt. Lásd *Enza Terzi: Le fonti delle Grazie di Raffaello*, *L'Arte* 1914. XVII. 41. o.



KERN, LEONHARD (1888-1962): A HÁROM GRÁCIA
Szépművészeti Múzeum

ORSZ. M. KIH.
KÉPZŐMŰV. ENSZ. ETI
FŐISKOLA



KERN, LEONHARD (1858-1862): A HÁROM GRÁCIA
Szépművészeti Múzeum

ORSZÁGOS KÉPZŐMŰVESKÉTI
FŐISKOLA

Raffaeltől való *Három gráciában* a középső alak áll háttal a szemlélőnek, addig Kernnél a háttal álló grácia a baloldalar került. Az utóbbit, valamint a középen lévő gráciát a hátramos csoporton belül Kern közelebbi kapcsolatba hozta egymással. Arcuk egymásfelé fordul és a háttal álló gráciának fölemelt, magyarázó jobbjá szinte párbeszédre enged következtetni. Ezzel szemben a jobboldali grácia nem figyel nővéreire, előképszerűen áll előttünk, csak testi szépségének él. Kern renaissance fölfogására vall a három akt egyénenként való hangsúlyozása is. Az egy vonalban, egymás mellé állított alakok nem tapadnak egymáshoz, testük körvonalai szabadon érvényesülnek, csak karjuk fűzi őket össze. Minő másképpen komponálja festményein Rubens a három grácia csoportját. Az Ulízziben lévő korai grisaille-képén két grácia teste egymáshoz simul, a fejük fölött virágos kosarat tartó stockholmi (Múzeum) és bécsi (Akadémia) gráciák pedig már teljesen egymáshoz tapadnak. A későbbi Prado-beli három grácia sem jelent határozott visszatérést a renaissance szellemhez. Pedig Rubens itt közelebb jutott Raffaél kompozíciójához. Az aktok körvonalai azonban ezúttal sem jelennek teljes szabadságukban. Rubens-t elsősorban a női idomok lágyágának, a bőrfelület színjátékának festői kifejezése érdekelte.

Kern *Három gráciája*, bár a mester formaképzésére később Rubens igen nagy befolyással volt, típusát tekintve még egészen más ősöktől származik. Olasz és német kereszteződés eredményei. Az olasz vonások leginkább a középsőben nyilatkoznak. Meztelenségében nem látunk levelezőbűtséget. E grácia testi formái szinte klasszikusan idealizáltak, vonalai *bel canto* gyanánt hatnak. Alsó teste nem németesen széles és vaskos, mint másik két nővéréé és állása is könnyedebb, mozdulata nemesebb. Az alak pihenő állásban jobb láb-szárán nyugszik, bal lábfejjével a klasszikus művészet szabályai szerint csak könnyedén érinti a földet. Ezzel szemben súlyosabb testű germán fajtájú nővérei egyformán nehezdednek mindkét talpukra. Nem hídra nevezik a németek a szépség istennőjét *Frau Venusnak*! Ez a polgáris szellem és szépségeszmény nyilatkozik az utóbbi két gráciában. Ugyanaz a nehézkes hatású,

bájnélküli testtartás és kiegyensúlyozás, mely Dürer két híres rézmetszetén, *A négy boszorkányon* (B. 75) és *Az álmon* (B. 76) is megfigyelhető. Ezeket a metszeteket Leonhard Kern bizonyára ismerte. Különbösen is Dürer női típusára emlékeztetnek leginkább Kern gráciái, bár körvonalaik lágyabban folynak egymásból. A naturalizmussal átitatott késői gotikának szögletességével már hiányoznak belőlük. Bámulatos a szobrászi iskolázottság és a részletekbe menő finomság, mely mintázásokat jellemzi. A *Három grácia* kitünően tanuskodik Kernnek a római akadémián, végzett természet utáni akt- vagy anatómiai tanulmányairól. Nemcsak kifogástalan az alakok testi fölépítése, mozgása, hanem jól érzéskül a főcsontszerkezetet fedő hűspárnák különböző lágyágát, keménységét is. A női test idomainak összes formahullámzását nagyszerű természetfűszeggel mintázta a mester. A hársónak barna bronzpatinára emlékeztető, sítma felületén pedig a fény olyan festői játékokat űz, akár csak Rubens aktjainak fehérrózsás bőrén. A mintázás lágyága, a hús anyagának érzetése a *Három grácia*-ban már a barokk mestert árulja el. Az idomok puhaságának ilyen naturalisztikus érzetelésére a renaissance művészet csak a festészetben vagy a grafikában volt képes, de még nem a plasztikában.

Ha a *Három grácia* talapzatán nem lenne látható Kern Leonhard monogramja, stíluskritikai alapon akkor is föltétlenül a mester művére kellene ismernünk a csoportban. A három alak mindegyikén föltalálhatjuk azokat a jellemző stílusjegyeket, amelyeket Kern női aktjaira vonatkozólag Christian Scherer² megállapított. Így a széles tojásdad, kevésbé finom arcot, a homlok fölötti közepén elválasztott haját, mely kétoldalt összefonva a fület félig eltakarja és hátul kontyban zárul. Az ágyék mély köríves ráncra, a kezek gödröskéi az ujjak alatt szintén föllelhetők mind a három grácián. Különösen a berlini Kaiser Friedrich-Museum egyedül álló (nem a csoport), elefántcsontból faragott Éva-

¹ Lásd az említtett schwäbisch-halli halotti lönyv (Gefraiss).

² Christian Scherer: Leonhard Kern als Kleinplastiker. Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen. XXVII, 1916, 302—314. o.

szobrocskája van közeli rokonságban a mi gráciánkkal. Balkezének gesztusa is hasonló a baloldali grácia kézmozdulatához. Ugyanez a fontoskodó kéztartás látható Kernnek a londoni Victoria- and Albert-Museumban lévő Diana-szobrocskáján is.

Keletkezését illetőleg a *Három gráciá-t* Kern korábbi művei közé kell sorolni. Lehetséges, hogy a csoport közvetlenül olaszországi tanulmányúja után készült. Midőn ugyanis a nürnbergi két Városházkapu monumentális szobrászi díszének faragását Jamnitzer rajzai alapján reábrázák, Kernnek be kell bizonyítania, hogy nagy feladatokban is megállja a helyét.¹ Mesterünk szóval már 1617-ben neves kisplasztikus hírében áll. A *Három gráciá*-ban, mint említettük, még nyoma sincs Rubens befolyásának, viszont a nürnbergi kapufigurákat kivéve egyetlenegy művében sem nyilatkozik oly élen az itáliai benyomások hatása. E mellett a manierista szellem is a legkellemesebb módon szólal meg Kern e művében. A *Három gráciá-t* oly mester faragta, aki bizonyára ismerte Dürernek az emberi test arányairól kifejtett tanait, azonban sem az olasz renaissance művészet eltérő szeleme, sem az elmélet nem befolyásolta közvetlenül Kern vésőjét. Mennyivel harmonikusabb a kompozíciója és részletei mennyivel nemesebbek a *Három gráciá*-nak, mint például a berlini Kaiser Friedrich-Museum elefántcsontból való Ádám és Éva csoportjának. Legföljebb az arcoknak kissé köznapi

¹ Gradmann: Op. cit. 126. o.

szenvtelenségét lehet kifogásolni. De ez a témával függ össze. Viszont — mint láttuk — Kern itt is elevenebb lelkeséget akart hangsúlyozni a két grácia párbeszédével. Olyan szerencsés időben keletkezett a mi csoportunk, midőn a mester emlékezetében élénken élő olaszországi impressziók a naturalista törekvéseket még kellően temperálták. Válosággal fizléstelen karrikatúrája ennek a hamburgi iparművészeti múzeumban lévő, hasonló tárgyú dombormű, melyet Kern solnhofeni kőből faragott.² A délnémet renaissance gyönyörű kicsengése a *Három grácia*, Dürer művészetének eleven folytatása. Ennél jelentékenyebb alkotását eddig nem ismerjük. Kernnek ez a műve okolja meg csak igazán Sandrarinak³ és Doppelmayrnak mesterükről szóló elismerő szavait. A szoborcsoport állapota is igen jó. Gyönyörűen illesztette egymáshoz mesterünk a természet-szerűleg több darabból készült alkotás részelt. Csak a középső grácia jobb karjába kellett kisebb darabokat betoldania. Viszont repedések, csomók nem zavarják a kissé megsötétedett, szinte bronzszerű formák érvényesülését. Egyedül a két szélső grácia egymást fogó kezei sérültek meg. Itt az egyik kéztől és az ujjakból hiányzik egy kis darab.

Örömmel jegyezhetjük meg, hogy a német késő renaissance szobrászatnak ez a nevezetes emléke vétel útján nemrégén a Szépművészeti Múzeumba került.

² Max Sauerlandt: Op. cit. 34. o.

³ Gradmann: Op. cit. 151—153. o.

YBL ERVIN



MÁNYOKY ADÁM: ISMERETLEN FÉRFI KÉPZŐMŰVÉSZ
Nemzeti Múzeum, Varsó

ORSZ. M. KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

MÁNYOKY-TANULMÁNYOK

MÁSODIK KÖZLEMÉNY

Tíz esztendői töltött Mányoky Erős Ágost szolgálatában (1715–1725) s ez idő alatt nemcsak Németországban, de Lengyelországban is huzamosabb ideig tartózkodott. Nagyon természetes, hogy a szorgalmas művésznek sok műve lappang lengyel földön, csak Stanislas Ágost lengyel király műkincseiről szóló jegyzékben, mely 1795-ban készült, tízenkét műve van föl-említve. Az e jegyzékben felsorolt képek közül többet nyári lengyelországi tanulmányutam alatt sikerült megtalálnom. Így mindenkélti Szembek kancellár arcképét (a Magyar Művészet, II. 99. lapján közölt jegyzékben 40. sz.), Madame Rybinska sz. Lubomirska hercegnő arcképét (u. o. 41. sz.), Madame Cosel és Madame Orzelska arcképeit (u. o. 42. és 43. sz.), Königsmark Aurora grófnő arcképét (u. o. 44. sz.), Dönhoff grófné szül. Bielinski grófnő arcképét (u. o. 57. sz.), Lubomirska szül. Lubomirska grófnő arcképét, Rybinski Jakab cholmi vajda arcképét, Flemming gróf arcképét, Madame Montmorency arcképét, Sienlawski Ádám arcképét, melyek jelenleg Varsóban a Lazienki-kastélyban vannak. De igen sok képenek nyoma veszett. A lengyel királyság megdőlte után az oroszok elhurcolták a műtárgyakat s a lengyel mult emlékeit fölük telhetően elpusztították. Mi maradt meg ezekből, most fog kiderülni, mert a rigai békeszerződés szerint a lengyelek visszakapják királyaik műkincseit. A tárgyalások most folynak.

Ez időben Mányoky már segédekkel dolgozott s főleg a királyarcképeket többször másoltatta. A Potocki gróf tulajdonában, jelenleg Kozeszowiceben levő II. Ágost királyt ábrázoló festmény ilyen egykorú kópia. (Magyar Művészet I. J. 39. sz.) Hasonlóképp a lemburgi múzeumban levő királyarckép. (U. o. 58. sz.)

A krakói Czapski-múzeum Mányoky-festménye német főurat ábrázol. Már világos tónusban, ami azt bizonyítja, hogy 1715 után, Silvestre hatása alatt,

festette, de még igen gondos rajz és gyöngéd festés jellemzi, a francia kolléga felületes dekoratívítása nem ejtette meg. Jóval korábbi alkotása lesz azonban a varsói múzeum remeke, mely talán Mányoky legjobb műve, kétségtelenül mindeddig egyedül áll oeuvre-jében, festői előadás, sőt emberjellemzés tekintetében egyaránt.

Egy magyar mágnás arcképe, mondja a varsói múzeumi katalógus, amely szerint a kép a Rudkovszki-családtól került a múzeum tulajdonába. A prémes kabátos, őszes bajszú, kopaszodó öreg úr, kék szemével, nyakában nagy arany láncsal, füleiben gyöngyfülbevalóval, a formák széles felfogásával, az anyagérezetetés markáns voltával, a fény- és árnyékjáték erőteljes kezelésével a hollandi iskolának befolyását érezteti. Tudjuk, hogy Mányoky többször járt Hollandiában, mielőtt Rákóczihoz került és az alatt is, hogy e fejedelem szolgálatában állott. Ez a holland hatás tehát érthető lenne s régebbi művelben is megnyilatkozott. (Magyar Művészet II. 295.) De mivel a kép nincs szignálva s az ábrázolt személyét nem lehet meghatározni s mikor 1867-ben a kép a múzeum tulajdonába került, Pietro Dankerts neve alatt katalógizálták, meg kell még vizsgálnunk alaposabban a kérdést. Ez a Peter Danckerts de Rij (1605–1661) Amsterdamban született s IV. László lengyel király udvari festője lett. Szüleinek arcképei a brüsszeli múzeumban vannak (1654) s egy vadász arcképe az amsterdami múzeumban (1655-ből). Azonkívül sok lengyel király és főúr arcképét is festette, melyek metszetekben is megmaradtak. Foglalkozott építéssel is s a wlnai dom egyik kápolnáját nemcsak építette, de festette is. A varsói múzeum 1913 óta képtünk szerzőségét megtagadta tőle s valóban, úgy a brüsszeli, mint az amsterdami képek alapján, teljes joggal. Úgy az amsterdami, mint a brüsszeli képeken Danckerts nem az a széles formafelfogású, pasztozus festő, mint a varsói múzeum

mestere. Az amsterdami vadász képen a azövetkezelés szinte porcellános, a brüsszeli férfi és női arckép fehér gallérjának kezelése is részletesebb, mint a mi képünk gallérja. Annyi bizonyos, hogy a varsói múzeum festménye kiváló alkotás s mindjárt fölveti azt a kérdést, miért nem maradt meg szerzője a művészi formalitás ez irányában, mi készítette stílusváltozásra, — a szász udvar franciás ízlése talán? Nem lehetetlen, mert még Szembek kancellár arcképén az emberábrázolás és formafelfogás, sőt még Biellinski gróf arcképén is a széles formalitás jeleit látjuk, ami lengyelországi tartózkodása alatt — főleg 1715 után, mikor Silvestre-rel kellett versenyre kelnie — mindjogban dekoratív irányban alakult át.

Ez a művészi vetélkedés, mely Silvestre győzelmével végződött, igen elkedvelteltette és 1725-ban szabadságra megy, haza, Magyarországra.

Magyarországi utazását akkép okolja meg Ill. Ágost királyhoz 1735. június 18-án intézett folyamodványában: ' hogy őselőtől örökölt, de egy fatalitás által elvesztett nagy birtokait (considerable Güither) visszaszerezni igyekezett, ami sokkal több idejét vette el, mint amennyi szabadságot kapott. E folyamodványában elmondja, hogy folyamodomolt ő szabadsága meghosszabbításáért a kellő időben, a Bécsben székelő szász követ, Lautensack útján, de választ nem kapott. Szerencsétlenségére a követ halála után tudta csak meg, hogy folyamodványait annak iratai között felbontatlanul találták, aminek következménye volt, hogy fizetését 1726-ban megvonták s ő otthon rekedt. Magyarországi útjáról egy előbbi, 1734. augusztus 4-én kelt folyamodványában pedig ezt olvassuk: „Nem volt ennek rám nézve más eredménye, mint hogy sok időt, nagy költséget és fáradságot hiába való módon elpazaroltam, mely idő alatt nem mulasztottam el felséged atyjánál szabadságom meghosszabbítását kérelmezni, de minden írásom a néhai cabinetminister, Lautensack írásai közt felbontatlanul megtaláltattak, melynek eredménye az lett, hogy nem jelentkezének vétettem és fizetésem folyósítását végül beszüntették. Három évvel ezelőtt (tehát 1731-ben) Magyarországból, hol

dokumentumaim elégése folytán igazamhoz nem juthattam, újra ideérkeztem, hogy felségedet megkérjem, fogadjon újra kegyébe, ... más gloire-ra nem is számítva, mint hogy felséged tetszését megnyerjem.”

Hét esztendő (1724—1731-ig) töltött tehát Mányoky most harmadízben hazájában, de hogy ez idő alatt mely *considerable Güither* visszakövetelését szorgalmazta, nem tudjuk. Ennek a kikutatása későbbi feladat. Mindössze egy 200 arany összegű követeléséről tudunk. 1718. július 1-én ugyanis Danzigban Vay Ádám generálisnak, ki ekkor nagy szükségben volt, mert magyarországi birtokait a fiscus, mint rebellistát, lefoglalta, 200 aranyat adott kölcsön s még ugyanazon évben újból adott 10 aranyat az ifjú Vay Ádámnak. Vay Ádám aztán Rodostóba került a fejedelemmel s nem tudta visszafizetni Mányokynak a 200 aranyat, nem-hogy a dupláját, mint ahogy megígérte. Mikor aztán Mányoky hazakerült, azon volt, hogy pénzéhez jusson. Mindezt azokból a levelekből tudjuk meg, melyeket dr. Kiss Ernő talált a gyömrői Teleki-család levéltárában,¹ melyeket most az Erdélyi Nemzeti Múzeum levéltára őriz. E levelek elsejében értesíti Teleki Ádám grófot (1724. 7bris 12.), hogy tíznapi utazás után Drezdából Tahitófalura érkezett s meg fogja a gróf szüleit látogatni Pesten, hogy számára arcképeket megfesse.

Mányoky tehát öccsénél Tahitófalun telepedett le. Sokat megfordult Pest megyében is a földbirtokoscsaládoknál. A Ráday-és Podmaniczky-családoknál máig maradtak fenn művei. Közben volt Bécsben is, mert 1726. ápr. 24-ről Bécsből keltezett francianyelvű levele maradt, Teleki Ádámmal intézve, ki ekkor a szász király kamarása volt, továbbá egy ugyanazon év május 28-ról, szintén Bécsből kelt magyar levele, Teleki Ádám adósságának rendezése tárgyában.² Bécsi utazásának okait egyelőre nem ösmerjük, valószínűleg a szász királyhoz írt folyamodványában említett pereskedésével volt az kapcsolatban. Tudjuk, saját vallomása szerint, hogy pereskedései sikerre nem vezettek, hogy a Vay-családtól sem tudta megkapni a 200 aranyát, 1731. május 2-án még Tótfaluról kelt levelében arra kéri

¹ Loc. 378. Div. Verz. fol. 66—67. Drezdai levéltárban.

² Művészet, VII. 235 L.

³ U. o. 262 L.



MÁNYOKY ADÁM : PODMANICZKY JÁNOSNÉ, OSZTRÓLICZKY ILLIA
Br. Podmaniczky Gézáné arad tabakosa, Kiskarrai



MÁNYOKY ADÁM : RÁDAY PÁLNE
Kisod

az osztláyra egybegyűlt Vay-családot,¹ hogy most, mikor neki is „nagy szüksége érkezett az ide s tova való járása miatt” annyira, hogy emiatt nem is telepedhet le végleg hazájában, legyenek igazságosak vele és jótétet hálálják meg. „Én kívülem bizonyára igen kevés vagy talán senki sem találkozott volna, kivált az akkori időben, akinek a szive rajt (t. i. Vay Ádámon) megesett volna” s mivel sokan vannak és egyre-egyre kevés teher jut, meg sem érzik „ezen kevés bagatella” kilizetését. Úgy látszik, már akkor foglalkozott a Drezdába való visszatérés gondolatával, mert azt írja, hogy ha a kilizetés idején már nem lenne Magyarországon, fizessenek öccse Sámuel, tótfalusi prédikátor kezéhez. Mányoky nem várta be a határozatot, hanem öccsére bízta az ügy elintézését, nem lehetetlen, hogy ennek javára le is mondott. Öccse aztán Erdélybe is elutazott, hogy személyesen sürgesse az ügy elintézését, de nem jutott célhoz, mert Busárdiné és Keményné asszonyok — mindkettő Vay-lány — semmit sem akartak tudni kielégítéséről. „Lássák ugyan Ó Ngok, — fakadt ki Mányoky Sámuel Tótfaluról 1732. okt. 27-én Teleki Ádámmal írt levelében, akinek pedig az édesanyja szintén Vay-lány volt — ha ugyan azzal meggazdagodnak-e? Noha ez úgy esnék, mint ha mostan segítenék nyomorúságban lévő édes atyjukat.* De mindez falra hányt borsó maradt, sem Ádám, sem az öccse soha pénziükhöz nem juthattak. Épügy volt azzal az összeggel is, melyet Mányoky a drezdai udvartól elmaradt járandósággal fejében várt s amely összeg évek során 4000 forintra szaporodott. Úgy látszik ezt is öccsére hagyta, akinél hét esztendőig éldégtél, aki 1754-ben végrendeletet csinált azon clenodiu-mokról és hagyatékokról, melyeket bátyja elutazása előtt neki adott.² Itt van szó a 4000 forintról, melyet ha a szász királytól megkap, abból Szabó István egy rend ruhát csináltasson magának. Ha pedig a Vay Ádám 200 és 10 aranyához is hozzájut, abból Lajos sógor tíz aranyat magához vehet, a többi osztozkodásra kerül el. Azonban — tudjuk — sem az egyik, sem

a másikhoz nem jutott sem ó, sem öccse, maga Mányoky Ádám visszautazott külsőországra és 1732. április 19-én már Lipcseből keltezett levelét találjuk, melyben Teleki Ádámnak tanácsot ad, hogy miként írja meg kérvényét a szász és lengyel királyhoz, ki ekkor Varsóban volt, „és onnét octobernek előtte nem várják”. E levelben még bízik abban, hogy öccse hozzájut a Vay-követeléshez. „Igazán megvallom nagyságod előtt, hogy a sok föl és alá való járást és szüntelen való fáradozást már annyira meguntam, hogy most egyebet nem óhajtok, hanem csak hogy ha Istennek teczenék egyszer olyan csendes maradó helyet rendelni, a hol a kevés életemnek hátra maradt részét Isten dicsőségére, nemzetemnek és jóakaróimnak szolgálására előlteném, úgy vélem, akkor újulnék meg.”³

Mányoky tótfalusi tartózkodásáról érdekes leírás maradt fenn abban a tanuvalomásban, mely 1772-ben Debrecenben folyt le Baranyai Miklós arcképe körül való pereskedésben⁴ s amely peranyagot Jókai is felhasználta egyik regényében. Ez a Baranyai Miklós 1726-ban szeptemvir lett és állásánál fogva gyakran kellett a fővárosban tartózkodnia. Mányoky tehát ezidőben, 1726 — 1731. közt, feshette. A perben Varjas János debreceni tanár nyilatkozik, hogy 1740-ben többször megfordult Tótfalun, ahol Mányoky nővére házában látott Mányoky-képeket, nevezetesen egy „Mária Magdolná”-t, melyért a szomszéd bogdányiak aranykat akartak adni, de Mányoky nővére semmi pénzért sem vált meg bátyja képétől. Az említett Baranyai-arképen kívül állítólag megfestette Mányoky a szeptemvir nevének arcképét is,⁵ de a képek holléte ma ismeretlen.

Ugyancsak magyarországi tartózkodása alatt készülhetett az az öreg embert ábrázoló tanulmánya, melyet az Ernst-Múzeum (1915) XIII. kiállításán mutattunk be (jelenleg a debreceni Déry-Múzeumban), melynek hátlapján Darvas Ferenc 1805. május 18-án kelt levele megerősíti azt a

¹ Mévészet, VII. 265. l.

² Széll Ferenc azíves közlése.

³ De ez nem lehet a szeptemvir első neje, Ungvári Katalin arcképe, akit már 1707-ben elhunyt magától, hanem második neje, Sándor Zsuzsáné, aki csak 1733-ban halt meg, akit tehát Mányoky ösmehetett és le is feshette. (Széll Ferenc adatai.)

⁴ U. o. 265. l.

⁵ Mévészet, X. 27. l. Az eredeti az Ernst-Múzeumban. Pecsénnyében kitéve Malonyai: Magyar képművészet, 17. l.



MÁNYOKY ÁDÁM : SAPIEHA HERCEG, 17M
Gróf Garmas 430teny, Bécs

URSZ. H. KLIB.
www.ursz.h.klib.com



MÁNYOKY ÁDÁM : GRÓF FLENNING ARCSEPE
László pöstit, Veszó



MÁNYOKY ÁDÁM: ORZELSKA GRÓFNÓ ARCKÉPE
Lazareti palota, Varsó

ORZSZ. M. ALIÁ.
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA



MÁNYOKY ÁDÁM: MADAME MONTMORENCY
Lazareti palota, Varsó



MÁNYOKY ADÁM: LIBOMIRSKA GRÓFNŐ
Laczkósi poléna, Varsó



MÁNYOKY ADÁM: DÖNHOFF-BIELINSKA (KÉSOBB LIBOMIRSKA) GRÓFNŐ
Laczkósi poléna, Varsó



MÁNYOKY ADÁM: ISMERETLEN FÉRFI ARCKÉPE
Királdi Csapódi Múzeum



MÁNYOKY ADÁM: RICHTER JÁNOS KRISTÓF
Az ill. Bemegyerő rézmetszete

OROSS. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZEK
FŐISKOLA

hagyományt, hogy a képet Mányoky festette.¹

Ellenben nem Mányoky festménye Har-rucker Ferenc báróné szül. nemes Dirling Antónia arcképe (1717–1790),² mert hiszen e festményt, mely 35–40 éves nőt ábrázol, Mányoky csak Drezdában 80 éves kora körül festhette volna, de ezidétt, mint látni fogjuk, egészen más volt a stílusa.

Gróf Ráday Gedeon (Iklód, Aszód mellett) tulajdonában van három festmény: gróf Ráday Pál (1677–1755.) arcképe, felesége szül. Kajall Klára († 1741.) és lánya, gróf Teleki Lászlóné szül. Ráday Eszter arcképe. Mint tudjuk, Mányoky igen jó viszonyban volt a Teleki-családdal, egyik levelében említi, hogy fiúk számára meg fogja festeni az öreg Teleki-házaspárt (Művészet. VII.), Rádayt pedig Rákóczi udvarából ösmerte, de e képek máig lappanganak. A három festmény³ közül az őszbecsavarodó hajú férfit díszmagyarban ábrázolja, Rákóczi egy-kori belső titkára, a Manifestum szerzője, ezidétt már megtört ember, nyugtalan tekintettel, komoran néz maga elé, — egy igen mozgalmas élet van mögötte.

Szinte kiolvassuk belőle, hogy nagy árat kellett neki adnia akkor, mikor, hogy hazajöhessen, elérulta a fejedelmet. (Századok. 1926. 5. sz.) Baljában levelet tart, melynek borítékján a címzés Mányokynak szól, — ami jó barátságukat jelzi és együttal a kép szignálása is! A felső bal sarokban az ábrázolt neve *Ráday Pál I. szül. 1677. † 1741.* — későbbi felírás. A festés meglepően életlenné, a test lapos, a színek üvegesek, a másik két Ráday-kép azonban sokkal erőteljesebb. A nőt magyar viseletben ábrázolja. Az arc mintázása gyöngéden puha, míg a lánya, Eszter arcképét, mely tájképi háttérbe van beállítva és magyarruhás fiatal leányt ábrázol, — kezében, kissé mereven, legyezőt tartva, a lokális színek kissé tónusztalan egybekapcsolása jellemzi. Ha összehasonlítjuk az Andrássy Géza gróf tulajdonában levő (lengyel) női arcképpel, melynek gyönyörű

karnációja és lágy, puha modellírozása a fényárnyhatásoknak hollandi mestereknek épült, kiváló érzetítése s amely bizonyára az itthon készült festményeket jóval megelőzte, csodálkozva látjuk az eladás erőtlenségét, a beállítás merevségét. Pedig a felfogás közös, Rádaynét is környezetbe állítja. Baloldalt illakékes takaróval leborított asztalon imakönyv és azon legyező van, lánya fölemelt balkezeiben pirosszalagú legyezőt tart, míg mögötte tájképi háttért festett. De a csendéleírészleteket kevésbé olvasztotta bele a tónusegységbe, mint korábbi műveiben, — itt keményebb lett a festése, merevebbek alakjai, — legalább is a Ráday-képeken.

Eszterházy János grófnál (Nyitraújlak) van egy festmény, mely Jeszenák Pált ábrázolja, melynek hátlapján ez a felirat olvasható: „Illustris ac generosus Dominus Paulus Jeszenak Regni Hungariae Palatini Universum Bonorum Praefectus et Plenipotentiaris, nec non quae Maiestatis Sacratissimae Juditi Dom. Fiscalis. Aetatis suae 42. Pictus per A. de Manyoky, Suae Maiestatis Sacr. Regis Poloniae simulque Electoris Saxoniae Aulae Pictorem primarium et ordinarium. Posonii 1750.” (A képet még nem ösmérem. Mycielski gróf [Krakó] szíves közlése.)

Podmaniczky Géza bárónénál Kiskartalon két Podmaniczky-kép van. A férfi, János báró, erőteljes megjelenésű, díszmagyarba öltözött, jobbát övén nyugtatja; baljában felszakított levelet tart, melyen e szavak: *Cito, cito* olvashatók. Színhatása a tónusba olvad, a kezelés lágy, omló, a fényárnyban lappangó reflexek gyönyörű kolorista hatásokat adnak, amint például az öv vörös színe ott rezeg a kéz hússzínén, vagy a kardmarkolat aranya végigfut a szék támláján.

Felesége, sz. Osztróulczy Júlia, nemes arcú, dőlceg termetű nő, mélyen kivágott magyar ruhában, jobbában legyezőt tart, derekán sárga és vörös szalagon zsebkendő függ, aranylappal, fekete tokban. A testszín finom árnyalatokban, lágy ecsetkezeléssel, puhán van festve, meleg tónusban, melyet a sötét háttér kiemel.

Tulajdonomban van egy vázlatosan festett tanulmányfeje,⁴ a hasonlóság után tielve valamelyik Podmaniczky arcképe ez is,

¹ Ernst-Márcum kiállításai XII. 12. l. 12. szám.

² Kiállítva mint Mányoky festménye a darmstadti kiállításán 1914-ben, 314. sz. a. Nyári Sándor dr. által. Kéroph. Műhely gr. tulajdonából.

³ Kiállítva az Ernst-Márcumban 1914. XIII. kiállítás 14. sz. és 19. sz. a.

⁴ A felirat ez: „A Monsieur, Monsieur Adam Mányoky etc. Drezde Pr. Vietzke), 4. n.

⁵ A kép azelőtt dr. Pastelner Gyulán volt.

prémes vörös mentében, hosszú, hátrafésült fekete hajú, kerek arcú, kis bajusú, jószágos tekintetű javakorbéli férfi, — a fei plasztikai ereje erős, a karnáció sárgászöld, az esetkezelés biztos kézre vall. Mányoky művészete ekkor, 1780 táján, tehát mikor már benn volt az ötvenes években, még nem hanyatlott, csak a körülmények kedvezőtlenessége hatott lekére annyira, hogy magyarországi működésének eredményei igen különböző értékűek. Hogy magyarországi tartózkodása alatt az előkeio társaság vezető emberéit nagyobb számban festhette, mindenestre nagyobb számban, mint amennyinek létezéséről eddig tudunk, arról jobbnrend-beli emlékeink vannak. Ösmerünk ugyanis egy festményt fotografiában, Nyári Sándor hagyatékából, mely Ráday Pálhoz igen hasonló főnemeset, talán egy másik Rádayt, prémes mentében, díszmagyarban, állva ábrázol, balját kardján tartja (ez a kéz igen el van rajzolva), jobbában egy levél, melyen latin felirat áll: *Semper sapientia...* (a többi olvashatatlan). Tulajdonosa ösmeretlen. Azonkívül Naláczy Pál „Külső országébéli Tudósítások” című művében (Bécs) drezdai tartózkodásáról emlékezik meg, igen, de ekkor már Mányoky régóta meghalhatott s noha barátai dicsérték, halála körülményeiről máris megfeledeztek (hiszen Naláczyt ciceronéja, Ehrlér von Max kamarás is úgy informálja, hogy Mányoky Varsóban halt meg a közkórházban és barátai láták el étellel-itallal, halála után pedig szép temetéssel, ami tévedés, mert Mányoky — látni fogjuk — Drezdában halt meg, általános tiszteltet között). Naláczy azonban említést tesz arról, hogy tudomása szerint Szükszói Antal nográdmegeyeri főadminisztrátornak arcképét Mányoky festette s így nem lehetetlen, hogy Mányoky hatástendős utolsó magyarországi tartózkodása idejéből még néhány műve felszínre fog kerülni. Anny bizonyos, hogy Mányoky nem volt megelégedve az otthoni eredménnyel és 1731. végén visszament Szászországba. Először Lipcsében találjuk, honét már említett levelét írja Telesi Ádámhoz, melyben „csendes maradó helyről” ábrándozik, hol végleg megtelepedhetne.

Egyelőre erről azó sem lehet, Lidvari festői állásától megfosztva érkezik Lipcsébe,

ahol munka után kell látnia. Ez időben Lipcsében készített művel közül csak Bernigeroth metszetében ösmerjük Richter János Kristóf szász kir. tanácsos s lipcsei szenátor arcképét. A képen könyvtára előtt áll, az asztalra támasztott könyvvel kezében, az asztalon korái- és csigagyűjtemény. A parókás, komoly tekintetű férfi nemes tartása monumentális megjelenésű. A festmény 1732-ben készültnek van jelzve. A metszet Richter halála évét (1751.) is közli, tehát ezután készült. Mányoky művészete delelőjén képviseli. Ugyancsak Bernigeroth metszetéből ösmerjük Trier Károly Frigyes udvari tanácsos arcképét († 1765), hasonlókép 1732-ben festve, a metszet 1763-ban készült. Falra akasztott, drapériával díszített, aranyrámás kép keretében látjuk az idősebb úr mellképét, allonge-parokában, fehér nyakkendővel, bársonykabátban, jószágos tekintettel szemében. Ugyanezen korból való lehet Theodor Oertel arcképe, melyet szintén csak Bernigeroth metszetéből ismerünk. Hatásos, nagyszerű drapériarendszerbe fölépített arckép, melynek kezei különösen vannak megrajzolva. Az eredeti képen az anyagéreztetés mesteri lehet. Oertelné arcképe († 1751.) hasonlókép Bernigeroth metszetében ösmeretes. A kép kompozíciója emlékeztet Richter János Kristóféra, az ablakon át kilátás nyílik egy dombos tájra, háttérben kastélyal, az éltesebb úrnő nagyszerű, barokkos redőzette omló bársonyruhában ül az ablak előtt. Bernigeroth metszetében bírjuk Richter Johanna Magdaléna szül. Welsch arcképét († 1726.), akit Mányoky festett, rokon kompozíció, az idősebb úrnő könyvekkel megrakott asztal előtt, ablak mellett ül, melyen át dombos vidékre nyílik kilátás. Ez utóbbi két festmény lehet, hogy még Mányoky magyarországi útja előtt készült, hiszen mindkét hölgy Mányoky visszatértekor már halott volt. Hasonlókép csak metszetből ösmerjük Mányokynak Dinglinger ötöst — öreg korában — ábrázoló arcképét. Bodenehr metszette in memoria sempiterna, tehát Dinglingernek 1731-ben történt halála után, míg C. A. Wortmann metszete 1727-ben Dinglingerné szül. Bütermann Mária Zsuzsannát, Dinglinger ötödik feleségét, aki 1726. dec. 10-én halt meg harmincéves korában, özvegynék hagyva tizenegy gye-

rekkel az öreg ötvösmestert (kinek öt feleségéről huszonhárom gyereke született).¹ A Dinglingernek arcképéről készült metszet Mányoky távollétében készült a biztos, hogy ez a képe még magyarországi útja előtről való. Hasonlóképp Dinglinger arcképe is, melyet Bodenehr metszete örökölt meg. A másik Dinglinger-képpel összevetve, melyet a Zwingerből ösmertünk, Mányoky itt sokkal keményebb rajzú, a fej kicsinyes megmintázásával törődik, a festői felfogás légsyádnak hiánya azonban kétségkívül a rézmetsző rovására irandó. Ujabbán a poseni múzeumba került Mányoky egy Dinglinger arcképe, mely erős fényárványhatásával a művész egyik kiváló alkotása.

Bernigeroth metszetéből ösmérjük Mányokynak Horn Gáspár Henrik jogtudós (1687—1718.) arcképét. Hatalmas, függönyvel félig eltakart könyvtárra előtt áll az allonge-parókás nemes úr (címere is oda van festve a bal sarokban), balját könyvön, jobbát az asztalon nyugtatja, egész megjelenésében nyugalom és biztonság. Nővére, Conradi Anna Erzsébet (1662—1738.) arcképe, mely Zucchi metszetében maradt ránk, — úgy látszik, ezt már 1732 után festette — új stílusát mutatja. Drapériákkal körülvevett ovális rámból, melynek alján férje és a maga összekombinált címere, néz felénk a mélyen dekolletált hatalmas termetű nő, az arc rajzos részletezése itt is a rézmetsző rovására irandó. Lám, mennyire festői Mányokynak ezidőben (1732) készült festménye, a berlini híres építésznek, Knobelsdorff György Vencellnek, berlini magántulajdonban levő arcképe. A kis parókás, lágyan modellizott finom fej csupa élet és elevenség. A hússzín gyöngéd átmenetiben az árnyékolás hangszólyai adják a formákat.

Bernigeroth metszetében ismerjük továbbá Richter Tamás Benedek (1687—1728.) és Richter Tamás (1682—1719.) arcképeit, Richter János Kristóf idősebb testvérét, akiket Mányoky még magyarországi útja előtt festetett, ha a metszetek később készültek is. Ugyancsak ekkor készült a hasonlóképp Bernigeroth metszetéből ismert Trier Rachel arcképe, a fentebb említett Trier Károly Frigyes neje, mind lipcsei előkelőségek, kik Mányoky művészetét elismeréssel fogadták.

A lipcsei egyetemi könyvtárban van az 1736-ban fentett Rechenberg Károly Ottó jogtudós (1689—1781.) arcképe, a könyvtár sok egykorú tudós professzor képe között Mányoky arcképe könnyedségével, anyagfestésének igazságával és főleg az emberiesen egyszerű lélekábrázolásával magasan kiemelkedik.

Ugyancsak pusztán metszetekből ismerjük Boerner Krisztián Frigyes, a teológia doktora, egyetemi tanár (metszette Rosbach) és Accorombonus József Raimond apostoli protonotarius (metszette Zucchi) arcképeit, melyek stílusuk után néve ebbe az időbe eshetnek. Hasonlóképp a budapesti magángyűjteményben levő női arckép, melynek hátán szignatúra is van, már ezt az utolsó feltűnően dekoratív korszakot vezeti be, az anyagkezelésben főleg, míg az arc jellegzetes vonással és a kéz egyéni voltának érzetése nincs minden intimitás hiánján.

Egy 1785-iki amsterdami aukció-katalógus három művét említi: egy önarcképet, parókában, vállra vetett szürke drapériában, gazdagon hímzett mellényben, nyitott és dekolletált ingben, bal kezével mellét érintve; egy fiatal gavallér arcképe, szintén parókában, aranyszegélyű bársonyruhában s egy fulére húzott vörös bársony hálósnapkán, himlőhelyes férfi arcképet. A gyűjtő nevét a katalógus nem említi, de a képeket módfelett dicséri, annak ellenére a képek csak mérsékelt áron kelttek el, az első kettő 7 holland forintot (megvette egy Motte nevű úr), a harmadik 2 frt 10 garason kelt el (megvette egy Martens nevű úr).² Mind a három kép méretei *sur le pied de Saxe* vannak megadva, ami szársországi származásra vall.

Végül megemlítjük az 1754. évben festett Sapieha gróf arcképét (jelenleg a bécsi gróf Czernin-gyűjteményben), mely Mányokyt művészte teljében képviseli. A páncélos, allonge-parókás férfi, finom metszésű orrával, megkapó tekintetével az intím lelki élet érzetetésének kiváló példája.

Mányoky azonban Lipcseben sem volt sorsával megelégedve; a biztos fizetés, a nyugodt elhelyezkedés vágya élt benne. Közben (1753-ban) Erős Ágost elhalt és fia Ill. Ágost jut a trónra, akihez — mint régi jóakarójához, hiszen már trónörökös

¹ Spinnel: J. M. Dinglinger. Dresden 1908. 68. l.

² Terey Gábor cikke a Kunstchronik-ban 1914. 66. sz.

korában festette! — már a következő esztendőben folyomodik régi állásáért. 1755-ben folyomodását megismélti, miközben mai sármalmas állapójára rámutat, „mint-hogy most, valamint az egész éven át semmi dolgom sem akadt s hitelezőim szüntelenül zaklattak“. Az 1754-ben kelt folyomodványára nov. 2-án az a határozat, hogy meg kell vizsgálni, mi igaz állításaiból és hogy miért vesztette el penzióját? De a vizsgálat nem lehetett ró nézve kedvező, mert még 1755. augusztus 2-án is az a határozat, hogy „soll sich gedulden“. Végre hosszas várakozás után 1758-ban újra kinevezik udvari festővé.²

Ekkor már 64 éves, de rendkívül szívós egészséggel, telve munkakedvvel, művészetének teljes birtokában, mint azt az ez időben festett művei igazolják. Ekkor végleg Drezdába telepedik.

Ez időből (1724 — 1757) ősmérjük tehát a következő műveit:

70. Baranyai Miklós arcképe. Debrecenben volt 1772-ig. Jelenleg?

71. Baranyainé Sándor Zsuzsánna arcképe. Ugyanott. Jelenleg?

72. Öreg ember. Debrecen. Déri-Múzeum.

73. Gróf Ráday Pál arcképe. Gróf Ráday Gedeon (Iklód, Aszód melletti) tulajdona.

74. Gróf Rádayné szül. Kajali Klára († 1741.). Ugyanott.

75. Gróf Teleki Lászlóné szül. Ráday Eszter. Ugyanott.

76. Báró Podmaniczky János. Br. Podn aniczky Gézáé (Kiskartal), tulajdona.

77. Báró Podmaniczkyné szül. Osztróuczky Júlia. Ugyanott.

78. Báró Podmaniczky arcképvázlata. Dr. Lázár Béla tulajdona. Budapest.

79. Gróf Ráday (?). Fotográfia. Nyári Sándor dr. hagyatékából. Jelenleg?

80. Szikszói Antal nórórádmegyei főadminisztrátor arcképe. (Említve Naláczy Pál: Külső ország-beli Tudósítások. Bécs. E. n.)

81. Jeszenák Pál arcképe. Pozsony. 1750. Gróf Eszterházy János (Nyitra-Ujlak) tulajdona.

82. Richter I. Kristóf lipcsei szenátor arcképe. Metszette Bernigeroth. 1752. Jelenleg?

83. Trier Károly Frigyes udv. tanácsos. 1752. Metszette Bernigeroth. 1763. Jelenleg?

84. Theodor Oerlel. Metszette Bernigeroth. Jelenleg?

85. Oericzné arcképe. Metszette Bernigeroth. Jelenleg?

86. Richter Joh. Magdaléna arcképe. Metszette Bernigeroth. Jelenleg?

87. Dinglinger János Menyhért, ötvöse-mester Öreg korában. Metszette Bodenehr. Jelenleg?

88. Dinglingerné szül. Büttnermann Mária Zsuzsánna. Metszette C. A. Worsmann. Jelenleg?

89. Comardi Anna Erzsébet szül. Horn (1662 — 1738.). Metszette Zucchi. Jelenleg?

90. Dinglinger ötvös arcképe, prémes sapkában. A poseni múzeum tulajdona.

91. Richter Tamás Benedek (1687 — 1728.). Metszette Bernigeroth. Jelenleg?

92. Trierné szül. Winckler Ráchel arcképe. 1752. Metszette Bernigeroth. 1747. Jelenleg?

93. Rechenberg Károly Ottó jogtudós, egyet. tanár (1689 — 1761.) arcképe. 1752. Lipcse. Egyetemi Könyvtár.

94. Boerner Krisztián Frigyes egyet. tanár arcképe. Metszette Rossbach. Jelenleg?

95. Accorombonus József Raimond apost. protonot. Metszette Zucchi. Jelenleg?

96. Ismeretlen nő arckép. Szignálva: Mányoky. Budapest. Biéhn János úr tulajdona.

97. Sapieha gróf. Lengyelország palatinusa. 1754. Czernin gróf tulajdona. Bécs.

98. Mária Magdolna. (Említve Varjas János debreceni 1772. évi tanuvalloomásában.) Jelenleg?

99. Ismeretlen nő arckép. Nyári Sándor dr. hagyatékából. Fotográfia. Jelenleg?

100. Ósarképe, parókában.

101. Egy fiatal nemes arcképe.

102. Hálósapkás férfi arcképe. (E három kép előfordult egy 1768. aukción. Amsterdam. 147. 257. 288. sz. a.) Jelenleg?

103. Frigyes Keresztély szász herceg, mint trónörökös. Metszette Zucchi. (Nagler XXII. p. 347. No. 5. Magaz. I. sächs. Gesch. IV. 787.) Kép és metszet jelenleg?

104. Ezüsttálcaszuhás férfiarckép. (1816. lipcsei aukció. Hatesmann kamarai titkár hagyatékából. 52. sz.) Jelenleg?

105. Egy nemes úr arcképe, két selyem kabátban. (D'Alpens rézkari hagyat. aukciója 1914. ápr. 14. az osztrák Kunstvereinben. Bécs. 48. sz.) Jelenleg?

106. Leitzgr Herman hamburgi tanácsos arcképe. (Schrauder-aukció Lipcsében. 1886. dec. 46. sz.) Jelenleg?

107. Lubomirska szül. Lubomirska hercegnő. Varsó. Lazienki-palota. 73. sz.

108. Rybinski Jakab, chołmi vajda. Varsó. Lazienki-palota. 106. sz.

109. Fiemming gróf. Lazienki-palota. 113. sz.

110. Madame Monimorency. Lazienki-palota. 114. sz.

111. Sieniawski Ádám heiman. Lazienki-palota. 111. sz.

112. Ismeretlen főúr arcképe. Varsó. Múzeum.

113. Ismeretlen főúr arcképe. Krakó. Czapski-múzeum.

114. Női arckép. 1755. Metszet. Ki? Megvolt a Borkowski-zékkaragylőmésnyben. Szignálva: Marycki név alatt. (Bassawiecki, Słownik rytowników polskich. 189. l.)

Második drezdai letelepüléséig (1758) íme Mányoky eddig ősmert műveinek jegyzéke. Ezek az esztendőnk művészeink leg-hányatottabb ével voltak s alkotó ereje ezt megsínylette. Művésze tehát igen egyenetlen, a lelki elmélyedés szép példái mellett sok a lapos, felületes alkotás is. Már nem is ifjú ember. A sors csapásait nem viseli el játszruganyossággal. A keze a lelki izgalmakat, melyeken keresztül és amelyeket felségfolyomodványában is panaszol, visszatükrözi. Csak III. Ágost udvarában nyugszik meg, a mi művésze — ha ideig-óráig tartó — újabb föllendülését is eredményezi.

Dr. LÁZÁR BÉLA

¹ Drezdai levéltár loc. 879. Div. Verz. fol. 62—63.

² Füssli, III. 706. l.

FRITZ HÖGER MŰVÉSZETE: A CHILE-HAUS HAMBURGban

(EGY ÉPÍTÉS SZ KOMMENTÁRIJAI NAGY MŰVÉHEZ)

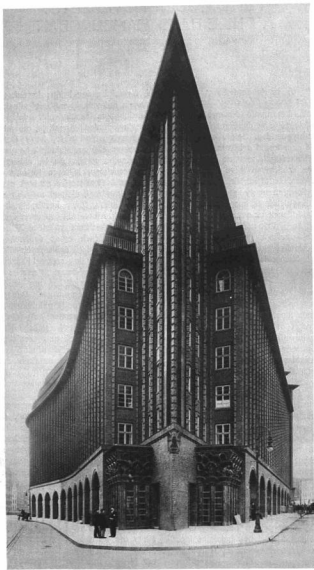
I. Az építőművészet az érdeklődés előterében.

A háború után való idők egyik legérdekesebb jelensége az építészeti kérdéseknek előtérbe nyomulása. Szinte egyik művészet felé sem fordul a közönség figyelme olyan élénkséggel, mint az építész felé. Bizonyos értelemben véve ez természetes: az építészettől várják igen sokan életük egyik igen nagy problémájának, a lakásszükségletüknek megoldását. Persze az érdeklődésnek ez a része meglehetősen távol áll az „érdek nélküli tetszéstől”. De ettől eltekintve is megállapíthatjuk az építészeti jelentőségének hatalmas megnövekedését! Nemcsak abban a tekintetben, hogy az építészetnek a legkülönbözőbb irányú és igen nagy szükségleteket kell kielégítenie, amint a gazdasági viszonyok azt csak valahogy is megengedik; de jelentős tünet az is, hogy az építészeti eseményeket a nagyközönség figyelme nyomon követi, még pedig az érdeklődésnek olyan mértékével, amilyenre talán csak a korai renaissance idejében találunk példát. A képeslapok, sőt a napilapok képes mellékletei úgyszólván hétről-hétre beszámolnak az öt világrész nagyszabású, új irányú architektúrájáról. A nagy művészeti folyóiratok pedig kimerítően ismertelik, mílyen valahol egy értékes, érdekes új épület elkészül. Az utolsó évek építészeti termésének java a művészeti folyóiratoknak majd mindenikében megjelent: mert sokaknak fontosak ez alkotások, mert az olvasók ismerni kívánják e jelentőségteljes műveket.

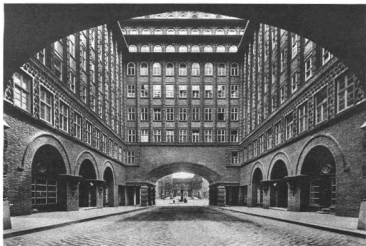
Az okot, hogy az érdeklődés szinte tünetyszerűen fordult az építész felé, abban a tényben is megtalálhatjuk, hogy az építészeti az utolsó tíz évben hatalmas lendülettel új csapásokra vágott. Építészeti megújodásnak vagyunk a tanuló — olyan folyamatnak, amelynek gyökerei az 1900 előtti évekig nyúlnak vissza. Az építészek céhe

új formakészítéssel jön: korunk törekvéseinek, igényeinek, szükségleteinek formájában dolgozik. Ez mindenkit érdekel és mindenkinek fontos! Annak is, aki mindmáig ellenvetés nélkül túrta, hogy életét más alapokon álló architektúrák kényszeredett térformáiba törjék. Az is, aki laikus az építészeti feladatban, lelkesen fogadja az újat, amit az ő élete testére szabtak a ma építészeti, kortársai, akiknek megvolt a bátorságuk ahhoz, hogy kortársaknak mutatkozzanak. Alkotásaik épp azért érdekesek, amint érdektelenek voltak a XIX. század második felének amaz épületei, melyek meglevő, nagyfűrt épületeknek több-kevesebb sikerrel és ügyességel készült másolatok voltak. (Emlékezzünk arra az egyszer komolyan propagált s ma lázálomnak tetsző ideára, hogy a pesti Dunapartot a velencei Canal grande palotáinak másolatával kellene benépesíteni.) A mai építészeti jelentős képviselői új értékekkel jönnek, de ez az új nemcsak az újszerűség várszóval hat, hanem elsősorban a korszerűségével, a forma és tartalom adaequat voltával.

A háború befejezése óta kevesen alkotnak a mai követelményeknek annyira megfelelő, mint Fritz Höger a hamburgi Chile-Haus óriási irodaházombjának felépítésével. Ez az épület formájának újszerűségével, a kívánt célnak tökéletesen megfelelő voltában, monumentalitásában elsőrangú építészeti esemény. A mű az egész világon visszhangra talált, képei végigjárták a naplót, a szakbeli sajtót, a művészeti folyóiratokat a kontinensen épügek, mint az óceán túl. A mestert nemcsak hazája ünnepli, — Rudolf G. Binding, a hamburgi poeta ditrambikus sorokban zengi meg a Chile-Haus dicsőségét: „Egy város, egy nép minden vészüleit erejének emléke — ezt hirdeted büszkén, ujjongva, elragadtatva!” — Fritz Höger nemcsak polgártársai üdvözlők és dicsőítők, hanem — mint



FRITZ HÖGER: A HAMBURGI CHILE-HAUS DÉLI VÉGE



FRITZ HÖGER: A HAMBURGI CHILE-HAUS — A FISCHERTWIETE ÁTJÁRÓJA



FRITZ HÖGER: A HAMBURGI CHILE-HAUS DÉLI HOMLOKZATA

e sorok fróijával közli — legutóbb az argentinai művészek szövetsége is tiszteletbeli tagjává választotta.

II. Fritz Höger írása művéről.

Nézük most már, mivel érdemelte meg mindezt Höger? Mi az, ami tökéletesen új és egyáltalán olyan nagyon korszerű ebben az épületben? Abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy képeinket Fritz Höger rendelkezésünkre bocsátott soraival kommentálhatjuk. Mielőtt azonban az építészek adnák át a szót, az olvasót röviden az épület legfőbb problémáiba kívánjuk bevezetni. Az építész feladat a következőkben írható körül: a hamburgi pályaudvar közelében, a Zoilkalan mellett való városrendezéssel kapcsolatban kialakult, egy utca által elválasztott két telekre — melyek egyike hegyesszögű — hatalmas, legnagyobb kiterjedésében 160 méter hosszú és 80 méter széles irodaház volt építendő, a helyet a végsődkig kihasználva. Ez a száraz feladat. Höger művészi lelkiismerete ezenfelül azt parancsolta, hogy a beépítés módja nemcsak gazdaságos, hanem abszolút művészi is legyen, hogy ez az óriási épület a hamburgi kereskedelem repraesentánsává váljék, monumentáltsága révén fogalomává nőjön.

Már most igen érdekes meghallgatnunk Högert, hogy mit érzett és gondolt munkája közben, mily felfoggással kezdett a munkájához és milyen megfontolások vezették. Írásán keresztül a modern építés gondolkodásába pillantunk. A laikus olvasó, ha dolga lesz építéssel, talán jobban megérti annak igényeket, az építészek között pedig sokaknak talán reveláció lesz, hogy így is lehet dolgozni.

„A telekforma még az utca átépítése útján lehetőségessé vált összefogásban is igen nagy nehézségeket rejtett magában. De nehéz feladat megoldása mindig hálás! Így volt ez esetben is. A háznak enélkül is azt a struktúrát adtam volna, amelyben felépült, de másfelől csak ezzel lehetett a ház különböző részelt, nevezetesen a Pumpenstrasse „S“ alapvonalú homlokzatot jól megoldani. Persze egy nagyvonalú horizontalizmust is alkalmazhatam volna, de annak távolról sem lett volna annyi varázsa, mint a finomszálú vertikalizmusnak.*

„Kezdetől fogva egyszerre dolgoztam a ház alaprajzán és metszetén. Az épület nagy hőmpölygése e kettőnek egységéből fogamzott, nem pedig a nézetek mértani megrajzolásából. A Chile-Haus mértani nézete a laikusban az unalom és az elrettenés érzését kelti. Mint általában, úgy itt kétszeresen szükséges volt a testekben és perspektívában való látás, ha szabad mondanom: a levegőbe kellett festenem és pedig a helyszínén. Ezzel egyszersmindkorra el voltak intézve számomra a romantikus játékok, melyek a testtömegek érzése nélküli homlokzatocskákat rajzolásánál kikerülhetetlenek. Az épület, amint ma áll, olyan, hogy az alaprajz vagy a metszet bármilyen kismértékű megváltoztatása, különösen a lépcsős emeletorokból, csak kárt okozhatna. És mindkettőnél — alaprajz és metszet — állandóan szemem előtt tartottam a célt, a világítási viszonyokat, a szerkezetet s. b. Schol nincsen semmi, amit csak architektonikus szempontoktól vezérelve tettem volna, azt lehetne mondani, a cél ördögének kezében kristályosodott ki az egész.“

„Városépítészeti és építészeti szempontok erősen egymásba nyúlnak. Egyik a másiktól soha el sem választható, együtt haladnak. Minden ki van elégítve és semmi sem mond ellent a másikkal. Az architektúrán, de architektúrától nem is akarunk beszélni, mert ez épületnek a hagyományos értelemben veit architektúrája nincs is, hanem csak *struktúrája* van, a homlokzati síkokon sehol sem találni valami külön, önmagáért akartat. A külsőnek struktúrája tökéletesen összeesik a belső célnak struktúrájával, úgy a homlokzatoknak, mint a belsőnek szerkezetével, a szerkezet pedig az építési gazdaságossággal. Minden térrésznek legjobb világítást adtam, a lehető legnagyobb oszthatóságra törekedtem, egészen apró celláig s a legnagyobb kihasználhatóságra igyekeztem. Eltekintve a szobrászmunkától, csak egyetlen helyen építtem valamit úgy, ahogy felépült, tisztára művészi szempontokból s ezt az egy pontját az épületnek senkinek sem fogom elárulni, mert ez a kis részlet-kiképzés az egész épület nagyságánál és ritmusánál fogva épp olyan természetesen hat, mint az egész.“

„A Chile-Haus művészi mivoltának lényege az egytagú keskenymezőjű ritmusban keresendő. Csak ez teszi a végtelen sok kis pillérrel és végtelen sok ablak által teljesen feloldott felületeket a rövidülésben újra egységessé és nyugodttá. Ez adja azután a monumentális tértestet. Az építészeti megoldásnál már jóelőre lemondtam minderről, ami külön, önálló életet élhetne. Csak ami önmagától érteődik s végtelen sorokban ismétlődik, természetes akívülálló szemlélőnek is. Hogy az egyszer jónak elismert milyen mértékben ismétlődik, legjobban megvilágítja az a tény, hogy a házon nem kevesebb, mint 2800 azonos méretű ablak van. Az épület gigantikája és monumentalitása csakis az egységnek végtelen sokszoros, változatlan nagy ismétlődéséből ered. Az alopegységet pedig a legbehatóbb és leggondosabb munkával alakítottam ki. Nem használtam fel azt a tényit, hogy sokszoros ismétlésnél egy és ugyanaz a forma vagy arányossági hiba eltűnik és szinte természetessé válik. Igazán alapos munkát végeztem s az egységet a legfinomabb mérésrel — de a legnagyobb szeretettel is — állapítottam meg és ez a másik irányú fokozás! Így egyesül finomság a megszámlálhatatlan sokasággal, ebből ered az egész épület nagy áradó zenéje. Ehhez járul még az a bizonyos szárnyaló csengés, amelyet a komplikált telekforma nyújtott nekem. Persze a telek formája nem volt olyan, hogy abból az épület testének formája önmagából adódott volna. Ide csak a telekhatárok sokszori korrekciójára réven jutottam el. Az unalomtól való rettegés s a változatosság keresése, a tömegek csoportosítása és tagolása, mely ilyen és hasonló természetű építészeti feladatoknál szokásos és rendszeren csak a tömegek szétrombolásához vezet — olyasmi, amivel végre szakítani kellene, mert csak ott, ahol a közhit szerint az unalom elkezdődik, állunk az igazi monumentalitás küszöbén. Monumentalitáshoz nem a nagy lépték és a brutális tömegképzés vezet el. A legnagyobb falsíkhadást ott érhetjük el, ahol a nagy fényszükséglet sok ablakot követel, — de persze az ablaknak a falban finom részletté kell válnia, építőkővé, épügy mint ahogy az egyes pillér egyes téglával, hézagaival és részleteivel hat s amint ezek az elemek összegeződnek,

úgy összegeződnek az ablakok ezernyi, egyetlen méretű és formájú, üvegtábláikkal, melyeknek ritmusa azonos. Nem fogok visszarettenni attól, hogy egy házat, amely a Chile-Hausnál jóval nagyobb és magasabb, ugyanezen vagy hasonló struktúrával építsek fel. Egy egész várost fel lehetne ezzel a struktúrával építeni és még mindig nem lenne unalmas. A változatosságot az előfeltételek ugyanis mindig biztosítják, úgyhogy az építésznek előfel nem kell hogy gondja legyen. Külön is hangsúlyozom, hogy a Chile-Hausban sehol sem törekedtem festői avagy romantikus hatásokra és mégis azt hiszem, még a régimódi ízlésű is festőnek és érdekesnek fogja azt találni. Hátát adok a sorsomnak, hogy alkalmam volt egy ekkora terjedelmű épületen az építésnek ezt a módját szinte iskolapéldaszerűen megmutatni. De ez összefüggésben nem beszélhetek tovább, mert kevéssé lenne ízléses, ha művemről azzal a lelkesedéssel szólnék, amellyel azt építettem*.

„Persze a ház hatásának egyik leglényegesebb tényezője az alkalmazott építőanyag mineműsége. Az összes homlokzatok összes felületeit oldenburgi klinker-téglával burkoltam. Talán tréfásan fog hangzani, ha elmondom, hogy csupa harmadrangú téglát használtunk fel, mivel így az egyes téglák különbözőek, az egyik erősebben égett ki, mint a másik, a harmadiknak üveges fénye erősebb; az egyik görbe és durva felületű, a másik meg tükrösen síma vagy szinte hólyagosan domború felületű. Ennek a téglának tehát nemcsak színe, hanem sokszoros fénye és reflexhatása van. Ez az épület egyik varázsának titka: így reagál az atmoszférikus hatásokra, a különböző fény- és színhangulatokra. Ez az anyag életet ad a háznak, amint ritmusának akart mivolta lelket ad neki. Pontos feladatom volt a téglá reflexhatását a részletképzésnél kihasználni. Ez vezetett már az első napokon a pillérek vízszintes irányú feltagolásához kiugró téglasorokkal, amelyek egyúttal a főfalsíkkal való szerves beketőst is szolgálják. Látnivaló, hogy a formaakarása és a szerkezet mennyire egy úton haladnak! Ezek a bekető kövek akaratlanul is olyan ornamentumot adnak, amely eredetileg nem is volt szándékolt: ha oldalról, rövidülésben látjuk a homlokzatot, átíós vonalat

adnak, sőt bizonyos pontokból nézve egyszerre öt különböző ilyen diagonálist látunk. Ezt az egész különös hatást az alaprajz és a nézetek szigorú ritmusa biztosítja*.

„A pillértesteknek diagonális beállításáról még meg kell említenem, hogy azokon, bárholonnan éri őket a napfény, kilenc különféle fényérték képződik, amelyek közül, bárholonnan is pillantsunk rájuk, legalább öt látszik egyszerre. Az „S” alakú homlokzaton a görbe vonal révén a különböző fényerőségek száma legalább megötszöröződik. De a reflexek és vetett árnyékok révén ennek a számnak duplájával számíthatunk, amelyek nagy ritmikus ismétlődésben hullámzanak. Azonban igen messzire vezetne, ha továbbszóznám ezt a fonatot. Mindenesetre azt hiszem, hogy a homlokzatnak olyan élete van, hogy a szemlélő érdeklődését, sőt kíváncsiságát mindinkább felfokozza. Kíváncsián várja, hogy a Fischertwienhofon mit fog látni, innen pedig szeretne a ház belsejébe hatolni, hogy meglassa, vajton az épületben szintén érvényesül-e a sokszerűségnek és a kifinomítottságnak elve?*

III. Az építészet néhány lelkiismereti kérdéséről.

Höger vallomásaiból egyszerre a be nem avatott számára is nyilvánvalóvá lesz, hogy mik a mai építészet némely szempontjai, hogy hol fekszik az építészet alkotás súlypontja: elsősorban a tömegek helyes megorganizálásában — érve ez alatt az alaprajz és a függőleges térképzésnek helyes összjátékát a szerkezettel, azután e bentről kifelé képzett térorganizmusnak olyan megformálása, amely a belső teret s annak szerkezetét mivelőt nemcsak kifejezi, hanem ez esetben — óriási tömegekről van szó! — a tömegeket elviselhetővé is teszi, sőt ezen túl mindenképpen érdekessé, izgatóvá. De látjuk ez írásból azt is, hogy mik a művészek úgyszólván egyedüli eszközei: *a megfelelően alkalmazott szerkezet és a feladatnak megfelelő anyagoknak céltudatos művészi felhasználása.* És itt szeretnénk néhány szót elmondani.

Höger építészeti módszere, részletképzésének módja első hallásra talán idegenszerű. Ha gondolatmenetének gyümölcseit nem látjuk, talán azt mondanók: száraz és prózai az az architektúra, amelyhez így eljuthat.

Viszont az eredmény ennek éppen az ellenkezője: hatalmasság, a festői értékeknek roppant gazdagsága. És amelleit ez a gazdagság tökéletesen tárgyi, az anyagból született: *ez az egyenes út, sőt azt szeretnők mondani, az igazi út. Höger rendszere valóban építés, ellenében sok architektúrával, amelynél a kész — elgondolásban kész épülete bizonyos szintén kész, mert minden kézikönyvben megtalálható elemeket úgyszólván felragasztunk. (A legjobb esetben ez elemeket a tervező a maga temperamentumával állítja.)*

Elismerjük: Höger útja nem lehet mindenkinek az útja. Elsősorban azért nem, mert ez bizonyos mértékű keménységet feltételez: merészséget és szembe helyezkedést a konvencióval. Ehhez pedig, ha tényleg értékeset akar alkotni az építész, bizonyos szuverén biztonságra van szüksége. A bátorság a formákat alkotó készség nélkül pedig elégtelen. Viszont elismerjük azt is, hogy nem szabad akárhol úgy építeni, ahogy Höger épít. Ez az út kisebb épületeknél, melyeknek határozott és már kialakult környezetbe kell beleilleszkedniök, a lehető legszerencsésebb eredményekhez vezetne. De ott, ahol a mai építész ilyen korlátokba nem ütközik, ahol egy modern rendeltetésű épületcsoportot állíthat úgyszólván szüztalajra, — avagy mint a Chile-Hausnál, olyan épületcsoportot alkothat a művész, amelynek domináns szerepe van — ott lelkiismeretlenség és bűn, művészi tunyaság az, ha a régi, régen értékes, de ma már elhalt, sablonos formákkal próbálkozik a tervező építész. Korunk igen nagy számban nyújt ilyen feladatokat, alkalmat abszolút értelemben vett architektónikus alkotásokra és sajnálattal kell megállapítanunk, hogy milyen kevesen használják fel azokat. (Szállodák épülnek várak és főúri kastélyok formáiban. Versenypályák tribúnjai — melyeknek szerkezeti érdekessége mindenekfölött álló — szállodák konténerét öltik magukra. Gyárak nem egyszer erdőkhöz hasonlítanak, stb.) S miért történik mindez? Tunyaságból és önmagunkkal szemben való gyávaságból. Mert elismerjük, tapasztalatból tudjuk, hogy a nem sablonos formát sokszor tán könnyebb is elgondolni és a rajztáblán kialakítani, mint elhatározni, hogy

így lesz. A próbálkozásoknak végtelen sora után elérkezünk egy formához, amely művészi lelkiismeretünket már kielégítene — s akkor mennyi tépelődésbe kerül, míg a rajzot levesszük a tábláról és a kivitelezőnek adjuk. Vajjon jó lesz-e? Mennyivel egyszerűbb egy jól bevált mintát lemásolni avagy alkalmazni, mint az új feladatot az abból kicsiholt, anyagszerű és tárgyi formába öltöztetni. De hiába, jó építészethez csak úgy juthatunk, ha egyfelől a kísérlet hosszú kemény munkáját vállaljuk, még pedig mindaddig, míg a terv nemcsak az izlésünket elégíti ki, hanem az számunkra teljesen megnyugtató is lesz, azaz bármilyen merésznek tűnjön is — mégis a magától értődő természetes megoldás.

Innen az alkotás pszichológiája felől tekintve végtelenül érdekesek Höger foljegyzései a Chile-Hauson végzett munkájáról. Beszámolnak a koncepció kialakulásáról, az előkészítésnek a végsőig menő munkájáról és egyúttal arról a biztonságról is, amellyel a valóságba állította munkájának eredményét. Az épület egyes részei, mint például a hajóorrszerűen kicsúcsosodó vége, az elképzelt erőnek csodálatos erejét s egyúttal az elképzelésnek legteljesebb biztonságát idélezzik föl. Enélkül ilyen példátlanul merész térforma megalkotása egyenesen lehetetlen.

IV. Harc a megvalósításért.

Az épület egésze azonban magában rejti Höger akaraterének még jó néhány bizonyítékát: nevezetesen azon harcát, melyet Högernek a hamburgi városi mérnöki hivatalal kellett megvívnia, hogy terve megvalósulhasson. Küzdenie kellett mindenekelőtt azért, hogy a két telekre — melyeket egy utca választ el — egy egységes épület állíthasson az utca kétszeri áthidalása útján. Küzdenie kellett a levegőért is, mert a tűzrendészeti okokból előírt legnagyobb magasságot túl kívánta haladni. Bebizonyította a tűzországnek, hogy az egész házban nincs gyúlékony építőanyag, kivéve az ajtókat és ablakokat s ezeknek mennyi-

sége az épület biztonságát nem veszélyeztetheti: a bentlevők jobban és könnyebben menekülhetnek, mintha létrákra számítanak. Akinek valaha is dőlt a volt az építési hatóságokkal és előírásokkal, az tudni fogja, hogy milyen energia kell ezek okszerű leküzdéséhez. De úgy tartjuk, ez hozzátartozik az építész mesterségéhez! Nem elég egy jó házat megtervezni és megépíteni, olyanak is kell annak lennie, hogy a környezetiével megbirkózhassék, az agyon ne nyomja, értékeit meg ne semmisítse. És ilyenkor az építésznek kötelessége háza érdekében mindent megtenni, mindent vállalni — akár a harcot is — olyan szabályokkal, melyek művét megzavarják.

Sajnos, Höger művét, annak hatását bizonyos veszélyek környezik, nevezetesen a vele szemben felépült másik óriási méretű irodaház: a Ballin-Haus roppant zömök tömege. Ez épület önmagában véve szintén jó példája a modern építészetnek, de tökéletesen más, mint a Chile-Haus. Míg ennél a vonalzás merész és lendületes, addig annál a tömegek súlyos játékan van a hangsúly. Így a Ballin-Haus nem képes árnyékot vetni Höger remekére, ellenkezőleg amellet nem jutnak az ő értékei érvényre.

*

Kíváncsian nézünk azoknak a házkolosszusoknak elébe, melyeket Höger még alkotni fog, amelyeket mint maga mondja, a Chile-Haus tapasztalataival élni fog. Az egyikkel a hamburgi Messehaus eszmei pályázatán első díjat nyert. E vázlat szerint az elgondolás talán még merészebb és grandiózusabb, mert a tömegek, óriási épületcsoportok tömegeinek játéka az alapmotívum. Vajjon pénzügyi nehézségek nem fogják-e e tervet eltemetni? Vajjon Hamburg vilákereskedelmi jelentőségének és gigantikus monumentumát felépítheti-e a mester? Vajjon szembeállíthatja — Európa egyik kapujában — ezt az organikus felhőkarcolótömböt Amerika felhőkarcoló tornyainak kusza, véletlenszerű egymásmellettiségével?

Dr. BIERBAUER VIRGIL

MŰVÉSZETI ÉLET

OLASZ MŰZEUUMOK, ÁSATÁSOK. *(Ün-
jegyzetek.)* PRATO. Ebben a fejlődésében
felbenmaradt kis városban, melyre a közeli
Firenze nehézköznyekot vet, úgyzólvá egy-
maga őzri a középkeri mult emekét a Palazzo
Pretorio. A firenzei Bargellónak és más váro-
sok romáinkori hasonló épületeinek rokona a
pratói Palazzo Pretorio. 1903-ban igen kevé-
sen mult, hogy le nem bontották, az előtte
elterülő tér kiágátása végett. 1912-ben meg-
restaurálták és első emeletén, annak nagyter-
mében és a hozzácsatlakozó kisebb helyisé-
gekben Roberto Papini elhelyezte a városi
képtár anyagát. Sok esztendő multán az idén
folytatták a restaurálás munkáját. A befalazott
ablaknyílásokat kibontották és hajdani alak-
jukra egészítették ki őket. Amennyire rombolás
nélkül lehetséges volt, eredeti román jellegét
igyekeztek visszaadni az épületnek. De a
későbbi szép görökis ablaknyílásokat nem
bántották. A palota nyugati oldalán a homlok-
zathoz ragasztott külső lépcső visz föl az
emeletre. A lépcsőt és a hozzátartozó erkélyt
is stílszerűen megújították. Fontosabb válto-
ztatások történtek ennél az épület belsejében.
Ott eddig csak az első emelet helyiségei vol-
tak rendben. Most felszabadították a különböző
célokat szolgáló többi emelet helyiségeit is.
Kínakarították a földszintet, helyrehozták az
első emeletet. A harmadik emelet lelvárt volt.
Azt is elidőlvoltották s a helyiségeknek lehetősé-
g szerint az eredeti ábrázolatokat igyekeztek
visszaadni minden hozzátétel nélkül. Közben
váratlan fölfedezésekre bukkantak: a város
hajdani podestáinak freskófestésű címeire.
Egy részüket kivágták kevésbé hozzáférhető
helyükről és a második emelet nagytermének
falába illesztették. Mind a három emeletnek
van ilyen nagyterme, három felől jól megvilá-
gított hatalmas helyisége. Mind a háromnak
megvan az eredeti famennyezete, melynek mes-
tergerendáin a hajdani festés nyomai is több
helyütt meglátszanak. Az egész palota múzeum
ma. A félemelet néhány helyisége a risorgi-
mento múzeuma és szomszédságában egy-két
szobában pratói modern festők emlékeit őrzik.
A harmadik emelet Prato-történetének emlékeit,
továbbá a város építészettörténeti rajzait és
metszeteit foglalja magában. Az első emeletről
a másodikra költözöködött fel a kis Pinacoteca.
Szébb környezetet régi képek számára alig
kívánhatna múzeumrendező. A puszta terem
is látványosság lenne régi festésű és feliratos
szép mestergereidával, óriási román stílusú
kőandallójával, a falóiba beléeresztett freskó-
festésű régi címerekkel, izélesen vörös kőpadló-
jával, padkás mély ablakfülkéivel és ólomba
foglalt lívekorongos ablakaival, melyeken a
beömlő fényt szürke velum szűri meg. A falakat,
megfelelő magasságig, meleg barna vászon-

nal vonták be s jól hatnak rajta aranyos
keretűkkel különösen a többévtű oltárképek.
Bútor a teremnek mindössze két régias alakú
hatalmas asztal és néhány támlálan szék;
teremdís is, de kiállítási tárgy is a helyiség
közepén Ferdinando Tacca bronzdíszú kis
kőkútjának eredetije (a palota előtti téren a
másolata áll). A teremnek, bár nagy a mély-
sége, kifogástalan a megvilágítása. Az ablakok
között elhelyezett képek a falba erősített sar-
kakon forgathatók kényelmesen a világosság
felé. Ami a Pinacoteca anyagát illeti, az 1912
óta nem gyarapodott. Néhány fontos darabjá-
ért megérdemli a látogatást. Ilyen mindenek-
előtt Bernardo Daddi öröszű Madonnás oltár-
képe, Giovanni da Milano és Lorenzo Monaco
szárnyasoltára, továbbá Filippo és Filippino
Lippi egy-egy szép képe s Raffaellino del
Garbo főmúve, a gyermekét tartó Madonnát
ábrázoló tondo.

NÁPOLY. A Museo Nazionale földszintjén,
annak is a jobboldali szárnyában nagy a föl-
fordulás. Évek óta rendezgetnek ott és még
évek eltelhetnek, amire minden rendbe kerül.
A nagy nyílt udvar felé forduló falakba nyíl-
ásokat iörnek, viszont a régi ablaknyílások
némielyikét befalazták. Az archaikus szobrokat
falazott légtalalapatzostól kitepték a falból,
amellyel egybe voltak növe és a kisebb zárt
termekbe tolták át ideiglenesen. Így változtatta
meg helyét egyebek közt Harmodios és Aristo-
geiton alakja, Elektra és Orestes összefogódzó
csoportja, Pallas Athenae és Artemis archa-
isztikus szép szobra, a farnesi harcos és a
múzeum néhány más híres darabja.

A földszint balszárnyát, melyben a múzeum
páratlanul gazdag bronzgyűjteménye van, sze-
rencésre nem kezdte ki a rendezés. Ott már
végreleg elhelyezésükben láthatók a legünnöb
pompéjibeli leletek legértékesebb darabjai. Az
egyik sárgafalú teremben római mintájú szép
farostély zár körül két négyzöget. Minden-
ben egy-egy bronz-alak, egy-egy éleingyóságú
bronz-ephebos. Az egyik ifjú atléta, a feje körül
szalag. A két kar ideális módon egyensúlyozza
egymást és az alig mozduló testet, melynek
lömeget a kissé hátravetett balláb mozdulata
lazítja meg. A szobor teljesen ép, noha a
rozda zöldre rágta a bronzot, sőt helyenként
rilleskösre is. Itt-ott még előtetszik rajta a hajdani
aranyozás. Maufi dr., a Via dell'Abbondanza
ásatásainak vezetője, Phidias iskolájának
művét látja ebben a szoborban, amely talán
egyik replikája a mester Pantarkest, a 436-ik
évi olymipai ifjúsági versenyek ekei szármá-
zású ifjú győztesét ábrázoló művének. A szob-
or a maga eredeti kerek talpatán áll ma is.
A másik szobor is atléta emléke lehet. P'irtjei
azonban csavarosan hullanak vállára. Jobb-
karját könyökben kissé meghajlítva, lebecsátja,

balkarját a szíve magasságáig emelve előretartja. A bronz felületét itt is rárakódások teszik durva tapintatúvá. Mind a két szobornak zománcos berakott szeme volt, az előbbiből azonban kitérőt a berakott líveg. Az utóbbiért értetlen, csak színet vesztette. Ezt a két pompás szobrot, amelyre Európa minden múzeuma büszke lenne, az idén tavasszal találták Gyors felállításuk dícséretére válik a múzeum vezetőinek. Az újabb ásatások eredménye egy kis bronz Vénusz is. Övön alulig ruhátlan, onnan kezdve összecuszkodó két combja tartja a drapériát. Kezében kagylóalakú nagy tál, rajta gyümölcsök. A gyümölcs rétege alól víz buzgott: kis házi szökőkút lehetett.

A múzeum második emeletén is már évek óta „újrendezé” a Pinacoteca anyagát a képtár igazgatója, Aldo de Rinaldis. A háború előtt ezen az emeleten nagy volt az összesség. Minden rendszer nélkül függtek egymás mellett a képek. A rendezés azóta érdemes munkát végzett. A képek most iskolák és korok szerint csoportosítva függenek. A múzeum gazdag anyaga ezzel áttekinthetővé lett és sok érteke új megvilágításba került. Különösen impozáns a kései délolasz. főként nápolyi festők gyűjteménye. Az olaszok mellett régi nevezetessége a nápolyi képtárnak nagyértékű németalföldi és német anyaga. Az is jobban érvényesül az új felállításban. A Tizianónak szánt terem azonban még líres. Nemes ó-zöld brokátszövettel borított falain egyetlen kép sem lóg. Egyéb nagy hírnévessége a képtárnak, hogy sehol egy szó felirat benne s katalógus sincsen. Állítógaz már saját aitt van Aldo de Rinaldis nagy képes katalógusa. De az is rendezési hiba, mely pedig súlyos természetű, ha a múzeum csak egy napra is tájékozatlanul hagyja látogatóit.

•

Nápolyban a műemlék-restaurálás számára sok a feladat és az elvégeztetendő munka. Nincsen még egy városa Olaszországnak, melyben a barokk kor anyai korai műemlékeit takart volna be a maga jellemző köntösével. Barokk templomot csinált egyebek közt a tízenegyedik században csúcsos stílusban épült Incoronata-templomból is. Mostanában tele van a belseje állványval és az állványok munkásokkal, kik lehetőség szerint eredeti alakjára akarják visszavátoztatni a templom belsejét. Eredetileg háromhajós templom volt, de a barokk kor egyszerűen elfalazta a harmadik hajót. Már kibontották ennek a baloldali hajónak gótikus árkádjai közül a falat s a templom tere most harmadrésszel tágasabb. Állítógaz a lekapart falfesték alatt ismeretlen freskókat is találtak s most azokat is hozzáférhetővé teszik. Külső embernek erről ma még nincsen meggyőződési módja; ez idő szerint a freskódíszes Cappella del Crocifisso-ban is kőművesek dolgoznak porban és piszkokban.

A kórusbéli freskókat hihetőleg békében hagyja a restaurálás. Azok némi kivétellel csodálatosan jókarban vannak. Ezt a templomot I. Giovanna építtette, András magyar hercegnek hátlan hitvese. Itt koronázta meg magát és itt esküdött hűséget második férjének, tarantói Lajosnak. Régi hagyomány, melyet a történetudomány is szentesített, hogy a kórusbéli freskók ismeretlen mestere, ki a boihajtás nyolc zugolymezéjébe a hűt szentség és a vallás diadalának allegóriáját festette bele, népes kompozícióban híres kortársainak, köztük a királynőnek és férjének ábrázatát örökölte meg. A különböző jelenetek legtöbbjében egy királyi koronás nő alak is szerepel, amely valamennyi ábrázolaton ugyanaz.

Ez a nő lenne a hagyomány szerint I. Giovanna királynő, Róbert király unokája és a boldogtalan magyar királyfi felesége. A pisálókóli gyertyafényben csak tapogatódzva tudja a szem a legszebb sienai trecento alkotásaival vetekedő freskók bűmulatosan íszta rajzát követni. A fejek csodálatosan kifejezők, szinte természetanulmány érzik rajjuk. A királyi koronás asszony feje csupa bűbajos édesség. Ha ilyen szép és finom lény volt I. Giovanna, akkor az alakja köré tapadó szörnyű emlékeken és még szörnyűbb legendákon át is könnyebb megérteni a hódolatot és rajongást, melyek kortársai különösen ifjabb korban körülveték s mely a francia Provenceban mondaív regényesítette el az emléket.

POMPÉJI. Időnkint — néha évek is elmúlnak közben — a pompéjibeli ásatások új eredményeiről közölnék híreket a lapok. Utioljára ez év tavaszán jelentek meg ilyen hírek. Az ásatás Pompéjiben immár vagy másfél évtizede egy irányban folyik: Pompéji egyik főutcáját, a városból kifelé, az Amphitheatrum felé vivő Via dell'Abbondanzaút ássák ki hamudgyából lépcsőről-lépcsőre. Az utcának mindjárt az első harmadában deszkafal állítja meg az érdeklődőt. A deszkafal aittja meg egy évvel ezelőtt is csak a legtrikább esetben nyílt meg lédegennek. A nagy elzárkózás miatt tavaly interpelláció is hangzott el az olasz szenátusban, mire Fedele közköztudatosságú miniszter megvallotta, hogy kevéssel ezelőtt ő maga is doigavégzetlenül volt kénytelen a pompéjibeli deszkakapu előtt visszafordulni. De hozzátette válaszában, hogy tenni szándékozik az eszelelenül szigorú elzárkózás ellen. Neki köszönhető, hogy külön igazolvánnyal, melyet a nápolyi múzeum okoskodás nélkül megád, bárki bejuthat immár a Via dell'Abbondanza titkos részébe. Ami ott az érdeklődőt várja, az nem éppen titkos látínivaló, nem is olysámi, ami szépségre vagy érdekességre tülenne a Pompéji egyik részeiben már régebben feltárt látínivalókon. Az új ásatások helyének az a különös varázsa, hogy ott az ember közvetlenebb érintkezésbe kerül a régi római várossal. Azon frissiben láthatja részeit, ahogyan

a többmteres hamutakarból kifejtették tagjait. Magának az ásatásnak menetéből ez idő szerint nem látni semmit, mert az ásatás mindig kicsiny szakazonként halad előre. Egy-egy ház területének megfelelő földdarab kiásása után nyomban megkezdődik a feltárt rész tüzetes átkutatása, a benne talált förmeléknek összegyűjtése, majd elrendezése és összerakása. A falfestmények vakolatrétege többnyire darabokra, sokszor morzsányi darabokra töredezve kerül elő. Azokat mozaikművesi aprólékossgal és szorgalommal rakják össze, hogy végül visszatapasszák eredeti helyükre. Amióta Guido Baccelli kívánságára a híres Casa dei Vettli-t a maga eredeti mivoltában rekonstruálták és semmit sem vettek el abból, amit benne találtak, azóta elvett lett, hogy ami műsárgy az ásatás közben előkerül, a maga helyén kell hagyni, vagy valószínű eredeti helyére kell visszatenni. Ezt az elvet egyre következetesebben érvényesítik az újabb ásatások folyamán. Kivételt csak az olyan esetekben tesznek, mint amint a fönnebb említett két nagy bronz-ephebos megtalálása volt. Ezekről nem tudni, honnan kerültek leelőhelyükre. Annyi bizonyos, hogy abban a szűk helyiségben, amelyben a megkeményedett hamu közé ágyazódva találták őket, nem lehetett az eredeti helyük. Ezért is vitték őket a múzeumba.

Ezek a szobrokon túl egyébiránt igen kevés az, ami művészeti tekintetben értékes az új ásatások rendjén felszínre került. A falfestmény-maradványok inkább csak kulturális történelmi szempontból érdekesek. A házak külső falára színes festékekkel ráírt választási feliratok épségben maradására most már nagy gondot fordítanak. Üvegappal és rájuk húzható függönyvel védik őket a nap és az eső ellen. A konzerválás módszerei általában bámulatosan fejlődtek itt. Annak az ásatási módszernek, melyet Vittorio Spinazzola honosított meg s amely rétegről rétegre halad, de úgy, hogy amit a felsőbb rétegben találtak, azt megerősítik s csak azután hatol mélyebbre, igen értékes eredményeket köszönhetünk. Régebben a kiásott épületek nyomban össze is omlottak. Most a megszűnt gerendákat még a felső rétegek elárvoltatása előtt vasgerendákkal helyettesítik. Így sikerül az emeletes és erkélyes házakat eredeti mivoltukban kitakarítani a hamuból.

Pompéj mindig is inkább az ókori iparművészet alkotásaiban bővelkedő lelőhely volt, semmint a nagy művészet. Az új ásatásoknak talán legérdekesebb építménye Octavius Quartio háza (Reg. II. Ins. I.). Előkelőbb és vagyonos pompéjibeli polgár lehetett a gazdája.

Keskeny házát terjedelmes kert hosszabbítja meg, melyet az akkori kertművészet minden raffinemenijével csinosítottak ki. Kerti fűrdőszobát is építtettek, a falait vörösrre festették és a vörös alapot apró figurákkal díszítették. A kert egész hosszában keskeny piscina vonul, mely helyenkint kiszélesedik s ott négy-négy oszlopon álló baldachinszerű építmények emelkednek fölfele. A medencében szökőkutak és szobrok, köztük egy alvó hermafrodita fekvő alakja. Csupa tréfás ötlet ez a kert, kedvesen játékos alkotása egy gyermeki kedélynek.

Szerencsére még igen nagy a kiásatlan terület. Ha az ásatás tempója nem változik, még unokáink unokáinak is jut az újabb fölfedezések és leletek szenzációjából. (c. a.)

GYÁRFÁS IENŐ arcképét mutatjuk be jelen számunkban. A művész e szép tollrajzot élettrója, *Lázár Bélának* még 1925-ben készítette el s halála után leánya megtalálta apja iratai között. E tollrajz a művész egyetlen önarcképe.

SZÜTS ZOLTÁN†. A fiatal magyar festő-nemzedéknek egy rokonszenves és tehetséges tagja költözött el az élők sorából: baracskai Szüts Zoltán, Egerben született 1891 márc. 23-án, tanulmányai sorából a világháború ragadta ki, amelyet végigküzdött s amelyben négy ízben sebesült meg. A forradalom idején tagja volt a székely hadosztálynak s ez alkalommal súlyos betegséget szerzett. Szüts mint rokkant folytatta tanulmányait a Képzőművészeti Főiskolán *Réti* tanár osztályán s ismételten elnöke volt az ottani ifjúsági körnek. 1925-ban a Szinyei Merse Pál Társaság ifjúsági pályázatán dícsértő elismerést kapott. Főképp az ő fáradozásának köszönhető, hogy tavaly egy kis művészciépe létesült Kőszegen. Tehetségének teljes kifejlesztésében azonban megakadályozta súlyos betegsége, amely ellen hiba keresett gyógyulást a budapesti új Sz. János-kórházban, ahol ez év szeptember 21-én meghalt. Emlékét kegyelettel őrizi meg a képzőművészletárság, amelynek érdekében önzetlenül fáradozott éveken át.

Felölös szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. Lázár Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet. 1926. 8. szám.