



BONO DA FERRARA (?): MADONNA SZENTEKKEL.

Gróf Andrássy Gyula úr tulajdona

ORSZ. M. KIR.
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA

GRÓF ANDRÁSSY GYULA BUDAPESTI GYŰJTEMÉNYE

I. A RÉGI MESTEREK

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

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

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

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

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

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



PINTURICCHIO: SZENT FÉLALAKIA



BATTISTA FRANCO: GÁBOR ARKANGYAL



PALMA VECCHIO: SACRA CONVERSATIO



SEBASTIANO DEL PIOMBO: KRISZTUS A KERESZTTTEL

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

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

Több szerencse kísér egy erősen meg-rongált kis szentképnél, amely még siral-mas állapotában is szoros megegyezést mutat *Pinturicchio* megszokott típusával (22 × 17,5 cm²). Sajnos a festékréteg sok helyütt teljesen lehámlott róla, a szemeket, a haját álfestések csúfítják el, úgy hogy ma már szó sem lehet arról, hogy az esetle-ges sajátkezséget megállapíthassuk.

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

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

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

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

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



DOMENICO TINTORRETTO : FÉRFIARCKÉP



PARMEGGIANINO KORÉBOL : FÉRFIARCKÉP

GIJSEZ M. DEE,
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



ANTONIO CANALE: A CANAL GRANDE



TIEPOLO: BACCHUS ÉS ARIADNE



CIRO FERRI (?): MADONNA SZENTEKKEL

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

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

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

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

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

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

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

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

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



FERDINAND BOL: A VÁD ÉS A VÉDELEM



RUBENS KŐVETŐJE: HELIOS SZEKERE



REMBRANDT: ÖNARCKÉP 1630-BÓL.

ÖRSE M KIH
KÉPZŐMŰVESZETI
FŐISKOLA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



MARTEN VAN MEYTENS : FÉRFIARCKÉP



GERRIT WILLEMSZ HORST : TURBÁNOS FÉRFI



BÉCSI FESTŐ XVIII. SZÁZAD: MAGYAR LOVASTESTŐR



HIACYNTHÉ RIGAUD : DEL MINAS MARQUIS ARCRÉPE



NÉMET FESTŐ 1715 KÖRÜL: SAVOYAI EUGÉN HERCEG

ORSE. M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZEI
FŐISKOLA



THOMAS LAWRENCE: GYERMEKEK



JOHN OPIE: FÉRFIARCKÉP



HEINRICH FÜGER: LIJZA CSÁSZÁRNÉ ÉS KIRÁLYNÉ ARCKÉPE

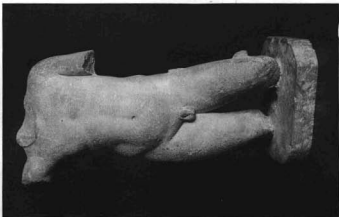
OHSE M. KIR.
KÉPZŐMŰVÉSZETI
FŐISKOLA



GIOVANNI DA BOLOGNA: HARCOLÓ CENTÁUR



PÁDUAI MESTER, XVI. SZÁZAD ELSŐ FELE: BIKÁ



FÉRFITORZÓ, RÓMAI MÁSOLAT IV. SZÁZADBELI
GÖRÖG EREDETI UTÁN



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



SVÁB MESTER 1520 KÖRÜL: KRISZTUS SIRATÁSA



NÉMET MESTER, XVIII. SZÁZAD: PIETA



NÉMET MESTER, XVI SZÁZAD
MÁSODIK FELE: ÁDÁM



VELENCEI MESTER, XVI SZÁZAD VÉGE:
KANDELÁBERFIGURÁK



RIGHETTI: APOLLO ÉS BACCHUS



SIMONE BIANCO: CIMERPUTTÒ



SIMONE BIANCO: CIMERPUTTÒ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A rébbi hollandi mester meglepően kis szerepet játszik a gyűjteményben.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

emelt jobbával vizet vagy bort öltött valamely balkezében tartott edénybe.

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

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

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

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

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

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

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

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

Mert Gianbologna fiatalkora még mélyen a manierizmus művészetében gyökerezik s

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

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

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

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

DR. GOMBOSI GYÖRGY