

# A Veszprémi Bakonyi Múzeum Ó-Bécsi Diana szobra

MOLNÁR LÁSZLÓ

A Veszprémi Bakonyi Múzeum sokoldalú és gazdag iparművészeti gyűjteményében szerényen hűződnek meg a bécsi császári gyár porcelán kompozíciói, a bútorok, textilek és a hazai kerámiaművesség remekei között. A több darabból álló bécsi együttesből minden vonatkozásban kiemelkedik egy Diana-szobor, amely ez ideig elkerülte a kutatók figyelmét. A figura művészettörténeti jelentőségén túl azért is figyelmet érdemel, mert a kutatások során számos művelődéstörténeti adat is előkerült a bécsi porcelánok magyarországi elterjedésével kapcsolatban.<sup>1</sup> A múzeum bécsi porcelánjai között ugyancsak nem kevésbé érdekes kutatási problémát rejtenek magukban azok a figurák, amelyek antik isteneket és mitológiai alakokat ábrázolnak. Ezek feldolgozása a szobrok jellegéből és a készítésük későbbi idejéből eredően más természetű, így jelen tanulmány keretében velük nem foglalkozom.

Az ülő Diana (1–2. kép) a gróf Pejacsevich család gyűjteményéből 1953-ban került a múzeumba. Ez esetben a gyűjtemény kifejezés használata feltétlen indokolt, mert számos okirat és adat bizonyítja nemcsak a környezetükben lévő műtárgyak nagyobb mennyiségét, hanem a család képzőművészet iránti érdeklődését is.<sup>2</sup> Ezek közé tartozik például a bécsi megbízottuknak, Ferenczi Jánosnak egyik 1814-ből keltezett tudósítása, melyben a többi között II. József császár az időben felállított szobrát (A. F. Zauner 1795–1806), valamint a Schatzkammer érdekes óráját írja le, számos művészettörténeti vonatkozású értékes megjegyzéssel. A hazai kerámiatörténethez is becses adalékul szolgálnak a bécsi porcelánok vásárlásairól fennmaradt számlák, levelek és nem utolsósorban egy 1827-ben készült Inventárium. Ebben a bécsi porcelán edények is nagyobb számban fordulnak elő, más iparművészeti tárgyak között. A későbbi évtizedben, már a reformkortól kezdődően, majd azután is az ilyenek helyét a herendi porcelánok váltják fel a család asztalain és üveges almáriomaiban, amiről ismételt levéltári források tanúskodnak.<sup>3</sup> A fennmaradt írásos emlékek között a Diana ugyan nem fordul elő. Azonban éppen a különböző levéltári források alapján megállapítható, hogy az is, valamint az említett mitológiai figurák még számtalan más Alt-Wien porcelán-

nal együtt a 18. sz. második felétől kezdődően az évtizedeken keresztül tartó folyamatos vásárlás, illetve megkülönböztetett érdeklődés következményeként kerültek a család gyűjteményébe. További vizsgálódásra adhat lehetőséget, hogy mikor már Budán állandó raktára működik a császári gyárnak, akkor még mindig megbízottuk által közvetlenül Bécsben vásárolnak porcelánokat.

A császári gyár plasztikai között jelentős helyet foglalnak el a biszkvitek, amelyek többségükben a rokokó időszak végén és a születő klasszicista korszak elején készültek. A két egymást váltó stílusformában kifejezésre jutnak a bonyolult társadalmi állapotok. Egyértelműen megfogalmazódott bennük és általuk a 18. sz. utolsó harmadának társadalmi és művészeti problémája. A rokokót felváltó klasszicista művészet Franciaországban született meg és onnan terjedt el szinte valamennyi feudalisztikus–abszolút monarchiában, így az akkor hatalmában növekedő ausztriai birodalomban is.

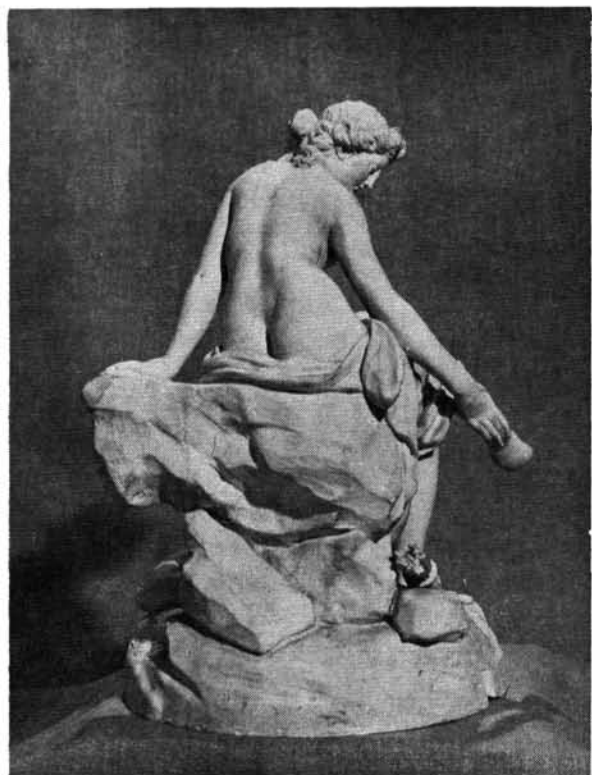
Az antik iránti társadalmi méretű érdeklődés a lírai és drámai emlékek közreadásán túl elsősorban a régészet és képzőművészet területein bontakozott ki. Különös hangsúlyt kapott ez az építészet és szobrászat vonatkozásában. Az antikvitás iránti érdeklődés a reneszánsz után, a hosszan tartó barokk időszakban nem erősödött. A barokkban, majd a rokokóban a gazdag és bonyolult szerkesztésű kompozíciók és felületi megmunkálások, anyagok, számos vonatkozásban eljutottak a fejlődés csúcspontjára. A társadalmi méreteken is érzékelhető felvilágosodás, az enciklopedisták, a felvilágosult gondolkodók tevékenységének hatására az alkotóművészek is az új irányába fordultak, ami gyakran az antik témaválasztásban, és azzal együtt a klasszikus formák felidézésében jutott kifejezésre. A társadalmi és művészeti hatások és kölcsönhatások alakulásában, ha közvetve is, de egyre érzékelhetőbb és kitapinthatóbb az amerikai függetlenségi háború ténye. Egy az ideig ismeretlen és robbanásszerűen jelentkező új társadalmi formáció születését már az európai udvarok, különösen a francia – egyre növekvő érdeklődéssel kényszerültek figyelemmel kísérni.

Az ismételt felfedezett klasszikus művészet, a



1. ábra. Anton Grassi: Diana, bécsi porcelán 1800 k. Veszprémi Bakonyi Múzeum.

Abb. 1. Anton Grassi: Diana. Wiener Porzellan, um 1800. Bakonyi Museum, Veszprém.



2. ábra. Anton Grassi: Diana, bécsi porcelán 1800 k. (hátnézet).

Abb. 2. Anton Grassi: Diana. Wiener Porzellan. Hinteransicht.

barokkal és a rokokóval szembenálló és forradalmat előidéző a maga nemében. Valamennyi jegye élesen ellentétes a barokkal, azt tagadó, a korban feltétlen haladó és már polgári vonásokat magában hordozó. Az alapvető változás, ami a művészet belső fejlődésének is törvényszerű velejárója, az uralkodó körök, uralkodói és főúri mecénások számára még nem rejt magában veszélyt, forradalmat. A klasszikus művészet jellemző vonásai legkorábban az építészetben és a vele együttesen formálódó bútorművészetben jelennek meg szervezett formában. Az új anyag, a porcelán és azon belül elsősorban a plasztika az, amely képes megújulni a század utolsó harmadában is az antik hatására. Számottevően is nyomot hagyott a porcelánban a klasszikus, mind a témák, mind a kifejezési formák vonatkozásában.

A sévresi királyi porcelán manufaktúrában készülnek legkorábban a rokokóval szakító porcelán plasztikák. Az antik témák ismételt megfogalmazása, a kor művészeti szemléletének megfelelő kompozíciók kialakítása ebben az esetben sem kapcsolható egyetlen alkotó nevéhez, vagy kizárólagos tevékenységéhez.<sup>4</sup> Az új hatása óriási, éppen a rokokóval ellentétes tartalma és megjelenítési módja következtében. Ugyanis míg a korábbi évtizedek barokk, és majd rokokó porcelán szobrászatának kánonja a csillogó fehérmáz, színesen festett kompozíció, amelynek típusalkotói a

meissenai manufaktúra kiemelkedő mesterei, J. F. Eberlein, P. Reinecke, J. J. Kändler, G. Kirchner, valamint a festészetben J. G. Höroldt. Az újnak, ami vizuális érzékelhetőségében, látványában ellentétes, a fehér márványt, alabástromot idéző matt felületet művészi formává alakítók köréből elsők között a Sévresben működő E. M. Falconet a kiemelkedő. A barokkból a rokokóba átvezető csoport meghatározója és vezetője német területen Kändler. A rokokóból a klasszicizmus irányába haladók élére a francia Falconet helyezhető biszkvit plasztikáival. Más egyéniségek és más felkészültségűek a típust és stílusformát teremtő alkotók – más és különböző a társadalom, a mecénás, amely a porcelánművészetet támogatja. Az európai porcelánművészet számára, egy azonban alapvetően meghatározó és közös, az új anyag lehetőségeinek megismerése és a művészet, a porcelán plasztika érdekében történő adottságainak maximális kiaknázása. Ez a közös, alapvető vonás pedig fejlődésében nem független az egyetemes társadalmi meghatározóktól. Amilyen rövid idő alatt általánossá válik a hétéves háború után a kändleri szerkesztési mód és zsáner téma az európai porcelánművészetben, ahhoz hasonlóan vagy még rövidebb idő alatt terjed el a klasszicista stílusú biszkvit szobrok készítése az európai manufaktúrákban.

A bécsi gyár, amely ugyancsak helyet és lehetőséget teremtett az újnak, szobraival mégsem egyértelműen illeszkedik a klasszikus sévresi biszkvit plasztikák stílusához. A bécsi Burg család, rokoni kapcsolatai az európai udvarok francia ízlést követő társasági érintkezés szabályai, amelyek általános és kötelező érvényűnek tekinthetők, hatással vannak a környezetkultúrára. A társadalmi berendezkedés rokon vonásai, a diplomácia francia nyelve, a párizsi divat együttesen is kényszerítően hatnak egész Európában a közvetlen embert szolgáló és körülvevő műtárgyak stílár alakulására. Ismételten nem hagyható figyelmen kívül, hogy a felvilágosodás eszméi közvetlen az uralkodó körökig, az uralkodóig hullámoztak, észrevehetően széles körben a művészetre is hatást gyakorolnak. A sokrétűen bonyolult és váltakozó igények a porcelán plasztikában is kifejezésre jutottak. Az új irányba való fordulás a bécsi manufaktúrában sem másként jött létre, mint a korábbi stílust váltó időszakban. Szükség volt alkotókra és alkotóra, akik részben előkép, részben antik témák alapján megfogalmazták a bécsi porcelánban is a klasszicizmust, akik létrehozták a nagy sikerű biszkviteket.

A fejlődésnek magas szintjén álló császári gyár a korszakváltás időszakában még a rokokó felfogású modellezőket foglalkoztatja.<sup>5</sup> A következő évtizedek irányvonalát meghatározó, az új stílust meghonosító mester Anton Grassi, akinek nevétől és tevékenységétől nem választható el a klasszicista bécsi biszkvitek egész sora. Három évtizedes tevékenységének első részében még J. J. Niedermayer mellett működik, aki a bécsi rokokó porcelán plasztika kiemelkedő mestere,

számos nagy sikerű zsáner kompozíció, a többi között a Cris de Vienne csoport megfogalmazója. Szobrai ízig-veéig rokokók, azonban a francia és német hasonló kompozícióktól eltérnek, kecsesen nyúlánk alakjukkal, könnyed, elegáns mozdulatokkal. Ez a felfogás, a német rokonától a festésben is eltérő, mert amíg a meissenai, de a berlini figurák is erősen, keményen színezettek, addig a bécsiek árnyaltabban, a purpur, a sárga és a zöld világos tónusaival díszítettek. Ebben a modorban mintáztak Niedermayer idején a bécsi modellkészítők, amikor 1778-ban Grassi a gyár állományába került. Az idő tájt a francia hatás a sévresi biszkvit előképekben és az egyre szaporodó antik témákban mutatkozik meg. Egy évtizeddel korábban, amikor 1767-ben W. Beyer szobrász – korábban a ludwigsburgi manufaktúrában – a bécsi gyár szolgálatába lép, jelennek meg az első klasszicista törekvések, még az egész porcelánművészetet átfogó, uralkodó rokokón belül. A korábban akadémián tanuló Grassi számára – aki egy ideig Beyer mellett is dolgozott – ugyancsak mélyen ható élményt jelentett az új stílusformával és kompozíció szerkesztési elvvel történő közvetlen találkozás. Az új átvétele Bécsben mégis viszonylag lassan történik, hiszen minden vonatkozásban a népszerű és divatos rokokó témák és formák irányát kellett megváltoztatni. Szükség volt erre ahhoz, hogy a kívülről és mégiscsak külföldről jövő hatásokon túl, az európai porcelánművészeti igazodást követően közvetlen élmény alapján is foglalkozzanak a klasszikus formát igénylő antik témákkal. A gyárban Karl Sorgenthal vezetése időszakában kerül nagyobb mértékben előtérbe a biszkvit figurák készítése, amihez jobb masszúra is szükség van, amit J. Leithner csak a század utolsó évtizedében hoz létre. Az antik iránti erőteljesebb érdeklődés bizonyítója a többi között, hogy Grassit hosszabb itáliai tanulmányútra küldik, ahonnan 1793-ban tér vissza. Gazdag élményekkel, fáradhatatlanul gyűjtött vázlatokkal megrakodva, számos itáliai mester antik emlékekről készített metszetével érkezik Bécsbe.<sup>6</sup> A következő másfél évtized, amelyben kibontakozik és felvirágozik a klasszikus stílusú biszkvit szobrászat, a bécsi gyár utolsó nagy teremtő korszaka. A klasszicista figurák egy jelentős része feltétlen Grassi tevékenységének eredménye. Más részük az akkor modellek készítésével foglalkozó M. Klampferer, Fürstenberg, néhány tehetséges bossier, és nem utolsósorban a Grassi utáni időszak modellmestere Elias Hütter munkásságával hozható kapcsolatba. A veszprémi múzeum Diana-figurája a bécsi gyár több alakos biszkvit mitológiai témákat ábrázoló kompozíciói között helyezhető el.<sup>7</sup>

A bécsi porcelán manufaktúra történetét feldolgozó monográfiák és a századelőkor megjelent leíró katalógusok foglalkoznak ezzel a Diana-kompozícióval. Az említéseken, az adatszűrű leírásokon túlmenően annak előképére vonatkozóan nem tesznek említést. Hasonló a helyzet Mrazek-Neuwirth nagyszabású, újabbban megjelent munkájánál is. A biszkvit kompozíciók bossier jegyeinél alaposabb meghatározást

az alkotó művész megállapítására vonatkozóan az ilyen szobrokkal kapcsolatban nem tesznek. A századforduló említései, valamint a kompozíció különlegessége indokolja, hogy az első közléseken túl kísérletet tegyünk az ikonográfia eredetének meghatározására.

Az ókori görög mitológia kiemelkedő alakja Artemisz, kinek a római megfelelője Diana, aki a szülés, a vadászat, a természet gyakran ábrázolt népszerű istennője.<sup>8</sup> Sokoldalúsága és a művészetben gyakori ábrázolása az antik Rómában lesz általános, ahol az erdei fürdőzés után törülköző, ülő Diana évezredet túlélő ikonográfiája kialakult. Az ókorban bronzban megfogalmazott típus figyelemre méltó példányát és reneszánsz változatát W. Bode mutatja be, az itáliai reneszánsz bronz plasztikákról készített monográfiájában.<sup>9</sup> Az itáliai reneszánsz Diana kisbronz előképeként bemutatott kompozíció alapjaiban a 18. sz. végéig meghatározó (3. kép). Az ülő helyzetben lévő ruhátlan felsőtestű nőalak, lábát térdén keresztbe helyezve, ölen és combján drapériával került az ókori mester által megörökítésre. A Bode által közölt antik plasztika attribútuma utalás a Diana-ábrázolásra, amennyiben a római mitológiában az ülő helyzetben lévő Diana homlokán középen szalaggal átkötött haján holdsarlóval ábrázolt. A Reinach által közölt kompozíciók is alig mutatnak eltérést ettől a típustól. Az itáliai reneszánsz bronz kisplasztikák egyik Wallace-gyűjteményben lévő darabját, Bode idézett művében bemutatja (4. kép), ugyancsak mint antik előkép alapján készítettet.<sup>10</sup> A két bronzkompozíció egybevetése, mindössze a jobb kéz tartásában mutat eltérést, amennyiben a reneszánsz példányon a kéz keresztbe tett bal láb sarkát érinti. Az antik és reneszánsz posztamens különbözősége ez esetben alig bír jelentőséggel, sokkal inkább a reneszánsz figuránál a felsőtest elfordulása, valamint a jellemző finom érzékeny mintázás. Ez a mozdulat a későbbiek folyamán is meghatározó mind a mezítelen felsőtest és fejtartás, mind a kéz beállításánál, amely esetenként a drapériával érintkezve a törülközés jellegzetes mozdulatára utal. – Ez az ülő nőalak típus drapériával Vénusz, vagy Nimfa elnevezéssel is gyakran fordul elő az erdei fürdőzéssel kapcsolatban az európai képzőművészet későbbi évszázadaiban. Az itáliai reneszánsz bronz kisplasztika előképeknél jelentősebb az ikonográfia fejlődése és egyetemesnek nevezhető elterjedése. Az Alpoktól északra lévő területen is feltűnő típust Adrien de Vries fogalmazza meg az augsburgi Herkules kút Najad c. nagyméretű figurájában.<sup>11</sup> A 16. sz. végén készült bronz szobrászati együttes nőalakja az előbbiekhöz hasonlóan lábát térdén keresztbe fekteti, jobb kezében lévő korszórból vizet csorgat, baljával sarkát érinti, a kézmozdulatban a reneszánszra jellemző nyugodt előkelőség figyelhető meg. Fejtartása a cselekményre irányul, középen választott haja széles szalaggal átkötött. Jobb combján enyhén redőzött drapéria. Ez csupán jelzése az antik előkép hagyományoknak, a fürdés utáni törülközésre utal (5. kép). Abban



3. ábra. Antik kisplasztika, bronz.  
Abb. 3. Antike Kleinplastik. Bronze.

az időben, de még inkább a társadalmi körülményekben lévő hasonlatosság az itáliai kora reneszánsz és a németalföldi reneszánsz mesterek munkái között, együttesen is visszautalók a kompozíciók ikonográfiai alapjaikban az antik előképekre. Adrien de Vries Herkules kútjának életnagyságú alakjain a firenzei és római manierizmus hatása érződik. Szembetűnő ez a testek részletformáinak mintázásában, a nagy méret ellenére is megmutatkozó erőtlenségben, a kompozíció kiszámított hatású felépítésében. Feltehetően a nagyobb együtteshez tartozó egyik előtanulmányként mintázott alakja a dresdai Grünes Gewölbe gyűjteményében lévő, és 1600 körüli készítési időre datált ülő

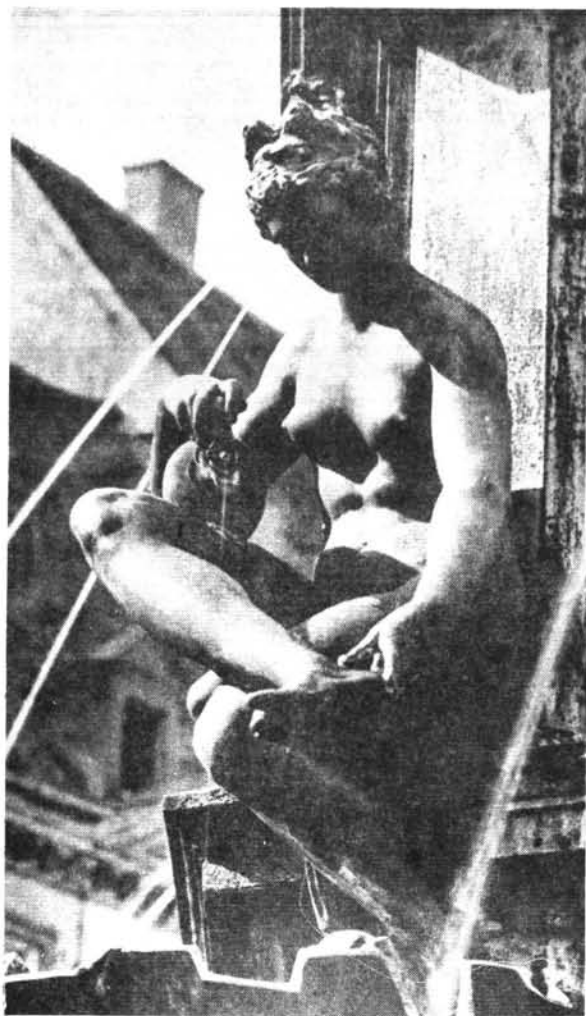


4. ábra. Reneszansz kisplasztika, bronz. (antik utánszat).  
Abb. 4. Renaissance-Kleinplastik. Bronze (antike Nacharbeit).

figura.<sup>12</sup> Azonban míg a Herkules kút Najad-alakja összehatásában feltétlen a manierizmus jegyeit őrzi, addig a Fürdő nő c. bronz kisplasztika a korai reneszánsz elevenségét mutatja, éppen a részletek megformálásában a könnyed fiatalos test mozdulatában (6. kép). A Diana-téma a művészetben a következő évszázadban a barokk virágzása idején koránt sincs ilyen mértékben előtérben. Ez egyáltalán nem tekinthető különösnek, hiszen a barokk művészet az antik mitológiával különösen a 17. században ilyen közvetlen kapcsolatot nem vagy alig érzékelhetően tart. A következő század, a 18-ik azonban minden tekintetben eltérő az előzőtől. Eltérő, mint azt vázoltuk társadal-

mi vonatkozásaiban, de különböző, a művészetében is mind a rokokóban, mind a születő klasszicizmusban. A 18. sz. második felétől kibontakozó klasszikus művészet iránt érdeklődő alkotók az antik előképek és témák irányába fordulnak. Eltérő az irányító társadalmi indíték, mint a reneszánsz mestereknél. A már tudományos megalapozottsággal induló régészeti feltárások, a görög, a római, majd az egyiptomi építészeti és szobrászati emlékek széles körű társadalmi érdeklődésén túlmenően a művészet alakulására is érzékelhető hatással voltak. A 18. sz. második felében virágzó könnyed, csapongó parfömös levegőt árasztó rokokóból történő váltás, a hűvösebb klasszikus formák irányába való fordulás és a mitologikus témák iránti érdeklődés a művészetben revellációt erejével ható. Szükségtelen a reneszánsz mesterek kopozícióit további elemzés tárgyává tenni,<sup>13</sup> mindössze megelégszünk annyival, hogy a kialakult akt istennő ábrázo-

5. ábra. Adriaen de Vries: Najad, bronz 1596–1602. Augsburg.  
Abb. 5. Adriaen de Vries: Najade. Bronze. 1596–1602. Augsburg.



6. ábra. Adriaen de Vries (?): Füldő nő kisplasztika, bronz 1600 k.

Abb. 6. Adriaen de Vries (?): Badende Frau. Kleinplastik. Bronze. um 1600.

lái típusok két jellemző formáján, a fekvőn és az állón túl, éppen erre az ülő formára utalunk. Ez a művész számára a plasztika vonatkozásában sokoldalúan kiaknázható. Az ülő nő ruhátlan test formáinak elgyönyörködtető szépségét kereső, kutató művészek számára újszerű és izgalmas feladat. Ez az ikonográfia jelenik meg a többi között a festészetben az antik mitológiát idéző nagyszerű rokokó mester Francois Boucher Diana fürdés után c. több alakos kompozíciójában (7. kép). A francia rokokóra jellemző rafinált finomsággal és eleganciával ábrázolt ülő helyzetben lévő Diana, keresztbe fektetett lábbal, haján holdsarlóval, hű idézője az antik és reneszánsz plasztikáknak. Az igen népszerű téma felkeltette a sévresi gyár érdeklődését és figyelmét, ezért elkészítetik és később megvásárolják a Boucher által mintázott 'Diana au bain' c. kompozíció modelljét 1780-ban 600 Francért. A szobrot azonban csak három év múlva készítik el biszkvitben.<sup>14</sup> Minden valószínűsége feltehető annak, hogy ez a kompozíció, mint egyik lehetséges előkép, szerepet játszott a bécsi változat létrejöttében. A ruhátlan, drapérián ülő törülköző nő típus egyik változata 'Étude Femme' Boucher több alakos kompo-

ziciójának Dianáját idézi. A fürdőzés után drapérián szárítkozó nőt a művész rokokó enterieur kanapéjára helyezte. Ezt a népszerű kompozíciót Gilles Demarteau „Női tanulmány” címen Boucher után elkészítette.<sup>15</sup> A népszerű metsző, éppen előkelő istennő tartásától fosztotta meg alakját, azoktól az árnyaltan finom testrészekről, amelyek nemcsak jellemzők Boucher aktjaira, de a rokokó művészetre is (8. kép). A metsző Demarteau nőalakja teltebb formáival, érzéki izgalmat keltő francia nő idézője, mint inkább az istennőé, aki még az erdei fürdőzés közben is megőrzi testének méltóságos tartását.

Amikor a Diana fürdés után c. olajkép elkészült (1742), már évtizedek óta manufaktúrák számtalanjaiban készítenek porcelánból különböző mitológiai kompozíciókat, de biszkvit aktokat nem. Közvetett, illetve ún. alkalmazott formának, szinte dekorációnak tekinthető J. J. Kändler ismert Hattyús készletének díszes levestál fedőjén ülő hasonló bállítású festett mázas nőalak, amely szinte egykorúnak tekinthető Boucher kompozíciójával. A 18. sz. 60–70-es éveiben készült antik istennők, mitológiai alakok és csoportok mázasak vagy színesen festettek. Felépítésükben többségük vertikális szerkesztésű. A Diana-ábrázolások előfordulásait kutatva és a bécsi biszkvit előképét keresve jutottunk el Francois Gaspard Adamhoz, kinek nevéhez elsősorban nagyobb kertplasztikák kap-

7. ábra. Francois Boucher: Diana fürdő után, olaj (részlet) 1743.

Abb. 7. Francois Boucher: Diana nach dem Bad. Öl. Detail. 1743.



8. ábra. Gilles Demarteau: Női tanulmány (Boucher után).  
Abb. 8. Gilles Demarteau: Frauenfigur. Studie (nach Boucher).

csolhatók.<sup>16</sup> A francia mester a jeles mecénás porosz uralkodónak, II. Frigyesnek több mint egy évtizeden keresztül udvari szobrásza. Ez alatt az idő alatt Gaspard a lotharingiai hatásokkal ötvözött francia akadémiai stílust virágoztatta fel a porosz udvari művészetben. A francia szobrász mindvégig nagy hatással volt kortárs német kollegáira, akiket irányított és akikkel együtt dolgozott a potsdami és berlini udvari építkezések szobrászati díszítésein, nagyméretű kertplasztikáin. Ebből a sorozatból emelkedik ki a Sanssouci park márványból faragott Dianája, lábánál a vadászat istennőjének szimbolikus kísérőjével, a fekvő kutyával (9. kép). Az ülő helyzetben jobb lábát térdén átfektető ruhátlan nőalak a sziklaszerűen idomított alapon elterülő drapériával bokáját törli. Jobb kezében lévő drapériával, részben keblét takarja. Az előrehajló felsőtest merev tartása már az antik előkép irányában mutat előrelépést, mint a francia rokokó előbbi ülőakt-ábrázolásai. Egy évtized sem választja el időben a potsdami figurát Boucher alkotásától, és a klasszikus vonások máris érzékelhetően megjelennek plasztikáján. A nagyszerű szobrász, aki végső soron a francia keso rokokót honosította meg a porosz udvari szobrászatban, művészetével más területeken úgyszólván hatás nélkül maradt. Kutatásaink vonatkozásában éppen ezért is érdemel figyelmet, hogy közel négy évtizeddel később Bécsben biszkvit porcelánban kivitelezett Diana-kompozíció, ugyancsak egyik közvetlen előképét fedezhetjük fel Francois Gaspard Adam Sanssouci parki márványszobrában, amely ugyan Boucherhoz kapcsolódik, mint a sévresi porcelán példány,



9. ábra. Francais Gaspard Adam: Diana, márvány.  
Abb. 9. Francais Gaspard Adam: Diana. Marmor.

amelynek modelljét maga a művész készítette el, mint előbb közöltük.

A bécsi császári gyár történetét feldolgozó első jelentős monográfiában kerül először közlésre a Diana, amelyet a szerzők A. Grassinak tulajdonítanak és 1785 körüli, vagy utáni időre datálnak.<sup>17</sup> A kör alakú lapos talpazaton lévő sziklás tömegen ülő ruhátlan nőalak bal lábát keresztbe fekteti jobb térdén. A comb és térd drapériával fedett. A bal karra támaszkodó alak jobb kezével sarkát érinti, fejének iránya, tekintete a kezét követi, haján elől középen holdsarló, lábánál balra egy fekvő és egy ülő kutya. Az erőteljes mintázás kidomborítja az érett testformákat (10. kép). Amennyiben a kompozíció készítője a fenti meghatározás szerint Grassi, úgy azt az itáliai tanulmányútja előtt készítette. A formák még erősen utalnak a kései rokokó plasztikákra, bizonyos mértékben a boucheri Diana felsőtest megfogalmazására, illetve annak plasztikai áttételére. A francia rokokó biszkvittek hatása kimutatható már az 1760-as évek közepétől a bécsi szobrok között. A publikálás idején a Franz Jenny Szent-Györgyi gyűjteményben lévő Dianáról az elmúlt évtizedekben újabb adatokat nem közöltek, reprodukcióját sem mellékeltek. Ezért is



10. ábra. Anton Grassi: Diana, bécsi porcelán 1785 k.  
Abb. 10. Anton Grassi: Diana. Wiener Porzellan, um 1785

ismételten figyelmet érdemel a veszprémi példány, amely a Folnesics–Braun által közöltektől, ha alapjaiban nem is, de néhány részletében, különösen a mintázásban eltérést, különbözőséget mutat.<sup>18</sup>

A Bakonyi Múzeum Diana-változata, amely Szépművészeti Múzeum gyűjteménybe, méretében alig mutat eltérést, mindössze 15 milliméterrel nagyobb az előzőnél. Az ülő nőalak testformáit tekintve, az erőteljesebb, teltebb. Különösen megfigyelhető ez a lábszámál, a vállaknál és a csípőrészleteknél. A bécsi példány feltornyozott antikos hajviselete a teljes nyakat szabadon hagyja érvényesülni. A veszpréminél a laza konty hátul lecsúszott és nyakra fekvő hullámos tincsben végződik. A leomló kemény vonalú drapéria egyszerűbb, összevontabb és lágyabb, barokkosabb. Ez a mintázási forma, ha árnyalt vonalaiban és formáiban is, de az egész kompozíción megfigyelhető. A két kutya elhelyezése azonos, csupán a mintázás milyenségében mutatnak eltérést a fentiek szerint. Ugyancsak attribúciós elem a bal lábánál feltámasztott hengeres nyíltartó, amely a vadászatra utaló ismert tárgy. Ez a motívum a Franz Jenny gyűjtemény bemutatott Dianájánál hiányzik, feltehetően letörött. A plasztika mintázása és a talpazat közötti felületkép-

zésben mutatkozó eltérés, valamint a veszprémi darabon felismerhető, nem jól retusált formavariációk azt látszanak bizonyítani, hogy ezt a kompozíciót a bossier nem kellő gondossággal állította össze. Az sem kizárt, hogy ez az eredetnél egy évtizednyi idővel későbbi és utánformázással, részbeni átmintázással készült.<sup>19</sup> A talpazaton belül lévő kék gyári címerjegyén kívül a készítés idejére, vagy a bossier személyére utaló semmiféle jegy nem fordul elő. A két Diana-biszkvit között az eltérés szembetűnő, ezért is szükséges felvetni mindkettővel, illetve a budapesti Iparművészeti Múzeum példányával,<sup>20</sup> – most már három ismert biszkvittel – kapcsolatban az alábbi problémákat.

A veszprémi, budapesti és bécsi szobrok közötti méretbeni eltérésekből következtethetünk a készítés időbeli különbözőségére elsősorban. A 15 mm méretbeni eltérés, bár nem számottevő, de mégis figyelemre méltó, mert amennyiben a bécsi szobor méretét annak idején helyesen állapították meg, feltétlen külön változatnak tekinthetjük a két hazai gyűjteményben lévő Dianát. Ebben az esetben további kérdés az, hogy melyik az előbbi és melyik a későbbi, miután jelenleg az ismert három példány egyikén sincs a gyártásra utaló évszám, mint kormeghatározó vagy bossier jegy, amin keresztül a készítés időpontja megközelíthető, pontos határok közé szorítható.

Amennyiben elfogadjuk a szóban forgó első publikációban közreadott meghatározást a modell szerzőjére és készítési idejére vonatkozóan, akkor egy korai Grassi biszkvit műről van szó, amely minden vonatkozásban kapcsolódik Boucher eredeti sévresi figurájához. A sévresi manufaktúra néhány évtized alatt igen nagyszámú modellt vásárolt Bouchertól, összesen 28-at.<sup>21</sup> Ezek nemcsak pontosan meghatározottak, hanem egy szűkebb, a korra jellemző mitologikus témakörbe is tartoznak. A fürdőző Diana – ülő, szárítózkodó női akt típus – népszerűsége, gyakori előfordulása nem képezheti vita tárgyát. Az is bizonyított, hogy számos biszkvit-kompozíció készült a bécsi manufaktúrában nemcsak sévresi hatásra, hanem közvetlen előkép alapján is – egészen a kópia fogalmának kimerítéséig, szinte azonos megjelenítésben. Az ilyenek közül már néhányra utaltunk tanulmányunk előbbi részében. Ugyancsak a meghatározás problémájához tartozónak tekintjük, hogy a bécsi Diana készítése előtti időben, 1780-ban a szerző az évszakok allegorikus rokokó sorozatát mintázza.<sup>22</sup> Ezek az egyes figurák kifejezetten a bécsi rokokó porcelán típusai, mind a kompozíció megfogalmazásában és részleteiben, mind a színes festésben. Ezekhez mérten a Diana egésze és részletei azt bizonyítják – mint előbb megállapítottuk –, hogy az nem Grassi eredeti kompozí-

ciója. Ugyancsak erre utalnak a későbbi évek modelljei, amelyek az itáliai tanulmányútja után készültek. Ezekben az antik hatás és az egyéni kifejezési mód egyaránt szembetűnően megkülönböztető mind a korai, de még a Diana antikizáló felfogásától is. További kérdés a magyarországi példányok készítésének tisztázása. Erre vonatkozóan végzett kutatások csak összehasonlítás lehetőségei között mozognak, így a külső jelekből következtethetünk az időpontra. Eszerint a budapesti és veszprémi plasztikák az eredeti modell alapján készültek, egy jó másfél évtizeddel később. Erre utal elsősorban az a tény, hogy a gyár plasztikai között a 18. sz. végén már egészen más típusok, témák szerepelnek és a stílisis megjelenítésük sem hasonló a Dianához. Ennek valószínűségét több bécsi termék bizonyítja, de szinte valamennyi 18. századi alapítású gyárra is vonatkozik, hogy a század végén ismételten elkészítik korábbi modelljeiket. A gyárban II. József halála utáni időben, a napóleoni háborúk idején lévő alkotómunkára éppen nem kedvező állapotokból erősen feltételezhető a korábbi modellek felhasználása, ami annál is inkább lehetséges, mert a francia direktoire, majd empire hatása abban az időben egyre fokozódott a bécsi porcelánművészetben. Ennek a ténynek megfelelően a veszprémi és budapesti szobrok, amelyek minden bizonnyal későbbiek, mint az eredeti bécsi modell.

Összegezként megállapítható, hogy a Grassinak tulajdonított Diana modellje a sévresi gyár hasonló témájú kompozíciója alapján készült, és mint ilyen a francia eredetű bécsi biszkvitek első darabjai közé sorolható. A modell magán viseli azt a francia eleganciát, ami olyan jellemző és meghatározó Boucher művészetére. Ugyanakkor számos jel utal éppen az antik téma kapcsolatán keresztül a hűvösebb, klasszicizáló nyugodtabb formákra és mozdulatokra. Az a testi gazdagság, ami az idézett festményeken és rajzokon olyan jellemző, ezen a kompozíción teljesen háttérbe szorult. A korai Grassi Diana modellje, oeuvrejében egyedül álló, de nem található kapcsolat a bécsi biszkvit porcelánok gazdag és változatos sorozatának darabjaival sem. – A magyarországi példányok ugyancsak a Grassi modell alapján készültek, későbbi utánformázás során, a 18. század utolsó éveiben. A jelzett gyártási hibák és a szobrok sérült állapota ellenére is a Grassi modell két Diana-példánya gyűjteményeink magas művészi értéket képviselő, megbecsült darabja. – Az antiktól eredő ikonográfiai típus a reneszánszban született újjá. A kompozíciós forma raffinált kifinomítása pedig a francia rokokó virtuóz mesterének, Francois Bouchernek köszönhető, aki képen és szoborban egyaránt nagyszerűt alkotott a fürdőző Dianájával.

1. A Veszprémi Bakonyi Múzeum iparművészeti tárgyról vezetett leltárkönyvébe 1953-ban kerültek bejegyzésre a bécsi szobrok 53.3.91–100 sz. alatt. A megnevezés rovatban: „Szépalmapusztá 1952. IV. törv. Pejacevics-Mikó Endréné 1953. Vajkai” – Más alkalommal, feltehetően később került a gyűjteménybe a leltári szám nélkül szereplő ugyancsak bécsi rokokó, fehér-mázás csoport (m=28 cm, két címer jegy, erősen sérült). A szerzeményi napló száma pontosan nem olvasható, 306 vagy 360, esetleg 366.
2. VeML. Gr. Pejacevics-Mikó család iratai.
3. HPGY Irattára Herend. Verkaufs-Adressbuch és Strazza I. (1858–1862).
4. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD: La Manufacture de Porcelaine de Sévres. (Paris 1908); – ROGER, PEYRE: La ceramique française. – Fayences, porcelaines, bisquits, grés, dates de la fondation des ateliers, marques et monogrammes. (Paris 1910); – EDUARD, GARNIER: La Porcelaine tendre de Sévres. Paris (?) Paul, Alfassa et Jacques, Guerin: Porcelaine Française du XVII<sup>e</sup> au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle (Paris 1929); – N. JU. BIRJUKOVA: Francuzszkaja farforovaja plastika XVIII veka. (Leningrad) 1962). Valamint a jegyzetben szereplő UJFALVY-BOURDON i. m.
5. MRAZEK, W.–NEUWIRTH, W.: Wiener Porzellan 1718–1864. (Wien 1970).
6. FOLNESICS, J.–DR. BRAUN, E. W.: Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur. (Wien 1907).
7. MRAZEK, W.–NEUWIRTH, W.: i. m. No. 553. Biskuitgruppe, drei Nymphen und Amor; 554. Vielfigurige Bachantengruppe mit Silenschirme; 555. Biskuitgruppe, Merkur und Psyche; 556. Biskuitgruppe, Zeus und Ganymed; 557. Biskuitgruppe, Juno und Flora. stb.
8. Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft IX. (Stuttgart 1903).
9. BODE, W.: Die Italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. (Berlin 1922) Abb. 30 (Mitte).
10. i. m. Abb. 19 (Mitte).
11. BRAUNFELS, W.: Meisterwerke Europäischer Plastik. (Zürich 1958).
12. Einführung in das Grüne Gewölbe. Text: Joachim Menzhausen. (Dresden 1975) 67.
13. A reneszánsz mestereknél általában az álló, vagy fekvő női aktok allegorikus és mitológikus témákban jelentkeznek: Jacopo de'Barberi, Sandro Botticelli, Hans Baldung Grien, Piero di Cosimo, Lucas Cranach, Giorgone, Vecellio Tiziano stb.
14. M. CH.–E. DE UJFALVY-BOURDON: Les bisuit de porcelaine. (Paris 1893).
15. ADHEMAR, J.: Europäische Graphik im 18. Jahrhundert. (Paris–Hamburg 1963).
16. PETRAS, R.: Berliner Plastik im Achtzehnten Jahrhundert. (Berlin 1954).
17. FOLNESICS, J.–DR. BRAUN, E. W.: i. m.
18. Az 1904-ben és 1907-ben megjelent publikációkban a szerzők a biszkvitet kifejezetten Grassi modellnek tekintik és készítését egyik alkalommal 1785-re, a másik helyen 1800 körülre datálják, a szobanforgó gyűjteményben lévő, félreérthetetlenül Dianával azonosítható példányt.
19. A veszprémi Diana egyik kutyájának feje ragasztott, a másik hiányzik, a talpazat törött és ragasztott, ugyancsak hiányzik a bal lábfej is. A darab-forma illesztéseknél a varratok felületes retusálás következtében az égetés alkalmával erősen kidudorodtak és jól kitapinthatók. A bossier kevés gondot fordított az arc és a finoman mintázott testrészek modell szerinti szépségeire, így a biszkvitre jellemző finom formák és felületek sok helyen teljesen elfimosodtak. A talpban alul lévő kereszt alakú támaszték ugyancsak törött.
20. Iparművészeti Múzeum, Budapest. Diana biszkvit porcelán lt. sz.: 69.869.1., Bécs 18. sz. vége, 19. sz. eleje m=35.5 cm. sérült, ragasztott, nyíltartó hiányzik.
21. M. CH.–E. DE UJFALVY-BOURDON: i. m.
22. MRAZEK, W.–NEUWIRTH, W.: i. m.

#### ALTWIENER DIANAPLASTIK IM VESZPRÉMER MUSEUM

In der Sammlung des Veszprémer Bakonymuseums sind zahlreiche Altwiener Biskuitkompositionen unter den bedeutenden kunstgewerblichen Gegenständen aufbewahrt. Davon zeichnet sich eine sitzende Dianaplastik aus, die 1953 mit mehreren Biskuitfiguren vom Ende des 18. Jhs. ins Bakonymuseum kam. Die Diana ist den ersten Publikationen nach (J. Folnesics–Dr. E. W. Braun) das Werk von Anton Grassi, erschuf um 1785 ihr Modell. In den vergangenen 70 Jahren erschienen mehrere Angaben in der kunstgeschichtlichen Literatur von dieser Figur nicht. Diesmal untersuchen wir auf Grund des ungarländischen Stückes ikonographische Probleme und die Originalität der Grassi-Komposition.

Artemis ist in der antiken griechischen Kultur die Göttin der Natur, der Geburt und der Jagd. Im antiken Rom spielt Diana diese Rolle, deren Kult im breiten Kreis immer beliebter wird. Zu dieser Zeit bildet sich der Typ: die nackte, sich abtrocknende, sitzende Frauenfigur heraus, die auch während der Renaissance nach diesem Vorbild zu neuem Leben ersteht. Die Barockzeit ist diesem Thema nicht günstig, aber am Ende dieser Periode, in der Rokokozeit wählen die Künstler wieder oft diesen Typ zum Vorbild.

Zwei Akttype der antiken Göttinnen und mythologischen Frauengestalten werden in der bildenden Kunst der Renaissance allgemein: die liegende und die stehende Darstellung. Das Rokoko gibt in der später zum neuem Leben erstandenen umbekleideten sitzenden Figur den Formen und den plastischen runden Flächen des schönen Körpers eine neue Erklärung. Der ausgezeichnete französische Meister Francois Boucher ist der Erschaffer dieses Typs. Die Hauptfigur seiner Komposition mit mehreren Gestalten, „Diana nach dem Bad“ ist zur Mitte des 18. Jhs. auch in Form einer Studie ein beliebtes Thema. Als Vorbild der bildhauerischen Darstellung für A. Grassi sind noch zwei Werke von Adraen de Vries zu erwähnen. Najade, eine Brunnenfigur aus Bronze und eine Studie in der Sammlung des Grünen Gewölbes in Dresden. (Als Schöpfer der letzteren ist A. de Vries vermutet.) Die

Diana aus Marmor von Francois Gaspard Adam, von preussischen Hofbildhauer französischer Herkunft steht zeitlich näher und weist mehr Ähnlichkeit in der Komposition auf, sie wurde für den Potsdamer Park geschaffen. Man darf nicht bei der ikonographischen Entwicklung die Tatsache ausser acht lassen, dass die Porzellanfabrik in Sevres das kleinplastische Modell der Diana von F. Boucher zur Ausführung aus Biskuitporzellan kaufte.

Wir halten die A. Grassi zugeschriebene Dianakomposition für eine Plastik, die nach Vorbildern, nach Werken von F. Boucher und F. A. Gaspard geschaffen wurde, oder die eine direkte Nachahmung ist. Grassi formte in seiner Jugendzeit noch vor der italienischen Studienreise das Modell. Die Stücke der ungarländischen Sammlungen, besonders das des Veszprémer Bakonymuseums zeigen Abweichungen von dem am Anfang des Jahrhunderts publizierten Wiener Exemplar. Auf Grund unserer Forschungen und des direkten Studierens des Werkes halten wir es mit dem Altwiener Dianabiskuit des Budapester Kunstgewerblichen Museums für eine spätere, vom Ende des 18. Jhs. stammende Nachahmung. Die Dianakompositionen, die mit der schöpferischen Tätigkeit von Grassi zusammenhängen, sind gut bewahrten Stücke unserer Museen. Sie sind zugleich Beweise aus der Spätrokokozeit für das Weiterleben eines beliebten antiken ikonographischen Themas, dessen Typ F. Boucher für das europäische Publikum geschaffen hat, zuerst in einer Studie, dann in einer Ölkomposition mit mehreren Figuren, und zuletzt im plastischen Modell für die Porzellanfabrik in Sevres.

Anschrift des Verfassers:

Dr. Molnár László  
Eötvös Loránd Tudományegyetem  
Bölcsészettudományi Kar  
Művészettörténeti Tanszék  
H–1052 Budapest  
Pest B. u. 1.