

TABLE DES MATIÈRES:

Arthur Elek: Oyoa (1746—1828) 661
Cornélius Divald: Reetable à volets de Kiszeben au Musée des Beaux-Arts 683
Dr. Rose Wolf: Un inconnu peintre de blasons de Louis II. 697
Charles Csaky: La collection de velours du Musée des Arts décoratifs 709
 Vie et littérature artistiques 713

ILLUSTRATIONS:

Francisco de Oyoa: L'épouse de César Bernadès. Reproduction en couleurs. Musée des Beaux-Arts à Budapest 663
 Francisco de Oyoa: Le peintre D. Francisco Reyes y Sobran, beau frère de Oyoa 663
 Francisco de Oyoa: Dr. Josef Reyes y Oyoa, l'épouse de l'artiste 663
 Francisco de Oyoa: Le roi Charles IV, à cheval 664
 Francisco de Oyoa: La Trama (Dr. Maria del Rosario Fernandez) 665
 Francisco de Oyoa: Dr. Isabel Cobos de Porcel, National Gallery London 666
 Francisco de Oyoa: Portrait of Marquis de Caballero, Spanish Minister of Justice, Museum, Budapest 666
 Francisco de Oyoa: Louise Marie de Parme, l'épouse du roi d'Espagne, Charles IV. 671
 Francisco de Oyoa: Le 3 mai 1808 671
 Francisco de Oyoa: Le 3 mai 1808 672
 Francisco de Oyoa: La maison des fous 672
 Francisco de Oyoa: El Enferero de la Sardinia 672
 Francisco de Oyoa: La colle-essilée 673
 Francisco de Oyoa: La fille de saint Sébastien 674
 Francisco de Oyoa: Les navettes 675
 Francisco de Oyoa: Vendresse d'œuf, Budapest 675
 Francisco de Oyoa: L'égéolateur, Budapest 675
 Francisco de Oyoa: Quel guerrier! 679
 Francisco de Oyoa: Le peuple demande une autre loi 679
 Francisco de Oyoa: L'innocence des uns 680
 Francisco de Oyoa: Un Nazaré blessé aux Abnès 680
 La maître-autel de Kiszeben 682
 Les statues du maître-autel dans la cathédrale de Kassa 687
 L'unique saint Adalbert 687
 Madona, Eperjes 687
 Saint Jean-Baptiste 690
 L'Évangéliste saint Jean 690
 La sainte Vierge avec l'enfant Jésus 690
 Petite statue de saint Étienne, Roi de Hongrie 692
 La sainte Vierge 692
 Sainte Anne 692
 Petite statue du «Vir Dolorum» au sommet du maître-autel de Kiszeben 694
 Saint Pierre 694
 Saint Jean-Baptiste 694
 La circulation de Saint Jean-Baptiste. Diptyque du maître-autel de Kiszeben 695
 Signe de maître sur le maître-autel de Kiszeben 696
 Le parchemin donné à Dorothy de Kiszenci par Louis II. en 1519 698
 Le parchemin de la famille Szaparych donné par Louis II. en 1517 699
 Le parchemin de Deszetter Dobay donné par Louis II. en 1519 701
 Le parchemin de la famille Vitz-Kállay donné par Louis II. en 1519 701
 Le parchemin de László de Kiszenci donné par Louis II. en 1519 701
 Le parchemin de la famille Forgách de Óbony donné par Louis II. en 1525 704
 Le parchemin de la famille Szaloz de Kolozsvár donné par Louis II. en 1525 705
 Le parchemin d'Andrá Václavský donné par Louis II. en 1526 706
 De la collection de velours du Musée National des Arts décoratifs 708—715

CONTENTS:

Arthur Elek: Oyoa (1746—1828) 661
Kornel Divald: Altar with wings from Kiszeben in the Museum of Fine Arts 683
Dr. Rose Wolf: An unknown heraldic painter of Lewis II. 697
Károly Csaky: The velvet-collection of the Museum of Decorative Arts 709
 Artistic Life and Literature 713

ILLUSTRATIONS:

Francisco de Oyoa: Wife of César Bernadès. Museum of Fine Arts, Budapest. Coloured reproduction 663
 Francisco de Oyoa: The painter D. Francisco Reyes y Sobran, brother-in-law of Oyoa 663
 Francisco de Oyoa: Dr. Josef Reyes y Oyoa, wife of the artist 664
 Francisco de Oyoa: King, Charles IV, on horseback 664
 Francisco de Oyoa: La Trama (Dr. Maria del Rosario Fernandez) 665
 Francisco de Oyoa: Dr. Isabel Cobos de Porcel, National Gallery London 666
 Francisco de Oyoa: Portrait of Marquis de Caballero, Spanish Minister of Justice, Museum, Budapest 666
 Francisco de Oyoa: Maria Louisa of Parma, wife of Charles IV, King of Spain 671
 Francisco de Oyoa: The 3rd May 1808 671
 Francisco de Oyoa: Scenes on the 3rd of May 672
 Francisco de Oyoa: The Lunatic Asylum 672
 Francisco de Oyoa: El Enferero de la Sardinia 672
 Francisco de Oyoa: Blind man's buff 673
 Francisco de Oyoa: Puppet at Feet on St. Sébastien Day 674
 Francisco de Oyoa: Paper crumpled 675
 Francisco de Oyoa: Girl selling wair, Museum, Budapest 675
 Francisco de Oyoa: The Orider, Museum, Budapest 679
 Francisco de Oyoa: What a warrior! 679
 Francisco de Oyoa: New law for the people! 679
 Francisco de Oyoa: The Incestuous of incest 680
 Francisco de Oyoa: A Nazar wounded in the street 680
 The chief-altar from Kiszeben in the Museum of Fine Arts 682
 The statues of the chief-altar in Kassa Cathedral 687
 St. Adalbert, Bishop, Eperjes 687
 Madona, Eperjes 687
 St. John the Baptist 690
 St. John the Evangelist 690
 The Virgin and the Child, Statuette of St. Stephen King of Hungary 692
 The Virgin 692
 Statuette of the Vir Dolorum on the gable of the chief-altar from Kiszeben 694
 St. Peter 694
 St. John the Baptist 694
 The betrothing of St. John the Baptist. Double side-piece on the chief-altar from Kiszeben 695
 The master's sign on the chief-altar from Kiszeben 696
 Letters patent granted to Dorothy from Kiszenci by Lewis II. in 1519 698
 Letters patent of the Szaparych-family — granted by Lewis II. in 1517 699
 Letters patent of Deszetter Dobay — granted by Lewis II. in 1519 701
 Letters patent of the Vitz-Kállay-family — granted by Lewis II. in 1519 701
 Letters patent of László Kiszenci — granted by Lewis II. in 1519 701
 Letters patent of the Forgách-family of Óbony — granted by Lewis II. in 1525 704
 Letters patent of the Szaloz-family of Kolozsvár — granted by Lewis II. in 1525 705
 Letters patent of András Václavský — granted by Lewis II. in 1526 706
 From the velvet-collection of the National Museum of Decorative Arts 708—715

G O Y A

(1746—1828)

Száz éve, hogy idegenben, a francia Bordeaux városában meghalt Francisco Goya y Lucientes. Öreg szívtől megszakasztotta az öröm, hogy várva-várt fia megérkezett Madridból. Kicsiny családjának tagjai és önkéntes számkivezettségbe vonult barátai állották körül halottaságját. Szívének utolsó dobbanására nem felelt visszhang. Európa alig tudott arról a művészéről, akinek életmunkássága külön korszakot jelent az európai művészet történetében. Még meg sem születtek, vagy nagyon fiatalok voltak azok a művészek, kik alkotásaiban ráérezendők voltak arra, ami elvi módon új bennük, ami folytatható és fejleszthető volt.

Milyen kimutathatatlanul keletkeznek a korstílusok! Messziről visszanézve rájuk, az egész kort zengeni hallja az ember. Azt vélné, hogy egyszerre támadt, sokaknak önkéntelenségéből, mint ahogy állítólag a népdal. De minden alkotásnak egyvalaki az eredete, egy-egy emberi szív és agyvelő. A tömegek csak utánoznak és váltogatnak; ami a megszokottól különböző, ami új és eredeti, mindig csak egy ember eredetiségének a nyilvánulása. Van úgy, hogy az ilyen korszakos tehetségek közelében rokonlelkek élnek, kik azt, ami társuk alkotásaiban új, nyomban a maguk módján adják tovább. De az eredeti sugalló néha úgy elvesz az ismeretlenségben, mint ahogy elveszett Goya Európa szeme elől.

Híre földmódásának és elterjedésének története még megiratlan. Csak véletlenül fölvetődött jelekről tudunk, például arról a goyai litografiáról, melyet Delacroix hagyatékában találtak. Művészetének hatása, megifjító fluiduma kinyomozhatatlan utakon, titkos halaszlatereken termékenyítette meg a világot. A francia romantikusok dívatba hozták a lovagkori Spanyolországot. Könnyű szárnyukhoz, melyel Castília és Andalusia fantasztikus virágait körülrepdösték, bizonyára hozzátapadt valamely goyai művészet nehéz hímporából is. De az ő

idejük még nem volt a megértés ideje. Más valóságra- és igazsággraszomlajlás kellett ahhoz, hogy Goya művészetét fölíráljon és hogy érthetővé váljék az, ami annyi ideig megértetlenül élt benne. A világ művészetében Goya a természet egy új szemléletének megtalálója és megvalósítója. A művészet, ha csak mint mozgó energiát nézzük, kétféle irányú mozgásnak a váltakozása: mozgása közeledés a természethez, vagy távolodástól. Goya a közeledésben annyira ment, mint előtte senki, s annak megragadására, amit meglátott, olyan eszközöket talált, melyeket senki nem ismert addig. Művészetének ebben van a törtérelmi jelentősége.

II.

Ő maga aligha gondolt arra, hogy stílusmegtaláló lesz elkövekező művésznemzedékeknek. Öserő volt, kin alig fogott tanítás vagy példa, ki azt, amivé lett, magából és a maga erejével alakította ki. Paraszti sorban született egy nyomorult kis faluban, a fényes múltú Zaragoza szomszédságában lit, majd több Madridban korának legjobb művészeivel került közvetlen vagy közvetett érintkezésbe. Tiepolo és Mengs csillogó ragyogott a spanyol firmamentumon. De kívül, a közeli Franciaországban már megindult az a művészeti folyamat, mely a római ókor művészetében kereste a megújulást. S az ábrázolásnak új divatja, a klasszicizálás stílusa, hamar átszórmozott Spanyolországba.

Az ifjú Goya munkáin mindezeknek a stílusoknak megismeri a hatását. Zaragozaai falfestményel a rokokó díszítő ábrázolási módjának, illuzionisztikus térhatásra törekvésének elkésett példái. A fiatal festő korai arcképeiben a természetet megmerevítő stílusban elfogódott munkák, melyet későbbi nemzedékek a klasszicizálás festői gyakorlatának neveztek. De mindazt, ami kívülről került reá, hamar lerázta magáról Goya. Vad örömmel ült fiatal életének. Sok mindenféle kalandnak emléke

fűződik életének ehhez a korszakához. Az adatok nem hitelesek s a tudományos kutatás nem is fogadja el őket. De mégis Goya élete történetéhez tartoznak, mert kiegészítik mindazt, amit egyéniségéről későbbi levelek, baráti följegyzések és tulajdon munkássága újfán tudunk. Mért ne higylük el, hogy fiatalon nagy verekedő volt az, kinek későbbben, életének delén túl is akkora gyönyörűsége telt emberek és állatok beszállításában. Verekedés közben talán embert is ölt. Ez is illenék egyéniségéhez, mint ahogy elhíhet róla, hogy egy apácalostor falalt mászta meg Rómában. Vad és retentő legény lehetett az ifjú Goya. Szabadságszeretetében féktelen, minden indulatát szabadjára eresztő. Az ösztöne vitte és ragadta magával olyan utakra, melyeken előtte nem járt művész. Barangolásban, hányódásban egészen közelebe került az élet látnivalóinak. A tekintete elfogulatlan volt, tanfőmesterek oktatása, más művészek példája nem bírta egy irányba megmerevíteni. Űde szemmel a közelről megnézett természetet teljesen a maga módján tudta meglátni.

Amíg idáig eljutott, nem volt az gyors folyamat. Goyalassan erő művész volt, bizonyára azért, mert fejlődését kívülről nem segítette senki sem. Az autodidakta nem szoktak készen kipattanni a földből. Másik érülök alkotásuk egyenetlensége. Goya óriási termékenységű munkásságában nem csekély a hozzá méltatlan alkotások száma. Rögtönző temperamentumának belső izgalomra volt szüksége ahhoz, hogy lendületbe jöjjön, s azért minden kedvetlen órájának megannyi balul sikerült alkotás lett az eredménye.

Azok közé a rendkívüli jelenségek közé tartozott, kikben az életéről úgyszólván megfokozódik koruk haladtával és a művészi alkotóerőt az élet elfogytaig fejleszti és tökéletesíti bennük. Az ifjú Goya csupán tehetséges festő; a lángelme, amely benne lakik, csak érett korán túl lesz alkotásában láthatóvá, de azt követően élete fogytatg.

III.

Kora és benne a maga helyzete megkönnyítette előrejutását. Francisco Bayeuval, a király későbbi festőjével való sógorodása nagy lendítőerő volt pályáján. Előkelő isme-

retséget és értékes megbízásokat köszönhetett neki. A nagy faldíszítő feladatokkal a kor általában takarékosabban bánt, mint az előző évszázadok, s ha olyanok felmerültek, régiebb és befolyásosabb művészek kapták meg őket. Goya éppen csak hozzájuk kóstitolhatott fejlődő korában. De a különleges feladatoknak is ugyanolyan retenthetlenül ment neki, mint magának az életnek. Könnyedén és feszületlenül, a sikerben biztosan.

Művészi munkálkodásában legnagyobb helyet az arcképfestés foglal el. Korán kezdte az emberábrázolásnak ezt a módját és sohasem is hagyta abban. Legnagyobb sikereit ilyen műveinek köszönhette. Általuk jutott kora főnemességének és a királyi udvarnak kegyébe. Címet, rangot, vagyont, újabb és újabb megbízásokat szerzett velük. Páratlan mesterművek vannak sorakban.

A legkorábbiaknak egyike feleségét ábrázoló arcképe. Az anya, aki húsz gyermeknek adott életet, mint szende fiatal nő jelenik meg rajta. Huszonkilenc éves volt Goya, amikor feleségül vette, s az a nap fordulat jelentett az életében. Antól fogva abbnahagyja a kalandozást és megletelepszik Madridban. Házassága előtt készült munkáiból csak keveset ismerünk: a ránk maradtak legtöbbször házassága után festette. Akkor készült Doña Josefa arcképe is. Mintha modellje, a tartózkodó, egyszerű, félénk asszony jelenléte megfékezze volna a művész vagdalkozó kedvét: elfogódottság, valami szögletesség, gyöngéd áhítat érzik a munkáján. Úgy kezdett neki, mint ahogyan Bayeu sógora szokott: minden ecsethúzást elslmított a képen, az élet lüktetését megmerevítette vonalain. De lefojtott temperamentumával végre sem bírt, az óvatosan sétáltatott ecsetet elkapta a lendület és bátran, merészen, kihívóan plasztikus foltokat hevenyészett a lazárra. Szépségesen szép a hatalmas veresszőke hajzuhatagú asszonynak szende kifejezése. Sörényhimes ruháján fehér fátolkendő. Micsoda alkalom a kelme szín- és fényhatásának bravúros előadására! De az ilyen feladatok a későbbi Goyára vártak.

Ez az arcképe csak minőségével különbözik kortársaitól, nem az irányával. Ugyanez mondható el fiatalkorának egy másik mesteri arcképeiről. Francisco Bayeu-t, Goya sógorát ábrázolja festőállványra előtt. Már öreg legény. A haja ősz, az arca gyű-



FRANCISCO DE GOYA:
D. FRANCISCO BAYELI Y LIRIAS FESTO, GOYA SÓGORA. 1796
Madrid, Museo del Prado



FRANCISCO JOSÉ DE GOYA Y LUCIENTES:
D. JOSEFA BAYELI Y GOYA, A MIVÉSZ PELESÉGE
A. Predlo-entrezamban, Madrid



FRANCISCO DE GOYA: IV. KÁROLY KIRÁLY LÓHÁTON. 1799
Madrid, Museo del Prado



FRANCISCO DE GOYA: LA TIRANA (D^{ña} MARIA DEL ROSARIO FERNANDEZ). 1799
Madrid, Academia de San Fernando



FRANCISCO DE GOYA: D^a ISABEL COBOS DE PORCEL, 1806
National Gallery, London



FRANCISCO DE GOYA: MARQUES DE CABALLERO
SPANYOL IGAZSÁGIÜYMINISZTER ARCKÉPE, 1807
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum, vétele Béla Ede festőművész-társai által
kiszerezésével 1986-ban Marqués de Caballero 87. születésnapjára

rött, a szája fonnyadt. Kihajtott fehér gallér és fehér nyakkendő rajta. Az arc megfestése, a keserű, fáradt, csaknem életfáni kifejezés megragadása rajta, csodálatos. De legszebb az ezüstszürke színű kabát megfestése, selymes fényének kevés reflex-szel föllődése, a kelme keménységének anyagszerű érzetése.

A későbbi Goya egyre jobban távolodott a vonaltól. Festményei lágyabb hatásúak lesznek, kevésbé kézre dolgozottak, festőibbek. A madridi Prado múzeuma ebből a korából való mesterművelnek egész sorát őrzi. Ott láthatók híres királyarcképei és azok, melyek IV. Károly hitvesét, a rokokó erkölcsű Mária Lujzát ábrázolják. Aki csak reprodukcióról ismeri őket, annak nem lehet helyes fogalma róluk. A még oly gondos reprodukció is megtévesztő képet ad. Azt az érzést kelti a nézőben, hogy torzkép előtt áll. A modellben, pármái Mária Lujzában — legálább is abban a korban, amelyben Goya ecsetje elé került — csakugyan volt valami torz. Az idő szemmeláthatóan eljárt már fölötte, de ő azért erőltette a fiatalos megjelenést, szereplésével is, öltözködésével is. Goyasokszor megfestette, különböző beállításban, egész alakjában, térdig, lóháton, egymagában és családijának körében. Talán a legszebb arckép, amelyet róla festett, Mária Lujza fekete csipkeruhás állóképe. A finom alakú királyné fekete haján fekete mantilla, melyet fraise-színű selymesekkor tart meg. Volt ebben a fejedelmi asszonyban, az arca kifejezésében valami madárszerű. Ránckától fölbarázdált arcában különös merevséggel néz a fekete pupillájú szürke szem. Az arc szög színes, a sárgás és rózsaszín finom átmeneteiből állszett. De festői tekintetben a karakter is, a kép egyéb tulajdonságai is hátérbe szorulnak a ruha csipkekelméjének megfestése mögött. Légies könnyedséggel fut át az ecset a részleteken és jelzi játszi grafcival a lényegest. Kévs festékekkel, átetsző színfoltokkal sejteti inkább, semmint kirajzolja a kelme mintázatát. A ruha feketéjén mindenhol áttetszik az alatta levő világosabb színű ruha. Nagy merészen, ahogy abban a korban példátlan volt, áll a királyné alakja egymagában a térben, nincs körülte, nincs mögötte semmi abból a fényes környezetből, amelyben élt, csak a háttéri tájké barnásszürke és hűvös szürke foltyai.

Ez a kép az eredetiségének tetőjére jutott kész Goya műve. Ami művészetében princípiumszerű, már mind kiolvasható belőle. Elhelyezkedése a természettel szemközt, meg nem alkuvó igazságkeresése, mely nem hagyja, hogy megszápítsa azt, amit torznak lát; művészetének az a képessége, hogy jellemzőerejének nagyszerűségével feledtetni tudja a nézővel ősi elfoglaltságát, a „szép”-ről való felfogását, és szünek a kényszerűt látni azt, amit az állagember különben ritkán szokott nevezni. Míg a reprodukció a torzat hangsúlyozza és rajta az ábrázolt nő szinte karikatúrának hat, az eredeti előtt a néző semmi ilyesmit sem érez. Annnyra uralkodó ott a festői szépnék a hatása és a művésznék életet alkotó ereje.

Nem magábanvaló példája ez az arckép az érejt Goya művészetének. Hatalmas oeuvre-jében akad nem egy vele egyértékű rokon. Közéjük tartozik Szépnművészeti Múzeumunk híres Goya-képe is, Céan Bermudez művészei író hitvesének arcképe.¹ Modelljének tetszetős ábrázolásával ezen a képen annyira sem törődött Goya, mint Mária Lujza királyné ismertelt arcképe. Ami Bermudez né külső megjelenésében s különösen az arcán vonzó lehetett, azt Goya mintha észre sem vette volna: vehemens fölfestésével szinte hangsúlyozza azt, ami eredettől fogva nem tetszetős rajta. És mégis mennyire festői felfogása, mennyire színbén feloldott, lendületes és könnyed az egész kép. De vonzóbb megjelenésű modelljelhez sem közeledett nagyobb áhíattal Goya. Női arcképeinek egyik legmegragadóbbja az, mely a La Tirana néven ismert színésznőt, María del Rosario Fernandez-t ábrázolja és a madridi Academia de Bellas Artes-ban függ. Kékszürke háttér előtt álló női alak. Kivágot keblü estélyi ruha rajta, melyből csupaszon nyúlik ki a két kar. A ruha anyaga aranyhímes fátolszerű selyemkelme, melyet aranycsipke szeg be. Fraise-színű kendő vetődik át a balvállán és jobbkarján, a csipőjét veri és aranyrojtosan végződik. A nő arca mozdulatlan, csaknem merev és szigorú kifejezésű, mint egy tragikáé. Fokozza arcának

¹ A telenség kezdeért ne májjon el megenltetlenül, hogy vannak, akik újabb cívtalók Goyától ennek a képnék a szerzőségét és egy nála idősebb spanyol festőnek adták: a művészet történetében eddig áltóru kevéssé ismert Joaquín Izá-nak. Ugyanakkor azt is kétfébevezetik, hogy a festmény Bermudez né ábrázoló (I. L. A. Mayer: Goya).

ezt a kifejezését széles fekete szemöldöke, és alig enyhít rajta lazán széthulló, kicsül kuszáli fekete haja. Nagyon hatásosan válik el a nő alakja a háttértől. Úgy lép ki belőle, mint az ünneplő színésznő a színpad sötétjéből a nézőtér lámpasora elé.

A kevés női fej között, mely a festő Goya keze alatt el nem torzult, a legmegragadóbbak egyike Dá Isabel Cobos de Porcel arcképe. Most a londoni National Gallery. Bájos szőke szépséget ábrázol, a spanyol úrinők nemzeti díszében, a fekete csipke-mantillában. Olyan ez az arckép, mintha az aréna páholyában ábrázolná modelljét, amint büszkén egyenesíti ki derekát a rája sugárzó férfiszemek tüzeiben.

Akármennyire a feszletes élet ábrázolója volt Goya, nem térhetett ki az elől, hogy bizonyos arcképmodelljeit ünnepies vagy éppen pathetikus mozdulatban ne ábrázolja. Ilyen munkái között jókora számmal vannak a balul sikerültek, a merev, száraz és unalmas képek. De szerencsés óráiban ezeket a feladatokat is önmagához méltóan oldotta meg, nem egyjüket úgy, hogy a monumentalitást közelítette meg velük. Leghatalmasabb ilyen munkája az a két arckép, melynek egyike IV. Károly királyt, másika a királynét ábrázolja lóháton. A már nem fiatal királyné, kinek markáns arcában van valami szípirtyószerű, férfias délcegséggel áll meg a lovat. Az egyensúlyhelyzetében, mozdulatában, mely a ló mozdulatával kiegészül, pathosz és erő van. Fekete ruhát visel a királyné, kurta dolmányán szélesen kihajló veres gallért. Fekete kalapján is veres kokárda. A lónak mintha aránytalanul kicsiny volna a feje. Éppen csak jelzett, komoran heroikus háttér teszi teljessé a képnek monumentális hatását. Tájat Goya világéletében keveset festett, ezen a képen is, egyéb festményein is, beérte sommás jelzésével.

Párja ennek a festménynek IV. Károly arcképe. A Prado nyolcszögletű termében függ ez is, mint amaz, szemközt egymással. Míg a királyasszonyé profilinézeti kép, a királyé szembe fordul a nézővel. Jóval kevésbé érdekes a mozdulatkompozíciója ennek az utóbbi képnek. De az arc részletesebben kidolgozott rajta. Teljesen életszerűen érzéklí meg a jóindulatú, de kissé együgyű fejedelemnek, „a nép atyjá”-nak

jellemét. Kiválóan szép a ló is. Sötétbarna a szőre, a szügyén hirtelenül selymes fehér. A király ruhája szintén fekete, de sok rajta a színes és ezüstös dísz. Ezen a képen a háttér az előbbinél is komorabb és sötétebb tónók. Az alkonyat nehéz árnyékok teríti a földre, melyen ezüstsík alakjában keskeny ér szalad keresztül. Mind a két lovas-kép mérete is hatalmas darab, s legjobb reprodukciókban is elvesz az, ami nagyszabású bennük: semmi sem érzik abból, ami lényegük: a monumentalitásból.

Az arckép olyan nagy részt foglal el Goya művészetében, hogy már csak ezért sem tekinthető realkészített műfajnak. Az udvari festő állására egyébránt mago törekedett nagy szívszággal. Már pedig az udvari festőnek hivatalával járó feladata az arcképfestés. De a fejedelmi modellel éppoly feszélyezetlenül nézett farkasszemet, mint a maga rangjából. Ez a művészt nem akart tudni az arcképfestésnek azokról a „széptípus”-eiről, melyeknek kortársai, a fizenyolcadik század angol festői, akkora diadalokat köszönhettek. A fejedelmi személy, vagy a polgárember neki egyformán csak természet volt, mely művészeti érteki tekintetében mivel sem különbözik a természet egyéb élő jelenségeitől. Ábrázolómódjának nagy eredetisége különösen akkor szembevetendő, ha korának édeses, a jellemzetest észre sem vevő, minden egyéni hangsúlytól — a melyen megvetett „túlzás”-tól — óvakodó arcképeivel vetjük össze. Még a kései Goyának kortársa, a francia David is, élete legkülönb alkotásaiban: arcképeiben, mennyire fegyelemre szorított, mennyire megkötözött temperamentum. Goya a festői-ség nevében semmi korlátozást sem tűrt meg. Ha akadálynak érezte a festői igazság elérésében, habozástalanul a helyes rajz követelményein is túltepte magát. Sokszáz arcképe között sok a gyönyörű és kezdetleges alkotás. De java munkáin halhatatlanul megérezköl nagyszerű temperamentuma. Megérezköl a kép egészén és külön láthatóvá válik a művész ecsetjárásán. Minden húzása megannyi lendület. És lendület az is, ahogyan legtöbb alakját a puszta térbe állítja bele, felhők vagy viharos levegő elé. Úgy szólva kizsákkítja őket környezetükből, a királyi palotából, a szalonból és a jöletnek egyéb puha fészkekből. Kivei őket a szabad



PÁRMAI MÁRIA LIEZA, IV. KÁROLY SPANYOL KIRÁLY HITVESE

Részlettelvéve Goyának a királyt castília körében ábrázoló, 1800-ban festett és a madridi Museo del Prado-ban őrzött képéről

ég alá, a viharba, mintha ott, az emberi mesterkélttség világától távol, tisztábban és igazabban megmutatkoznék embervoltuk.

IV.

Az arckép bizonyára fontos műfaja Goya művészetének, de korántsem merítette ki mondanivalóját. Kora haladtával fokozódni kezdett a gyarapodott egyéb mondanivalója. Hazája az új század elején szörnyű megpróbáltatásokat ért meg. Harctere lett az I. Napoleon ellen agyarkodó európai gyűlöletnek. Spanyolország büszke terelt, melyre ellenség a mörök kiverése óta nem tette lábát, idegenek tapodták. Pipogya fejedelmek és államférfiak tehetetlenül túrték, hogy az ellenség igába törje az országot. Madridban Murat franciái lettek az urak. A háború, az emberi bestialitás szörnyű képet vonultak el a magános festő előtt. Ilyen élményeiből sarjadt ki, méretre is leg-hatalmasabb két festménye, a „Dos de Mayo” (1808 május második) és az „Escenas del 3º Mayo”. (Május harmadiki jelenetek.)

Reprodukcióról jól ismert kép mind a kettő, de az eredetnek hatalmáról a reprodukció itt sem képes fogalmat adni. Aki csak reprodukcióról ismeri, jóval kisebb méretűnek képzelné a két képet, pedig csaknem életnagyságúak az alakjaik.

A „Dos de Mayo” a népharag vad kitörésének jelenetét mutatja be. 1808 május másodikán Madrid külvárosainak népe a Puerta del Sol terén megröghanta a felvonuló algiri francia lovasokat, a spáhidkat, és Napoleon vérteseit. Késsel, gyilokkal, karddal, puskával támadt a lovasokra és kegyetlenül legyilkolta nagy részüket. Goya akkoriban maga is a Puerta del Sol egyik házában lakott, a vad jeleneteknek alighanem szemtanúja volt. Képén a nyüzsgő tömegből kivágta a viaskodók egy csoportját s a küzdelem impetusaiban mutatja be a jelenetet. A régebbi csatáképek mesterséges elrendeztettségéből nincsen ezen a festményen semmi. Képe maga az élet, mozdulataiban majdnem annyira követi a természetet, mint a fénykép. Goya nem törődött a tömegek

egyensúlyos csoportosításával, minden gondja az volt, hogy egyetlen jelenet látható exponálásával megéreztesse azt is, ami a jelenet szereplőin túl, az óriási teret megtöltő tömeg sorzalban történik. A mód, ahogyan a véres jelenetet elbeszéli, szintén jellemző Goyára. Szinte úgy érzik, mintha azonosítaná magát a megdühödött emberekkel, olyan érdeklődéssel követi őket bestialitásukban. Mintha kedve telne a borzalmasságnak és a szörnyűnek hangsúlyozásában. Az előtér lovasait már letépte lováról a nép és kegyetlenül szétmarcangolta őket. A közepen még lóháton viaskodik karddal néhány megrettent képű katona. De a kép balsarkában elvágott nyakkal terül el egy francia. Az előtérben fehér lováról most húznak le egy vérbeborult arcú spáhit. Már halott, de egy keskeny pofaszakállal ember mégis beledöli a lóréf. A vérel nem takarékoskodott Goya. Megrendítő az alakok mozdulatának életszerűsége. Fejük mind ugyanazt a vadállati dühöt fejezi ki, semmi egyebet. A nagy lovasviaskodás mögött a tömeget csak fejek képviselik. Kifejezéstelen fejek. Ha a kép mozdulatkompozíciója csupa riktó erővel jellemzett lendület, a színkompozíciója annál erőteljesebb hatású. Csupa megtört és elhalványított színnel dolgozott itt Goya, s színfoltjait még így sem sikerült összefognia.

Egészében is, részleiben is hatalmasabb kép nála a szemköztes vendéghalon függő „Escenas del 3o Mayo”. A madridi népdüh tombolásának hamar véget vetett Murat. Még aznap összefogódtatta a zendülőket és másnap tömegesen kivégeztette őket. A kivégzéseknek egyik jelenetét ábrázolja a „Tres de Mayo” képe. Az előtér jobboldalán szuronyos puskával célzó katonák sora. Velük szemközt a kivégzendők első csoportja. A szürkületet megelőző sötét hajnal az idő. A háttérben a város temploma és házai még homályba mosódtak. Az előteret a kép közepén földre állított ormótlan lámpa világítja meg sárgás fényvel. A puskát szegező katonák sora nagyjából árnyékban. Fenyegető árnyékban. Nagy impetussal állnak lépő mozdulatban, előre vetett lábbal a zömök és súlyos legények. Mozdulatuk szenvedélyességén megérik, hogy düh és gyűlölet fűti őket. Szemközt velük térdelve várja véget az elítéltek

csoportja. Egy ember kimagasodik, világos foltjával ki is váltik közülük a vad kétségbeeséssel szétárja karját, mint ki azt kiáltja a hóhérok felé: „Ide löjtek!” Fehér ingében, világos okkersárga nadrágjában ő a legerősebben megvilágított folija a képeknek. Mellette a többi halált váró imára, vagy öklöbe szorítja vagy tépi a kezét. Az egyik tenyerével betakarja az arcát. Láruk előtti vértócsában hevernek azok a lársalk, kik megelőzték őket a halálban. Goyának a borzalmakban kielégülő kedve kitombolta magát rajtuk. Az egyiknek az arca, a másiknak a melle csupa véres sebhely. És már várja végzetét az újabb csoport. Legelő egy fekete hajú férfi belemarkol az arcába, hogy ne lásson. Mellette, a csoport szélsője, öklét dugja a szájába. S még hátrább újabb embercsoport látszik, újabb halálirászántaké. Komor színtegységben, a fekete és a kékes-szürke tónusában összefogott festmény. Tárgyával, sőt a tragikumával, lefotott vad szenvedélyességével megrendítő kép. Az alakok csoportokká vannak elrendezve rajta és a csoportok bizonyos arány szerint egymással viszonyba szerkesztve. Ez megkomponált kép, az élet rajta bizonyos törvényszerűségbe törten jelenik meg, s ez adja monumentális hatását. Amellett semmivel sem kevésbé eleven hatását, mint párja a „Dos de Mayo”. Rettenetes az életszerűsége; de ugyanakkor a helyzet patetikuságát is kidolgozta rajta Goya. Az alakok megfestésében amannál vázlatosabb, egészében a kép mégis készebb, helyesebben: teljesebb hatását nála. A néző feje akaratlanul meghajlik előtte, mint ahogy csak az örök alkotások előtt.

Ebben a képen s a vele korra és fel fogásra rokonokban már benne van jóval későbbi korok egész stílusprogramja. A természethez közeledésnek olyan foka, amintőre addig nem volt példa s ugyanekkor a szubjektívizmusnak is szokatlan mértéke. A kép nemcsak életigazsággal van telve, de azonfelül egy óriási művésztemperamentum lendületével is. Nem olyan élet az, amelyet nagyjában mindenki ilyennek lát, hanem az életnek goyai meglátása. Egyéni vízió. Az egyéniségnek ekkora nyomatékkaival való érvényesülése bizonyos alig lehetséges; de épp azokon keresztül



FRANCISCO DE GOYA: 1808 MÁJUS MÁSDOIKÁ (DOS DE MAYO)
Madrid, Museo del Prado



FRANCISCO DE GOYA: MÁJUS HARMADIKI JELENETEK (ESCENAS DEL 5º MAYO)
Madrid, Museo del Prado



FRANCISCO DE GOYA: AZ ÓRÜLTEK HÁZA. 1794 után festve
Madrid, Academia de San Fernando



FRANCISCO DE GOYA: EL ENTIERRO DE LA SARDINA
(KARNEVÁL-JELENET). 1800—1810 (?) között festve
Madrid, Academia de San Fernando



FRANCISCO DE GOYA: SZEMBERÖTÖSDI. 1791
Palissóyegkaris



FRANCISCO DE GOYA: NÉPÜNNEP SZENT ISIDRO NAPIÁN 1787–1791
Madrid, Museo del Prado



FRANCISCO DE GOYA: SZEGÉNYKÉK (Pobreceitas)

Delhez 8. A „Los Caprichos” II. kiállításból. A Caprichos I. és II. kiállításból eddig összesen 11 példány volt ismeretes, a Szépművészeti Múzeum példánya a 12-ik. (A Magyar Nemzeti Múzeumból)

válk láthatóvá az alkotó temperamentum ereje, ha féltelenség, szilajság és kíméletlenség alakjában is. Ezek a tulajdonságok azonban eredendő tulajdonsággal voltak Goyának. Mindennél jobban szerette a szabadságot és gyűlölte a zsarnokságot, s kéjérzessel ábrázolta azokat a jeleneteket, melyekben a szabadságúgiktól megfosztottak bosszút állnak leigazóikon. Ugyanakkor lelke lázadózásával van tele az a képe, melyen honfitársainak lemészárlását festette meg. De méltatlankodáson, lázadáson és egyéb nemes érzéseken innen az emberi bestia is megkövetelte tőle a magáét. Ezért tud olyan kegyetlen lenni ábrázolásaiban s főlháborodását és lázadó tiltakozását azért járja át az ember megkínóztatásán való kéjéret.

A „Los Desastres de la Guerra” (A háború szörnyűségei) című rézkarcsorozata a változatok hosszu során ugyanezeknek az érzéselnek képeskönyve. Kifogyhatatlan fantáziával mutatja be rajtuk Goya a háborúban felszabadult emberi fenevadat. Elré-

mítő, borzalmas látomásokat vetít föl immár teljesre érett művészettel és a minden nehézségen főprengés nélkül győzedelmeskedő mester biztosságával. Kemény szív kellett akkor a szörnyűségeknek elképzeléséhez és az oly kegyetlen valóságérzéssel való megérzéktetéshez. De a kemény szív érző szív is volt. Vadsága egyben tiltakozás volt az ember vadsága ellen. Az emberkéz okozta szenvedéseknek olyan kíméletlen ábrázolása egyrészt bosszú kívánt lenni a kíntók és meggyőtrők ellen, másrészt elrettentő példogyűltemény az eljövendő nemzedékek számára. Goya embersége ezekben a legembertelenebb ábrázolásaiban volt a legnagyobb.

V.

Negyvenhárom éves korában nagy betegségbe esett Goya. Sokáig sínlődött utána, s meggyógyulása a hallásába került. Az addig eleven, vidám, társaságba járó, mulatságszerető férfiú elkomorult. Az a lénye, melyet addig elmeteit magában, most magától jogaikhoz jutott és fölébe kerekedett a má-

síknak. Ettől fogva kezdődik Goya művészetének az a korszaka, melynek őnmaga a tulajdonképpeni tárgya, még akkor is, mikor tőle idegennek látszó motívumokkal foglalkozik benne. Mikor megrendelést nem fest, olyankor a maga gondolatainak igyekszik alakot adni vásznon, rézlemezen vagy papíron. A modern művészet, melynek Goya egyik őse volt, minden gondolati tartalomtól irtózott. Goya egyéniségét megfejteti viszont lehetetlen művészetének pusztán a formai nyilvánulásaiból. Goya művészete ugyanolyan mértékben tárgyi művészet is volt. Alakban megérzékülésre törekedett benne mindaz, ami a művész lelkét foglalkoztatta. S azt nagyon sok minden nyugtalanította.

Izgatta mindenekelőtt a maga korának politikai élete, izgatták annak ferdeségei és képmutatásai, kihitták fölétét a maga korának társadalmi élete, annak fondákságai, hazugságai, ledérsége és őszinteség nélkül valósága. Hol a részvét, hol a főlháborodás és a harag érzését szabadították ki belőle azok az események, melyeknek kortársa volt. Sok emberrel akadt dolga hosszú életében, sok emberi gyarlóságot megismert, mint az udvar festője sok mindenről volt kénytelen hallgatni, amíg a nyilvánosság embere volt. De azután, hogy közéje és a világ közé a siketsége neszfogó függőnye ereszkedett s belőle, az életben kalandozó-ból, a gondatlanból és féktelenből a „Quinta del Sordo” elsőbűnösödött lakója lett, magába zárkózott magánember a közélet emberéből — elhallgatott mondanivalói rendre kiszabadultak belőle. Keserű érzései beszédek lettek és keserű gondolatokká alakultak, együttvéve keserű bírálattá kórának és benne a maga hazája erkölcseinek.

Ezekből az érzésekből sarjadtak Goyának olyan munkái, mint azok a kicsiny méretű és vázlatos előadású festmények, melyek az inkvizíció illesztését ábrázolják, vagy az örültek házat, farsangi álarcosmenetet, vagy flagellánsok körmenetét. Megannyi az életben meglátott jelenet, nem megszerkesztett kompozíció. A festő tárgykorének ilyen kitágítása, új elemekkel benépesítése, a hétköznapi élet pathetikus jeleneteinek ennyire reálisztikus ábrázolása szintén olyan adomány, melyet a tizenkilencedik század művészete Goyától kapott. Az ő korában még

hatalom volt Spanyolországban az inkvizíció. De a művész szabad lelke lázodozva tiltakozott ellene és indulatának festett ábrázolásban, vagy rézkarcokban adott alakot.

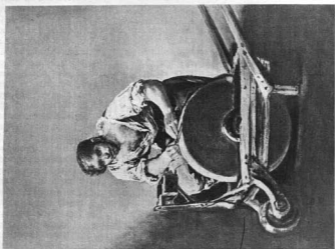
Leveleiből tudjuk, hogy megfordult a zaragozai örültek házában. Tőprekötő művészelkét mód nélkül érdekelte a természetnek minden emberi vonatkozás. Minden, ami „emberi dokumentum”-számba mehetett. Az örültek házáról festett képe bizonyára a művészet egész történetében első festői ábrázolása ennek a tárgynak. Megdöbbenő látomás. Jobbra férflaktok, kik az örület különböző váltojait érzéktik meg. Az egyik ülve énekel, a fején korona, a kezében jogar. Egy nyakláncos örült, aki másfajta koronát nyomott a fejébe, félíg fekszik mellette. Egy ülő örült szarvakat illeszt a fejébe. Egy térdeplő ember mintha abba a másik örületbe készülne döfni a kését, aki arcára borulva fekszik előtte. Bolthajtásos, pincezerű helyiség az örültek terme, világosságot a magosan fölül látszó rácsos ablakból kap. Szézilálat, mégis nagyszerű kompozíció, s bár az alakok nincsenek kézzre festve, a kép azért jóval több a vázlatnál.

A nagy betegségé utáni Goya műveiben a reálisztikus ábrázolással egyidejűen mind gyakrabban megjelenik a fantaszisztikum eleme. A torzításban, az emberi alak arányainak önkényes elváltoztatásában a szerzetelenség határáig elmege. Boszorkányokkal, manókkal, egyéb röpködő emberi és állati szörnyetegekkel népesedik meg képzelete. S kiömlik lelkéből — és előbb bámulatos rajzokon kap alakot, majd a rézlemezek hosszú során — azoknak a csodálatos vízióknak serege, melyeket hol capricióknak, vagyis szeszélyes ötleteknek nevez, hol disparatióknak vagy proveriókknak. Egy részük hosszú betegségének plhenő idejében készítette, a többi később, úgyszólván az élete végéig. A maga legsajátosabb mondanivalóira megtalálta ebben a tőle teremtett műfajban az ábrázolás legitökéletesebb eszközeit. Amit addig magába kellett fojtania, mert veszedelmes lett volna hangosan beszélnie róla, annak megtalálta a burkoló kifejezőmódját. Példálódzásainak jól el tudta rejteni bennük a személyi célzatát, de hiánytalanul meg tudta érkekelteni általuk keserű elégedetlenségét, amely sokszor düh és gyűlölet, sokszor gyilkos gúny, vagy mos-



FRANCISCO DE GOYA: VIZET ARUSÍTÓ LEÁNY

Onsz. M. Szabadoskauti Múzeum, Eötvös a herceg Kézváltó, máskülönben 1808 óta a herceg Kézváltó-féle Múzeumok, L. Meller Simon; Az Eötvös Kézváltó-féle Múzeumok, Budapest, 1928



FRANCISCO DE GOYA: A KÖSZÖRŐS

Onsz. M. Szabadoskauti Múzeum, Eötvös a herceg Kézváltó-féle Múzeumok, L. Meller Simon; Az Eötvös Kézváltó-féle Múzeumok, Budapest, 1928

dálan beszéd. Nem egy ilyen rézre karcolt lap lázas álomképek hat, mások nehéz lidércnyomásnak. A Caprichók Goyája a síket csöndben, amely nagy betegsége óta beburkolta, mintha beteg idegeknek zúgását figyelné és igyekeznék győzőről látomásokban láthatóvá tenni. Kegyetlen idegtorna ez a munka, önmagának sanyargatása. S az eredménye: egy milyen meghasonlott léleknek a torzképe.

A lapok legtöbbször korának társadalmát bírálja Goya. Madrid lebujaikat sűpredékét vonultatja föl rajtok és irgalmatlan példálódzásokkal mond ítéletet a nő és a férfi létszónáról, a házasságról, a papokról, az inkvizícióról. A Caprichók lapjait ő maga felírásokkal látta el, de azok sokszor követetelen célzásokkal és elharapott tartalmakkal inkább megrévesztően hatnak, semmint magyarázóan. A Caprichóknak ő maga megírta a magyarázó kommentárját is, mikor az album lemezeit megvásárolta tőle IV. Carlos király. De kommentárja sem beszél nyíltan. Ahol az általánosság is magyaráz, ott kikerül belőle valami értelem, melyben a félreértés ész valamennyire megnyugodhatik. De már Goya korában is tudták, hogy a lapok legtöbbjének politikai éle és személyek felé irányuló célzata volt. A kor hatalmasait csúfolta és gyalázza bennük a művész. Egy másik régi kommentár nevükön is nevezte a célhivatásokat. S azok nem kisebb nagyságot volnának a kornak, mint IV. Carlos király és felesége s kettejük nagyhatalmú minisztere, a „kegyenc” Godoy. Más nevek is szerepelnek a kommentárban, de azok kevésbé ismert nagyságoké, Goya olyan kortársaié, kiknek neve kifelé szemmel képzetet sem idéz föl. Legtöbbjüknek arc-képi is megfestette Goya, sőt nem egy-üket remekbe. A királyi pár és Godoy azonfelül pártfogói is voltak. Nekik köszönhetette a művész úgyszólván mindenét, legalább is a nagyszerű munkaalkalmakat, udvari festői címét és salláriumát és minden összevéve a vagyonát és társadalmi pozícióját. Azért, amit kapott tőlük, hűségesen megfizetett egy sorozatnyi remekművel. Karcaiba azt rejtette bele, amit a hálaérzet sem bír elfojtani benne: róluk való kritikáját. Nem más magyarázata a rézkarcok tartalmi homályosságának, mint az a föltevés, hogy élő hatalmasságok ellen

irányulnak. Csak ez kényszerfihette a művészt arra, hogy mondanivalóját annyira elburkolja. De tartalmuk pontos ismerete nélkül is, pusztán a formai megjelenésükkel magának a művész lelkének kommentárja. Megmutatják egymással ellentétes indulatokkal csatázó beisejét, vergődését, pihenetelenségét, meghasonlottságát. Azt a lelki komplexumot, amelyhez fogható előtte élt művészek munkáiban nem találunk, mert Goya előtt a művészek lelkük harmonikus állapotának kifejezésére törekedtek. Meghasonlott lelkű művészek mindig voltak a nagyok legnagyobbjai között is, — csak Leonardo vagy Michelangelo lelki tudásra gondoljunk — de hogy lelkük zavaros állapotokra keressenek formai kifejezést, annak a gondolatát is elutasították volna maguktól. Elutasították volna mint tisztátalant, mint művészetellenest. A kik a régiék közül mégsem riadtak vissza ettől, azt koruk és az utánuk következő nemzedékek az örüllőség bélyegével jegyezték meg.

Aki a „tisztátalan” érzéseknek világát a művészetnek megnyitotta, az Goya volt. Olyan motívumújtó, a művészetet motívumkincsének olyan meggyarapítója, mint az a jóval későbbi francia költő, ki Victor Hugo szerint „nouveau frisson”-nal ajándékozta meg a költés világát. Az emberi lélek titkos járatának feltárásával és megmutatásával Goya is „újborzongás”-sal gazdagította meg a művészetet. A művészet történetének eny nyiban is ő lett az első „modern” művésze.

Javakorában, mint tekintélyes művész, villát és hozzá hatalmas telket szerzett a magasan épült Madrid tövében, a Manzanares tulsó partján. Arról a pontról Madrid hegyvárosnak hat ma is, s annál inkább Goya idejében, mikor a városnak a Manzanares felé lejtő része még nem épült ki. Ott, házának szomszédságában festette meg Goya azt a kis remekművét, mely Szent Isidro napjának néplünnepét ábrázolja, úrnők és férfiak nyüzsgő tömegét a vizen innen, és a magasan húzódo Madrid fölött a vizen túl. Igazi impresszionista alkotás, csupa apró foltnak feloldott és könnyű hmvas tónussal egybefoglalt forma.

Nagy betegsége után a madridiak „Quinta del Sordo”-nak (a siketember falusi házának) nevezték a művész otthonát. Egyre nagyobb magánosságban élt benne a hallá-

sát vesztett festő és szomorú elszigeteltségében mindinkább prédája lett sötét elképzelésének. A végzetlenség az volt, hogy legalább kitűlhette minden művészek azt a vágyódását, hogy végre magának dolgozhasson, felelőtlenül és megkötetlen kézzel. A fantasztikum Goyája ott alakult ki, a Quinta del Sordo-ban. Ott készítette rajzait és festett Caprichóit, s ott engedte szabadjára monumentális alkotások felé igyekvő vágyódását. Ezek munkájával telefestette lakásának falait csodálatos freskókkal, melyekről borzongva beszéltek, akik látták. Goya egykori falusi lakának falairól azóta lekerültek ezek a freskóképek. Vásznonra vitték át őket s most a Prado képtárában függnek. Stílusra ezek a hatalmas méretű festményei folytatásul Caprichóinak. Zavaros és érthetetlen tárgyú ábrázolások, szabad fantáziái egy vad képzeletnek, amely minden fékét elvesztette. Az emberi alakok rajtuk egyre önkényesebb és szeszélyesebb eltorzításai a valóságnak. Embertől állati szörnyetkek keverednek rajtuk káoszszá és sehol semmi, ami eligazítson bennük. Borzalmas és sokszor kegyetlen látomások, sötét hallucinációk, amik bizonyára sokat kínozták a magános ember magános éjszakáit. Torzfejlű boszorkányok sokadalmi kuporodik félkör alakjában az egyik rengeteg képen. Egy öktefejlű, feketecsuklyás és köpenyes óriási lérfü magyaráz valamit az asszony gyülekezeteinek. Mi? Nem derül ki a képen. Csupa groteszk ábrázat, vadul odakent, a rajzok nem törődő, riadt kifejezésű arc a sötétszürke háttéren. A kép csupa fekete-ség, a kevés szürkésfehér és barna folt csaknem elvesz a gyász komorságában. S jobbra ilyen színgangulátú a többi festmény is. Borús víziók, fantazmagóriák, rejtvények. Némelyikükön halhatatlan frisséggel mutatja meg erjét az öreg művész, és mindenliknek vannak egyszerű művészi kvalitásaik. Ezek a képek az utolsó főművei a mesternek. Még ezután is festett remek arcképeket a litográfiai is jóval későbbi keletűek, de monumentális vágyódásával amazokon számolt le.

VI.

Goya fejlődésében nevezetes szerepe volt azoknak a terveinek, melyeket a királyi faliszőnyeggyár számára készített.

Olajjal vászonra festett nagyméretű képek a „kartonok”. Ami az idők viszontagságai közben el nem pusztult közülük, az mostanában a Prado földszintjén látható, Louis XVI. stílusában díszített három teremben, aranylécek közé és keskeny aranykeretekbe foglalton. Minthogy keletkezésük ideje ismeretes, rajtuk tizenöt esztendőn át — 1776–1791 között — ügyszólván évről-évre követhetni Goya művészetének fejlődését. Ez a dokumentumszerű voltak adja meg a jelentőségüket.

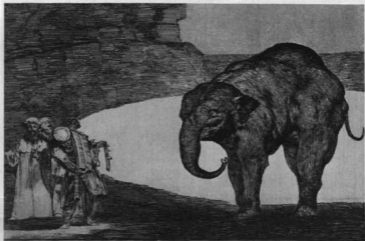
A kezdő festő rajtuk bátorodott neki és kereste meg az ábrázoló művészet lehetőségét közül azt, amely végül sajátosan az övé lett. A gobelin francia dívat volt s Európa-szerte a francia mintákat utánozták, vagy követtek a maguk készítményein a különböző udvarok szőnyegszővőtelepei. A francia rokokó idilliumfestői voltak a legkeresettebb és a legtöbbször utánozt mintaképek. A fejedelmek a maguk palotáinak falain szerelték a „fête champêtre”-ek gláns vidámságát felidézni. Goya kortársai közül azok, kik szintén dolgozhattak a királyi szőnyegszővőtelep számára, többnyire ezekhez a példaképekhez igazodtak, ha azok könnyedsége és játszósága mindjárt meg is meredett és meg is vaskosodott előadásukban.

Goya nem követte példájukat. Ő már az első kartonján is népének életébe nyúlt és spanyol népi típusokat festett meg. Negyvenöt kartonjáról tudunk s közöttük túlnyomó számmal vannak a nagy, sőt igen nagy méretű darabok. Nagyon érdekes rajtuk a mesterségben és a művészetben való haladását megfigyelni. A nagy méretek, a többnyire világos háttéren exponált sötétebb foltú emberi alakok a rajzoló kéznek minden bizonytalanságát nyomban elárulják. Amíg Goyából az a folényes tudású rajzoló lett, akinek későbbi munkái mutatják, jókora idő eltelte. De közben fokról-fokra felszabadult a képzelete és kialakult festői technikája. Egyre tudatosabban festői lett az előadása, foltszerű, széles és rögtönző. Sok mozfumhoz, melyet kartonjain jelentett meg először, utóbb vissza-visszatért, hogy tökéletesebb alakot adjon nekik. Stílusuk szerint közéjük tartozik Szépművészeti Múzeumunk két híres Goya-képe is, a Köszörűs és a Vízfordó leány. De már



FRANCISCO DE GOYA: MICSODA HARCOS! (Que guerrero!)

Levy Deltől 206. A „Proverbiales” című sorozatból. A Szépművészeti Múzeum példánya a lapnak frás előtti első állapota, melyből ezen kívül csak egy példány ismeretes. (A Roger Marx-féle gyűjteményből)



FRANCISCO GOYA: MÁS TÖRVÉNYT A NÉPNEK. (Otras Leyes por el Pueblo)

Deltől 202. A „Proverbiales” című sorozatból. A Szépművészeti Múzeum példánya a lapnak frás előtti első állapota, melyből ezen kívül csak egy példány ismeretes. (A Roger Marx-féle gyűjteményből)



FRANCISCO DE GOYA: A TÖKFILKÓK BALGASÁGA. (Leuvia de Toros)

Deitel 228. A „Proverbiales” című sorozatból. A Szépművészeti Múzeum példánya a lapnak 1763. évi első állapota, melyből ezen kívül csak egy példány ismeretes. (A Roger Marx-féle gyűjteményből)



FRANCISCO DE GOYA: EGY MÓR MEGSEBESÜLÉSE AZ ARÉNÁBAN

Deitel 231. A „Tauromaquia” című sorozat I. kiadásából. A lapnak egyetlen ismert állapota, melyből csak két példány ismeretes, egyik a madridi, a másik a budapesti Szépművészeti Múzeumé. (A Roger Marx-féle gyűjteményből)

késeli munkái Goyának és teljesen kialakult stílusának alkotásai s egyben olyan mesterművek, amilyenek a szónyegfestő Goyától még nem teltek.

Annak a célnak, amelyért készültek, kevésbé feleltek meg Goya kartinjai. Nem eléggé iparművészeti elképzelések, mert nem eléggé dekoratív a felfogásuk. Majdani anyagukban való hatásokkal sem tudott számolni Goya s nem látta előre, hogy az egy színű nagy foltok, képeinek óriási horizontja ürességnek kell hogy hasson megszövött alakjában. A Goya kartinjai nyomán megszövött szónyegek nagyobb részét az Escorial királyi lakosztályában őrzik s érdekes megfigyelni rajtuk azokat a változtatásokat, melyeket a kartinokkal szemben a szövmunkások tudatosan vagy önkénytelenül tettek, hogy az unalmas nagy színfoltokat felbontsák és a szónyeg színhatását élénkebbé tegyék.

VII.

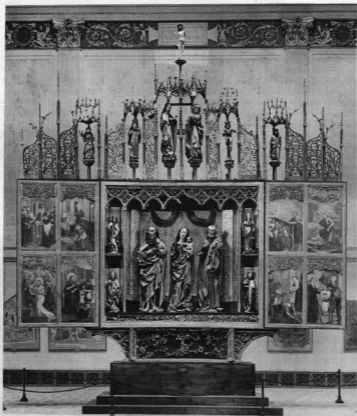
Mint az udvar festője és mint művészi híresség nem kerülhette el Goya, de nem is akarta elkerülni – inkább maga kereste hozzájuk az alkalmat – az egyházi természetű feladatokat. Néhány falfestmény és néhány oltárkép maradt utána. Megérik rajtuk, hogy a művész megkötött kézzel ült hozzájuk, a hagyományhoz kellett alkalmazkodnia és megalkudnia megbízóinak ízlésével. Nem foghatott hozzájuk azzal a profán valóságérzéssel, azzal a kíméletlen igazmondással, melynek munkáinak legtöbbször eredeti hatását köszöni. Nem is igen lehetne öröme ezekben a feladatokban, mert épp a legértékesebb művészi tulajdonságát költötték meg, a temperamentumát.

Javakorában, mint elismert és ünnepezt művészt, érte az a megbízás, hogy a remete Szent Antal tiszteletére épült kis kápolnát (San Antonio de la Florida), mely a kicsiny vízű Manzanares Innenső partján áll ma is, s az észak felé tartó vasúti vonatok robogását hallgatja, falfestményekkel díszítse. Feladata az volt, hogy a kupolába Szent Antal csodatételét és prédikációját fesse meg, az ablakbélleteket és a dongaboltozatokat pedig egyéb ábrázolásokkal díszítse. Megbízói a művészt szemlátomást nem korlátozták munkájában, utasításokkal és aprólé-

kos megjegyzésekkel nem zaklatták. Ennek köszönhetjük, hogy Goya temperamentumát meg nem tagadva, oldhatta meg a maga feszitlen módján ezt a feladatot is. Úgy ragadta meg, mint egyéb feladatait. A hagyományos megoldások tanulmányozása helyett belenyúlt az életbe és kegyes áhitat helyett életörömet varázsolt a kápolna falaira. Az ő Szent Antala derék vándor barát, ki székre állva szónokol a köréje gyűlt népek. S abban, amit mond, aligha lehet a világról lemondás, mert a nép, mely a körbenfutó vaskerék köre csoportosulva hallgatja, csupa derű és vidámság. Olyan az a gyülekezet, mintha majális társaság volna. Néhány elragadtatót mozdulatú ember a tömegben, néhány hirtelen meggyógyult beteg, kívül Szent Antal tett csodát, — mindössze ennyi képviseli a festményen a templomi hangulatot. A többi alak az élete szépségének örül, ünneplő madridi nép. A ruhák színeitől szép narancssárga színek és pirosak uljonganak s mindez frissen odavetve, *alla prima*-szerűen megfestve. A monumentális stílus kemény összefogó előadásának semmi nyoma. Goyának Tiepolo lehetett itt az útmutatója. Bizonyára az ő példáján tanulta, rendezte el csoportjait olyan illuzionisztikusan. A klasszikus művésztől azonban egyebet nem is kért kölcsön. Alakjai mind az élet típusai, mozgásuk a stílzátlan élet és színkompozíciója is a természet színességétől, nem klasszikus elődöktől megilletett elképzelés.

A művész halálának századik évfordulója alkalmából a kis kápolnát nemzeti műemléknek nyilvánították. Már régebben beléje költöztették Goya testi maradványait és súlyos márványleppal takarták le. A hívektől elveit kápolna helyett pedig építettek egy másik kápolnát, kívül-belül ugyanolyan, mint Goyáé. A két kápolna egy vonalban szegélyezi most az utat és a százados építmények csöndes méltóságával nézi egymást. Egyik az apa, másik a fiú. Amaz egy halott művésznek örökéletű hajléka, ebben a ma emberel dícsérik az Urat. Szent Antalnak így hát két egyforma kis temploma van Madridban. Csak az egyikben harangoznak, de mind a kettőbe hívők járnak.

ELEK ARTÚR



A KISSZEBENYI FŐOLTÁR. XV. század vége
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

A SZÉPMŰVÉSZETI MŰZEUM KISSZEBENI SZÁRNYASOLTÁRA

Szépművészeti Múzeumunk érdekes látnivalóval gyarapodott. Kiállításra került a kisszebeni Ker. Szent János-templom szárnyas főoltára, amelyet két kisebb oltárral együtt harminc év előtt Radácsics Jenő szerzett meg az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum számára. A két mellékoltár Lőcsei Pál műhelyére vall, s még ma is ott látható. A főoltárt azonban helyszűke miatt Iparművészeti Múzeumunk már évek előtt a Szépművészeti Múzeumnak engedte át, ahol Petrovics Elek főigazgató az évszázados gyertyakoromtól és portól megbarnult szobrok és festményeket letisztította s az oltárt most a múzeum palotájának hatalmas előcsarnokában állította föl. Az aranyozástól szikrázó, szárnyain színpompás festményekkel díszített, hatalmas méretű alkotmány, fából faragott három nagy szobra, többi kisebb-nagyobb, szintén színezett és aranyozott alakja s átírt művű gotikus és lombos ékítményű kerete az előcsarnok végében, ünnepélyes izoláltságával szinte lenyűgöző hatást gyakorol a belépőre. S elsősorban is az jut eszünkbe, hogy valamikor Magyarországon, főleg Budán és püspöki városainkban, százával készültek ilyen s a kisszebeninél még szebb és művészelesebb szárnyasoltárok. Ezekből csonka országunk határain belül egy sem maradt fenn. A közgyűjteményeinkben látható kisebb szárnyasoltárok s az ilyenekből származó szobrok és festmények szinte mind a Felvidékről és Erdélyből valók.

Nem egy közvetett adatunk van arról, hogy a török hódoltság folyamán elpusztult régi városainkban, így Budán, Nagyváradon, Esztergomban és Egerben, már a XIV. században voltak a templomokban szárnyasoltárok s ezek dívtája, az ilyenekkel foglalkozó ffaragó-mesterek és festők jó része központi fekvésű városainkból származott el a Felvidékre és Erdélyre. Ffaragásunk felsőmagyarországi klasszikus emlékei, amelyek a németországiakkal s a Felvidék-

nek utóbbiakkal szoros rokonságot mutató emlékei zömével szemben előlő, de egymással szoros kapcsolatáról tanuskodó stílust mutatnak, csakis elenyészett művészeti fohelyeinkről lehet származtatni. Ezekben készültek, talán a németországleklat is megelőzve, először olyan óriási méretű oltárok, amelyek ékítményes koronája a dómok szentélyének mennyezetéig nyúlt, szárnyaik pedig a szentély oldalfalait érintették. Sajnos, ezekről a monumentális szárnyasoltárokról régi püspöki pecsételnekn megörökített képek csak halvány fogalmat nyújtanak. Németektől alapított s a XV. század végéig túlnyomóan németektől lakott vidéki városaink plébániatemplomai főoltárain a XV. század derekáig beérick egészen apró szárnyasoltárokkal, mint aminő a lőcsei plébániatemplom főoltárának első illyefajta díszje volt, amely ma az ottani Szent Katalin-oltár tetejére állítva látható. Festőkkel felvidéki városainkban már a XIV. században találkozunk. Kiváló ffaragó-szobrász neve azonban a XV. század végéig Felsőmagyarország keleti felében, Kassán kívül sehol sem maradt fenn. *Pál mester* csak 1500 körül telepedett le Lőcsén. Mint alább látni fogjuk, a kisszebeni főoltár is minden valószínűség szerint kassai ffaragó-szobrász alkotása.

A szentély apszisát magasságával és szélességével kiálló óriási szárnyasoltárok fölállítására előtt ezek idővel hagyományossá vált faragott és festett díszítése falképek alakjában ragyogott a szentélyben. Ilyen a 18 méternyi magas, XVI. századbeli főoltár körül pompázó s a szentélyt végig elborító, gazdagon aranyozott falkép-ciklus a lőcsei Szent Jakab-templomban mintegy ötnyi magasságban maradt ránk. A Hiszekegy festett parafrázisát ábrázoló ciklus fölött a templom védőszentjére vonatkozó falképek itt elenyésztek; a zsegrai templom szentélyében azonban s ennek boltozatain a Szepességen és nem egy falusi templomban egybeült még ma is láthatók.

Régi írónk felvidéki gotikus templomaink építési korát a valóságnál jóval régibb időkbe helyezték. Ma már tudjuk, hogy a kassai dóm zöme nem a XIII. vagy XIV. században, de a XV. század első felében épült, a bárfai Szent Egyed-templomot mai alakjában a XV. század második felében építették újá, az eperjesi Szent Miklós-templomot pedig szentélyrészében csak a XVI. század elején fejezték be. A lőcsői Szent Jakab-templom nagyjában a XIV. század végén készen volt. Főlszerelése szárnyasoltárokkal azonban az előbbi templomokénál is későbbben történt. A XIII. században alapított felvidéki városaink fejlődése lassú, s Kassán kívül valamennyi csak Mátyás király korában éri el azt a kulturális virágzást, amelynek emlékein kívül a gotika korából vajmi kevés művész alkotás maradt meg Magyarországon. Feljebb felsorolt városaink művészei központja a Felvidéken, páratlanul nagyszabású és művészi Szent Erzsébet temploma révén, a XV. századtól kezdve Kassa lesz. Az egyszerű mázolómunkától az oltárképfestésig mindenre vállalkozó piktorokkal kisebb felvidéki városainkban is találkozunk. Ami kiváló művészi emlék azonban itt a XV. század vége előtti időkől főnmaradt, annak mestere szinte mind kassai volt. A művészi díszítésében Mátyás korában befejezett kassai dóm körül a XV. század második felében s a következő elején csakúgy rajznak a többé-kevésbé kiváló kő- és fadaragó-szobrászok, festők és ötvösök, akik dél felé Miskolcig, észak felé Lengyelországig vállalnak és szállítanak munkát. S a kassai dómnak s a többi ottani templomnak a liligrán gotika kőből faragott remekeivel és szárnyasoltárokkal való főlszerelése közben az ott dolgozó mesterek úgy el vannak halmozva munkával, hogy más városok megrendeléseinek alig tehetnek eleget. *István mester*, a kassai dóm befejezését vezető kőfaragó-építész csak ottani feladatai dandárjának végeztével került Bárfára, amelynek urai a plébániatemplomukba szánt hatalmas főoltárt 1460-ban a szandeci Jakab festőnél kénytelenek megrendelni, aki a kétfelől a falakig érő főoltár festményeit 100 frírt és egy rend ünneplő ruháért vállalja el s a oltár szekrényébe szánt szobrokat Krakóból hozatja. Ezekből Szent Egyed embernyi alakja ma is megvan s ez minden plasztikus

feifogás és művészi érték nélkül színezett fatuskónál alig egyéb. Alig hihető, hogy akár Szandeci Jakabnak, akár az oltár befejezésénél társának, Bochniai Miklós festőnek bármilyen köze van a kassai főoltárhoz, amelyen olyan vérbeli művészek dolgoztak, aminőkkel különösen a fadaragó-szobrászatban Krakó, Stósz Vid odaköltözéséig, alig dicsekedett. A bárfai főoltárt 1466-ban állították föl.

A kassai főoltárhoz valószínűleg ugyanakkor fogtak hozzá, mint a bárfaihoz; de faragott díszítése gazdagabb, mint aminő az előbbi lehetett s egy mester kezére vall, azért később is fejezték be. A város a közadakozásból készülő főoltár költségeihez 1474-ben 50 frírtal, 1476-ban 50, majd 25 frírtal járul hozzá. 1477-ben a tanács ismét 50 frírt utal ki, azonfelül a főoltár felállításához szükségessé vált állványokra és ezek lebontására 12 frírt. Ugyanekkor Lőrinc mesternek a nagy keresztre 35 frírt utalnak ki. Ha ez a nagy kereszt nem ötvösművű oltárkereszt volt, ami aligha valószínű, úgy a főoltár fadaragó-mestere csakis Lőrinc leheteti, aki hatalmas munkájának végeztével egy nagy feszület faragására is vállalkozott, amelyet a szokásos mellékalakkal vagy diadalkeresztnek a diadalvízbe foglalva, vagy a déli előcsarnokban állítottak föl. A bárfai Szent Egyed-templom diadalvízében a Kálvária óriási alakjaival még ma is megvan. Lőcsőn két kisebb Kálvária-csoport látható, az egyik a XV. század végéről a templom északi előcsarnokában, a másik a déli oratorium csücsüves nyílásában. Kassán a Kálváriahegy templomában látható egy nagy feszület, Mária és Szent János fából faragott szoborral. Ez a Kálvária valamikor minden bizonnyal a kassai dóm diadalvízében, mintegy 18 méternyi magasságban volt felállítva s a nagy távolságnak megfelelően duzzadt formákkal, nyersen faragott másfélszeres nagyságú alakjaival közelről úgy fest, mint valami barokk-emlék. Ám ha fényképen nézzük az alakokat, elvitathatatlan a XV. század derekáról való eredetük. Erről tanuskodik a Krisztus derekát övező kendő s a mellékalakok ruhájának redőzése. Utóbbiakon a palást firtalakban leomló ráncai még régiesebb hatások, de itt, úgy látszik, ez az archaisztikus vonás is csak a nagy magasságban álló szobrok



A KASSAI DÓM FŐOLTÁRÁNAK SZOBRAI. 1470 körül

érvényesülését szolgálja. Az újabb átfestés a kassai Kálvária-csoport hatásának éppenséggel nem vált előnyére. Mindazonáltal nyilvánvaló, hogy a három szoboróriást kiváló, a távlati hatással is számolni tudó művész faragta, s ez *Lőrinc mester* lehetett, akinek neve a nagy kereszttel kapcsolatos adatok kívül a városi számadáskönyvekben s a Kemény Lajostól közölt kassai főljegyzésekben (Archaeologiai Értesítő 1899–1910) többé nem szerepel. Ez a körülmény nyilvánvaló bizonyosságra annak, hogy Lőrinc mester, ha dolgozott is Kassán, nem lett a város polgára, háza sem volt itt, nem lett centumvir, szenátor, mint annyi más Kassán gyökeret vert festő és faragó. Nyilván a dóm építését és felszerelését vezető István mester hívsására, aki valamikor maga is budai polgár volt, Budáról került Kassára s nagy művelnek, a főoltárnak és a diadalkeresztnek befejezése után ismét elköltözött innen. Kassán maradt azonban s mint nyilván a főoltár mesterének segédje vert itt gyökeret két kiváló faragó-mester,

akik a XVI. században a város életében is előkelő szerephez jutnak s akiknek népes műhelyében a Budáról származtatható mesterek és emlékek arisztokratikus jellegű művészete éppúgy elpolgáriasodik, mint egyéb vidéki városainkban.

Középkori szobrászatunk fejlődéséről a kutatás mai állásában, de főleg az emlékek fotografiának gyér száma miatt még bajos határozott képet rajzolni. De eddig ismert kiválóbb emlékeinknek az európai szobrászathoz mérten is nagy a művészi értékük. A Kolozsvári-tesvérek prágai Szent György szobrukon s a nagyváradi Szent László lovasszobrán, amelyből másolatban a szent fejét a győri herma örökítette ránk, ugyancsak megközelítik azt az egészséges és erőteljes realizmust, amelyet a szobrászatban a Quattrocento olasz mesterei juttattak diadalra. Faragó-szobrászatunk XV. századbeli szórványos klasszikus emlékein, kezdve *Kassai Jakab* freisingi Madonnáján 1445-ből a müncheni Nemzeti Múzeumban, ez az egészséges realizmus Európa-szerre pártát

ritkító s északon csak az ügynevezett szép Madonnákon a század első felében felcserélhető előkelő felfogással párosul. Utóbbi csak azzal magyarázhatjuk, hogy művészeinknek nyomtalanul elenyészett főhelyein mestereink munkáját elsősorban a királyi udvar, nagyműveliségű főpapjaink s a főúri körök ízlése irányította.

Ennek az előkelő ízlésével számoló felfogásnak köszönhetjük azt az ideális báj, amely fából faragott szobraink javát a XV. század végéig jellemzi, s amelyek eleven mintái éppúgy előkelő úriasszonyok, lányok és udvari emberek lehettek, mint ahogy művészeink későbbi elpolgáricosása idején fafaragóink a Madonnák és a szentek képében polgári asszonyokat és viharverte mesterembereket örökítenek meg. Fafaragásunk elpolgáricosásának egyik jelentős színhelye Kassa városa volt. A Szent Erzsébet-templom főoltárának szobrászmestere még minden ízében az arisztokratikus művészet képviselője, aki nyilván mert kellő díjazásban is részesült, a három nagy szobrot, az öt okos és öt eszelen szűz lombkékítőnyekbe foglalt féalakját s a predella szintén lombos keretű, gyönyörű Corpus Domini domborművét mind maga faragta. A bibliai és a magyarországi Szent Erzsébet s közből a Madonna nagy alakja, mind előkelő nőket örökít meg, fejükön selyemfátyollal, bő ránckokban aldomló stíma bársonypalástban, amelynek hullámos redőin s az övvel leszorított ruháin át azonban plasztikusan érvényesül a lendülletes tartású alakok teste is. A három szent asszony arcának édeskés kifejezése, remekül faragott kezének mozdulata már szinte túlfinomult s majdnem modulus, mint a főoltár mesterének hatása alatt készült Mária látogatása oltáron a két nagy szobor arca és ruharedőzése is.

A Mária látogatása oltár felszerelését festményekkel csak 1516-ban fejezték be. Maga az oltár azonban a XV. század végén már készen volt s mestere minden bizonnyal a segítők közül való lehetett, alkotta a főoltár szobrásza, alighanem Lőrinc mester, hozott magával Budáról vagy szegődtetett Kassán. Ezek közül kettőről maradtak ránk bővebb adatok.

Mint előbb már említettük, a kassai főoltárt 1477-ben állították föl s ugyanez évben utainak ki Lőrinc mesternek a nagy keresztre

55 frtot. A következő évben István mester, a Szent Erzsébet-templom műhelyének vezetője (Werkmeister-je), Kassán letűnik a szereplés színteréről, s bár a város tartozás fejeiben 1480-ban még 55 frtot fizet ki neki dombell működése kapcsán, már 1478-ban Bártfára költözik, ahol öreg napjaira mint vállalkozó szerepel s 1499-ben bekövetkezett haláláig a város leggazdagabb és legtektélyesebb polgára. A kiválóbb művészeket, ha szigorúan körülhatárolt foglalkozást folytattak, felvidéki városaink ügyirataikban csak keresztneveiknek említik. Kassán István mester is mint Steffen steinmer vagy werckmeister szerepel. Bártfán Steffen Turner, vagyis Torna István a neve s 1479-ben már városi szenátor, a városnak mintegy művészeti tanácsadója, aki maga ugyan nem dolgozik, de neve a Szent Egyed-templom oltáraival kapcsolatban is szerepel. Nyilván ezeket is ő szállította s mint vállalkozó többnyire kassai mestereket foglalkoztatott, amire a bártfai jobbfajta emlékek s a kassai oltárok szobrai és festményei között nyilvánvaló szoros rokonság is vall.¹

Lőrinc mester, a kassai főoltár valószínű fadaragó-szobrásza, egy ideig alighanem még Kassán dolgozik, bár az egyetlen 1476. évi adaton kívül más sehol sem említ. Más önálló fadaragó-mester azonban Kassán csak a század végén tűnik föl, holott festők a század elejétől fogva egyre-másra nyerneket polgárjogot a városban. Egyik-másik közülük ugyan mint pictor alias schnitzer is szerepel. Ezek azonban többnyire olyan festők, akik vállalt szárnyasoltárai szobrai műhelyükben foglalkoztatott fadaragó-szegéddekkel készítették. Vérteli fadaragó-szobrászt, akinek viszont festősegédei is lehettek, a városi okmányok általában sculptornak vagy schnitzernek neveznek.

A ránkmaradt szárnyasoltárok készítésének idején Kemény szerint a következő festők nyerneket polgárjogot Kassán: 1475-ban a nagyváradi Jakab festő és Demetrius pictor de Zenthyan in comitatu Batcz (Bács). 1474-ben magister Petrus polonus és Mathias pictor. A festők Kassán ekkor (1459 óta) még az asztalosokkal, kerégyártókkal és esztergályosokkal voltak egy céhben s úgy látszik csak a század végén olvadtak az ötvösök

¹ István mesterrel bővebben írta a Szepesvárszeli Múzeum Évkönyveiben (V. k.). A kassai dóm mesterét c. alatt.



SZENT ADALBERT PÜSPÖK

Szobrok az eperjesi Szent Miklós-templomban 1490 évi földrengés. Rozsdatövéredek



A MADONNA

Szobrok az eperjesi Szent Miklós-templomban 1490 évi földrengés. Rozsdatövéredek

céhbe, akiknek művészcímeres pecsétje 1476-ban készült. Önálló festőcéh Kassán még a XVI. század elején sincsen s a célszabályoknak a kassai festőkre vonatkozó részében a mesterréavatásról és ennek föltételeiről szó sincs. Nyilvánvaló bizonyossága az annak, hogy Kassán a festők nem is avattak mestert s aki kassai festői ismerünk, az nagyrészt Budán lett mesterré. A budai festőcéh szabályaiból Nyírkállán Tamás 1484-ben jegyzett föl a remekre és mesterréavatásra vonatkozó részleteket. (L. Kováchich: Formulae solennes styll.)

A XV. század nyolcvanas-kilencvenes éveiben, de főleg a XVI. század elején Kassán még nem egy festő neve merül föl, többek közt a *selmecbányai Ambrus mester*, aki 1495-ben szerzi meg a polgárjogot. De mivel képet ezekkel ma még nem tudunk kapcsolatba hozni, a nevek felsorolása itt fölösleges.

Valamivel szerencsésebbek vagyunk a nyolcvanas évektől kezdve felmerülő kassai fagaragó-mesterekkel, akik közül kettőnek az életrajzát tudjuk legalább nagy vonásokban rekonstruálni. *Fehér (Weisz) János* képfaragó 1491-ben szerepel először a város jegyzékönyveiben. Valószínű, hogy már jóval előbb Bártfán dolgozott. Felesége Hedvig ugyanis mostafel leány volt, János mester háztulajdonos volt Kassán, de házat nem készpénzen vette s még 1494-ben is adósa ezért Gondisch Keresztélynének s 1496-ban a vételár hátraléka fejében 81½ frotot fizet Frydrich Mátyás szűcsnek, nyilván az előbbi asszony vejeinek. 1496-ban Telkibánya városának faragott szárnyasoltárt kellett volna szállítania, amelyre előre a város urai 100 frotot fizettek. János mester a Budára utazó Welkhart Erazmusnak 4 frotot ad, hogy az oltár aranyozásához szükséges aranyat ott megvásárolja. Ennek kezén azonban a pénz elcsúszkád s anyag híján mesterünk nem tudja az oltárt befejezni, amiért Telkibánya városa tilalmat tesz javaira, vagyis biztosítási végrehajtással lefoglaltatja ezeket. A pörben, nyilván a mester tövöllétében, felesége szerepel, aki viszont Welkhart javait foglalja le.

János mester 1514–16-ban Kassán a városi külső tanács tagja s 1524-ben mint néhai szerepel. Neki tulajdoníthatjuk az eperjesi Szent Miklós-templom 1490-ben föllállított főoltárának szobrait, amelyekért a város 1491-ben Kassai János sculptor imaginum-

nak, nyilván hátrálék fejében, 800 dénárt fizetett.¹ Az eperjesi és a kisszebeni főoltárokat Magyarország csúcsíveskorán szörnysoltárral c. munkám első sorozatában szobrok stílusrokonsága alapján egy mesternek tulajdonítottam. De minthogy a kisszebeni oltár mesterjelén a fagaragó-szobrész nevének kezdőbetűje: A, ez az újabban fölmerült János mester jele nem lehet. S A-val kezdődő fagaragó-szobrész névvel ismét csak a kassai képfaragók sorában találkozunk, akiknek száma ott a XVI. század elején hét: Fehér János mesteren kívül Alexander schnltzer (1489–1516), Miklós pictor alias sculptor (1492–1496), Wydasy István sculptor, aki többek közt Rudóbányára szállít oltárt, a krakói Tamás schnltzer (1515) és Wolfgangus bildenschnltzer (1524–34, 1526-tól haláláig városi centumvir). Valamennyiük közül a legtöbbrre *Alexander sculptor* vitte. Neve Fürsichtiger jelzővel, ami azt jelenti, hogy már a nagy tanács tagja vagyis centumvir volt, a városi iratokban 1489-ben merül föl először, amikor a domonkosok kolostora mellett 50 frt-ért házat vesz. Ezt 1492-ben kicseréli az iskolaépülettel szomszédos Bryz-házzal, amelyre 100 frtot ráfizet. 1510-ben János fagaragó-mester, mint mostafelának tanuja egy hagyatékai tárgyaláson szerepel, amelyen Ambrosy Gáspár és nővére Dorottyó, Márton orgonamester felesége, apjuk Lackó Ambrosy hátrahagyott javain osztozkodnak. (Tekintve régi városaink jegyzőinek következetlenségét a személynevek írásában, nem lehetetlen, hogy Ambrosy Lackó azonos a selmeci Ambrus festővel, akinek vezetékneve ifylomány Ambrosy — Ambrus fa lehetett.)

Alexander mester 1512-ben már városi szenátor s hol centumvir, hol szenátor marad 1514-ig, amikor valószínűleg meghal.

Hogy Alexander Snycer v. Sculptor már a XV. század kilencvenes éveiben is vagyonos ember, erre házvételén kívül az is vall, hogy többször tesz tilalmat adósainak javaira. Így 1496-ban Albert Zubereitert perli, aki festékkészítő lehetett. Ilyen mesterember a városi iratokban még később merül föl. 1506-ban Nagy Balázs farbmacher,

¹ Az Eperjesi Központi művészeti társaság közlése szerint a Bártfán élt sokat látvány bírók közt tartják, aki ezeket a Múzeumi és Könyvtári Értesítő 1917., 1918. évf.-ban és Bártfa sz. klt. város levéltára c. könyvében közölte. L. még „Az eperjesi Szent Miklós-templom” a tanulmányomat a Szépművészeti Múzeum Évkönyvében. IV. k.

1528-ban Márton farbmacher. 1515-ben Alexander Sculptor Babocsai János festő keszéseként szerepel, amikor utóbbi polgárjogot nyer. János és Alexander faragómesterek kivül a többi kassai szobrász, de különösen a festők szinte mind szegény emberek s a régi írásokban legtöbbször mint adósok merülnek föl. Mátyás festő 1472-ben Stenczel szabónak a három szent királyt ábrázoló festményét köti le 2 frt-nyit tartozása fejében, Lőrinc festő 1504-ben a Szent Lénárd kórháztemplomnak 5 frt előleggel s Póka Mihálynak is adósa a nála megrendelt, de nem szállított festményekre. A bárffai születésű Stancel Theofil, aki nyilván Kassán tanult s itt 1505-ben polgárjogot nyert, működése javát Bárffán, majd Lőcsén fejté ki s élete 1550-ban Lengyelországban Lemberg mellett bekövetkezett haláláig merő kiiskikodés, amelybe azonban főleg nővéréért, azaz sógoráért vállalt jótállása sodorta. Azonban a régi időkre is áll, hogy aki másokat dolgoztat, az rendszerint jobban gyarapodik, mint aki akár éj-napot összetéve, maga végez verejtékes munkát. Vagyontalan szobrász vagy festő szenditársra nem igen vitte, sőt centumvír sem lett.

Ha inasa vagy legénye volt is, a műhelyt nem igen hagyhatta magára, hogy a város ügyeivel bajlódjék. Manapság elképzelni sem tudjuk, hogy egy-egy kiváló művész másra bízta munkáját. A céhek világában, különösen vidéki városainkban, minden valamire való mester, mihelyt megszédte magát, népes műhely élén állva, többnyire csak az innen kikerült oltdrók és szobrok tervét, vázlatát rajzolta meg s ezek kivételét többé-kevésbé kiváló segédeire bízta. Ilyen műhelymunka a kasszebeni főoltár, amely mint maga a város is XV. századbeli szabad királyi városaink sorában, az ezek számára készült főoltárok között, méretelt és faragott díszét tekintve, a legszerényebb volt. Nem mintha mestere nem tudott volna akár a kassai főoltárral, akár az eperjesivel vagy lőcsével vetekedő pompás oltárt tervezni, de mert a kasszebeniekől a templom megnyerzetéig nyúló s a felfelé törő falék egész erdejével koronázott oltárra nem telt.

Kasszeben, Kossuth Lajos Hűszebenje, a sárosiak Seldvillája, a Felvidék legkisebb szabad királyi városa, amelynek ma is alig 3000 lakosa van, a XIV. században

keletkezett. Neve 1322-ben merül föl először. 1370-ben mint civlitas szerepel; de csak 1405-ben kerítik fallal, amikor Zsigmond királytól a kassaiaknál korlátozottabb szabadalmakat kap. 1460-ban a város a Rozgonyiak földesúri hatóságra alá kerül, de 1467-ben ismét főliszabadul. 1472-ben Mátyás király Buda és Kassa kiváltságaival ruházza fel, egyben évi 215 frt-nyit cenzusából 15 frtot örök időkre elenged, mégpedig a városi piébdniateplomb javára, amely az 1461. évi tűzvészben szintén elpusztult. A templom egyhajós alakjában alighanem már a XIV. században létezett. 1472 után keresztihajóval bővült ki s itt és a főhajóban beboltozzák. Az egymást metsző s egyformán magas két hajó sarkába, a főhajó oldalfalait árkadosan kibonvva, egy-egy alacsonyabb kápolnát iktatnak. A templom így lesz háromhajós, keresztihajós épület, amelynek alaprajzi elrendezése s csillagboltozatai némileg a kassai dómra emlékeztetnek. 1484-ben építik, helyesebben emelik magasabbra a főhajó nyugati végében álló tornyot, amelynek csúcsíves kapuja a kassai Szent Mihály-kápolna XIV. századbeli kapujának mintájára készült. Még előbb, 1482-ben faragták a kis toronyalakú szentségházat, mely a szentély diadalívének balfelén áll. 1502-ben a szentélyt alighanem meghosszabbították s boltozódáshoz Crompholz Miklós mestert hívták meg, aki Krakóból került Kassára s János Albert lengyel királytól 1490. évi ostroma után a kassai Szent Erzsébet-templom megrongált falait és tornyát helyreállította. Crompholz kőfaragómester a szentély egyszerű keresztboltozataiért, továbbá a déli előcsarnok s a Szent Márton-kápolna boltozásáért 122 frtot kapott; anyag és egyéb költség fejében a boltozatokért a város még 250 frtot fizetett. A Szent Márton-kápolna a mai sekrestye lehetett. Az oldalhajók, helyesebben a fő- és a keresztihajó közelbe iktatott négy sorok-kápolna boltozására csak 1518-ban került rá a sor s ezt *Magister Joannes de Eperjes* végezte, aki az eperjesi Szent Miklós-templom szentélyének, déli előcsarnokának és magasabbra emelt tornyának építőmestere volt.¹

¹ Carolus Wagner: Memorabilia urbis L. B. Civitatis Cibiniensis ab 1461—1679. Kézirat a Nemzeti Múzeum könyvtárában; Fot. Lat. 208. sz. További Myskovsky cikke a Mittheilungen der K. K. Centralcommission für Kunst- und Denkmalwesen. XVII. k. 182.



SZENT JÁNOS EVANGÉLISTA



SZÜZ MÁRIA A GYERMEK JÉZUSSAL
A kisdedet fölül három nagy aróra



KERESZTÉLŐ SZENT JÁNOS

Több mint valószínű, hogy a kisszebeni főoltár még a szentély meghosszabbítása és 1505. évi beholtozása előtt készült; mert 1505-ben a kisszebeniek már Lőcséi Pál foglalkoztatják, aki ekkor a templom 13 márká súlyú, tehát több mint 3 kgr nehéz úrmutatójának aranyozásáért 40 frotot vesz föl s két, ma az Iparművészeti Múzeumban levő szárnyasoltáron kívül, a templom belső pilléreit gyámkövekre rakott fából faragott szobrokkal díszíti. Utóbbiakból három, azonkívül még két, egy harmadik mestertől való 1520 körülí szárnyasoltár ma is látható Kisszeben plébániatemplomában.

A predelláját díszítő lombok közé szőtt magyar és lengyel címer s három főalakjának stílusa alapján ítélve, a kisszebeni főoltár a XV. század kilencvenes éveiben készült s nem sokkal VI. László trónralépése után, tehát ezek lelegején. Hét méternyi szélességével a főoltár Kisszebenben is ki-tőlötte a szentélyt, de pártaszzerű orma jóval alatta maradt a boltozat magasságának. A párta a hátsó merev szárnyak keretét is koronázza, ami az oltár arányainak helyességét fokozza. A három főszobor, bár alakja-it a mester kissé megnyújtotta, magassá-gával nem tölti ki a szekrényt; azonban valamikor itt is a Madonna feje fölött koronát tartó angyalok lebeghettek; ezeket nyilván a protestáns korban távolították el, s a XVIII. században pótolták a brokát-mustrás háttér aranyozására festett két zöld koszorúval. A három kisszebeni nagy szobor s az eperjesi főoltár szobrai között a stílusrokonság elvitázhatatlan.

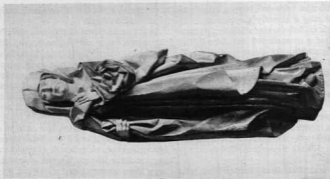
A Madonnák tartása, mozdulata, ruhája a magasra vonó övvel, a haj kezelése fejű-kön, egyforma; palástjuk redőzése, ha nem is azonos, szintén hasonló s a bársonynál merevebb posztóra valló kemény és gyűrött ráncokban omlik alá. Az arcok típusa s a gyermek Jézus a két Madonnán különböz, amint hogy eleven mintájuk is más volt. Nagyjában ugyanez áll a két főoltár fér-fiszenteiket ábrázoló nagy szobraira vonatkozólag is. Csak hogy az eperjesi főoltár két püspökének fején a szobrok mestere nyilván műveltebb papok arcát örökölte meg, a kisszebeni főoltár két Szent János-szobra, a keresztelő és az evangélistáé, nyilván egy-egy szebeni öreg mesterembert ábrázol éles

realizmussal, a művészi jellemzésnek csak felszínes kísérlétevel.

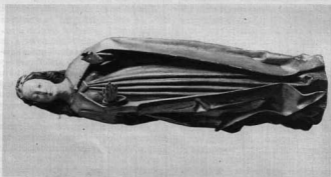
A két markános fejet s a Madonna szobrát magának a mesternek tulajdoníthatjuk, aki a szekrénynyílás alján végighúzódo lombos ékítményű szalag közepén címerpejzsban a. n. s. monogrammos s egymást metsző kampós vonalakból összerótt mesterjelét is kifaragta, ami külföldi szárnyasoltárokon is nagy ritkaság, nálunk meg egybeitt sehol sem fordul elő.

Alexander N. Sculptor, bár nem volt külön mester, mint kassai társa Fehér János faragó-mester, városban és a Felvidéken nagy tekintély lehetett. Nagyon valószínű, hogy János mesterrel egy műhelyben volt tanuló s talán a kassai főoltár-és diadal-kereszt Lőrinc mesterének segítje.

A budai iskola szintén valószínűsége-re törő, de előkelő felfogású és gondosan csiszolt formájú szobralval szemben a polgári ízlésnek megfelelő realizmust s az anyagnak természetéhez szmülő széles keze-lését, amelynek képviselője Krakóban és egy ideig Nürnbergben Stósz Vid, a Felvidéken ő juttatta diadalra. Újszerű, mélyreható jellemzéssel párosuló művészi tartalmat ebbe a realizmusba azonban csak Pál mester lehet, aki 1500 körül telepedett le Lőcsén s minden bizonyonnyal Besztercebányáról; ám a Szepesség főhelyén, kassai társához hasonlóan, ő is gyárszerűen rendezkedik be s egy-két műven kívül szárnyasoltárai és szobrai kivételét segédeire bízta. Alexander mester vezetéknevének kezdőbetűjét meg-fejteni, a rendelkezésünkre álló adatok alap-ján ma még nem lehet. Nincs kizárva, hogy az N betű Neosolintist, besztercebányai jelent. Utóbbi városunk plébániatemplomá-nak Szent Borbála kápolnájában van egy Szent Lászlót ábrázoló gyámkő mellszobor, amely stílusával és viseletével élenken emlékeztet a kisszebeni főoltár ormának Szent Imre alakjára. János mester azonban már fiatalon kerülhetett Kassára s itt tovább tanult. Szobrai a bányavárosi emlékek stílu-sával, az említett egy példán kívül alig mutatnak kapcsolatot. A kisszebeni fő-oltáron a három nagy szoborhoz, de főleg a Madonna alakjához képest a kisebb szobrok ugyancsak elnagyoltak, de széles kezeléssel, köntöseik hullámos redőinek festői fény-és árnyékjátékával, dús aranyo-



SZENT ANNA



SZÜZ MÁRIA

Metteris-csoport a klasszicizmus stílusában



SZENT ISTVÁN KIS SZOBRA

zásukkal és szélezett fejükkel nagyon fokozzák a mű dekoratív pompáját. Az oltárszekerény két felén egykor mennyezetes fülkékben, párosával egymás alatt négy kis szobor áll: Szent Márton tours-i püspök a holdussal, Szent Margit vértanu lábánál a sárkánnyal, Szent Dorottya kezében virágkosárral és Szent Katalin a kerékkel. Mind a négy alak igazi fasobor. Szent Margit alakját nézve, szinte a fatuskót is látjuk, amelyből a faragó-legény, mestere rajza nyomán, vályualakban kihúmozta. Ugyanez áll az orom falás mennyezetek keretébe foglalt kis szobrainak legtöbbször. Balról jobbra haladva Szent István vértanu zömök, derékban meghajlott alakja a hagyományos attributumokkal még a gotika kőszobraira emlékeztet. Mellette Szent István királyunk bő subás, császárkoronás merev alakja megéppenséggel a korai csücsíves templomkapuk béléteiben sorakozó kőből faragott oszlopemberek fába átültetett kései visszhangja. Ezzel szemben az orom jobb szárnyán Szent László Mátyás-korabeli vértben ábrázolt karcsú alakja tánclepcsésével merő elevenség. Szent Imre, az alacsonyabbra szabott mennyezetes fülkének megfelelően, ismét zömök alak a szakállasan, balkezzével a magyar címetarva áll a magasban.

A kissebeni főoltár ormánék szobrai között a legelevenebbek és legértelmesebbek Mária és Szent Anna alakja a középső mennyezet alatt, amelynek csücskén a *Vir dolorum*, a szenvedő Krisztus elnagyolt, de helyes arányú és anatómiájú, kifejező szobrocskája áll. Mária valamikor a kis Jézusi tartotta karján a Szent Annával úgynevezett Mettértia-csoport volt. Ez a két alak formával, tartásával, mozdulatával édesestevé azoknak a kis szobroknak, amelyek a kassai Mária látogatása oltár ormában három csoportban, Wick Béla kassai teológiai tanár megállapítása szerint, a *Trinubium Sanctae Annae*-t ábrázolják, vagyis Szent Anna három lányát családja körében. Ilyformán bizonyos, hogy ez az oltár, amelynek nagy szobrai még közvetlenül a főoltár szobraihoz csatlakoznak stílusukkal és amelynek festett szárnyképeit csak 1516-ban fejezték be, még a XV. században Alexander mester műhelyében készült. S ha felvidéki szárnyasoltárainkról oly bőszéges és részletező fényképanyaggal rendelkezünk, mint a kis-

szebeni főoltárról, még nem egy emléket hozhatnánk kapcsolatba a kassai Sándor mesterrel s a nálánál nem kevésbé jelentős János faragó-szobrásszal, akiknek Abauj-vár, Sáros és Szepes vármege templomaiban bizonyára még több műve lappang.

Régibb írónk, emlékeztet és többé-kevésbé idealizált rajzok alapján, jobbjaita szárnyas oltárainkat nem egyszer Németországból származtatták, vagy odaváló mestereknek tulajdonították. Kétségtelen, hogy a német és a magyarországi faragás között mindig volt kapcsolat. Ma már azonban bő-hiszeműen nem igen lehet állítani, hogy kt-válóbb ilyfajta emlékeink a németországi másodrendű műhelymunkákkal állanak egy szinten. Ellenkezőleg, mindinkább nyilvánvaló, hogy ahol, főleg Ausztriában és Kelet-Németországban a magyarországiakkal rokon faragványokkal találkozunk, azok mesterét nem egyszer lehet Magyarországról származtatni, mint pl. *Kassai Jakabot*; vagy ha az egymással rokon magyar és német emlékeket összehasonlítjuk, értékelésük a mi faragványaink javára íti ki. Ez az eset forog fenn, ha a kissebeni főoltár három nagy szobrát a líbeni templomból Boroszlóba, az ottani múzeumba került szobrokkal hasonlítjuk össze. A két, egymástól ugyancsak távoleső városkából származó szobrok szembetűnő rokonságára Heintz Braune, a boroszlói múzeum volt igazgatója lett először figyelmező, aki a boroszlói múzeumba került szobrokat s a líbeni szárnyasoltár három domborművét Petrovics Elek főigazgató kérésére Szépművészeti Múzeumunk számára le is fotografáltatta. A líbeni oltár három nagy szobra közül a bábszerű, de palástja lendületes redőzésében helyesen motívált Madonna nem hasonlít a kissebenihez. Annál szorosabb a kapcsolat a kissebeni Ker. és Ev. Szent Jánosok és a líbeni két férfiszobor között, mely utóbbiak fényképét itt Petrovics főigazgató úr szíves jóvoltából közölhetjük. Az első pillanatra is nyilvánvaló, hogy a líbeni szobrok csak olyan faragó művei lehetnek, aki a kassai Sándor mester műhelyéből került ki s szakadt Boroszlóba. A líbeni oltár szárnyainak domborműveit az 1492 és 1495 évszámok láthatók. Maguk a Mária életéből merített domborművek ismét nagy



A VIR DOLORUM KIS SZOBRA
A KISSZEBENI FŐOLTÁR ORMÁNAK CSÜCSÉN



SZENT PÉTER



KERESZTELŐ SZENT JÁNOS

Läbeni oltár Breslau, Schlesisches Museum



KERESZTELŐ SZENT JÁNOS LEFEJZTETÉSE. Kétös szalmakép a kácsiabeni főoltáron
Orsz. M. Szépművészeti Múzeum

rokonságot mutatnak a bárfai Szent Egyed-templom Mager Veronika költségén épült kápolnájában látható Madonna-oltár domborműveivel, mely utóbbiak szintén kiválóbbak, mint a hasonló tárgyú lílbenek.

A bárfai Mager Veronika-féle kápolna oltárát 1489-ben állították föl. Kifestéséért akkor Severinus pictornak 2 frtot, a Boldogságos Szűz szobrédrt Steffen Tarnernak 15 frt 67 denárt fizettek ki. (L. Archaeologiai Értesítő, 1917. 114. l.)

Középkor végi ötvösségűnknek és mintatúra-festészetűnknek Boroszlóval való hasonló értelmű kapcsolatáról nem egy adat ismeretes. A boroszlói festőcéh irataiban 1345—1525 közt szereplő s ottani mestereknél munkát vállaló magyar vándorlegényekről már Ipolyi is tudott. Utóbbiak azonban, mint a líbeni oltár faragó-szobrásza, bizonyára nemcsak hoztak onnan, de Magyarországról is közveitettek Németországba hatásokat. A XVI. század elején virágzó festészetű. n. Dunai iskolájának magyarországi kapcsolatáról ma már német művészeti írók is gyakran írnak. Festőink szerepéhez ebben mindaddig alig szólhatunk hozzá, amíg szárnyasoltáraink festményel fotografálák révén, legalább oly mértékben, mint faragványaink, nem válnak a tüzetesebb összehasonlítás számára hozzáférhetőkké.

Kellő összehasonlító fényképanyag híján a kissebeni főoltár szárnyfestményével is csak röviden foglalkozhatunk. A főoltár mellő nyolc szárnyképe Ker. Szent János életét ábrázolja, egy régibb vélemény szerint Israel van Meckenem metszetei nyomán. Ám ennek a közkeletű kompozíciókat sokszorosító németalföldi mesternek alig három, Ker. Szent János életéből merített metszete ismeretes s ezek közül csupán a Ker. Szent János lefejezését ábrázoló (B. 8.) emlékeztet a kissebeni ciklus utolsó két festményére.

Az ügyesen komponált, gondosan részlevezett s finom színezésű kissebeni belső szárnyképek stíljükkel a kassai főoltár Mária életét ábrázoló festményeivel tartanak rokonságot s nyilván még a XV. század kilencvenes éveiből valók. Csak a XVI. században, igen rendszertelenül s úgy látszik esetről-esetre, amikor egy-egy kép költségelnek fedezésére maecenas akadt, készültek az oltár zárt állapotában látható külső szárnyfestmények, amelyek össze-vissza zavarva s egyéb ide semmiképpen sem tartozó más tárgyú képekkel nagyrészt Mária életét és Krisztus kínszenvedését ábrázolják. A tizenhat képből álló sorozatot a XVIII. században átfestették, s az úgy látszik még akkor is csonka ciklust ez alkalommal két új fogadalmi jellegű festménnyel egészítették ki.

DIVÁLD KORNÉL



A KISSEBENI FŐOLTÁR MESTERJELE

II. LAJOS EGY ISMERETLEN OLASZ CÍMERFESTŐJE

A hazai miniatura-festészetnek egyik faja a címerképfestés. Középkori festészeink eme sokszor igen kiváló emlékeit művészettörténeti szempontból nem igen tették eddig beható tanulmányozás tárgyává, egyes futólagos és inkább a kódexfestéssel kapcsolatos tanulmányoktól eltekintve. Bár nagy történeti kiadványokban közzétették középkori címeremlékeink legjavát (Monumenta Hungariae Heraldica I—III. kötet. Budapest 1900—1926, amely összesen 75 db. középkori címerlevelet közöl), Csoma Józsefnek az a felhívása, hogy ezeket az emlékeket ne csak a történeti, hanem a művészettörténeti író szemével is vizsgáljuk, eddig igen gyöngye visszhangra talált. Vázlatos tanulmányunk az egyes darabok közötti való összefüggéseket óhajtja megkeresni, hogy ily módon rávilágítson egy-egy festőegységiségre, aki a II. Lajos király korában már-már hanyatló magyarországi renaissanceművészet képét erősítli ki.

A címerfestészet középkori művészeinknek tekintélyes része azért is, mert a címerfestők rendszerint könyvmíniatorok is voltak, tehát művészi munkásságuk szélesebb területen mozgott.

Nálunk a címerek használata, bár egyes nemzetségek tagjai már az Árpádok korában használták címerjellegű kilintető vagy megkülönböztető családi emblémákat, amelyek igen sok esetben átmentek azután a későbbi címeradományokba is (lásd alább Forgách-címer), tulajdonképpen az Anjouk alatt gyökeresedett meg és vett gyors lendületet. Az első, kétségtelen hitelességű címerlevelek Zsigmond korából ismertek. A Zsigmond adományozta címerlevelek még a heraldika élő korszakában keletkeztek, vagyis abban az időben, amikor a címert, amelynek alkotó elemei a címerpajzs, a sisak, a sisakdísz és a sisaktakarók voltak, a valóságban is viselték. Ebben a korban a címerfestők ragaszkodtak a heraldika szabályaihoz és

ezért a Zsigmond- és még a Mátyás-korabeli címerlevelek is heraldikai szempontból a legtökéletesebbek, ami azonban nem áll művészi szempontból is.

A lovagi harcmodor lehangolásával, a lovagi tornák megszüntével a címerviselés elvesztette jelentőségét és ez a körülmény megváltoztatta a címerábrázolás elveit is.

Ez a tény és nem az olasz művészet fokozott térhódítása és dekoratív irányzata vonja maga után azt, hogy már a Mátyás-, de főleg II. Ulászló- és II. Lajos-korabeli címerlevelek inkább felelnek meg könnyvillusztrációnak, mint a szigorú heraldikai szabályokon felépülő címeradományzólevélnek.

A legszembeesőbb sajátága ezeknek a címerleveleknek az, hogy a címer, annak ellenére, hogy a címerkép közepét foglalja el, maga szinte elvész a dekorációban. Megváltozik a címerpajzs alakja is. A tárcsapajzsok már csak csökevényes maradvánnyal, vagy stilizált formájával találkoznak. Még mostohább elbánásban részesülnek a sisak, a sisakdísz és a takarók, melyek az élő heraldika korából származó emlékeinken a címerkép kétharmadrészét foglalták el.

Ha a későbbi festők meg is tartják a sisakot, a sisakdísz sokszor, sőt legtöbbször elhagyják és eredeti jelentőségét teljesen elhomályosítva, helyébe idegen dekorációs motívumot helyeznek. Megtörténik azonban, hogy a sisakot és sisakdísz egyaránt elhagyják. A takarókat teljesen elstilizálják és rendszeren belőlük fejlesztik az egész címerképet befutó dekorációs motívumot. Nem kevésbé önkényesen járnak el a színezésnél, melynek helyes megválasztása az élő heraldika korszakában a legfontosabb követelményekhez tartozott, mert a szín rendszeren szimbolikus értelemmel is bír, tehát a színek nem önmagukért voltak. A dekorációra törekvő irányzat azonban a színeket is saját szolgálatába állítja, a szín már nem szimbólum többé,



KANIZSAI DOROTTYÁNAK II. LAJOS ÁLTAL ADOMÁNYOZOTT CÍMERESLEVELE 1819-BŐL

Országos Levéltár

de a díszítésnek lényeges eleme, mely nincsen szabályokhoz kötve, hanem a művészi fantáziára van bízva, kivéve a címerképben, melynek színeli a nemesi adománylevél okmányyszerűleg határozza meg.

A magyar középkorra, a mohácsi vész előtti címerfestőkre vonatkozó adatok rendkívül gyérek. Ismerünk ugyan II. Ulászló és II. Lajos korából művészneveket, ezek azon-

ban legtöbbször csak pusztá nevek maradtak, akiknek művel nem maradtak ránk, vagy legalább is biztosan semmit sem tulajdoníthatunk nekik. A középkori magyar címerfestés több mint százszázéves történetéből mindössze két címerfestő neve ismeretes, az egyik Zsigmond király korából, Johannes Hebenstreyt, aki Kassa város címereslevelét festette 1425-ban és látja el nevével és saját



A SAPHARYCH-CSALÁD CÍMERESLEVELE — II. LAJOSTÓL 1817-BŐL.

Győr v. levéltára

címerével. a másik II. Lajos királynak „Desiderius Italus”, Campanellis de Bursel János címereslevelének a festője, szemben az eddigi föltevésekkel, csakis ezt az egy művét ismerjük és mai emlékenyagunkban még hatását sem igen találjuk meg. Az frott emlékek teljes hiánya miatt ilyenképen az emlékekből magukból kell kiindulnunk és megkísérelnünk segítségükkel a stílusajáságok alapján egyes festőgyéniségeket megállapítani, akik ugyan egyelőre anonymusok maradnak, de a további kutatások talán személyiségüket is meg fogják ismertetni.

A II. Lajos király korából fennmaradt eredeti címeresleveleket stíluskritikai sajátágaik alapján művészeti származásukra nézve több csoportra oszthatjuk.

Az első biztosan ismert mester Desiderius Italus, kitől Campanellis de Bursel János címereslevele való. (Áldásy Antal, Turul 1909, 172—411. Campanellis János címereslevele 1825-ből.)

A másik mester, kitől több címereslevél maradt ránk, már II. Ulászló korában dolgo-

zott, a Bicskey-armális festője, nevezhetjük „Pontozó mesternek” sajátos díszítőeleme, a pont után. Teljes biztonsággal ítle származnak a Dombay (1805), Török (1807), Hegyi (1808), Marionfalvi Cseh (1814), Balajthy (1817), Sáfár, Bicskey, Várkonyi (1820), Kormossy (1822), Devecseri Choron (1823), Csécsi (1825) családok armálisai.

A harmadik az a névtelen olasz mester, akinek legjellegzetesebb alkotása Kanizsai Dorottya címereslevele és aki ezenkívül a Sapharych, Kanizsai László, Dobay Demeter, Vitéz, Forgách, Desssewffy-családok armálisának is a festője.

Festőjüket nézve vannak olyan címeres-emlékeink, melyek határozottsággal nem sorakoztathatók egyik fentemlíteni iskolába sem. Ezek az 1514-ben készült Paulik Bertalan, Radáák Balázs, 1519 Szigeti Literatus György, 1520 Makai Gergely, 1521 Jesszenszky, 1522 Kajári Biby Simon, Básthly, 1523 az Imrefly, Gellyei Antal, Ányos Albert, Engel Péter, Benkner János, Paulovics Miklós számára készült armálisok, amelyek

egyik vagy másik festőiskola jegyeit viselik magukon, de amelyeknek festőjét pontosabban meghatározni nem lehet.

Címeresemlékeink ezen felosztása eltérő a szakirodalomban eddig vallott felfogástól. Desiderius Italus kezemunkájának tulajdonították a Kolozsvári Szalcer-család armálisát (I. Áldásy Id. m. Magyar Könyvszemle 1925, I–IV. t., 28–51. l., Hoffmann Edith dr.: Középkori könyvkultúránk néhány fontos emlékeről), míg véleményem szerint ez a Kanizsai Dorottya címerfestőjének körébe tartozik.

Ugyancsak ennek a mesternek tulajdonították a már említett Paulik, Radáák, Literai, Makai, Várkonyi, Jeszenszky, Kajári Biby, Básthly és az Imreffy-család számára készült címeresleveleket is. (L. Varju Elemér: A Dessewffyék. Turul 1905, 78. l. és Hoffmann Edith dr. id. m.) Ennek az új felosztásnak igazolására és magyarázatára jelen tanulmány a Kanizsai Dorottya-armális olasz származású címerfestőjével foglalkozik, míg a „Pontozó mester” oeuvre-jébe és iskolájába sorakoztatott emlékekkel legközelebb egy másik tanulmány foglalkozik.

A Magyar Országos Levéltár (M. O. D. L. 24.775) őrzi azt a címeradományozó levelet, melyet a bátorlelkű Kanizsai Dorottya asszony kapott II. Lajostól 1519-ben. A feltűnően jól konzervált címerkép alapja mély, meleg bíborvörös, finom rajzú damaszkolt arany mintáktól elborítva. Az erős kékszínű, felül lekerekített címerpajzsot alsó részén három haránt pólya metszi, melyek közül a középső ezüst, a két szélső pedig vörös arany mintákkal. A három pólya fölött a címerpajzs két részre van osztva, a baloldali részen koronából fölemelkedő koronás sárkány foglal helyét, vele szemben pedig a Kanizsai-család címeréből vett fekete, kiterjesztett sasszárny, széltérjesztett karmokkal. A címerpajzsot jobbról és balról egy-egy női alak tartja, kissé a címer felé forduló testtartásban, egyik lábukat egy delfin fején nyugtatják, másikat pedig kecses lépőállásban tartják. Ruházatuk finom redőkben leomló, kissé szürkésilla, derékban felkötött tunika, mely kevés arannyal van átszőve és amelyet leheletszerű fehér fátyol borít. Ez a tunika csipőtől szabadon hagyja lábukat, melynek alsó szarát vörös vért fed. Finom keskeny ovális arcukat, melyet a művész

kissé erős fekete vonallal konturoz, arany-szőke, hátukra leomló haj övezi.

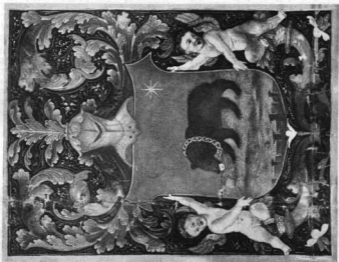
A címerpajzs fölött a heraldikai szabálytól teljesen eltérőleg hiányzik a sisak, a sisakdísz és a takarók, helyüket egy kétfelé ágazó bőségsgszaru foglalja el, melynek kiszélesedő részén levelek között két, színes szárnyú putto ül; kezükben Kanizsai Dorottya monogramját (D. K.) viselő feliratos táblát tartanak.

A címereslevél virágokból való lapszéli díszítése, nyers színezése, technikája teljesen elüt a címerkép színezésétől és annak technikai kivételétől. A dísz gyenge kvalitása és a címerképtől teljesen eltérő stílusa arra engedne következtetni, hogy nem a címerkép festőjének kezétől, hanem műhelyének egyik gyengébb tagjától származik, aki a németalföldi miniatúrafestészetet tanulmányozta és aki hasonló díszrel látta el az Armbruster-család (Magyar Nemzeti Múzeum) és Kanizsai-család egy másik tagjának, Lászlónak is az armálisát, ez utóbbiban azonban csak kisebb méretek között alkalmazta ugyanazt a díszítést. A mester csak a munka jelentős és fontos részét, a címerképet készítette, a jelentéktelen és címereslevelekben ritkán előforduló lapszéli díszítést műhelyében dolgozó kevésbé járatos segéd kezére bízta.

Meglévő címeresemlékeink közt más, e mesternek tulajdonítható, művekre is találunk. A Kanizsai-címer keletkezése előtt két évvel, 1517-ben kelt a Sapharych-család címereslevele (Győr vm. levéltára), mely az első pillantásra is feltűnő egyezést mutat Kanizsai Dorottyaéval. A címerkép alapja ugyanazt a meleg, mély vörös színt mutatja és ugyanazokat a finom arany arabeszkeket, mint az előbbi címer. A címertartó alak két delfintestű nő, kiknek összefonódó teste tölti ki a címerkép alsó részét. Ugyanazt az ovális, homloknál kissé szögbeütő, fekete konturral élesen határolt arcot figyelhetjük meg náluk, mint a Kanizsai-armális női alakjainál. A kezek rajzának fogatíkos volta, az ujjak tartása is egyező az előbbi címerrel. A címerpajzsot teljesen elszilárdítja, több karéjjal csipkézi, ami későbbi művein és körének munkásságán is fellelhető. A feltűnően kis sisakból eldugó kék, ó-arany és zöld stílizált növényi takarók ugyanazok, melyek később még finomabban fognak visszatérni



DOBAY DEMETER CIMESLEVELE — II. LAJOSTÓL, 1819-BÓL.
Magyar Nemzeti Múzeum levéltára



A KALLAY VITÉZ CSALÁD CIMESLEVELE — II. LAJOSTÓL, 1831-BÓL.
Országos Levéltár

á mester művein. A Kanizsai-címer mesterének ez az első fennmaradt alkotása. Ebben a művében már megvannak mindazok az elemek és művészi elvek, melyeket később tovább fejlesztett és lit-ott átalakított. A formák finomak, kecsesek, tőrökények, nyugtalanabbak és kevésbé világosak, mint a Kanizsai-címeré; nyilvánvaló, hogy a két armálst egy művész készítette.

A Kanizsai-címerrel egy időben, 1519-ben kelt Dobay Demeter címereslevele (Magyar Nemzeti Múzeum). A két ormális egymásnak valósággal testvére. Egy és ugyanaz a két címerkép arannyal mintázott vörös alapja, amely egyezik színben és a bebörtölt arany motívumokban egyaránt. Ugyanazt a sarkokon lekerekített címerpajzs-formát látjuk a Dobay, mint a Kanizsai-címeren. A címerpajzsot itt is két bájos, kibontott hajú, finom ruharedőzetű nő alak tartja, melyek felfogásukban és ábrázolásukban még közelebbi rokonságot mutatnak a firenzei mesterek, főként Botticelli és Amico di Sandro egyes alakjaival, mint a Kanizsai-armális címer-tartó alakjai. A Kanizsai Dorotya-féle armális pajzsotartó női alakjaival egyezik a Dobay-címer két női alakja a ruházatban éppen úgy, mint egyes morfológiailag sajátosságban, mint amilyen az ovális arc, a hajgyökérnél kissé elcsúcsosodó fejforma, a kezek megegyező, anatómiailag helytelen volta és tartása, a lépő lábnál a hüvelykujjnak a többi lábujjtól való különállása, ami az előforduló puttóknak is sajátossága. A címerkép két, pajzsban aransyárga alapon futó fekete vadkant ábrázol, mellette vörös ruhás, vöröscsizmás és fűveges ifjú fehér gallérral és övvel, aki a vadkant le akarja szúrni. Jellemző a mesterre, hogy a címerképet meglehetősen elhanyagolja, az alakokat sematizálja, szemben II. Ulászló és II. Lajos királynak említt másik névtelen címerfestőjével, aki a címerkép jelenetes ábrázolásában hozott létre igen kiváló alkotásokat.

A Kanizsai Dorotya címerén hiányzó sisakot és sisakdísz ezúttal nem hagyja el a művész. A profilállású zárt sisakból két fekete sasszárny között három arany búzakalász emelkedik ki, tőle jobbra és balra pedig ó-arany és kék teltrajzú, stilizált növényi dísz borul le és borítja be a címerkép felső részét. A Kanizsai Dorotya címerén a sisak és sisakdísz helyén látoott bőségszaru

azonos megfogalmazásban, hasonló ó-arany és kék színezésben megtalálható a Dobay-címeren is, a címerpajzs alatt, ahol a két női alaknak szolgál támaszul. A Dobay-címer arányaiban finomabb, megnyúltabb, díszítő-elemeiben takarékosabb, kiegyensúlyozottabb, mint az előbbi két címer. Sajnos, ronggált állapota sokat ront a hatásán, azonban így is kétségtelen, hogy ez az alkotás volt a névtelen mesternek, akit nevezünk egyelőre a „Kanizsai-címer mesterének“, egyik legkiválóbb alkotása.

A következő, kétségtelenül e mesternek tulajdonítható címereslevél az 1521-ben kelt Kállay Vitéz-család armálisa. (M. O. D. L. 25.546.) Ugyancsak a most tárgyalandó csoport-hoz tartozik az 1525-ben kelt Forgách-és Dessewffy-armális is, melyeknek megismerése elvezet egy még 1519-ben készült armális-hoz, a Kanizsai Lászlóéhoz, mely szintén mesterünk művének mondható.

A Vitéz-armális alapja, mint az eddig ismertett címerké, sőt, mély vörös arany damaszkolt mintázással. A sarkainál behorpadó címerpajzsot két kis szárnyas puttó tartja, melyek szinte testvérei a Kanizsai Dorotya-é, a később kelt Forgách-armális szárnyas puttóknak. A kezek rajzát mesterünk itt is teljesen elhanyagolja, ami szinte bántó ellentétben van a dekorációs formák aprólékos kidolgozásával. A két kis szárnyas puttó itt is egy-egy bőségszaru kiszélesedő száján ül, zöld levelek és gyümölcsök között.

A sisak ezúttal nem profilban, hanem szemben foglal helyet, közvetlenül a címerpajzs felső részéhez simulva. A sisak tetejéből stilizált ágszerű ornamentika nyúlik egészen a címerkép széléig és még jobban kiemeli a bőségszaruak összefonódása által jelzett középhangsúlyt. A takarók a sisak két oldalához simulva, a pajzs sarkainál elválnak és innen S ívben haladva töltik ki a címerkép felső részét. A takarók színezése kevés ó-arannyal tarkított zöld és finom fehér tollhegygel árnyalt halványkék, ami megegyezik a bőségszaruak színezésével is.

Művészileg ez a kép a leggondosabb és legharmonikusabb alkotás, azért is, mert a célt itt lévészi legkevésbé szem elől és nem tér el oly nagyon a heraldikai szabályoktól, amelyek azonban nem is befolyásolják művészi alkotóerejét. Rajz tekintetében sem

érheti kifogás a művészt. Szeretettel és figyelmes gondossággal rajzolja meg a legkisebb formát is és határol aranyba mártott tollheggyel minden kis levelet, anélkül azonban, hogy szétesővé válnék, sőt a szerves egységbe-foglalás, a formal fejelem egy művében sem oly szembetűnő, mint éppen ebben.

Címereseimlékeink között van egy, mely a Vitéz-címerrel szoros kapcsolatban áll, és ez az Országos Levéltárban őrzött (M. O. D. L. 24.772), két évvel a Vitéz-címer előtt 1519-ben kelt, Kanizsai Lászlónak adományozott armális. Történelmi adatok is arra engednek következtetni, hogy ezt a címet is a Kanizsai Dorottya címerfestője készítette, mert hiszen egy évben keltek és egyazon család részére készültek. Stílusbelileg némileg elér ugyan ez a címereselevél az ugyancsak ez évben készült Kanizsai Dorottya- és Dobay-armálisoktól, ami azonban nem téveszthet meg a mesterünknek való attribúálásban, mert elsősorban feltételezhetünk más műveket, melyek átmenetét jelentettek ehhez a műhöz, másrészt pedig az előbb tárgyalt Vitéz-címerrel szoros kapcsolatban áll, ami viszont a mester hiteles alkotása, tehát Kanizsai László címerét is besorozhatjuk Kanizsai Dorottya címerfestőjének oeuvre-jébe.

A címerkép alapszíne, arany mintái teljesen megegyeznek az előbb tárgyalt címerképekével.

Feltűnő az, hogy a címerkép felső keskeny részét nem zárja le egyenesen a szokásos arany sávval, hanem ezt a sávot a közepén félkörívben fölemeli. Ettől jobbra és balra két primitív, nem a címerkép festőjéről származó virágot találunk, mely, mint már említettük, hasonló a Kanizsai Dorottya-armális lapszáll díszével. A címerkép felső megtoldása mesterünk későbbi műveinél még előfordul, első megjelenését azonban ebben a műben találjuk.

A rendkívül kicsi, a mesterre jellegzetes kékszíni pajzsot, melyben a Kanizsai-család fekete sasszárnya foglal helyet, a hold és csillag között, két a címerpajzstól fölfelé és lefelé egyaránt összefonódó, koronás fejű sárkánytest veszi körül. A sárkány teste



KANIZSAI LÁSZLÓ CÍMERSELEVELE
IL. LAJOSTÓL 1519-BŐL
Országos Levéltár

méregzöld, arany pikkelyekkel, hatalmas és erőteljesen megformált szárnyain pedig éles aranybordák húzódnak végig. A hasi részt a mester vörös reflexben fűrű, rózsaszín gyöngyházfényűnek ábrázolja, ami hatásos és finom ellentét a méregzöld háthoz és a mély vörös alaphoz.

A népmesékre emlékeztető vad tekintetű, stílizált lángnyelveket lövelő, sárkányfejet a művész csodálatos intuícióval, erős realizmussal ábrázolta, anélkül hogy az egésznek stílizált összhatását rontaná vele. A sárkány összefonódó nyakán ül a kis, oldalnézetben rajzolt sisak, melyből a Vitéz-címerhez hasonló zöld és fehérrel árnyékolt kékszíni növényi ág nyúlik ki, csak teltebb, dúsabb fogalmazásban. A takarók liti is a sisakhoz simulnak és a már ismert S vonalban haladnak tovább. A színek, a térkitöltés egyezésén kívül, szinte vonásról-vonásra megegyeznek az alap aranymintái a Vitéz-címerrel. Találunk azonban rokonvonalakat a mester egyéb alkotásával, mint amilyen pl. a Forgách-armális három zöld-arany golyó-



A GHYMESI FORGÁCH-CSALÁD CÍMERESLEVELE
II. LAJOSTÓL 1525-BŐL

Magyar Nemzeti Múzeum levéltára

ban végződő, delfin szájából kinnövő virág-
szála, mely a Kanizsai László-címerképen
is fellelhető. De az egésznek dekoratív fel-
fogása, finom kidolgozása, kecses forma-
adása is mesterünkre vallanak. A címerkép
inkább emlékeztet népmesét illusztráló mini-
atúrára, mint egy magyar nemesi levél heral-
dikai szabályokon felépülő címerképére, ami
a művész fantáziájának korlátokat nem
ismerő hatalmát bizonyítja s egyben a köz-
zép-kori magyar heraldikai felfogáshoz is
símul, amely szerette alkalmazni a termé-
szetes ábrázolást, szemben a nyugati heral-

dikák oly gyakran ismétlődő, unalmas mes-
teralakjaival.

Az 1525-ben kelt Forgách címer (Magyar
Nemzeti Múzeum) egyesíti az összes eddig
feltalálható elemeket. A téglányalakú címer-
kép felső rövid oldalát megtoldja egy növényi
díszből alkotott timpanonszerű díszszel, mely-
nek széle két delfinfej, közepe pedig szilizált
növények ó-arany alapon. A címerpajzsot,
melynek képe kék alapon két félhold között,
koronából kiemelkedő női fej, mint tudjuk
Mária királyné arcképe, két kis szárnyas
putto tartja, melyek szilizált és a középén



A KOLOZSVÁRI SZALCER-CSALÁD CÍMERESLEVELE
II. LAJOSTÓL 1828-BÓL

Osszagos Levéltár

összefonódó delrintesten ülnek. Ugyan-ezekkel a puttókkal találkozunk már a Kanizsai Dorottya- és Vitéz-címereknél is. Megtaláljuk jellegzetes, a halántéknál kissé kiszélesedő fejjelműket, az arc feketével való konturozását, a jellegzetes chiasztikus testtartást, a sokszínű szárnyakat. A lekerekített címerpajzsot fönt két delrintestű szárnyas alak, nő és férfi tartja, halpikkelyes testük éppen úgy, mint a Sapharych-címerben, egy tengely körül összefonódik. Ugyanaz a dekorációs elv ez, amelyet a Sapharych- és Vitéz-címernél is megfigyelhettünk, hogy a felü-

letet egy erős középhangsúlytól jobbra és balra felfelé haladó görbével tölti ki, legyen az növényi vagy figurális ornamentika. E két alakot a címertartó puttókkal drágakőben végződő rojt köti össze. Az egész kép alapja itt is mély vörös, damaszkolt arany mintákkal. A színezés is megegyezik a többi armálissal. Érdekes megfigyelni azt, hogy a Kanizsai Dorottya- és Dobay-címerek finoman megrajzolt női fejei, a mester későbbi műveiben, hogyan vesztik el frissességüket, lágy vonalaikat. Szembetűnő ez főként a királyné fejében, melynek kemény vonással,



VÁSÁRHELYI ANDRÁS CÍMERESLEVELE
II. LAJOSTÓL 1526-BÓL

A Történelmi Társulat Isélekedésében

lélektelen tekintete bántóan hat a finom ornamentika közepette, de ugyanez figyelhető meg a dellfintestű női fejekben is. Az állítólagos Mária királyné-portrait nem egyezik meg Mária királynének ismert portrait-ival, mert a nagy szemek, a duzzadt szája, melyek a királynének jellegzetes vonásai, a mester többi fejeiben is fellelhető, a koronás női fejben pedig ehhez nem járulnak különösebben egyéni vonások. A női fejekben, de az ornamentikában is, a fényezett, erősen csipkézett szélű levelekben a német festészet (Hans Baldung) hatása igen erősen érvé-

nyesül. A korai művelben tisztán olaszos modorban dolgozó mester budai tartózkodása alatt megismerkedhetett Mária királyné környezetében német művészek munkáival és így megvilágosodik a Kanizsal-, Dobay-, Forgách- és Dessewffy-címerek közt való különbség. Ha a figurális elem rajzának korrektségében, szépségében nem is tapasztalunk előnyös változást művésznünk fejlődésében, mégis az ornamentika finom, kiegyensúlyozott elosztásában, vonalvezetésének biztonságában határozott fejlődést mutat korábbi művelvel szemben.

A Forgách-címer félig hal, félig ember alakjaihoz hasonló alakokat, ugyanazzal az arcípussal, abban a testtartásban, találunk az ugyancsak 1525-ben készült Dessewffy-armálison (gr. Dessewffy Aurél tulajdonában). Formai egyezéseken kívül a színbeli azonosságot is megállapíthatjuk a két címereslevél között. Itt nem hagyja el a sisakot és a sisakdísz, a sisakból szélesen megfestett fehér kócsagtoll nyúlik fölfelé, a nővényi ornamentikából képzett ó-arany és kék takarók nemes fvbén töltik ki a teret.

Mesterünk munkássága nem maradt elszigetelt jelenség. Kétségtelen, hogy nem dolgozott egyedül, hanem hogy műhelyében tanítványok is segítették munkájában. Több olyan címereslevelet ismerünk, mely a mester műhelyében alkotásainak szellemében készült, melyek azonban nem sajátkezű alkotásai.

Ezek közé soroljuk elsősorban az 1525-ben, a Kolozsvári Szalzer-családnak készült címereslevelet (M. O. D. L. 24.119), melyet mint már említettük, az eddigi irodalom Desiderius Italus címerfestő oeuvre-jébe utalt. Kétségtelen, hogy ez a címerkép, melynek alapja a már oly jól ismert mély vörös, mutat némi analógiát a Campanellis-család címereslevelével, mely Desiderius hiteles műve. A két képben elsősorban a sisak, a sisakdísz és a takarók erősen domináló volta egyezik, ami mint látjuk, a Kanizsai Dorottya címerfestőtől származó címeresleveléknél nem szokott előfordulni. Ezenkívül a takarók kék és világos okkerbarna színezése is hasonló. A kis címerpajzsot hatalmas zöld sárkánytest veszi körül, úgy mint a Kanizsai László-címereslevelén, ahol azonban két sárkányt látunk. A sárkánytestek formai kezelése, színezése teljesen azonos a két armálison, azzal a különbséggel, hogy a Kanizsai-címer sokkal kecsesebb, finomabb és törekenyebb formafelfogású. A címerkép alsó részén jobb- és baloldalt még egy, a Kanizsai mesterre jellemző motívumot találunk: a bőségszarut. Amíg azonban a tárgyaló és a mesternek tulajdonított címerképeknél a bőségszaru dekoratív elhelyezése megokolt és szükséges volt, mint a díszítésnek szerves eleme, ennek elhelyezése fölösleges és kellemetlenül hat, amit még fokoz az is, hogy jobboldali kiképzésére a művésznek nem volt elegendő felülete és ezért összeszorította.

Színbelileg is más, mint az előző műveknél, melyeknek szép tiszta kék színe tompa illúvá változik. A címerképet három oldalon indákból alkotott összefonódó volutiákkal szegélyezi, ami a Kanizsai László-, Forgách- és Dessewffy-címeréknél már előforduló díszítő elvnek továbbfejlesztése, bővítve új motívummal, a szárnyas puttofejjel, melyek szoros kapcsolatban állanak a Desiderius készítette Campanellis-armális címertartó puttóival. Éppen ezen lényegesnek talán nem mondható rokonság alapján mondották ezt a címereslevelet is Desiderius művének.

A felsorolt elemek, melyek két különböző művészi iskola tulajdonát jelentik, és a címerkép nem egy helyüti zavaros kompozíciója arra a konkluzióra készítet, hogy ezt az armálisat a Kanizsai Dorottya címerfestő egy olyan tanítványának tulajdonítsuk, aki Desiderius olasz festő hatását sem kerülte ki.

Ugyancsak iskolamunkának kell tulajdonítanunk a mostanig figyelemre nem méltatott Morgonday- (eredetiye elveszett) és Vásárhelyi-címereket (a Történelmi Társulat tulajdonában), az előbbi 1520, az utóbbi 1526-ból. Ez a két címereslevél jelenti a Kanizsai Dorottya-címerlevél festője stílusának végső kifejlését. Az eddigi finom renaissance formák és vonalak nehézségekkel, puffadtakká válnak, elveszítik nemeségüket és frisségüket. Az élénk és drágakövéként ragyogó színek tompák és fénytelenek lesznek és elvesz harmonikus összeállításuk is.

A II. Lajos-korabeli armálisok művészi származásának osztályozásánál említettük, hogy a szakirodalom a mesternek tulajdonított még több olyan címereslevelet, melyekről beható tanulmányozás alapján bátran állíthatjuk, hogy nem sorozhatók mesterünk oeuvre-jébe, hanem részben egy tőle egészen távol álló és más festőegyéniégtől, részben olyan iskolából származnak, mely egyes motívumokat átvett ugyan tőle, de alkotásainak szellemét távolról sem. Ezek az armálisok, ha mutatnak is motívumbeli egyezéseket, pl. a Kajári Biby Simon-armális címertartó szárnyas ifjú, mégis teljesen eltűnnek a Kanizsai Dorottya-, Forgách-vagy más előbb leírt armálisból. A szegényes és szervesen ornamentika, a tompa és a már ismert élénk színektől teljesen eltérő színek nem engedik ezeket annak a mesternek tulajdonítani, aki

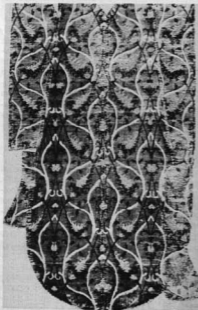
létrehozta a Vitéz-címer ötletes és finom ornamentikáját.

Ki volt Kanizsai Dorottya címereslevelek festője, arra nézve semmiféle adattal sem rendelkezünk. Késztelen az, hogy a művész olasz iskolázottságú mester, akire a figurális elemek rajzában, formaadásában a firenzei művészet hatott, az ornamentikája pedig ugyancsak az érett firenzei könyv-díszítők tanulmányozását árulja el. Személyére vonatkozólag eddig csak annyit sikerült megállapítani, hogy mint a legtöbb armálisfestő, ő is kódexfestő volt. Mint ilyennek munkásságát bőven ismerteti Hoffmann Edith dr. „Középkori könyvkultúránk néhány

fontos emléke” című tanulmányában. A mester bevándorolt olasz mester lehetett, amely állítást műveinek stílusbeli sajátosságai alátámasztják. Firenzei, esetleg északolasz iskolázottságára vall a címereslevelek formai és színbeli elrendezése éppen úgy, mint az egyes e művésztől származó kéziratok miniatúráin is fellelhető díszítőelemek.

Kanizsai Dorottya címerfestőjének még csak művészi egyéniségét ismerjük, de talán a még ezután előkerülő emlékek segítségével sikerülni fog közelebről is megismerni majd a hazánkban meghonosodott olasz renaissanceművészet eme késői képviselőjét.

Dr. WOLF RÓZSI



VELENCEI SZÍNES BÁRSONY.
XV. század közepe



VELENCEI SZÍNES BÁRSONYBROKÁT.
XV. század

AZ IPARMŰVÉSZETI MŰZEUM BÁRSONY-GYŰJTEMÉNYE

Az Iparművészeti Múzeum abból az alkalomból, hogy a Múzeumi Szövetség évi összefüvetelét ezidén Budapesten tartotta meg, két kisméretű, de nagy művészi értékű kiállítást rendezett. Az egyikben bemutatta legkiválóbb amatőrjeink collectióinak válogatott darabjait, kivéve azokat, akiknek gyűjteményei, mint Hatvány Józsefné báróné, Herzog Mór Lipót báróé és Wolfner Gyuláé, a helyszínen tekintették meg. A másikban pedig a helyszíre miatt állandóan ki nem állítható szöveteinek *bársony*-csoportját mutatta be. Most röviden ezt az utóbbi gyűjteményt ismertetjük.

A XIV. század kedvelt szövetyanaga az arany és ezüst brokát volt. E brokátkészítésének főhelyei Velence és Lucca. Gazdag és változatos rajzukban nem egyszer a kínai hatás érvényesül. A díszítmények közt szinte elmaradhatatlan az állati és az emberi alak. A XV. században e téren lényeges változást észlelhetünk. Ennek a századnak a pompa szerete révén a brokát helyett a *bársony* lesz szinte egyeduralgokodóvá. Különböző technikai fogásokkal olyan változatos és gazdag hatású bársonyokat készítenek, hogy azok pompájával más szövet nem versenyezhet. Már a XIV. században is készítek helyenként bársonyokat, de azok csak egyszerű, négyzetes rajzú, sávokkal tagozott szövetek voltak.

A bársony jellemző sajátossága, hogy felületét, a vászonserű alapszövetbe bekapcsolt, selyemből való, sűrű kefeszerű szálak borítják (miként a keleti csomózott szőnyegekénél). A XV. század első felében alakul ki Olaszországban az a díszítő elem, amelyet *gránátalma-mustrának* szokás nevezni; nem mindig helyesen, mert a gránátalma helyett nem egyszer bogáncsot, ananászt, vagy articsókaidomot alkalmaztak. Ezt a díszít azután vékonyrajzú karéjos, fent csúcsbafutó keretek övezik. A rajz a bársony felületén oly módon érvényesül, hogy a körvonalak mentén az alapszövet színe kilátszik, míg a felület többi részét a bársonyt alkotó selyemszövet tölti ki. Ezt nevezzük *mustrás bársonynak*, a teljesen síma, egyszínű ú. n.

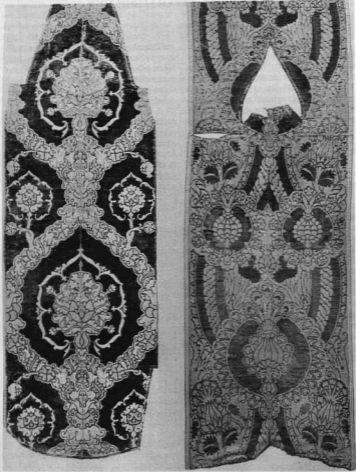
uni-bársonnyal szemben. Ilyen mustrás bársonygyűjteményünkben előfordul vörös, kék, fekete és barna színben. Keletkezési helyüket nem tudjuk ezidél pontosan meghatározni, de valószínűleg Velencében készültek, ahol a keleti hatások leginkább érvényesültek.

A legtöbb velencei bársonynak jellemző sajátossága a többszínűség. Gazdag hatásuk még fokozható azáltal, hogy arannyal átszótt részleteket is alkalmaztak a dísz között; így jön létre a *bársony-brokát*. A szimmetrikus rajz ezeken a keleti hatásraól tanuskodó bársonyokon jellemző sajátossá, vannak ugyan velencei bársonyok is, amelyeken a rajz nem szimmetrikus; ezeken az átlosan haladó indákból palmetták és levelek nőnek ki. Ezek a XV. század közepén készültek és rajtuk a kínai hatás még felismerhető. E bársonyrajzok tervezői nem egyszer a kor elsőrendű festői közül kerültek ki. Így ismerünk néhány ily rajzot Jacopo Bellinótól, a Louvre-gyűjteményben.

Még pompásabb hatásúak a nagy műfajú *firenzei bársonyok*. Ezeknél a rajz körvonalát zöld — vagy vörös bársonyszövet alkotják, a közbe eső tér pedig arannyal átszótt, helyenként alkalmazott nagyobb bársonyos palmetta, virág, vagy koronaidomú foltokkal. Legszébb példája ennek Mátyás királynak az Erdődy-grófok tulajdonában levő trónkárpája és az ennek párdarabjából készabott fojnical kazala a budai királyi várpalota Zsigmond-kápolnájában; mindkettőn Mátyás király színes címere látható. Ez a pompás bársonyszövet Antonio Pollaiuolo terve nyomán Firenzében külön e célra szerkesztett szövőszéken készült.

Rokon technikájú bársonyokat őriz az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye is. Ezeket a bársonyokat hazánkban miseruhák szövetehez használták, amelyre azután a hátrész díszítő kereszt és a mellrészen végighúzóódó sáv hímzése legtöbbször lithon készült.

Ezeknek a firenzei bársonyoknak a rajza is lehet szimmetrikus vagy egyoldalú. Többnyire faágalakú, vagy levelekből alkotott széles indák ágaznak el két oldalra; vagy



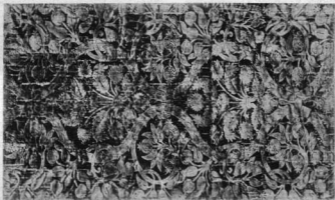
BÁRSONYBROKÁT RÉTEGES BARNA ARANY
HILKOKKAL ÉS ARANYBROKÁT

KÉT RÉTEGŰ PIROS ARANY
BROKÁT

Florence XV. század. Országos Magyar Iparművészeti Múzeum



FIRENZEI RETEGES BARSÓNY, XV. sz. második fele
Országos Magyar Iparművészeti Múzeum



MATYÁSKORI BARSÓNYBOKRAT, XV. sz. második fele
Országos Magyar Iparművészeti Múzeum

hullámosan, vagy ferde irányban haladva a felületen, nagy palmettákat, gránátalmamotívumokat, leveleket és gyümölcsöket fognak közre. Gyakori az az elrendezés is, amikor az indák egymáshoz hajtva csúcsves mezőket vesznek körül és a találkozási pontokon egy-egy gyűrűvel, levélkoszorúval vagy koronával vannak összekapcsolva. Ezek a gazdag rajzú bársonyok a XV. század második felében készültek és nálunk Mátyás korában voltak nagyon kedveltek, amikor is az Olaszországgal való művészi kapcsolatot a legelőkeltebb volt.

A bársonyszövet gazdagságát később még azzal is fokozták, hogy a bársony felületét alkotó sőrítet kétféle hosszúságban készítették, így jön létre a *réteges bársony*, amit régebben, tévesen, nyírt bársonynak neveztek. Még gazdagabb a hatás, ha a bársony felület aranyátszövésű, tehát aranybrokátalapon jelenik meg, sőt még fokozható, ha helyenként aranyszálakból készült, hurkos szövésű területeket közbeiktatnak (látható a miseruha középső részén). Ilyen gazdag példák a XV. század végén és a XVI. század elején készültek. A gotikából a renaissanceba való átmenet szinte észrevétlenül történt. Ez egyúttal a bársonyszövés tetőfoka is. A XVI. században még egy ideig a nagymotívumú szövetek használatosak, de a század vége felé a spanyoldivatú ruhák általános elterjedésével kapcsolatban kisebb-mustrájú bársonyokat készítenek. Ezeket elmarad az aranybrokát alap, a rajz kisebb és egyszerűbb lesz; a dísz körvonala többnyire hurkos-bársony, míg a kítő rész sőrítés-bársony felületű. A XVII. században a szabályos, vagy ferde sorokban elhelyezett kisebb-nagyobb, ú. n. szétszórt virágos dísz jön divatba. Ezeket a bársonyokat ruhaszöveinek használják. E mellett azonban nagymustrás, barokk-rajzú bársonyok is készülnek, büntörzövegeknek és a fal bevonására szolgáló kárpitoknak.

Régebben minden bársonyt genuai-bársonynak (velour de Gènes) neveztek. Ez a megjelölés azért keletkezett, mert Genua volt az olasz bársony kivétel kikiötője Franciaország, Németalföld és Anglia részére. A bársonykészítés főhelyei, miként már említettük, Velence és Firenze voltak. Újabb kutatások nyomán azonban tudjuk,

hogy ezeken kívül még Milánóban is készültek bársonyszöveteket.

Olaszországon kívül *Spanyolországban* foglalkoztak selyemhernyók tenyésztésével és így selyemszövetek készítésével. Spanyolország V. Károly uralkodása alatt (1819—1886.) állott hatalmas tetőfokán. Olasz hatás alatt itt gazdag rajzú bársonyokat szőttek, amelyeken különösen az egymást átmetező indás rajzot kedvelik Falke a „Kunstgeschichte der Seidenweberei“ című könyvében mutatott először rá azokra a különleges sajtóságokra, amik a spanyol bársonyt az olasz bársonytól elválasztják, és mint jellemző példát, bemutatja Bronzínónak a toledói Eleonorát ábrázoló festményén a hercegnő ruházatát. Egész rokon példát mutathatunk be az Iparművészeti Múzeum gyűjteményéből.

Keleten a selyemszövés őshazája *Kína*. Az itt készült bársonyok ritkán kerültek el hozzánk. Egy Ming-korszakbeli példán piros bársony-alapon, aranyhurkos rajzban, virágvázák virágos ágakkal váltakoznak. Hasonló díszítést láthatunk nem egyszer az egykorú porcellánvázák felületén is. Ez a bársony egykor miseruha szöveve volt.

Kínán kívül különösen *Perzsiában és Törökországban* készültek művészi értékű bársonyok. Gyűjteményünkben főleg a török bársonyok jól vannak képviselve. A legrégibb példa, amely európai hatásról tanuskodik, még a XVI. századból való. Ugyancsak a XVI. század végén készülhetett az a piros bársonybrokát, amelyen kerek medallionokban a kínai művészetből és perzsa szönyegekben ismert felhőszalag, és nagy stílizált szegfű látható. Azokat a török bársonyokat, amelyeken a keleti szönyegekhez hasonlóan, a közepén lezárt, vagyis elhatárolt dísz keretrajz övez, rendszeren *scutari-bársony* névvel szokás megjelölni. Ezek leginkább a XVII. és XVIII. századból származnak.

Már a XVII. században a selyemszövés és így a bársonykészítés terén is Olaszország erős versenytársra akad Franciaországban, úgy hogy nemsokára az övé lesz a vezetőszerep. Az fzés is megváltozik; a bársony hátterbe szorul és helyét fokozatosan, a barokk-rokókó kor kedvelt anyaga, a Lyonban készült selyem- és aranybrokát foglalja el.

CSÁNYI KÁROLY

MŰVÉSZETI ÉLET ÉS IRODALOM

TORNAI GYULA. Az arab és keleti élet messze földön ismert festő-specialistáját, Tornai Gyulát, november 24-én ragadta el a halál Budapestben, ahol évtizedekig tartó világlábjáró útjai után letelepedett. Régebben szorgalmas kiállítói közé tartozott a Műcsarnoknak, utóbb már kissé idegennek érezte a saját festészetét az újabb magyar művésznemzedék képei középette a ritkán szerepelt. Valóban jelentékeny távolság ékelődött az ő stílusa és a fiatalabbak stílusa közé. Tornai ugyanis régi mesterének, *Benczúr* Gyulának mindvégig leghebbe tanítványal közé tartozott és talán *Pálfi*-on kívül senki sem vette akkora súlyt az anyagszerű festésre, mint ő. Tényait messze idegenből hozta: Marokkó volt tanulmányának legkedvesebb színhelye s képein egyforma szerep jutott az arab és néger alakoknak, a szőnyegnek, faragott holminak, domborított és berakott bronzoknak, ékszereknek, az exotikus csendélet minden fajtajának. Ezeket rendkívül szorgalommal s nagy kitarással festette, s volt is rá amateurré bőven mindentől, ahol a tárgy exotikumot szeretik. Egyetlen nagyobb magyar vonatkozású képeről van tudomásunk, ez „Hunyadi János utolsó órája”, amelyet a millenniumra festett. Arab képei egyébként hálás reprodukciós anyag is volt és Londontól Calcuttagig sorra közltek a képes lapok, nevé pedig sokfelé vált ismertté.

Tornai Gyula Görgön, Abau-Torna vármegyében született 1861 április 12-én. Középsiskolai tanulmányait részint magánúton, a szülői háznál, részint Bécében, mint magántanuló végezte s 1879-ben beiratkozott a bécsi képzőművészeti akadémiára, ahol *Warzinger* és *Gripenkerl* voltak a tanárai. Az ott töltött négy év alatt egy Ipolyi-féle oljárkép-pályázaton is részt vett s első díjat kapott. Azután Münchenben *Löffler*-nek lett tanítványa s mildőn Budapestben megnyílt *Benczúr* Gyula mesteriskolája, ő is vele jött s 1883—89-ig ennek az iskolának volt tanulója.

Mint ilyen többször kapott külföldi útra szóló ösztöndíjat, beutazta Olasz- és Franciaországot, Belgiumot, Hollandiát, Spanyolországot, egy sor képet másolt az állam számára, ezek most a Képzőművészeti Főiskolában vannak elhelyezve. Közben önálló kompozíciók is kerültek ki iskolai műterméből, így a „Paris tétele”, „A jósónő”, a „lő falat”, a „Kaméliás hölgy”, „Heródes ajándéka”, ezt a királyi vár számára vették meg s utóbb berlini követségnek polotijába került.

Mikor kikerült a Benczúr-iskolából, első útja Marokkóba vezette, ahova azután ismételtelen visszatért. Így útjainak egyik termése a „Hamis játékos”, melyet a kormány a Nemzeti Múzeum számára vett meg. A millenniumi kiállításon arcképekkel, a „Drága foglyok”, a

„Börtönő” című afrikai képekkel szerepelt. Igen sok arab tárgy képe Londonba és Amerikába vándorolt. Ő maga sem maradt lithon: 1905—7-ig Japánban tartózkodott, ahol a tokiói egyetem számára megfestette *Okuma* miniszterelnök képását, ott és Kínában készült műveit 1907-ben Londonban mutatta be. Éveket töltött Indiában, s Bombayban 1908-ban rendezett kiállítást.

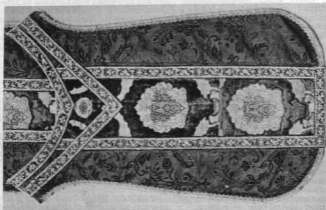
Nagyobb kiállítása volt Budapestén 1917-ben, amikor nemcsak keleti képeit, hanem magatervzte szőnyegleit és bútorait is bemutatta, amelyek formáit csupa keleti motívumból állította össze. Mivel közül a Székesfőváros gyűjteményébe került a „Seriff”, az „Arab komorna”, a „Tutuani könyvesbolt”.

Szívesen látott tagja volt a budapesti művészársadalomnak, amelynek egy csoportja 1926-ban megalkotta a „Független Művészek Társaságát”, amelynek elnökévé *Tornai* választották. Legutóbb e csoport kiállításán szerepelt.

ERDŐSSY BÉLA. Rövid betegség után november 28-én meghalt *Erdőssy* Béla festő és grafikus, a Képzőművészeti Főiskolának volt tanára. Nem tartozott a sürin szereplő kiállítók közé s a közönség inkább rézkarcjai révén ismerte, amelyeken többnyire vízmentolívumokat, a Garampart festői részleteit dolgozta fel. Karcainak egy gyűjteménye a Szépművészeti Múzeumba is került. Idejéből sokat foglalt el paedagógiai munkálkodása, a Főiskolán a szabadkézi és a szerkesztő látsszattani, továbbá az ábrázoló mértant adta elő. Önfestményei csaknem kivétel nélkül lájképek Pest-Buda, Kolozsvár, a Garampart mellékéről.

Erdőssy Béla a komárommegyei Ekeken született 1871. április 6-án. 1889—94-ig a Mintarajtanoda és Rajztanárképzőn tanult Greguss Jánosnál, Aggházy Gyulánál, Székely Bertalanál, Lotz Károlynál. Rövid ideig asszisztens volt a műgyegetemen. 1897-től 1924-ig tanára volt a Képzőművészeti Főiskolának. Nyugalomba vonulása után kiadósabban művelte a festést, így 1926-ban fejezte be freskó-ciklusát a szentesi kultúrpalotában (A négy évszak). 1894 óta állított ki a Műcsarnokban és Nemzeti Szalonban, 1912-ben „Viz mellett” című színes linoleum-metszetre állami grafikai díjat kapott.

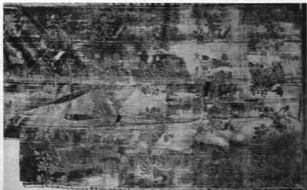
PANNONHALMA művészeti értékeire a Magyar Művészeti folyó évi első száma irányította legutóbb figyelmünket. Róla való eddigi tudásunkhoz szeretnénk egy újabb, szerény adattal hozzájárulni. Sikertült ugyanis megállapítani a refektorium freskóinak festőjét *Dauid* Antonio *Fossati* személyében. (Facsallós Ge-



MISERLIHA. KÖZEPREJZE PIRENZEI RÉTEGES
BÁRSONYBROKÁT. XV. sz. vége. Két oldala francia 1600 körül
Országos Magyar Néprajzei Múzeum



PIROS-ARANY BÁRSONYBROKÁT. Török. XVI. század
Országos Magyar Néprajzei Múzeum



PIRÓS BARSONYBROKÁT. KINA.
XVII. század. Ming-korszak
Országos Magyar Iparművészeti Múzeum



SPANYOL BARSONYBROKÁT. XVI. század
Országos Magyar Iparművészeti Múzeum

schlichte der besten Künstler in der Schweiz. Anhang 1779, p. 46—66. Wurzbach: Biographisches Lexicon IV, 306—7, Thieme-Becker: Bd XII, p. 238.) Pestőnc 1708-ban született Morónban, Velencében Marcottinál tanult s itt ismerkedett meg Daniel Grannal, kit segédtársaként Bécsbe kísér (1735). A Schwarzenberg-palota nagytermének és a Hofbibliothek kupaalfreskóján működik közre. 1728-ban a pozsonyi primási palota falán készült eléggé sikerült freskót (Oldélli: Dizionario ragionato degli nomini illustrati del Canton Ticino. Lugano 1807, p. 91—2) úgy, hogy az ott időző pannonhalmi főpapi meghívja őt a rendház refraktóriumának kifestésére. Forrásaink szerint a mester 1730 táján visszatér Velencébe, másrészt tudjuk, hogy a refraktórium főpapi megadása 1734 pünkösdiékor történt. (Récsay: A pannonhalmi ebédterem régi falfestményei és stukkói. Művészeti 1903, 241 és köv. o. Trogerre vagy körére gondol.) Lehet, hogy a befejező munkát más végezte, de valószínűbb, hogy a felszenteléssel késlekedtek az egész építészdmny elkészültéig. A refraktóriumot díszítő freskóképek hatalmas illuzionisztikus építészeti keretbe vannak ágyazva s megerősítik forrásaink errevonafokozó dicséretét mesterünknek. A gazdag stukkódísz is rendkívül sikerült, míg a figurális kompozíciók gazdagságuk és ügyes elhelyezéskük dacára inkább másodrendű művészre engednek következtetni.

Dr. Zádor Anna.

KAZINCZY ÉS A KERTMŰVÉSZET.

Ahogy megvan a magyarságnak nemzeti sajátosságából fakadó zenéje, művészete, egészen biztos, hogy kertjének megalkotásában is lapang valami ezekkel közös teremtő erő és lélek. De e rejtett kincs felkutatása főként nehez feladat. A kertművészetet csak bekebelezte a művészettörténet, pedig csak fele darabja esik bele ebbe a körbe. Lehet-e botanika és levéltári kutatás nélkül elindulni a gyér s veszendő nyomokon?

Élőmunkálatok, nemhogy kielégítő összefoglalás híján csak úgy tapogatózunk s akár a féképrajzolói, csupán főirányában jelezhetjük a tőkét gyát: a szeszélyes kanyargásait, rakoncátlan mellékveizeit nem követjük.

Magyar kert? Régi okiratok alapján valami olyasmi jelenik meg a lélek szeme előtt, mint a népdal nyelve, nem éppen nagy; illatos, színes, de nem ríktől; nem nyúlik belőle semmi az égig az érzik benne a magyar föld zamata.¹

Csak teszem Esterházy Miklós gróf nádor leveleit üssük fel² s már benne járunk a magyar kertekben. 1624-ben ezt írja nejének *Kis-martonbóli*: „Én, édes hugomasszony, noha még akkor nem tudtam, kinek csinálom, de igen szép kertet készítettem, Isten úgy akarván ke-

gyelmedért; kibén igen nyílnak a rózsák és egyéb virágok, melynek szedésére akartam, hogy haza sietne kegyelmed.” Kivírul a virágos kert a másik var tövében Lakompakon is. „Itt a szép kertet, hogy nem láthatod, írja egy évvel később onnan, bizony bñom, De ha Isten megtart bennünket és békével adja hoznod a várandó vendéget, valami bizonyos idő után lakóul jőjjünk ide, mert főitőte szép helynek látszik most ez énnekem.” (Ita megérkezik a vendég! Hol találhatja a fiatal anye kisdédével szebb lakóhelyet, mint a virágos kert. Hány festő képzeletét megtermékenyítő ötlet!)

A lékai vár múzeumában látható 1700 körül készült metszetsorozat feltüntet Esterházy Pál herceg várát. E képek tanúsága szerint a kertek főeleme a virággy, a ra kisebb szerepet játszik, sűrű, kút, szobor fiika.

Takács Sándor tanulmánya nyomán (Kertjeink a XVII. század első felében)³ sem alakul ki más kép a XVII. századról. *Apóczai Cserei János Encyclopoediájában* (1655, 272. old.) jmr ír diszkterekről is. „A veteményes kertek készítettnek: 1. az élet szükségére; 2. test és lélek erejének megőregbtelésére; 3. a szemeknek gyönyörkötetésére”. Szól a vadaskertekről is, miket nem szabad messze tölteni a lakástól, hogy hamar hozzáférhessen az ember és „szemeit ennek annál jobban gyönyörkötethesse”.

Ime a gyakorlati szempont kezd elvesztetni lába alatt a talajt és a haszonkertesztet a mellette könnyen üzhető virágkertesztettel a XVIII. században átadja a helyét az idegen márma vont parknak. A kismartoni várkert a XVIII. század derekán hódol meg a francia divat előtt.⁴ Az eszterházi park azonban már a német *Hirschfeld*-típussal keveredik; sugárúttal, rondó mellett remetelak és antik templomcskák bújnak meg. Am az angol típus, mely a természetnek adta a formálás kizárólagos jogát, hamarosan szintén megjelen és egyeduralkodó kezdett lenni.

Kezdődő hírlapirodalmunk érdeklődéssel fordult a kertművészetnek e forrongása felé. A *Kassai Múzeum* (1788. II. 165) ezt írja *Sulzer* után: „A kertészség is a szépmesterségek közé való”. A *„Mindenes gyűjtemény”* (1789. II. 257) a „Kertben gyönyörkötők” c. cikkében felsorolja az ókortól kezdve az ó koráig a nevezetes kerteket és létesítőkjet. Első magyarnyelvű, komoly teoretikusra azonban csak *Kazinczy* Ferenc személyében talál a kertművészet.

Nagy írónkat, kinek sokat köszönhet a magyar művészet kialakulása, fiatal korától fogva érdekelte a kert. Korai időszakában a német, szentimentális park típusa tetszik neki. Tervezett kertjében „szép rekessz”-t kíván *Platon*nak

¹ „Szegény magyarok”, 365—432. old. Budavarszky Béla 1-kiötésén múve a régi magyar életből kevés adatot tartalmaz a kertre nézve.

² A kismartoni vár hírtörténet legújában Lachner hercegi Miklósok írta meg: *Mittheilungen des Burgenländischen Heimatschutzvereines*, 1907. Előb 32-est.

³ Lásd a virágökneket.

⁴ Esterházy Miklós levelezését nejjel Nerényi Gábor költője a Történelmi Tár 1901. évfolyamában.

állítani és nagy érdeklődéssel fordul a kör-
mendi park felé, hol emléket emeltek a svájci
Gessnernek, a szentimentális illúlek írójának.¹

De már 1785 körül inkább vonzódik az
angol típusúhoz: a *bürcal* díőfalkertetet úgy kí-
vánja hagyni, amint van; akármiként áber-
ozna kertészem utamatérő zsinórjával*, *Tihany*
kiesen rútnak nevező a nagyszerű angol park-
nak alakítandó át: szőlő, szántóföld, szikla és
nádás váltakozik ott.²

Raboskodása csodálatos módon éppen a
kerművészei hozza erősebb érimkezésébe.
Mikor 1795-ben Ausztrába hurcolják, a pa-
rancsnok megengedi neki, hogy útközben *Ács*,
Oroszvár és *Pozsony* parkjait megtekinthesse,
ugyanakkor, midőn nem tudja, *Ferenc* császár
nem életfogytiglani bőrtőnre változtatta-e át
halálbüntetését. Miközben egyik várból a má-
sikba viszik, mindenütt érdeklődvé nézegeti a
parkokat. Visszajutva esztendőik után a hazai
földre, végre lit a szabadság órája; a hivatalos
eljárást után a várparancsnok e szavakkal
lép elébe: „Ön nagy kertész, legyen szeren-
csém Önt először is a magam kertjébe ve-
zetélni.”³

„Meggyőzhetetlen passzióm az angol ker-
tek látása”, írja 1805-ban *Közze* Gergelynek.
Ez bírta rá, hogy Bécsbe utazván Tatát útba
ejtse, ám szerencsétlenül jár, kosója felborult
s maga megsérült. De a művészi élmény sem
elégítette ki; nem találta arányosnak a híres
parkot.⁴

1806-ban a szépségű *Hotkóca* rándul ki,
amely útjáról tervrajzosa ismertetéseket küld
barátainak. Mivel pedig az a tapasztalata, hogy
mindenki angol parkot létesít és a legborzasz-
tóból dolgok sülnék ki belőle, elhatározta, hogy
a *Hazai Tudósítások*-ban közli Hotkóc le-
írását, hozzáfűzve az angol-park elméletét is.
A tanulmány közlését, Hotkócc leírását* címmel
az említett újság az 1806. évfolyam 262. oldalán
kezdte meg.

A bevezető sorokban az író szemére hányja
az új kerművelőknek, hogy tudatlanok, de az angol,
helyesebben természetes kert elvett nem
lehet könyvből elsajátítani, sem az nem vezet
az új típusúhoz, hogy a francia park egyes
vonalait görbére vonjuk, amint a legtöbbször
hiszik. (Az átalakítás néha meglepő vadssággal
eset meg, az említett évfolyam 237. oldalán ol-
vashatjuk, hogy az *Eger* mellett levő *Fort*
Conrad nevű kis kastélyt parkjával együtt az érsék
összeromboltatta.)

A hotkói kastély és park leírása után hét
pont foglalja össze *Kazinczy* kerművészeti
nézetét. I. A *Le Notre*-féle kertészettel felhagy-
tunk, de azért a játékok tovább folyik, pedig ve-
zérő elvünk az legyen, hogy a természetnek
legyünk segélyére s annak intéseit fogadjuk

meg. II. Szépformákat igyekezzünk elérni; nem-
csak az egyes vonalak kerülését jelenti ez,
hanem a színek harmóniáját is; a kis fák állja-
nak elől, a nagyok hátrább. III. Minden a maga
helyére kerüljön s egyfőle legyen együtt. Ezt
nevezi „unifitas”-nak. Ne emellünk dombot ott,
hol a vidék sík. IV. Az igazi szépségjé karaktere
a nyugalom. Ezt a béléget hordja magán az
almási park. Az ácsi parkot mesterséges nagy
váromladék csúfítja el, a fatainak tavi részletei
szépek, erdeje nem. V. lit is szükséges a tanul-
mány; csak képzeltektarchitektushoz fordul-
junk; ilyen a *pesti Witsch*. VI. Az szabad a ve-
zérőlv, hogy ne keriben, de a szabad természet
ölen érezzük magunkat. VII. Mint ideált a Salz-
burg mellett levő (elpusztult) *neuhausi* parkot
emliti.

Kazinczy értekezése igen értékes. Bár nem-
zeti vonásokra nem gondol, alig van fejtegeté-
sének oly pontja, amit ma is ne írta elő a kermű-
vész. És sajtóságos, hogy még egyéb kermű-
szeti elveiben fölötőbb hangoztatja a másolós
szükségességét, Neuhaus is csak mint ideált
emliti, hangoztatva, hogy minden egyes helyet
csak a maga természete szerint lehet kertfel
díszíteni.

A cikk megjelenése után sem hült ki
Kazinczy érdeklődése a kerművészet iránt,
csupán a francia parkra használja a nála leg-
megbélyegzőbb kifejezést: „*clra*”. Ezzel illeti
Gödöllő is, mire barátja, *Dessewffy* József élenk
vitába bocsátkozik vele. A gróf szerint minden
kertünk a *bruncki* Harrach-parkot másolja.⁵

1816-ban erdélyi utazása több parkkal is-
merteti meg. Útleírása bels számol tapasztala-
tairól. *Cserey* Farkas báró krasznai kertjét már
ismerte, de most is a „szent vadsság”-ot mutató
részt tartja nagyobbra, mint a „nyított falu”
ülletést, mely természetesen francia ízlésű s
melynek tövében a remetelak („bábozás”) pe-
nésszagú, mert se fény, se levegő nem fér
hozzá. *Fehéregyházán*, *Hallerék* parkjában
örömmel látja, hogy régi és új stílus szépen
megfér egymással, ha nem zavarják egybe.
Marosnémetiben az új kertészesség „játékai”,
római emlékek töredékel üdvözlik.

Galdós a *Bethlenek* birtoka; a kert „éppen
azért szép, mert olyan, ahogyan a természet
hagyja lenni”. lit egy oszlopk közé vont víz-
esést ír le s hozzátézi, hogy rézmetszetek ta-
nusága alapján szebbé lehetne tenni. A parkon
különbön látni, hogy franciából alakították át
és néhol emlékeztet az ócska ruhából újja szá-
botra; ám a nyolcoszlopos görög templo-
mocska, a rengeteg erők, meg a rétek kibé-
kítették. *Dédácsnak* nincs pária; „ot a mes-
terségnek nincs egyéb nyoma, mint játékosan
futó utjal. A *zsibóli* parkkal zárdóik a kertek
sora. lit is részletesen emondja egy vízi
játék elkészítésének módját. Célja mindezek-
kel a bő leírásokkal az volt, hogy követésre
feljajanak.

¹ Lev. XIII. 3000. szám.

² Levelezés. III. 483. szám.

³ Magyarországi utak. 1873. 8. 27. o.

⁴ Toldy; *Kazinczy* és kora II. 187. o.

⁵ Lev. III. 596. szám.

Műve „Erdélyi levelek” címen azonban csak halála (1831) után jelent meg, addig is kéziratosan kerengett barátai közt s tényleg Cserey báró meg is fogadta intéését, rendezési akaratával park-remetelakid. Nagy öröme volt az is Kazinczynak, hogy Dessewfy nagymihályi készülő parkját elvei diadaloként üdvözölhette.¹

Dundrúti útja 1831-ben ismét alkalmat ad neki néhány megjegyzés tételére. A *Pannoniabalmi kertnek Szeder F* földjén volt a gondviselője, ki egyébként tollal is szolgált a kertművészet ügyét. Utóiratában megemlékezik ismét a *fatai parkról*, melyet úgy elborított hajdan a csallí, hogy nem volt benne nyugópont, most rendezték azt is. De legutolsó, felvidéki utóiratában is megszólal a kertművészet szeretője: a *nagykőrösi kert* írja le, nagy elragadtatással említi, hogy tervezte a hegyoldal „vad” árkait használta fel útnak.²

Nemcsak utóiratában, de életrajzokban is találunk Kazinczyt elveket s útmutatásokat.³ A kertművészeiből merített, mint írja, érveket a nyelvújítás harcára is: vajjon a nyelvnek európai színtre való emelésében nem azt tette-e, mint Oroszvár vagy Tata ura, mikor puszpángos táblájú kertjüket olasz ízlésű villával váltották fel s kukoricás holdjaitak armadai tündérkertté varázsolták át? Emlékeztet az angol kert mintájára írja. Hogy lit a sétáló minduntalan várralban csoportozs érkezik, úgy ragadják meg az olvasót az újabb és újabb részletek és ahogy nem számol a kertész a geometriával, ő meg az időrenddel nem törődik.⁴

Nem egyszer nyílt alkalma barátai felkérésére tervekkel szolgálni, bár rendszerint valami emlékműnek szabadba való felállításáról volt szó. Érdekes a neoklasszikus szellem megnyilatkozása a *zsból* emlékmű terveknek abban a passzusban, ahol az ott ritka fényűltetésével kívánja emelni a hely ünneplését.⁵

Bármennyire összeforrt a kertművészet Kazinczy lelkével, csodálatosképpen ő, aki meghonosította nálunk a művészeti epigrammát, költszetében nem adott hangot e szerelmének. *Goethe* p. o. megszólalatlala élenszenvét a *Hirschfeld* alkotó szentimentális park írást, (*Der Triumph der Einsamkeit*), magyar költőben viszont dicsőítője akad e típusnak *Fejér György* személyében, ki éppen Kazinczy folyóiratában, az *Orkuszbán* (1791. I. 2510. A kert) adta ki a versét. Meg kell említenünk még, hogy kertek leírását is elintézték e korban latin

verssel, így egy pap Csáky István Lőcse melletti San Souciánál 1777, megjelent magyarul is,⁶ továbbá Derer hercegi hivatalnok a kismartonai parkot kétféle változatban (1829. 1830).

Csatka Endre

¹ Lev. I. 87. sz.

DAS BÜRZENLAND: KRONSTADT. Erster Teil; Baugeschichte. Herausgegeben von E. Jekelius. Verlag Burzenländer Sächsisches Museum, 272 oldal és 101 tábla 260 képpel.

A brassói és barcasági művelődésnek jelentős dokumentuma ez a könyv — a *Barcaság 7 kötetes monográfiájának köteté* —, amely Brassó építéstörténetét mutatja be hét fűdős szerző írásában és nagyszámú képpel. A munka felöleli a város építéstörténetét a kezdetektől a múlt század elejéig, a XIX. század eklekticizmusáig. Elvonul előtűnik a festői váralkak gyűréje — melyek nagy része díszlatot esett a kiegyezés kora belátás- és érzékenküll város-szabályozásának —, megismerjük, avagy viszontlártjuk tíz év után a Fekete-templom festői nagyságát, — arról lácal Fritz Oszkár szói, aki még a legutóbbi időben is tevékeny részt vehetett a templom szépségeinek megőrzési munkáiban, látjuk minden részletében a kedves öreg városházat, Erdély ez egyik legfejlhetetlenebb középületét. S a sort bezárják a szép copfos polgárházak.

Élisméréssel kell megemlékeznünk erről a városmonográfiáról, mely hazánkban párját ritkítja, élisméréssel arról a kultúráról, amely az erdélyi kisebbségi sora keserű kenyérén ilyen munkára képes, amely a történelmi múlt nagyságán növeli önértéket, saját értékének ismeretét. Szolgáljon e munka tanulságul Csonkamagyarország mindazon városainak, amelyek mindeztideig nem adták polgárságuk kezébe multjuk köbe vésett krónikájának ilyen kommentárját.

Dr. Bierbauer Virgil

A HÓDMEZŐVÁSÁRHELYI SZÜCSMESTERSÉG ÉS SZÜCSORNAMENTIKA. Írta Kiss Lajos. Régi népdalok Hódmezővásárhelyről. Gyűjtötte Kiss Lajos.

A hazai földnek, népének, szokásainak s művészetének felkutatását és megismertetését célozzák azok a kiadványok, melyek dr. Mil-leker Rezső egyetemi tanár szerkesztésében jelennek meg részben a debreceni Tisza István Tudományos Társaság honismereti bizottsága, részben pedig a „Magyar Föld és Népe” című sorozat kiadványai között.

Az előttünk fekvő két kötet szerzője Kiss Lajos, a szabócsmezgyei Józsa-Múzeum igazgatója. Az egyik kötet a „Hódmezővásárhelyi szücsmesterség és szücsornamentika”. A másik „Régi népdalok Hódmezővásárhelyről”.

Az első behatóan tárgyalja a főleg 1860-ig virágzó szücsmesterség technikai kérdéseit, majd eredeti okmányokat is felhasználva rekonstruálja a 200 éves szücséhek kialakulását,

¹ Lev. XVI. 3628. szám.

² Magyarországi utak. 1873. é. 27. 39. sz. old.

³ Vicsay József életrajza. Fehérváry. Minerva 1927. III. kötet. Vicsay kertében remekelt, rom, templom és glóriusz szobor áll: „együttel told időknek”.

⁴ Lev. XIV. 3636. — 19. szám. 1555-ben.

⁵ Lev. XIV. 3019. Itz a hasonlat egyébként *Herlóvre* vezethető vissza, aki szentel az olvasó s néha gyönyörűségeit hasonlít, midőn lit virágra, másutt forrára sbb. bukkannak.

⁶ Lev. XII. 3798. sz.

fejlődését és hanyatlását. A III. fejezet szól a hődmézvadásárhelyi ornamentikáról, melynek jellemzője, hogy a geometrikus dísz teljesen nélkülözi. A díszítmények növényi elemekből, erősen stilizált virágokból, virág- és falevelekből állanak. A színezésben a természetes színt igyekeztek megközelíteni.

Az érdekes és tanulságos szöveget képek és *színes táblák* egészítik ki, melyek ékes szószólói, ha nem is teljesen hű máσαι az alföldi népművészet eme legsajátosabb ágának.

A másik kötet a hődmézvadásárhelyi népdalokat fűzi színes csokorba és megismerteti egy kedves költőlélekkel, a „nótafával”, Nótás Szabóval, aki a hődmézvadásárhelyi dalok nagy részének a szerzője.

Reméljük, hogy ezt a két kötetet mihamarabb mások is fogják köveini, melyek a nagyközönséggel megismertetik néplink szellemi kincseit, a szakutódosoknak pedig értékes anyaggal állnak rendelkezésükre. —f—i

Masaccio et les débuts de la renaissance par Jacques Mesnil. Avec 61 planches. La Haye, Martinus Nijhoff 1927. 4°.

A művészettörténelmi irodalomban régi hiányt pótol Jacques Mesnil most megjelent Masaccio-kötete, mert Masaccio művészete mindeztalig nem talált összefoglaló méltatásra. Holott művészetének egyes problémáit tárgyaló kisebb cikkekben épen nem volt hiány. A korábbi kutatásoknak összegzését és szerves előadását találjuk meg az előtűnik lévő műben, mely ezenkívül Masaccio művészetét eddig ismeretlen és új oldalakról is bemutatja.

Szerző az első fejezetben kerek és világos összefoglalást adja Giotto-tól az ú. n. gotikus manieristáig (Lorenzo Monaco, Ghiberli, stb.) terjedő korszaknak. E kor művészetének jellemző vonásaként kiemeli internacionális és dekoratív jellegét, mely utóbbit a realiztikus elemek is csak annyiban hódítanak meg, amennyiben azok ornamentális szereppel és értékkel bírnak. Végeredményben ez a kor a miniatúra-festészet jegyében áll, még a freskófestők is (Pisanello-San'Anastasia) aprókékos gondolat festik meg a nagy falfelületeket, holott azok gyors munkát igényeltek volna.

Firenze művészetét ebben az átmeneti korban a keresés jellemzi öndőlő, önmagukból fakadó formák után. Miután megismertette azt a művészi atmoszférát, melyben Masaccio működését megkezdte, áttér Masaccio életútjára. Ennek kapcsán vetődik fel az a már sokszor vitatott probléma, hogy vajjon fantómestere volt-e Masolino Masaccióknak. Mesnil, miután megállapította, hogy Masolino sokkal líraibb, mint Masaccio, aki drámai dőngésű, erőteljes a felépítésben, formakezelésben, megkísérel a két művészt egymással kapcsolatba hozni. A kétféle művészetének érintkezési pontját az Uffizi-beli Szent Anna és Szűz Mária a gyermek Jézussal, mely Masaccio híteles műve,

adja. E két mester műveit élesen meg lehet különböztetni a képek perspektívájának alapos analizisével. Igen érdekesen mutat a szerző arra, hogy a helyes perspektíva, főleg a helyes nézőpont eltalálása milyen fejlődésen ment keresztül a firenzei művészetben. Masacció-t illetőleg megállapítja, hogy műveit két csoportra oszthatjuk, olyanokra, melyekben a perspektíva bizonytalan, sőt helytelen, és melyek a szempontból kifogásaltnak. Az előbbieket azok, melyeket a kutatás felváltja hol Masolino, hol Masaccio műveinek mondott, tehát melyek Masacciót mint Masolino tanítványát állítják elénk, az utóbbiak pedig azok, melyek kétségkívül híteles alkotásai Masacció-nak. Módszerének ismertetése után áttér a mester oeuvre-jének részletes tárgyalására Masaccio első művének mondott Madonna di Montecitorio körül a mester műveinek sorából, annak gyenge kiváltsága miatt és egy Masolino körébe tartozó művész oeuvre-jébe utalja. Masaccio első műve az Uffizi-beli Madonna, mely stílbellel az a fokot képviseli, melyet Masolino utolsó műve (brémai Madonna), de a térhatás Masacció-nál már sokkal erősebb, mint mesterénél.

Masaccio elveszettnek hitt, az angyali üdvözlés ábrázoló képét, melyet Vasari is említ, a Somzée(majd Lanz) gyűjtemény egy ilyen tárgyú képében ismeri fel Mesnil. 1426-ban keletkezett a pisai karmellák temploma számára festett polypitchonia, melyet Giuliano di Collino degli Scarai pisai jegyző rendelt meg. Ma már csak elszórt darabjai vannak meg, a középső, keresztrefeszítést ábrázoló kép Londonban, a predella egy része, Krisztus a keresztben, Berlinben és még több egyes alak olasz gyűjteményekben. Érdekes megfigyelni, hogy a Szent Szűz alakja mentes minden idealizáló vonástól, a mester minden igyekezete a térhatásra, a plaszticitásra és a síkok differenciálására irányult. A keresztrefeszítésben jelenik meg először a fénynek egy határozott irányból való élesszögű kisugárzása, ami erősíti a plaszticitást, a természetes és vetett árnyékok segítségével.

A vonalperspektíva helyes használata által a mű és a szemlélő közötti viszonyt meghatározza azáltal, hogy a nézőpontot alacsonyabbra teszi, nem mint szokás volt, arcmagasságban, midáltal a szemlélő és a kép között bizonyos hieratikusságnak mondható távolság keletkezik.

Újítás az is, hogy a glóriát szintén perspektívikusan ábrázolja, szemben az eddigi gyakorlattal, mely egy dekoratív felgötti vonalnak aranykorongot helyezett a szentek feje fölé.

Érdekes az epiphaniát ábrázoló predella-kép, mely az első többalakos kompozíciója a mesternek. Az álló Masaccio iten mit sem változtat az eddigi szokások elrendezésében és az is nem a Szentet és a kisdetet, hanem a legfiatalabb királyt teszi meg az ábrázolás középpontjává. A szétszórt alakokat a jobbfelől jövő

fény és a színbeli értékek lefokozása tartja egy-ségben.

A következő fejezet a Brancacci-kápolna freskóinak igen alapos és részletes tárgyalása és az eddigi eredmények megállapítása. A feje-zetet a kápolna és a freskók története zárja.

Masaccio utolsó két műve a berlini múzeum gyermekágyas anasztól ábrázoló, rendkívül virtuóz perspektívával megtervezett fondója 1426-ból és a firenzei Sta Maria Novella-tem-pom falra festett, a Szentháromsgot ábrázoló freskója. Az eddigi művészettörténelmi irodalom a freskó architektónikus fülkéjét egyenesen Brunelleschi építészetéből származtatja. Mesnil ezt a tévhitet helyesbíti, amidőn igen helyesen figyelmeztet arra, hogy ezt az architektúrát és elemeit Masaccio láthatta a baptisterion, az Or san Michele homlokzatának Donatellótól szár-mazó tabernakulumban, a San Miniato al Montem, etc., tehát nem kell kapcsolatot keresnünk a két művész között, Brunelleschi építészetének hatása csak a megkarcsúsodott formákon ész-lelhető.

Masacciót mondja Mesnil az illuzionisztikus festészet megteremtőjének, mert a teret mester-ségesen megnagyobbítja, átviszi a zárt falra és ennek a tárgyalása közben néhány igaztalan kijelentésre ragadtatja el magát a barokk festé-zettel szemben, különösen akkor, amidőn ezt azzal vádolja, hogy nem irodékelt igazi mű-vészi hatásra, hanem csak szemfényvesztésre.

A sokak által Masaccióknak tulajdonított római San Clemente-beli freskókat teljesen ki-küszöbölt a mester oeuvre-jéből. Eklektikus, szerkezetileg és plasztikailag is mindenkoncen-trációt nélkülöző műnek mondja ezeket, amely magán viseli ugyan Masaccio művészetének hatását, de keze munkáját semmi esetre sem.

Az utolsó fejezet Masaccio művészi egyéni-ségét rajzolja meg, melyet az egyszerűség és az egyetemesség jellemez. Masaccio realista volt a természet minden jelenségére kiterjedő figyelme és a formák figyelmes tanulmányozása révén, a nélkül azonban, hogy a részletek el-vonódnak figyelmét a fontos jelenségektől. A mű-vészi egység, a logikus kompozíció alkotóják érdeklődésének középpontját és ezeknek eléré-sére használja a perspektíva tudományát.

Az utolsó oldalakon a perspektíva fejlődé-sét vizsgálja az antik művészetől Masaccióig és elveti azt, a mi Fabriczy Kornéltnak által is vallott elvet, hogy a perspektíva a realizmus függvénye volna, mert a perspektívának nem az illuziójának fölkelése, hanem a maga-sabb művészi egységbefoglalás a célja. Ez a mindent egy harmonikus egészbe összefogni akaró irányzat a renaissance világképzetében fellé eredetét és magyarázatát.

A perspektívikus szerkezetek túlságos hang-súlyozása és előtérbehelyezése által Mesnil

kissé egyoldalúan, mondhatnók materialiszi-kusan próbálja magyarázni Masaccio művésze-tét. Nézetünk szerint nem vet elég súlyt sem Masaccio lelki diszpozíciójára, sem a firenzei művészet jellemvonására, ami pedig kétség-telenül nem is egyik legjelentékenyebb ténye-zője Masaccio művészetének.

A szép kiállítású, gazdagon illusztrált köny-vet értékes bibliográfia egészíti ki.

Dr. Wolf Rózsa.

KIÁLLÍTÁSOK:

November hó 29-én nyílt meg *Zádor István* festőművésznek rajzaiból és színezett rajzaiból a „Fészek” Művészek Klubja kiállítási termé-ben rendezett kiállítása;

december hó 1-én a Nemzeti Szalonban néhai *Basch Gyula* (1861–1928) festőművész emlékkiállítása;

ugyanaznap a Modern Kiállítás-szervező Bizottságnak *Egry József* festőművész és *Medgyessy Ferenc* szobrászművész műveiből rendezett gyűjteményes kiállítása a Tamás-galériában;

ugyanaznap az Orsz. M. Iparművészeti Társulat karácsonyi kiállítása;

ugyanazon hó 8-án Pécsen *Bernáth Aurél* festőművésznek az ottani Négygyelben ren-dezett kiállítása;

ugyanaznap a Magyar Iparművészek által az Orsz. M. Iparművészeti Múzeumban ren-dezett karácsonyi vásár;

ugyanazon hó 11-én *Balló Ede* festő-művész-ianárnak, az olajfestés nagymesterel után készült tanulmányait bemutató kiállítása az Orsz. M. Szépművészeti Múzeumban;

ugyanazon hó 15-én az Orsz. M. Képző-művészeti Társulat téli kiállítása a városligeti Műcsarnokban;

ugyanaznap az Ernsi-Múzeum *Rippel-Rónai József* emlékkiállítása, mely egyúttal az *Ernsi-Múzeum századi* kiállítása;

ugyanaznap *Vadász Miklós* emlékkiáll-ítása a Nemzeti Szalonban.

CÍMLAPLANKON *Francisco de Goya*-nak önarcképét közzöljük, a művészeknek az Orsz. M. Szépművészeti Múzeum birtokában levő „Los Caprichos” című rézkarc-sorozatából.

Felölő szerkesztő: Dr. Majovszky Pál.

Főmunkatárs: Dr. László Béla.

Kiadó: Ormos György.

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

Magyar Művészet. 1928. 9. szám.
