

arshungarica

42. ÉVFOLYAM 2016 | 1

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata

Művészet Ybl és Lechner korában



In memoriam

Mikó Árpád

- Kerny Terézia (1957–2015)** 5
Kerny Terézia nyomtatásban megjelent műveinek bibliográfiája (1983–2015) 8

Művészet Ybl és Lechner korában

Kopócsy Anna

- Előszó** 24

Kovács Imre

- Liszt magyar–európai útja** 25
Megjegyzések a Krisztus-oratórium Háromkirályok-tételének kultúrtörténeti kontextusához és képzőművészeti inspirációs hátteréhez

Mészáros Ágnes

- Aegypten. Reisebilder aus dem Orient** 33
Hogyan kerültek Alois Schönn bécsi „Orientmaler” festményei Libay Károly Lajos utazási albumának képtáblái közé?

Király Erzsébet

- Lotz Károly és az „újabbbi éra”** 43
Modernizációs kérdések a késő historizmusban

Ágoston András

- Eszményképek által nevelni** 54
Erkölcsnemesítő történeti allegóriák a hajdani Markó utcai gimnázium dísztermében

Vargyas Júlia

- A Visszautasítottak Szalonja** 63
(1900)

Gellér Katalin

- A gödöllői művészek mítoszábrázolásai** 71

Gulyás Dorottya

- Polikrómia a századfordulós magyar szobrászatban** 79

Keserü Luca

- Az atmoszféra mint médium** 89
Színpadművészeti újítások az Operaház 20. század eleji rendezéseiben

Szemle

Sisa József

- James Stevens Curl–Susan Wilson: *The Oxford Dictionary of Architecture*** 97
Third Edition. Oxford, Oxford University Press, 2015. 1017 p.

Közlemények

Pataki Gábor

- Intézeti események 2014** 99



IN MEMORIAM

KERNY TERÉZIA

(Budapest, 1957 – Budapest, 2015)

Sokat néztem, nézegettem Teri fekete ruhás fényképét, amit Székesfehérvárról kaptunk, de nem tudtam igazán megszeretni. Pedig jó kép, és Teri csakugyan ilyen volt az utóbbi években: fáradt, kicsit megtört, de mosolyog. Tartja magát. Látszanak rajta az évek, mint mindannyiunkon. Jobban szerettem azt a színes fotót, amelyik a hivatali szobájában, az ajtó mellett függött: fiatal lány, csupa derű, kezében hatalmas, halványkék üvegpalack, körülötte kedves kacatok, festői összevisz-szaságban. Milyen képet őrizzen meg Róla az utókor? Higgadt, kicsit szigorú kollégám sugallja, válasszuk a komoly tudóst; az a vidám, felhőtlen tekintetű lány pedig – én is ezt szeretném, nagyon ezt szeretném – maradjon ki örökre ebből a történetből. Volna egy harmadik fotó is, egy régi, tán már eltűnt fénykép; persze *ide* nem illenék az sem. Inkább csak emlékezni jó. Három fiatal ül egy padon, valahol Nagyváradon, egy parkban. Hunyorogva, többé-kevésbé jókedvűen néznek a fényképezőgép lenscséjébe. Teri a legderűsebb. Ismét elkerülték a találkozást a hírhedt Securitatével, illegális nagyváradi körfelmérésük megint sikerrel járt. Az akciósorozat eredménye – a *Váradi kőtöredékek* című kötet – 1989-ben jelent meg, Kerny Terézia szerkesztésében, az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának kiadványaként. A veszélyes vállalkozás elindítója persze Teri volt. Egyik erdélyi kirándulása során – miközben igazi turista társai a padokon pihentek – a szokásos kíváncsiságától vezérelve átkutatta a kissé elvadult parkot, és megtalálta azokat a Rómer Flóris ásatásából előkerült – magyarországi kutató által vagy soha, vagy évtizedek óta nem látott – középkori és kora újkori kőfaragványokat, amelyeket a váradi múzeum – a *Muzeul Țării Crișurilor* – éppen kiselejtezett otthonából, a barokk püspöki palota hatalmas épületéből.

Kerny Terézia nem véletlenül járt Nagyváradon, Szent László városában. Ami ugyanis, nevét hallva, legelőször

mindenkinek eszébe jutott régebben, és persze ma is, az Szent László király ikonográfiája. Olyan gyakran emlegettük együtt őket, a nagy királyt és régi ábrázolásainak lelkes kutatóját, hogy szinte már ő maga is részévé vált a Szent László-legendának. László Gyula hallgatója-, majd tanítványaként kezdett el foglalkozni a szent király középkori és kora újkori ábrázolásaival, történetükből írta művészettörténeti szakdolgozatát. Doktori disszertációjának is ez lett a tárgya (*Szent László kultusza és ikonográfiája a nagyszombati zsinatig [1192–1631]*); a disszertációt 1989-ben védte meg. Évtizedeken át foglalkozott kedves témájával; számtalan tanulmánya jelent meg róla, és lassan-lassan körvonalazódott az a nagyszabású monográfia, amelyet annyira vártunk, de amely végül lezáratlanul maradt.

A nekrológnak – bármennyire nehéz – tárgyszerűnek is kell lennie. Kerny Terézia 1957. december 29-én született Budapesten, pontosabban Óbudán. Mindig itt élt, a hatalmas fővárosnak ebben az – önálló arcát egyre inkább elveszítő – részében. Tösgyökeres óbudai volt, az maradt a lakótelepi ház kilencedik emeletén is. Ebben a városrészben éltek a szülei, és általános és középiskoláját is itt végezte. Az érettségi után, 1976 és 1982 között az Eötvös Loránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karának művészettörténet–régészet szakán tanult tovább. Diplomáját 1982-ben kapta meg.

Egész életében egyetlen munkahelye volt, a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatócsoportja, később Intézete. Rögtön az egyetem elvégzése után, 1982-ben került oda. Amikor belépett, *elője* senki nem terített vörös szőnyeget. Lent kezdte. Hat évig dolgozott a könyvtárban (az anyagot nála jobban kevesen ismerték), majd – féléves, „belső” ösztöndíját letöltve a Magyar Nemzeti Galéria Régi Művészeti Osztályán, Mojzer Miklós keze alatt – 1988-ban a Régi Magyar és

a Topográfiai Osztály tudományos munkatársa lett. A tervezett topográfiasorozat munkálataiból bőven kivette a részét (Fejér, Komárom és Veszprém megye városaiba, falvaiba járt kiszállásokra); a két megjelent kötet – *Fejér megye művészeti emlékei* (1998) és *Székesfehérvár* (2009) – igen sokat köszönhet a szorgalmának, az áldozatkészségének. Jó választás volt az is, amikor 1996-ban kinevezték a Levéltári Regesztagyűjtemény vezetőjének. Egy percig sem tekintette posztját alibi állásnak. Amikor rá háramlott e nagy múltú gyűjtemény gondja, igazi custosként, muzeológusi alázattal látott a munkához. Nemcsak végigszámozta az évtizedekkel korábban összegyűjtött, oly könnyen elkallódó cédulákat, több tízezer darabot, hanem még a dobozokat, a fiókokat is kitakarította – sohasem hallottam tőle közben, hogy nem ezért szerezte a diplomáját –, majd később ugyanezzel az elszántsággal és találékonyssággal végezte a szellemi munkát, a gyűjtemény fondjegyzékének sajtó alá rendezését is (2001). És ha mindeközben olyan cédula ment át a kezén, amelyről tudta, hogy valakinek a kutatásaihoz jól illeszkedik, nyomban eljuttatta hozzá az adatot. 2005-ben megkapta feladatul a Fényképtár vezetését is, ami ismét sok adminisztratív munkával járt. (Ne szépítsük: ez is gályamunka volt.) 2012-ben rábízták az Intézet folyóiratának, az *Ars Hungaricának* a főszerkesztését is. Ez már igazi kitüntetésnek számított. Ezt sem tekintette azonban *sine curának*, jóllehet igazán megtehetette volna (a tematikus számoknak saját szerkesztője van). A szellemi és a morális problémák súlyát egyaránt magára vette. Amikor bekapcsolódott a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat munkájába (szakosztálytitkárként) ugyanilyen lelkesedéssel, ügyszeretettel szervezte a Társulat programjait. Az állandó tenni vágyás, a dolgok jobbá, teljesebbé tételének elemi erejű igénye mögött soha nem a címek és rangok keresése bujkált, nem az érvényesülési vágy hajtotta Őt. Kerny Terézia mindettől tökéletesen mentes volt; a legnagyobb természetességgel a tudományra tette föl az életét. Ebben a méltánytalanságok – érték azok is – sem tudták megingatni. Nagyon szeretett másokkal együtt, csapatban dolgozni; a jó ügy érdekében mindig képes volt fellelkesíteni az embereket.

Nem tartozott azok közé a kutatók közé, akik egyetlen cikküket, közleményüket csiszolgtatják évtizedeken át; folyamatosan jelen volt a szakmai közéletben: írt, szerkesztett, tudományt szervezett. Pályája elején szívesen írt recenziókat, életben tartva egy darabig ezt a köreinkben egyre inkább divatjamúlttá váló műfajt; tollát ilyenkor kihagyta, és – hogy közös barátunkat, Kovács Andrászt idézzem – csak azt kértük: az ég óvjon

minket attól, hogy rólunk írjon bírálatot. Nem vetette meg tudománya népszerűsítését sem: az *Új Művészet* vagy a *BUKSZ* hasábjain is gyakran jelentkezett, képes albumok színvonalát emelte írásaival, és ha kellett, fellépett a legváltozatosabb konferenciákon. A legeldugottabb, legtávolabbi helyeken megjelenő kiadványokban is képes volt publikálni. Élénken érdeklődött a tudomány múltja, történetének forrásai iránt is. Voltak kedvenc hősei, például Genthon István vagy Rómer Flóris. Együtt szerveztük a Rómer-konferenciát 2015 őszén, a nagy tudós születésének 200. évfordulóján. Borzasztó igazságtalanság a sorstól, hogy a konferencia tanulmányait közreadó szép kötetet már nem vehette a kezébe. Váradra sem tudott leutazni, az ottani Rómer-emlékülésre, pedig várták volna. A „régiek” közül Genthonon és Rómeren kívül még Ipolyi Arnold, Myskovszky Viktor, Divald Kornél, Gerecse Péter hagyatékával, kutatástörténeti helyének tisztázásával foglalkozott. Róluk, tőlük sok dokumentumot tett ismertté. Megírta a középkori magyar uralkodók pecsétjei kutatásának és az Erdélyi Nemzeti Múzeum kolozsvári kőtárának történetét is. Szerteágazó érdeklődésének volt köszönhető, hogy munkásságát a szűk művészettörténész-szakmán kívül is jól ismerték és – érdemének megfelelően – igen nagyra becsülték.

Nyomatásban megjelent műveinek hosszú bibliográfiáján végigtekintve jól látható, hogy egyenletesen dolgozott. Részt vett az Intézet szakmai programjaiban, bibliográfiát gyűjtött, katalógustételt vagy tanulmányt írt, szerkesztett – mikor mi kellett. Az utóbbi évtizedek nagy múzeumi vállalkozásaiban, a tudományos kiállítási katalógusokban – például a Magyar Nemzeti Galéria *Pannonia regia* és *Történelem – kép* című kiállításainak, vagy a Budapesti Történeti Múzeum *Mariazell és Magyarország* kiállításának katalógusában – komoly szerepet vállalt. Az 1987-es Zsigmond-kiállítás katalógusában éppúgy megtalálni a nevét, mint a közel húsz évvel későbbi, a 2006-os, nemzetközi Zsigmond-kiállítás stáblistáján. Időről időre nagyszabású ikonográfiai tanulmányokat tett közzé. Ez a téma állt hozzá a legközelebb. A Szent László-kutatásokkal párhuzamosan, részben belőlük kiindulva számtalan cikket, dolgozatot publikált a középkori és barokk ikonográfia tárgyköréből: Szent István királyról, Szent Imre hercegről, Árpád-házi Szent Margitról, Szent Erzsébetről vagy Szent Mártonról, Szent Kálmánról. Ez életművének tekintélyes része. A szentek ábrázolásainak nyomon követése, kultuszuk elemzése a vallásos néprajz területére is átvezetett. Talán az egyre erősebb kötődés a szakrális témákhoz jelezte a kutatói pálya egyetlen komoly, karakteres változását.

Eredetileg az intézeti topográfiai munka során került szorosabb kapcsolatba a katolikus egyházi gyűjteményekkel. Ebből a találkozásból nagyszabású felmérő munka bontakozott ki, 1991-től kezdve. A főtisztelendő urak, Farkas Attila, majd Varga Lajos egyaránt sokra becsülték a tevékenységét; Pálos Frigyes a váci egyházmegyében nemkülönben. Megbízta benne; biztosan tudták azt is, mennyi önzetlen szeretet lakozik a szívében. A legszorosabb kapocs a székesfehérvári püspökséghez fűzte. Konferenciák, kiállítások követték egymást, és a kötetek, katalógusok Teri társszerkesztésével jelentek meg a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum gondozásában. Mindegyik a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulattal együtt; Teri erre a kötelékre is ügyelt. A konferenciakötetek sorozatát a *Mátyás király és a fehérvári reneszánsz* nyitotta meg 2010-ben, a *Károly Róbert és Székesfehérvár* (2011), majd a *II. András és Székesfehérvár* folytatta (2012). A negyedik konferencia Szent László király alakját választotta témájául, a kötet szerkesztését azonban Teri már nem tudta befejezni. A kiállítások első darabja a *Szent Imre 1000 éve* volt (2007), a második az *István, a szent király* címet viselte (2013). Utóbbit az MTA Művészettörténeti Tudományos Bizottsága Opus Mirabile díjjal tüntette ki. Nemcsak szerkesztette a méretes tudományos katalógusokat, hanem részt vett az anyag válogatásában, rendezésében is. Temetésén, a Fiumei úti sírkertben – ahol hatalmas tömeg gyűlt össze –, személyesen a székesfehérvári megyéspüspök, Spányi Antal búcsúztatta. A gyászmisét a Szent István-bazilikában ugyanő mondta, Farkas Attila, a katolikus gyűjteményi központ egykori vezetőjének asszisztenciájával. Az Egyház tudta, kit veszített.

Múlt nyáron történt. A Rómer-kötettel kapcsolatos értekezletről siettünk visszafelé az Intézetbe. Ahogyan kikanyarodtunk az evangélikus templom mögül, megláttuk, hogy a Bécsi kapu tér szép, zárterkélyes sarokházának épp nyitva áll a kapuja. Mindig zárva volt. „Ide most bemegyünk”, mondta Teri, miközben lendülete-

sen haladtunk tovább. „Van az udvaron egy százéves szőlő, azt látni kell.” Ha Terinek eszébe jutott valami, menni kellett utána. A meglepően tágas, világos udvart két oldalról határoló árkádsort végig szőlő futotta be. Az öreg tőke, amelyről a szellős lombozatú, hosszan hullámzó indák sarjadtak, nőttek ki, tényleg igen régi volt. Táblával jelölt, védett ritkaság. Honnan tudott róla Teri, mikor látta először, nem tudom, de jellemző volt rá egész életében, hogy a tudását, örömét másokkal mindig meg akarta osztani. Mászáltunk együtt sokszor a Vízivárosban, a Rózsadomb alján, látszólag céltalanul, de mindig a házakról, az utcákról, a változó városról csevegve. Így szocializálódtunk az egyetemen, minden séta, minden út egyben tanulmányi kirándulás volt. Pár éve lelkesen újíttotta fel a „műemléki séták” régi hagyományát a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulatban. Kezdetét vette az *Óbudai séták* sorozata, amelynek útvonalát mindig Teri tervezte meg, amelyen végigkalauzolta a társaságot, beszervezve vezetőnek a szakterületek kiválóságait, kinyitvatva a templomokat, iskolákat, múzeumokat. Az utolsó sétán már nem tudott részt venni, beteg lett, de az útvonal ötlete tőle származott. „A Kövi Szűz Mária-kápolnánál kezdünk.” Az hol van? „Az a kápolna, amit a Szentendrei út körülvesz. Mária-kő, Maria am Stein.” Az apró templomot a római vízvezeték egyik sziklaszerű pillérmaradványára építették rá a 19. században. Ezt sem tudtam, pedig az újkori Aquincum-recepció a feléledő ókori hagyomány egyik ma is eleven tanúja. „Ott kereszteltek.” Ez láthatóan sokat jelentett neki. Később panaszkodott, hogy nem tudja kinyittatni a csoportnak. Ő-Békásra szeretett volna még kivinni bennünket, a békásmegyeri lakótelep mögött megbúvó, régi faluba. Ebbe az elzárt, szinte idillikus világba már nélküle, a családommal mentem el. Bejártuk a domboldalra felfutó utcákat, nézegettük a régi házakat, megcsodáltuk a dombtetőről feltáruuló panorámát. Megint kaptunk Teritől valamit. – Túl korán ment el. Erősebben kellett volna fogni a kezét.

Mikó Árpád

Kerny Terézia nyomtatásban megjelent műveinek bibliográfiája (1983–2015)

1983

Balogh Jolán: Varadinum – Várad vára. Művészettörténeti füzetek, 13/1, 2. [Könyvismertetés] *Művészettörténeti Értesítő*, 32. 1983. 180–181.

Péter András: A trecento festészete. Corvina, Bp. 1983. 110 l., 53 + 8 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 11. 1983/1. 200.

Borsos Béla: Magyar vadász lőportartók. Corvina, Bp. 90 l., 40 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 11. 1983/1. 202.

1984

A katonaszentek ikonográfiájának néhány sajátossága és szerepe a középkori magyar művészetben. *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 161–176.

Katarína Biathová: Maliarske prejavy stredovekého Liptova. Tatran. Bratislava 1983. 228 p. 175 kép. [Könyvismertetés] *Művészettörténeti Értesítő*, 32. 1984. 187–189.

Magyar Eszter: A feudalizmus kori erdőgazdálkodás az alsó-magyarországi bányavárosokban (1255–1747). Akadémiai, Bp., 1983. 227 l. (Értekezések a történeti tudományok köréből. Új sorozat, 101.) [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 138.

Szigetvári Csöbör Balázs miniatúrái (1570). Szakály Ferenc tanulmányával. Európa, Bp., 1983. 76 l., 16 színes kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 138–139.

Artner Tivadar: Ló és lovas a művészetben. Corvina, Bp., 1982. 38 l., 48 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 139.

Kunt Ernő: Temetők népművészete. Corvina, Bp., 1983. 64 l., 40 fekete-fehér, 16 színes kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 140.

Baloghné Horváth Terézia: Népi ékszerek. Corvina, Bp., 1983. 60 l., 43 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 140.

Ráday Mihály: Unokáink sem fogják látni. RTV–Minerva, Bp., 1982. 182 l., ill. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 141–142.

Pusztuló műemlékeink nyomában. Szerk. Ézsiás Anikó és Szakály István. RTV–Minerva, Bp., 1983. 99 l., 125 fekete-fehér kép, 29 színes kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 142.

Kubinszky Mihály: Régi magyar vasútállomások. Corvina, Bp., 1983. 72 l., 83 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/1. 142–143.

Kákósy László: Egyiptom és az antik csillaghit. Akadémiai, Bp., 1978. 374. l. 32 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 297.

Ecsedy István, Kovács László, Maráz Borbála, Torma István: Békés megye régészeti topográfiája. Szeghalmi járás IV/1. Akadémiai, Bp., 1982. 319. l., 78 tábla. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 297.

F. Fejér Mária–Huszár Lajos: A magyar numizmatika bibliográfiája. Akadémiai, Bp., 1977. 321 l. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 297.

III. Béla emlékezete. Vál., ford., bev., jegyzeteket írta Kristó Gyula és Makk Ferenc. Képanyag vál. Marosi Ernő. Magyar Helikon, Bp., 1981. 214 l., 79 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 298.

Zolnay László: A középkori Esztergom. Gondolat, Bp., 1983. 264. l. 83 fekete-fehér, XX színes kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 298–299.

Klaniczay Tibor: Hagyományok ébresztése. Szépirodalmi, Bp., 1976. 579 l. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 299.

Eisler János: Stephan Lochner. Corvina, Bp., 1984. 32 l. 36 színes kép (A művészet kiskönyvtára) [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 300.

Debrecen város magisztrátusának jegyzőkönyvei 1556/1557. Szerk. Szendrey István. Debrecen, 1983. 64 l. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 300.

Németh Gábor: Ónedények. Múzsák, Bp., é. n. (1984) 49 l., 32 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 12. 1984/2. 300.

Mutatók. In: *Urbaria et conscriptiones. 7. füzet. (7/1–2.)* (101–200. fasciculus) *Művészettörténeti adatok*. Szerk. B. Bobrovsky Ida. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1984, 587–634.

1985

Ila Bálint: Gömör megye. I. A megye története 1773-ig. Akadémiai, Bp. 1876. 495 l., 63 táblázat. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 246.

Szekeres László: Amit az idő eltemetett. (Kis vajdasági régészet) Fórum Kiskönyvtár, Fórum, Újvidék 1981. 111 l., 32 rajz, 1 fénykép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 247–248.

Szekeres László: Középkori települések Északkelet-Bácskában. Fórum, Újvidék 1983. 81 l., 1 térkép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 248.

Módy György: A Szent András templom és a Verestorony kutatása 1980-ban. Debrecen 1290–1390 között. A Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Közleményei. 42. szám. Debrecen, 1984. 87 l., 25. kép, 21 rajz. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 248–249.

Cséfalvay Pál: Az esztergomi főszékesegyházi kincstár. Corvina, Bp. 1984. 31 l., 70 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 249–250.

Benkő Elek–Ughy István: Székelykeresztúri kályhacsempék. 15–17. század. Kriterion, Bukarest, 1984. 79 l., 76 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 250.

Cs. Dobrovits Dorottya: Építkezés a 18. századi Magyarországon. (Az uradalmak építésze) Akadémiai, Bp. 1983. 150 l., 91 kép (Művészettörténeti Füzetek, 15.) [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 251–252.

Keserü Katalin: Orlai Petrics Soma 1822–1880. Képzőművészeti, Bp. 1984. 81 l., 131 fekete-fehér, 27 színes kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 13. 1985/2. 252.

1986

Magyarország társadalmá a török kiűzésének idején. Szécsény, 1983. április 6–8. (Szerk. Szvirček Ferenc). Nógrád megyei Múzeumi Igazgatóság. Salgótarján, 1984. 31 l. (Discussiones Neogradienses 1) [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 14. 1986/1. 140–141.

Csapodi Csaba: A budai királyi palotában 1686-ban talált kódexek és nyomtatott könyvek. Akadémiai, Bp., 1984. 112 l., 4 kép. A Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának Közleményei, Új Sorozat 15 (90). [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 14. 1986/1. 141–142.

Szvboda D. Gabriella: Barabás Miklós 1810–1898. Képzőművészeti, Bp. 1983. 124 l., 165 fekete-fehér, 37 színes kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 14. 1986/2. 235–236.

Barabás Miklós (1810–1898) akvarelljei. A magyar rajzművészet mesterei, 1. Szerk. Szvboda D. Gabriella. Magyar Nemzeti Galéria, Bp., 1985. 34 l., 16 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 14. 1986/2. 237–238.

Monumentumok az I. világháborúból. A Műcsarnok és a Nép-művelési Intézet közös kiállítása. Szerk. Kovács Ákos. Statisztikai Kiadó. Bp., 1985. 123 l., 87 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 14. 1986/2. 238–239.

Lyka Károly: Festészetünk a két világháború között. Visszaemlékezések 1920–1940. Lyka Károly művei. Corvina Kiadó, Budapest, 1984. 124 l., 16 színes, 92 fekete-fehér kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 14. 1986/2. 239.

1987

[Tanulmányok és katalógustételek:] Szent László-kultusz a Zsigmond-korban. I. 353–363; Huszka József és a székelyföldi Szent László-legendák. II. 347–351; Kat. F.16: Székelyderzs, unitárius, egykori plébániatemplom, Szent László-legendá. II. 351–352; Kat. F.17: Sepsibesnyő, ref., egykori plébániatemplom, Szent László-legendá. II. 352; Kat. F.18: Bibarcfalva, ref., egykori plébániatemplom, Szent László-legendá. II. 352. In: *Művészet Zsigmond király korában 1387–1437*, I–II. Szerk. BEKE László–MAROSI Ernő–WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1987.

„Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. Szerk. Tüskés Gábor. Magvető, Bp. 1986. 636 l., 44 kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 15. 1987/2. 267–268.

Gulyás Éva: Egy őszi pásztorünnep és európai párhuzamai. (Adatok a Vendel-kultusz magyarországi kutatásához.) Szolnok 1986. 148 l., 34. kép (Szolnok Megyei Múzeumok Közleményei, 42.) [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 15. 1987/2. 268–269.

1988

Wahrhafte Stadt. Das Wiener Bürgerliche Zeughaus im 15. und 16. Jahrhundert. (Ausstellungskatalog) Historisches Museum der Stadt Wien. 101. Sonderausstellung 15. Mai bis 21. September 1986. Wien, 1986. 131 l., 26 színes kép, 251 fekete-fehér kép. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 16. 1988/2. 236–237.

1989

Viselettörténeti adalékok a bántornyai freskók körül kialakult vitához. [Tanulmány] 129–133; Rómer Flóris: A magyar jelmezről. [Szövegközlés] [ZAKARIÁS Jánossal] 134–145. In: *Johannes Aquila és a 14. század falfestésze. Tanulmányok és dokumentumok a budapesti Országos Műemléki Felügyelőség gyűjteményéből*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989.

[Tanulmányok, szövegközlések, jegyzékek:] Adatok a váradi vár kutatástörténetéhez. 15–20; Királyi temetkezések a váradi székesegyházban. 159–167; A váradi vár kutatása és feltárása Rómer Flóris hagyatékában és a Műemlékek Országos Bizottságának iratanyagában. 195–239; Steinhausz László felméré-



1. Miskovszky Viktor a magyarországi reneszánsz építészeti emlékeit összegyűjtő rajzalbumának címlapja (1905). Kerny Terézia fedezte fel a Műemléki Felügyelőség Tervtárában e tudománytörténeti szempontból fontos művet, majd közzétette (Zakariás Jánossal) az *Ars Hungarica*-ban.

sei az 1881-es ásatásokról. 241–244; Lux Kálmán (?) nagyváradi rajzai. 245–246; Szentjános. 269. In: *Váradai kőtöredékek. Szobortöredékek, építészeti faragványok, síremlékek az egykori Biharvármegyei és Nagyvárad Múzeum gyűjteményéből*. Szerk. KERNY Terézia. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989.

Szent István és kora. Szerk.: Glatz F.–Kardos J. Budapest, 1988. MTA Történettudományi Intézet. 256 l., 75 kép. [Könyvismeret] *Ars Hungarica*, 17. 1989/2. 223–227.

[Szerkesztés:] *Váradai kőtöredékek. Szobortöredékek, építészeti faragványok, síremlékek az egykori Biharvármegyei és Nagyvárad Múzeum gyűjteményéből*. Szerk. KERNY Terézia. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1989. 348 p.

1990

Az Olttól a Küküllőig. Erdélyi szász erődtemplomok. [SZENTPÉTERY Tibor fotóival] Budapest, Officina Nova, 1990. 144 p.

Gottes feste Burgen. Sächsische Wehrkirchen des Mittelalters in Siebenbürgen. [SZENTPÉTERY Tibor fotóival] Budapest, Officina Nova, 1990. 144 p.

Der Ladislauskult in Ungarn. In: *Die Ritter*. Burgenländische Landesausstellung 1990. Burg Güssing, 4. Mai – 28. Oktober 1990. [Red. Harald PRICKLER]. Eisenstadt, Burgenländische Landesregierung, 1990. (Burgenländische Forschungen, Sonderband, 8.) 60–63.

Egy kései recenzió. Rómer Flóris: Erdély építészeti emlékei. Írta Kővári László. Kolozsvárott 1866. [Szövegközlés, bevezetéssel] *Pavilon*, 2–3. sz., 1990. 36–38.

Miskovszky Viktor „Magyarország renaissance stílusú műemlékei” című rajzalbumáról. [ZAKARIÁS Jánossal] *Ars Hungarica*, 18. 1990/2. 263–275.

Genthon István topográfiai levelezése. *Ars Hungarica*, 18. 1990/2. 277–292.

[Gerecse Péter:] Építészeti emlékeink Árpád-házi királyaink idején. [Szövegközlés, bevezetéssel] *Műemlékvédelem*, 34. 1990. 89–91.

Török Gyöngyi: A jánosréti Szent Miklós-főoltár a Magyar Nemzeti Galériában. Helikon–Corvina Kiadó, Budapest, 1989, 52 old., 4 fekete-fehér fénykép, 20 színes tábla. [Könyvismeret] *BUKSZ*, 2. 1990. 377–379.

Xantus Géza kiállítása elé... *Új Ember*, 46. 1990. április 8. 4.

[Bibliográfia és mutatók] In: DESCHMANN Alajos: *Kárpátalja műemlékei*. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1990. (Tájak–Korok–Múzeumok Könyvtára, 2.) 210–221.

1991

Huszárkaland Potsdamban. Eszterházy Imre (1722–1792) rédei síremléke. In: *Művészettörténeti tanulmányok Mojzer Miklós hatvanadik születésnapjára. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1991. Szerk. TAKÁCS Imre–BUZÁSI Enikő–JÁVOR Anna–MIKÓ Árpád. Budapest, 1991. 245–247, LXXXIV. tábla, 1–2. kép.

A máriapócsi kegyhely. *Új Művészet*, 2. 1991/8. 28–29.

Madonna-szobor Csepregről. *Új Művészet*, 2. 1991/8. 41–42.

Rómer Flóris hagyatéka az Országos Műemléki Felügyelőség gyűjteményeiben. *Archaeologiai Értesítő*, 118. 1991. 105–109.

Szemelvények Gózon Imre munkásságához. Adalékok a MOB múlt századi történetéhez. *Pavilon*, 5. sz., 1991. 13–20.

Elfelejtett miniatúramásolatok a 19. századból. *Pavilon*, 6. sz., 1991. 22–25.

A Magyar Építőművészet „Erdély”-száma. Magyar Építőművészet. A Magyar Építőművészek Szövetségének folyóirata. LXXXI. 1990/5. Erdély. Szerk.: Deák Zoltán. [Könyvismertetés] *Pavilon*, 5. sz., 1991. 96–97.

[Adattári tételek:] Andocs, 265; Árpás, 265; Császár, 270–271; Csempezkopács, 271; Cserkút, 271; Ercsi, 273; Felsőörs, 275; Ganna, 276; Gyöngyös, 276; Gyöngyöspata, 276–277; Gyula, 277–278; Ják, 278; Kallósd, 278; Keszthely, 280; Kiszombor, 280; Lébény, 280; Magyarpolány, 281; Máriapócs, 281; Óriszentpéter, 284; Pápa, (Nagyboldogasszony [bencés-] templom), 285; Pécs–Málom, 286; Siklós–Máriagyúd, 287; Sümeg (Mária, a Betegek Orvosa [ferences] kegytemplom), 289; Szentsimon, 291; Tar, 293; Tarnaszentmária, 293; Tereske, 293; Tornaszentandrás, 294; Túrje, 294. In: *Katolikus templomok Magyarországon*. Szerk. DÉRY Erzsébet. Budapest, Hegyi & Társa Kiadó, 1991. [Ugyanez a kötet megjelent angolul (*Catholic Churches in Hungary*, 1991), németül (*Katholische Kirchen in Ungarn*, 1991), olaszul (*Chiese cattoliche in Ungheria*, 1991) és spanyolul (*Iglesias catolicas en Hungria*, 1992).]

1992

Kéziratok és rajzi dokumentumok a jánosréti templom berendezésének történetéhez. *Ars Hungarica*, 20. 1992/1. 115–120.

Adalék középkori műemlékeink kutatástörténetéhez. *Ars Hungarica*, 20. 1992/2. 85–88.

Szent László ereklyéi. *Vigilia*, 57. 1992. 348–350.

„Böcsületes Edény”. A Lorettói litánia invokációjának egy ismeretlen magyarországi variánsa. *Új Művészet*, 3. 1992/8. 27–29.

Szent László-ábrázolások zászlókon. *Új Művészet*, 3. 1992/12. 48–50, 70–71.

Elisabeth: Königin von Ungarn. Erzsébet, a magyarok királynéja. [Könyvismertetés] *BUKSZ*, 4. 1992. 97–99.

A zsámbéki premontrei templom- és kolostorrom. Kiállítás az Országos Műemlékvédelmi Hivatalban 1992. III. 9. – 1992. IV. 26. [Ismertetés] *Műemlékvédelmi Szemle*, 2. 1992/1. 89–92.

1993

Szent László lovas ábrázolásai. *Ars Hungarica*, 21. 1993/1. 39–54.

Bibliográfiai adalék a tornai kehely kutatástörténetéhez. *Ars Hungarica*, 21. 1993/2. 219–221.

Szent László, a pestis ellen oltalmazó. *Lege Artis Medicinae – Magyar Orvosi Hírmondó*, 3. 1993/3. 298–299.

László király szentté avatásának évfordulója. *BUKSZ*, 5. 1993. 192–199.



2. Szent László királyt ábrázoló fametszet Thuróczy János krónikájának augsburgi kiadásában (1488). Szent László ikonográfiájának feldolgozásával Kerny Terézia egész pályáján át foglalkozott. A szent lovas képmásairól – előképeiről, párhuzamairól – részletes összefoglaló tanulmányt is írt.

Függelék: Elpusztult és lappangó emlékek. „Keresztény lovaknak oszlopa”. (Művészettörténeti adalékok a kerlési ütközet ábrázolásaihoz.) In: *László Gyula: A Szent László-legenda középkori falképei*. Szerk. ÉRI István. Képszerkesztő: KERNY Terézia. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1993. (Tájak–Korok–Múzeumok Könyvtára, 4.) 209–226.

Bevezető Xantus Géza kiállításához. *Kisgrafika*, 32. 1993/1. 2.

1994

Két főpapi mecénás. Adatok Zalka János és Ipolyi Arnold Szent László-tiszteletéhez. *Ars Hungarica*, 22. 1994/1. 117–124.

Szent László egyházalapításai az irodalomban, a képzőművészetben és a néphagyományban. *Pavilon*, 9. sz., 1994. 12–19.

A Szent László-évforduló 1993-ban megjelent irodalma. *Művészettörténeti Értesítő*, 43. 1994. 297–302.

[Katalógustételek:] Kat. IX-21: Missale secundum chorum et rubricam almi episcopatus Zagradiensis ecclesiae. Venezia, Petrus Liechtenstein, pro Johanne Mür, 1511. [W. SALGÓ Ágnessel] 442–443; Kat. IX-22: Diurnale Zagradiense. Venezia, Petrus Liechtenstein, 1525. [MIKÓ Árpáddal] 443–444. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. MIKÓ ÁRPÁD–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994.

Gerecze Péter fényképhagyatéka. Kiállítás az Országos Műemlékvédelmi Hivatalban 1993. július 15. – szeptember 26. [Ismeretetés] *Műemlékvédelmi Szemle*, 4. 1994/1. 105–118.

Xantus Géza művei elé. In: *Xantus*. [Kiállítási katalógus.] [Budapest, Magyar Hitel Bank Művészeti Alapítványa, 1994.] [5–10.]

Géza Xantus' Graphics / Die Grafiken von Géza Xantus / Xantus Géza grafikái. In: *Xantus*. [Kiállítási katalógus.] [Budapest, J Studio Adress, 1994.] [3–14.]

Xantus Géza kiállítása. *Kisgrafika*, 33. 1994/4. 7.

1995

Székelvföldi vártemplomok. [GYÖNGYÖSSY Jánossal és SARUDI SEBESTYÉN Józseffel] Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1995. 240 p. (Tájak–Korok–Múzeumok Könyvtára, 4.)

Emléklés Szent László halálának 900. évfordulóján. Előszó. *Ars Hungarica*, 23. 1995/2. 259.

„Emléklombok Szent László sírján.” (Szent László sírjának és temetéséhez fűződő legendáinak kutatása a 19. században.) *Ars Hungarica*, 23. 1995/2. 273–279.

Szent László-irodalom, 1994–1995. *Ars Hungarica*, 23. 1995/2. 315–316.

Szent László király halálának 900. évfordulója. Az Országos Egyházművészeti és Műemléki Tanács ankétja. *Műemlékvédelem*, 39. 1995. 191–192.

Balogh Jolán: Erdély műemlék-topográfája. (Közl.: Kerny Terézia) *Ars Hungarica*, 23. 1995/1. 89–94.

Kalocsa. Érseki rezidencia. Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1995. 16 p. (Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára, 524.)

„Páduai Szent Antal híres csodák által...” Adalékok Szent Antal XVII–XVIII. századi magyarországi tiszteletéhez. *Új Művészet*, 6. 1995/11–12. 4–7, 94.

Adalékok Páduai Szent Antal XVII–XVIII. századi magyarországi tiszteletéhez. (A kutatás új lehetőségei.) In: *Páduai Szent Antal emlékezete. Tanulmányok*. Szerk. FARKAS ATTILA–KERNY TERÉZIA. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 1995. 31–36.

Pannonia dicsérete. Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541. [Ismeretetés] *Új Művészet*, 6. 1995/9. 4–11.

[Szerkesztés:] *Páduai Szent Antal emlékezete. Tanulmányok*. Szerk. FARKAS ATTILA–KERNY TERÉZIA. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 1995. (Múzeumi füzetek, 3.)

1996

László király szentté avatása és kultuszának kibontakozása (1095–1301). In: *Ősök, táltosok, szentek. Tanulmányok a honfoglaláskor és Árpád-kor folklórijából*. Szerk. PÓCS ÉVA–VOIGT VILMOS. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet, 1996. 175–197.

Szent László népi tisztelete. *Ars Hungarica*, 24. 1996/2. 231–235.

Madonna szobor Csepregről. In: *Tanulmányok Csepreg történetéből*. Szerk. DÉNES JÓZSEF. Csepreg, Csepreg Város Önkormányzata, 1996. 119–129.

Adalék a váradi királysobrok bibliográfiájához. *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2. 1996. 65–72.

Szent László halála és temetése a képzőművészetben. *Magyar Egyháztörténeti Évkönyv*, 2. 1996. 73–83.

Kalocsa, Erzbischöfliche Residenz. (Ford. WELMANN NÓRA.) Budapest, Tájak–Korok–Múzeumok Egyesület, 1996. 16 p. (Tájak–Korok–Múzeumok Kiskönyvtára, 524/a)

A kerlési (cserhalmi) ütközet képzőművészeti ábrázolásai a középkori Magyarországon. 900 éve halt meg Szent László király. In: „Sümegi” Szűz Mária képes ferences naptár az 1996. évre. Szerk. EGRSZEGI FERENC. Sümeg, 1996. 38–40.

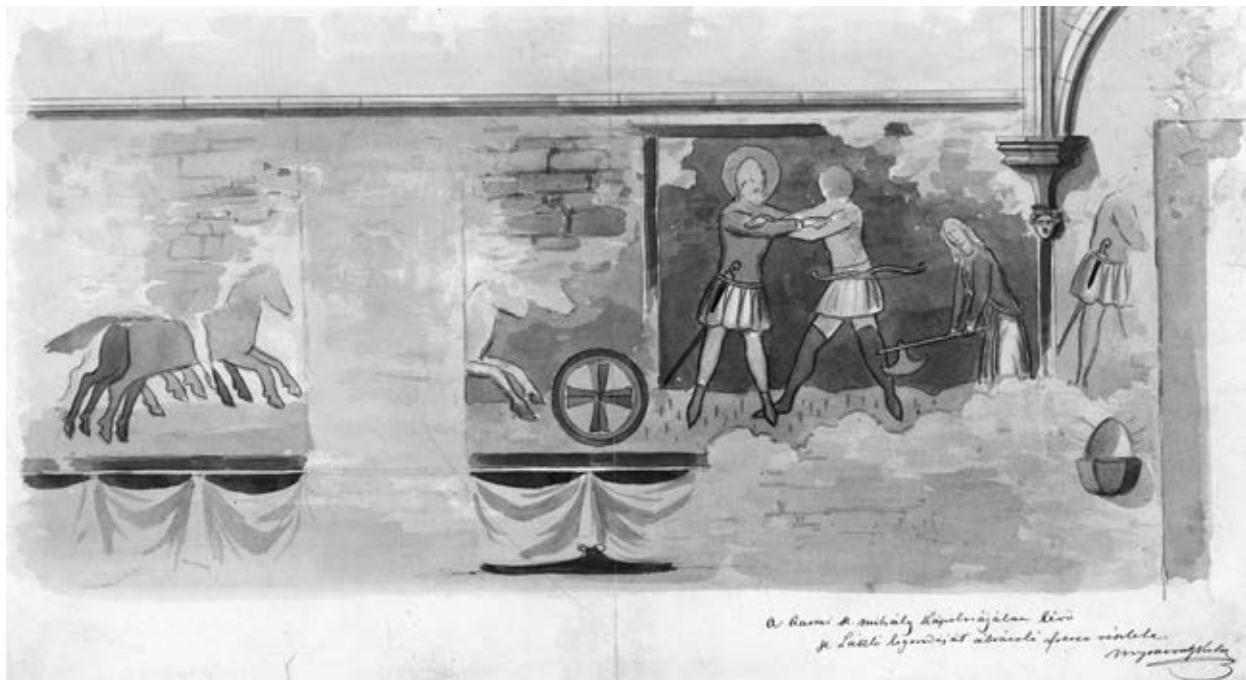
1997

„Sziz Máriának választott vitéze”. (Egy barokk-kori Szent László-ábrázolásról.) *Ars Hungarica*, 25. 1997/1–2. 255–268.

Óbuda évszázadai. Főszerkesztő: Kiss Csongor, Mocsy Ferenc. Budapest, Kortárs Kiadó. 1995. 592 oldal, fekete-fehér illusztrációkkal. [Könyvismertetés] *Műemlékvédelmi Szemle*, 7. 1997/1–2. 211–224.

1998

Középkori Szent László-emlékek nyomában Nápolyban. (Előzetes beszámoló) *Ars Hungarica*, 26. 1998/1. 52–65.



3. A Szent László-freskó töredékei a kassai Szent Mihály-kápolna lebontott mellékterében. Myskovszky Viktor akvarelljét (1871) – amely az eltűnt falkép színeiről tanúskodik – Kerny Terézia egy budapesti antikváriumban találta, majd publikálta a *Történelem – kép* című kiállítás katalógusában. A lapot ma a Forster Központ Tervtárában őrzik.

[Címszavak:] Adony, 27–28; Alsószentiván, 31–32; Balinka, 33; Besnyő, 35–36; Cece, 46–47; Előszállás, 66–67; Gárdony, 81–82; Gyúró, 82–83; Hantos, 83–84; Kápolnásnyék, 90–91; Mezőfalva, 101; Nadap, 110; Nagykarácsony, 112–113; Pázmánd, 117; Pusztaszabolcs, 120; Rácalmás, 121–122; Ráckeresztúr, 122–123; Sárbo-gárd, 123–124, Entz Géza Antallal; Sáregres, 125; Sárosd, 128–129; Sárszentágota, 129–130; Söréd, 136–138; Vajta, 150–151, Sisa Józseffel; Vereb, 158; Zámoly, 161–162. In: *Fejér megye művészeti emlékei*. Szerk. ENTZ Géza Antal–SISA József. Székesfehérvár, MTA Művészettörténeti Kutató Intézete–Szent István Király Múzeum, 1998. (A Szent István Király Múzeum közleményei. A. sorozat, 34. szám.)

Xantus Géza alkotásai. In: *Miholcsa. / Xantus*. [Kiállítási katalógus.] Budapest, Vármegye Galéria, [1998.] [22–23.]

1999

Divald Kornél felső-magyarországi topográfiai útjai (1900–1919). In: *A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiaja és fényképei, 1900–1919*. Szerk. BARDOLY István–Cs. PLANK Ibolya. Budapest, Országos Műemlékvédelmi Hivatal, 1999. 8–31.

Dokumentumok a magyarremetei falfestményekről. *Ars Hungarica*, 27. 1999/2. 423–429.

Művészettörténet. [SZENTPÉTERI Józseffel] In: *Magyar kódex, 1. Az Árpádok világa. Magyar művelődéstörténet a kezdetektől 1301-ig*. Főszerk. SZENTPÉTERI József. Budapest, Kossuth Kiadó, 1999, 233–259.

2000

Historia Sancti Ladislai. A kerlési ütközet ábrázolásairól. In: *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 188–195.

A szepeshelyi szárnyasoltárokról. (Előzetes beszámoló) *Ars Hungarica*, 28. 2000/1. 27–36.

[Katalógustételek:] Kat. I–1: Fejereklyetartó Trencsénből. [MIKÓ Árpáddal] 126–127; Kat. I–8: Szent László ereklyetartója. 135; Kat. II–10: Szent László legendájának falképsorozata a maksai templomban. 155–156; Kat. II–11: Szent László legendájának falképsorozata a gelencei templomban. 157; Kat. II–12: Szent László legendájának falképsorozata a karaszközi templomban. 157–158.; Kat. II–13: Szent László legendájának falképsorozata a vitfalvi templomban. 158–159; Kat. II–14: Szent László legendájának falképsorozata a kassai Szent Mihály-temetőkápolnában. 158–159; Kat. II–15: Szent László legendájának falképsorozata



4. Az angyalok tartotta Szent Korona Révai Péter könyvében (*De Sacrae Coronae Regni Hungariae ortu, virtute, victoria...* 1613). Az „angyali koronázás” képi toposzának középkori és kora újkorai történetével Kerny Terézia – a Lendület Szent Korona-kutatócsoport tagja – külön tanulmányban foglalkozott.

a bántornyai templomban. 160; Kat. V–26: Hevenes Gábor: Magyar szentség. 334; Kat. V–27: Tarnóczi István Szent László-életrajza. 335–336; Kat. VIII–4: A Képes Krónika miniatúráinak rézmetszetű másolatai. 489–491; Kat. VIII–13: Pray György pecsétteni kézikönyve. 499. In: *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000.

[Tanulmányok:] Szent László király. 15–36; Szent László története. 37–68; Néhány Dunántúli Szent László-ábrázolásról. 69–88. In: *Szent László király emlékei a Dunántúlon*. Szerk. KERNY Terézia–MIKLÓSI-SIKES Csaba. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 2000. (Múzeumi Füzetek, 11.)

[Fondleírások:] MKCS-C-I-67, Balogh Jolán művészettörténész hagyatéka. 48–49; MKCS-C-I-70, Jankovich Miklós műgyűjtő és történész iratai. 50; MKCS-C-I-76, Hekler Antal művészettörténész hagyatéka. 52–53; MKCS-C-I-85, Varjú Elemér történész hagyatéka. 58; MKCS-C-I-109, Ádám Iván kanonok és építészeti kutató hagyatéka. 68; MKCS-C-I-121, Fischer József

fényképei erdélyi kastélyokról, templomokról, viseletekről. 74; MKCS-C-I-122, Herepei János művelődéstörténész hagyatéka. 74–75; MKCS-C-I-136, Biró József művészettörténész kézirata. 81; MKCS-C-I-162, A Myskovszky család hagyatéka. 92–93; MKCS-C-I-168, Kapossy János művészettörténész hagyatéka. 96–97. In: *A fondok jegyzéke és leírása. A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Adattára*. Szerk. ANDRÁS Edit–PATAKI Gábor. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2000.

Szent László tisztelete és középkori ikonográfiája. In: HANKOVSKY Béla–KERNY Terézia–MÓSER Zoltán: *Ave Rex Ladislaus*. Budapest, Paulus Hungarus–Kairosz, 2000. 30–41.

[Szerkesztés:] *Szent László király emlékei a Dunántúlon*. Szerk. KERNY Terézia–MIKLÓSI-SIKES Csaba. Sümeg, Sümegi Fórum Alapítvány, 2000. 167 p. (Múzeumi Füzetek, 11.)

2001

A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének Levéltári Regesztagyűjteménye. Repertorium. [BIBÓ Istvánnal és SERFŐZŐ Szabolccsal] Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2001. 240 p.

„Szent László kultusz Calabriában.” Nápoly és Altomonte magyar vonatkozású művészeti emlékeiből. In: *„Nyisd meg, Uram, szent ajtódat...” Köszöntő kötet Erdélyi Zsuzsanna 80. születésnapjára*. Szerk. BARNA Gábor. Budapest, Szent István Társulat, 2001. 305–315.

Szent Kálmán és Könyves Kálmán kultuszáról. *Ars Hungarica*, 29. 2001/1. 8–32.

2002

Konstrukció vagy rekonstrukció. (A Vármúzeum és kiállítása.) *Műértő*, 5. 2002/3. 13.

A kolozsvári múzeum középkori kőtára. Kutatástörténeti áttekintés. *Erdélyi Múzeum*, 44. 2002/3–4. 70–83.

2003

Az angyali koronázás motívuma Szent István ikonográfiájában. *Ars Hungarica*, 31. 2003/1. 5–30.

Ferenczy István nagyváradi szoborterve. In: *A Gömör-Kishonti Múzeum Egyesület Évkönyve 1998–2002*, III. Szerk. B. KOVÁCS István–GAÁL Lajos. Rimaszombat, Gömör-Kishonti Múzeum Egyesület, 2003. 84–88.

A „genthoniadák” túl. Száz éve született Genthon István művészettörténész. *Új Művészet*, 14. 2003/12. 35–37.

„Mária megsegített”. Fogadalmi tárgyak Máriaradnán, I–II. [Könyvismertetés] *Ars Hungarica*, 31. 2003/2. 447–454.

Az angyali koronázás motívuma Szent István király ikonográfiájában. (Vázlat.) In: *A Sümegi Szűz Mária Képes Ferences Naptára a 2004. évre*. Szerk. EGERSEGI Ferenc. Sümeg, Sümegi Ferencs Rendház, 2003. 58–60.

2004

Das Engelskrönungsmotiv in der Ikonographie König Stephans des Heiligen. *Acta Ethnographica Hungarica*, 49. 2004. 313–342.

Szent László középkori tiszteletének lengyel és litván képzőművészeti emlékeiről. In: *Az Idő rostájában. Tanulmányok Vargyas Lajos 90. születésnapjára*, 1–3. Szerk. ANDRÁSFALVY Bertalan–DOMOKOS Mária–NAGY Ilona–LANDGRAF Ildikó–MIKOS Éva. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2004. 457–478.

Salamon magyar király ábrázolásairól (14–19. század). In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 2004. 33–51.

[Tanulmányok:] Nagy Lajos „törökök” elleni csatája. Egy legendakonstrukció eredete. [SERFŐZŐ Szabolccsal] 47–60; „Celli típusú” fogadalmi képek Magyarországon. 345–348. In: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2004.

[Katalógustételek:] Kat. II-4: Nemesi család fogadalmi képe. 348; Kat. II-5: Georg Krautsack és felesége fogadalmi képe. 348–349; Kat. II-6: Fogadalmi kép hintóbaleset ábrázolásával. 349; Kat. II-7: Horváth János fogadalmi képe. 350; Kat. II-8: Johann Böhm és felesége fogadalmi képe. 350–351; Kat. II-9: Beteg asszony fogadalmi képe. 351; Kat. II-10: Lóránt József és felesége, Vörös Anna Mária fogadalmi képe. 351–352; Kat. II-11: Johann Marckus fogadalmi képe. 352–353; Kat. II-12: Károlyi Klára fogadalmi képe. [LÁNGI Józseffel] 353–354; Kat. II-13: Szeged város fogadalmi képe. 354–355; Kat. II-14: Győr város fogadalmi képe. 355–356. In: *Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete*. Szerk. FARBAKY Péter–SERFŐZŐ Szabolcs. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2004. [Ugyanezek a szövegek németül is a katalógus német verziójában: *Ungarn in Mariazell – Mariazell in Ungarn. Geschichte und Erinnerung*. Hg. von Péter FARBAKY–Szabolcs SERFŐZŐ. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2004. passim]

Gondolatok Genthon István születésének centenáriumán. *Műemlékvédelem*, 48. 2004. 38–42.

A constantia erénye. Szilárdfy Zoltán: Ikonográfia – kultusz-történet. Képes tanulmányok. Szerk. Borus Judit, német ford. Harmath Anikó. Budapest, Balassi Kiadó, 2003. [Könyvismertetés] *BUKSZ*, 16. 2004. 206–216.

Egy zarándokhely emlékezete. Mariazell és a „magyar Cellek” egy braunhaxler szemével. *Új Művészet*, 15. 2004/12. 26–29.

Mariazell és Magyarország. Egy zarándokhely emlékezete. *Európai Utas*, 15. 2004/2. 12–15.

2005

A veleméri Szent László-freskó XIX. századi feltámadása. Rómer Flóris, Ipolyi Arnold és Czobor Béla kísérlete Szent László ikonográfiájának „megújítására”. *Ars Hungarica*, 33. 2005/2. 331–362.

Kettős ünnep Győrött, 1771. július 15–16-án. In: *Tanulmányok Rózsa György tiszteletére*. Szerk. BASICS Beatrix. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2005. 67–72.

Magyarországi ferences templomok műtárgyfelmérése (1929–1931). Egy tervezett kiadás előtanulmányának vázlata. In: *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, I–II. Szerk. ŐZE Sándor–MEDGYESY-SCHMIKLI Norbert. Piliscsaba–Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK–METEM, 2005. (Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák, 1.) II. 991–1002.

Fogadalmi kép (votivkép) In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor*, III. Főszerk. KŐSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 2005. 141–143.

A rehabilitált özvegy. Habsburg Mária, Mohács özvegye. A királyné és udvara 1521–1531. [Könyvismertetés] *Új Művészet*, 16. 2005/12. 4–7.

Bernáth Mária műveinek bibliográfiája és művészettörténeti munkássága. In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. ANDRÁS Edit. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2005. 323–339.

Bánóczy Zsuzsa írásainak bibliográfiája. *Ars Hungarica*, 33. 2005/1. 223–224.

2006

Adorációs kép, dedikációs-kép, fogadalmi kép, supplikációs-kép. (Kísérlet egy középkori ikonográfiai csoport műfaji szétválasztására.) In: *Kép, képmás, kultusz*. Szerk. BARNA Gábor. Szeged, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2006. (Szegedi vallási néprajzi könyvtár, 16.) 22–38.

Szent László és a magyar szentek tisztelete a jezsuitáknál (1550–1630). In: *A magyar jezsuiták küldetése a kezdetektől napjainkig*. Szerk. SZILÁCVI Csaba. Piliscsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK, 2006. (Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti Konferenciák, 2.) 424–441.

Zsigmond király temetése és temetkezőhelye. In: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában, 1387–1437*. Szerk. TAKÁCS Imre. Budapest–Luxemburg, Philipp von Zabern, 2006. 475–479.

[Katalógustételek:] Kat. 1.23: Kehely. 104–105; Kat. 4.91: Szent László király ereklyetartó mellszobra. [Evelin WETTER-rel] 378–380; Kat. 6.1: A váradi vár látképe dél felől. 494; Kat. 6.2: Szent László váradi lovas szobrát, valamint Szent István, Szent László és Szent Imre álló szobrait ábrázoló rajzok. 494–495; Kat. 7.71: Rajz Szent István király és Szent László alakjával. 629–630. In: *Sigismundus rex et imperator. Művészet és kultúra Luxemburgi Zsigmond korában, 1387–1437*. Szerk. TAKÁCS Imre. Budapest–Luxemburg, Philipp von Zabern, 2006. [Ugyanezek a szövegek németül is megjelentek a katalógus német nyelvű verziójában: *Kunst und Kultur zur Zeit Sigismunds von Luxemburg, 1387–1437*. Hg. von Imre TAKÁCS. Budapest–Luxemburg, Philipp von Zabern, 2006. passim]

A kerlési ütközet képzőművészeti megjelenése és elterjedése. In: *Huszka József, a rajzoló gyűjtő*. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2006. 81–87.

Kerlési ütközet. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor, V*. Főszerk. KŐSZECHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 342–346.

László király ikonográfiája (13–18. század). In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor, VI*. Főszerk. KŐSZECHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 2006. 411–453.

A kutatás története. [KERNY Terézia] Beszélgetés[e] Marosi Ernő művészettörténésszel. *Műértő*, 2006. Különszám, 9–11.

2007

Középkori templomaink. Barangolás a Börzsönytől a Zemplénig. [THALER Tamással] [Budapest], Anno, 2007. 95 p.

„S. Ladislaus Rex Ungariae rosario ensi ob voluto pugnare”. (A följánlás téma és a rózsafüzér attribútum Szent László barokk ikonográfiájában.) In: *A domonkos rend Magyarországon*. A Piliscsabán 2003. október 27–28-án megtartott tudományos konferencia tanulmányai. Szerk. ILLÉS Pál Attila–ZÁGORHIDI CZIGÁNY Balázs. Piliscsaba–Budapest–Vasvár, PPKE BTK, 2007. (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák, 3.) 331–352.

Adalékok a pálos rend középkori Szent László-tiszteletéhez (1291–1630). In: *Decus solitudinis. Pálos évszázadok*. Szerk. SARBAK Gábor–ŐZE Sándor. Budapest, Szent István Társulat, 2007. (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák, 4/1.) 574–587.

Magyar szentek tisztelete és képzőművészeti ábrázolásai (13–18. század). A magyar szentek együttes tisztelete. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és kora újkor, VII*. Főszerk. KŐSZECHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 2007. 216–243.

A magyar szent királyok tisztelete és ikonográfiája a XIII. századtól a XVII. századig. In: *Az ezeréves ifjú. Tanulmányok Szent Imre herceg 1000 évéről*. Szerk. LŐRINCZ Tamás. Székesfehérvár, Szent Imre Templomigazgatóság, 2007. 79–123.

Szent László, „Erdély védőszentje” II. 19. század. In: *Folklor és történelem*. Szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007. (Folklor a magyar művelődéstörténetben) 83–101.

A kerlési ütközet megjelenése és elterjedése az irodalomban, majd a képzőművészetben. In: *Folklor és vizuális kultúra*. Szerk. SZEMERKÉNYI Ágnes. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2007. 202–257.

Szegénység és rózsa. Szent Erzsébet Év Magyarországon. *Új Művészet*, 18. 2007/10. 12–15.

Előszó. In: NAGYMIHÁLYI Géza: *Árpád-házi Szent Piroška*. *Az idegen szent*. Budapest, Kairosz Kiadó, 2007. 9–10.

Esterházy Antal fogadalmi képe a sümegi ferences rendházban. In: *A Sümegi Szűz Mária Ferences Naptára*. Szerk. RÁCZ Piusz. Sümeg, Sarlós Boldogasszony Templomigazgatóság, 2007. 24.

[Tanulmányok, bibliográfia:] Szerkesztői gondolatok. 9–14; A magyar szent királyok tisztelete és ikonográfiája a XIV. század közepéig. 73–82; A szepeshelyi főoltár magyar szent királyokat ábrázoló táblaképe. 99–105; A „magyar szentek” fogalmának átalakulása a XV. század végétől a XVII. század végéig. 109–111; Kísérlet Szent Imre herceg képzőművészeti ábrázolásának megújítására a XIX. század második felében. 131–137; Válogatott bibliográfia. 319–344; In: *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére, születésének ezredik évfordulója alkalmából*. Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, 2007.

[Katalógustételek és fejezetbevezetők a DVD-ROM-on:] 1. Bevezető. Szent Imre történetisége; 01. Szent Kereszt-ereklyéje és kettős keresztes tartója; 02. Szent István király *Intelmei* Imre herceghez; 03. A magyar királyok koronázási palástja; 3. Bevezető. Szent Imre ereklyéi; 4. Bevezető. Szent Imre középkori ikonográfiája; 19. III. András király házioltára a magyar királyszentek miniatúráival; 20. Szent László, Szent István király és Szent Imre falképei; 21. Árpád-házi Szent Erzsébet, Árpád-házi Margit (vagy Szent Klára) és Szent Imre herceg falképei; 24. Piacenzai Jakab zágrábi püspök (1345–1348) pecsétje a magyar szent királyok ábrázolásaival. [TAKÁCS Imrével]; 25. Szent Imre falképe. [LANGY Józseffel]; 26. Szent Imrét (?) ábrázoló falkép töredéke feltárását követően; 28. Két címeres ékszer a három magyar szent király szobrocskáival.

[TAKÁCS Imrével]; 29. Szent Imre, Szent István király és Szent László szobrai. [WEHLI Tündével]; 31. Magyar királyszentek falképei. [LÁNGI Józseffel]; 32. Falkép magyar királyszentekkel; 35. Szent István király és Szent Imre a bécsi egyetem „magyar nemzetének” második anyakönyvéből; 36. Szent István király főoltár a Szent István és Szent Imre legendáiból vett jelenetekkel; 37. Szent István király és Szent Imre; 38. Hunyadi (I.) Mátyás kettős magyar felségi pecsétjének előlapja a magyar szent királyok oromzati szobrocskáival; 39. Oltártábla Szent László, Szent Imre és Szent István király álló alakjával; 41. Szent István király és Szent Imre herceg Thuróczy János *Magyarok krónikájából*; 43. Gyámkő Szent Imre büsztjével; 44. Magyar szent királyok együttese a *Világkrónikából*; 47. Arma Christi és a magyar szent királyok az esztergomi misekönyv címlapján; 48. Szent Imre fogadalma I. Miksa német-római császár rokonságát ábrázoló grafikai sorozatból; 49. Falkép Szent Kristóffal és a magyar királyszentekkel; 50. Szent Imre. [SZILÁRDFY Zoltánnal]; 51. Patrona Hungariae magyar királyszentekkel; 5. Bevezető. Szent Imre a barokk művészetben [SZILÁRDFY Zoltánnal]; 53. Patrona Hungariae magyar szentekkel Pázmány Péter *Kalauzának* díszcímlapján; 54. Szent István király és Imre herceg metszete Berger Illés *Magyar históriájához*; 55. Táblakép Szent Imrével; 57. Patrona Hungariae a magyar szentekkel Káldi György Biblia-fordításának díszcímlapján; 58. Gizella királyné, Szent Imre édesanyja a bajor szentek sorozatából. [SZILÁRDFY Zoltánnal]; 60. Szent István király és Imre herceg gróf Nádasdy Ferenc *Mausoleumából*; 64. Szent Imre herceg Tarnóczy István Szent Imre-életrajzának címlapelőzékén. [SZILÁRDFY Zoltánnal]; 65. Régi magyar szentség. [SZILÁRDFY Zoltánnal]; 67. Szent István király és Szent Imre herceg Szent István király legendájának címlapján; 68. Kegyérem Szent Imre és Szent Lipót alakjával. [SMOHAY Andrással]; 90. Dissertatio de Sancto Emerico Duce Hungariae; 96. Szent Imre megdicsőülése egy piarista tanulmányi jegyzetből; 6. Bevezető. Szent Imre ikonográfiájának átalakulása a XIX. század első felében; 97. Szent István király a gyermek Szent Imre herceget oktatja a székesfehérvári prépostsági templom Szűz Mária-oltára előtt, címlapelőzék. [SMOHAY Andrással]; 98. Szent István király és boldog Gizella megbízta Szent Gellért Imre herceg nevelésével, címlapelőzék; 101. Illusztrációk Szent Imre legendájából. [SMOHAY Péterrel]; 104. Antependium Szűz Máriával és a magyar szentek együttesével; 109. Szent István törvényt ül; 8. Bevezető: A Storno család üvegablak- és falfestészeti tervei; 110. A pannonhalmi Szent Imre-oltár; 111. A pannonhalmi Szent László- és Szent Imre-kápolna oltárainak terve; 112. Szent István királynak és Imre hercegnek megmutatják a készülő pannonhalmi apátság tervét; 113. Szent Imre herceg a pannonhalmi bencés apátság előtt hétszer megcsókolja Boldog Mór szerzetest; 114. Szent Imre herceg a pannonhalmi bencés apátság előtt hétszer megcsókolja Boldog Mór szerzetest; 115. Szent Gellért püspök és Szent Imre herceg; 116. Asztrik apát, Szent István király és Szent Imre herceg; 117. Üvegablakterv a garamszent-benedeki bencés apátsági templomba; 118. Üvegablakterv

a körmöcbányai Alexandriai Szent Katalin vártemplomba; 119. A körmöcbányai (?) üvegablakterv fényképe; 9. Bevezető. Szent Imre tiszteletének emlékei a XIX. század második felében; 123. Egyházművészeti Lap. [SMOHAY Péterrel]; 128. A tiszakécskei Katolikus Legényegylet zászlaja Szent Imre és Árpád-házi Boldog Margit alakjaival; 129. A budavári királyi palota egykori Szent István-termének Szent Imre-ábrázolása. [BIZZER Istvánnal]; 130. Fényképfelvétel Roskovich Ignác Szent Imre-festményéről; 132. Szent Imre alakja Roskovich Ignác festménye nyomán; 133. Szent Imre látomása; 134. A Szent Imre Önképző-Egylet Almanachja. [Csíky Balázssal]; 135. Szent Imre fogadalma; 136. Szent István király törvényt hoz; 137. Egyházi bírálát; 138. Az 1907-es Szent Imre évfordulóval kapcsolatos megemlékezések a *Zászlókn* című ifjúsági lap 1907–1908. évi számaiban; 140. Bölcsészdoktori disszertáció magyar királyszentek középkori képzőművészeti ábrázolásairól; 141. Az Esztergomi Főegyházmegye Szent Imre-ünnepségekkkel kapcsolatos iratanyag; 145. A Szent Imre-szoborcsoport; 146. Kisfaludi Strobl Zsigmond Szent Imre herceg emlékművének kismintája. [MILLISITS Mátéval]; 148. Szent Imre születési helyét jelölő emléktábla. [SMOHAY Andrással]; 150. Szent Imre-oltárkép; 152. Szivarkadoboz; 153. Aprónyomtatványok. [SMOHAY Andrással és SZILÁRDFY Zoltánnal]; 157. Emlékkönyv Szent Imre herceg 900 éves jubileumára. [SMOHAY Péterrel]; 158. Magyar Katolikus Almanach (Hungaria) 1930–1931. [SMOHAY Péterrel]; 159. Régi egyházművészet országos kiállítása. [ILLÉS Eszterrel]; 160. Szent Imre Album; 161. Szent Imre Emlékkönyv. [SMOHAY Péterrel]; 162. A ferencrendiek székesfehérvári Szent Imre-temploma; 163. Szent Gellért csanádi püspök és vértanú élete; 164. Az Árpád-ház szentjei; 165. Szent Imre a képzőművészetben [ILLÉS Eszterrel és MIKÓ Árpáddal]; 167. Szent Imre Misztérium mozdulatdráma szövegkönyve; 169. Isten leventéje; 170. Szent Imre herceg. [SMOHAY Péterrel]; 171. Árpádok Virága, Szent Imre herceg. [SMOHAY Péterrel]; 172. Szűz Szent Imre herceg legendája; 174. Szent Imre-üvegablak; 175. Szent Imre szobra. [IGARI Antallal]; 176. Szent Magyarság. [SMOHAY Péterrel]; 177. István király. [SMOHAY Péterrel]; 188. Szent Imre üvegablak; 189. Kisfaludi Strobl Zsigmond nemzeti jelvényekkel feldíszített Szent Imre szobra az 1956-os forradalom napjaiban; 190. A budapesti Szent Rókus-kápolna homlokzati Szent Imre-szobrának modellje. In: *Szent Imre 1000 éve. Tanulmányok Szent Imre tiszteletére, születésének ezredik évfordulója alkalmából*. Szerk. KERNY Terézia. Székesfehérvár, 2007. Multimédiás DVD-ROM.

2008

Középkori templomok a Felső-Tisza-vidéken. [THALER Tamással] [Budapest], Anno, [2008]. 94 [2] p.

Szent László és a magyar szentek tisztelete Dalmáciában I. Lajos uralkodása idején. História és historiográfia. *Ars Hungarica*, 36. 2008/1–2. 5–54.

Zsigmond király halála, temetése és „síremléke” Tinódi Sebestyén *Zsigmond király és császárnak krónikája* című költeményében. In: *Tinódi Sebestyén és a régi magyar verses epika*. A 2006. évi budapesti és a kolozsvári Tinódi-konferenciák előadásai. Szerk. Csörsz Rumen István. Kolozsvár, Kriterion, 2008. 143–159.

Szent László vízfakasztása a 16–18. századi magyarországi képzőművészetben. (Vázlat.) In: *Démonok, látók, szentek. Valószínűológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. Szerk. Pócs Éva. Budapest, Balassi Kiadó, 2008. (Tanulmányok a transzcendensről, VI.) 555–576.

Szent László és a magyar szentek tisztelete Hunyadi Mátyás udvarában. Személyes devóció, állami és uralkodói reprezentáció. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490*. Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 397–400.

Kat. 9.46. a-b: Szent Sebald szobra a bécsi Szent István-székesegyház elpusztult stallumáról és a stallum felmérési rajza. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban, 1458–1490*. Szerk. FARBAKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 387–389.

Veneration of St Ladislav and the Hungarian Saints in the Court of Matthias Corvinus. Personal Devotion, State and Monarchic Representation. In: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458–1490*. Ed. by Péter FARBAKY–Enikő SPEKNER–Katalin SZENDE–András VÉGH. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 397–400.

Cat. 9.46. a-b: Statue of Saint Sebald from the destroyed stall of the Saint Stephen's Cathedral in Vienna and a survey of the stall. In: *Matthias Corvinus, the King. Tradition and Renewal in the Hungarian Royal Court, 1458–1490*. Ed. by Péter FARBAKY–Enikő SPEKNER–Katalin SZENDE–András VÉGH. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2008. 387–389.

Szent László tiszteletének kutatástörténete (1977–2007). *Ararabona*. A Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Közleményei, 46. 2008/1. 15–36.

1453. Adalékok és fölvetések Habsburg (V.) László Szent László tiszteletéhez. *Ararabona*. A Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Közleményei, 46. 2008/1. 363–390.

Szilárdfy Zoltán. In: *Magyar Katolikus Lexikon*, 13. Főszerk. Diós István, szerk. Viczián János. Budapest, Szent István Társulat, 2008. 284–285.

Bevezető sorok. In: *Xantus. Égi dimenziók*. Szerk. SZATMÁRI László. Csíkszereda, Tipographic, 2008. 3–10.

The Renaissance – Four Times Over. Exhibitions Commemorating Matthias's Accession to the Throne. [Ismeretetés] *The Hungarian Quarterly*, 49. No. 190. Summer 2008. 79–90.

Reneszánsz részletek. Kulturális Örökségvédelmi Hivatal Pincegalériája. 2008. november 5–december 7. Rendezte: Köntzey Mercedes és Simon Magdolna. [Ismeretetés] *Műemlékvédelem*, 52. 2008. 407–411.

Boldogasszony Anyánk... Máriabesnyői Mária Múzeum új állandó kiállítása. *Új Művészet*, 19. 2008/12. 2–5.

Mátyás király, az igazságos. *Élő Kenyér*, 2–3. 2008. 1.

Hunyadi Mátyás és a fehérvári reneszánsz. (B[ERTÁNÉ] P[INTÉR] K[atalinnal]) *SzEM*. A Székesfehérvári Egyházmegye Magazinja, 5. 2008/3. 18–20.

2009

Szent Márton tisztelete a szepeshelyi prépostságban. In: *A Szent Márton-kutatás legújabb eredményei. Konferencia*. Szerk. ZSÁMBÉKY Monika. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 2009. 111–126.

Köszöntő. 16–17; Magyar szent királyok középkori kompozíciói a templomok külső falain. 81–88. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*. Szerk. Tüskés Anna. Budapest, CentrArt Egyesület, 2009.

Galeotto sive Tiburtius. Adalékok Gerevich Tibor portréikonográfájához. *Enigma*, 60. sz., 2009. 136–147.

[Tanulmányok:] A máriabesnyői Mária Múzeum új állandó kiállítása elé. 7–11; A kapucinus rend működése és építészete Magyarországon. 12–30; Magyarok nagyhatalmú szószólója. 59–72. In: *A máriabesnyői Mária Múzeum*. Kiállítási katalógus. Szerk. G. Merva Mária. Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum, 2009. (Gödöllői Múzeumi Füzetek, 10.)

János Mihály: Színek és legendák. Tanulmányok az erdélyi falfestmények kutatástörténetéhez. Székely Nemzeti Múzeum – Pallas Akadémia Könyvkiadó, Sepsiszentgyörgy, 2008. 304 lap. 76 fekete-fehér fénykép, XLIV színes tábla. [Könyvismeretetés] *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 352–358.

Gáspár Dorottya: Pannónia kereszténysége a mai Magyarország területén. [Könyvismeretetés] *Távlatok*, 86. sz., 2009. 137–140.

Bibliográfia In: *Magyarország műemlékei. Székesfehérvár*. Szerk. ENTZ Géza Antal. Budapest, Osiris Kiadó, 2009. 359–391.

Veszprémy László: Lovagvilág Magyarországon. Válogatott tanulmányok. Budapest, Argumentum Kiadó, 2008. [könyvismeretetés] *Várad, kastélyok, templomok*, 5. 2009/1. 48.

Kisdísznősd templomerődje. *Várak, kastélyok, templomok*, 5. 2009/1. 27–28.

Szent Imre 1000 éve. *Lépcső. A szentimre-városi ifjúság lapja*, 5. 2009. 3–8.

2010

Adalékok Szent László középkori székesfehérvári tiszteletéhez. In: *A Székesfehérvári Egyházmegye ünnepi névtára Spányi Antal megyés püspök születésének 60. évében, az Úr 2010. esztendejében*. Szerk. MÓZESSY Gergely–PESTINÉ PAICS Marianna–SMOHAY András–SMOHAY Péter. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Hivatal, 2010. 49–69.

Patronage of St. Ladislav Fresco Cycles during the Sigismund Period in Connection with a Contact of Inheritance. In: *Bonum ut Pulchrum. Essays in Art History in Honour of Ernő Marosi on His Seventieth Birthday*. Ed. by Livia VARGA–László BEKE–Anna JÁVOR–Pál LŐVEI–Imre TAKÁCS. Budapest, Argumentum Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 2010. 259–272.

A máriabesnyői kegyzsobor 18–20. századi devocionális alkotásokon. Liturgikus alkotások, fogadalmi képek, aprónyomatványok. In: *„Ez világ, mint egy kert...” Tanulmányok Galavics Géza tiszteletére*. Szerk. BUBRVÁK Orsolya. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet–Gondolat Kiadó, 2010. 773–786.

Szent László hódolata Szűz Mária előtt (XIV–XIX. század). In: *Ghesaurus. Tanulmányok Szentmártoni Szabó Géza hatvanadik születésnapjára*. Szerk. Csörsz Rumen István. Budapest, rec. ití, 2010. 515–540.

Historiae regum Hungariae Podolini apud scholas Pias. Megjegyzések az egykori podolini piarista kollégium egy 18. század végi tanulmányi jegyzetéhez. In: *A Piarista Rend Magyarországon*. Szerk. FORGÓ András. Budapest, Szent István Társulat, 2010. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák, 6.) 641–652.

Szerkesztői bevezető. [SMOHAY Andrással] 8–9; Hunyadi Mátyás halála, temetése és székesfehérvári síremléke. 42–66. In: *Mátyás király és a székesfehérvári reneszánsz*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2010.

Két 18. századi győri ünnep. Adalékok Győr barokk-kori Szent László tiszteletéhez. In: *Rítus és ünnep*. Szerk. BARNA Gábor–GYÖNGVÖSSY Orsolya. Szeged, SZTE Néprajzi és Kulturális Antropológiai Tanszék, 2010. (Szegedi Vallási Néprajzi Könyvtár, 25.) 163–179.

Kisfaludi Strobl Zsigmond Szent Imre-szoborcsoportja. In: *A Kisfaludi Strobl Zsigmond születésének 125. évfordulója alkalmából a zalaegerszegi Göcseji Múzeumban 2009. november 3-án rendezett*

emlékkonferencia előadásai. Szerk. KOSTVÁL László. Zalaegerszeg, Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2010. 49–57.

Egy város három arca. Az Óbuda Múzeum és Könyvtár új állandó kiállítása. *Műértő*, 13. 2010/11. 7.

Képet öltött az Ige. Johannes Aquila freskói. [MÓSER Zoltánnal] Budapest, Kairosz Kiadó, 2010. 96 p.

[Szerkesztés:] *Mátyás király és a székesfehérvári reneszánsz*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2010. 148 p.

2011

Gondolatok a középkori váradi székesegyház Szent László-oltáráról. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011/2. 209–217.

Szent László, „Erdély védőszentje” I. (Szent László tisztelete Erdélyben, 1556–1630.) *Dolgozatok az Erdélyi Múzeum Érem- és Régiségtárából*, 3. 2011. 161–184.

Ferenczy István nagyváradai szoborterve újabban előkerült dokumentumok tükrében. In: *Stílusok, művek, mesterek. Erdély művészete 1690–1848 között. Tanulmányok B. Nagy Margit emlékére*. Szerk. ORBÁN János. Marosvásárhely–Kolozsvár, Maros Megyei Múzeum–Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2011. 249–260.

Kárpátalja a magyarországi régészeti és művészettörténeti kutatásban. (Vázlat.) *Ars Hungarica*, 37. 2011/4. 16–31.

Szerzetes- és lovagrendek szimbólumai és címerai. [KOLTAI Andrással] In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon. Középkor és korai újkor*, XI. Főszerk. KŐSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi Kiadó, 2011. 176–184.

Máriabesnyői Rotulus. In: *Magyar művelődéstörténeti lexikon LX. Minden kor. A főszerkesztő, Kőszeghy Péter LX. születésnapjára*. Szerk. BARTÓK István–Csörsz Rumen István–JANKOVICS József–SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza. Budapest, rec. ití, 2011. 133–138.

Eszmény és hasonlatosság. Tanulmányok és adatközlések Barabás Miklós születésének 200. évfordulójára. *Pallas-Akadémia, Sepsiszentgyörgy*, 2010, 184 lap, illusztrált, szerkesztette Jánó Mihály. [Könyvismertetés] *Új Művészet*, 22. 2011/4. 46–47.

Szent Ágota tisztelete Magyarországon, különös tekintettel a perenyéi római katolikus plébániatemplomra. (Kultusz történeti vázlat.) In: *Ecclesia Agathae. A 250 esztendő perenyéi templom tanulmánykötete és népének-hanglemezei*. Szerk. MEDGVESSY S. Norbert. Budapest, Magyar Napló Kiadó, 2011. 131–160. [Ugyanez a szöveg, képek nélkül: *Magyar Napló. A Magyar Írószövetség lapja*, 23. 2011/9. 19–29.]

Az MTA Művészettörténeti Kutató Csoportjának (1969–1990), majd Kutatóintézetének (1991–) munkaviszonyban foglalkoztatott dolgozói, 1969–2011. *Ars Hungarica*, 37. 2011/1. 83–146.

Intézeti hírek, 2009. [GELLÉR Katalinnal és HORVÁTHNÉ ÁCS Katóval] *Ars Hungarica*, 37. 2011/1. 163–172.

Intézeti hírek, 2010. [GELLÉR Katalinnal] *Ars Hungarica*, 37. 2011/2. 159–168.

[Szerkesztés:] *Károly Róbert és Székesfehérvár*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2011. 230 p. (Magyar királyok és Székesfehérvár, 2.)

2012

Bevezető gondolatok a II. András (1205–1235) konferencia tanulmánykötete elé. In: *II. András és Székesfehérvár*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2012. (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 7.) 8–13.

[Tanulmányok:] Szent László király élete (1040 körül–1095). 29–32; Szent László tisztelete a képzőművészetben. 33–50; A Szent László-herma története. 51–56. In: *Cantiones de Sancto Ladislao rege. Énekek Szent László király tiszteletére*. Szerk. Kovács Andrea–MEDGYESY S. Norbert. A népének-dallamokat közléteszi KÖVÁRI Réka. Budapest, Magyar Napló Kiadó, 2012.

„Solus virgo virginem agnoscit”. Adalékok Boldog Mór és Szent Imre ikonográfiájához, 14–19. század. In: *Örökség és küldetés. Bencések Magyarországon*. [I–II.] Szerk. ILLÉS Pál Attila–JUHÁSZ-LACZIK Albin. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2012. (Művelődéstörténeti műhely. Rendtörténeti konferenciák, 7.) 764–784.

Kedves Gyula Bátyám! Csatkai Endre levelei Szentiványi Gyulához (1935–1940). *Ars Hungarica*, 38. 2012/2. 272–288.

Bogyay Tamás és az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport/Kutatóintézet kapcsolata. *Ars Hungarica*, 38. 2012/3. 304–305.

Intézeti események, 2011. *Ars Hungarica*, 38. 2012/4. 490–498.

Szilárdfy Zoltán bibliográfiája [TERDIK Szilveszterrel]. In: *Tanulmányok Szilárdfy Zoltán 75. születésnapjára*. Szerk. SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2012. 146–159.

A hit és a művészet szorosan összetartozik. ([Tóth Sándor] Beszélgetés[e] Kerny Terézia művészettörténésszel.) *Keresztény Élet. A vallásos családok hetilapja*, 20. 2012/15–16. április 8–15. 27.

[Szerkesztés:] *II. András és Székesfehérvár*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2012. 232 p. (A Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum kiadványai, 7.)

[Szerkesztés:] *Ars Hungarica*, 38. 2012/1–4. (Főszerkesztő)

2013

A máriabesnyői Mária Múzeum új állandó kiállítása és egy kapucinus vonatkozású emléke. In: *Nyolcszáz esztendő a ferences rend. Tanulmányok a Rend lelkiségéről, történeti hivatásáról és kulturális-művészeti szerepéről*. Szerk. MEDGYESY S. Norbert–ÖTVÖS István–ÓZE Sándor. I–II. Budapest, Magyar Napló Kiadó, 2013. (Művelődéstörténeti Műhely. Rendtörténeti konferenciák, 8/1–2.) 896–914.

Vajk (István) trónörökös megkeresztelése. Történeti és ikonográfiai adalékok Hesz János Mihály esztergomi főoltárképéhez. In: *Kő kövön. Dávid Ferenc 73. születésnapjára. / Stein auf Stein. Festschrift für Ferenc Dávid, I*. Szerk. SZENTESI Edit–MENTÉNYI Klára–SIMON Anna. Budapest, Vince Kiadó, 2013. 503–516.

Tíz év. Entz Géza a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat élén (1974–1984). *Műemlékvédelem*, 57. 2013/3. 175–182.

Henszlmann Imre az intézményes műemlékvédelem szolgálatában (1872–1888). In: *Henszlmann Imre (1813–1888). Kiállítás születésének 200. évfordulója alkalmából*. Szerk. BUBRVÁK Orsolya. MTA Művészeti Gyűjtemény, 2013. október 15. – 2013. december 13. Budapest, MTA BTK Művészettörténeti Intézet, 2013. 43–44.

[Tanulmányok és katalógustételek:] Szent István ereklyéiről. Kutatótörténeti áttekintés. 12–21; Szent István király tiszteletének megújulása a XIX. században. 157–170; Kat. 7: Szent István ereklyéje és tartója. 295–296; Kat. 18: A kalocsai királyfej utóélete. 301–302; Kat. 19: Magyar Anjou Legendárium. 302–304; Kat. 20: A szépehelyi székesegyház Szent Márton-főoltárának belső táblája magyar szent királyokkal. 305–306; Kat. 21: Thuróczy János: A magyarok krónikája. 306; Kat. 22: Thuróczy János: A magyarok krónikája. 307; Kat. 23: Hartmann Schedel: Világkrónika. 307–308; Kat. 25: Esztergomi misekönyv. 309; Kat. 27: Patrona Hungariae magyar királyszentekkel. 310–311; Kat. 31: Isteni Igazságra Vezerleo Kalavz, melyet írt Pázmány Péter, iesvitak rendin való tanító. Nyomtatnak Posonban NDCXIII. Esztendőben. 313–314; Kat. 32: Gróf Nádasdy Ferenc országbíró Mausoleuma. 314–315; Kat. 33: Szent Biblia. 315–317; Kat. 34: Magyar hercegek és királyok képmásai. 317–318; Kat. 35: Tarnóczy István: Szent István életrajza. 318–319; Kat. 36: Tarnóczy István: Szent László életrajza. 319–320; Kat. 37: Magyar hercegek és királyok élete. 320; Kat. 40: Hevenesi Gábor: Régi magyar szentség. 321–322; Kat. 42: Szent István király legendája. 322–323; Kat. 49: Schwandtner János György történeti forrásgyűjteménye. [SMOHAY Péterrel] 328; Kat. 56: A hunok, az avarok és a magyarok régi története. 332–333; Kat. 57: Kovács



5. **Johann Ignaz Czimbal:** *Szent István átadja az Intelmeket fiának, Szent Imrének, és az eretnekek kiirtása*, 1768

Székesfehérvár, Szent István-székesegyház. A székesfehérvári Egyházmegyei Múzeumban rendezett két nagyszabású – a Szent Imre (2007), majd a Szent István kultuszát (2013) bemutató – kiállítást általános szakmai elismerés kísérte. Mindkét kiállítás tudományos katalógusát Kerny Terézia szerkesztette, Smohay Andrással közösen.

István: Katolikus énekeskönyv (Dőri Énekeskönyv) 334; Kat. 59: Címlapmetszet Szent István király mellképével. 336; Kat. 67: Történetkritikai értekezés Szent Istvánnak, Magyarország első királyának Szent Jobbjáról. 341–342; Kat. 68: A Szent Jobb takarója. 342–343; Kat. 72: Pray György válasza Gánóczy Antal történetkritikai értekezésére a nagyváradai egyházmegye alapításáról. 345–346; Kat. 75: Szent István király és Szent Imre herceg. 347–348; Kat. 76: Magyar krónika. Írta Heltai Gáspár. Nyomtatott Kolozsvárt M.D.LXXIV. Most pedig újonnan Nagy-Győrben M.DCC.LXXXIX. Első darab. Streibig József' be-tűivel. 348–349; Kat. 79: Szombathely régiségeiről és történetéről a kezdetektől a XVII. század végéig. 349–351; Kat. 80: Szent István király és Szent Imre herceg. 351; Kat. 81: Stephani Salagii... Opus postumum... 351–352; Kat. 82: Szent István király és Szent Imre herceg. 352–353; Kat. 84: Szent István király templommodellt ajánl fel Szűz Máriának. 353–354; Kat. 85: Die drey Grossen Koenige der Hungarn aus dem Arpadischen Stamme von Dr. Fessler. 354–355; Kat. 89: Szent István első magyar király ditsőséges királyi méltóságában apostoli buzgósága ál-

tal. 358; Kat. 93: Szentek élete, mellyel a keresztény híveknek kedveskedik Nagykéri Scitovszky János... [SMOHAY Péterrel] 360–361; Kat. 101: Salamon és Szent László királyok kibékülése Szent István sírjánál 1083-ban. 364–366; Kat. 107: Magyar erek-lyék. Írta Ipolyi Arnold. 370; Kat. 108: Részletrajzok a székes-fehérvári szarkofágról id. Storno Ferenc vázlatkönyvéből. 370; Kat. 111: Szent István megkeresztelése – Vajk megkeresztelése. 372–374; Kat. 113: Szent István király. 374; Kat. 120: Simor János hercegprímás mellszobra. 382–383; Kat. 121: Ipolyi Arnold: A magyar Szent Korona és a koronázási jelvények története és műleírása. 383; Kat. 122: Szent István korona-felajánlása. 385; Kat. 134: Kerámialap III. András király alakjával. 391; Kat. 137: Fényképfelvétel a középkori egri székesegyház területén álló Szent István király szoborról. 394; Kat. 140: Díszüvegablakterv a budavári Nagyboldogasszony (Mátyás) templomhoz. 395–396; Kat. 141: Levelezőlap Stróbl Alajos halászbástyai Szent István lovas szobrával. 397; Kat. 142: Gyógyszeres dobozok. 397–398; Kat. 144: Szent István korona-felajánlása. A pannonhalmi ben-cés apátsági templom díszüvegablakterve. 399; Kat. 209: Cso-



6. Johannes Aquila freskói a veleméri templom hajójának északi falán. Rómer Flóris középkori falkép-monográfiájának (1874) illusztrációjához id. Storno Ferenc készítette el a freskók másolatát. Rómer és Storno tevékenységére, valamint a veleméri Szent László-kép modern utóéletére Kerny Terézia pályája során többször is visszatért.

koládedoboz. 418; Kat. 210: Szent István Hete Budapesten. 418–419; Kat. 213: Tíz Pengő. 422; Kat. 221: Szent István első magyar király megdicsőülésének 900 éves jubileuma Budapest, 1938 – Plakátterv. 426–427; Kat. 225: A XXXIV. Eucharisztikus Világkongresszus ünnepi szentmiséje. 428; Kat. 226: Szív alakú notesz az 1938-as Szent István-émlék és a XXXIV. Eucharisztikus Világkongresszus emlékére. 429; Kat. 228: Szent István-napi tűzijáték. 430; Kat. 229: Képeslap az Országjáró Szent Jobb Aranyvonattal. 430; Kat. 230: Emlékkönyv Szent István halálának kilencszázadik évfordulóján. I–III. 431; Kat. 231: Szent István. 432; Kat. 233: Somogyi Antal: Székesfehérvár. Művészet és város. 433–434; Kat. 234: A Szent Jobb megtalálása I. 434; Kat. 235: A Szent Jobb megtalálása II. 434; Kat. 236: A Szent Jobb megtalálása III. 435; Kat. 249: Szent István király megoltalmazza a hadba induló cserkészt. 440–441; Kat. 253: Szent István király. A győri székesegyház Hédervár-kápolnájának üvegablakterve. 443; Kat. 254: Szent Imre. A győri székesegyház Hédervár-kápolnájának üvegablakterve. 445; Kat. 255: Szent László. A győri székesegyház Hédervár-kápolnájának üvegablakterve. 445; Kat. 256: Boldog Gizella. A győri székesegyház Hédervár-kápolnájának üvegablakterve. 446; Kat. 259: Szörényi Levente–Bródy János: *István, a király* rockopera lemezborítója. 446–447; Kat. 267: A Szent István Lovagrend ismertetője. 450; Kat. 268: Szent István király. 450; Kat. 272: Szent István király. 452–453; Kat. 273: Aranymisés emléklap. 453. In: *István, a szent király. Tanulmánykötet és kiállítási katalógus Szent István tiszteletéről halálának 975. évfordulóján*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2013.

Entz Géza (Budapest, 1913. március 2. – Budapest, 1993. március 3.); Henszlmann Imre (Kassa, 1813. október 13. – Budapest, 1988. december 5.); Kelemen Lajos (Marosvásárhely, 1877. szeptember 30. – Kolozsvár, 1963. július 29.) In: *Nemzeti évfordulóink* 2013. Szerk. ESTÓK János–GAZDA István–SÍPKA László–CSÁSZT-VAY Tünde–SISA József–UJVÁRY Gábor. Budapest, Balassi Intézet, 2013. 18, 24, 49.

Ügyes kéznek nincsen párja. 19–20. századi hímzsminták és társaik Szepesi Balázs gyűjteményéből. Pesterzsébeti Helytörténeti Múzeum Gaál Imre Galériája 2013. VII. 21-ig. *Új Művészet*, 24. 2013/8. 36–37.

Az Olttól a Küküllőig, avagy hogyan lettem botcsinálta erődtemplom-kutató. In: *A XX. század történetírója, a fotográfus. Dr. Szentpétery Tibor életműve*. Szerk. CZAGA Viktória. Budapest, II. kerületi Kulturális Közhasznú Nonprofit Kft., 2013. (Pesthidegkúti Helytörténeti Füzetek, 1.) 38–48.

Intézeti események, 2012. *Ars Hungarica*, 39. 2013/4. 590–599.

[Szerkesztés:] *István a szent király. Tanulmánykötet és kiállítási katalógus Szent István tiszteletéről halálának 975. évfordulóján*. Szerk. KERNY Terézia–SMOHAY András. Székesfehérvár, Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum, 2013.

[Szerkesztés:] *Ars Hungarica*, 39. 2013. 1–4. sz. és Supplementum (Tanulmányok Kelényi György tiszteletére) (Főszerkesztő)

2014

Az esztergomi Keresztény Múzeum Árpád-házi Szent Margit fametszete, I. *Ars Hungarica*, 40. 2014/2. 126–150.

Árpád-házi Szent Margit alakja egy 15. századi fametszeten. In: *A zoltártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női műve-*

lődés történetéből. Szerk. PAPP Júlia. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014. 65–71.

Szent István király élete. In: *Énekek Szent István király tiszteletére. Cantiones de Sancto Stephano Rege.* Szerk. Kovács Andrea–MEDVESEY S. Norbert. Budapest, Magyar Napló Kiadó, 2014. 31–41.

[Katalógustétel:] Uralkodó szent fejekelytartója. / Head Reliquary of a Royal Saint. In: *Kép és kereszténység. / Image and Christianity. Vizuális médiumok a középkorban. / Visual Media in the Middle Ages.* Szerk. Bokor Péter. Pannonhalma, Pannonhalmi Főapátság, 2014. 208–209.

„A” Szatmári. Szatmári Gizella: Fény és árnyék. Zala György pályája és művészete. Szerk. PÉNTÉK Imre, Vitria Kiadó, 2014, Zalaegerszeg, 207 oldal. [Könyvismertetés] *Új Művészet*, 27. 2014/11. 81.

Az Olttól a Küüllőig, avagy hogyan lettem botcsinálta erődtemplom-kutató. *Erdélyi Örmény Gyökerek Füzetek*, 18. 2014. január. (Az Erdélyi Örmény Gyökerek Kulturális Egyesület kiadványa, 203.) 25–32.

Intézeti események, 2013. *Ars Hungarica*, 40. 2014/4. 653–668.

[Szerkesztés:] *Ars Hungarica*, 40. 2014/1–4. (Főszerkesztő)

2015

„Dupplici sigilli nostri authentici munimine”. A középkori magyar uralkodói pecsétek kutatástörténeti vázlata. *Ars Hungarica*, 41. 2015/2. 173–221.

Rómer Flóris, a rimajánosi bencés templom címzetes apátja. In: *Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján.* Szerk. KERNY Terézia–MIKÓ Árpád. Budapest, MTA BTK, 2015. 223–240.

Pozostalost' Flórisa Rómera vo verejných zbierkach v Budapešti. Bratislava. *Zborník Múzea mesta Bratislavy*, 27. 2015. 105–118.

Grassalkovich Antal személyes devóciója. In: *„Birodalmam alatt...” Gróf Grassalkovich Antal a birtokos, mecénás és magánember. Tanulmánykötet a Gödöllői Királyi Kastély és a Gödöllői Városi Múzeum szervezésében 2011. szeptember 16-án megrendezett Gróf Grassalkovich Antal című konferencia előadásaiából.* Szerk. CZEGLÉDI Noémi. Gödöllő, Gödöllői Városi Múzeum, 2015. (Gödöllői Múzeumi Füzetek, 14.) 45–70.

Johannes Aquila falképeiről / On the frescos of Johannes Aquila. In: *Aquila János ... keze által ... / Johannes Aquila ... by his hands ...* Budapest, Múcsarnok, 2015. 3–27. (Szlovén kapcsolat)

[Katalógustétel:] Szent László hermájának másolata (fej). In: *Mátyás-templom. A budavári Nagyboldogasszony-templom évszázadai (1246–2013).* Szerk. FARBAKY Péter–FARBAKYNÉ DEKLAVA Lilla–MÁTÉFFY Balázs–RÓKA Enikő–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, 2015. 713–714.

Rómer Flóris Ferenc. In: *Nemzeti évfordulóink 2015.* Szerk. ESTÓK János. Budapest, Balassi Intézet, 2015. (Nemzeti Évfordulóink, 12.) 13–14.

[Szerkesztés:] *Archaeologia és műtörténet. Tanulmányok Rómer Flóris munkásságáról születésének 200. évfordulóján.* Szerk. KERNY Terézia–MIKÓ Árpád. Budapest, 2015. 280 p.

[Szerkesztés:] *Ars Hungarica*, 41. 2015/1–4. (Főszerkesztő)

Összeállította Mikó Árpád
Bardoly István, Csécs Teréz és Xantus Géza baráti segítségével

Előszó

A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténet Tanszéke *Művészet Ybl és Lechner korában* címmel rendezett konferenciát 2014. május 7–8-án. Az esemény az egyetem kétévente megrendezendő konferenciáinak sorába illeszkedett, ahol a tanszék tanárai, hallgatói és a témát kutató, meghívott külső előadók számolnak be aktuális kutatásaikról. Ugyan az esemény a címben szereplő két építészóriás születésének és halálának az évfordulójához kapcsolódott, az építészeti mellett olyan képzőművészeti, iparművészeti, színház- és díszlettörténeti, valamint zenei tárgyú előadások is elhangzottak, amelyek csak közvetetten kapcsolódtak a két építészhez.

Eredetileg a különböző művészeti ágak együttes bemutatását terveztük egy konferenciakötetben, ám elegendő forrás híján ez sajnos nem valósulhatott meg. Az *Ars Hungarica* szerkesztősége vállalta az elhangzott képzőművészeti profilú előadások megjelentetését, amit ez úton is köszönünk.

Ágoston András tanulmánya a Markó utcai gimnázium Lotz Károly és Than Mór tervezte falképeit elemzi, eszmeiségük alapján nemzetközi közegbe helyezve azokat. Tematikában hozzá kapcsolható Király Erzsébet írása az Új Városházát díszítő Lotz Károly-falképekről. Tanulmányának egyik alaposan körbejárt gondolata a historizmus és a modernitás haladáselvűségének a megragadása. Vargyas Júlia tanulmánya az 1900-ban rendezett Visszautasítottak Szalonjáról annak okait kutatja, hogy a mára teljesen feledésbe merült esemény miért nem vált a modernizmus mérföldkövévé, mint harminchét évvel korábbi párizsi elődje. A tanulmány rekonstruálja a tárlatot, próbál okokat keresni

az elfeledettségre, rámutat a sematikus konzervatív–modern fogalompárral jellemzett művészettörténet manipulatív voltára. Kovács Imre elemzése Liszt Ferenc Krisztus-oratóriumának Háromkirályok-tételéről a társművészetek egységét szem előtt tartva lépi át a tudományos diszciplínák határait. Liszt esetében ez a megközelítés kifejezetten indokolt, hiszen jól ismert a képzőművészethez való kapcsolódása, zeneműveinek gyakran egy-egy képzőművészeti alkotás a kiindulópontja. A szerző a Háromkirályok-tétel kapcsán egyrészt a képzőművészeti inspirációs forrást, illetve Liszt magyarságképének a gyökereit kutatja fel. Keserü Luca tanulmányában Bánffy Miklós és Márkus László modern szimbolista színpadterveit, operarendezéseit elemzi. Keresi a festészeti minőségek megjelenését a színpadművészetben, elsősorban a wagneri színpad megújítóinak – Adolphe Appia és Mariano Fortuny – színpadrendezési előzményeit felidézve. Mészáros Ágnes egy elfelejtett osztrák vándorfestő, Alois Schönn életútját és magyarországi kapcsolódásait térképezi fel, hasznos adalékokkal gazdagítva az orientalizmus honi kutatását. Gellér Katalin előadása az Árkádia-kultusz kiemelt jelentőségét tárgyalja a szimbolizmusban, amihez főként a gödöllői művészek mítoszfeldolgozásait veszi alapul. Gulyás Dorottya a századforduló polikróm szobrászatának átfogó elemzését nyújtja, tanulmányában Ligeti Miklós, Stróbl Alajos és Zala György jól ismert, eredetileg színes szobraikat tárgyalja egészen új interpretációban. A konferenciát Rozsnyai József és Kopócsy Anna, a tanszék oktatói szervezték.

Kopócsy Anna

Liszt magyar–európai útja

Megjegyzések a Krisztus-oratórium Háromkirályok-tételének kultúrtörténeti kontextusához és képzőművészeti inspirációs hátteréhez

I.

A tanulmány a címben megjelölt zeneműrészletet kívánja egy ún. *cultural studies* típusú elemzés tárgyává tenni, kompetencia híján mellőzve a szorosabban vett zenei analízis szempontjait. Célja kettős. Egyfelől az, hogy Liszt sajátos nézőpontján keresztül adalékot nyújtson a korszak egyik legsarkalatosabb problémájához, a nemzeti kérdéshez. Másfelől pedig az, hogy bemutassa: milyen szerepet játszott a képzőművészet a zeneszerzői alkotófolyamatban.

Liszt *Krisztus-oratórium*ának 1861–1863-ban komponált *Háromkirályok-tétele*, mely a zenemű első részének, a Karácsonyi oratóriumnak az 5. tétele, nem először kerül tudományos kutatás középpontjába. Korábban Kaczmarczyk Adrienne zenetörténész szentelt egy egész tanulmányt a témának, nélkülözhetetlen kiindulópontját nyújtva a jelen írásnak is.¹ Ez a tanulmány arra az általunk is vallott módszertani kiindulóponton helyezkedett, mely szerint a kérdéses műrészlet differenciáltabb megértéséhez egy, a szűkebb zenei elemzésen túlmutató, kultúrtörténeti horizontról való megközelítés szükséges. Ez érvényes lehet az egész életműre vetítve is. A képzőművészeti és irodalmi inspirációt a műalkotás szerves részének tekintő liszti alkotómódszer kutatásában egy ilyen, tudományágakon átívelő komplex módszer alkalmazása

gyümölcsöző lehet.² Igazat kell adnunk ugyanakkor egy majd nyolcvan évvel ezelőtt keletkezett zenetörténeti tanulmány megállapításának is: a zenén kívüli inspiráció feltárásával „csupán a [liszti] zenemű eszmei tartalma vezethető le, a zenei megvalósulás mikéntje nem”.³

Kövessük először Kaczmarczyk gondolatmenetét, némi kommentár kíséretében. Induljunk ki abból a tényből, ami a romantikus zenéhez kevésbé szokott fül számára sem lehet kétséges: Liszt a *Háromkirályok*at verbunkosindulóval kísérteti. Ez első hallásra, a *Krisztus-oratórium* keresztény tematikájában és nyugati zenei hagyományra épülő kontextusában meglepőnek hat. A mű stílárisan heterogén ugyan, helyet kap benne a gregorián egyszólamúsága éppúgy, mint kora legmodernebb törekvéseit felvonultató iránya is, a verbunkosbetét azonban némileg idegen testet képez benne. Liszt persze gyakran használt magyaros stíluselemeket, csak hogy ezeket általában magyar témájú műveiben alkalmazta.⁴ Joggal teszi fel ezért a kérdést Kaczmarczyk: Liszt, aki a zenei motívumokat mindig rendkívül tudatosan használta fel, a magyaros zenét ezúttal milyen jelentéssel akarta felruházni?⁵

Nem adhatunk erre választ anélkül, hogy ne utalnánk röviden a verbunkosnak a magyar nemzeti identitás kialakulásában játszott szerepére. Eredetileg katonai toborzásokhoz kapcsolódó, cigányzenére körben járt,

1 KACZMARCZYK Adrienne: Magyar háromkirályok. Liszt: Krisztus-oratórium, I. 5. *Magyar Zene*, 44. 2006. 386–415.

2 Liszt és a társművészetek problémája az utóbbi években került csak a Liszt-kutatás homlokterébe. Lásd ehhez az MTA Zenetudományi Intézetének 2011-es nemzetközi konferenciáját (*Liszt and the Arts*), melynek előadásai folyamatosan jelennek meg a *Studia Musicologica*-ban (54. 2013/1., 2., 4. sz.), és a hozzá kapcsolódó kiállítást az MTA Zenetudományi Intézetének Zenetörténeti Múzeumában. *Liszt és a társművészetek*. Emlékkiállítás Liszt Ferenc születésének 200. év-

fordulóján. Szöveg: ECKHARDT Mária–KACZMARCZYK Adrienne. Szerk. GOMBOS László. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012.

3 GÁRDONYI Zoltán: Liszt Ferenc magyar stílusa. *Musicologia Hungarica*, III. Szerk. ISOZ Kálmán–BARTHA Dénes. Budapest, 1936 (A Magyar Nemzeti Múzeum Zenetörténeti kiadványai). 11.

4 A kérdéshez alapvető fontosságú: GÁRDONYI 1936 (lásd 3. jegyzetben). 1–55.

5 KACZMARCZYK 2006 (lásd 1. jegyzetben). 388.

hősiesen patetikus jellegű férfitánc volt, melynek virágkora körülbelül 1790-től az 1830-as évekig tartott.⁶ Liszt és kora azonban régebbinek, ősi magyar zenének hitte, s mint ilyet, a magyar nemzeti karakter egyik legfőbb letéteményeseként tartotta számon.

Nemzeti identitásképző szerepét jól jellemzi a *Magyar Nóták Veszprém vármegyéből* című, 1824-ben kiadott, verbunkostánc-gyűjtemény elején található ajánlás. E szerint a gyűjtemény célja „nemcsak az, hogy a kéziratokban lévő jelesebb darabokat az örök feledékenységűtől megmentsük [...] hanem az is, hogy a nemzeti tsinosodást ezen az úton is gyarapítsuk, ezen világ elé bocsátott nótákban a nemzeti karaktert kívánjuk tündököltetni”.⁷

A források gyakran beszámoltak a verbunkosnak a nyugati fül számára keletiesen-egzotikusnak ható karakteréről. Ez a kortársak szemében megfelelt a hun–magyar rokonság elméletéből táplálkozó keleti magyarságmítosz Liszt korában még többnyire elfogadott elképzelésének.⁸ „Mindен magyar szívek azonnal buzdúlnak, Ősi természetes lángjaiktól gyúlnak, Felséges állásba tészik termeteket, Valódiba szedik férfú képeket; Bennek a rátartós gögje Ázsianak, Díszítád Európa csinos módijának” – írta például Csokonai a *Dorottyában*.⁹

Ez a leírás át is vezet minket tárgyalt témánkhoz, hiszen Csokonai is egyfajta kettősségről, a magyar népi identitással önazonos, de a Nyugat szemében különleges orientalizmusról beszélt.¹⁰ Ez a különlegesség lehet persze pejoratívan csengő idegenség is, mint ahogyan a *Háromkirályok*-indulóval kapcsolatos egyik kortársi véleményből kiderül. Felvillantása azért tanulságos számunkra, mert Liszt replikáját is tartalmazza.

A zeneszerző maga idézte fel az 1880-as években, ahogyan egy közvetlen közelében álló német muzsikus nemtetszését fejezte ki. „Az induló magyar része a maga idejében nagyon megbotránkozta Müller-Hartungot. De hát Rubens is flamandokat ábrázolt a képén, úgy-

hogy én is adhatok Bölcseim egyikének kikent-kifent bajuszt. Engem ez egyáltalán nem zavar.”¹¹

Nincs abban semmi különös, hogy a társművészetek egységét művészi gondolkodásának középpontjába állító zeneszerző egy képzőművészeti alkotással érvelt. Ha az autoritásként felemlgetett Rubens megtehetette, hogy a *Háromkirályokat* flamandokként „aktualizálja”, akkor a verbunkosinduló segítségével ő is magyaríthatja őket, megszüntetve ezzel saját korának térbeli és időbeli távolságát a bibliai történetétől. A metafora jelentése világos: Liszt az általa ősinék gondolt magyar zenével saját népét, a magyarságot akarta reprezentálni.¹²

Fontos hangsúlyozni ugyanakkor, hogy a Karácsonyi oratórium magyaros indulója egy, a nyugati műzenei hagyományban gyökerező pasztorális zenei szövetbe ágyazódott bele. Liszt azzal, hogy a verbunkost az európai zenei hagyományba integrálta, egy sajátosan magyar–európai zenei szintézist valósított meg. A *Háromkirályokkal* reprezentált magyarság és Jézus korának pásztornépe, a zene nyelvén eggyé olvadtak, s így, együtt váltak a megtérő bibliai nép képviselőivé.

De hogyan is jellemezhető az a népfelfogás, amely itt „visszhangra talált”? Egy magától a zeneszerzőtől származó megjegyzés jó kiindulópontul szolgálhat ebben a kérdésben. A *Krisztus*-oratórium 1873-as ősbemutatójával kapcsolatban, apja számadó juhász foglalkozására utalva, Liszt a zenemű pásztoraival való jelképes azonosulásáról írt.¹³ Megjegyzése több mint csupán egy rá jellemző szellemes képes beszéd; benne az idealizált természeti lét herderi eszménye fogalmazódott meg. A romantikus népiségnek az a széles körben elterjedt ideája, mely szerint a zárványként megmaradt pásztornép az erkölcsi tisztaság legfőbb hordozójaként képes a kor civilizált embere számára megújulást jelentő életmodellt kínálni.

Ezt az idilli népeszményt a magyarsággal foglalkozó nemzetkarakterológiai írások természetes módon vetítették rá – a magyar nép keleti identitásának elkép-

6 FELFÖLDI László: A táncművészet Magyarországon. Nemzeti táncaink: verbunk és csárdás. In: *Magyar Kódex 4. Reformkor és kiegészítés. Magyarország művelődéstörténete 1790–1867*. Szerk. SZENTPÉTERI József. Budapest, Kossuth Kiadó, 2000. 274–276.

7 Idézi Liszt Ferenc és a „czigány zene”. Kiállítási katalógus. Szerk. SZUHAY Péter–PÁLÓCZY Krisztina. Budapest, Néprajzi Múzeum, 2011. 5.

8 ECKHARDT Sándor: A magyarság külföldi arcképe. In: *Mi a magyar?* Szerk. SZEKFI Gyula. Budapest, 1939 (A Magyar Szemle könyvei, 15). 94–100; VESZPRÉMI Nóra: Nemzeti mitológiák. In: *XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép*. Kiállítási katalógus. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2011. 297–304.

9 CSOKONAI VITÉZ Mihály: *DOROTTYA vagyis a DÁMÁK DIADALMA*

A FÁRSÁNGON. Furcsa vitézi verszet négy könyvben (1798). Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1983. 39.

10 Az orientalizmusról lásd STAUD Géza: *Az orientalizmus a magyar romantikában*. Budapest, 1931; SINKÓ Katalin: *Orientalizáló életképek*. In: *Művészet Magyarországon 1830–1870*, I. Kiállítási katalógus. Szerk. SZABÓ Júlia–SZÉPHELYI F. György. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1981. 98–106.

11 August GÖLLERICH: *Franz Liszt*. Berlin, Marquardt, 1908. 157. Idézi KACZMARCZYK 2006 (lásd 1. jegyzetben). 390. Lásd még GÁRDONYI 1936 (lásd 3. jegyzetben). 38.

12 KACZMARCZYK 2006 (lásd 1. jegyzetben). 391.

13 *Die Musik*, 11. 1911/1. 31.

zelésével ötvözve – az alföldi pásztornépre. „Feltaláljuk ezeknél nemzetünk sajátságait eredeti tisztaságában, még ez annyira általánosnak mondott keleti komoly méltóságot is jobban mint bárhol máshol” – írta például Rónay Jácint 1847-ben.¹⁴

A keleti identitás és a pogány magyarság összekapcsolása éppúgy közhelynek számított ezekben a szövegekben,¹⁵ mint az archaikusnak tartott síkvidéki tájnak, a pusztának és lakóinak a Kelet-mítossszal való összefűzése. Ez utóbbi tulajdonképpen megfelel annak a herderi népfogalom alapuló kontinuitáselméletnek, mely az ősi és a népi közé egyenlőségelet tett. Erdélyi János vélekedése 1843-as *Úti képeiben* jellemzőnek mondható: „Ismerjük a szent történetből Jézust és Hágárt s egész zsidónemzetet a pusztában; fogalmaink sajátok a pusztai beduinról, arabról; s keleti nép lévén, sokat hozánk vérünkbe is által, mi efféle érzelmekre, hogy nem mondjam, előszeretetre bírja kelet fiai, s így nincs mit csudálni, ha éppen ott, a szép síkságon lakik a magyarság legszebb része.”¹⁶

Amikor a magyarság és a szentföldi pásztornép zenei síkon való összefűzése Liszt fejében megfogant, bizonyára efféle irodalmi panelekben gondolkodott.¹⁷ Kétségtelen, hogy lehettek bizonyos ismeretei a magyar nemzetkarakterológiáról is; ezt egy 1856-ban írt levélrészletének felidézésével igazolhatjuk. Amikor nyolc év után ismét Magyarország földjére lépett, a hazájával való találkozásában ebben a költői képben sűrűsödött össze. „Sírva is fakadt a szívem a határnál, amikor megpillantottam ezt az oly egyszerű képet: a gondtalanul guggoló pásztort a birkái és ökrei őrzete alatt, mert úgy látszott, mintha az állatai őriznék őt.”¹⁸

Liszt sorai arra vallanak, hogy szemében a magyar pásztor már-már nem is egy valóságos, hanem önmaga realitásán túlnövő figura volt. Inkább „jelenség”, mely segített felidézni a zeneszerzőben a róla alkotott kép

sztereotip vonásait: gondtalanul merengő, melankolikus alakját. Azt a népi karaktert, mely a korabeli magyar sajtó leírásai alapján jól ismert számunkra,¹⁹ s amelyik Izsó Miklós később *Búsuló juhász* (1862) címmel híressé vált szobrával emelkedett e típus szimbólumává.²⁰

II.

Egy, a zeneszerző által írt levél segítségünkre lehet a Karácsonyi oratórium eszmei hátterének kibontásában, adalékot szolgáltat ugyanis az evangéliumi történet liszti interpretációjával kapcsolatban. „[...] jobb társaságom lesz a »pásztorok« között – írta Liszt 1872. január 6-án Carolyn Sayn-Wittgensteinnek –, akik a jóakarátú embereknek békét hirdető Angyal szavát meghallották, s mellesleg a bölcs királyok befogadtak kíséretükbe [...] Így vonulunk majd a betlehemi csillag fényénél és kapaszkodunk fel a Golgota stációin az igazság és a könnyörület Istenét dicsérve.”²¹

A *Háromkirályok* (Máté 2.9–10) és a pásztorok (Lukács 2.15), jöllehet, az evangéliumban a hívást külön-külön kapva, nem együtt mentek Betlehembe, Lisztnél egy közösséget alkotnak. Az isteni sugallatot befogadó megtérő nép közös gyermekei, akik követik a számukra kijelölt irányt, mintát adva így a hozzájuk – téren és időn kívűl – csatlakozó társaiknak. A betlehemi csillag által nyújtott inspiráció nem kevesebbet jelent tehát, mint az evangéliumi történeten túlmutató, közösségi dimenzióval felruházott és Liszt saját helyzetét is kijelölő keresztény életút-allegóriát. Ez a nép közé tartozás és Isten felé irányultság egyszersmind Liszt művészi alapállása is volt, hiszen – mint azt 1835-ös *ars poeticájában* írta – „régebben és még inkább manapság a zenének a NÉPET és az ISENT kell középpontjába állítania, közöttük meg-

14 RÓNAY Jácint: *Jellemisme, vagy az angol, francia, magyar, német, olasz, orosz, spanyol nemzet, nő, férfiú és életkorok jellemzése lélektani szempontból*. Győr, öz. Streibig Klára betűivel, 1847. Idézi Révész Emese: A népiéletkép szerepe a nemzeti jellem kidolgozásában az 1850–1870 közötti sajtóillusztráció példáján. *Ars Hungarica*, 32. 2004/2. 294.

15 „[...] igazi attila-fajta magyar vér, pogánytermés, ki még az eleven ördögtől sem fél” – írta például Vahot Imre. ВАНЮТ Imre: A hortobágyi pusztá és a csikós. In: *Magyarföld és népei eredeti képekben*. Szerk. FÉNYES Elek–LUCZENBACHER János. Pest, Beimel József betűivel, 1856. 2. füzet. 17. Idézi Révész 2004 (lásd 14. jegyzetben). 294.

16 ERDÉLYI János: *Úti képek*. In: *Uő: Úti levelek, naplók*. Szerk. T. ERDÉLYI Ilona. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 42–43. Idézi KIRÁLY Erzsébet: A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig. Esmék a magyar nemzet bölcsője körül. *XIX. Nemzet és művészet* 2011 (lásd 8. jegyzetben). 131.

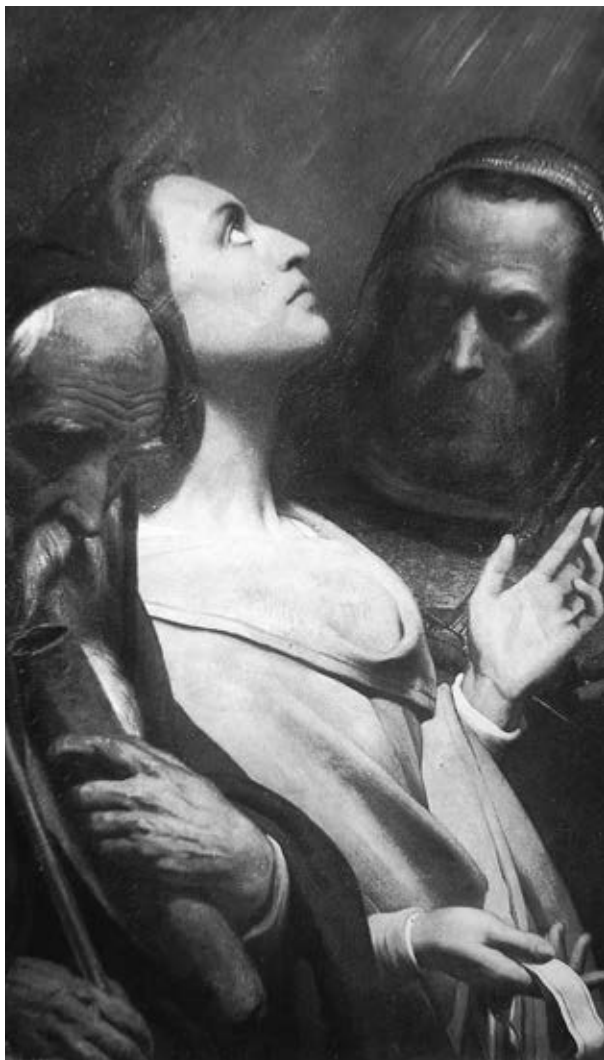
17 Kaczmarczyk Adrienne Széchenyi István 1841-ben megjelent *Kelet Népe* című könyvének közvetlenebb hatásával számol. KACZMARCZYK 2006 (lásd 1. jegyzetben). 392–397.

18 Ebben a Carolyn Sayn-Wittgensteinnek írt levelében Liszt részletesen beszámolt a magyarok szokásairól. *Franz Liszt's Briefe*, IV. Hg. von LA MARA [Ida Marie Lipsius]. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1899. 314.

19 „Alig tudjuk a juhászt másképp elképzelni, mint a mezőn, a szabad pusztán; a homok buczka tetején, botjára támaszkodva, a messzeségbe mélyesztett tekintettel, gondolat nélkül elmerengve...” *Vasárnapi Újság*, 1868. október 18. 500. Idézi Révész Emese: Nemzeti identitás a 19. századi populáris grafikában. *XIX. Nemzet és művészet* 2011 (lásd 8. jegyzetben). 65.

20 *XIX. Nemzet és művészet* 2011 (lásd 8. jegyzetben). kat. IV. 2. 21.

21 *Franz Liszt's Briefe*, VI. 1902 (lásd 1. jegyzetben). 322. Idézi KACZMARCZYK 2006. 391.



1. **Ary Scheffer:** *Háromkirályok*, 1844
Ismeretlen magángyűjteményben

teremteni a kapcsolatot, megnemesíteni, vigasztalni az emberiséget, valamint áldani és dicsérni az Istent”.²²

- 22 De la situation des artistes, et de leur condition dans la société. *Gazette musicale*, 35. 1835. augusztus 30.; Franz LISZT: *Sämtliche Schriften*. Hg. von Detlef ALTENBURG. I. *Frühe Schriften*. Hg. von Rainer KLEINERTZ, kommentiert unter Mitarbeit von Serge GUT. Wiesbaden–Leipzig–Paris, Breitkopf & Härtel, 2000. 58.
- 23 „The new theme that appears at this point is a real inspiration.” Paul MERRICK: *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. London–New York–Cambridge, Cambridge University Press, 1987. 192.

Ennek „fényében” nem meglepő, hogy a Karácsonyi oratórium 5. tételében, a verbunkosinduló után zenei formát öltő betlehemi csillag – amint azt Paul Merrick írta – „igazi inspirációt” jelent.²³ Programszerű megjelenítésről van szó, Liszt a kottába lemásolta ugyanis latinul Máté 2.9. sorait: „S lám, a csillag, amelyet Napkeleten láttak, vezette őket, míg végre meg nem álltak a hely fölött, ahol a gyermek volt.”

Mivel a *Háromkirályok*-induló a verbunkosallúzióval felismerhetően magyar zenei jegyet kapott, a betlehemi csillag kettős referenciaként értelmezhető. A jelenés azon túl, hogy utat mutatott a bibliai *Háromkirályok*nak, a magyarság számára is kijelölte a helyes irányt, vagyis a keresztény életutat. Itt válik tulajdonképpen megfoghatóvá az, amit az imént általánosságban írtunk körül: a betlehemi csillag megjelenésével realizálódik az a transzformáció, amely a magyarság „zenei krisztianizációját” jelenti.

Érdemes ezen a ponton Ary Scheffer 1844-ben festett képét, a *Háromkirályok*at bevonni a tanulmány látóterébe (1. kép).²⁴ A festmény, mely Liszt és Carolyn Sayn-Wittgenstein hercegnő közös weimari otthonának, az Altenburgnak volt a díszé, ikonográfiai kuriózum, mely korában nagy feltűnést keltett. Kortársai a betlehemi csillag felé forduló bibliai király képében ugyanis Liszt rejtett portréját ismerték fel. Mint ezt korábban kimutattuk, a zeneszerző – korának elterjedt művészszerp-felfogásával, és saját *ars poeticájával* összhangban – a művészet inspirált prófétájaként jelenik meg.²⁵

A kép eredetileg rendelkezett egy azonos méretű párdarabbal, mely az *Angyali üdvözet a pásztoroknak* jelenetét ábrázolta (2. kép).²⁶ Közös kompozíciós elemük a fény sugárzással megjelenített isteni inspiráció, melynek hatására a fiatal király (Liszt) és a pásztorok is transzformáción mennek keresztül. Ez utóbbi kép nem volt ugyan Liszt tulajdonában, de a zeneszerzővel jó barátságban álló, s az Altenburgban többször is megfordult Scheffertől Liszt kétségkívül tudhatta, hogy a két kép eredetileg összetartozott.²⁷ Amikor a zeneszerző 1854-ben Rotterdamban járt, Abraham Nottebohm magángyűjteményében igazolhatóan látta is

- 24 Leo EWALS: *Ary Scheffer. Sa vie et son œuvre*. Nimegue, Katholieke Universiteit, 1987. 297.
- 25 Kovács Imre: The Portrait of Liszt as an Allegory of the Artist in Ary Scheffer's Three Magi. *Studia Musicologica*, 49. 2008/1–2. 81–104.
- 26 Leo EWALS: *Ary Scheffer (1795–1858). Gevierd Romantikus*. Kiállítási katalógus. Dordrechts Museum. Zwolle, Waanders Uitgevers, 1995. 243–244.
- 27 Liszt és Scheffer barátságához lásd Leo EWALS: Beroemde tijdgenote van Scheffer. Franz Liszt (1811–1886). *Bulletin Dordrechts Museum*, 11. 1986. 22–24.

ezt az akkoriban igen nagyra tartott, költemény által is dicsőített festményt.²⁸

Nem tűnik ezek után túl merésznek a feltételezés: a két kép és a Karácsonyi oratórium eszmeisége között meglehetősen szoros a kapcsolat. Összefűzi őket az a világgép, melynek eredője a festő és a zeneszerző közös szellemi mentorának, Lamennais abbénak népet és Istent középpontba állító, keresztényszocialista eszmerendszere.²⁹ Lényegében ezzel magyarázható kép és zene egymáshoz hasonló népfelfogása: az az erőteljes hangsúly, mely mindkét műben az isteni inspirációt befogadó, annak hatására átalakuló, kereszténnyé lett nép megjelenítésére irányul. Scheffer a népet, ugyanúgy mint Liszt, az istenhívők idealizált közösségként ábrázolta, a szegények iránt érzett erőteljes empátiával és szolidaritással.³⁰

Szembetűnő közös vonás festmény és zene között a kerettémaként funkcionáló, személyes jeggyel felruházott, és ily módon többletjelentést hordozó *Háromkirályok*-narratíva.³¹ A képi narratíva – mint láttuk – Lisztre mint inspirált művészprófétára, a zenei pedig a zeneszerző népére, a betlehemi csillag fényében vonuló, kereszténnyé lett magyarságra utal. Egymással összefüggő művészi és közösségi „szerepidentitások” ezek, melyeket – Liszt keresztény életútjának, valamint művészi eszményének megfelelően – összefűz az isteni inspiráció.

Ary Scheffer képei és a vizsgált zeneműrészlet közötti összefüggés a közös látásmódból fakadó *analógia* kategóriájával írható le. Létezik viszont egy festmény, mely – dokumentálhatóan – mint *inspirációs forrás* állt a *Háromkirályok*-tétel háttérében. Lina Ramann a zeneszerzővel is jóváhagyatott életrajzában, az egyes Liszt-műveket megihlető festmények felsorolásánál említi a kölni dóm *Háromkirályok imádása* oltárképét is (3. kép).³²

A kép azonosítása nem okoz különösebb nehézséget. Liszt korában is jól ismert fő műről van szó, Stephan Lochner triptichonjáról, melyet 1809-ben szállítottak a kölni dómba, s azóta is ott található.³³ Nehezebb helyzetben vagyunk azonban akkor, ha az



2. Ary Scheffer: Angyal üdvözlés a pásztoroknak, 1844
Ismeretlen magángyűjteményben

inspiráció természetére kérdezzünk rá, erről ugyanis Ramann nem ejtett szót.

28 EWALS 1995 (lásd 26. jegyzetben). 220. Olyan, Ary Scheffer által festett verzió is fennmaradt, amely a mai napig összetartozik. Ehhez lásd http://www.arcadja.com/auctions/en/scheffer_ary/artist/25862/
Letöltés ideje: 2015. november 26.

29 Ary Scheffert Liszt mutatta be Lamennais-nek 1844-ben. Scheffer és Lamennais viszonyához lásd EWALS 1987 (lásd 24. jegyzetben). 112. Liszt és Lamennais kapcsolatához pedig MERRICK 1987 (23. jegyzetben). 9–25.

30 Kép és zene összefüggését még szorosabbra fűzi az a tény, hogy az *Angyal üdvözlés a pásztoroknak* témája ismerős

a Karácsonyi oratóriumból is; ez a címe a mű 2. tételének.

31 A kerettéma kifejezés Jan Białostockitól származik. Lásd Jan BIAŁOSTOCKI: A „kerettémák” és az archetipikus képek. In: Uő: *Régi és új a művészettörténetben*. Szerk. MAROSI Ernő. Budapest, Corvina Kiadó, 1982. 167–177.

32 Lina RAMANN: *Franz Liszt, Artist and Man. 1811–1840*, II. London, Grasham Press, 1882. 372.

33 Brigitte CORLEY: *Painting and Patronage in Cologne. 1300–1500*. Turnhout, Harvey Miller Publishers, 2000. 133–167. Corley elvitatja a képet Lochnertől, festőjét „Dombild Master”-ként aposztrofálja.



3. **Stephan Lochner:** *Háromkirályok imádása*, triptichon, középső tábla, 1440 körül
Köln, dóm (Fotó: Rheinisches Bildarchiv Köln)

Kézenfekvő, ha Lochner képét a *Háromkirályok*-tétel utolsó témájával, az ún. „kincs” témával hozzuk kapcsolatba. A téma azonosítása magától Lisztől származik, aki az autográf kottába lemásoltatta Máté 2.11. sorait. „Elővették kincseiket s ajándékot adtak neki: aranyat, tömjént és mirhát.”³⁴ Kérdés azonban, hogy leírhatjuk-e

kép és zene viszonyát, vagyis az inspiráció természetét, csupán a tematikus egyezésből fakadó illusztráció kategóriájával?

Aligha. Lisztnek valószínűleg másra is lehetett szemé. Számára Lochner képe egy letűnt kor régiesnek ható pompájával tűnhetett ki, melyhez nemcsak a tétel

34 MERRICK 1987 (lásd 23. jegyzetben). 193.

befejezésének diadalmas, rézfúvós fanfárok által kísért „tutti”-ja, de a verbunkosbetét archaikus-orientalizáló zenéje is jól illett.

Lisztnek bizonyára volt némi ismerete arról, hogy korának festői mit értettek keleties kinézeten; feltűnhetett neki a királyok kíséretében megjelenő figurák kifejezetten orientális jellege.³⁵ Fontos kérdés témánk szempontjából, hogy Liszt szemében ezek a csúcso sapkás, szakállas-bajuszos kísérek pusztán keletiesnek, vagy netán „magyarnak” is tűnhettek. A kérdés feltevéséhez az nyújthatja az alapot, hogy a millenniumi magyar történetírás az öreg királyban Luxemburgi Zsigmond magyar király és német-római császár rejtett portréját, a keleties figurákban pedig, valamivel később, magyar kíséretét vélték felfedezni.³⁶ Bár a pozitív válasz kétségtelenül gondolatmenetünket támogatná, hiszen képi analógiát szolgáltatna az induló magyar köntössel való felruházására, de későbbi források Liszt korába való visszavetítésével könnyen a történetietlenség csapdájába esnénk. Úgyhogy e tekintetben további vizsgálatra van szükség. Mindenesetre érdemes felidézni: amikor az induló magyaros jellegével kapcsolatban Liszt apologetikus megjegyzést tett, talán nem véletlen, hogy éppen a festészetből hozta analógiáját.

Láttuk, hogy a vizsgált zeneművészetben Liszt milyen eszközökkel valósította meg a verbunkos nyugati műzenébe való integrációját. Egy olyan keresztény szellemiségű, magyar–európai szintézis megteremtésének vagyunk itt tanúi, amelyet joggal lehet a keresztény versus pogány magyarság közötti vita sajátos zenei leképeződéseként is értelmezni. Benne a katolikus Liszt állásfoglalását látni abban az ambivalens magyarságfelfogásban, amely népünkben egyfelől a pogány Attila barbár utódait, másfelől viszont a keresztény hit védelmezőit látta.³⁷ Liszt a verbunkosallúzióval saját népének kitüntetett szerepet biztosított: a magyarságot – az itthon ekkoriban megújuló Szent István-kultusszal párhuzamban – a megtérő, és Krisztusban a Megváltót felismerő néppel azonosította.³⁸

Kovács Imre

művészettörténész, egyetemi docens,

Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Művészettörténeti Tanszék,

2087 Piliscsaba, Egyetem u. 1.

kovacs.imre@btk.ppke.hu

35 A középkori festészet orientalizmusáról lásd MAROSI Ernő: *Kép és hasonmás*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1995. 57–66.

36 „Zsigmond császár a kölni dóm oltárképén” (a Lochner-kép reprodukciójához tartozó aláírás). PÓR Antal–SCHÖNHERR Gyula: *Az Anjou-ház és örökösei (1301–1439). A magyar nemzet története*, III. Szerk. SZILÁGYI Sándor. Budapest, 1895. 584. „Figyelemre méltó itt a király [Luxemburgi Zsigmond] kísérete. Valamennyi bajuszos, egynek kivételével szakállas alak, csúcso, hátul felhajtott kucsmaalakú süvegekben, minőket a Képes Krónikából és máshonnan mint kún viseletet ismerünk. Itt csakis a király kíséretében levő magyar urak ábrázolásáról lehet szó.” HORVÁTH Henrik: *Zsigmond király és kora*. Budapest, Budapest székesfőváros, 1937 (Budapest székesfőváros várostörténeti monográfiái, VIII). 24.

37 Ez az ambivalencia a magyarokat megjelenítő, 19. századi nyugati történeti ábrázolásokon is tetten érhető. Ehhez lásd SINKÓ Katalin: *Historizmus – antihistorizmus*. In: *Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon*. Kiállítási katalógus. Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 106–107.

38 Szorosan témánkhoz tartozik, hogy Liszt tervezett egy, a pogány magyarokat megtérítő Szent István alakját középpontba állító nemzeti oratóriumot, amely végül nem valósult meg. Lásd Peter RAABE: *Liszt Schaffén*. Stuttgart–Berlin, Cotta, 1931. 361 A 19. századi Szent István-kultuszról lásd SINKÓ Katalin: *Árpád kontra Szent István*. In: *Uő: Ideák, motívumok, kánonok*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2012. 156.

Liszt's Hungaro–European Synthesis

Comments Relating to the Cultural-Historical Context of The Three Holy Kings March of the Christus Oratorio

It is evident even to those who are not really accustomed to romantic music, that *The Three Holy Kings* movement of the *Christus* oratorio by Liszt published in 1872, is a *verbunkos* march. The fact that this heroically emotional movement associated with the eastern identity of Hungarians is rather different from the rest of the work following western musical traditions was noticed by the composer's contemporaries too. What message did Liszt, who used musical motifs always very consciously, wish to convey to the people of his time? Earlier Adrienne Kaczmarczyk raised a similar question in a major study of hers, and provided an answer too: Liszt in his *Christus* oratorio achieved a uniquely Hungaro–European synthesis in music. I take this assumption as the starting point of my paper. However, I wish to approach the question of Liszt and his national identity not from a musicological aspect, but in the form of a *cultural-studies* type research. On the basis of the studies of Jácint Rónay and János Erdélyi dealing with national characterology, I wish to highlight how the Hungarian national identity and the myth

of Eastern origin were related. I shall also examine in my paper paintings that bear close connection with the piece in question. Among these *Adoration of the Magi* by Stephan Lochner is of vital importance, as according to the biographer of Liszt, Lina Ramann, it was the inspirational source of the movement in question of the *Christus* oratorio. The study is attempting to find an answer to the relationship between the Lochner painting and *The Three Holy Kings* march as well; and we shall see that it is also related to the question of the eastern identity of the Hungarians.

Imre Kovács

*Art historian, associate professor,
Pázmány Péter Catholic University, Department of Art History
H-2087 Piliscsaba, Eggyetem u. 1.
kovacs.imre@btk.ppke.hu*

TÁRGYSZAVAK

Liszt Ferenc, Christus Oratorio, Stephan Lochner, Ary Scheffer, Félicité de Lamennais

KEYWORDS

Franz Liszt, Christus Oratorio, Stephan Lochner, Ary Scheffer, Félicité de Lamennais

Aegypten. Reisebilder aus dem Orient

Hogyan kerültek Alois Schönn bécsi „Orientmaler” festményei Libay Károly Lajos utazási albumának képtáblái közé?¹

Alois Schönn (Bécs, 1826 – Krumpendorf [Karintia], 1897) bécsi festőművész elsősorban Libay Károly Lajos (Besztercebánya, 1816 – Bécs, 1888) utazási albuma kapcsán, illetve a magyarországi tanulmányútjait követően készített művei miatt tartja számon a hazai művészettörténet-írás. Habár munkássága nagy vonalakban ismert, alakjával eddig Papp Júlia foglalkozott részletesebben a közismert Lenau-vers ihlette *Három cigány* litográfia apropóján.²

Schönn a század második felében a bécsi művészeti élet meghatározó alakja volt, ugyanakkor aktív szereplője a korabeli magyar művészeti életnek is – részt vett a Pesti Műegylet kiállításain, több ízben járt Magyarországon tanulmányúton. Neve minden bizonnyal ismert volt a hazai művész körökben is.

Jelen tanulmány – a szerző egy korábbi írásában³ tárgyaltak szerves folytatásaként – a már említett album releváns képei mentén szándékozik e két művész művekké is kivételesen jól dokumentált együttműködését a kutatás számára eddig nem ismert részletekkel gazdagítva bemutatni. A Libay-album képeinek részletes tárgyalása előtt Schönn festői munkásságának – el-

sősorban a keleti és a magyarországi vonatkozásokat előtérbe helyező – bemutatása következik.

Alois Schönn pályaképe

Alois Schönn édesapja, Johann Schönn udvari hivatalnok („Kontroler bey der k. k. Cameral Verwaltung”) volt,⁴ fiát is erre a pályára szánta, aki azonban egy súlyos betegséget követően részben nagybátyja, Eduard Schönn tájképfestő hatására, részben a rajzolásban mutatott kiemelkedő tehetsége miatt úgy döntött, a művészet mellett kötelezi el magát.⁵ A festő, elvégezvén az alreáliskolát, egy évet járt kereskedelmi iskolába, majd dolgozott írnokként a Pénzügyminisztériumban, ahol kalligráfiák rajzolásával kereste kenyerét,⁶ valamint a Polytechnicumban is elvégzett négy osztályt.⁷ Bécsi akadémiai tanulmányait megelőzően Leander Russ (1809–1864) magántanítványaként⁸ sajátította el az alapokat. A bécsi művészdinasztiából⁹ származó Russ a legkorábbi oszt-

1 A tanulmány címe és tartalma módosult a konferencián elhangzott előadás címéhez – *Kapcsolódási pontok és kölcsönhatások: Alois Schönn osztrák „Orientmaler” szerepe és helye a 19. századi magyarországi művészet történetében* – és tartalmához képest.

2 Júlia PAPP: Das Gemälde „Die drei Zigeuner” von Alois Schönn. *Wiener Geschichtsblätter*, 58. 2003. Heft 1. 55–61.

3 Mészáros Ágnes: Az osztrák Orientmalerei és a 19. századi hazai orientális festészet kapcsolódási pontjai. In: *Als Ich can. Tanulmányok Urbach Zsuzsa 80. születésnapjára*. Szerk. Székely Miklós–Gavlyhofer-Kovács Gábor. Budapest, CentrArt Művészettörténetészek Új Műhelye Közhasznú Egyesület, 2013. 111–123.

4 Universitätsarchiv der Akademie der bildenden Künste Wien (UA-AbKW), *Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850* (Matrikel Bd. 7), fol. 362; UAABKW, *Schüler-Liste / Graveur-Schule. 1822 bis incl. 1850* (Matrikel

Bd. 27), fol. 276; UAABKW, *Biographische Daten / zusammengestellt gelegentlich Verfassung der zweiten Auflage des Kataloges der akademischen Gemälde-Galerie (Z 227-1900.)* (Matrikel Bd. 59 ¾), fol. 17.

5 *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1. 1873. február 14. 3. 41. A Schönn család következő generációjában Alois Schönn egyik lánya, a portré- és enteriőrfestő Ricka képviselte a művészi vonalat.

6 *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (a továbbiakban ÖBL), XI. 1999. 90. Online kiadás: <http://www.biographien.ac.at> (A szócikk szerzője: Martina HAJA.)

7 UAABKW, *Protocoll für die Schule der Historienmalerei / 1847–1850* (Matrikel Bd. 56), fol. 24.

8 ÖBL, XI. 1999 (lásd 6. jegyzetben). 91–92.

9 Walter Koschatzky: *Des Kaisers Guckkasten. Eine Sammlung alt-österreichischer Ansichten aus der Wiener Hofburg*. Salzburg–Wien, Residenz

rák orientális festők egyike volt. Schön az Akademie der bildenden Künste több féléven át látogatta: 1841–1842-ben a metszőosztály (Graveurschule) diákjaként,¹⁰ majd 1845 és 1848 között,¹¹ főleg a téli szemeszterekben, Joseph von Führich tanítványaként¹² tanult történeti festészetet.

1848-ban – az ismert történelmi helyzet miatt – egy időre bezárt az Akadémia. A forradalmi események Schönnt is magukkal ragadták: a tirolai önkéntes honvéd egységekhez (Tiroler Schützen) csatlakozva részt vett az észak-itáliai harcokban. Természetesen ecsetjeit, vázlatfüzetét sem hagyta otthon. Az itt készített vázlatok szolgálták alapul az egyik híressé vált, Bécsben kiállított és a Verein zur Beförderung der bildenden Künste által megvásárolt nagyméretű olajfestményéhez (*Heimkehr aus dem Gefechte bei Ponte tedesco*).¹³

Schönn a forradalom idején, 1849-ben járt első ízben magyar földön tanulmányúton, de a festőfelszerelésével bókklászó művészt Komáromban kémnek nézték, elfogták, és halálra ítélték; az életét az mentette meg, hogy a császári csapatoknak végül sikerült bevenniük az erődöt.¹⁴

1850–1851 folyamán Párizsban tartózkodott. Itt többek között a párizsi népi életről készített vázlatokat, valamint a régi nagy mesterek, mindenekelőtt Horace Vernet festészetét tanulmányozta, akinek klasszicizáló orientális festésze, illetve monumentális csatajelenetei alapvető hatással voltak rá.¹⁵ Ennek bizonyítéka többek között a hagyatéki katalógusban szereplő Horace Vernet-mű másolata: *Kampffranzösischer Truppen auf*

einem Festungswall.¹⁶ Ennek ellenére párizsi útját követően alig festett csatajelenetet. Első mestere, Leander Russ példáján túl tehát Horace Vernet képei, valamint maga a párizsi tartózkodás is jelentős szerepet játszottak abban, hogy Schön fokozott érdeklődéssel fordult az orientális festészet felé.

Schönn számos országba ellátogatott még élete folyamán, némely vidékre több ízben is, de hogy pontosan mikor merre járt, nehezen követhető, a datált képek alapján lehet csupán nagy vonalakban rekonstruálni. Utazásai során bejárta Ausztriát, Itáliát, Magyarországot, Erdélyt, a Felvidéket – ezeken a vidékeken elsősorban romantikus-idilli, a cigányok mindennapjait bemutató életképeket, valamint a Kárpát-medence népeit, a jellegzetes viseleteket ábrázoló sorozatokat készített (*Dorfzigeuner aus Oberungarn*,¹⁷ *Walachischer Kirchengang*,¹⁸ *Haus eines Siebenbürger Sachsen*, *Walachische Zigeuner*,¹⁹ *Walachischer Hirt*,²⁰ *Siebenbürgische Zigeuner*, *Siebenbürger Sachsen*, *Siebenbürger Rumänen*, *Banater Walachen*,²¹ *Griechische Kirche in einem walachischen Dorfe Siebenbürgen's*²² stb.). Járt még Galíciában (1867, Krakko és Tarnów), ahol a helyi zsidó közösségek mindennapjait ábrázoló zsánerjeleneteket festett,²³ illetve a Balkánon, erről az útról hangulatos szarajevói és macedóniai népi életképei tanúskodnak. Beutazta a mai Közel-Kelet több országát is, de nem követhető nyomon pontosan, mikor hol járt, illetve hogy csupán egy alkalommal, vagy esetleg több ízben látogatott el egy adott területre. A különféle életrajzi források változatos sorrendben és évszámtársítással sorolják fel az egyes országokat, anélkül, hogy

Verlag, 1991. 49. A „dinasztiaalapító” nagypapa porcelánfestő volt a Wiener Porzellanmanufakturban.

10 1841. október 20-án iratkozott be, majd 1842. június 2-án iratkozott ki. UAABKW, *Schüler-Liste / Graveur-Schule. 1822 bis incl. 1850* (Matrikel Bd. 27), fol. 276.

11 Pontosabban: *Malerschule: 1845–1846: téli szemeszter, 1846: nyári szemeszter; Historienmalerei: 1846–1847: téli szemeszter és 1847–1848: téli szemeszter*. Forrás: UAABKW, *Protokoll der die k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien frequentirenden Schüler. / vom Jahre 1797 bis 1850* (Matrikel Bd. 7), fol. 362; UAABKW, *Protocol vom Winterkurs 1844 bis Somm. 1846 Malerschule* (Matrikel Bd. 47), fol. 22; UAABKW, *Protokoll für die Schule der Historienmalerei / 1847–1850* (Matrikel Bd. 56), fol. 24; UAABKW, *Biographische Daten / zusammengestellt gelegentlich Verfassung der zweiten Auflage des Kataloges der akademischen Gemälde-Galerie (Z 227–1900.)* (Matrikel Bd. 59 3/4), fol. 17.

12 Constant von WURZBACH: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*... Wien, XXXI, 1876. 98; ÖBL, XI. 1999 (lásd 6. jegyzetben). 90. Joseph von Führich 1840 és 1850 között volt a történeti kompozíció professzora (Professor der historischen Composition).

13 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 98.

14 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 98.

15 *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*. Hg. von Claudia WÖHRER. Wien, Österreichische

Galerie Belvedere–Edition Christian Brandstätter. IV (S–Z). 2000. 59; *Orient & Okzident. Österreichische Maler des 19. Jahrhunderts auf Reisen*. Katalogbuch zur Ausstellung im Belvedere in Wien. Hg. von Agnes HUSSLEIN-ARCO–Sabine GRABNER. Wien, Belvedere–München, Hirmer Verlag, 2012. 252; WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 98.

16 Olaj, vászon, 71×53 cm. *Katalog des künstlerischen Nachlasses Alois Schönk k. k. Professor, Mitglied der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, Ritter des Franz-Josefs-Ordens, der Französischen Ehrenlegion etc.* Versteigerung Dienstag den 8. März 1898 und folgende Tage Nachmittags von 3 1/2 – 6 1/2 Uhr im Künstlerhause. Wien, Verlag von H. O. Miethke, 1898. (A továbbiakban: *Nachlasskatalog*), 133. katalógustétel.

17 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 100.

18 *Mittheilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst*, 1. 1873. 41.

19 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 100; *Verzeichniss der öffentlich ausgestellten Kunstwerke an der kaiserl. königl. Akademie der bildenden Künste bei St. Anna im Jahre 1859*. Wien, Druck von Carl Gerold's Sohn, 1859, kat. nr. 64.

20 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 100.

21 1869, lásd WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 101.

22 1858, lásd WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 100.

23 ÖBL, XI. 1999 (lásd 6. jegyzetben). 90.

megneveznék az információ forrását.²⁴ A *Wiener Zeitung* egyik 1852. évi számában²⁵ olvasható egy feltehetően magától Schönntől származó információkon alapuló útvonalleírás, amely szerint a festő 1851 júniusában indult első keleti útjára, és ennek során a következő helyeken fordult meg: Görögország, Törökország, Szíria, Egyiptom és Núbia – más értesülések szerint a Nílus mentén a deltától eljutott egészen a Kék-Nílus forrásvidékéig, az abesszíniai hegyekig²⁶ –, majd a Vörös-tengeren átkelve Észak-Arábiába látogatott, végül Szicílián keresztül 1852 nyarán tért vissza Bécsbe. Tehát első keleti útja nem 1852–1853-ra, hanem egy évvel korábbra tehető. Az út során festett akvarelleket, vázlatait, illetve frissen elkészült olajképeit az Österreichisches Kunstverein 1852. szeptemberi, novemberi, illetve decemberi tárlatain mutatta be.²⁷ Egy jóval későbbi, Schön-nélt tett műterem-látogatásról beszámoló cikkben pedig az olvasható, hogy egy másik alkalommal – a pontos évszám itt sem ismert – a festő két természettudós, Theodor von Heuglin és Alfred Brehm társaságában látogatott el Szudánba; illetve a cikk szerzője azt is megerősíti, hogy Schön valóban több ízben járt Keleten.²⁸ Arra vonatkozóan, hogy a festő az eddig felsoroltakon kívül mely országokban fordult még meg, az életmű egyes darabjai, illetve a hagyatéki árverési katalógusban található címek, képleírások adnak támpontot.

A következő (évszám nélküli) képcímek – *Pferdemarkt in Tunis*,²⁹ *Die Hauptwache im Bazar zu Tunis*,³⁰ *Blick auf Tunis und die Bucht von Goletta bei nahendem Gewitter*,³¹ *Ansicht von Tunis. Blick durch einen Thorbogen auf die Stadt*,³² *Dorf Saguan bei Tunis*³³ –, valamint egy szignált és felirattal ellátott (j. j. I. „Schön Tunis”) ceruzarajz³⁴ alapján bizonyosra vehető, hogy Schön eljutott Tuniszba.³⁵ Talán Marokkóban is járt még, bár erről csupán egy *Marokkanische Straßenszene*³⁶ című kép tanúskodik, ahol a címadás azonban nem a festőtől származik. A festményen boltívekkel fedett bazár részlete látható az utca szélén lévő padokon vagy épp a földön ülő csoportokkal, járókelőkkel. A jellegzetes orientális életkép igazából bármely közel-keleti városban játszódhatna. Schön keleti útjainak egyik hozadéka, hogy 1878–1879-ben ő is készített illusztrációkat Georg Ebers *Ägypten in Bild und Wort* című művéhez.³⁷

Schön időskorára sem hagyott fel az utazással: 1878-ban és 1880-ban ismételt Szicíliába látogatott, majd 1890-ben Hollandiában tett egy tanulmányutat.³⁸

Aktív résztvevője volt a bécsi művészeti életnek: a *Genossenschaft bildender Künstler Wiens*, avagy *Wiener Künstlerhaus* (1861) egyik alapító tagja, később elnöke is;³⁹ tagja volt még az *Österreichischer Kunstverein*-nek,⁴⁰ ahol a legkülönfélébb feladatkörökben, bizottságokban vállalt szerepet, gyakran bízták rá zsűrizést

24 A különféle variációknak jó összefoglalását adja megjelenés előtt lévő tanulmányában Ernst CZERNY: Alois Schön (1826–1897) – Überlegungen und neue Materialien zu seiner Ägyptenreise. In: *Egypt and Austria IX – Perception of the Orient in Central Europe (1800–1918). Proceedings of the Symposium held at Betliar from October 21st to 24th 2013*. Ed. by Lubica HUĐÁKOVÁ–Jozef HUDEC. Bratislava, 2015.

25 *Wiener Zeitung*, 1852. november 6. 3090 (*Kleine Chronik* rovat).

26 Kunst-Ausstellung im Monat September. (Fortsetzung). In: *Der Humorist*, 1852. szeptember 12. 866.

27 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 98. Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereines, Monat September 1852, Kat. 799: *Ein Abend am Nil*; Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereines, Monat November 1852, Kat. 60–70. *Reisestudien aus Afrika*: 11 darab, az utazásához kapcsolódó, ottani tájakat, romokat, helybéli embereket ábrázoló mű; Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereines, Monat December 1852, Kat. 33. *Zwei Mädchen auf dem Sklavenmarkt in Siouth in Ober-Egypten*, Kat. 34: *Die Colosse von Theben (Memnon-Säulen) mit den Ruinen des Tempels von Medinet-Habu*.

28 *Wiener Zeitung* (*Wiener Abendpost – Beilage zur Wiener Zeitung*), 1874. július 16. 1276. (Atelierschau).

29 Egyrészt egy olajfestmény (olaj, vászon, 137×258 cm; In: *Nachlasskatalog*, Nr. 1 [lásd 16. jegyzetben]); másrészt egy vázlat (olaj, vászon, 38×81 cm; In: *Nachlasskatalog*, Nr. 58 [lásd 16. jegyzetben]); valamint egy akvarell- és ceruzatechnikával készült változat (345×428 mm, Bécs, Akademie der bildenden Künste, Itsz. 21355), amelyet Schön minden bizonnyal utazás közben készített – a példány azonban se nem datált, se nem szignált.

30 Olaj, vászon, 76×108 cm. In: *Nachlasskatalog*, Nr. 44 (lásd 16. jegyzetben).

31 Színvázlat, olaj, vászon; 97×141 cm. In: *Nachlasskatalog*, Nr. 52 (lásd 16. jegyzetben).

32 Akvarell, méret: Gross-Folio In: *Nachlasskatalog*, Nr. 146 (lásd 16. jegyzetben).

33 Akvarell, méret: Gross-Folio In: *Nachlasskatalog*, Nr. 177 (lásd 16. jegyzetben).

34 *Bepacktes Dromedar und einige Esel*; ceruza, akvarell, fedőfehér, szignált jobbra lent: „Schön Tunis”. Fotónegatív. ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Itsz. D 48.613.

35 Az ÖBL szócikke szerint Tuniszban 1852-ben járt Schön. ÖBL, XI. 1999 (lásd 6. jegyzetben). 90.

36 Olaj, vászon, 76×110 cm; jelezve: „A. Schön”. 469. Kunstauktion, Dorotheum, 1941. december 2–5., Nr. 145., 39. képtábla. Negatív úvegen, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung, Inv. No. D 2722.

37 Schön összesen négy képpel járult hozzá a műhöz: I. kötet: *Tunesischer Pilger*; II. kötet: *Kairener Gelehrter, Hâschim, der Asuâner, Abessinier*. Georg EBERS: *Ägypten in Bild und Wort. Dargestellt von unseren ersten Künstlern*. Hg. von Eduard HALLBERGER. Stuttgart–Leipzig, 1879–1880. 101. Online: <http://dk.bu.uni.wroc.pl/cymelia/displayDocumentFotos.htm?docId=8200038196> Letöltés ideje: 2013. június 30.

38 ÖBL, XI. 1999 (lásd 6. jegyzetben). 90.

39 1865. november 18. és 1866. november 24. között. Felix CZEIKE: *Historisches Lexikon Wien*, V. 1997. 330.

40 1850 elején alapította Rudolf von Arthaber az Általer Kunstverein ellenpárjaként, amely csak az osztrák művészetet támogatta; az új Kunstverein azonban a külföldi iskolák műveit is el akarta hozni

is, részt vett az éves kiállítások, illetve az 1873-as bécsi világhiállítás anyagának az összeállításában.⁴¹ Emellett tagja volt még a Patriotischer Verein des Künstler Wiensnek,⁴² továbbá az Aquarellisten-Club avagy Aquarellisten-Vereinigung der Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens névre hallgató, 1885-ben alakult szakmai egyesületnek.⁴³ 1866-tól pedig a bécsi Akademie der bildenden Künste tagjává választották, 1877-ben ugyanitt tiszteletbeli professzor címet is kapott.⁴⁴

Schönn kivette a részét a korszak egyik legmonumentálisabb művészeti projektjéből, a Naturhistorisches Museum termeit díszítő festménydekoráció elkészítéséből. 1883 és 1889 között összesen tizennyolc teremben, huszonhét festő közreműködésével száz hatalmas, vászonra festett olajképet applikáltak a falfelületekre. Alois Schönn a Hochparterre szinten lévő termek dekorációjához hat művel járult hozzá.⁴⁵

1873-ban Bécsben a világhiállítás körüli szolgálataiért Ferenc József-renddel (Lovagosztály) tüntették ki.⁴⁶ 1874-ben Berlinben újabb elismerést kapott: *Das Theater in Chioggia* című művéért a Goldmedaille Deutsches Reich díjat; 1878-ban Párizsban a Becsületrend Lovagkeresztjével tüntették ki, itt is feltehetően a világhiállításához kapcsolódó tevékenysége okán. *Römischer Winzer* című festményéért 1882-ben az Erzherzog Carl Ludwig-medált kapta saját hazájától.⁴⁷

Schönn rendszeresen szerepelt a legfontosabb bécsi kiállításokon: az Akademie der bildenden Künste éves tárlatain, az Österreichisches Kunstverein havonta megrendezett egyleti kiállításain, illetve a Wiener

Künstlerhausban helyet kapó éves nagy nemzetközi kiállításokon. Műveit látni lehetett a Künstlerhaus állandó kiállításán is. Megbecsült, elismert művész volt, a császári udvar is vásárolt tőle képeket.⁴⁸ A Pesti Műegylet kiállításain is szerepelt képekkel, igaz, nem orientális témájúakkal, hanem inkább a magyarországi tartózkodásához kötődő zsánerjelenetekkel, illetve az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc eseményeit feldolgozó művekkel.⁴⁹ Két alkalommal, 1850-ben és 1869-ben szerepelt a párizsi Salon tárlatán is.⁵⁰ Képei nemcsak Bécsben, hanem Európa-szerte keresettek voltak.

Mind a korabeli, mind a későbbi szakirodalom elsősorban zsánerfestőként tartja számon Schönn. Abban a tekintetben megoszlanak a vélemények, hogy az osztrákok közül ő vagy Leopold Carl Müller tekinthető-e az első par excellence orientális festőnek: míg a 19. század végén a kortársak éppen hogy az orientális festészet első nagy formátumú alakjának tekintették, és jelentőségét, szerepét a német Wilhelm Gentzéhez, illetve a francia Alexandre Decamps-éhoz hasonlították,⁵¹ addig 19. század művészetének történetéről írott modern osztrák összefoglalások már nem tartják őt a szó eredeti értelmében vett *Orientaler*nek.⁵² Schönn nehéz bármelyik csoporthoz, stílusirányzathoz egyértelműen besorolni. Stílusa eleinte a késő biedermeier hagyományból táplálkozott; a pontosságra, részletességre, a részletek aprólékos, realiztikus visszaadására való törekvés, erős couleur locale és anekdotikus hangvétel jellemezte képeit. Dél-európai és keleti

Bécsbe, sőt mi több állandó kiállítása is volt az egyesületnek. Wladimir AICHELBURG: *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001. Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, I. Wien, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag, 2003. 32.

41 AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 124, 125, 126, 127.

42 AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 123.

43 AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 228.

44 Friedrich von BOETTICHER: *Malerwerke des neunzehnten Jahrhunderts. Beitrag zur Kunstgeschichte*. II/2. Saal–Zwengauer. Dresden, Fr. v. Boetticher's Verlag, 1901. 637; valamint Ludwig EISENBERG: *Das geistige Wien. Künstler- und Schriftsteller-Lexicon*, I. Wien, Brockhausen, 1893. 501.

45 A képek: *Braunkohlentagbau bei Dux* (2. terem), *Daibuts von Kamakura in Japan* (14. terem), *Schirdar Medrese in Samarkand Rigistan-Moschée* (14. terem), *Australneger im Lager* (16. terem), *Maoridorf* (16. terem), *Markt in Tunis* (17. terem). Margarete MIGACZ: *Die Landschaftsbilder im Naturhistorischen Museum in Wien und die Wiener Landschaftsmalerei der Epoche*. Dissertation. Wien, Universität Wien, 1972; EISENBERG 1893 (lásd 44. jegyzetben). 49; PAPP 2003 (lásd 2. jegyzetben). 59.

46 *Österreichisch-Kaiserlicher Hof-Kalender für das Jahr 1884*. Wien, Druck und Verlag der K. k. Hof- und Staatsdruckerei, 1884. 201.

47 BOETTICHER 1901 (lásd 44. jegyzetben). 637.

48 *Küste bei Genua*, 1872, 3500 fl.; *Venezianische Fischer*, 1874, 2000 fl.; *Am Brunnen von Taormina*, 1885, 1200 fl.; *Straße in Palermo*, 1886, 1400 fl. Többek között a Künstlerhaus éves nagy kiállításain nyílt lehetőség műtárgyvásárlásra. AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 206.

49 A Pesti Műegyletben kiállított képeit lásd SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: *A Pesti Műegylet története. A képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a XIX. században Pest–Budán*. Miskolc, A Miskolci Egyetem Kiadója, 2007. 352, 423, 435, 436, 478.

50 1850: kat. nr. 2780: *Épisode de la guerre de Hongrie en 1849*. Pierre SANCHEZ–Xavier SEYDOUX: *Les catalogues des Salons*. Dijon, L'Echelle de Jacob. V (1846–1850). 2001. 391; 1869: kat. nr. 2163: *Les vendanges, près Constantinople*. SANCHEZ–SEYDOUX 2004. IX (1868–1870). 292.

51 *Biographisches Jahrbuch und Deutscher Nekrolog*, II. Berlin, s. n., 1898. 50.

52 *Geschichte der bildenden Kunst in Österreich. 19. Jahrhundert*, V. Hg. von Gerbert FRODL. München–Berlin–London–New York, Prestel–Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2002. 318. (Az idevágó fejezet szerzője Gerbert FRODL.)

útjainak hatására kezdetben sötét tónusú palettája kivilágosodott.

Jóllehet számos művét őrzik közintézményekben, az alkotások jó része ma is magángyűjteményekben található, így a kutatás számára nehezen hozzáférhető. Az œuvre-rekonstrukció legfontosabb forrása a Schönner-hagyaték 805 tétel tartalmazó árverési katalógusa.⁵³

A Libay-album Schönner által litografált képtábláinak eredete

E fejezet arról kíván minden eddiginél átfogóbb és pontosabb képet adni, hogy Alois Schönner mint litográfus pontosan milyen módon járult hozzá Libay úti albumához, milyen szereppel bírt a nevével jegyzett képtáblák létrehozásában. Az itt bemutatott összefüggések közül néhány említésre került már korábbi publikációkban, most azonban újabb feltárt adatok tükrében lehetőség nyílik arra, hogy még részletesebb, még hitelesebb képet rajzolódjon ki.

Libay Károly Lajos 1855–1856-os egyiptomi utazása⁵⁴ során készített képeiből *Aegypten. Reisebilder aus dem Orient* címmel 1857-től két éven át egy mappasorozatot jelentetett meg,⁵⁵ amelyeket 1860-ban adott ki összegyűjtve, reprezentatív kivitelben, képmagyarázó szövegekkel ellátva. Az album összesen hatvan képtáblát tartalmaz, melyek, néhány kivétellel, mind Libay raj-

zai után készültek. A kivételeket azok a képek jelentik, amelyeknek megalkotásában Alois Schönner is részt vett társrajzolóként, valamint azok, amelyeket Schönner önállóan rajzolt. A könyvmatok elkészítésében összesen hat művész vett részt: F. Kayser/Kaiser (2 képtábla), Alexander Kaiser (3), Rudolf von Alt (36), C. (Carl?) Jung (4), Jan Novopacký⁵⁶ (8), Alois Schönner (5). Két képtábla alatt mind Schönner, mind Alexander Kaiser neve is fel van tüntetve litográfusként, ezek közös munkák.⁵⁷ A képek jó része Reiffenstein & Rösch bécsi litográfiai intézetében készült, a hatvanból öt képtábla pedig Anton Hartinger munkája, aki a bécsi Tipográfiai Intézet litográfiai részlegének volt a munkatársa.⁵⁸

Az album elkészítésében részt vevő művészek valószínűleg személyesen is ismerték egymást, ugyanis többen is tagjai voltak valamely Bécsben működő művészegyesületnek. A Künstlergesellschaft zum blauen Strauß, avagy Albrecht Dürer-Verein⁵⁹ tagjainak névsorában szerepel Libay és Rudolf von Alt neve;⁶⁰ Alois Schönner és Jan Novopacký az 1860–1861-es évben az Eintracht tagjai voltak.⁶¹ 1861-től a két társaság Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens néven egyesült.⁶² Szintén többen is szerepelnek a Libay-album alkotói közül a Künstlerhaus alapítói, valamint felépültét anyagilag is támogatók névsorában: Libay, Jan Novopacký, Alois Schönner, valamint Reiffenstein & Rösch.⁶³ Az alapításától kezdve tagjai voltak az Österreichischer Kunstvereinnak Alexander Kaiser, Libay, Novopacký és Schönner,⁶⁴ illetve az album mind egyik alkotójának neve felbukkan a Kunstverein kiállítási katalógusaiban. A közös egyesületi tagságon kívül

53 A hivatkozásokban: *Nachlasskatalog* (lásd 16. jegyzetben).

54 Ennek útvonala, körülményei korábbi publikációkban már ismertetésre kerültek: *Adatok Libay Lajos életrajzához*. Összeállította Dr. SIORVÁN Vilmos. Dés, Demeter és Kiss Nyomda, 1917; a további irodalom ismertetését lásd MÉSZÁROS 2013 (lásd 3. jegyzetben). 115–120, 122, 35. lábjegyzet.

55 Összesen 15 mappát, minden mappa 4 litográfiát tartalmazott (OSZK, Plakát- és Kisnyomtatványtár). A füzetekből Libay már 1858-tól küldött példányokat a Pesti Műegylet kiállításaira.

56 Wurzbach Libayról írt szövegében Novopacký helyett tévesen Nowotnyt írt, melyet a későbbi szakirodalmak jó része – így például Lyka, majd az ő nyomán hazai szakirodalmak, lexikonok egész sora – átvett.

57 A Libay-album cseh, szlovák és angol nyelvű szövegfordítással kiegészített kiadásának előszavában olvashatók szerint Dušan Magdolen más eredményekre jutott a számolással: ő 36 képtáblát társít Rudolf von Althoz, nem tesz különbséget F., illetve A. Kaiser között, Schönner nevét 9 képtáblán látta feltűnni, és olvasatában G. Jung pedig 4 képtábla litográfusa volt. *Karl Ludwig Libay: Aegypten, Reisebilder aus dem Orient: dem hochgeborenen Herrn Grafen Joseph Breunner hochachtungsvoll gewidmet / Egypt, travel sketches from the Orient. Nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von Ludwig Libay. Wien,*

1857. Hg. von Dušan MAGDOLEN–Lucie STORCHOVÁ. Praha, Set Out, 2006. 10.

58 Typographisch-literarisch-artistische Anstalt. 1859-ben alapította meg saját intézetét. WURZBACH 1861 (lásd 12. jegyzetben). VII. 403.

59 1846 és 1856 között a Künstlergesellschaft zum blauen Strauß nevet használta az egyesület, amelyet 1856. szeptember 19-én változtattak meg Gesellschaft ausübender bildender Künstler und Kunstfreunde in Wienre, végül 1858. február 2-án az általános taggyűlésen az Albrecht-Dürer-Verein nevet vették fel. Wladimir AICHELBURG: *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986. 125 Jahre in Bilddokumenten*. Wien, Kunstverlag Wolftrum, 1986. 8.

60 Legálábbis az 1845-ös, 1856-os és 1861-es esztendőkből – az Aichelburg könyvében közölt taglisták alapján. AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 20.

61 AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 34.

62 AICHELBURG 1986 (lásd 59. jegyzetben). 7–8, 14.

63 AICHELBURG 2003 (lásd 40. jegyzetben). 34.

64 Az 1851. október 31-i taglistából vett adatok. *Bericht über den Bestand und das Wirken Österreichischen Kunstvereines in Wien seit seiner Entstehung im Juli 1850 bis zum Schlusse seines ersten Verwaltungs-Jahres an 30 October 1851*. Wien, 1852.

Libay és Schönn között kapcsolódási pontot jelentett még, hogy a két festő mindössze négy év eltéréssel látogatott el ugyanazokra a helyekre.

A Libay-albumnak tehát összesen hét képe alatt szerepel Alois Schönn neve, ebből négy képtáblán nemcsak litográfusként, hanem Libayval együtt rajzolóként is.⁶⁵ Már Wurzbach is megemlíti, hogy Schönn több saját festményének a maga által készített litografált változata is szerepel az albumban, de ő két olyan képet (*Wüstenbrunnen*, *Orientalisches Kaffeehaus*) hoz példaként,⁶⁶ amelyek esetében az album megfeleltethető képtábláin olvasható feliratok közül semmi sem utal arra, hogy valamilyen formában Alois Schönn kezétől származnának. Az azonban igaz, hogy Schönn több műve előképként szolgált a Libay-album Schönn által (is) rajzolt litográfiáihoz, mivel a Schönn-műveken a párba állítható litográfián ábrázolttal szinte teljesen megegyező jelenet látható. A Libay-album szóban forgó képtáblái közül – a 23. és a 41. számú – egy az egyben megfeleltethető Schönn valamely alkotásának. Arra is találni példát, hogy Schönn a saját alkotását mint központi képmotívumot emelte be a litográfián látható kompozícióba (29. és 40. számú).

Schönn-nek az újabb szakirodalomban *Lager vor einer Nordafrikanischen Stadt* címmel szereplő olajfestménye szolgált alapul a *Rab vásár Kenneh mellett* (29. számú) című litográfiához. A két kép közötti egyezésekre Martina Haja figyel fel először.⁶⁷ A festmény szignált és datált, a rajta szereplő dátum 1855. Ismert az is, hogy Schönn az Österreichischer Kunstverein 1852. decemberi kiállításán *Zwei Mädchen auf dem Sclavenmarkte in Siouth in Oberegypten* címmel kiállított egy olajképet,⁶⁸ amelyről épp a címe alapján (jóllehet a képcímekben két különböző helységnév szerepel) feltételezhető, hogy a Libay-album képtáblájához nagyon hasonló jelenetet ábrázolhatott. Úgy tűnik tehát, Schönn több ízben is megfestette ugyanazt a témát. Az évszámok arra engednek következtetni, hogy az 1855-ben festett kép az 1852-ben kiállított festmény egy

újabb verziója lehetett. Ismert továbbá egy gouache vázlat is, amelyet Schönn feltehetően utazása során a helyszínen készített, amely az olajképhez szolgált kiindulópontként.⁶⁹ A litográfia, az olajfestmény és a gouache összevetése egymással több szempontból is tanulságos. A litográfia kompozíciójába Schönn egy az egyben átemelte a festmény középpontjában látható két fekete, ülő nő alakját, valamint számos további képelemet. A festményen látható elrendezéshez képest annyi a változás, hogy nyomat volta miatt a kép tükrözve látható, illetve hogy Schönn hozzáadott a jelenetnek még két férfialakot: a színes köntösbe öltözött vevő és a szerezsen rabszolgaárus figuráját. Az olajfestményen a nőalakok ébenfekete bőrszínén kívül semmi nem utal arra, hogy rabszolgák lennének, akár pihenő utazóknak vagy út menti árusoknak is tűnhetnek első pillantásra, a litográfián ellenben a két férfialakon kívül még a kép címe is egyértelműsíti a kontextust. A három képverzió közül a gouache nyers színei tükrözik a leghűbben a sivatagi környezet redukált színvilágát. Schönn még a festményen is igyekezett ezt valamelyest megőrizni, csupán az ég kékjét tompította derengő alkonyati fénnel. A litográfián viszont láthatóan az volt a célja, hogy minél színesebb, látványosabb legyen a jelenet – ebben a vonatkozásban kiemelt szerepet kapott a két férfi ruházata. Az is érdekes, hogy a fiatal lányt Schönn a gouache vázlaton a bokájától az álláig fehér vászonleplekbe öltöztetve alakként festette meg, akinek csak a nyaka, a feje, valamint nagyjából a kéz- és lábfeje látszik ki a ruhából; azonban mind az olajfestményen, mind a litográfián a lány egyik karja és válla szabadon marad, megtörve a fehér gyolcstömeg egyhangúságát, alaktalanságát, egyúttal vonzóbbá téve a fiatal leány látványát. Az olajkép kidolgozásakor Schönn láthatóan kiemelt figyelmet fordított arra, hogy – a bécsi közönség várakozásainak megfelelően – a valóságosnál „orientálisabb” hangulatú jelenetet fessen vászonra.

65 Lásd MÉSZÁROS 2013 (lásd 3. jegyzetben). 118.

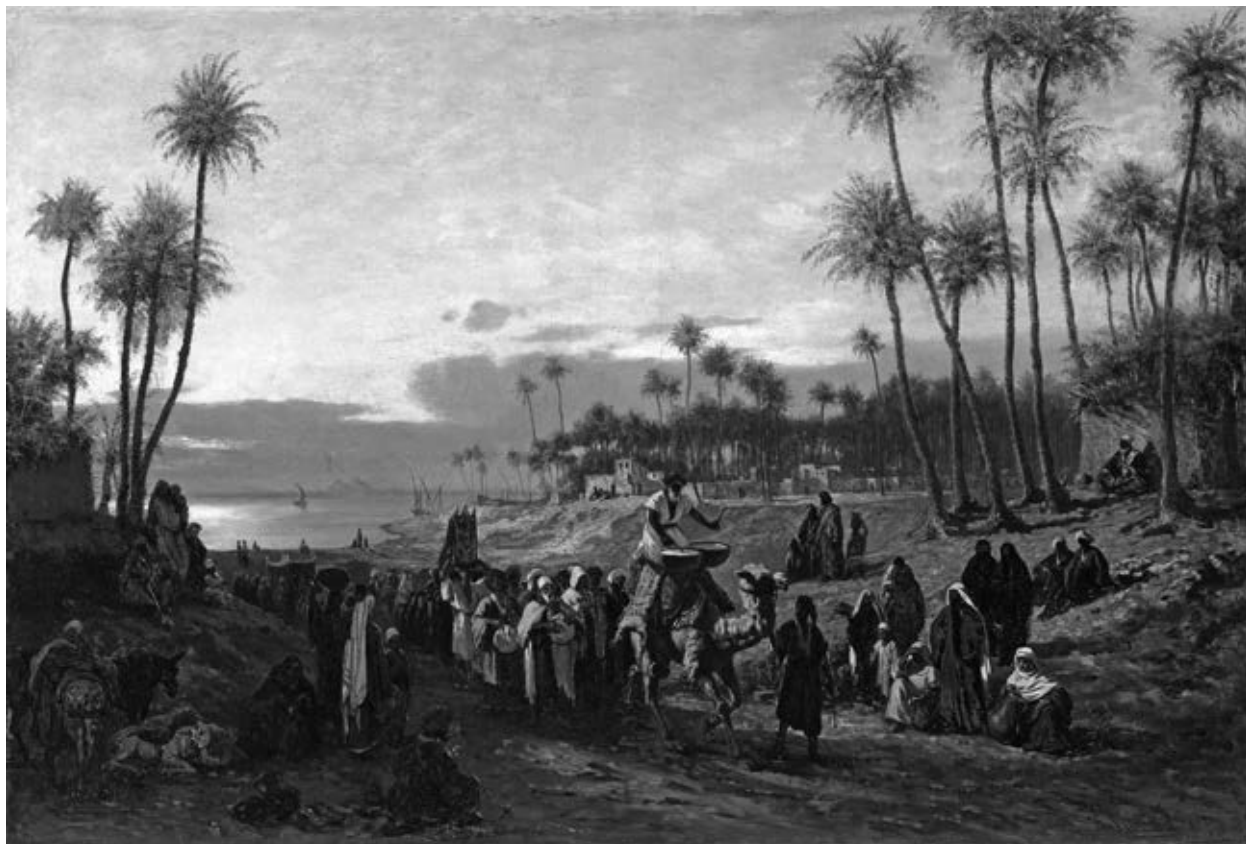
66 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 101.

67 A festményt Fuchs publikálta először *Lager vor einer afrikanischer Stadt* címmel – jóllehet mindenfajta kommentár nélkül –, nála a kép őrzési helyeként egy „bécsi magángyűjtemény” van feltüntetve. HEINRICH FUCHS: *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*. IV (S–Z). Wien, Dr. Heinrich Fuchs Selbstverlag, 1974. 76. Az osztrák orientális festőkről rendezett 1997-es salzburgi kiállítás katalógusában Martina Haja külön katalógustételt szentelt a festménynek, amely ezúttal Prof. Dr. Heinrich Fuchs bécsi magángyűjteményében őrzött műalkotásként szerepelt. *Orient. Österreichische Malerei zwischen 1848 und 1914*. Ausstellungskatalog. Hg. von Erika MAYR-

OEHRRING. Salzburg, Residenzgalerie Salzburg, 1997. 226. Tíz évvel később viszont már egy bécsi műkereskedés, a Kunsthandlung Entzmann volt a festmény tulajdonosa. *Orientalische Reise. Malerei und Exotik im späten 19. Jahrhundert*. Ausstellungskatalog. Hg. von Erika MAYR-OEHRRING–Elke DOPPLER. Salzburg–Wien, Wien Museum–Residenzgalerie Salzburg, 2003. 210, Kat. Nr. 43. (Martina HAJA.)

68 WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 98. *Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereines*, Monat Dezember 1852, Nr. 33. (Ezen a kiállításon egyébként Libay és Novopacky is szerepeltek.)

69 A mű bécsi magángyűjteményben található. CZERNY 2015 (lásd 24. jegyzetben).



1. **Alois Schönn:** *A menyasszony érkezése (L'arrivée de la mariée)*, 1870
Magántulajdon (Image Courtesy of Sotheby's Inc. © 2008)

A Libay-album 23. számú *Menyasszonyi ünneplés Szí-útnál* című képtáblája Schönn 1870-es *A menyasszony érkezése*⁷⁰ című olajfestményével (1. kép) mutat egyezést, amely néhány évvel ezelőtt tűnt fel a műtárgypiacon. Szignált és datált műről van szó, de nemcsak a dátum, hanem a festmény színvilága és festésmódja is arról árulkodik, hogy Schönn nem közvetlenül első keleti utazását követően, az 1850-es években festette ezt a képet, hanem jóval később; tehát nem azonos azzal a festménnyel, amely a Libay-album litográfiájához szolgált alapul, annak egy későbbi változatáról

van szó. Mivel 1856-ban a Kunstverein szeptemberi kiállításán szerepelt egy festmény Schönnről *Hochzeitszug in Egypten* címmel,⁷¹ nyilvánvalóan az a mű lehetett a festménynek az első verziója, valamint az szolgált alapul az albumbeli litográfiához. Schönn műveinek felsorolásában a *Thieme-Becker* említi egy *Ägyptische Hochzeitszug* című festményt, amelyet – akkor, 1936-ban – a Troppau-i Múzeumban (ma: Opava, Slezské zemské muzeum) őriztek.⁷² Az 1870-es években Schönn szemmel láthatóan már túllépett a minden részlet aprólékos kidolgozására törekvő biedermeier festésmódon, fella-

70 Francia címváltozattal: *L'arrivée de la mariée*; olaj, vászon, 71,8×104,8 cm; jelezve: A. Schönn 1870, valamint jobbra lent az AS monogram. Az utóbbi években kétszer is felbukkant aukción: *Sotheby's, New York, 19th Century European Art including The Orientalist Sale*. 2008. október 23., kat. nr. 160. <http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/3504315> (Letöltés ideje: 2013. június 30.); *Millon & Associés, Oriental Art*. Drouot Richelieu, Párizs, 2006. május 30., kat. nr. 222. <http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/482101> (Letöltés ideje: 2013. június 30.).

71 *Catalog der vom Oesterreichischen Kunstvereine in Wien bei Gelegenheit der 32. Versammlung deutscher Naturforscher und Aerzte veranstalteten Ausstellung von Werken Oesterreichischer Künstler*. 72. Ausstellung September 1856, Nr. 316.

72 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. Hg. von Ulrich THIEME–Felix BECKER. Leipzig, Seemann, XXX. 1936. 232. A mű 1903-ban került a múzeum gyűjteményébe (Itsz. 03.82a), az intézmény egykori protektorának, II. János liechtenstei-

zultak a kontúrok, közelről nézve némely figura szinte vázlatnak hat. A menet és az abban szereplő figurák egy az egyben azonosíthatók a Libay-kép megfelelő részleteivel, jóllehet a ruhák helyenként élénkebb színezést kaptak. A festményen a háttérben, távol, piramisok látszódnak, ami arra enged következtetni, hogy a jelenet a Nílus keleti partján, a gízai piramisokkal átellenben játszódik.

A 15. számú *A' Bairam ünnep Cairóban* című litográfiához előképként minden valószínűség szerint egy, az 1853. decemberi Kunstverein tárlaton bemutatott *Bairamsfeier auf dem Friedhof in Cairo*⁷³ című olajvázlat szolgált alapul. Bár a litográfián Schön szignója nem szerepel, ennek ellenére itt is gyanítható, hogy Libay, noha rajzolóként ő is fel van tüntetve, vajmi kevés szereppel bírt a kép megalkotásában. A Schön-festmény jelenlegi holléte nem ismert.

A 41. számú *Egyiptomi hajósok* olajfestmény-verziójáról nem tudni, hogy létezik-e egyáltalán, mindenesetre ismert Schönntől egy, a már említett osztrák magángyűjteményben lévő, ceruzával és tussal készített vázlat, amelyet minden bizonnyal a helyszínen, az utazás során alkotott. A vázlaton látható monokróm jelenet ugyancsak egy az egyben megfeleltethető a Libay-album litográfiájának.⁷⁴ Azonban nemcsak Schönntől, hanem Libaytól is fennmaradt egy – mind tematika, mind kompozíció szempontjából – meglepően nagy hasonlósággal bíró akvarell, valamint ezt kiegészítő figuratanulmányok, amelyek szintén egy (másik) osztrák magángyűjtemény részét képezik.

A kép alatt olvasható felirat szerint a 40. számú *Egyiptomi táncosnők* című táblát – bár figurális jelenetről van szó – Libay ezúttal nem Schön-nel együtt, hanem önállóan rajzolta; Schön csupán litográfusként van feltüntetve. Ennek ellenére – Schön-nak a kép

bal alsó sarkában felbukkanó szignója miatt – itt is felmerül a gyanú, hogy mégis mint társrajzolóval kell számolnunk vele. Az Albertina gyűjteményében szép számban található eredeti rajzok, vázlatok Schönntől. Az egyik lapon keleti ruhákba öltözött, táncoló nőalakokat ábrázoló ceruzarajzok láthatók.⁷⁵ A figurák egyike – a mozdulata, testtartása, öltözéke alapján – egyezést mutat a Libay-album litográfiáján ábrázolt jelenet középpontjában látható táncoló nőalakokkal. A vázlatlapon a figuratanulmányok mellett színjegyzetek is szerepelnek. A nőalak mellé a következőket írta Schön: (az öv mellett) „gelbe Seide mit bunten Streifen u. Blumen“; (a bő nadrág mellett) „roth Seiden mit schwarzen Verzierungen“ – amelyek azonban nem egyeznek a litográfián szereplő azonos képrészletek színeivel. A Wien Museum 2003-as kiállításán felvonultatott Schön-festmények között szerepelt egy olajkép, *Orientalisches Fest mit Tänzerin* címmel,⁷⁶ ahol a Libay-album képéhez hasonló jelenet középpontjában ugyanez a táncosnőfigura látható, jóllehet nem pont ugyanabban a testtartásban, mint a litográfián, illetve a ceruzavázlaton. A szignón túl tehát a központi figura is arra utal, hogy Schön ennek a litográfiának a megrajzolásában is szerepet vállalt.

Ami a Libay Károly Lajostól származó egyiptomi utazásához köthető olajképeket illeti, ez idáig egyetlen ilyen ismert⁷⁷ (2. kép). Ez azonban az album egyik litográfiájával sem mutat rokonságot. A festményen egy jellegzetes orientális életképi jelenet látható: az előtérben egy szerezcsen fiú tartja kantáron fehér lovát, a háttérben piramisok, az égen színpompás alkonyi fények.

Mi a tanulság? Röviden talán így fogalmazható meg: egy képalírásban néha több információ rejlik, mint amennyi első pillantásra látszódik. Az itt bemutatott

ni hercegnek (Johann Maria von und zu Liechtenstein, 1840–1929) az adományaként; az akkori leltárkönyvben szereplő címe: *Ägyptische Landschaft mit Hochzeitszug*. A képnek a második világháborúban nyoma veszett. A Sziléziai Múzeumban őrzött mű tehát vagy az 1870-es képpel, vagy a Kunstverein kiállításán bemutatott festménnyel azonosítható. Az adatok közléséért Mgr. Martin Janáknak, a Slezské zemské muzeum kurátor munkatársának tartozom köszönettel.

73 *Ausstellung des Oesterreichischen Kunstvereines*, Monat Dezember 1853, Nr. 67; WURZBACH 1876 (lásd 12. jegyzetben). 100. Wurzbach az 1852-ben kiállított művek között sorolja fel a festményt, illetve azt is közli, hogy a művet Herr von Steiger vásárolta meg.

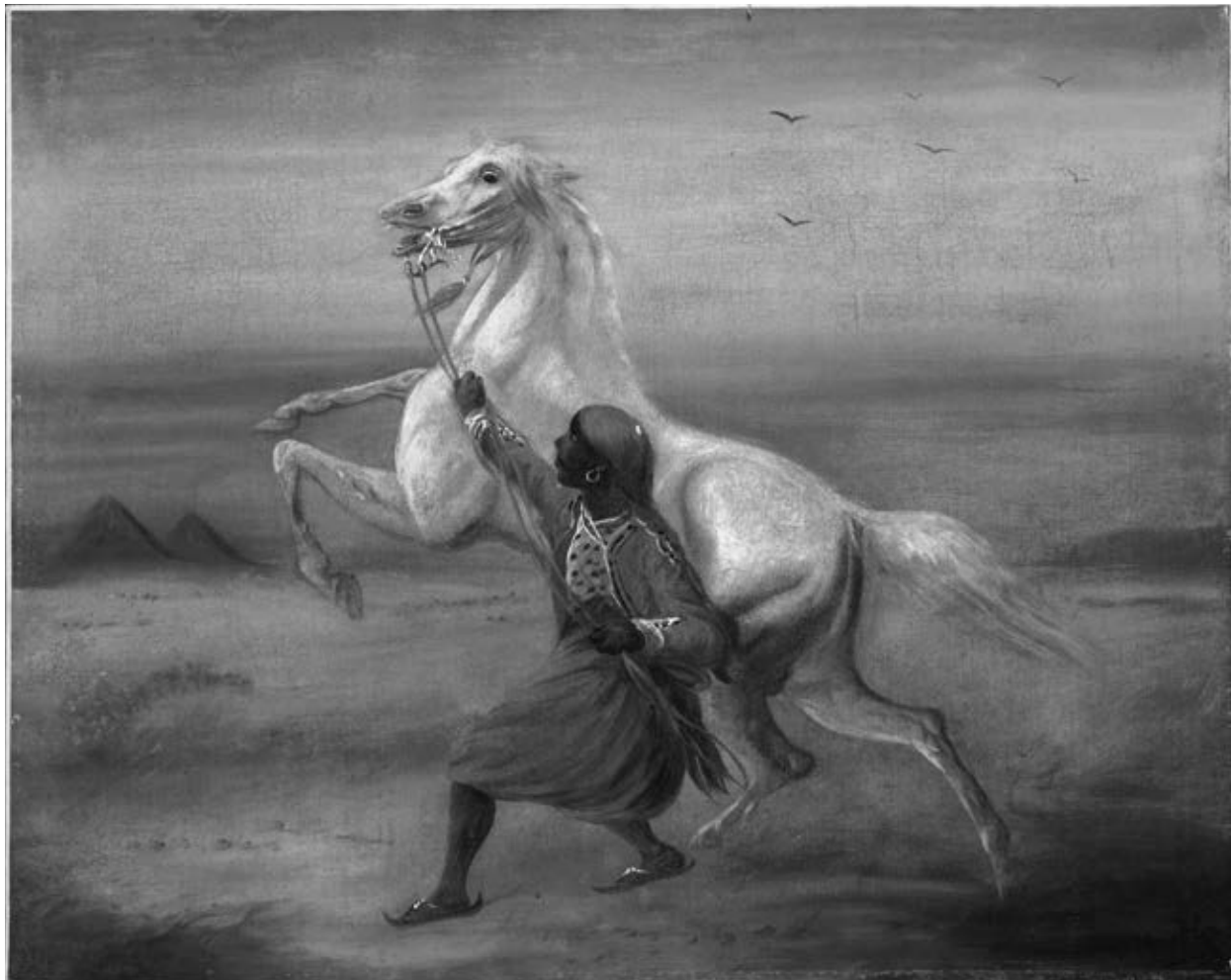
74 Czernev 2015 (lásd 24. jegyzetben).

75 *Orientalische Tänzerin drei mal mit Musikanten und einer Pfeife*, 7 darabból álló figuratanulmány-sorozat, papír, ceruza, fűzet mérete: 14,7×10,2 cm, Bécs, Albertina, ltsz. 29086b. A kép az Albertina online

adatbázisában is elérhető: [http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=\[29086b\]&showtype=record](http://sammlungenonline.albertina.at/?query=Inventarnummer=[29086b]&showtype=record) Letöltés ideje: 2013. június 30.

76 Olaj, vászon, 57,5×36 cm; jelezve: balra lent: A. Schön; Kunsthandlung Entzman, Wien. In: *Orientalische Reise*. 2003 (lásd 67. jegyzetben). 214–215. Ugyanez a festmény már Fuchsnál is szerepel: *Tanz einer orientalischen Schönheit*; olaj, vászon, 47,5×36 cm; jelezve: A. Schön. Privatbesitz, Wien. Heinrich Fuchs: *Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts*. II (L–Z). Wien, Selbstverlag, 1979. 129.

77 *Arabs ló*, 1856. Olaj, vászon; 55,2×68,7 cm; jelezve: jobbra lent; Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. MNG FK 3767; proveniencia: vétel 1938-ban. Irodalom: *Libay Károly Lajos (1814–1888). Festői utazások / Male-riche Reisen*. Kiállítási katalógus. A kiállítás rendezői: Bajkay Éva, Hessky Orsolya. A katalógus szerzői: BAJKAY ÉVA–HESSKY Orsolya–WALTER KRAUSE–DOMENICO RICCARDI. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 114.



2. **Libay Károly Lajos:** *Arabs ló*, 1856
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria. (Fotó: Magyar Nemzeti Galéria)

adatok és a köztük fellelhető összefüggések arra hívják fel a figyelmet, hogy egy kép a művészeti értékén túl legalább annyira fontos dokumentumértékkel is bír. A kölcsönhatásokról, stílushatásokról folyó tudományos diskurzusban különösen fontos szerepe van annak, ha két vagy több művész vonatkozásában jól dokumentálható a személyes kapcsolat. Mint már a tanulmány elején szó volt róla: Alois Schönn a század második felében a bécsi művészeti élet meghatározó alakja volt. Az Akadémiát látogató magyar diákok és a császárvárosban hosszabb-rövidebb ideig élő művészeink feltehetően több ízben találkoztak műveivel a kiállításokon, sőt, mint Libay esete is mutatja, akár a

személyes kapcsolatok kiépítésére, a szakmai együttműködésre is nyílt lehetőség – az esetleges további hasonló esetek még felderítésre várnak.

Mészáros Ágnes
művészettörténész,
Ludwig Múzeum–Kortárs Művészeti Múzeum, Budapest
1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.
meszaagnes@gmail.com

Aegypten. Reisebilder aus dem Orient

How have paintings by Alois Schön, a Viennese oriental painter, become picture tables in Karl Ludwig Libay's travel album?

Alois Schön (1826–1897) was an important figure of 19th century Viennese art scene as well as an active participant of Hungarian art life of the period. He was regarded by his contemporaries the first par-excellent *Orientalmaler*. Schön is also noted in Hungarian art history writing, due to his involvement in producing lithographed picture tables for Karl Ludwig Libay's travel album titled *Aegypten. Reisebilder aus dem Orient* (1860), and to the fact that he made several study tours around Hungary and Transylvania.

The present article starts with an overview of Schön's career and life-work. A special attention is given to works with Oriental or Hungarian subject. Then comes a detailed analysis of Schön's role in the making of Libay's travel album. Schön travelled extensively, visiting among other Turkey, Egypt and Tunis in 1851–1852 (4 years earlier than Libay). He contributed to the volume not only as a lithographer but also as a co-drawer of several figural scenes. His name appears under 7 out of the 60 lithographed picture tables: No. 15 *Bairam feast in Cairo*; No. 23 *Wedding process near Siouth*; No. 29 *Slave market by Kenneh*; No. 41 *Boatmen in Egypt on the Nile*; No. 40 *Egyptian dancing girls*; No.

9 *Strasse und Bazar in Cairo gegen das Thor Bab el Nasr*; No. 46 *Die ersten Cataracten zwischen Assuan und Philae, der Gränze Egyptens von Nubien*. „SA“ signature appearing in the lower left corner on lithographs No. 29, 40 and 41 prompts that these are, actually, works made exclusively by Schön. A search after matching oil pieces within the Schön oeuvre has revealed that most of these lithographs have their originals in oil – which fact was overlooked by former research. It is apparent that Schön sometimes picked only the main figure or motive to transfer to lithograph. This paper first of all aimed at pointing out that it is advised to pay more careful attention to inscriptions as there might be a lot more information included in them, than it appears at first sight.

Ágnes Mészáros

Art historian,

Ludwig Múzeum–Museum of Contemporary Art, Budapest

H-1095 Budapest, Komor Marcell u. 1.

meszaagnes@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Alois Schön, Orientalmaler, Bécs, Libay Károly Lajos, utazási album, keleti út, litográfia, zsánerjelenet

KEYWORDS

Alois Schön, Orientalmaler, Vienna, Karl Ludwig Libay, travel album, Oriental journey, lithography, genre scene

Király Erzsébet

Lotz Károly és az „újabbí éra”

Modernizációs kérdések a késő historizmusban

A Magyar Tudományos Akadémia 19. századi építészeink történetét feldolgozó kézikönyvének borítóját Steindl Imre munkája, a Váci utcai Új Városháza homlokzati tervrajza¹ díszíti.² Ez a fontos közintézmény – számos vele egykorú műemlékkel együtt – az 1870-es, 1880-as évtizedek európai méretű fejlesztési lázának, a kiegyezés utáni civilizációs-urbanizációs törekvéseknek köszönheti létrejöttét. Születésének pillanata ideálisnak mondható: a dualisztikus államberendezkedés új feltételeket, Pest-Buda-Óbuda 1873-ban történt egyesítése pedig új feladatokat teremtett a polgárosodás hosszú történelmi folyamatában. A nyugati felzárkózás aktuális igénye a korszak csaknem teljes – gazdasági és kulturális – vertikumát átformálta. A nemzeti lét hagyományos diskursusaihoz immár a technicizálódást és industrializálódást elősegítő pozitivisták szemlélet társult, mélyreható átrendeződést idézve elő a világhoz való hozzáférés addigi mikéntjében is. A 19. század egyszerű volt a História és a Tudomány százada; ám mind a *történelem*, mind a *természet* birtokbavételét korszakfordító *modernizálódás* gyanánt élte meg. Értékrendjeik hol egymásba értek, hol ütköztek, hol pedig párhuzamos vágányokon futottak.

Az anyagi javak látványos gyarapodásához Magyarországon ekkortájt az erős állam és erős nemzet biza-

kodó eszménye kezdett fűződni, amelynek tartósságát születő intézményei és azok hathatós művészi reprezentációja hirdették. A múlt nagy stílusai a jelen nagyszabású céljaihoz igazodva a historizáló eklektikában támadtak fel: új funkció, korszerű anyaghasználat és hagyományos formarend egymással összhangban szolgálták a változásokat. Az Új Városháza építéstörténete a stíluspluralizmus kiváló példája; beszédesen vall az európai múltak morfológiai eszközkészletének tudatos igénybevételéről és szimbolikus újraértelmezéséről. Kezdeti, gótizáló elképzeléseit Steindl Imre végül – eleget téve megbízóinak – „a városhoz szokásos stílus” olasz neoreneszánszra váltotta át; a kettős igazodás szembeűnő az épület ötkarú díszlépcsőjén. Az egész vállalkozás igen friss, európaias szellemet mutat, ami egyebek között az alapanyagok dekoratív polikrómiáján mérhető le. Egy bírálója 1896-ban így látta: „Egyik első épülete újabbí éráknak, mely a nyers téglafal és terrakotta alkalmazásában előljárt.”³ Rangját tovább emelte az a máig élő nézet, hogy a korabeli főváros legdíszesebb világi terét is ez az építmény foglalja magában: az ún. közgyűlési termet, ahol a mindenkori városatyák ülészenek.⁴

A közgyűlési terem karzatának figurális dekorációját az egykori városvezetés Lotz Károlyra bízta. A két egy-

1 Steindl Imre tervváltozata 1870-ből való. BTM Kiscell, É: 62 42 71. Az Új Városháza a belvárosi Váci utca (a volt Lipót utca) 62–64. szám alatt, lakóházak közé ékelődve áll. Előnytelen elhelyezkedése miatt a homlokzat frontális megőrkítése éppoly lehetetlen, mint a figurális belső dekorációké; ez a tény igencsak megnöveli a grafikai vázlatok értékét.

2 *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet.* Szerk. Sisa József. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont–Osiris Kiadó, 2013.

3 Lásd Edvi Illés Aladárnak az 1896. évi Millenniumi Kiállításra megjelent könyvét: *Budapest műszaki útmutatója.* Reprint kiadása: Buda-

pest műszaki útmutatója. Szerk. Edvi Illés Aladár. Budapest, TERC Kft., 2005. Idézi Sisa József: *Budapest Új Városháza.* Budapest, TKM Egyesület, 1999 (Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 630). 14. Ez utóbbi tanulmány szól legbővebben az Új Városháza alapítástörténetéről, az építkezés menetéről és az épület berendezéséről. Itt köszönöm meg a szerzőnek, hogy a kiadványt eljuttatta hozzám. Lásd még Sisa József: *A pesti Új Városháza.* *Ars Hungarica*, 11. 1983. 251–268; Vigh Annamária: *Új Városháza a Váci utcában.* In: *Az egyesített főváros. Pest, Buda, Óbuda.* Szerk. Gváni Gábor. Budapest, Városháza Kiadó, 1998. 278–298.

4 Sisa 2013 (lásd 2. jegyzetben). 468.



1. Lotz Károly freskói az Új Városháza közgyűlési termének karzatán az Igazság, az Ipar és a Kereskedelem hármass csoportjával, 1882. (Fotó: Vörös János)



2. Lotz Károly freskói az Új Városháza közgyűlési termének karzatán a Közszellem, a Tudomány és a Művészet hármass csoportjával, 1882. (Fotó: Vörös János)

mással szembenező, három-három osztatú „al tempera” freskóciklus keletkezéstörténetének elsődleges kútforrása ma is Ybl Ervin 1938-as Lotz-monográfiája, a megbízás ismertetésével és az ábrázolások tömör leírásával.⁵ E könyv 1981-es, rövidített újrakiadásának fényképfelvételei között ezekből már mindössze négy képi elem egybekomponált olajvázlatának archív, fekete-fehér fotója szerepel – az is, mint kallódó.⁶ A régi ülésterem művészi felvétele fellelhető ugyan a világhálón, ám még a Lotz-féle díszítmények nélkül, és pontatlan datálással.⁷

Az összes képmézőt átfogó reprodukció azonban ma nem ismeretes, s ilyet az adott térszerkezet nem is lenne lehetővé⁸ (1–2. kép). Így tehát olyasmit nélkülözünk manapság, ami sosem állt rendelkezésre: a teljes képsorozat illusztrálható publikációját, átfogó műértelmezéssel. Ez a ritkán megmutatott emlék az alábbiakban példája lesz az egykori magyarországi századvég társadalmi modernizációjára adott, akadémikus felfogású művészi válasznak, ám a jelenség szükségképpen belefut a mű-

vészi modernizmussal való, időbeli viszonyba is. A tárgy-szerű tudnivalók az alábbiakban foglalhatók össze.

1880. január 28-án közgyűlési határozat született egy – már kezdetben kevesellt – 4000 forintnyi, évente megújítandó keretösszegekről, amely Budapest székesfőváros ékesítését szolgálná. A kizárólag hazai művészekről várt munkák alkalmasságáról a Képzőművészeti Bizottságnak kellett döntenie, további szakértők bevonásával. A sort épp az Új Városháza közgyűlési termének falképprogramja nyitotta meg; vele indul a magyar főváros hathatós és rendszeres művészetpártolása.⁹ Az első emelet múmárvánnyal és arannyal bevont falain ugyanis akkoriban még három-három félköríves záródású, üres fülke tátongott egymással szemben azzal az építészeti elgondolással, hogy oda a város alapítása és történetének fontosabb jelenetei kerüljenek. Ám hamar kiderült: a tér szűkös adottságai erre nem alkalmasak. Ehelyett „allegorikus tárgyú és modorú” ábrázolások jöttek szóba, egyenként immár 1000 forintnyi tiszteletdíj fejében.

5 Ybl Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938. 186–193. Egyáltalában véve, tartós hiányossága a kutatásnak, hogy mindmáig nem váltotta ki a tekintélyes monográfus háború előtti szintézisét.

6 Ybl Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Rövidített, átdolgozott kiadás. Budapest, Képzőművészet Alap Kiadóvállalata, 1981. Kat. 43.

7 <http://fotok.hu/picture.php?/45262>. Klösz György üléstermi felvétele a világhálón olvasható felirat szerint 1880 és 1890 között készült volna, jóllehet az itt még láthatóan „vak” falmezőket 1882 legelején már Lotz ábrázolásai töltötték ki. Forrás: Fortepan / Budapest Fővá-

ros Levéltára. Levéltári jelzet: U.BFL.XV.19.d.1.05.039. Letöltés ideje: 2016. március 16.

8 Itt köszönöm meg László Lehelnek, az Új Városháza technikai munkatársának, hogy a magánfelvételek készítését lehetővé tette. Nem kisebb köszönet illeti meg Vörös Jánost a nehezen megközelíthető helysín képi dekorációjának hiánypótló megörökítéséért.

9 Ybl 1938 (lásd 5. jegyzetben). 186–187. A határozathozatal híre „A hazai képzőművészet érdekében” címmel olvasható a *Vasárnapi Ujság*, 27. 1880/5. 77. oldalán. Vö. ERDEI Gyöngyi: *A fővárosi műpártolás története 1873–1918*. http://epa.oszk.hu/02100/02120/00028/pdf/ORSZ_BPTM_TBM_28_159.pdf Letöltés ideje: 2016. március 16.



3. **Lotz Károly:** *Az Igazság*, 1882.
(Fotó: Vörös János)



4. **Lotz Károly:** *Az Ipar*, 1882.
(Fotó: Vörös János)

Lotz Károly, a megbízás nyertese ezúttal is írásban szerződött, a dokumentum azonban egy irattári tűzvész során elveszett. Ybl szerint annyi tudható, hogy az „egyes tárgyak” megválasztásának lehetősége a művésznél maradt, míg az „eszmekör” magától a „bizottmánytól” eredt. Előzetes vázlatok bemutatása után a két fél arra jutott, hogy a centrális főalak az egyik oldalon az *Igazság* lesz, a másik oldalon a *Közszellem*. A mellékképek amott az *Ipart* és a *Kereskedelmet*, emitt a *Tudományt* és a *Művészetet* fogják megjeleníteni. Ahogyan egykor elhangzott: „Ezek mind olyan eszmék, amelyek a közgyűlés tárgyalásai és határozatai meghozatalánál jelentékeny befolyással lenni vannak hivatva.”¹⁰

A szigorú bíráltnak a művész vázlatrajzai kiválóan megfeleltek: apróbb módosító javaslatok után végül minden megrendelői óhaj teljesült. A hat tempera technikájú falkép az 1882. év elejére készült el; a bizottság

február 26-i ülésén vette át őket. Az építészeti és dekorációs harmónia érdekében Lotz Károly Steindl Imrével együtt a közgyűlési terem színes üvegablakainak elkészítésében is részt vett, amelyre egyébként Kratzmann Ede, a Magyar Királyi Üvegfestészeti Intézet igazgatója kapott megbízást.¹¹

A képciklus gondolati magva tehát – lévén szó állami feladatról – a hivatalos testületektől eredt, annak megkomponálása pedig a művész feladata volt. Előlegezzük meg mindjárt vélhető rendeltetését is: e munkák az egykori Budapest közéletének ideologikus önábrázolásai kívántak lenni. Ennek ismeretében kell tehát számba vennünk az egyes mezők ábrázoltjait, a stiláris-műfaji sajátosságokat, s végül a műegész jelentéstartalmait.

A terem jobb oldali falának középponti alakja az *Igazság*. Justitia erényalakja antik öltözetű, koronát visel, jobbában egy pallos markolatát, baljában mérleget

¹⁰ YBL 1938 (lásd 5. jegyzetben). 188.

¹¹ SISA 1999 (lásd 3. jegyzetben). 12.



5. **Lotz Károly:** *A Kereskedelem*, 1882.
(Fotó: Vörös János)



6. **Lotz Károly:** *A Közzellem*, 1882.
(Fotó: Vörös János)

tart. Magas trónját két gyermek fogja közre; egyikük bilincset, másikuk dorongot tart a kezében (3. kép).

Az *Igazságtól* balra lévő mezőt az *Ipar* erőteljes alakja tölti ki; Ybl „eszményített munkásnőnek” nevezi. Egyik keze kalapácson és állón nyugszik, míg a másikkal guzsalyt tartó, fiatal leányt karol át, kinek lábánál fonalgombolyagokkal teli kézimunkakosár hever. *Industria* alakjától jobbra mezítelen fiúgyermek áll a nézőnek háttal; izmos karját fogaskeréken nyugtatja, lábánál harapófogó. A két nő óvón-biztaton tekint le az ifjúra (4. kép).

E fal jobb oldali fülkéjében Lotz – a többi mezővel elentétben – narratív csoportfűzést alkalmazott. A *Kereskedelem* jelenetén a ruhátlan Mercurius a *Bőség* mezítelen nőalakját emeli be a lejjebb várakozó, antik formájú bárkába, míg egy bőségszaruból kincsek, drágaságok hullnak alá. Kísérőjük egy ifjú géniusz erszénnyel, vállán az utazók és kereskedők istenének szárnyas hírnökbójával (5. kép).

A karzat szemközti falának középső kazettájában a szentkoronás *Közzellem*, a magyar királyság megszemélyesítője trónol pompázó fehér-arany öltözékében.

Jobbját az ország címerpajzsára, balját a jogarra helyezi. Előtte két ifjú nyújt kezét egymásnak: fél térdre ereszkedve a babérkoszorús *Béke*, míg büszke tartásban a fegyverrel felszerelkezett *Harc*. Kettejük között olajág zöldell (6. kép).

A *Közzellem* bal oldali mellékfülkéjén a *Tudomány* komoly nőalakja látható; jobbjában fákllya, baljában hatalmas könyv. Lábát győztesen nyugtatja egy bekötött szemű figurán, aki nem más, mint az idejétmúlt *Babona*. Alakjának jelentését a háttérben balra egy ledöntött bálvány sejteti, jobbra pedig egy őt opponáló, mezítelen ifjú erősíti meg, kezében a kutakodó tudást jelző fóliánssal (7. kép).

A *Közzellem* főalakjától jobbra eső fülkében a *Művészet* foglal helyet. Messzire tekintő, szárnyas, babérkoszorús nőalak ölel át egy puttót, kettejük kezében lant. Másik karjával fiatal leányt von magához, alighanem a *Költészetet*. Alattuk egy talapzaton festőpaletta, illetve faragott kőtábla Michelangelo firenzei Medici-síremlékeinek utalásszerű részletével, valamint egy domborműves babérkoszorú (8. kép).



7. **Lotz Károly:** *A Tudomány*, 1882.
(Fotó: Vörös János)



8. **Lotz Károly:** *A Művészet*, 1882.
(Fotó: Vörös János)

A komplexnek tűnő tartalmak láttán csak sajnálhatjuk a városi ügyiratok hiányát, melyekből a megbízók pontosabb instrukcióiról is értesülhetnénk. Azt azonban tudjuk, hogy az ötletadók tisztában voltak egyik-másik tárgy „igen nehéz kifejezhetőségé”-vel.¹² A falképek elsődleges dekódolása azonban nem tűnik bonyolultnak.

1. Az *Igazság* (Justitia) csoportja – hűen a középkor óta hagyományozódó szerepéhez a városházák díszítésében – a törvényhozói-ítélkezési gyakorlat kiegyensúlyozottságát hirdeti: méltányosságot és szigort, valamint az ezeken nyugvó, ideális jogrendet.

2. Az *Ipar* (Industria) allegóriájában részint a régi kézművesség és háziipar törekeny – Ybl szerint Lotz Ilona vonásait viselő –, részint pedig a feltörekvő nagyipar energikusabb megtestesítőjét kell látnunk, egyaránt a főalak védnöksége alatt. A kétféle termelés figurális megjelenítése emellett határozott időbeli mozgást is

jelez; a múltnak a jelenbe tartó ívét, az ifjabb fiú felzárkózását az idősebb nővérhez.

3. A *Kereskedelem* (Mercatura) jelenete az áruforgalom egész világunkat átfogó hálózatát dicséri. Univerzális gondolat, ismét csak a festő nevelt lányának szépségével – tehát személyes mozzanattal – nyomatékosítva.

4. A *Közszellem* ikonográfiailag Hungáriával azonosítható alakja a háború és a béke pillanatnyi egyensúlyát sugallja, erős hangsúllyal a konszolidáció áldásainak klasszikus toposzára.

5. A ma megváltozott jelenségvilágán – úgymond – a megismerő ész őrködik: a *Tudomány* (Scientia) allegóriája a múlt sötétségéből a kritikai gondolkodás világosságáig vezető utat mutatja.

6. A békeidőknek és a szellem művelésének végső hozadéka a *Művészet* (Ars liberalis) sokoldalú virágzása – üzeni az utolsó képmező.

¹² YBL 1938 (lásd 5. jegyzetben). 188.

A két falsík vélhetően egymásnak is felelő, összevont értelmé pedig valószínűsíthetően ez: az *anyagi* gyarapodás jogállami feltételek között történő kibontakoztatása egyfelől,¹³ a *szellemi* javak állami védelme és támogatása másfelől. A karzat egyik oldalán technikai találmányok vannak szimbólumokká emelve, a másikon az új világot szolgáló emberi tudásfajták, hogy aztán a két triptichonszerű gondolati építmény az *államiság* örök ideájáig vezethesse el a szemlélőt. Az 1880 körüli idők Magyarországon tehát minden tekintetben biztató közállapotok uralkodnak – hirdetik a Lotz Károly munkásságában oly gyakori és fontos női princípiumok. A „prima pares” természetesen Hungária. Ő a legfőbb ikonográfiai autoritás, az ország tekintélyes géniusza, itt egyben az állam két arca. Ám a nemzetegésznek a historizmusban oly sokszor megidézett ábrázolásbeli konvencióját ezúttal *fogalmivá* emelve látjuk viszont, ezért őhöz még vissza kell térnünk.

Ami a stílusmintát illeti: e reményteljesen felívelő, honi világra az itáliai érett reneszánsz kellékeibe öltözött, antikizáló grácia időtlen derűje árad. Mint tudjuk, nem utoljára.

Bő egy esztendő múlva a Terézvárosi Kaszinó (Párizsi Nagyáruház) mennyezetén Lotz majd hasonló tartalmi-formai megfontolásokkal rendezi el szimbolikus emberalakokba szublimált eszményeit, egyenesen a székesfőváros apoteózisába illesztve őket. Budapest királynői pompába öltözött, centrális allegóriáját ott is az *Ipar*, a *Művészetek* és a *Kereskedelem* fogják közre, kiegészítve a *Bőség*gel és a *Hírnévv*el. Újabb egy esztendő múlva pedig a Keleti pályaudvar vonatfogadó csarnokának (Központi Indóház) pénztárterme mutat majd rokon kompozíciót. A bejáratnál szemközt falon a Than Mór festette *lunetta Vasút és Forgalom* című, középponti jelenetét Lotz impozáns mellékalakjai futják körbe: a *Haladás* és a *Jólét*, oldalikon a *Földművelés*, a *Hídépítés*, a *Posta*, a *Kereskedelem*, a *Kohászat*, a *Bányászat* megszemélyesítőivel.¹⁴ Változatlan al secco technikával és félköríves záródású kereteléssel itt már szinte minden hazai termelőágazat felvonul, melyeknek propagált vívmányait a gőz erejéből táplálkozó vonatközlekedés mint jótékony, diffúz erő teríti szét az országban, sőt repíti határainkon túlra.

Különös, de a materiális javak felhalmozódásának új ikonográfiai típusai idealizáló akadémikus festőinktől erednek. Olyan metaforikus képtémák ezek, amelyek alapjául mégiscsak egy efemer, empirikus valóság szolgált; a spekulatív eszme ebből a külszíni valóságból van mintegy festőileg „kivonva”. Ez legalábbis azt jelenti, hogy a következő generációval, a kultúrsképtikus nagybányaiakkal fellépő modernisták világérzékelési mintázataitól *eltérő*, ám ugyancsak haladáselvű korszaktudat is létezett a 19. század végén, s alkalmi feladatokban nyilatkozott meg. Ez a tradicionális művészi nyelvbe visszafordított látásmód, alternatív „Kunstwollen” beférkőzött az akadémikus témakanonba is – akár azok esztétikai határainak feszegetésével. Képzett és invenciózus művésztől lévén szó, Lotz áthidalta a vele járó szemléleti nehézséget. Lássuk, hogyan.

A megbízóval közös elképzelés eleve allegorizáló megoldást kívánt. Nem is kívánhatott mást, mivel gondolati tárgyak, fogalmak érzéki alakba öntéséről van szó. E régi műformának az antikvitás óta igencsak kötött az esztétikai rendeltetése: körülírással, közvetett kimondással, illetve ábrázolás révén utalni arra, amire másképpen nem lehet; képszerűen megjeleníteni azt, ami önnön lényege – elvont természete – szerint nem képszerű. Az akadémiai tradícióban, amely a históriát és a históriai tárgyakat az emberi lét legmértöbb közegének tekintette, az allegória érvénye sosem gyengült meg. Vallási eredete szerint ugyanis ezt a fajta beszéd- és kifejezésmódot – eredetileg retorikai alakzatot – arra szánták, hogy az alacsonyabb rendű érzékiből a magasabb rendű istenibe juttassa el a befogadót, mintegy felemelkedve a szakrálishoz. Ebből az ősi, anagogikus elvből következik az allegória *jelentésszerű* természete: képessége magasztos tartalmak, bölcséleti igazságok, erkölcsi tanulságok indirekt felmutatására, s ez alapozza meg alkalmasságát mindenfajta reprezentációra is.¹⁵

Mint tudjuk, fentebb épp erre támadt igény. Az Új Városháza döntéshozóinak Lotz iránti bizalma is az allegória verbális célokhoz szabható, öröklötten magasztos természetének „funkcionalitásán” nyugodhatott, illetve egy ilyenféle művészi eljárás elevennek tudott, folytatható hagyományán. Carl Rahl (1812–1865) egykori tanít-

13 Justitia szerepeltetésének gyakorlati oka is van. Funkciója szerint ugyanis az Új Városháza törvényszék lett volna, amit Pest városa 1867. november 27-én határozatban mondott ki. Az épületnek eredetileg „polgári” és „fenyítő” osztagly is magában kellett foglalnia. Ezt követően a költségvetés, a tervezők személye és az épület elrendezése folyamatosan módosult, mígnem a mai, igen magas reprezentációs szintig emelkedett. Vö. SISA 1999 (lásd 3. jegyzetben). 2.

14 A falképek leírását lásd YBL 1938 (lásd 5. jegyzetben). 232–237. A pályaudvar-díszítés világdivatjáról lásd SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése (1863–1903). *Művészettörténeti Értesítő*, 30. 1986. 144–145; BUSKÓ András: *Budapest, Keleti pályaudvar*. Budapest, TKM Egyesület, 1991 (Tájak, korok, műzeumok kiskönyvtára, 421).

15 Hans Georg GADAMER: *Igazság és módszer*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1984. 71.

ványaként festőknek éppen ezen a hagyományon nevelkedett, s lett egyike a legsikeresebbeknek. Társával, Than Mórral együtt már a Nemzeti Múzeum kifestésekor az allegorizálás egyetemes érvényű, közlő erejű nyelvezetén tette szemléletessé az alkotótevékenység elfoglalandó helyét a magyar művelődés történelmi folyamatában. Ami egyben azt jelenti: a tudományok és a művészetek újra- és újra megfogalmazott allegóriái mindannyiszor ars poeticák is egyben. Rahl, a bécsi akadémizmus külön utat járó nagymestere azt vallotta, hogy az alkotás méltósága nem aprózható el a köznapiságban; nagyságához és igazságához csak a történelem és az etika tekintélyes tárgyaiban juthat hozzá, vagyis az értelemből és a gondolatból induló tartalmak révén. Életrajzírója, August George-Mayer szerint szűkebb tanítványi körben Rahl a századközép fordulatot hozó, nagy felfedezéseire is reflektált: „Minden haladás a tudományban egy-egy hitbéli ideált, allegóriát, illúziót rombol szét, amellyel a művész azelőtt elevenen hatott.”¹⁶

A kijelentés világosan utal az akadémizmus normáinak osztrák környezetben érzékelt megingására, ám a jelenség még hatalmas tér- és időbeli tartalékokkal rendelkezik. Carl Rahl hitvallása és festői nézetei az 1860-as évek végétől kezdnek a magyar főváros nagy kulturális és közigazgatási intézményeinek falain beteljesülni. Ahogyan az egykori mester Than Mórnak címzett ajánlólevele leszögezi: az építészet termékeny szövetsége a többi művészetekkel, a kivitelezés ideális felfogása, a Város megörökítésre váró dicsősége és egy nép műveltségi foka mind-mind a *közműveken* mérhető le.¹⁷

Lotz Károly városházi, kaszinóbeli és pályaudvari „perszonifikációi” ezekből a művészi tanulságokból nőttek ki, s lettek az önálló alkotmányát elnyert, kapitalizálódó Magyarország új tapasztalati világának a Rahlénál láthatóan elfogadóbb szülőitjei. Mint a jelképes alakokon lemérhető, a hazai *Gründerzeit* a hagyományosan pártfogolt mezőgazdaság és kézműipar mellé a gépgyártást, az energetikát, az elektronikát, a távközlést is felsorakoztatta, s ezek heroikus pózai derűlátón ünneplik a növekvő emberi produktivitást.

S amit eszményített másaik a „közművek” falain felvettek magukba, annál európai és azon túli dimenziókban sem nagyon volt látványosabb aktualitás a 19. század végén. A természet minden eddig felülmúló anyagi-szellemi birtokbavételéről és e haszon nemzet-

közi térbe való áramoltatásáról az 1851-ben megindult világiállítások sora szölt a legszemléletesebben. Ekkor vált megismerhetővé egyebek között az építészetnek új irányt adó vasszerkezet, amely új típusú és rendeltetésű közösségi és privát tereket (pályaudvarok, áruházak, hidak, gyárak, csarnokok, kórházak, szállodák, banképületek, iskolák, egyetemek, kaszinók, könyvtárak, múzeumok, éttermek, magánpaloták stb.) hozott létre. Az új technológiáknak köszönhetően lendült fel a nyomdaipar és sokszorozódott meg a képi közlés és terjesztési lehetősége; a képzőművészet reprodukciós termékei tömegekhez jutottak így el. Az értékek világméretű cseréjébe ekkor kapcsolódott be a műpiac is. Mindez új civilizációs környezetben: *nagyvárosi* léptékben zajlott. A metropolisz lett az industrializálódás középpontja; gazdasági és művelődési centrum, amelyet immár a polgár épített ki és kívánt birtokba venni. A város szövetét összetartó középületekre nem kis szerep várt: a hatalom új instrumentumai és az emberek egymással való érintkezésének gyűjtő- és csomópontjai lettek. Jelentőségük messze túlnőtt gyakorlati funkciójukon: a történelem tempójával és az illékony-ság érzetével dacoló, maradandóságszimbólumokként nőttek ki a földből.¹⁸

E változások nemcsak a munka értelmét és a luxus élvezetét, hanem örök emberi vágyak beteljesülését is ígérték. A nemzetek között immár kiterjesztett versengés folyt: a szabadpiaci eredményességért és a kulturális prioritásért lehetőleg egyszerre, összességében pedig a nemzeti identitás erősödéséért. 1880 és 1882 között – a városházi pályázattól a freskók kivitelezéséig lefolyt két esztendő alatt – figyelemre méltó társadalmi mozgások és velük mozgó nézetek jelezték ezt. Égető aktualitások, megvalósításra váró politikai programok, melyek adekvát képi szintézisért kiáltottak. Aligha tévedünk a feltételezéssel, hogy a közgyűlési terem egy-egy fal-síkjának kiemelt léptékű figuráiban, a törvényalkotás és az államigazgatás szimbolikus nőalakjaiban ezek kívántak vonzó testet ölteni. Utolsó kitérő gyanánt érdemes tehát a megrendelői és a művészi indítékok korrelációjának nyomába erednünk, hogy a képciklus egész struktúrája világos legyen.

Az egyik ilyen kívülről jött, „művészetteremtő” motívum esetünkben az ún. *állami ipartámogatás* ügye lehetett. Ennek során az 1848 előtti, egyleti szintű „ipar-

16 August GEORGE-MAYER: *Erinnerungen an C. Rahl*. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Wiens. Wien, Lehmann & Wentzel, 1882. 105. Idézi YBL 1938 (lásd 5. jegyzetben). 24.

17 Carl Rahl levele Than Mórhoz. 1863. április 28. Teljes szövegét saját

fordításában idézi YBL 1938 (lásd 5. jegyzetben). 98–100.

18 Vö. Christian RAPP: Die Welt im Modell. Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. In: *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*. Hg. von Hermann FILLITZ. Wien, Künstlerhaus, 1996. 45–52.

pártolás” kezdeményei immár kormányzati szintre emelkedve kerültek az országgyűlés elé, s onnan a közbeszédbe. A század nyolcadik évtizedéhez érkezve ugyanis súlyos modernizációs hátrány volt tapasztalható: a kiemelten kezelendő iparfejlesztés dolgában Ausztria mintegy negyvenszeresen múlta fölül a kiegyezés Magyarországot. A köztörténet idevonatkozó lapjai arra utalnak, hogy a beruházások prioritásai történetesen épp a vámpolitika, a vasúti hálózat, a köz- és katonai célú szállítás és tarifarendszerének kiépítése, a gépgyártás és a textilipar lettek. Lényegében az 1873-as európai pénzügyi válság okozta károkat kellett új történelmi körülmények közepette kompenzálni.¹⁹ A nemzetelhalál régi képzetét²⁰ is felidéző, sokkoló időkből az évtized végére az ország talpra-, de legalábbis növekedési pályára állításának grandiózus feladata maradt örökül. „Az ipar nagy és nevezetes tényezője az ország vagyonosodásának, jólétének, kultúrájának. [...] Minden állam saját iparágának fejlesztésére és kultúrájának előmozdítására megtesz mindent, amit tehet”²¹ – hangzott ekkor az uralkodó vélemény, szemben azzal a tradicionális beidegzettségű nézettel, amely e programban a „kozmpolitikus idegen elemek” túlsúlyát látta a magyar földbirtok, az ősi hazai erőforrások rovására. A modern Magyarország épülő nyilvánosságában látványosan kezdtek szétválni a jövőre irányuló képzetek: külföldi nagytőke vagy hazai céhes hagyományok, ipar vagy földművelés, urbánus polgárság, avagy patriarchális vidék, szabadelvűség vagy konzervativizmus, város vagy falu, paraszt vagy munkás alternatívái²² osztották meg a társadalom egyes szegmenseit és egyedeit az országgyűléstől a civil testületeken és az írott sajtón át az alkotóművészekig. A hivatalos törekvésekkel szemben erősödött a hazai liberalizmusbírálat, a borúlátó, kultúrkritikus hang és ideológiai ellenhullám is, amelynek társadalomfilozófiai, erkölcsi, művészi-esztétikai dilemmáiba Justh Zsigmond vagy Mednyánszky László életútjának feltárásakor már bepillanthattunk.²³

Az 1881 áprilisában elfogadott 44. törvénycikk a hazai gazdaság külföldi versenyképességének növelését tűzte ki célul, s mintegy tizenöt évre szóló kedvezmények (adó-, pótlék- és illetékmentesség) révén kívánta ösztönözni a korszerű iparágak meghonosításában részt vevő gyárakat, kisebb részben pedig a jól teljesítő magánvállalkozásokat. A törvény 1882. január 1-jén lépett hatályba.²⁴ Mint tudjuk, Lotz képsorozata az előkészületekkel párhuzamosan gyarapodott az Új Városháza falán, s két hónap múlva már készen állt. Két oldalának egyikét, az *Ipar és a Kereskedelem* hivatalosan is gyámoltandó kettősségét efféle konkrétsággal szervezi tehát Justitia, az antik erkölcsi erők és a középkori sarkalatos erényalakok közül föléljük rendelt, szigorú hatalom.

A városházi karzat másik oldalon felmutatott kettősségéhez Magyarország géniusát kell kódként használnunk. Vajon milyen különös minőséget visel ő itt hatalmi jelvényeivel, a háború és béke alakjaitól körülvéve, jobbán a tudomány, balján a művészet allegóriáival? A nemzeti kultúra két fontos ágának konszolidált körülmények között való kibontakozásáról, vagy annak számunkra a fentinel ismerősebb óhajáról van szó. A *Bildungsbürgertum* régi követelménye ez új közjogi helyzetben, mely akár 1880-as tárgyévünk közérdekű tárcái, esszéi között is könnyen utolérhető. „Minden eszmének jó idő kell, míg testté válik” – állítja ekkor a *Képzőművészeti Szemle*. Ez utóbbinak sokféle ága van – szól tovább – s azok mind „egy pontba futnak össze és együtt képezik a nemzet hatalmát. Mert mai napság csak annak a nemzetnek van létjogosultsága, melynek hatalma van; kultúra nélkül pedig a hatalom csak árnyék”.²⁵

A „jó időben testet öltött” eszme tehát maga a kultúra. Ennek posztulátuma sokfelől hallatszik ez idő tájt, amikor is a „gépkorszak” hasznosságelvű dominanciájának kívánatos ellensúlyja lehet: *ideális* fenomen a *reális* szemben. Régi, bölcséleti dualitások, olykor anti-nómiák rejlenek a megfeleltetés mélyén: test és lélek,

19 VARGA László: Állami ipartámogatás a dualizmus korában (1880–1890). *Történelmi Szemle*, 23. 1980/2. 197.

20 Nemzetföltő víziók törttek elő az országgyűlésben többek között Pulszky Ferencből, aki a régi reformnemzedék tagjaként erős hitet tett a Winckelmann–Kazinczy Ferenc-féle, erősen áthallásos „nagyságra vezető út” elve, ezúttal a gazdasági és társadalmi felzárkóztatást hirdető kultúrállami program mellett. Lásd SCHLETT István: Válságkezelés, rendszerváltoztatás vagy a pártstruktúra átalakítása? Politikai dilemmák és válaszok az 1873–1875-ös pénzügyi válság idején. *Közgazdasági Szemle*, 14. 2007. február. 146.

21 *Képviselő Napló* 1879. november 19. Idézi VARGA 1980 (lásd 19. jegyzetben). 199.

22 Vö. SZABÓ Miklós: Új vonások a századforduló magyar konzervatív

politikai gondolkodásában. In: Uő: *Politikai kultúra Magyarországon 1896–1986*. [Budapest], Atlantis Program, 1989 (Medvetánc könyvek). 109–176, különösen: 121–123.

23 PÓR Péter: *Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1971. Többféle megközelítésben lásd Mednyánszky. Kiállítási katalógus. Szerk. MARKÓJA Csilla. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2003. Benne különösen: GOSZTONVI Ferenc: Kész regény. Malonyay Dezső 1905-ös Mednyánszky-monográfiája: 71–88; KIRÁLY Erzsébet: A „komor szépség” festője. Vázlat Mednyánszky romantikus miszticizmusához: 101–113.

24 VARGA 1980 (lásd 19. jegyzetben). 200–202.

25 BERÉNYI László: A képzőművészet és a főváros. *Képzőművészeti Szemle*, 2. 1880/1. 34.

kiterjedés és gondolkodás, anyag és szellem, természet és történelem, természet és társadalom.

A felvilágosodás kori, egyetemes toposz, miszerint az emberi lényeg az ész uralta biztos tudásban, az erkölcsi jóra nevelhetőségben és a kifinomult szépérzékben emelkedik legfelső fokára, a fejlett nemzetállamok korában ismételt próba előtt áll. A gondolatnak a német újhumanista képzésményből kiinduló története ekorkortájt már az angol–francia pozitívizmus néhány tézisével is találkozik. Az a herderi tétel, miszerint az egyes nemzetek tagjait legerősebb szálon a *szellemiek*, azaz a nyelv, az irodalom, az erkölcsök „génusza” fűzi egymáshoz,²⁶ száz év múltán sok tekintetben összeér például Auguste Comte-nak a történeti haladásról vallott felfogásával, s a magyar közgondolkodásban ekkor már mindkettő jelen van. A nagy gazdasági erők – ámbár nem iskolászerűen – idehaza is kihívják a nagy társadalombölcseleti reflexiókat, formálva a modern állam és modern társadalom ezekben az évtizedekben születő fogalmát csakúgy, mint a modern nemzet közösség-tudatát és a modern individuum önképét.

Hungáriát legvégül egy ilyenféle ideológiai kontextusban kell megragadnunk. Pontosabb jelentéséhez lássuk az Új Városháza bürokratáitól ráruházott, *fogalmi* természetű elnevezését: *Közszellem*. E kifejezés ma már magyarázatra szorul. A 19. század közepén használatos tartalma szerint: „Szellem, mely bizonyos többség személyeinek mindnyáját, vagy nagyobb részét lelkesíti, mely általán elterjedt; a közjó iránti élnék és tevékeny részvét, vagy legalább azon irány, mely a kedélyekben a közjó ügyében mutatkozik. Önállóságra, szabadságra, műveltségre törekvő közszellem. V. ö. SZELLEME.”²⁷ Ennél valamivel korábbi jelentése is nagyon hasonlatos: „Minden ország lelke a közszellem. Közszellem a lakosok egyetértése nélkül nem képzelhető. Egyetértés által háttérbe szorítottak a magánérdekek, s egyedül a közjó előmozdítása szolgál a tények rugójául. Így, midőn az egész boldogítására fordítatik minden akarat, minden értelem,

minden erő, az egyesek mint részek az egésszel együtt boldogíthatnak.”²⁸

Mindkét definíció az egyén erős társulási hajlamára, közösségi elköteleződésére vagy egyenesen alárendelésére utal, azaz etikai töltete van. A századfordulón már a jelenség lehatárolható érvényességi köre, vizsgálati területe is meg lesz jelölve. A *Pallas Nagylexikona* ugyanis így fogalmaz: A közszellem „a közügyekre vonatkozó meggyőződések, vélemények összessége, melyek valamely közösségben el vannak terjedve, uralkodnak. Az egyén nem él elszigetelten; korának, nemzetének, környezetének, családjának eszméi, fölfogásai, nézetei, meggyőződései ezer csatornán át behatolnak lelkébe s egész belső életének állandó hatalmas tényezője gyanánt működnek. Így származott közhit, közvélemény, közerkölcs, közfelfogás, stb. Ezekkel foglakozik a néplélektan.”²⁹ A szó fellelhető az iskolai használatra szánt, sárospataki kiadású magyar–latin szótárban is, ugyancsak a századvégen, így: *studium communis salutis tuendae*, avagy *communitas*.³⁰

A felvilágosodás és a 19. század vége között eltelt időben a nyelv konkrétságával tapintható ki, hogy a *közszellem* valójában a társulásra született individuum fokozatos térnyerése – patrióta feladataitól haladva lelki életének ebbéli rezonanciájáig. Miközben a régi, mintaszerű magatartásforma tovább él, és hagyományos értékhangsúlyai is megmaradnak, miközben tehát szemantikája változatlan, a jelentése idővel gazdagodik: tudományos gondolkodás tárgya lesz. Fogalmi természetű formuláját – allegóriáját – azonban egyezményes köznyelvi értelme miatt vonhatta magához az 1870-es, 1880-as esztendőik hivatali apparátusa, vagyis, hogy az Új Városháza képhármasaiban is buzdító-cselekvő önmagát hirdesse meg. Az akkori vallás- és közoktatási miniszter, Trefort Ágoston államfelfogása szinte embélmászerűen vehette föl Hungária fentebb megismert eszméjét úgy, hogy közben az eszme anyagi-társadalmi megvalósíthatósága fölött is diszponálhatott. A treforti éra volt az, amely a modernizálódó politikai kultúrát a

26 KELEMEN János: *Az ész képe és tette*. Budapest, Atlantisz Könyvkiadó, 2000. 52.

27 *A magyar nyelv szótára*. Szerk. CZUCZOR Gergely–FOGARASSY János. <http://kozszellem.szojelentese.com/> Letöltés ideje: 2016. március 16.

28 *Századunk. Politicai, tudományos és művészeti folyóirat. Társul a Hirnök-höz*. Nyolczadik év. Pozsony, 1845. 132. Elektronikusán: <https://books.google.hu/books?id=KEJbAAAAcAAJ>. Letöltés ideje: 2016. március 16. A nyelvi analógiák között érdemes még a németre utalni. A *Gemeingeist* és a vele rokon értelmű *Gemeinsinn* hasonló jelentéstartalmakat hordoz: a szűkebb csoporttal való összetartozás morális parancsát, az egyén odaadó, mások iránt elköteleződő magatartását, együttér-

zését és áldozatkészségét. A közösség iránt kifejlődött fogékonyságról, társadalmiasult érzékről van itt szó, amely jelentős komponense a korai nemzettudatnak. Vö. *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, VII. 6. Auflage, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1907. 537. <http://www.neno.org/Meyers-1905/A/Gemeinsinn>. Letöltés ideje: 2016. március 16.

29 *A Pallas Nagylexikona*. <http://mek.oszk.hu/00000/00060/html/074/p0007451.html#10>. Letöltés ideje: 2016. március 16.

30 *Magyar–latin zsebszótár iskolai használatra*. Szerk. SOLTÉSZ Ferenc–SZINYEI Gerzson–SZÍVOS Mihály. Harmadik, javított kiadás. Sárospatak, Sárospataki Irodalmi Kör Kiadó, 1898. 567.

hazai nemzetgazdaság, intézményrendszer és művelődésügy nagy szegmenseivel összekötve egy „második reformkorba” átvezette, s amely az új közjogi alapon szerveződő „státus”-nak mint *olyannak* az elvi és gyakorlati lényegét próbára tette, feladatait kijelölte.

A feladat pedig nem kisebb lenne, mint a nemzeti elmaradottság Széchenyi István óta napirenden lévő terhét a visszanyert alkotmányosság keretei között, az ország pillanatnyi – forradalmaktól már nem vagy éppen nem háborgatott – egyensúlyi helyzetében felszámolni. Ahogy a *Nyugat* első generációjából származó méltatók egyike, Halász Gábor Trefort kapcsán kiemeli: az országnak „emberre”, „vagyonra” és „értelmiségre” volt ekkoriban szüksége; az iskolaügy, a népművelés és a művészeti élet kiépítésének minden tervszerűsége e gondolat jegyében telt.³¹ A hagyományos képzésformák mellett erre az időre esik a témánk szempontjából oly fontos *iparoktatás* intézményének bevezetése is, amelyet a *művesség* és *művészet* jelentésköréről a század közepe óta zajló, nemzetközi vita előzött meg. E vita nyomán bontakozott ki Magyarországon az új műiparszemlélet és -mozgalom, amely a végéhez közeledő évszázad múzeumügyétől a művészeti nevelésen át az általános ízléskultúráig ható változásokat hozott.³² Az *állam* és a *társadalom* még képlékeny, artikulálандó fogalmaihoz Trefort idején így sorakoztak fel a *kézműves ipar*, a *műipar* és az *iparművészet* kifejezések, illetve ezek tételezett kapcsolata a nép öröklött vagy „felszínre hozott”, lelki-szellemi javaival, erre épülően pedig maga a *nemzeti szellem* kiterjedtebb fogalma.³³ A második hivatali korszakába lépő Trefort Ágoston már egy évtizeddel Lotz Károly városházi munkáit megelőzően *kultúrállamot* kívánt építeni. A program objektív oldalának ismértve, hogy az állam mely kivételes történelmi pillanatban miféle kulturális tartalmak érdekében lép fel, milyen célokra kíván költeni, illetve hogy milyen mértékben veszi ki a részét a kisebb társulások és egyéni áldozatok összességéből. A szubjektív oldal ismértve pedig, hogy milyen a társadalom tagjainak erre vonatkozó igénye, képzettségi-műveltségi szintje és a kulturális termékek elsajátításának mértéke.³⁴ „Az ország követeli, hogy a népoktatás, a tudomány, valamint

a művészet érdekében a kormány részéről több történjék, mint történt azelőtt” – számol be Trefort 1873 telén az országgyűlésnek. Az érdeklődést egyenesen „epochalis jelenség”-nek értékeli, bizonyítván, hogy „Magyarország fennállása a kultúra kérdése. [...] A kormánynak azonban, eltérve a közönség modorától s felfogásától, az aspirációk világából ki kell lépnie; neki pontosan kell tudnia, hogy mit akar és mit akarhat a létező társadalmi viszonyok közt, melyeket rögtön átalakítania nem lehet”³⁵ – szól belőle ugyanakkor a reálpolitikus. S mint tudjuk, okkal: a program csak részlegesen valósult meg.

A Közszellem ipari modernizációt és technikai optimizmust szolgáló, patrióta ikonográfiája Lotz ecsetje nyomán azonban teljesnek tűnik. Kivitelezéséhez a művész – paradox módon – festői archaizmusok sokaságát alkalmazta (allegorizáló formanyelv, mitológiai mezbe bújt szereplők, egyetemes és nemzeti emblémák) – hasonlóan a historizmus mestereihez Európa-szerte. A jelentapasztalat és az akadémiai konvenciók egyszerre kötötték őt a múlthoz és az utópisztikus jövőhöz. Lotz Károly még a stílusmegtartó művészettörténeti tradíció kötelékében élt azzal a bizonyossággal, hogy a művészképzés több évszázados műhelyei és az általuk közvetített tudáskészlet a környezetétől rárótt, grandiózus feladatok elvégzésére teszi őt alkalmassá és méltóvá. Az Új Városháza dísztermében így hozott létre egyszerre monumentális, heroikus-allegorikus, történeti irányú és nemzetközpontú falképciklust. Még tíz év, és tézisszerűen is elhangzik majd, miszerint ezek „süllyedőben lévő” művészi tárgyak és értékek – ami persze új lapot fog nyitni historiográfiánkban is.

Király Erzsébet

művészettörténész, az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének külső munkatársa, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének megbízott előadója
 kiralyerzsoka@gmail.com

31 HALÁSZ Gábor: Trefort Ágoston. In: Uő: *Tiltakozó nemzedék. Összegyűjtött írások*. Budapest, Magvető Kiadó, 1981. 483.

32 Egy erdélyi példájához vö. SZÉKELY Miklós: Pákei Lajos kolozsvári iparmúzeumi és ipariszkolai palotái 1882–1904 között. *Ars Hungarica*, 41. 2015. 29–47.

33 Vö. SINKÓ Katalin: Az ornemens mint nemzeti nyelv. A népművészet fogalmának kialakulása az iparművészeti múzeumokban a pozitívizmus korában. In: Uő: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–

RÓKA Enikő. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2012. 242–275. 249.

34 *Kulturstaat und Bürgergesellschaft. Preußen, Deutschland und Europa im 19. und frühen 20. Jahrhundert*. Hg. von Wolfgang NEUGEBAUER–Bärber HOLTZ. Berlin, Akademie Verlag, 2010. 223.

35 TREFORT Ágoston: Közoktatásunk teendői. Miniszteri beszéd az országgyűlésnek 1873. febr. 24. tartott ülésében. In: Uő: *Emlékbeszédek és tanulmányok*. Budapest, A Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó-Hivatala, 1881. 325–326.

Károly Lotz und „die neuere Ära”

Modernisierungsfragen im späten Historismus

Das Neue Stadthaus ist eines der herrlichsten Gebäude von Budapest, errichtet und dekoriert in Neurenaissance-Stil zwischen 1870 und 1882. In der Höhe seines zweiten und dritten Stockwerkes befindet sich der Prunksaal der hauptstädtischen Generalversammlung, ein künstlerisch gleichfalls anspruchsvoll gestalteter Raum. Von hier aus bietet sich der Anblick zu beiden Seiten einer Galerienhöhe, mit je drei Wandbildern. Die 1882 von Károly Lotz (1833–1904) gemalte Reihe der Allegorien stellt rechts *Industrie* und *Handel*, und zwar der *Gerechtigkeit* als Hauptfigur in der Mitte untergeordnet, links aber *Wissenschaft* und *Kunst* unter der Herrschaft der personifizierten *Hungaria* dar. Laut der offiziellen, heute schon fehlenden Programmidee wurde die symbolische Figur des ungarischen Königiums diesmal *Gemeingeist* genannt.

Auftraggeber des Freskozyklus war die damalige Korporation der Stadtväter, letztendlich aber selbst der Staat, der am 28. Januar 1880 einen Wettbewerb für Ausschmückung der wichtigsten öffentlichen Gebäude der Hauptstadt, nachdrücklich für heimische Künstler ausgeschrieben hatte. Mit dieser Wanddekoration begann angeblich das regelmäßige Mäzenatentum von Budapest. Dementsprechend stammen die Idee und das Thema dieser Bilderfolge von den Entscheidungsträgern, die künstlerische Konzeption und die Ausführung aber vom Maler. Das Ziel war die ideologische Selbstdarstellung der Eigen- und Rechtstaatlichkeit Ungarns in der Ära der doppelabzweigenden, d. h. der industriellen wie auch kulturellen Modernisierung. Die Schlüsselfiguren, *Justitia* bzw. *Hungaria* verkörpern diesmal aktuelle Anforderung der Gründerzeit und die gleiche des Positivismus: materielle Anreicherung unter der rechtmäßig kontrollierten Technisierung einerseits, den Aufbau eines souveränen Kulturstaats aufgrund der eigenen nationalen Traditionen des Geisteslebens andererseits. Körper und Seele, Natur und Geschichte stehen entgegengesetzt, einander aber wünschenswert ergänzt.

Nach Erklärung der triptychonartig geteilten Fresken herrschten damals in Ungarn ermutigende und hoffnungsvolle Zustände, um die blühenden europäischen Nationalstaaten zu erreichen. Der gesellschaftliche Hintergrund des Zivilisationsprozesses wäre die immer wachsende Großstadt mit seinem neuen Bewohner, dem aufkommenden Bildungsbürgertum. Eine der äußeren, sogar ein „Kunstwollen“ generierenden Quellen für Lotz' Werk war die staatliche Unterstützung der Industrie im Jahre 1881,

TÁRGYSZAVAK

Lotz Károly, Új Városháza, historizmus, pozitívizmus, nagyváros, neoreneszánsz, freskóciklus, allegória, Ipar, Kereskedelem, Igazságosság, Tudomány, Művészet, Hungária, kultúrállam, nemzetállam, Trefort Ágoston, modernizáció, természet, történelem, közszelem, communitas

die andere aber die begeisterte Kunst- und Bildungspolitik des Kultusministers Ágoston Trefort (1817–1888), dem die Prosperität der urbanisierenden Umgebung und der Optimismus der besten kunstschaaffenden Meister zu verdanken waren.

Moderne Zeitauffassung und Rückgriff auf alte, historisierende Kunstmittel stehen in einer bizarren Diskrepanz bei Lotz, der einst Schüler von Carl Rahl (1812–1865) war. Die Aufgabe, Ungarns öffentliche Repräsentation unter kapitalisierenden Umständen zu verwirklichen, forderte von ihm die Erneuerung der traditionellen Bildsprache, d. h. neue Motive aus der Maschinenwelt und Technik.

Die begriffliche Bezeichnung der Königin *Hungaria* als *Gemeingeist* mag der Kode für eine plausible Interpretation des ganzen Freskozyklus sein. Diesem archaisch klingenden Wort wohnt eine ethische Haltung ein und bedeutet die Bereitschaft, sich für das Gemeinwohl einzusetzen; uneigennützig Hingebung von Seiten des Einzelnen an das Gemeinwesen oder an die Gemeinschaft, besonders an die Nation; das Gefühl der Verbundenheit mit anderen: den Bürgersinn, die eigentliche Bürger-tugend. Der Zusammenfall eines mehrdeutigen, aber immer hochgeschätzten Begriffs mit dem höchsten Gemeinschafts-symbol Ungarns sollte nicht anderes, als ein Wunschbild des Staats- und Gesellschaftsauffassung sein. Zwischen den realen bzw. idealen Gütern ist *Hungaria* als Selbstbehauptung ihres neuen Verwahrers, also die des Bildungsbürgertums aufzufassen. Am Ende des Jahrhunderts gelten an den Wänden des Prunksaals des Neuen Stadthaus die National- und Modernisierungsfragen und strukturieren die ganze monumentale, heroisch-allegorische und an die breiteste Öffentlichkeit orientierte Komposition von Károly Lotz. In zehn Jahren erleben dann der Akademismus und dessen ästhetische Kriterien einen Niedergang, wobei in unserer Historiographie auch ein neues Kapitel eröffnet wird.

Erzsébet Király

Kunsthistorikerin, auswärtige Mitarbeiterin des Kunsthistorischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Lehrbeauftragte am Lehrstuhl für Kunstgeschichte der Pázmány Péter Katholischen Universität
kiralyszerzsoka@gmail.com

KEYWORDS

Károly Lotz, Neue Stadthaus, Historismus, Positivismus, Großstadt, Neurenaissance, Freskozyklus, Allegorie, Industrie, Handel, Gerechtigkeit, Wissenschaft, Kunst, Hungaria, Kulturstaat, Nationalstaat, Ágoston Trefort, Modernisierung, Natur und Geschichte, Gemeingeist, Bürgersinn

Ágoston András

Eszményképek által nevelni

Erkölcsmesítő történeti allegóriák
a hajdani Markó utcai gimnázium dísztermében

Az első állami alapítású fővárosi gimnáziumot 1858-ban hozták létre K(aiserliches) K(önigliches) Staatsgymnasium in Pest néven.¹ Az iskola épülete a Lipótvárosban, a Markó utca 29–31. szám alatt épült fel 1874 és 1876 között Kolbenheyer Ferenc tervei alapján.² Ez a neoreneszánsz iskolalapota volt a Trefort Ágoston kultuszminisztersége idején kibontakozó iskolaépítési hullám első gimnáziumépülete, melyet a Vallás- és Közoktatási Minisztérium vezetése építészeti megoldásait és díszítését tekintve egyaránt mintának szánt.³ Az épület legértékesebb része a csaknem eredeti formájában helyreállított második emeleti díszterem, melynek oldalfalait Than Mór és Lotz Károly 1875–1876-ban festett pannói, a déli fal felső zónájának öt lunettamezejét pedig Lotz Károly ugyanekkor készült szekói díszítik⁴ (1. kép). A falképek harmonikusan illeszkednek a díszterem építészeti keretéhez, közös egységet alkotnak. Az építész és a festők szoros együttműködését jelzi például a díszterem dekorációját meghatározó palmettamotívum ismétlődése a pannók egyes részletein. A központi festmény – a déli (bejárati) oldal középső képe – eredetileg a *Pallasz Athéné léket ad Prométheusz alkotásának* című pannó volt, tőle balra a kor gimnazistái Homéroszhoz

kötődő, jobbra pedig római tárgyú falképeket láthattak⁵ (2. kép). A fenti lunettákban két-két allegorikus meztelesen ifjú jelenik meg zöldeskék háttér előtt. Hasonlóan nagyszabású 19. századi állami falképmegrendelésről egyetlen más hazai gimnázium esetében sem tudunk.

A díszterem kutatását nagyban megnehezíti az a tragikus körülmény, hogy a megrendelő Vallás- és Közoktatási Minisztériumnak a Magyar Országos Levéltárban őrzött, 1916-ig terjedő iratanyagának döntő többsége 1956-ban elpusztult,⁶ ezért a Markó utcai képek megrendeléstörténetének rekonstruálásához kénytelenek vagyunk egyedüli forrásként Ybl Ervinre hagyatkozni, aki még látta az eredeti dokumentumokat. Ybl szerint Trefort Ágoston 1875 szeptemberében bízta meg Than Mórt és Lotz Károlyt a díszterem kifestésével, akik ekkorra már összeszokott párost alkottak. 1875. október 16-án Than és Lotz egy együttes iratban terjesztették elő a festmények „a miniszter kívánságai szerinti és a szakértők meghallgatása alapján” készült programját. Sajnos Ybl nem nevezi meg a szakértőket, és nem derül ki az sem, mennyire volt kötött és részletekbe menő az általuk és Trefort által sugallt program. A benyújtott pályázatot és a vázlatokat november 8-án a Pulszky

1 Az intézmény neve 1861-től Pesti Magyar Királyi Katolikus Gimnázium, 1876-tól V. Kerületi Magyar Királyi Állami Főgimnázium, 1921-től Berzsenyi Dániel Gimnázium. *Budapest lexikon*, I. Főszerk. BERZA László. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1993. 137.

2 GÁBOR Eszter: Kolbenheyer Ferenc építész. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009/2. 193–194.

3 A Berzsenyi Gimnáziumot 1952-ben a XIII. kerületbe költöztették, ekkortól a Markó utcai épületet 1987-ig a Kossuth Zsuzsa Gimnázium (később szakközépiskola), 1987-től pedig az ELTE Tanárképző Főiskolája használta. Ez utóbbi megszűnésével 2002 decemberében a Budapesti Gazdasági Főiskola vehette birtokába az iskolalapotát, helyreállították a díszterem eredeti formáját, a festményeket pedig 2010 nyarán restaurálták.

4 A. HELL: Das neue k. u. k. Staatsgymnasium, Leopoldstadt, Markó-

gasse. *Budapester Bauzeitung*, 4. 1875/38. 253; *Bauzeitung für Ungarn*, 5. 1876/42. 324. melléklet.

4 YBL Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938. 158–165.

5 Még eredeti elrendezésükben írta le a pannókat: FIALOWSKY Lajos: Intézetünk épülete és egyes részletei képben. In: *A Budapesti V. Kerületi Kir. Kath. Főgymnasium értesítője az 1894/95-iki iskolai évről*. Budapest, 1896. 51–52; VÁRADY Antal: Harmincz év története. A budapesti V. Ker. Kir. Kath. Főgimnázium története 1858–1896. *Ország-Világ*, 17. 1896/17. 260. A képek sorrendjét ismeretlen időpontban – feltételezhetően nem sokkal a második világháború után – megváltoztatták, a középső kompozíció ma: *Cicero beszéde Catilina ellen*.

6 *A Magyar Országos Levéltár Bécsi kapu téri főépülete*. Budapest, Magyar Országos Levéltár, é. n. 4.



1. **Lotz Károly:** *Testgyakorlás*, 1875–1876
A díszterem első lunettája. Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola

Ferenc vezette Országos Képzőművészeti Tanács kezében bírálta el, 1876. augusztus 30-án pedig Than levélben tudatta a minisztériummal, hogy elkészültek a festmények.⁷ Tehát a koncepció kidolgozása, a vázlatok elkészítése és a végleges művek megfestése mindössze egy év alatt megvalósult, ráadásul a gimnázium felépítése is problémamentes volt.⁸ Ez a szokatlan gyorsaság magyarázza, hogy a korabeli sajtóban nem alakult ki a falképek tematikájáról olyan vita, mint például a Vigadó vagy az Operaház kifestése kapcsán. Sőt, valójában a korabeli lapok alig vettek tudomást a Markó utcai pannókról. Az új iskolaépületet bemutató cikkekben csupán mellékesen említették meg a díszterem deko-

rációját,⁹ pedig az ókori tematikájú történeti falképek Magyarországon teljesen atipikusnak számítottak a dualizmus korában.

A speciális, ókori tárgyú témaválasztást a porosz mintára 1849 őszén bevezetett nyolcosztályos gimnáziumi képzés indokolta, melynek tantervében a latin mellett immár a görög nyelv és irodalom oktatása is központi szerepet játszott.¹⁰ Trefort szerint a gimnázium feladata, hogy az ifjúságot a „minden irányú humanisticus, főleg az ó-classicai tanulmányok segélyével” magasabb általános műveltséghez juttassa, és előkészítse a felsőbb tudományos képzésre.¹¹ A Trefort által 1873-ban kiadott tantervben a klasszikus műveltségi tárgyak, azaz a la-

7 YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 158–160.

8 GÁBOR Eszter: A Vallás- és Közoktatásügyi m. kir. Minisztérium első vezető építész, Kolbenheyer Ferenc (1841–1881). *Soproni Szemle*, 62. 2008/3. 318.

9 Lásd például A Lipótvárosi Magy. Kir. Főgymnasium épülete. *Magyarország és a Nagyvilág*, 14. 1877/10. 145–146.

10 MÉSZÁROS István–NÉMETH András–PUKÁNSZKY Béla: *Bevezetés a pedagógia és az iskoláztatás történetébe*. Budapest, Osiris Kiadó, 1999. 351–352.

11 KLAMÁRIK Dénes: *A magyarországi középiskolák újabb szervezete történeti megvilágítással*. Budapest, Eggenberger-féle (Hoffmann és Molnár) Könyvkereskedés, 1893. 19.



2. **Lotz Károly vagy Than Mór:** *Pallasz Athéné lélekét ad Prométheusz alkotásának*, 1875–1876
Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola

tin és a görög a heti óraszám több mint felét tették ki, az ókortörténet oktatását pedig elnyújtották elsőtől hetedik osztályig.¹²

A 19. századi magyar és osztrák oktatáspolitikára a porosz iskolarendszer gyakorolta a legnagyobb hatást, így nem véletlen, hogy a Markó utcai falképek szellemi előképeit és párhuzamait a hatvanas-hetvenes években épült németországi iskolák dísztermeiben találjuk. Alfred Rosenberg egy 1882-es feljegyzésében úgy fogalmazott, hogy „a (porosz) tartományi művészeti

bizottság programjában kiemelkedő szerepet játszik a gimnáziumok dísztermeinek díszítése, mert itt valósul meg legteljesebb mértékben a képzőművészeteknek a felnövekvő ifjúságra gyakorolt pedagógiai hatása”.¹³ Hasonló véleményen volt Trefort is, aki Keleti Gusztáv szerint önkéntes száműzetése idején 1849–1850-ben többször is beszélt Wilhelm von Kaulbachkal Münchenben, és megismerhette a 19. századi monumentális falképfestészet Peter von Cornelius által lefektetett eszmei alapjait.¹⁴ Egy Ipolyi Arnoldhoz írt levelében a kultuszminiszter úgy fogalmazott, hogy a képzőművészet valódi nevelési eszköz, ám az emberek csak akkor lehet általa nevelni, ha a művészetet beviszük a középületekbe, iskolákba, a nyilvános terekre.¹⁵ Ez a fajta didaktikus monumentális falképfestészet a többi középülethez képest a porosz középiskolákban is csak megkésve jelent meg, ami az eleinte többnyire szerény iskolaépületekkel magyarázható, melyekkel szemben nem támasztottak reprezentációs igényt. A német egység megvalósítása után azonban hatalmas iskolaépítési hullám indult el. Az ekkor épült modern tanépületek közül elsősorban a gimnáziumok dísztermeit dekorálták – egyes esetekben a lépcsőházzal együtt – monumentális festményekkel.¹⁶ A század végéig a többfajta iskola típusnak megfelelően egyfajta eloszlást figyelhetünk meg a kifestési programok témái között. A klasszikus képzést nyújtó, latin és görög nyelvet is tanító gimnáziumokban, az itt közvetített oktatási tartalmaknak megfelelően, történelmi témák, különösen a görög történelemből és a homéroszi eposzokból vett jelenetek domináltak. A gimnáziumi falképeken az antik mitológiát feltűnően hanyagolták, viszont az *Íliászt*, *Odüsszeiát* és a *Nibelung-éneket* bemutató ábrázolásokat történelmi képekként fogták fel.¹⁷ A festők és megrendelők számára mintaadó volt az első új típusú gimnáziumkifestés, a berlini Sophien Gymnasium lépcsőháza, amelyet 1867-ben Cornelius tanítványa, Max Lohde a trójai mondatkör négy jelenetével díszített.¹⁸ A Markó utcai gimnáziummal szinte egy időben épült berlini Friedrich-Werdersches Gymnasium dísztermében 1875-ben Ernst Johann Schaller a görögök

12 A Vallás- és Közoktatási Minisztérium által a gimnáziumok számára kidolgozott új szervezet. In: *Melléklet az Országos Középtanodai Tanár-egylet Közlönye IV. füzetéhez*. Buda, Kiadja az Országos Középtanodai Tanár-egylet, 1873. 2–6.

13 Monika WAGNER: *Allegorie und Geschichte. Ausstattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*. Tübingen, Ernst Wasmuth Verlag, 1989 (Tübingen Studien zur Archäologie und Kunstgeschichte, 9). 196.

14 KELETI Gusztáv: *Trefort Ágoston. Emlékbeszéd*. Felolvasatott az Orsz.

M. Képzőművészeti Társulatnak 1889 március hó 17-én tartott közgyűlésén (különlenyomat), 5.

15 TREFORT Ágoston: *Beszédek és levelek*. Budapest, kiadja Méhner Vilmos, 1888. 301–303.

16 WAGNER 1989 (lásd 13. jegyzetben). 196–197.

17 WAGNER 1989 (lásd 13. jegyzetben). 211–212.

18 WAGNER 1989 (lásd 13. jegyzetben). 292. A jelenetek címei: *Heléna elrablása*; *Heléna hazavitele Spártába*; *Agamemnón meggyilkolása*; *Odüsszeusz hazaérkezése és bosszúja*. Monika Wagner szíves közlése.

és a germánok hőskorát párhuzamba állítva, a trójai háború és a *Nibelung-ének* hat-hat jelenetét ábrázolta. 1882-ben a kelet-porosországi Insterburg (ma Csernyakovszk, Oroszország) gimnáziumának dísztermében Max Schmidt, Johannes Heydeck és Emil Neide négy falra erősített pannóra festették meg viasztechnikával az *Odüsszeia* eseményeit.¹⁹

A reáliskolák díszítésekor általában az egyes oktatási ágak, azon belül főleg a természettudományos tárgyak és azok alkalmazási területeinek allegóriáit festették meg többnyire puttókkal, akik néha komolyabb, néha játékosabb pózokban jelennek meg a falképeken.²⁰ A két iskolatípus dekorálásának eltérő gondolatvilága jól megfigyelhető a már említett Sophien Gymnasiumnál, amely egybeépült az egyik berlini reáliskolával, és ez utóbbi dísztermében Max Lohde megfestette az oktatási ágak allegóriáit a tudományok és a művészetek képviselőivel. Hasonló kettős iskola (Doppelschule) jött létre a berlini Friedrich-Werdersches Gymnasium és a közvetlenül mellé épült Dorotheenstädtische Realschule esetében is, ahol az utóbbi dísztermének falain szintén a tudományok allegóriái jelentek meg.²¹

Ezekből a példák közül arra következtethetünk, hogy a Markó utcai gimnázium falképprogramjának kidolgozásakor a két iskolatípusra jellemző képtémák ötvöztetésére törekedtek. Tehát az ókori történelmi témájú pannók fölött a lunetták meztelen allegorikus alakjai az egyes oktatási ágakat jelenítik meg a testgyakorlástól a természettudományokon és a humaniorákon át a képzőművészetiig.²²

Sok félreértést szülhet az a képzet, hogy a középiskolai dísztermek falképei oktatási segédanyagként alkalmazott történelmi illusztrációk lettek volna. Nem szabad összekeverni a dísztermeket az ún. iskolai filológiai múzeumokkal, melyek lényegében a görög-, latin-, történelem- és rajzórák felhasználható szemléltető tárgyak szertárai voltak.²³ Az osztálytermi hétköznapiaktól eltérően a díszterem az iskola közösségi életét szolgálta, csak ünnepélyes alkalmakkor nyitották meg a diákság előtt,²⁴ és ilyenkor a lélekemelő hangulatot



3. **Than Mór:** *Római nők esdeklése Coriolanus előtt*, 1875–1876
Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola

teremtő monumentális falfestmények mint ünnepélyes mintaképek a tudás megszerzésének eszmeiségét voltak hivatva jelképezni.

A Markó utcai díszterem központi képe eredetileg a *Pallasz Athéné lelket ad Prométheusz alkotásának* című pannó volt, melynek mitológiai témája csak látszólag nem illeszkedik a gimnáziumokra jellemző történelmi falképek sorába, hiszen a festmény az emberi kultúra eredetét és az emberiség történelmének kezdőpontját jeleníti meg, azt a pillanatot ábrázolva, amikor a Prométheusz által megalkotott első embert Minerva

19 WAGNER 1989 (lásd 13. jegyzetben). 292; Adolf ROSENBERG: *Geschichte der modernen Kunst*, III. Leipzig, Grunow, 1889. 252.

20 WAGNER 1989 (lásd 13. jegyzetben). 200–201, 212.

21 A Dorotheenstädtische Realschule dísztermét Christian Becker festette ki 1875-ben. WAGNER 1989 (lásd 13. jegyzetben). 291.

22 1875. október 16-án kelt beadványukban Than és Lotz a lunettaszekkek témáját „a tanulóifjak működési körébe eső foglalatosságai”-ként határozták meg. YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 158.

23 A filológiai múzeumokról lásd SCHAMBACH Gyula: *Szemléltetés az*

ókori irodalmak tanításánál és a kaposvári állami főgymn. „philológiai múzeum”-a. In: *Antik-művészeti kirándulás*. Kaposvár, Hagelman [Ny.], 1887; SCHAMBACH Gyula: *Classica philológiai szemléltető eszközök*. In: *A Kaposvári M. Kir. Állami Főgimnázium Értesítője az 1888–89. isk. évről*. Kaposvár, 1889. 26–35; VASZARY János: *A class philológia szemléltető előadása és a szép művészeti aesthetika*. *Somogy*, 1887/27. július 5. 2–3.

24 Császár Árpád: *A főgymnasium krónikája 1858–1895*. In: *A Budapesti V. Kerületi Kir. Kath. Főgymnasium értesítője az 1894/95-iki iskolai évről*. Budapest, 1896. 22.



4. **Than Mór:** *Cicero beszéde Catilina ellen*, 1875–1876
Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola



5. **Than Mór:** *Traianus császár lelkesítő beszédet intéz katonáihoz*, 1875–1876, Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola

a lélek, a psziché átadásával életre kelti.²⁵ Ybl Ervin a Prométheusz-pannót Lotz művei közé sorolta, ám Ybl attribúciója körül fölmerül néhány bizonytalanság. A fal-
képek nincsenek szignálva, és a két művész által közösen benyújtott programban nem szerepelt, hogy az egyes festményeket melyikük fogja kivitelezni.²⁶ Ybl-től tudjuk, hogy a művek elkészülte után, a tiszteletdíj utolsó rész-
letének kifizetéséről szóló ügyiraton szerepelt először az a megjegyzés, hogy a „fülkéképeket és a görög tárgyú kompozíciókat Lotz festette”.²⁷ Ebből Ybl logikusan következtetett arra, hogy az Athénát és Prométheuszt

ábrázoló pannó Lotz alkotása, de 1876-ban az ügyirat fogalmazója – Forster Gyula – ezt a klasszikus mitológiai jelenetet érzésem szerint nem feltétlenül sorolta a görög történelmi pannók közé. Az 1905-ös Lotz-hagyaték részeként rengeteg vázlat került a Szépművészeti Múzeumba, melyeket ma a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán őriznek. Ezek között megtalálható több olaj- és akvarellvázlat és számos kisebb tanulmány, melyek a homéroszi témájú pannókhöz köthetők, ám egy sincs, amelyik a Pallasz Athéné-képhez tartozna. Szintén a Grafikai Osztály gyűjteményében lelhetők föl

25 KERÉNYI Károly: *Görög mitológia*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1977. 141. Az antropogónia ilyen típusú ábrázolásának hosszú kultúrtörténete van. Az emberiséget megalkotó Prométheusz megjelenik például hellenisztikus kori gemmákon, késő antik szarkofágok reliefjein. Annibale Carracci megfestette a témát a római Farneze palotában, Peter von Cornelius a müncheni Glyptothek előcsarnokában. A reneszánsztól megfigyelhető, hogy a művészek a mesteremberként megjelenített Prométheuszban elkezdték saját alteregójukat felfedezni, a klasszicista alkotók pedig már egyenesen a démiurgoszt látták benne. *Lexicon Iconographicum Mytho-*

logiae Classicae. Hg. von Bertrand JAEGER, Zürich–München, Artemis Verlag, 1994. VII/1, 543–547. VII/2, 428–429; Gisold LAMMEL: *Deutsche Malerei des Klassizismus*. Leipzig, VEB E. A. Seemann Verlag, 1986. 223–224; Bettina RÜHL: Schöpfer, Zweifler und Rebell. Prometheusdarstellungen in der bildenden Kunst. In: *Der Mythos von Prometheus in der bildenden Kunst*. Ahlen, Kunst-Museum Ahlen, 1994. 3–4.

26 YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 158.

27 YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 160.

a Markó utcai pannók méretarányos (szénnel rajzolt) kartonjai, melyek közül a Pallasz Athéné-falképtervet a katalógus Than Mór művei közé sorolja.²⁸

Than Mór három hasonló kompozíciós elv szerint felépülő Markó utcai festménye a római történelem egy-egy beszédét örökíti meg. Az első a hazája ellen idegen sereg élén támadó Coriolanus anyjának, Volumnianának a könyörgését és feddését láthatjuk (*Római nők esdeklése Coriolanus előtt*)²⁹ (3. kép). A másodikon a festő Cicero Catilina elleni első szónoklatát ábrázolta, aminek „ő, idők, ó, erkölcsök” szállóigévé vált fordulata a mai napig használatos (*Cicero beszéde Catilina ellen*) (4. kép).³⁰ A harmadik képen Traianus császár hadvezéri szövegét örökítette meg Than (*Traianus császár lelkesítő beszédet intéz katonáihoz*) (5. kép). A három festmény egy-egy személyt állít középpontba, akik különböző magatartástípusokat és erényeket testesítenek meg. Összekapcsolja a képeket alapvető mondanivalójuk, miszerint egy jól felépített és hatásosan előadott szónoklatnak történelemformáló ereje lehet. Magyarországon nagy hagyományai voltak a retorikai képzésnek, a gimnáziumi irodalomoktatás keretében egy teljes évet szántak a szónoklattan tanulmányozására, külön kiemelve Démoszthenész és Cicero életművét.³¹ A Coriolanus-téma ábrázolása mellett szól, hogy épp a megrendelés idején, 1875-ben lett kötelező olvasmány Shakespeare *Coriolanus*a ötödik osztályban.³² A római tárgyú pannók két negatív hősében fontos közös pont, hogy károsan befolyásolták az ifjúságot, ugyanakkor Plutarkhosz éppen a megfelelő oktatás hiányával magyarázta Coriolanus zabolázhatatlan természetét. A két hazaárulóval szembeni pozitív példát az ideális uralkodó, Traianus császár, Erdély meghódítója képviselte. A Traianus-pannó esetében nem beszélhetünk konkrét irodalmi forrásról, inkább hazai vonatkozású, speciális témát kereshettek, amivel nemcsak szellemileg, de térben is közelebb hozták a diákokat az örök érvényű antik erényekhez. Than kompozíciójának ősforrását a



6. Lotz Károly: *Homéroszt ünnepli a görög nemzet*, 1875–1876
Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola

2. századból való adlocutio-ábrázolások jelentik,³³ a fő előképnek pedig feltehetően – a Coriolanus-képhez hasonlóan – Raffaello a vatikáni Sala di Costantinóban látható festményét: *A kereszt látomását* tekinthetjük.

Lotz Károly Homéroszhoz kapcsolódó pannói közül az első (*Homéroszt ünnepli a görög nemzet*) lényegében egy *Homérosz apoteózis*a ábrázolás, és a lángelme előtti hódolás ikonográfiai típusába tartozik (6. kép). Lotz

28 Than Mór Markó utcai falképtervei az MNG Grafikai Osztályán: *Traianus* 2406; *Cicero és Catilina* 2407; *Coriolanus* 2408; *Pallasz Athéné* 2409. Lotz Károly Markó utcai falképtervei az MNG Grafikai Osztályán: *Odyszeust felismerik a phaiákok* 1882/A; *Hektór búcsúzik családjától* 1882/B; *Homéroszt ünnepli a görög nép* 1882/C.

29 Titus LIVIUS: *A római nép története a város alapításától*. II. könyv. 33–40. szakasz; PLUTARKHOSZ: *Párhuzamos életrajzok* (Coriolanus XXXV–XXXVI).

30 M. TULLIUS CICERO: *Catilina ellen. Első beszéd*. (Borzsák István fordítása) 1. szakasz; C. SALLUSTIUS CRIPUS: *Catilina összeesküvése* 31. szakasz; PLUTARKHOSZ: *Párhuzamos életrajzok* (Cicero XVI).

31 A retorika 1875-ig hetedik osztályos, később hatodik osztályos (egész

évi) tananyag volt. Azért tették egy évvel korábbra, hogy a diákok hetedikben jobban megértsék Cicero latin nyelvű beszédeit. KLAMARIK 1893 (lásd 11. jegyzetben). 155, 180; GÓBI Imre: *Rhetorika a gymnasiumok VI. osztálya számára*. Budapest, Franklin-Társulat, 1888; *Kármán Mór válogatott pedagógiai művei*. Szerk. FALUDI Szilárd, Budapest, Tankönyvkiadó, 1969. 150.

32 A *Coriolanus* volt az első kötelezően előírt és teljes egészében elolvasandó dráma. 1875 előtt a diákok összeállított színműszemelvényekből tanulták a drámai műfaj sajátosságait. Név László: Shakespeare Coriolanus a iskolában. In: *Az Országos Középtanodai Tanárnyelvi Társaság Közlönye*, 10. 1876/77. 13. 385–397; Tanterv. *Az Országos Középtanodai Tanárnyelvi Társaság Közlönye*, 8. 1874/75. 1. 42; KLAMARIK 1893 (lásd 11. jegyzetben). 178.

33 JERNVEI Kiss János: *Egy delicióz allegória*. Maulbertsch freskóciklusa a



7. **Lotz Károly:** Hektór, a trójai hős hadbavonulása előtt búcsúzik feleségétől és kisfiától, 1875–1876
Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola



8. **Lotz Károly:** Odüsszeust a phaiákok felismerik elérzékenyüléséről, 1875–1876
Budapest, Budapesti Gazdasági Főiskola

minden bizonnyal ismerte Ingres híres *Homérosz*-festményét és Kaulbach *Homérosz korát* ábrázoló freskóját a berlini Neues Museumban, de a Markó utcai pannó legfontosabb szellemi és kompozíciós előképe Carl Rahl-nak az Athéni Egyetem homlokzatára tervezett fríze, melyen a görög szellem nagyszabású fejlődéstörténete bontakozik ki a mitikus időktől, egész pontosan az értelem lángját elhozó Prométheusztól kezdve a görög kultúra kifulladásáig.³⁴ Rahl athéni frízén megjelenik a szavaló Homérosz, viszont Lotz képének kompozíciója és az előtérben elhelyezett alakok gesztusai a fríz egy másik jelenetét, *Hérodotosz dicsőítését* idézik, amihez a

bécsi mester egy Priénéi Arkhelaosznak tulajdonított – *Homérosz apoteózisa* címen ismert – hellenisztikus dom-borművet választott előképül.³⁵ Ybl Ervin Ingres képéből kiindulva az eposzok perszifikációjaként értelmezte a Markó utcai pannó előtérének kecses nőalakját,³⁶ ám Rahl kompozíciója alapján³⁷ valószínűbbnek tartom, hogy ő Kalliopé, az epikus költészet műzsája, aki éppen az *Odüsszeia* kezdősora révén vált ismertté, mint az eposz inspirálója.³⁸ Lotz Homérosz saját korszakát akarta megjeleníteni, azt az időszakot, amikor a görög-ség már kiemelkedett a barbárságból, de a civilizáció későbbi negatív hatásaitól még érintetlen volt. Ezt az

szombathelyi püspöki palotában. *Művészettörténeti Értesítő*, 60. 2011/1. 27.

34 Werner KITLITSCHKA: *Die Malerei der Wiener Ringstraße*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1981. 57.

35 CASTIGLIONE László: *Hellenisztikus művészet*. Budapest, Corvina Kiadó, 1980. 175. 129. kép.

36 YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 161.

37 Rahl-nál Hérodotosz fülébe a szék mellett térdelő Klió, a történetírás műzsája súgja a szavakat, a férfi feje fölé pedig a mögötte álló szárnyas győzelemistennő, Niké tart babérbákoszorút. Ludwig SPEIDEL: *Rahl's Athenischer Fries*. Wien, Verlag und Eigentum des Oesterr. Kunstvereines, 1867. 16.

38 „Férjüről szólj nekem Múza...” HOMÉROSZ: *Odüsszeia*, I. ének. 1. sor. Devecseri Gábor fordítása.

ősi homéroszi kort hivatottak kifejezni a pannó hátterét uraló dór stílusú templom és timpanonjában az aiginaí Aphaia-templom archaikus oromszobrai.

A Markó utcai díszterem keleti falán eredetileg egymás mellett volt az *Íliász* és az *Odüsszeia* egy-egy jelenetét ábrázoló két pannó, melyek kiegészítik egymást, és a látszat ellenére témájuk alapján is szoros összefüggésben állnak egymással. Az *Íliász*ból való a *Hektór, a trójai hős hadbavonulása előtt búcsúzik feleségétől és kisfiától* című falkép, mely azt a pillanatot ábrázolja, amikor Hektór és Andromakhé megindító búcsúja végén az önfeláldozó férj Zeusz felé emeli karját, és elmond egy imát kisfia, Asztüanax jövőjéért³⁹ (7. kép).

A másik falképen Odüsszeusz látható a phaiák király udvarában, amint a Trója eléstét és feldúlását előadó vak lantos, Démodokosz éneke alatt elsírja magát.⁴⁰ Homérosz leírása szerint a feltoluló emlékektől Odüsszeusz úgy könnyezett, mint az az asszony, aki hazája védelmében halálra sebzett férje testére borul, de hitvesét nem sokáig sirathatja, mert már viszik is a rabságba.⁴¹ A homéroszi hasonlatban Andromakhé sorsa elevenedik meg, aki Trója bevétele után Akhilleusz fiának lett a rabnője. Odüsszeusz a kegyetlenül legyilkolt vagy rabságba hurcolt áldozatokat siratja, és talán saját magát is, hiszen az előző pannón látható gyermek Asztüanaxot ő maga hajította a mélybe⁴² (8. kép).

Lotz számára a témaválasztásnál ötletadó, illetve a szerkesztésben és az egyes alakok megformálásánál előkép lehetett Carl Rahl *Odüsszeusz a phaiákok között* című utolsó festménye, melyet *Démodokosz Alkinoosz király előtt énekel* címmel is említenek.⁴³

Általánosságban kimondható, hogy a Markó utcai gimnázium számára megrendelt példázatszerű, an-

tik történeti festmények olyannyira illettek Carl Rahl gondolatvilágához és az általa megfestésre méltónak tartott témákhoz, hogy Than és Lotz természetes módon nyúltak vissza egykori mesterük stílusához. A barnás színharmónia, az árnyékok nélküli, töretlenül élénk színek és a keményen megrajzolt alakok határozott kontúrajai köszönnek vissza a Markó utcai pannókon is. Rahl képeihez hasonlóan a szigorú, klasszicizáló monumentalitás itt is drámai pátosszal társul.⁴⁴ Than és Lotz is drámai pillanatokban mutatják be a többnyire a képsíkkal párhuzamosan feltűnő alakjaikat, akik vaskosak, gyakran szinte szobrászian kialakított izomzattal rendelkeznek. A ruhájuk a testük formáját követve sűrű redőkben hullik alá, viszont ezek a drapériák már nem lobognak úgy, mint a Vigadó falképein.

Annak ellenére, hogy a pannókat két művész alkotta, azok stílusa egységes. Than és Lotz szemmel láthatóan alkalmazkodtak egymáshoz. Rahl mellett még növendék korukban megtanulták, hogyan lehet közös munkával egységes stílusképet sugallni. Mesterük irányításával – a korban kevesek által művelt monumentális festészet terén – olyan elméleti és gyakorlati ismeretekre tettek szert, ami lehetővé tette számukra, hogy hazatérve a 19. század hatvanas-hetvenes éveiben megteremtse a magyar nemzeti falképfestészetet.

Ágoston András
történész-művészettörténész,
Pest Megyei Kormányhivatal
andris.agoston@gmail.com

39 HOMÉROSZ: *Íliász*. VI. ének, 476–481. sor.

40 A pannó hivatalos címe: *Odüsszeuszt a phaiákok felismerik elérzékenyüléséről*.

41 HOMÉROSZ: *Odüsszeia*. VIII. ének, 521–531. sor.

42 EURIPIDÉSZ: *Trójai nők*, 721–725. sor.

43 YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 32; SPEIDEL 1867 (lásd 37. jegyzetben).

5; *The Oxford guide to Classical Mythology in the Arts*, 1300–1990s. Ed. Jane DAVIDSON REID, New York–Oxford, Oxford University Press, 1993. 746. A kép eredetileg az építész Theophil Hansen tulajdonában volt, de az 1930-as években sajnos eltűnt. A Ny Carlsberg Glyptotek közlése.

44 KITLITSCHKA 1981 (lásd 34. jegyzetben). 59–60; YBL 1938 (lásd 4. jegyzetben). 27.

Teaching via ideals

Ennobling historical allegories in the saloon of the late Grammar School of Markó Street (nowadays Budapest Business School)

The first grammar school building of the unfolding building surge during the era of Ágoston Trefort's time as Minister of Culture was the neorenaissance palace of a school built between 1874 and 1876, the Royal Catholic Grammar School in the 5th District (founded in 1858, – later known as Berzsenyi Dániel Grammar School), which was intended as a model in every way by board of the Ministry of Religion and Public Education.

The most valuable part of the building is the saloon on the second floor, which is completely restored to its original state. The saloon's quarters are decorated by Mór Than's and Károly Lotz's panneaus, painted in 1875–1876, while some seccos can be found on the five lunetta plates, located in the upper section of the southern wall. These works fall into place with the architectural frame of the rest of the saloon, designed by Ferenc Kolbenheyer.

The picture in the centre was originally the work titled *Pallas Athene gives soul to Prometheus' creature* which is a representation of humanity's dawn. To the left, the students of the era could see panneaus of Homer and his works, to the right, roman related panneaus could be found. On the lunettas Lotz painted allegoric figures, each of them representing a discipline.

We know of no other such monumental stately order of range of wall paintings in the circle of 19th century grammar school buildings in Hungary.

The prefigurations and parallels of the programme of Markó Street can be found in the 1860–70's Prussian schools (eg. Sophien Gymnasium, Friedrich-Werdersches Gymnasium, both in Berlin). The saloons of those schools which were providing so called classical training (teaching Latin and Greek language in increased number of lessons) were often dominated by painted scenes of ancient Greek History and epics of Homer. The Real Schools (Realschulen) were more likely to be decorated by allegories of certain scientific subjects. Most likely in the project of the school in Budapest, was an idea of mixing the mentioned two topics.

Students only met these rousing works of art at special occasions though. It would be a mistake to use these paintings like mere visual aids, actually they are ennobling historical allegories.

András Ágoston
Historian–art historian,
Government Office for Pest County
andris.agoston@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

falkép, pannó, historizmus, allegória, gimnázium, Sophien Gymnasium, Berlin, reáliskola, Homérosz, Lotz Károly, Than Mór, Carl Rahl, Trefort Ágoston

KEYWORDS

wallpainting, panneau, Historism, allegory, Grammar School, Sophien Gymnasium, Berlin, Real School (Realschule), Homer, Károly Lotz, Mór Than, Carl Rahl, Ágoston Trefort

Vargyas Júlia

A Visszautasítottak Szalonja (1900)

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1861-ben alakult, és 1945-ig működött (1–2. kép).¹ Statútumában a magyar művészet támogatását tűzte ki célul, és fennállásának első harminc évében – mint egyeduralgoló képzőművészeti intézmény – mindenekelőtt azokat a feltételeket igyekezett megteremteni, amelyekkel a magyar művészet a környező európai országok művészeti színvonalára emelkedhet. Műcsarnoki tárlatai és a Nemzeti Múzeum Képcsarnoka számára történt vásárlásai a magyar művészek érvényesülési lehetőségeit gazdagították, nemzetközi kiállításai az európai művészeti milióba való integrálódást szolgálták. A modern–akadémista ellentétpárra épülő művészettörténeti gondolkodás következtében a Társulat csak mint az akadémizmus fellegvára él a köztudatban; mivel nem a legkedveltebb témák egyike, szakirodalma csekély és jórészt idejétmúlt.² A Magyar Nemzeti Galéria 1995-ben rendezett *Aranyérmek, ezüstkoszorúk – Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században* című időszaki kiállítása volt az első olyan kezdeményezés, amely nem az utóbbi évekre jellemző formalista, fejlődésen alapuló művészettörténeti narratíva felől közelített a korszak művészeti miliójéhez, hanem szélesebb alapon, immár

társadalmi, politikai kontextusba ágyazva vizsgálta a kor művészeti intézményeit és működését. Sinkó Katalin a katalógusban megjelent *A művészi siker anatómiája 1840–1900* című tanulmányában a kor társadalmának művészetszemléletére és az elvárásokhoz alkalmazkodó művészek sikerére építve ismertette a 19. század művészetét, így tisztább és érthetőbb képet vetített a

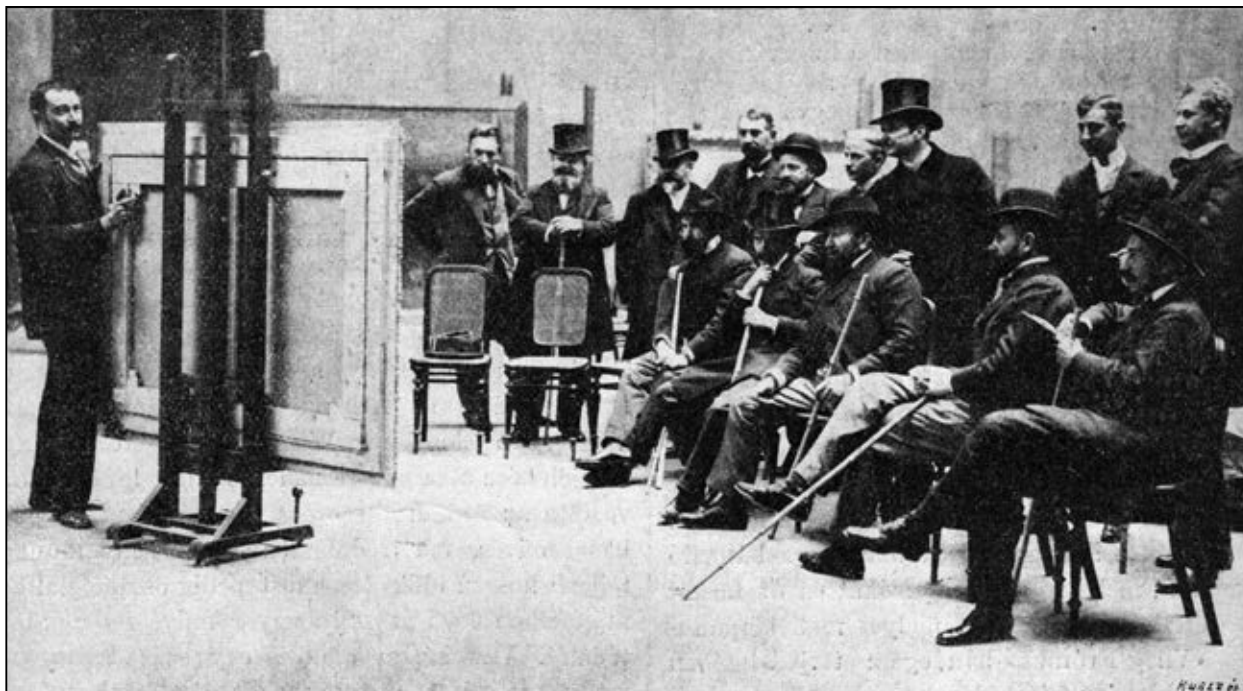


1. **Ujházy Ferenc:** *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat pecsétje 1861-ből* (Reprodukció: *Művészet*, 10. 1911. 98.)
2. **Lotz Károly:** *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat pecsétje 1886-ból* (Reprodukció: *Művészet*, 10. 1911. 98.)

1 A tanulmány Vargyas Júlia *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat történetéből 1861–1914. Az alapítástól az első világháborúig* című szakdolgozata egy fejezetének rövidített változata (Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2014).

2 A Társulat első monografikus feldolgozása: SZMRECSÁNYI Miklós: *Visszapillantás az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára*. *Művészet*, 10. 1911. 97–158. Levéltári dokumentumok feldolgozásával egészítette ki a Társulat megalakulásának történetét: PIRICS Zoltán: *Adalékok a Képzőművészeti Társulat történetéhez*. *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve*, 1928. 97–152; *Emlékek Társulatunk múltjából*. *OMKT Évkönyve*, 1929. 116–159; *A Képzőművészeti Társulat a régi Műcsarnokban*. *OMKT Évkönyve*, 1930. 112–150. Gergely Attiláné BAKTAI Julianna:

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. A művészeti élet irányító intézménye 1880–1900. *Ars Hungarica*, 7. 1979/2. 283–309. Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. In: *Magyar Művészet 1890–1919*, I. Szerk. NÉMETH Lajos. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 128–129; TÓTH Antal: *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat*. In: *Magyar Művészet 1919–1945*, I. Szerk. KONTHA Sándor. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1985. 56–58. Az ezredforduló tárlatairól és a Társulat millenniumi kiállításpolitikájáról: REGŐS Andrea: *A Műcsarnok első évtizedei*. In: *Műcsarnok*. Szerk. KESERŰ Katalin. Budapest, Műcsarnok, 1996. 41–65. SZVOBODA Gabriella *A Pesti Műegylet története* (Budapest, Miskolci Egyetem Kiadó, 2007) című disszertációjában a hazai képzőművészeti fórum kialakulását dolgozta fel, a Pesti Műegylet és a Társulat összeolvadásáig (1870).



3. A Múcsarnok 1900–1901 téli tárlatának zsűrije
(Reprodukció: *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900/47. 782.)

Képzőművészeti Társulat által képviselt akadémizmus világról.³ Külföldön már korábban megkezdődött a Társulathoz hasonló francia szalonok és szervezetek friss szemléletű feldolgozása. Például Patricia Mainardi szintén szélesebb kontextusban értelmezte a kor intézményeit: a politikát makrokozmoszként jelölte meg, a művészetet pedig az ezzel összhangban álló mikrokozmoszként vizsgálta. Feltárta a művészeti éra kapcsolatát az állammal és a politikával, illetve a különböző intézetek kapcsolatát egymással. Kutatása során kiderült, a modernnek nem szigetelődtek el teljesen a Szalon intézményétől; az érvényesülés lehetősége nagy vonzerővel bírt számukra is, vagyis nem választható el teljesen a hivatalos intézmények és a „független” modern művészek tevékenysége.⁴

E gondolatmenetből kiindulva a századfordulón jelentkező modern magyar művészek érvényesülési lehetőségeit vizsgáltam, és kiderült, hogy a hazai hivatalos szalon, a Társulat kezelésében lévő Múcsarnok tárlatai fontos kiindulópontot jelentettek a későbbi MIÉNK (1908–1910) tagjai számára is; sőt, jelentőségét a modern irányzatok térhódításának 1900-tól 1914-ig tartó időszakában – amikor Ernst Lajos szavaival élve a „polgári művészetet” különválasztották a modern irányoktól –,⁵ a Nemzeti Szalon új programjával (1903) párhuzamosan, majd a Művészház megalakulása (1909) után is megőrizte. A Múcsarnok századfordulós nyitottságának alátámasztása céljából rekonstruáltam az 1900 telén megrendezésre került *Visszaütasítottak Szalonjának* történetét.⁶

3 SINKÓ Katalin: A művészi siker anatómiája 1840–1900. In: *Aranyérmek, Ezüstkoszorúk – Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Kiállítási katalógus. Szerk. SINKÓ Katalin. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1995. 15–47.

4 Patricia MAINARDI: *The End of the Salon. Art and the Estate in the Early Third Republic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

5 Lásd RÓKA Enikő: *Nacionalizmus és modernizmus. Ernst Lajos gyűjtemé-*

nye és az Ernst Múzeum. Budapest, L'Harmattan Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria, 2013. 85–102.

6 Habár a kiállításához képes katalógus készült, egyelőre még nem sikerült rátalálnom, így napilapok, periodikák tudósításaiból és kritikáiból próbáltam felidézni a kiállítást. Konkrét művek ismerete és reprodukciók hiányában viszont a kiállítás anyaga jelenleg ismeretlen, csak az általunk ismert művészek oeuvre-jéből tudunk következtetni, milyen lehetett a tárlat.

1900 telén rekordmennyiségű mű érkezett a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon téli tárlatának zsűrije elé.⁷ Csak ebben a kiállítási időnyben a korabeli lapok szerint 785 tárgyat utasítottak el, ami Magyarországon példa nélküli volt.

A Műcsarnok zsűrijének működéséről és a bírálás folyamatáról ebben az évben – feltehetőleg a zúgolódások miatt – külön cikkeztek a *Vasárnapi Ujságban*.⁸ A négynapos bírálóat a következőképp zajlott: a Műcsarnokba beküldött műveket az oldaltermek falaihoz támasztva felsorakoztatták, sorszám szerint rendezve. A legnagyobb teremben, félkör alakban elhelyezkedve ült a zsűri (3. kép).⁹ A bírálendő művet a szolga egy guruló festőállványra helyezte, amit ide-oda tolt a zsűri kérésére. A zsűri bambuszbotok felmutatásával szavazott, általában szavazattöbbség döntött, de ha csak kevésen múlt, felülvizsgálatra küldték a művet, és az így elkülönített alkotásokról új szavazást indítottak. Másnap a már megszavazott műveket, harmadnap a visszautasítottakat vizsgálták újra. A negyedik nap az összes elfogadott és visszautasított művet újra végignézték és összehasonlították; ez volt az „ultimum”, a bírálóat végső stádiuma; a határozatok megtámadhatatlanok voltak, fellebbezést nem fogadtak el.

A Nemzeti Szalon és a Műcsarnok zsűrije által elutasított művekből 1900. december 15-én nyílt meg a *Visszautasítottak Szalonja* dr. Ágai Béla újságíró rendezésében a Váci utcai Klotild palotában. A kizsúrizett művészek külön tárlatának ötlete azonban már korábban felmerült. Maszák Hugó már 1899-ben arra kérte a Társulat választmányát és a Nemzeti Szalon igazgatóságát, hogy egy külön termet engedjenek át „az ijesztően nagy számmal” elutasított művek számára. A közönség és a pártatlan sajtó véleményére bízta volna a végső ítéletet: abban bízott, hogy a tehetségtelen ezáltal végleg visszalep, és elégtételt kap „kit az érdek, vagy személyes ellenszenv visszaszorított”.¹⁰ De egyik intézmény sem hajlott az ötletre. Arra hivatkoztak, hogy a művészek további pályafutásukat féltve úgysem vennének részt egy ilyen tárlaton. Valószínűbb azonban, hogy a gyenge műveket egyszerűen nem tartották kiállításra érdemesnek; azt a vádat pedig, hogy igazságtalanul vagy mulasztásból utasítottak volna el művet, egyértelműen nem vállalhatták.



4. Nécsey István: A Visszautasított Szalonjának meghívója (Reprodukció: *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900/51. 857.)

7 A Műcsarnok 1021 beérkezett műtárgyból, a Nemzeti Szalon közel 600 műből válogatott. *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900/49. 817.

8 *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900/47. 782.

9 Jobb oldalról ülnek: Ambrozovics Dezső (a visszautasított műveket jegyzi); Karlovszky Bertalan (a bírálóat vezeti és a szavazatokot számolja); Stetka Gyula, Zemplényi Tivadar, Jendrassik Jenő. Balról hátul

állnak: Kacziány Ödön, Bruck Lajos, Benczúr Gyula; hátrébb: Basch Gyula; Ujváry Ignác; hátrébb: Mihalik Dániel; Knopp Imre (cilinderben), Tolnai Béni (segédtitkár), Vajda Zsigmond. Az állványt tartja: Bartos.

10 Maszák Hugó: Elégtételt a visszautasítottaknak. *Egyetértés*, 35. 1901. január 7. 2–3.

A tárlatra 600 művész jelentkezett a közel 800 visszautasított közül, vagyis majdnem 200 művész úgy gondolta, hogy a „visszautasított” jelző negatívan befolyásolná hírnevét, ezért inkább elmaradt. De a jelentkező művek még így is olyan nagy tételt tettek ki, hogy a visszautasítottak külön zsűrit alakítottak, és a kiállítás anyagát 60 művész 125 képére és pár kisebb szoborra redukálták. „Soha még a helyszíne nagyobb jótétemény nem volt” – jegyezte meg a *Magyarország* című lap;¹¹ a sajtó pedig több helyen azon viccelődött, hogy idővel a „Visszautasítottak Visszautasítottjainak Szalonja” is megrendezésre kerül.

A *Visszautasítottak Szalonjának* meghívóját a *Vasárnapi Ujság*ban közölték (4. kép). A kiállítás plakátját Kóber Leó rajzolta a sziklát görgető Sziszifuszról; a sajtóban már ez a munka is nagy visszhangra talált.¹² A kiállítás-hoz katalógus is készült; a legtöbb kritikus figyelemre méltónak tartotta Nécsey István rajzát, amely az első oldalt díszítette.¹³ Lakos Alfréd a „visszautasítottak tragikumáról” készített karikatúrákat, amelyeket szintén a katalógusban közöltek.¹⁴ A sajtó majdnem mindenhol megemlítette, hogy a katalógust a „külföld mintájára” a szalonban árulták, 30 fillérért. Úgy látszik, újdonság volt, hogy egy kisebb, félhivatalos kiállításnak saját katalógusa legyen. Félhivatalosnak nevezem, mert bár a tárlatot engedélyezték, sőt jelentős politikai személyek is felkeresték, mégiscsak a hivatalos képzőművészeti intézmény(ek) ítéletét vonta kétségbe, ami Magyarországon teljesen példa nélküli volt korábban.¹⁵ Hiába bizonygatták a rendezők, hogy a visszautasítottak

nem a Társulat zsűrije ellen tüntetnek kiállításukkal,¹⁶ fellépésük egyértelműen a Múcsarnok és a Nemzeti Szalon ítéletét kérdőjelezte meg. A sajtó is elsősorban vád, elégtétel és fellebbezés címszavak alatt tudósított az eseményről (például „az ítélet ellen a visszautasítottak ezen a kiállításon a közönség elé fellebbeznek”¹⁷).

A kiállításról a korabeli nagyobb napilapok mind említést tettek. A *Vasárnapi Ujság* foglalta össze a legtárgyilagósbban a kiállításról kialakult általános véleményt: „Találkozunk néhány oly festővel is, kit a Múcsarnokból már ismerünk, vagy most is láthatni ott műveiket. Van több oly mű, mely figyelmet érdemel és festőjének kár volna elkedvetlenedni. A nagyobb rész azonban kíséreltet” – írták.¹⁸ A kiállítás előkészületeit érdeklődés övezte, és sok látogatót számláltak a tárlat egy hónapos időtartama alatt (csak a megnyitót követő két napban kétezren nézték meg a szalont). A műveket alacsony áron árulták, így sok műtárgy elkelt. De a kiállítás színvonaláról a kritikák elég egyöntetűen negatívan nyilatkoztak, és a Múcsarnok zsűrijének adtak igazat, amikor úgy vélték: „fényesebb elégtételt zsűri még nem kaphatott soha”.¹⁹ Kivételként csak néhány művész nevét emelték ki, akik „nagy igyekezettel még szép reményeket válthatnak be”.²⁰ Majdnem minden kritika elismerően nyilatkozott (vagy legalábbis a kiállítás általános nivójánál magasabbra tartotta) Kóber Leó (*Bretagne-i hajótöröttek*), Lakos Alfréd (*Gyászoló zsidók*), Papp Gábor (*Női tanulmányfej, Zsidó nő, Pipázó paraszt*), Nécsey István (*Interieur*), Kimnach László (*Csendélet a váci állami fogházban*) és Wetzel György (tájképek) műveiről, illetve Andrejka József, Lantay La-

11 Dr. MAKSZIÁNYI Dezső: A visszautasítottak Szalonja. *Magyarország*, VII. 1900. december 16. 10.

12 „A plakát fölött vitatkoztunk. Egyikünk azt állította, hogy a plakát Sisiphust ábrázolja, amint az istenek által visszagördített követ újra hegyre hengeríti. A másik azt mondta, hogy e hirdetésen egy lila testű leányzó kalitkát emel a magasba és e leányzónak jobb kezefején két hüvelykujja van. Murai Károly arra az álláspontra helyezkedett, hogy tévedünk. Nem látjuk-e itt is azt a bizonyos havanna-szivart, amit a szecessziós piktorok olyan előszeretettel burkolnak más témák alá? Végül akadt olyan vélemény is, mely a sárga levegőben dolgozó lila alakot egy bőrre vetkőzött kőműves legénynek minősítette, aki most rakja le az első faragott követ a dicsőség diadaloszlopához. Már most ennyi nézet közül melyik az igazi?” *Pesti Hírlap*, XXII. 1900. december 16. 5.

13 Nécsey István (Verebely, 1870 – München, 1902) festő, illusztrátor, lepidopterológus és entomológus. Münchenben Hollósy Simon tanítványa volt. Párizsi tartózkodása után visszatért Verebelyre; néprajzi témájú képeket, természetrajzi (madár- és lepke-), valamint etnográfiai illusztrációkat készített. A *Visszautasítottak Szalonján Halál madarak* (1900) című képével szerepelt. Irodalom: AIGNER Lajos: Nécsey István (emlékbeszéd). *Rovartani Lapok. Havi folyóirat különös tekintettel a hasznos és kártékony rovarokra*, X. 1903. 1–9; LYKA Károly: Nécsey István. *Művészet*, 1. 1902/2. 131–132.

14 Lakos Alfréd (Székesfehérvár, 1870 – Budapest, 1961) festő és grafikus. A Mintarajziskolában Székely Bertalan tanítványa volt, majd Münchenben Hollósy Simonnal folytatta tanulmányait. Kezdetben illusztrációkat és karikatúrákat készített, rajzait a hazai élclapok közölték. Alkalmazta a bécsi *Neue Fliegende*, később a müncheni *Fliegende Blätter*. Később teljesen a festészet felé fordult; 1897-ben állított ki először a Nemzeti Szalonban, ezután rendszeresen szerepelt a Múcsarnok és Szalon tárlatain. Bibliikus témájú, a zsidóság sorsával foglalkozó képek jellemzik életművét.

15 A teljesség igénye nélkül a látogatók: Andrassy Tivadar, Bohus Zsigmond, gróf Szapáry Pál, Berzeviczy Albert, Zsilinszky Mihály, Rohonczy György altábornagy, Matlekovicz Sándor, Libits Adolf, Hammersberg Jenő, Unterauer udvari tanácsos. *Budapesti Napló*, V. 1900. december 29. 8.

16 *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900/50. 835. Neveket nem említi a sajtó.

17 *Vasárnapi Ujság*, 47. 1900/50. 858.

18 A Visszautasítottak közül a Múcsarnokban is rendszeresen részt vevő művészek: Bay Alajos, Berkes Antal, Papp Gábor, Kimnach László, Krutsay Ferenc, Kummerle Pál, Lakatos Arthur, Pálffy József, Tóth László.

19 MAKSZIÁNYI 1900 (lásd 11. jegyzetben). 10.

20 MAKSZIÁNYI 1900 (lásd 11. jegyzetben). 10.

jos (*Imádkozó nő alak*) és Istók Károly (*Kadét*) szobrairól. Egyes cikkek „a talentum jegyét” vélték felfedezni – a már említettek felül – Aczél Henrik, Lakatos Artúr, Luczenbacher Károly, Tóth László, Scheiber Hugó, Krutsay Ferenc, Glück Károly, Kümmerle Pál, Reismann Maximilián, Pálffy József, Berkes Antal (*Margitsziget vázlat*), Horváth Andor (*Férőhűség*), Mirkovszkyné Greguss Gizella (akvarell fejtanulmányok), Márkus Imre (tollrajzok) és Bay Alajos (*Áhítatosság*) művein.²¹ Maga a *Műcsarnok* című lap is elismerte, hogy a tárlat egyes alkotásai figyelemre méltók, de úgy vélte, a színvonalas művészek kárára vált, hogy a tehetségtelen, gyenge művészekkel társultak.²²

Katalógusuk jelszava szerint: „Nem tüntetünk senki ellen és senki mellett. Kasztot, klikket a művészetben nem ismerünk [...] Új áramlat lengeti zászlónkat, melyre fölirtuk jelszavunkat: a szabad, szent művészet nevében előre!”²³ Új áramlat valójában nem igazán jelentkezett a tárlaton, a Visszaautasítottak heterogén csoporttá szerveződése – ha csak egy tárlat idejére is – nem művészeti, inkább reklám célokat szolgált.

A napilapok szinte kivétel nélkül az újdonság hiányáról cikkeztek. Érdekes, hogy az akadémista szellemiségéért kritizált Társulat is pontosan az új irányokat hiányolta a Visszaautasítottakból: a *Műcsarnok*ban „Donatello” szerzői álnév alatt publikált kritikus a *Visszaautasítottak Szalonjának* létjogosultságát csakis az új ideálokban, új művészeti eszmékben látta. A cikk írója a müncheni *Sezession*ot hozta analógiának, melyről elismerően nyilatkozott, és hozzátette: „senkise bánta volna, ha ez nálunk is megtörténik vala”.²⁴ Persze nem tudjuk, valójában hogyan vélekedtek volna, ha ez tényleg „megtörténik”. Habár e cikk a Visszaautasítottakkal kapcsolatban a *Sezession*nal vont párhuzamot, már itt is felbukkant a *Salon des Refusés* kifejezés, vagyis feltelezhető, hogy a francia példa fontos hivatkozási pont volt mind a Visszaautasítottaknak, mind a kritikusoknak; ki-ki a maga álláspontja alátámasztására teremtett analógiát ezzel az eseménnyel.

A francia *Salon des Refusés* (1863) a kétpólusú, modern-akadémista művészettörténeti narratíva meghatározó eseménye, fontos fordulópont a modernizmus térhódításában. Franciaországban már a 19. század második felében olyan pezsgő képzőművészeti élet létezett, hogy az

Akadémia minden kiállítási idényben közel 5000 művet bírált, melyből 3–4000-et kénytelen volt visszaautasítani. Az elutasított művek óriási száma tette lehetővé az Akadémiától független (valójában ellentétes, hiszen a kizsúrizett művekre építő), önálló szalon megnyitását, amely a közönség értékítéletére bízta magát. Sok művész félt attól, hogy az „elutasított” jelző megbélyegzi további pályafutását, így inkább visszavonták műveiket a tárlatról (kb. ezerötszázán). Ma már a modern művészek – Manet, Whistler stb. – részvétele és a Salon autonómiájának megkérdőjelezése miatt pozitívan vélekedünk erről a kiállításról, de akkor még nem lehetett tudni, milyen visszhangra talál a közönség körében; például a *Charivari* című satirikus lapban Louis Leroy csak „a Szalon páriáiként” emlegette a Visszaautasítottakat.²⁵ A francia *Salon des Refusés* – ellentétben a magyar Visszaautasítottakkal – azért maradt fenn a művészettörténet-írásban, mert a középszerű művek között olyan, ma már remekműnek tartott képek is szerepeltek, mint például Manet *Déjeuner sur l'herbe* (Reggeli a szabadban) című vászna. A modern művészek esetében a „visszaautasított” jelző mai szemmel pozitív színezetű, a kiállításon többségben lévő középszerű művek mára feledésbe vesztek. Nálunk a modern művészek nem vállalták, hogy a középszerű, elutasított művészekkel együtt szerepeljenek; így – a Társulat szavaival élve – „óda hangon nem emlegeti senki se ezt a dátumot”,²⁶ majdnem az összes művész és mű feledésbe merült.

Magyarországon a modernnek lehetőséget kaptak a hivatalos intézmények tárlatain a szereplésre – vagy más úton kerestek önállósodási lehetőségeket. A *Műcsarnok*tól való függetlenedés vágyát tükrözi egy árverésen felbukkant – eddig ismeretlen – Rippl-Rónai-rajz, amely 1900 december hó 23-án egybegyűlt modern művészek gyűlekezése a *Műcsarnoktól különválás ügyében a Drexlerben* kézíratos cím alatt a kor modern művészeit, többek között a későbbi MIÉNK tagjait ábrázolja (5. kép).²⁷ A ceruzával írt felirat – mely nem Rippl kézírása – szerint: „Rippl-Rónai, Vaszary, Ujváry, Olgyay, Csók, Kernstok, Szlányi, Ferenczy, Faragó, Réti, Zemplényi, Thorma, Horthy B., Mihálik, Grünwald, Ziegler, Szinyei Merse P.” szerepelnek a képen. Ezek a művészek (Vaszary és Thorma kivételével) mind részt vettek a *Műcsarnok*

21 *Magyarország*, VII. 1900. december 16. 10; *Budapesti Napló*, V. 1900. december 16. 10; *Pesti Napló*, 54. 1900. december 16. 8; *Pesti Hírlap*, XXII. 1900. december. 16. 5.

22 „DONATELLO”: A visszaautasítottak szalonja. *Műcsarnok*, 3. 1900. 32. 550–553.

23 „DONATELLO” 1900 (lásd 22. jegyzetben). 553.

24 „DONATELLO” 1900 (lásd 22. jegyzetben). 553.

25 Various authors, on the Salon des Refusés. In: *Art in theory 1815–1900: An Anthology of Changing Ideas*. Ed. by Charles HARRISON–Paul WOOD–Jason GAIGER. Oxford, Wiley–Blackwell, 1993. 509–513.

26 „DONATELLO” 1900 (lásd 22. jegyzetben). 550.

27 Karton, ceruza; 189×221 mm. Magántulajdon.



5. **Rippl-Rónai József:** 1900 december hó 23-án egybegyűlt modern művészek gyűlékezése a Műcsarnoktól különválás ügyében a Drexlerben (Magántulajdon)

1900-ban rendezett téli tárlatán, amelyről – ellentétben a Visszautasítottakkal – *elismerően* nyilatkozott a korabeli sajtó; sőt, egy napilapban megjelent kritika egyenesen a modern festészet műcsarnoki diadalmáról tudósított, miszerint „a modern irányzat forradalmi erővel tör be a Biedermaieros és Kaulbachos müncheni iskola szentélyébe”.²⁸ A kritika a Műcsarnok modern

művészetét az akadémizmustól megkülönböztetve tárgyalta, vagyis már ők is két pólusban – akadémizmus–modernizmus – gondolkodtak: „ebbe a völgybe, amelyre ránehezedett az akadémiai tudákosság fojtó köde, a francia művészeti evolúciónak friss szellője csapott bele és évtizedek nehéz munkájával megtisztította a közízlést, új nagy értékeket vitt bele a művé-

²⁸ A téli tárlat II. *Magyarország*, VII. 1900. december 2. 2–4.

szetbe, – szóval modernné tette”.²⁹ Habár az utókor a századfordulóról elsősorban a MIÉNK tagjait sorolja a modern művészek csoportjába, e fent idézett cikk rávilágít, hogy a kor általánosan szélesebb keretek között határozta meg, mi a modern. Egyes művészek egyszerűen – Róka Enikő szavaival élve – „kikoptak” a modernizmus hazai kánonjából, de ez nem jelenti, hogy nem sorolhatnánk őket a modern művészek közé;³⁰ ilyen értelemben pedig a Műcsarnok nyitott volt az új irányzatokra. Mindazonáltal nem szabad elfelejtenünk, hogy a Társulat – mint az ország legjelentősebb kiállító intézménye – igen széles közönség számára rendezte tárlatait, így radikális műveket nem szerepeltethettek (gondoljunk Vaszary János *Aranykor* [1898] című festményére, amelyet egy látogató felháborodásában megrongált). Rippl-Rónai József az említett téli tárlaton három alkotással szerepelt, de „misztikusnak”, „bizarrnak” tartott képeivel csak – a műcsarnoki tárlattal egy időben rendezett – önálló kiállításán jelentkezhetett.

Sajnos egyelőre semmilyen információt nem találtam a rajzon ábrázolt művészgyűléssel kapcsolatban; a korabeli sajtó egyetlen utalást sem tett az eseményre, pedig nagyon érdekes, hogy az 1908-ban megalakult MIÉNK tagjaiban a függetlenedés igénye már 1900-ban felmerült. Habár a rajzon kívül nincs más bizonyíték, mégis úgy gondolom, az esemény jól illeszkedik 1900 telének történetébe, hiszen majdnem az összes napilap, sőt maga a *Műcsarnok* is alapvetően az új irányzatokat hiányolta a *Visszaütöttök Szalonjától*. A Rippl-Rónai rajzán szereplő művészgárda mindezek biztatására kezdhetett a

„szecesszió” szervezésébe. Ekkor azonban még nem volt arra lehetőségük, hogy a Műcsarnokkal szakítsanak. Csak 1901-től, Ernst Lajos fellépésével változtak a hazai viszonyok: a modern irányok támogatást kaptak, és a közönség is egyre nyitottabb lett. Egyre több lehetőség és ajtó nyílt a modern művészek számára. Az Ernst Lajos igazgatása alatt álló Nemzeti Szalon, majd a Művész-ház létrejöttével kezdődött el az a folyamat, amelynek során a képzőművészeti kiállítóhelyek irányzatok szerint, már szűkebb művészgárda és közönsége részére differenciálódtak, mivel az egyre növekvő számban jelentkező művészeket és eltérő stílusokat egyetlen intézet már nem volt képes kiszolgálni. A különböző képzőművészeti fórumok kialakulásának időszakában azonban a Műcsarnok szerepe még mindig nem kellően tisztázott a modern művészettörténet-írásban.

Mindezek fényében úgy gondolom, a hazai „Szalon”, a Képzőművészeti Társulat műcsarnoka is megérdemelne egy olyan átfogó kutatást, melynek során tisztább képet kapnánk arról, hogy a hivatalos intézmény miként vett részt a modernizmus történetében, a modern irányzatok fórumainak kialakításában.

Vargyas Júlia
művészettörténész, Magyar Nemzeti Galéria
1014 Budapest, Szent György tér 2.
julia.vargyas@szepmuveszeti.hu

29 Teljes idézet: „A modern irányzat forradalmi erővel tör be a Biedermaieros és Kaulbachos müncheni iskola szentélyébe, a hol még recept szerint rakták fel a színeket, keresték a pózokat, az erőt a rajzban. De megvetettek minden naiv érzést, poézist, a mely nélkül pedig sem hangulat nincsen, sem emelkedett lelki tisztaság. Ebbe a völgybe, a melyre ránehezedett az akadémiai tudakosság fojtó köde,

a francia művészeti evolúciónak friss szellője csapott bele és évtizedek nehéz munkájával megtisztította a közízlést, új nagy értékeket vitt bele a művészetbe, – szóval modernné tette.” *Magyarország*, VII. 1900. december 2. 2.

30 RÓKA 2013 (lásd 5. jegyzetben). 87.

The Salon of the Refused

(1900)

The National Hungarian Visual Art Company (Országos Magyar Képzőművészeti Társulat) was established in 1861 and worked till 1945. According to their documentary of foundation their main aim was to support art life in Hungary and in the first 30 years – as a unique institution of visual art – worked on setting the conditions to improve and reach the level of visual art up to the surrounding western European standards. By the 1900s the cultural and art circumstances reached a certain stage of development that two institutions, exhibition halls were needed. Besides the Kunsthalle (Műcsarnok) the National Salon's exhibitions became significant art events from 1894. In November 1900 these two institutions set a new record in judging and refusing a large number of art-pieces. As a consequence – questioning the decision of the official authorities – the Salon des Refusés (The Salon of the Refused) was first held in Hungary. Despite the French example (1863) on the exhibition of the Hungarian Refused there were no modern tendencies. Partly because of the fact that on the winter exhibition of the Kunsthalle and the National Salon the modern artists had the chance to appear and partly because of the unwillingness to accept the title being refused. The drawing – unknown, found at an auction, with the script title 'The assembly of the modern artists on the 23rd of December 1900 in Drexler in the issue of the separation of the Kunsthalle' – by József Rippl-Rónai in-

forms us about the reaction of the modern artists. Probably the reflections of the Salon of the Refused encouraged them to consider the idea of the separation acting as a group since the current press and the Company itself missed the modern tendencies on the event. However, at that time they did not have the chance to make further steps, only in 1901 the modern artists got the necessary support from Lajos Ernst to form a group and in 1908 the heterogeneous MIÉNK (Hungarian Impressionists' and Naturalists' Group) came into existence. It was proved during my research that under the period of the reinforcement of modern art (1901–1914) the Kunsthalle remained an important possibility for the MIÉNK to exhibit. Due to the bilateral, modern–academies consideration of art history, the National Hungarian Visual Art Company is regarded as the ivory tower of academism. In the light of these facts our assessment of the institution and its role in the Hungarian art history narrative is worth being rethought

Júlia Vargyas

Art Historian, Hungarian National Gallery

H-1014 Budapest, Szent György tér 2.

vargyas.julia@gmail.com

TÁRGYSZAVAK

Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Műcsarnok, Nemzeti Szalon, intézménytörténet, szalon, zsűri visszaautasítottak, kiválás, modernizmus, akadémiizmus, MIÉNK, Ernst Lajos, Rippl-Rónai József, Scheiber Hugó

KEYWORDS

The National Hungarian Visual Art Company, Kunsthalle, The National Salon, History of Institute, salon, jury, refused, secession, Salon des Refusés, modernism, academism, Hungarian Impressionists' and Naturalists' Group, Lajos Ernst, József Rippl-Rónai, Hugó Scheiber

A gödöllői művészek mítoszabrázolásai

„[...] mítosz híján oda lesz minden kultúra természetes alkotóereje: mert csak a mítoszok övezte horizont zár szoros egységgé valamely kultúrát, tereli ugyanazon mederbe egész folyamatát, minden mozgalmát.”¹

A mítoszidézés történetében a 19. század végi szimbolizmus új, bár a hagyományhoz, elsősorban a romantikához számos szállal kapcsolódó fejezetet nyitott. A magyar művészek a nagy német romantikusnemzedék – Herder, Schlegel, Schelling és Novalis – nyomában a mítoszteremtést morális és művészeti feladatként fogták fel. „Nincsen mitológiánk” – írta Friedrich Schlegel. „Hiányzik, [...] költészetünknek olyas központ, amilyen a mitológia volt a régiek számára [...]” Állítása szerint a mitológia és a poézis „egyek és elszakíthatatlanok”.²

Az 1870-es években fellépő szimbolista alkotók az ősi vallásokban, misztériumokban, mítoszokban kutatták az elveszett, mindent átfogó tudás lehetséges forrásait. Koruk végzetesnek tartott széttagoltságával szemben olyan tudást kerestek, amelynek lényegi eleme az egység, az egyénnek a kozmológiai folyamatokba való visszahelyezése; a később Freud által tömören összefoglalt „sérelemek” korrigálása.³

Friedrich Schlegel az „új mitológiától” vagy a „szimbolikus megismeréstől”, amelyen a művészet mindenkori szimbolikus voltát értette, a régmúlt és az „eljövendő aranykor jellegének” megértését várta.⁴ Kiindulásként fontosnak tartotta a nemzeti mitológiák kutatását. A mitikus források feltárása a 19. század végi szimbolizmusnak is egyik központi kérdése: „utolsó és elkeseredett próbálkozás volt az embert az emlékezet előtti időkel összekötő kapcsolatok helyreállítására” – írta Jean Clair.⁵ A mítoszban univerzális megtestesülését látták, egy ősi, jobb, tisztább állapot képét vetítették bele, s a mítosznak vallást, rítust teremtő erőt tulajdonítottak.

Az új mitológiateremtés nemzetek feletti jellegét keresők is többnyire a nemzeti mitológiák gazdag anyagából indultak ki. Műveikbe történelmi forrásokat, a nyelvészeti, régészeti és etnográfiai kutatások új eredményeit építették be; beköszöntött a rekonstruált mítoszok kora. A mitológiateremtésben az alkotó képzelőerő és a tudományos alapú rekonstrukció nem különült el élesen.⁶ A gazdag népművészeti hagyománnyal rendelkező országok esetében, így Magyarországon is, a kezdeteket őrző töredékek felhasználása egyre hangsúlyosabbá vált, s a 19. század végén

1 Friedrich NIETZSCHE: *A tragédia születése, avagy görögység és pesszimizmus*. Ford. KERTÉSZ Imre. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1986. 188.

2 Friedrich SCHLEGEL: Beszélgetés a költészetről. A mitológiáról. In: August Wilhelm SCHLEGEL–Friedrich SCHLEGEL: *Válogatott esztétikai írások*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1980. 357–358. A romantikusok mítoszfelfogásának egyes elemei már megjelentek Giambattista Viconánál, aki a felvilágosodás elítélő véleménye után a mítosz jelentőségét helyreállította, s aki a költészetre vezette vissza a nyelv, az írás és a mítosz eredetét is. Giambattista VICO: *Az új tudomány* (1725). Ford. DIENES Gedeon–SZEMERE Samu. Bev. ROZSNYAI Ervin, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1979.

3 Freud szerint Kopernikus felfedezésével „az emberi önszeretetet az első, kozmikus bántás érte. A második »biológiai sérelem« Darwinnal függ össze, a harmadik sérelem »pszichológiai«.

Prof. Dr. SIGMUND FREUD: A pszichoanalízis egy nehézségéről. *A Nyugat*nak. *Nyugat*, I. 1917. 49. 50. 52.

4 SCHLEGEL 1980 (lásd 2. jegyzetben). 365, 681, 12. lábjegyzet.

5 Jean CLAIR: *Paradis perdue*. In: *Paradis perdue. L'Europe symboliste*. Organisée par Pierre THÉBERGE. Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995. 21.

6 Szajbély Mihály a 19. századi mítoszteremtés változataiban egymással szoros kapcsolatban álló szakaszokat különböztetett meg a narratívakutatás érvelési rendszere alapján. Az új, az univerzális mítoszalkotásnak elsősorban a teremtésre épülő szakasza után következő etapban, a nemzeti narratíva tudományos alapokra támaszkodó feltárásában, a konstrukció helyett a rekonstrukció előtérbe kerülésében is a teremtés gesztusának jelenlétét hangsúlyozza. SZAJBÉLY Mihály: *A nemzeti narratíva szerepe a magyar irodalmi kánon alakulásában Világos után*. Budapest, Universitas Kiadó, 2005. 79.

jelentkezett a szimbolizmusnak a romantikus kezdetek univerzális szemléletéhez visszakanyarodó, az alkotó szubjektumát előtérbe helyező mítoszfelfogásának a hatása is.

A magyar irodalomban a nemzeti mitológia felkutatásának, megteremtésének igénye már a 18. század végétől jelen volt. Az első jelentős kísérlet Vörösmarty Mihály nevéhez fűződik, majd kiteljesítése Arany Jánoséhoz. A képzőművészetben is voltak korai kezdeményezések. Igen hosszúra nyúlt a mítoszkeresés szecessziós periódusa, elsősorban a gödöllői művésztelep mestereinek a tevékenységében. „Sajátságos, hogy hogyan ismétlődik a modern szecesszióban a történelmi múlt: Egyiptom, India. A művészet újra symbolikus lesz, mint az őskorban volt. Ez a kezdődő szellemi újjászületés, a derengő világkorszak jele” – írta Schmitt Jenő Henrik.⁷ A gödöllői művészcsoporthoz vezetői – hasonlóan Schmitt Jenő Henrikhez – az 1910-es évek elején is aktuálisnak érezték a mítosz tartalmait. Egyetértettek a gnosztikus filozófussal, aki szerint a korábbi korszakok vallásos, mitikus gondolkodásához való visszatérés a művészet újjászületését is magával fogja hozni.

Körösfői-Kriesch Aladár és Nagy Sándor is a romantikával hangsúlyosan jelentkező szinkretikus szemlélet alapján dolgozott. Követték a 19. század végi szimbolista mozgalmak és a preraffaeliták példáját, akik a bibliához, antik és nemzeti mítoszokhoz fordultak, s legendákból, mesékből is merítettek, melyeket a mítosztól csupán bizonytalan határvonal választ el.⁸ A preraffaeliták romantikus historizmusában az idealizált középkor is mítosszá vált, melyet a magyaros szecesszió alkotói a gödöllőiektől Kós Károlyig egyként átvettek. Körösfői-Kriesch William Morris görög, germán és normann mondákat vegyítő feldolgozásainak példáját kívánta követni.⁹

A magyar mitológia rekonstruálásához minden irodalmi és képzőművészeti előzményt felhasználtak. Beépítették az új régészeti, történeti, etnográfiai és orientalisztikai kutatásokat. Első számú forrásuk Ipolyi Arnold krónikákon, nyelvészeti, néprajzi gyűjtésen és összehasonlító mítoszkutatáson alapuló tanulmánya, a *Magyar mythologia* volt.¹⁰ Rekonstrukciós kísérlete viszonylag kevés adatra, emlékre, töredékekre támasz-

kozhatott, de az a feltevés éltette, hogy mivel minden nemzetnek volt mítosza, a pogány magyaroknak is kellett hogy legyen. A képi, tárgyi emlékek hiánya, pontosabban kis száma, illetve a régészeti leletek feldolgozásának nehézségei miatt a képi ábrázolás még kevesebb forrásra támaszkodhatott. Az első jelentős művek Székely Bertalan nevéhez fűződnek, az ő példáját követték a gödöllői mesterek: az eredetmondát feldolgozó kartonjainak témáit is folytatták, s formai megoldásait újszerűnek látták. Újabb impulzust jelentettek Akseli Gallen-Kallelának az 1900-as párizsi világiállításon bemutatott *Kalevala*-feldolgozásai, majd magyarországi kiállítása és barátsága is bátorította a művészeket.

A nyugat-európai művészetben kitapintható fokozatokkal, egymás ellenében fellépő irányzatokkal szemben nálunk – ahogy Európa más, főként északi és keleti országaiban – a századfordulón a megkésetttség miatt összesűrűsödő új művészeti tendenciák a nyugat-európaiaktól eltérő tartalommal is jelentkeztek. A történeti és régészeti adatokat széleskörűen felhasználták, beépítették kompozícióikba (Írországtól Finnorszáig és Oroszorszáig), s ugyanígy jellemzőnek tekinthető a szimbolizmus mítoszinterpretációjának a kitágítása, a mítoszdézés társadalomjavító eszmékkel való összekapcsolása egy új társadalmi és művészeti aranykor reményében.

Míg a romantikusok elvetették a kiürültnek hitt klaszszikus mitológiai témákat a nemzeti mítoszok javára, a szimbolista mesterek többsége, így a gödöllőiek is, ahogy például a krakkói művészek, nemzeti tartalmakkal is összekapcsolták. Körösfői-Kriesch Aladár *Kaszszandra* című kárpitja például feltételezhetően konkrét politikai utalást rejt.¹¹ A nemzeti mítosz feldolgozásában a magyar művészek a mitológiák közösségére és egyenértékűségére hivatkoztak. Toldit a hagyomány „magyar Herkulesként” emlegette, s így jelenik meg Nagy Sándor *Toldi* (1917) című kárpitján is. A marosvásárhelyi Kultúrpalota bejárati mozaikján pedig egymás mellé helyezte a görög mitológia zeneallegóriáit és a magyar népdal szimbolikus figuráját.

A mítosz építőelemeit a népművészeti motívumkincsben és a népi építészeti szerkezeti jellegzetessé-

7 Schmitt Jenő Henrik levele Nagy Sándornak. Berlin-Schmargendorf, 1910. március 9. (magántulajdon).

8 Kedvenc olvasmányai között, például a „néplélek megnyilatkozásai-ként” értékelt *Ságákat*, a *Kalevalát* és a *Nibelung-éneket*, a magyar művek közül a székely népballedákat. Kriza János *Vadrózsáit* említette. *Könyvek könyve*. Szerk. és bev. KÓSHALMI Béla. Budapest, Lantos, é. n. 183–184.

9 KRIESCH Aladár: *Ruskinról s az angol praeraffaelitákról*. Budapest, A Műbarátok Köre, 1905. 83–84.

10 IPOLYI Arnold: *Magyar mythologia*. 2. kiadás. Reprint. Budapest, Zajti Ferenc, 1929.

11 GELLÉR Katalin: Orfeusz és Kasszandra. Magyar festők antikvitás-élménye a századfordulón. *Ars Hungarica*, 33. 2005. 89–108.

geiben vélték felfedezni.¹² A képzőművészek viselet- és motívumgyűjtéssel és a paraszti építészet szerkezeti jellegzetességeinek a felhasználásával kapcsolódtak az irodalom területén már korábban megkezdődött népdal-, népmese- és népballadagyűjtéshez. A parasztfigurák és a népművészeti motívumok visszatérő szerepeltetésének ugyanaz volt a célja, mint a nyelv archaikus elemeit őrző népnyelvet költészetének részévé emelő Arany Jánosnál. Ez a motívumkincs szolgált alapul a magyaros szecesszió megteremtéséhez, amelyet Lechner Ödön példájára keleti ornamentikával is kiegészítettek. Lechneri optimizmussal – „magyar formanyelv nem volt, hanem lesz” – dolgoztak a korszak szecessziós stílusához alkalmazkodva.¹³ A magyar mitológiai témák ábrázolása szorosan összefonódott a századforduló egyéni, más szecesszióktól, különösen a bécsitől eltérő magyar stílus megteremtésének az igényével, amelyet a gödöllőiek az erősen stilizált népművészeti motívumok beépítésével valósítottak meg. Nagy Sándor nem kedvelte a bundáról, szűrről, bekecsről lefejtett virágmotívumok „felragasztását az új épületekre”, vagy a felnagyított tarisznyacsatok díszítményként való alkalmazását.¹⁴ Mégis hasonló módszerrel, a parasztfigurák, a hagyományos zsánertémák ornamentikává alakításával kísérletezett. „En szőröstől, bőrostól, bundástól-lovastól, csináltam ornamentet az egész magyar emberből [...] csikósból, ekéből, ökörből, az egész magyar genre-ből” – írta.¹⁵ Egyik megvalósult példája *Attila hazatérése a vadászatról* (1909 előtt) című kárpitjának bordúrje. Többen, így a gödöllőiek közül Juhász Árpád is, követték ezt az utat.¹⁶

Körösffői-Kriesch Aladár korai történelmi tárgyú kompozíciói historizmusával szembefordulva a mítoszt, a benne rejlő szimbólumokkal, történelem felett állónak tartotta. „Az ősi szimbólum, amely évmilliók evolúciójának lényegét hordozza magában, egészen más jelentőséggel bír a leghatalmasabb, úgynevezett történelmi

igazságnál is, ezek a nagy szimbólumok, amelyek az emberiség öntudatában, még az emberiség öntudatán túl élő igazságokat fejeznek ki. Legősibb soha el nem apadó tápláló forrásai az emberi léleknek” – írta.¹⁷ A mítoszban az emberi lélek által létrehozott, közösséget teremtő szimbólumokat látott, amelyek „újraalkotása a művészet egyedüli feladata”.¹⁸ Körösffői-Kriesch írásaiban nem található a tudattalanra vagy az álomszimbolikára vonatkozó fogalmak, mégis közel került a Siegmund Freud által feltárt, „archaikus maradványok” egyéni túli voltából kiinduló, a lélekben tovább élő ősi tartalmaknak központi szerepet tulajdonító Carl Gustav Jung szimbólumelméletéhez.¹⁹

Körösffői-Kriesch a mítoszt minden kultúra alapjának tekintette, elképzelése azon mítoszkutatók véleményével áll összhangban, akik, mint például James Georges Frazer, a különböző vallásos rítusok gyökerének tartották azt. Körösffői egy-egy nép szokásrendszerének a kialakulását, közösséggé szerveződésének emlékeit látta benne. „Minden fajnak megvannak ezek a nagy ősi szimbólumai, melyek ővele keletkeztek és nőttek fel. Ha ezeket elveszti, úgy ezzel együtt létének gyökereit vágja el.” Hitt abban, hogy bár „nagy szimbólumaink [...] ősi formájukban – örökre elvesztek [...]”, a lélek „rejtelmes mélységeiből” újra előhozhatók, és ezt a célt etikai és esztétikai küldetesként, a művészet feladataként fogalmazta meg.²⁰ A nemzeti művészet protagonistája a pszichológiai kutatások univerzális szemlélete mellett a nemzeti megmaradás lehetőségét, eszközét kereste bennük.

Elmélete számos, a szimbolistákéval egybehangzó gondolatot tartalmaz. A művészet mély, emocionális élmény, a „lélekben lakozó szenvedély”, a „nagy Passzió”, s maga a világot alkotó isteni erő hozza létre. A szenvedély nála nem pusztító, kiismerhetetlen, dionüszoszi szenvedély, hanem Janus-arcú érzelem, mely egyfelől „önmagába néz, lemerül saját lelkének legmélyebb rej-

12 A magyar stílus lehetséges forrásairól szóló elméletekről és vitákról itt nincs hely és mód beszélni.

13 LECHNER Ödön: Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. *Művészet*, 5. 1906. 1.

14 NAGY Sándor: Mese az Egészsélet Szigetéről. *Népmivélés*, 2. 1907/7–8. 35, 36.

15 NAGY Sándor: Életrajzunk. Közli SZABÓ Krisztina Anna. *Ars Hungarica*, 24. 1996. 108.

16 JUHÁSZ Árpád fejlece. *Művészet*, 12. 1913. 51.

17 KÖRÖSFŐI Aladár: Gallén-Kalela Axeli (sic!) művészetéről – vagy: a nagy passzióról és az ősi szimbólumok jelentőségéről. *Művészet*, 7. 1908. 191.

18 KÖRÖSFŐI 1908 (lásd 17. jegyzetben). 191.

19 Jung a „primitív psziché produktumai”-nak és a „mitológiai motívumok”-nak az állandóságát feltételezte, s a mítoszban évezredek tudását magukban rejtő, kollektív lelki tartalmak, „archetípusok”, „ősi képzetek” továbbélését látta, amelyek nem ismernek nyelvi, földrajzi korlátokat. Carl Gustav JUNG: A tudattalan megközelítése. In: *Az ember és szimbólumai*. (A kötet Jung posztumusz írását és tanítványai munkáit tartalmazza.) Ford. MATOLCSI Ágnes. Budapest, Göncöl Kiadó, 1993. 67. Mircea Eliade megfogalmazása szerint „a szimbólumok és a mitikus témák ott élnek az ember pszichéjében is, s az archaikus szimbólumok archetípusai – minden fajra és történelmi közege való tekintet nélkül – minden ember közös lelki anyanyelvét alkotják”. Mircea ELIADE: *Képek és jelképek*. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1997. 43.

20 KÖRÖSFŐI 1908 (lásd 17. jegyzetben). 191, 193.

tekeibe”, másfelől a világ jelenségeit figyeli, a külsőt és a belsőt „fenséges, misztikus harmóniává” olvassza.²¹

A 19. századi művészet által újra felfedezett kereszténység előtti időszakok vallásai, így a sámánista kultúszok, valamint az Európán kívüli területek hitvilága iránti érdeklődés nálunk különösen nagy visszhangra talált. Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch is hangsúlyozta a szerintük uralkodó német művészeti befolyással szemben a magyarság eredetének kutatását, a keleti művészet felé fordulás fontosságát.²² Ez határozta meg a feldolgozandó mítoszok választását is, amely Magyarországon, ahogy más közép- és kelet-európai ország művészetében is, a nemzeti identitás erősítésének egyik eszköze volt. A mítoszban egyrészt valamely általános igazság, metafizikai eszmény kifejezését keresték, másrészt a magyarok egykori létezményének, vallási rítusainak felkutatásával a magyar kultúra születését és alkotómódját kívánták megismerni. Feltételezték egy a jelennél jobb, magasabb szellemiségű, költőibb korszak létét, amelynek feltárása kiindulópontja lehet az új művészetnek.

Körösfői-Kriesch idézett írásában a mítoszt újraéleszthetőnek és újraélhetőnek tartotta, s konkrét forrását elsősorban a „néplélekben”, a kalotaszegi medence népművészetében, életmódjában vélte felfedezni. Ismerhette azokat az elméleteket, melyek a 19. század utolsó harmadában az etnográfiai és etnológiai kutatások hatására a mítoszban ősi népi bölcsesség megőrződését, egy már letűnt életmód és hitvilág nyomait látták, amely erejénél fogva minden változást legyűrve, ha töredékesen is, de fennmaradt, s az állandó ismétlés által mindig újjászületett a népművészetben, a népmesékben, a balladákban és a hímzések, faragások ornamenseiben.

A gödöllői mesterek témaválasztásaiban a már említett példa nyomán központi szerepet játszott az eredet-

történet feldolgozása, amely minden mitikus történet magja. Nagy Sándor a Veszprémi Színház homlokzati sgraffitóján (1907–1908) a *Csodaszarvas vadászatát* a szecessziós-szimbolista mesterekre jellemző stilizációval, ornamentalizálással jelenítette meg.²³

Zichy István többreszes grafikán dolgozta fel a csodaszarvas legendáját és a lányrablás epizódját.²⁴ *Rege a csodaszarvasról. Hunor és Magyar, lányok és tündérek tánca* (1905) című grafikáján a felső, nagyobb képmezőben romantikus-szimbolikus „nocturne” látható: a csillagos égbolt alatt, egy tisztáson táncoló tündéreket, fehér ruhás lányokat ábrázolt, közepén dekoratív benyúló lombokkal és árnyékfoltokkal.²⁵ Csontváry Kosztka Tivadar *Zarándoklás a cédrusoknál Libanonban* (1907) című festményén, más dimenzióba helyezve, a nemzeti narratívára való konkrét utalás nélkül, szintén főszerepet kapott a körtánc.²⁶

Remsey Jenő falikárpitvázlatán egységes, dekoratív színfoltokból felépített tájban, hengeres formákká stilizált fák között láthatjuk a vitézeket. Erősen stilizált lombmotívumok egészítik ki a dinamikus figurális kompozíciót, s díszítik a bordúr két oldalát. Az erőteljes színvilág és a síkba kiterített, nyolcszirmú növény erősen emlékeztet az Akseli Gallen-Kallela *Testvérgyilkos* (1897) című, a *Kalevala* egyik énekéhez készült festményének háttérében látható, indás ágakon függő, vörös háttérre helyezett ötszirmú virágra, amely a finn művész alkotásán a halálra utaló szimbólum.²⁷ A magyar meseter fekete alapra helyezett nyolcágú levelei a kompozícióval szoros összhangot alkotó motívumok (hasonlók láthatók Nagy Sándor említett veszprémi sgraffitóján is) a dekoratív összehatást erősítik.

A mítoszokban főszerepet játszó természeti jelenségek, a négy évszak és a csillagképek szimbolikus megjelenítése is jellemzőnek tekinthető.²⁸ Toroczkai-Wi-

21 Körösfői 1908 (lásd 17. jegyzetben). 190, 191.

22 Nagy Sándor: Székely Bertalan-émlékiállítás a Múcsarnokban. *Élet*, 3. 1911/8. február 19. 200; Körösfői-Kriesch Aladár: Székely Bertalan. *Népművelés*, 6. 1911/6. április 1. 319.

23 Később, üvegablakvázlaton és sgraffitón, a történetet mint a magyarok keresztény vallásra való áttérését fogalmazta meg (*Hunor és Magyar a csodaszarvast üzve eljut a Szentlélek által fakasztott forráshoz*, 1928).

24 Feltételezhetően ismerte Zichy Jenő gróf kutatásait: Zichy Jenő gróf: *Kaukázusi és középázsiai utazásai. A magyar faj vándorlása. Kutatásaim vezérelvei és eredményeinek összefoglalása*, I. Budapest, Ranschburg Gusztáv kiadása, 1897; Zichy István: *A magyarság őstörténete és műveltsége a Honfoglalásig*. In: *A magyar nyelvudomány kézikönyve*, I. 5. füzet. Szerk. MELICH János–GOMBocz Zoltán–NÉMETH Gyula. Budapest, MTA, 1923. (Új kiadás: Máriabesnyő–Gödöllő, Attraktor, 2005.) 130–131, 143.

25 A táncoló, tündérszerű lények számos szecessziós grafika és fest-

mény főszereplői. Néhány példa: Juan BRULL-VINOLES: *Álmodozás*, 1898; Aczél Henrik: *Tündérek tánca*, 1904.

26 A korszak táncábrázolásairól lásd Szabó Júlia: *A mitikus és a történeti táj*. Budapest, Balassi Kiadó–MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 2000. 77–79.

27 A *Testvérgyilkos* című festmény szerepelt a finn mester budapesti kiállításán is. A Néprajzi Múzeum 1909-ben a festmény nyomán készített tányért meg is vásárolta. Lásd GELLÉR Katalin: *Epizódok a gödöllőiek és Akseli Gallen-Kallela barátságának történetéből*. In: *Finn-magyar – az 1900-as párizsi vilákiállításról a Cranbrook Schoolig*. Szerk. HUDRA Klára–KESERÜ Katalin. Budapest, Ernst Múzeum, 2004. 122; KESERÜ Katalin: *Századforduló – kiállítások*. In: *Angyalokra szükség van. Tanulmányok Bernáth Mária tiszteletére*. Szerk. ANDRÁS Edit. Budapest, MTA MKI, 2005. 68 (22).

28 Gombrich az „első Rorschach-teszteknek” nevezte ezeket a különböző természeti népek által teremtett, a csillagos égbe képelt figurákat. Ernst Hans GOMBRICH: *Művészet és illúzió. A képi ábrázolás pszichológiája*. Budapest, Gondolat Kiadó, 1972. 104.

gand Ede írta: „az égi testek a legrégebb korban minden szellemi élet lüktető erejévé váltak”. *Öreg csillagok* című könyvében összegyűjtötte a különböző csillagképek népnyelvi változatait.²⁹ Toroczkai szerint a magyarok csillagimádók voltak: „csillagtisztelő hajlamot fokozta ősnépünk sabaizmusa – csillagimádása – [...] mondáztak, regöltek, javasoltak belőlük”.³⁰ Nagy Sándornak a könyvhöz készült illusztrációja például a „szarvasnyom” csillagzatba Hunor és Magyar mondáját vetítette, rajzolta bele.

Témaválasztásaikat befolyásolhatták a krónikák feljegyzései mellett a népművészeti motívumokban is fennmaradt jelképek, például a szarvasmotívum gyakorisága. Körösfői-Kriesch *Szarvasok* című faliszőnyegén népművészeti motívumokat és kozmológiai szimbólumokat egyesített; a totemállatként megfogalmazott szarvas a világ működését megfogalmazó pogány misztériumokra utal.³¹ Nemcsak az eredetmondát, hanem az újjászületési mítoszok szimbolikáját is emlékezetbe idézi. A szarvasok felhőkön, csillagos égen állnak, mögöttük erősen stilizált fák (kopjafák) láthatók. A szarvas minden évben újránövő agancsa az ázsiai és európai mítoszokban egyaránt az újjászületés, a ciklikus megújulás jelképe – világfa, életfa is.

Körösfői-Kriesch kalotaszegi élményeit dekoratív pannóban és faliszőnyegen is feldolgozta. A templomba menő asszonyokat ábrázoló pannón a figurák szimmetrikus kompozícióba rendezésével és erős stilizálásával, a másodikon az asszonyok síkmintává absztrahálásával egy sokszor feldolgozott motívumot emelt magasabb, általánosító szintre.³² A kárpiton teljesen elszakadt a történetmeséléstől, az ellapított, ritmikus sorba rendezett, ornamentalsé absztrahált nőalakok a népművészetben kereset egyszerűség és megújító forrás jelképei.

Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch történeti tárgyú műveikben is kiindulópontként használták a kalotaszegi népviseletet. Ebben már 19. századi hagyományra,

forrásokra is építhettek.³³ Nagy Sándor Attila hunjait előszeretettel öltöztette főként kalotaszegi ruhákból komponált fantáziaviseletbe (*Attila hazatérése a vadászatról*).³⁴ Attila feleségét megjelenítő *Idikó* című faliszőnyegén a nőalak szintén kalotaszegi ruhát visel.

Hivatalos megbízásaikon többször is visszatértek a történelmi témákhoz, de mesei, időtlen közegbe helyezték az ismert történeteket, nemzeti hősokeket (Körösfői-Kriesch: *Sólyomvadászat Mátyás király korában*, 1910). A történeti személyiségek közül Attila legendákkal övezett alakját többször is témául választották. Ábrázolásában felhasználta a 19. századi történeti festmények példáját is.³⁵ Nagy Sándor a velencei Magyar Ház elpusztult üvegablakán Amadé Thierry tanulmánya nyomán rekonstruálta Attila udvarát. Kompozícióján Than Mór *Attila lakomáját* megörökítő festményének felépítését követte, de kiegészítette a népművészetből kölcsönzött, bár átformált viseletábrázolással és építészeti elemekkel. Toroczkai Wigand Ede Attila palotáját, illetve Réka sírját a népi építészet elemeiből alkotta meg a marosvásárhelyi Kultúrpalota Tükörtermében. Körösfői-Kriesch Attila történetét feldolgozó mozaikjai (Velence, Magyar Ház) erős kontúrra épülő, a síkot tiszteletben tartó kompozíciók. Újdonságát a Paczka Ferenc *Attila halála* (1884?) című teátrális, akadémikus festményével való összehasonlítás mutathatja meg igazán. Paczka festményén a nagyszentmiklósi kincs egyes darabjainak behelyezésével „oldotta meg” a történelmi hitelesség kérdését, Körösfői-Kriesch a síkornamentikává absztrahált figurákkal időtlen közegbe helyezte szereplőit.

Körösfői-Kriesch munkamódszerének érzékeltetésére a Kultúrpalota falképei közül most csak az előcsarnok *Székel mesemondás* és *Táltosok* című, additív kompozícióra épülő falképeit említeném, amelyeken fantáziával pótolta a hiányzó történeti emlékeket. A *Székel mesemondás* centrális figurája egy, a háttérben, középen,

29 TOROCZKAI-WIGAND Ede: *Öreg csillagok*. Budapest, Táltos, 1916. 9.

30 TOROCZKAI-WIGAND 1916 (lásd 29. jegyzetben). 9.

31 Hasonló felfogás, ősi legendákhoz való visszatérés a kiindulópontja például MUNTHER *A kérők* (1892) című faliszőnyegének is.

32 A templomba menő kalotaszegiek látványa, amely több gödöllői művészt megihletett, már a 19. századi utazókat is lelkes leírásra késztette. KÖVÁRY László: *Torockó vasbányái*. In: *Tájképek utazási rajzokban*. Válogatta, a bevezetőt és a jegyzeteket írta BÁLINT József. Budapest, Kriterion, 1984. 173. Franz Jaschke külön lapot szentelt a torockói menyecskek ünnepi viseletének. (*National Kleidertrachten und Ansichten von Ungarn, Croatien...* Wien, 1821). In: *Sásköpeny és aranycsipke*. 19. századi rajzolóok közép-európai viseletképei a Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményéből. Basics Beatrix, Flórián Mária, Gellér Katalin írásaival. Szerk. GELLÉR Katalin,

Budapest, Közép-európai Kulturális Intézet, 2003. kat. 40.

33 Erdélyi regényes történeteit gyűjtő KÖVÁRY László például Teke lakosainak ruházatáról a következőket írta: „Öltözete egyszerű, mint élete, s oly régi, mint a nemzet. Ezen öltözetben léptek be tán honunkba.” KÖVÁRY László: *Teke népszokásai*, 1837. In: KÖVÁRY 1984 (lásd 32. jegyzetben). 54.

34 Nagy Sándor az *Attila hazatérése a vadászatról* című kárpitjának hátterében ugyanakkor mesebeli helyszínre utaló, kínai pagodákra emlékeztető épületeket helyezett.

35 GELLÉR Katalin: *Történeti festészet és mítoszalkotás a 1920. század fordulóján*. In: *Tény és fikció. Tudomány és művészet a nemzetépítés büvkörében a 19. századi Magyarországon*. Szerk. LAJTAI Mátyás–VARGA Bálint. Budapest, MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, Történettudományi Intézet, 2015, 49–65.

a környezetből elváló, csukott szemű nőalak, aki át-szellemülten, mintegy révületben hallgatja az előtérben kantelén játszó férfit. Hasonló áhítattal várja, figyelme Ferenczy Károly *Orfeusza* a madárdalt, Körösfőivel szemben a természet inspirációjának elsődlegességét sugallva. A kék ruhás, merev tartásban ülő allegorikus nőalak csukott szemű, belső hangokra figyelő figura, megfogalmazásában a festő a szimbolizmus ismert „pátoszformuláját” alkalmazta.³⁶

Székely táltosok című falképén a magyarok hitvilágáról ismert történeteket szinte leltárszerűen helyezte egymás mellé: a táltos varázslásától a fehér ló szerepeltetéséig, míg a táltos nő fantáziafiguráját a krétai kígyós istennő szobrának mintájára alkotta meg. A marosvásárhelyi Kultúrpalotában alkalmazott ornamentális motívumok is a legkülönbözőbb időkől, kultúrkörökből származó elemek dekoratív egymás mellé helyezésével készültek. Például a Kultúrpalota homlokzatán és földszinti terében ismétlődő szőlős indaágakból kialakított keretező motívum a bizánci és római mozaikokhoz, illetve a középkori katedrálisok plasztikájához és a székely kapuk faragásaihoz egyaránt visszavezethető.

A gödöllőiekéhez hasonló módszerrel dolgoztak a történettudomány és a régészet új felfedezéseit beépítő *Glasgow School* művészei is. Edward Hornel és George Henry *Fagyöngyöt hozó druidák* (1890) vagy John Duncan *A Sidhe lovasai* (1911) című festményei is történeti adatokon és régészeti leleteken alapuló, pogány és a keresztény szimbólumokat ötvöző alkotások.³⁷ Körösfői-Kriesch *Táltosok* című falképe formailag is összevethető a korszak dekoratív mítoszábrázolásaival, így a Nabis-kör ezoterikus mesterének, Paul Sérusier-nek a bibliai időkre visszavezető dekoratív festményével, a *Pelichtim leányaival* (1908).

A marosvásárhelyi Kultúrpalota freskói, a magyar mítosz utolsó nagyszabású rekonstrukciói a szabad fantázia eredményei is, még ha építőköveiket az összehasonlító mítoszkutatás, a történettudomány, a régészet és a néprajz legújabb eredményei alkották. Szimbolikájukba a nyugat-európai szimbolizmustól eltérő elemek is beépültek, a program kidolgozói a nemzeti múlt és a népművészeti elemek széleskörű hatására

alapozva remélték a különböző társadalmi osztályokat egységesítő nemzeti kultúra megszületését. A figurák merev póza, szinte álomba merültsége, passzivitása, a mozgásra utaló elemek szinte teljes kiiktatása a szimbolista művek jellemzői; a nézőt mintegy kényszerítik az ábrázolt témákon túlmutató tartalom befogadására és továbbgondolására.

Nagy Sándor és Körösfői-Kriesch a nyugat-európai szimbolizmus kedvelt mítoszai (Orfeusz, Heléna, Messalina, Salome) közül egyet sem dolgoztak fel. A dekadens életérzés egyáltalán nem, az antik mítosz dionüszoszi oldala pedig ritkán jelent meg műveikben. Nagy Sándor Körösfői-Krieschnél gyakran fordult a nemzetközi mítoszkincs, irodalmi alkotás felé. Maeterlinck korábbi mítoszokat és regéket magába sűrítő *Pelléas és Mélisande* (1912) történetét megjelenítő tollrajza fő művei közé tartozik. *Pelléas és Mélisande* titkos találkozását ábrázolja, amelyet többek között Fernand Khnopff, Jessie M. King, Carlos Schwabe, Richard Teschner, Kádár Livia is feldolgozott. A Debussy és Fauré által is megzenésített Maeterlinck-szindarab Trisztán és Izolda történetét, a Nagy Sándor által választott jelenet Rómeó és Júlia találkozását is emlékezetbe idézi.³⁸ Maeterlinck titokzatos hősnője a preraffaeliták és Gustave Moreau festményeinek nőalakjaihoz hasonlítható. A hosszú, aranyhajú lány Lorelei és Melusina külső és belső vonásait is magában rejti. *Mélisande* életéről semmit sem tudni, a titok légköre veszi körül. Ahogy előképei, ő is szoros kapcsolatban van a vízzel, a kúttal, a tükröződéssel, a mélybe húzó ismeretlen erővel. Goulaud egy forrásnál találkozik vele, később, *Pelléasszal* beszélgetve, egy kútba ejti jegygyűrűjét.

Nagy Sándor tollrajza konkrét helyhez és időhöz nem köthető mesei hangulatot, misztikus erőket érzékeltet. „Valami láthatatlan történi valahol!” – írta a szindarabról Balázs Béla.³⁹ A horror vacui törvénye szerint formálta a felszínt, a középkori vártornyot, a vízköpőt, s a leleskedő ellenséget teljesen beszövi a burjánzó növényzet.⁴⁰ A hullámzó vonalak nyomasztó tömörségébe a toronyból kihajló nőalak haja is beleszövődik, a természeti erők, az ösztönök erejére utalva.⁴¹

36 Petr WITTLICH: Les yeux clos, le symbolisme et les nouvelles formules du pathos. In: *Paradis perdu* 1995 (lásd 5. jegyzetben). 235–241.

37 Lindsay ERRINGTON: Celtic Elements in Scottish Art at the Turn of the Century. In: *The Last Romantics. The Romantic Tradition in British Art. Burne-Jones to Stanley Spencer*. Ed. by John CHRISTIAN. London, Lund Humphries, Barbican Art Gallery, 1989. 47–53.

38 Nagy Sándor tollrajza vagy Maeterlinck *Pelléas és Mélisande* (1892)

című szindarabja vagy Debussy operája (1902) hatására született, bár az operát csak 1925-ben mutatták be Budapesten.

39 BALÁZS Béla: Maeterlinck. *Nyugat*, I. 1908. 446–456.

40 „[...] a nagyvonalú komponálás és az aprólékos megmunkálás varázslatos ötvözete.” SzABADI Judit: *A magyar szecesszió művészete. Festészet, grafika, szobrászat*. Budapest, Corvina Kiadó, 1979. 80.

41 Toronyból kitekintő nőalak látható Mihály Rezső *Csiperkőzsika*, más

Nagy Sándor a különböző médiumok sajátosságaihoz alkalmazkodva, más művein is a figurális ábrázolás mellett különleges stilizált növényekkel, szecessziós virágszimbolikával is érzékeltette a történetek sejtelmességét, misztikumát. A szereplők érzésvilágát tükröző, virágokra emlékeztető ornamensek képezik a történetek szimbolikus rétegét a hindu eposz, a Mahábhárata egyik epizódját megjelenítő *Sakuntala* (1909 előtt) című kárpitján is.⁴² Mindegyik kompozícióban gondosan leírja a helyszínt, Pelléas és Mélisande történetén a képzeletbeli középkori várat, Sakuntala kárpitján az indiai (feltételezésem szerint toda) kunyhókat. A nemzeti mítoszok ábrázolásaihoz hasonlóan az aprólékosan megrajzolt narratív részletekből és a vonal érzelmeket sugalló hullámzó mozgásából, a figuratív elemek és a szecessziós

növényi szimbolika finom egymásba játszatásából születik meg a történet időn és téren kívüli jellege.

A gödöllői mítoszteremtő igényel készült művekben a nemzeti és az ismert európai mítoszok összekapcsolására törekedtek. Mítoszfeldolgozásaiknál, a történeti események mitologizálásánál azonban már korukban is nagyobb érdeklődést váltottak ki a privát mitológia körébe tartozó műveik, életreform-törekvéseik.

Gellér Katalin

művészettörténész, az MTA BTK Művészettörténeti Intézet nyugalmazott főmunkatársa
katalin.csilla@gmail.com

feltételezés szerint Mélisande, Izolda vagy Rapunzel történetét megjelenítő kárpitján (1910-es évek eleje). Sikszerűen, összefoglaló ökonómiával és szoros formai összhangban ábrázolta a toronyba zárt nőalakot és a növényzetet.

42 A történetet feltételezhetően a *Mahábhárata* Kálidásza-féle feldolgozásból ismerte. Kálidásza drámáját magyarra is lefordították: *Sakuntala. Hindu dráma*. Ford. Fiók Károly, Budapest, Kisfaludy Társaság, 1887.

Der Zeitalter der Mythen

Die Mythen, wie auch der Tod der Mythen, weisen eine bedeutende Literatur auf. Laut ihr sollen die Mythen vom Naturalismus umgebracht, vom Historismus ausgeschöpft und ausgeleert worden sein. Der Symbolismus, der ab den 1880er Jahren auftrat, schuf jedoch durch seine neue Empfindsamkeit, durch immanente Mittel der Kunst, wie Linie und Farbe neue Mythenbearbeitungen. Seine bedeutendsten Schöpfer waren Maler von emotionalen Krisen und inneren Kämpfen der Seele.

Der Mythos versprach ein einheitliches Weltbild und zeigte ein Beispiel, wie das Individuum sich wieder in das kosmologische System der Welt einfügen kann. Das romantische Interesse für Nationalepen, Mythen der Antiquität und der vorchristlichen Zeiten sowie der außereuropäischen Gebiete, das im Symbolismus fortlebte, erfolgte im Zeichen der Suche nach einer Synthese.

Im vorliegenden Beitrag wird am Beispiel von ungarischen Künstlern, vor allem den der Künstlergruppe von Gödöllő, die der mystischen Richtung des Symbolismus zugeordnet werden können und in ihrem Kunstschaffen traditionelle, romantische Elemente mit der Sezession verbanden, gezeigt, wie der Mythos sich an der Wende des 19. und 20. Jahrhundert erneuerte und in ihrer Kunst durchsetzte.

Katalin Gellér

*Kunsthistorikerin, pensionierte Hauptmitarbeiterin des Kunsthistorischen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften
katalin.csilla@gmail.com*

TÁRGYSZAVAK

mítosz, rekonstruált mítoszok kora, szimbolizmus, egyedi ikonográfia, mitológiák közössége és egyenértékűsége, szinkretizmus, gnoszticizmus és nemzeti mítosz, népművészet, lélek, palingenetikus vagy újjászületési mítoszok

KEYWORDS

myth, romantic reconstruction of myth, symbolism, specific iconography, survival of ancient faith, fusion of myths, syncretism, gnosticism and national myth, folk art, psyche, palingenetic myths

Gulyás Dorottya

Polikrómia a századfordulós magyar szobrászatban

A plasztikai műfajokban a művészet megszületésétől kezdve jelen volt a polikrómia.¹ Már az ókori görög-nél bevett szokás volt a szobrok színezése, és ez a gyakorlat folytatódott a középkori Európában is. A fordulópontot a reneszánsz művészet hozta el. Az 1500-as évek elejétől ugyanis a frissen megtalált, fehérre kopott antik márványszobrok hatására megszületett és lényegében egyeduralgódóvá vált a festetlen szobor képzelet, mely több mint három évszázadon keresztül töretlenül tartotta magát a kőszobrászatban.

Johann Joachim Winckelmann, a németországi klasszicizmus szellemi megalapítója, 1755-ben körvonalazta az új stílus antikizálásának irányát.² Számára alapvetően a forma volt a lényeg, a színeket másodlagosnak tartotta. Követői úgy vélték, hogy a színek jelenléte idegen a klasszikus ideák számára. A 18. század második felétől kialakuló új, múlt felé forduló stílusirányzatok esetében azt tapasztalhatjuk, hogy nem csupán az antikhoz kötődő klasszicizmus művészeinél, de a gótikáért rajongó romantikusoknál is csak részlegesen, elsősorban formai sajátosságok révén mutatkozott meg a régmúlt korszakok ígérete. Jóllehet, a középkorban jelen lévő polikrómia – az antikkal szemben – sosem veszett a feledés homályába, az új kor új szépségeseménye negligálta a gazdag színvilágot.

A 19. század elejétől nagyszámú antik helyszín került feltárára, melynek során olyan szoborművek és épületelemek is előkerültek, melyeken nyomokban felfedezhető volt a pigmentek jelenléte. Az új régészeti eredmények fokozatosan derítettek fényt az antikvitásban jelen lévő polikrómiára, s rövidesen napvilágot láttak az első olyan színekben gazdag rajzok és metszetek, melyek célja az antik épületek és szoborművek egykori festésének rekonstruálása, avagy szemléltetése volt. A Winckelmann-féle teóriának első igazán hatásos cáfolója Antoine Quatremère de Quincy francia tudós volt, aki 1814-ben megjelent munkájával, a *Jupiter Olympien*nel próbált meg rámutatni arra, hogy az ókori görög kultúrában milyen fontos szerepet töltött be a színek jelenléte.³

A régészeti ásatások során meghatározó felfedezés volt többek között az aiginaí Aphaia-templom romjainak 1811-es feltárása, illetve Jacques Ignace Hittorff francia építész munkássága. Ez utóbbi az 1820-as években a szicíliai görög templomok kapcsán állapította meg a polikrómiát. Első értekezése 1830-ban jelent meg, majd 1851-ben nagyszabású díszműben foglalta össze kutatási eredményeit.⁴ A vita egyre csak növekedett, s bár még mindig szép számmal akadtak olyanok, akik szkeptikusan viszonyultak a témához, az elsöprő bizo-

1 A polikrómiás szobrászat történetével és modern kori továbbélésével számos közelmúltban megjelent könyv és tanulmány foglalkozik, néhány ezek közül: *The Colour of Sculpture 1840–1910*. Ed. Andreas BLÜHM. Amsterdam–Leeds–Zwolle, Van Gogh Museum–Henry Moore Institute–Waanders Uitgevers, 1996; *The Color of Life: Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present*. Exposition catalogue. Ed. Roberta PANZANELLI. Los Angeles, J. Paul Getty Museum–Getty Research Institute, 2008; Hannelore HÄGELE: *Colour in Sculpture: A Survey from Ancient Mesopotamia to the Present Hardcover*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2013.

2 Johann Joachim WINCKELMANN: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*. Dresden, Walthers-

che Buchhandlung, 1755; magyarul: *Gondolatok a görög műalkotások utánzásáról a festészetben és a szobrászatban*. In: Johann Joachim WINCKELMANN: *Művészeti írások*. Budapest, Helikon Kiadó, 2005. 5–49.

3 Antoine–Chrysostome QUATREMÈRE DE QUINCY: *Le Jupiter Olympien ou l'art de la sculpture antique: considéré sous un nouveau point de vue; ouvrage qui comprend un essai sur le goût de la sculpture polychrome, l'analyse explicative de la toreutique, et l'histoire de la statuaire en or et ivoire chez les Grecs et les Romains, avec la restitution des principaux monuments de cet art et la démonstration pratique et le renouvellement des ses procédés mécaniques*. Paris, Firmin Didot, 1814.

4 Jacques Ignace HITTORFF: *Restitution du temple d'Empédocle à Sélinonte; ou l'architecture polychrome chez les Grecs*. Paris, Firmin Didot, 1851.

nyítékoknak hála, a század második felére vitathatatlan tényné vált, hogy az ókori görögök ragyogó márvány-szobrai egykoron színes festés díszítette.

Az újonnan felfedezett ismeretek a korszak művészetében is kifejezésre jutottak. Az 1850-es évek elején a walesi John Gibson megalkotta az első színezett klasszicista szobrot,⁵ a francia Pierre-Charles Simart pedig Pheidias *chryselephantine Athena* szobrának rekonstrukcióját készítette el 1855-ben.⁶ Innentől egyre több és több polikróm plasztika létrehozására irányuló kísérlet valósult meg.

A próbálkozásokra jellemző volt, hogy a plasztikai műfajokkal is kacérokodó festőművészek merészebben nyúltak a polikróm szobrászat kérdésköréhez, mint a hivatásos szobrászok, akik számára továbbra is a műfaj hagyományos forma- és eszköztára szolgáltatott kiindulópontot. A korszak francia művészei közül egy divatos szalonfestő, Jean-Léon Gérôme foglalkozott legtöbbit az antik polikróm szobrászat, a pygmalioni mítosz és a tanagra szobrok kérdéskörével. A női márványszobrok felületének hússzínűre festése, s ezáltal a valóság és a művészet közötti határ elmosódásának tematikája festészetében és szobrászatában egyaránt megjelent.

Németországban 1884-ben egy lipcsei régész, Georg Treu hívta fel a kortárs klasszicista szobrászok figyelmét arra, hogy érdemes lenne újraértékelniük a polikrómia-ról vallott nézeteiket.⁷ Részben ennek köszönhető, hogy a 19. század végére a színek elkezdtek visszaszívárogni a német szobrászatba is. Az idősebb klasszicista mesterek csupán óvatosan fakó színpróbálkozásokig jutottak. Az igazán jelentős alkotások leginkább a merészebb szellemben alkotó fiatal szobrászgenerációhoz köthetők. Különösen a festőként is tevékenykedő Max Klinger munkái lepték meg a nyilvánosságot. Szobraihoz a technikai kiindulópontot az úgynevezett „polylithus” szobrok jelentették, melyek az ókori római császárkor idején éltek fénykorukat. Ennél a típusnál a polikrómia festés helyett különböző színű kövek és egyéb anyagok együttes alkalmazása adja. Így, bár szoborművei formailag újak és érdekeseek voltak, kialakításukat tekintve a múltból táplálkoztak. Legjelentősebb polikróm szobra

a márványból, bronzból és elefántcsontból összeállított emblemikus *Beethoven-emlékmű* volt, melyet 1902-ben mutatott be a bécsi szecesszionisták tárlatán. A nagyjából másfél évtized alatt megvalósult alkotáson a különböző színek és anyagok igen hangsúlyos, karakteres formában érvényesülnek. A főalak ruhátlan figurája enyhén mézsárga színezetű szíriai fehér márványból készült, a ruházat csíkos erezetű ónixból, az alapzat rózsásbarna pireneusi márványból, a sas alakja pedig fekete kőből lett kialakítva. A zenészóriás drágakövekkel és zománcdíszekkel gazdagított trónusán a bronz és az elefántcsont egyaránt alkalmazásra került.

A század második felére tehát a szobrászatba ismét beférköztek a színek egy-egy jelentős, az új régészeti eredményekre reflektáló plasztikai kísérlet formájában, és e törekvések idővel Magyarországon is követőkre találtak.

Az első polikróm plasztikák alapvetően alkalmasszerű próbálkozások eredményeként jöttek létre. Bár a magyar szobrászok külföldi tapasztalatok révén már találkozhattak a kortárs nemzetközi szobrászat kísérleteivel, a szoborművek színezésének kérdésköre a 20. század elejéig nem produkált jelentős számú megnyilvánulást a hazai művészeti életben. A polikróm szobrászat hazánkban alapvetően Klinger művészete kapcsán került be a művészeti diskurzusba. A bécsi szecesszió ösztönző művészeti törekvéseit betetőző Beethoven-kiállítás ugyancsak jelentős visszhangot kapott a magyar sajtóban.⁸ Ez alkalmat adott arra is, hogy mind több és több művészeti író fejtse ki lelkesen támogató, avagy kritikusan elutasító véleményét a kortárs szobrok színezéséről, továbbá arra, hogy a magyar szobrászok műhelyeiben is helyet szorítson magának a polikrómia.⁹

A hazai szobrászat esetében azt lehet tapasztalni, hogy a nemzetközi gyakorlathoz hasonlóan az antik művészetből eredeztethető polikrómia nem terjedt el széles körben. A jelentős és igazán kvalitásos, izgalmas művek száma kifejezetten kevésnek mondható, és alapvetően egy-egy fontosabb életmű köré csoportosítható.

Az első polikróm plasztikai kísérletek épületdíszítő kerámiák és előkelő polgári otthonok díszeként meg-

5 John GIBSON: *A festett Vénusz*, 1851–1856. Walker Art Gallery, Liverpool, Inv. WAG7808.

6 Pierre Charles SIMART: *Minerva*, 1846–1855 körül. Château de Dam-pierre, Yvelines.

7 Georg Daniel Karl TREU: *Sollen wir unsere Statuen bemalen?* Berlin, R. Oppenheim, 1884.

8 BRÓDV Sándor: *Vita egy szobor körül. Művészet*, 1. 1902/4. 268–272; BRÓDV Sándor: *Egy szoborról. (Klinger Beethoven-szobra) Magyar*

Hírlap, 1902. június 11.; LÁZÁR Béla: *Klinger Beethoven-szobra. Vasár-napi Ujság*, 49. 1902/17. 273–274.; „a–”: *Klinger Beethoven szobra. Hu-szadik Század*, 3. 1902/1. 409–414.

9 A polikróm szobrászat lelkes híve volt a főleg egyházművészettel foglalkozó FIEBER Henrik művészettörténész, aki több ízben is elismeréssel nyilatkozott a színes szobrászat nemzetközi és magyar megnyilvánulásairól. FIEBER Henrik: *A szobrok színezése. Művészet*, 6. 1907/1. 6–12; FIEBER Henrik: *A modern művészet fény- és árnyoldalai. Művészet*, 9. 1910/9. 366–381.



1. **Zala György:** *Szemere Henrica*, 1896
Miskolc, Herman Ottó Múzeum (Fotó: Szujó Péter)



2. **Ligeti Miklós:** *Térey Edit*, 1907 előtt
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Fotó: Makrai Péter)

valósuló szobrászati alkotások körében jelentkeztek. A dekoratív szalonplasztikák mellett elsősorban a megrendelők családtagjait ábrázoló büsztök nyújtottak lehetőséget a kötetlen műhelykísérletekre. Amíg ugyanis a rangot, kiemelt pozíciót, meghatározó hivatást betöltő férfialakok szobrain a művész elsősorban az ábrázolt személy karakterének megragadására és társadalomban betöltött szerepének hangsúlyozására koncentrált, az előkelő nők és gyermekek portréival nem annyira az individuális jegye ábrázolására, mint inkább ideák és lelkiállapotok megjelenítésére tettek kísérletet.

A korszak egyik legsikeresebb emlékműszobrásza, az újdonságokra nyitott, de mégis viszonylag egységes életművet hátrahagyó Zala György művészetében egy kisebb, a szecesszió irányába tett kitérő eredményeként jelent meg a polikrómia. Életművének kivételes darabja az a *Szemere Henricáról* készített márványportré, melyet ma a miskolci Herman Ottó Múzeum őriz.¹⁰ A fehér kőbe faragott nőalakot elevenné tevő „pygma-

lioni pír” kiemelt jelentőséggel ruházta fel a plasztikát, a századforduló időszakában létrejövő színezett márványszobrok közül ugyanis szinte egyáltalán nem maradt fent olyan hazai alkotás, mely ilyen kiváló minőségben őrizte volna meg autentikus koloritját. A portré kitüntetett szerepét növeli, hogy fennmaradt eredeti márványba faragott posztamense is. Ily módon a bécsi szecessziós építészetből ismert kompozíciós sémákat magán viselő korabeli piedesztál és a festést jó minőségben megtartó női portré megőrizte a mű korabeli esztétikai egységét (1. kép).

Ligeti Miklós művészetében is az 1890-es években jelentkezett először a kolorit alkalmazása.¹¹ Életművében a polikróm plasztikák számtalan válfaja megtalálható mázas kerámiamunkák, halványan színezett márványfelületek és változatos anyaghasználattal modellált büsztök formájában. Legjelentősebbek talán azok a portrészobrai, melyeknél a fehér márványból kifaragott mellszobrot a ruházat anyagát helyettesítő sötétebb kő-

¹⁰ ZALA György: *Szemere Henrica portréja*, 1896. Színezett márvány, 83,5×57×31 cm. Miskolc, HOM, ltsz. 2002.40.

¹¹ „JK.” [SZTRAKONICZKY Károly]: Ligeti Miklós színezett szobrairól. *Élet*, 5. 1913/16. 521–522.



3. **Györgyi Dénes–Kőrösfői Kriesch Aladár–Sidló Ferenc:**

Erzsébet királyné emlékművének terve, 1913
(Reprodukció: *Művészet*, 12. 1913/6. 224.)

anyaggal kombinálta. Térey Gábor művészettörténész feleségét ábrázoló mellszobrán a fehér márványba faragott nőalak arcát és haját festéssel tette intenzívebbé a művész, míg a ruházatot zöldes árnyalatú ónixból alakította ki¹² (2. kép). Efféle megoldással több magyar szobrász életművében is találkozhatunk, így például Róna József vagy Szentgyörgyi István esetében. Jól lehet Ligeti alapvetően gyorsan reagált a nemzetközi trendekre, a portréművészetében és dekoratív szalonplasztikáinál tetten érhető kolorit jelenléte elsősorban esztétikai, semmint tartalmi célt szolgált.

Az antik görög kultúrában jelen lévő polikrómiához sokkal közelebb jutott Kőrösfői-Kriesch Aladár. Noha festőművészként lényegében egyetlen polikróm szo-

borművet sem hozott létre, művészeti előadásában, elméleti írásaiban és szoborterveiben hangsúlyos szerepet kapott a színes szobor kérdésköre.¹³ Bár a szecesszió művészeként alkotásaira elsősorban a preraffaeliták, az ősmagyar mondanakör és a népművészet hatott, szobrászatról szóló értekezéseiben az antik görög művészetre hivatkozva érvelt a polikrómia mellett. A korszak emlékműszobrászatával kapcsolatban azt vallotta, hogy a szobormű szabadban való elhelyezése mellett izgalmas megoldás lehet annak fedél alá hozása, és valóságos zárt enteriőrben való elrendezése. Ahogy írta: „Itt megadhatjuk neki elhelyezésben a kellő távolságot, kiképezhetjük az építészetet úgy, hogy az a szobornak alá legyen rendelve és megadhatjuk a szobornak azt a nemes, nyugodt világítást is, ami nélkül formát igazán élvezni nem is lehet. És amint a szobrot benn helyeztük el, azonnal rendelkezésünkre áll a különféle legnemesebb anyagoknak egész sokasága, amelyekből azt elkészíthetjük. És nemcsak márványra vagy egyéb nemes kőre gondolok itt, hanem igenis többféle anyagból összealkotott, muzivikus szoborra is, ahol a különböző színű anyag diszkrét ellentétesben egy újszerűbb harmóniában olvadna össze. A görögök legszebb szobrai is aranyból és elefántcsontból voltak összerakva és egészen bizonyos dolog, ha csak egyike is megmaradhatott volna nevelő példának ama hatalmas chrysoelefantin-szobrok közül, úgy a mai szobrászat egészen más irányt vett volna, más képet mutatna. És itt aztán a mintázás minden intimitása is lehetővé válnék, a világítás és a hely megengedné, sőt egyenesen megkövetelné, hogy bájt és gyengédséget hozzunk a szoborba.”¹⁴ Erről az elképzelésről tanúskodik egy, az *Erzsébet-emlékmű* pályázatra benyújtott pályaműve is, melyet ma csak fényképről ismerünk (3. kép). Bár a reprodukció a szoborterv színvilágáról nem ad információt, a képen jól érzékelhető az alkotás gazdag, intarziás megoldásokkal megálmodott polikrómiája. Kőrösfői-Kriesch polikróm szobrászat iránt tanúsított vonzalma a gyakorlatba nem nyert hangsúlyos kifejezést. Egyetlen megvalósult példája maradt fent csupán, a marosvásárhelyi Kultúrpalota helyenként aranyozott, helyenként színes zománccal és drágakőberakással díszített koronázási reliefsje, melynek tervei az ő nevéhez fűződtek. A szobrászati kivitelezést Sidló Ferenc látta el, a drágakőberakás, zománccsíz-

12 LIGETI Miklós: *Térey Edit*, 1907 előtt. Színezett márvány, ónix, 45 cm. Budapest, MNG, ltsz. 74.86-N.

13 [KÖRÖSFŐI-]KRIESCH Aladár: A modern művészet apokalipszise. *Magyar Iparművészet*, 7. 1904/2. 74; KÖRÖSFŐI KRIESCH Aladár: Az Erzsé-

bet-emlékmű pályázatának tanulságai. *Magyar Iparművészet*, 19. 1916/6. 223–224.

14 KÖRÖSFŐI KRIESCH 1916 (lásd 13. jegyzetben). 224.



469.

469. I. Ferenc József koronázása. A marosvásárhelyi Közművelődési Ház bronzreliefje, részben aranyozva, zománcozott díszítésekkel. Tervezte Körösfői K. Aladár, mintázta Sidló Ferenc, az aranyozást Vandrák László végezte, a zománcozott díszítéseket készítette Hibján Samu.

469. Le couronnement de Sa Majesté François Joseph I^{er}, Roi de Hongrie. Relief en bronze dans le Palais des Cultes à Marosvásárhely, partie dorée, orné d'appliques émaillées.

4. **Körösfői-Kriesch Aladár–Sidló Ferenc:** *I. Ferenc József megkoronázása*, 1913
Marosvásárhely, Kultúrpalota (Reprodukció: *Magyar Iparművészet*, 16. 1913/10. 414.)

tés és tűzi aranyozás Hibján Samu és Vandrák László munkája (4. kép). A számos viszontagságot átvészelő dombormű 2006-ban – nyolcvanévnnyi rejtőzködés után – részlegesen restaurált állapotban került vissza eredeti helyére. Ma már csak a szegecsek nyomait jelző lyukak utalnak a különböző ötvöstechnikákkal kialakított polikróm díszek egykori jelenlétére, melyekről további információt a korabeli felvételek és a Gödöllői Városi Múzeum által őrzött tervrajzok nyújthatnak számunkra.

A magyar szobrászok közül valószínűleg Stróbl Alajos alkalmazta a legtudatosabb módon az antik művészeti örökségből származó polikrómiát. Figyelme a 20. század első évtizedében fordult a színes szobrok felé, valószínűleg éppen Klinger *Beethovenjének* hatásá-

ra. 1904 és 1911 között elkészítette az 1890-es évekbeli *Justitia*-szobrának polyolithus változatát.¹⁵ A változatos anyaghasználat, a ruházat és a trónszék kialakítása közeli rokonságot mutat a német mester fő művével. Azonban míg Klinger csupán a technikai megoldások terén antikizált, addig Stróbl a szobor beállításánál is klasszikus mintákat követett. Az igazság római istennőjének hét különböző színű carrarai márványból elkészített alakját a királyi palota díszlépcsőházában állították fel 1911-ben. Külső megjelenéséről sajnálatos módon ma csak korabeli felvételek alapján alkothunk képet, a szobrot ugyanis a második világháború után a palota belső átalakításának munkálatai során a kivitelezők egyszerűen darabjaira szedték és elhordták¹⁶ (5. kép).

15 STRÓBL Mihály: *A gránitoroslán. Egy magyar szobrász élete a Magyar–Osztrák Monarchiában. Stróbl Alajos életútja*. Rákospoliget, magánkiadás, 1972. 137. (Szerkesztett, rövidített változata

a Holnap Kiadó gondozásában jelent meg 2003-ban.)

16 CZAGÁNY István: *Műemlék-helyreállítási kérdések a Budavári Palota újjáépítésénél. Művészettörténeti Értesítő*, 16. 1967. 217.



5. A második *Justitia*-szobor Stróbl Alajos műtermében, 1910 körül
(Fotó: Stróbl családi hagyaték)

Ugyancsak ebben az időszakban fogott hozzá egy másik korai művének, a szintén antik témára épülő *Perseus*-szobor második, polikróm példányának elkészítéséhez is. A görög hős alakja a mester egész életét végigkísérte. Stróbl Alajos az 1870-es évek végén, pályakezdőként alkotta meg a szobor első gipszváltozatát, amely országos ismertséget hozott számára. Pályájának csúcán ezt az alakot dolgozta át carrarai fehér márványba.¹⁷ A hős kardját bronzból készítette el, markolatát helyenként aranyozással díszítette. *Perseus* alakján diszkrét, visszafogott színezést alkalmazott. A könnyebb anyagból kivitelezett medúzafő

bronzos patinát, az egykor szárnyakkal díszített sisak pedig aranyozást kapott. Mára az eredeti kiegészítések egy része elveszett, a szobor felülete megkopott, és a festés nyomai csupán restaurátori pigmentvizsgálatok segítségével mutathatók ki. A szobormű egykori koloritjáról elsősorban a fennmaradt írásos források alapján alkothatunk képet.¹⁸ Ezek alapján a fatörzs szürkés, a száj piros, a szem kékesfekete színezetet kapott, a leopárdbőr felületét pedig szürkésfekete foltokkal látta el a művész (6–9. kép).

A Stróbl-életmű alapvetően nem bővelkedik antik témákban. Az oeuvre nagy részét portrészobrok és köz-

17 STRÓBL Alajos: *Perseus*, 1912–1926 között. Márvány, 216×112×80 cm. Budapest, MNG, ltsz. 6414. A szobor készítési dátumaként gyakran 1878 szerepel, mivel ekkor készült hozzá az első gipszváltozat. A márványszobor kifaragásának azonban csak 1912–1913 körül kez-

dett neki a művész, és élete végéig finomította.

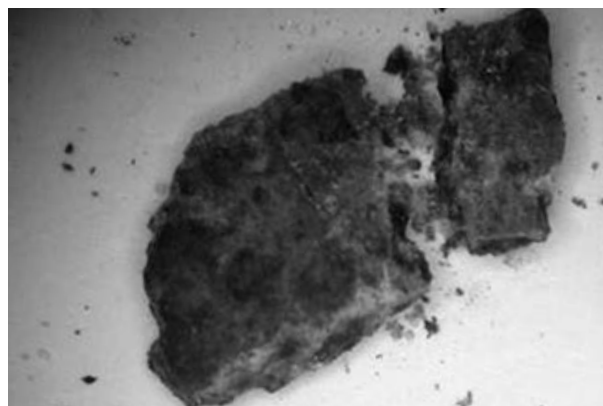
18 *A Magyar Nemzeti Galéria állagjegyzéke I./b. A Magyar Nemzeti Galéria szobrainak jegyzéke, L-Z. Összeállította az MNG Szobor Osztálya.* Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1959. 181. 1550. tétel.



6. **Stróbl Alajos:** *Perseus*, 1912–1926 között
Magyar Nemzeti Galéria, Szobor Osztály–Fotóarchívum 2939.
(Archív felvétel)

téri emlékműszobrok teszik ki. 1910 körüli nagyszabású polikróm szoborkísérleteivel mégis az addigi életmű két mitológiai kompozíciójához tért vissza a művész. A téma és a technikai megoldások közti kapcsolat nyilvánvaló, a *Perseus*-szobor esetében pedig további tartalmi összefüggésre is gyanakodhatunk. Az ókori hős hét hőstettének egyike volt a Medusa legyőzése. A rettegett szörny fején haj helyett kígyók tekeregtek, és látványa olyan iszonytató volt, hogy aki ránézett, menten kővé vált. Perseus azonban, pajzsát tükörnek használva, levágta a rettegett fejet. Az a megoldás tehát, hogy a mester a hős kőbe faragott alakját a festés által élőnek

19 STRÓBL 1972 (lásd 15. jegyzetben). 137.



7–8. Pigmentvizsgálatok a *Perseus*-szobor 2013-as restaurálása során
(Fotó: Hering Zoltán kőszobrász restaurátor, Magyar Nemzeti Galéria)

láttatta, átgondolt koncepciót sejtet. Tovább erősíti ezt a gyanút, hogy míg a *Justitia*-szobor második változatát Stróbl a palota bővítésével megbízott Hauszmann Alajos megrendelésére készítette,¹⁹ addig a *Perseus*-szobor egy saját kedvtelésre készített műhelykísérlet volt, melyen a mester élete végéig munkálkodott.

Az 1910 körüli időszakban Stróbl köztéri műveit is színezéssel gazdagította. 1908–1910 között készített nagykőrösi Arany János-emlékműve Magyarország első színezett emlékszobra volt.²⁰ A költő mellszobra bronzból, míg az azt tartó oszlop és a mellékalak harashti kőből került kialakításra. A juhász alakjának öltözetét halvány színekkel modellálva hangsúlyozta a művész oly módon, hogy az ne nyomja el a kőanyag természetes megjelenését. Ezzel szemben a posztamens élszalag-

20 GERECE Péter: Az első színezett szobor Magyarországon. *Művészet*, 9. 1910/8. 327–329.



9. **Stróbl Alajos:** *Perseus*, 1912–1926 között
Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (Fotó: Makrai Péter)

ján és a magyaros szúrdíszítésű oszlopfőn helyet kapó szőlőindák, levelek és madarak már jóval merészebb, élénk polikrómiáktak. Stróbl itt már aranyozást és

fedőszíneket is használt. Az oszlopfő felett a költő alakjának cserfalommal díszített mellrészébe bronzos színezetet kapott, átmenetet képezve a kőarchitektúra és a költő bronzba öntött mellszobra között (10. kép).

Stróbl Alajos az 1909-ben felavatott *Kossuth-mauzóleum* szobordíszseinél is alkalmazott polikrómiát, a források szerint elsősorban az építmény központi részén helyet kapó *Hungária*-szobor és a bejáratot őrző párdulalakok esetében.²¹ Az állatalakokat enyhe foltos patina fedte, az allegorikus nőalak trónusa bő aranyozással volt ellátva, és a pajzs domborművén szereplő magyar címer is színezést kapott. Ez utóbbi festéséről egy korabeli fotó is tanúskodik (11. kép).

Bár Stróbl köztéri művei a mai napig eredeti helyükön állnak, színezésük az időjárás áldozatául esett. A környezet romboló ereje valószínűleg alig egy évtized alatt eltüntette az egykori festés nyomait. Ebből kifolyólag elmondható, hogy Stróbl színes szobrainak vizsgálatakor is az antik emlékek kutatása során felmerülő problémákkal szembesülhetünk. Jóllehet, csupán százéves alkotásokról van szó, azok mára vagy elhagyták színezetüket, vagy megsemmisültek. Kisebb méretű polikróm márványszobrai külföldre kerültek, hollétük ismeretlen. A festett szobrok valamikori létezésére egy-két kőszelvény, korabeli újságcikk utal csupán. Jóllehet a fennmaradt fényképeken sok esetben érzékelhető a festés jelenléte, a monokróm felvételek alapján csak a színezés helyeire, illetve annak erősségére következtethetünk, a kolorittra nem. További lehetőség lehet a fennmaradt pigmentek vizsgálata. Ezek az eljárások azonban összetett restaurátorként és komoly laboratóriumi és gépi berendezéseket igényelnek, a kis mennyiségben elérhető minta pedig sok esetben nem bizonyul elégségesnek a vizsgálat sikeres lefolytatásához. Emellett hangsúlyozni kell azt is, hogy nem csupán a tárgyi emlékekben van hiány. A Stróbl-életmű viszonylag jó feldolgozottsága ellenére a polikróm szobrok emlékét nem őrizte meg a művészettörténeti köztudat. A *Kossuth-mauzóleum*-mal kapcsolatban például megállapítható, hogy bár már a tervezésének legelső fázisaitól kezdve gazdag forrásanyag áll rendelkezésünkre, a széleskörű dokumentációból szinte teljes mértékben kimaradtak az építményt díszítő szobrok polikrómiájára való utalások. Miként lehetséges ez? A jelenségre a korszak művészeti háttere adhat magyarázatot. A *Kossuth-mauzóleum* felavatásának idején 1909-et írtunk. A nagy nemzetközi

21 STRÓBL 1972 (lásd 15. jegyzetben). 136.



10. **Stróbl Alajos:** *Arany János*, Nagykőrös, 1910
(Reprodukció: *Művészet*, 9. 1910/8. 327.)

viták erre az időpontra lezáródtak, és a századforduló időszakának számtalan új stílusirányzata, különösképpen a szecesszió, már jelentős lépéseket tett a színek plasztikai műfajokban való megjelenéséért. Az inspirációs források tárháza bővült, az alkotók már nem csupán az európai művészet sok évszázados emlékeiből táplálkoztak, a primitív és keleti kultúrák, továbbá a



11. *A Hungária-szobor* pajzsának kolorizálása
Kossuth Mauzóleum, Budapest, 1909
(Fotó: Stróbl családi hagyatéék)

népművészet formakincse egyaránt hatást gyakorolhattott művészetükre. A műfajok határának elmosódása, a dekoratív épületplasztika hangsúlyos jelenléte és az iparművészet „magas művészeti” szintre emelkedése nem csupán elfogadottá, de szinte hétköznapivá tette Magyarországon a polikróm plasztikai alkotások látványát. Így történhetett az, hogy bár Stróbl alkotásai a tisztán szobrászati, antik művészettel szoros rokonságot ápoló polikrómiát egyedülálló módon képviselték hazánkban, művei a maguk korában már nem keltettek akkora feltűnést. Színes plasztikai kísérletei sem a közbeszédben, sem a kortárs művészeti irodalomban nem találtak jelentős visszhangra.

Gulyás Dorottya
művészettörténész, muzeológus, Magyar Nemzeti Galéria,
Szobor Osztály és Éremtár
1014 Budapest, Szent György tér 2.
dorottya.gulyas@szepmuveszeti.hu

Polychromic tendencies in Hungarian sculpture at the turn of the century

Polychromy was a prevalent tendency in the art of sculpture since its very beginning. Ancient Greeks used to colour their sculptures, a practice that was alive in medieval times as well. The turning point was the arrival of the Renaissance era. From the 1500s on, the freshly found antique sculptures worn white by time inspired the idea of unpainted sculpture that was the dominant form of stone sculpture until the 19th century.

The new developments and fresh archaeological finding shed light on the fact that polychromy was well alive in the Antiquity, as many newly discovered sculptures unmistakably wore marks of paint. By the second half of the century, it was solidly established that the grand sculptures of ancient Greece were once covered in a coat colourful paint.

This new information later influenced the art of the era. The first coloured Neoclassical sculpture was produced by John Gibson, a Welshman, in the 1850s, and numerous other polychromic experiments were conducted thereafter. Modern sculptures show a wide variety of diversity from this aspect. Soon after Neoclassical glazed sculptures that mostly adapted Antique

topics appeared, there emerged works striving for Secession ornamentalism by utilising a score of materials. Even though polychromy did not become the predominant tendency, since monochrome, plasticity-oriented sculpture prevailed, the new endeavours significantly shaped art at the turn of the century.

The aim of the current study is to give an insight into polychromic tendencies of Hungarian plastic arts at the turn of the century. How the most important international developments were seen in Hungary? What sculptural experiments of Hungarian artists contributed to this particular chapter of European art? How these works were received during the history of Hungarian sculpture?

Dorottya Gulyás

*Art historian, museologist, Hungarian National Gallery,
Department of Sculpture and the Medal Collection
H-1014 Budapest, Szent György tér 2.
dorottya.gulyas@szepmuveszeti.hu*

TÁRGYSZAVAK

polikrómia, szobrászat, antikvitás, régészet, klasszicizmus, 19. század, márvány, Stróbl Alajos

KEYWORDS

polychromy, sculpture, antiquity, archaeology, classicism, 19th century, marble, Alajos Stróbl

Az atmoszféra mint médium

*Színpadművészeti újítások az Operaház
20. század eleji rendezéseiben*

A zenei mű látszólagos tárgy nélkülsége vagy a komponálásra jellemző fogalmi elvonatkoztatás teljességének lehetőségével élő alkotói eljárás a vizuális művészetek 19. század végi átalakulásában fontos szerepet játszottak. Az intuíción, belső víziókra, a külvilág tekintetében pedig elsősorban hangulatokra és benyomásokra hagyatkozó festészet szembesült saját médiumának korlátaival, mely – alkotója szerint – nem igazodott már maradéktalanul az önkifejezés szükségességéhez. A re-produkció fokozatos leértékelődése az abszolút zene antimimetikus karakterének térhódításával alternatív világok megmutatását tette lehetővé, amelynek során a festő – látomásának felfedése érdekében – végletekig tágitotta kifejezőeszközeinek tártát, és zenei analógiák felhasználásával elindult a stilizáció útján, melynek számos stiláris-formai változattal onnantól fogva már csak a valóság vagy a látvány szubjektív módon történő feldolgozásának mozzanata kapcsolta össze.

A festészet a romantika korától kezdődően a modern irányzatok körvonalainak kirajzolódásáig, a vizuális narráció tradicionális követelményeitől eltávolodva, a „tisza festőiségre”¹ való törekvésében tudott a zenéhez kapcsolódni.

Ez az absztrakció irányába mutató folyamat egy, a zenét is magában foglaló komplexebb vizuális műfaj, a színpadművészet képi megoldásainak a területén is megfigyelhető. Az időhöz kapcsolódó zenei folyam – egy opera vagy tánc – az előadás során ugyanis térbelivé, láthatóvá válhat. Ez az új megközelítés hívta életre a modern színpad, illetve az annak látványát megkomponáló rendező figuráját. A zene elvont, szimbolikus

tartalmakat és változatos érzelmi, illetve hangulati tónusokat fogalmaktól függetlenül kifejezni tudó természetének látványként való közvetítése a századforduló táján képzőművészeket terelt a színpad, és rendezőket a festészet felé.

A következő sorok elsősorban Ybl Miklós operaházi színpadához kötődő előadások példáin és a színpadkép modernizációjával foglalkozó alapvető teóriák vázlatos ismertetésén keresztül próbálják a figyelmet a színpadi látvány és a kortárs festészet közötti áthallásokra felhívni, illetve a lehetséges párhuzamok tanulságait igyekeznek megfogalmazni.

A reprezentáció vagy illusztráció céljából létrehozott kulisszarendszerű szcenírozási gyakorlat korlátaival a 19. század talán legköltségesebb, ugyanakkor legmodernebb színházi vállalkozása, a Wagner monumentális zenedrámáinak bemutatása céljából épült bayreuthi színház szembesítette a szélesebb közönséget. A Festspielhaus az 1870-es években a világ technikailag legfejlettebb színpadának számított, ahol a legtöbb foglalkoztatott technikusok és a legtehetségesebb díszletfestők dolgoztak. Ennek ellenére a század végén mégis megbukott a Ring összes előadása.² Wagner zenéjének formai vagy hangzásbéli újításai az operák fikatív mitológiai helyszíneinek és szereplőinek szimbolikus jellegét hivatottak érzékeltetni, és ennek historizáló környezetben való realizálása meglehetősen problematikusnak bizonyult. A modern drámának helyet adó színpad vagy látványművészet kvalitása ugyanis már nem a színpadi tér építészeti, illetve szobrászati kiképzésében, és nem a festett kulissza általában panorámaszerű képének kidolgozottságában rejlik, hanem a

1 Clement GREENBERG: Modernist Painting. In: *Clement Greenberg. The Collected Essays and Criticism*, IV. Ed. by John O'BRIAN. Chicago–London, University of Chicago Press, 1993. 85–94.

2 Patrick CARNEGIE: *Wagner and the Art of the Theatre*. New Heaven–London, Yale University Press, 2006. 105–106.

cselekmény és a látvány összhangjából fakad, melyet a rendező tervez meg a darab tartalmi és hangulati dimenzióinak figyelembevételével.

A bayreuthi látványvilág elavultsága és a zenedrámák szimbolikus elvontsága között fennálló feszültség tanulságait egy svájci rendező, színházelmélet-író, Adolphe Appia (1862–1928) vonta le első ízben, akinek meglátásai – majd egész életműve – a színrevitel módszerének és minőségének átalakulását igazolták. Saját rendezői gyakorlatának teoretikus átgondolása által az elsők között nyilvánította ki a rendező-művész létjogosultságát és kibontakozásának platformját azzal, hogy a színpadot autonóm művészeti formaként, ha úgy tetszik művészeti ágként határozta meg. Szintéziszeremtő szándéka egyetlen átfogó rendezői elv által nyilvánult meg, mely a zene elvont tartalmának dekódolására, vagyis színpadi keretek között történő értelmezésére irányult. Rendezői intenciója ezért vizualitás-központúbbnak tekinthető, mint a többi vele egy időben kibontakozó színházi, illetve színpadi megújítóé.

A *Parsifal* egy 1882-es előadásán, szembesülve azzal, mennyire elavult a látvány a zenéhez képest, a fiatal Appiát zenei művek színpadra állításának formai lehetőségei kezdték foglalkoztatni elméletben és gyakorlatban egyaránt.³ Elsősorban a színpadi környezet hagyományos, historizáló és nyilvánvalóan statikus jellege, illetve a zene dinamizmusa között fennálló ellentét áthidalhatóságának kérdése foglalkoztatta, így rendezéseiben legnagyobb szerepet a világítás és a színész-énekes megkomponált mozgása kapta, melyek közül az előbbi a színpadtér megelevenítőjeként, míg az utóbbi a zenei hangzás médiumaként funkcionált. Egyik legnagyobb hatású, az 1899-ben megjelent *Zene és rendezés* című művének színpadképeket ábrázoló, egyébként akár önálló grafikai alkotásokként is szemlélhető illusztrációi határozottan szembemennek a romantikára jellemző reális térkörnyezet megteremtésére törekvő gyakorlattal, mert kizárólag színekre és fényekre, pontosabban a világos és sötét részek ellentéteinek formateremtő játékára redukálják a látványt. „A költő-zenész fényel alkotja képét”⁴ – mondja, és a könyv schopenhaueri mottóját felhasználva, a fényt a művészi vízió „belső lényegének” kifejezésére alkalmas médiumként definiálja.⁵

Appia a zenének tulajdonít első számú szerepet az affekciók kinyilvánításában, ezért a színpadművészetet,

azaz a dráma esszenciájának vizualizálási módját első sorban a zenés színpadon tartja megvalósíthatónak.

Appiát igazolták meglátásai, ugyanis a színpad megújulása elsősorban valóban a zenés színpadon ment végbe. Párizshoz, Bécshez vagy Milánóhoz hasonlóan – időben kissé lemaradva – Budapesten is az Operaházhoz kapcsolhatók az első, igazán modern szemléletű produkciók.

Annak érdekében, hogy a foton rögzült színpadképekre vagy a rajzos látványtervekre ne pusztá dokumentumokként tekintsünk, nagyon röviden, technikai perspektívából is szemügyre kell vennünk, hogy mit eredményezett a változás.

Mariano Fortuny (1871–1949), az olaszok Appiája, a svájci rendezőéhez hasonló utat járt be, ugyanis a *Parsifal* bemutatóját látva ő is átértékelte addigi művészeti tapasztalatait, és noha zenei orientációjú festészeti alkotásai a modernisták velencei csoportján belül külön figyelmet érdemelének, most a fény atmoszférateremtő funkciójának színházi környezetben való alkalmazásával kapcsolatos kísérletei miatt kerül kiemelésre.

Fortunyt egy, a „Gesamtkunstwerk” szellemében tematizálható eszményi mű létrehozása foglalkoztatta elméletben és gyakorlatban egyaránt. Zene, dráma és kép egyesítésének lehetőségét végül a színpadon lelte meg, melyet – hosszú évek kísérletezéseit követően – az ún. fénykúpulával ruházott fel. Leghíresebb találmánya egy olyan bordákra applikált speciális vászon, mely a körhorizont megnövelését teszi lehetővé egészen a zsinórpadlásig. Ilyenformán egy sima fehér, majdnem teljesen transzparens anyag borul a színpad fölé, melyet tetszés szerint lehet színeztetni, többek között a darab hangulati tényezőinek megfelelően. Prototípusát 1903-ban alkalmazta először egy Appiával közös produkció során, egy párizsi magánszínház nyitó előadásán, ahol Schumann *Manfred* című kísérőzenéjét vitték színre.⁶

Az eddigiekben érintőlegesen felvázolt út, mely a bayreuthi színpadi gyakorlat kritikájából kiindulva kevesebb mint két évtized alatt a színrevitel abszolút reformjához vezetett, hasonlóságot mutat a budapesti Operaház és – talán nem túlzás állítani – a komplett magyarországi szcenikai művészet modernizációs folyamatának stációival.

Az 1884-ben átadott Operaház színpadtechnikai felszereltsége szempontjából még a Bayreuthi Fesztiválszínháznál is modernebb volt. A csúcstechnológia

3 KÉKESI KUN ÁRPÁD: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris Kiadó, 2007. 73.

4 ADOLPHE APPIA: *Zene és rendezés*. Budapest, Balassi Kiadó, 2012. 54.

5 APPIA 2012 (lásd 4. jegyzetben). 7.

6 CLAUDIO FRANZINI: *Pittura, luce, teatro. Influenza e presenza di Wagner in Fortuny*. In: *Fortuny e Wagner. Il Wagnerismo nelle arti visive in Italia*. Ed. by Paolo BOLPAGNI. Milano, Skira, 2012. 80.



1. **Gróf Bánffy Miklós:** *A várbástya. Díszletterv a Trubadúrhoz, 1912*
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria (Fotó: Berényi Zsuzsa, 2015)

kategóriájába tartozó berendezésének alkalmazási lehetőségeit (többek között az Asphaleia nevezetű színpadgépezetet) maga Ybl Miklós tanulmányozta Bécsben. Mivel azonban a nyolcvanas évek elején szinte senki sem ismerte a hidraulika lehetőségeit – továbbá jellemző módon a szakemberek nem térben, hanem térillúzió megteremtésében gondolkodtak –, sokan ellenezték a süllyesztőrendszer megvásárlását, ám Ybl 1882-ben a berendezés alkalmazásához szükséges előkészületeket mégis megkezdte.⁷ Felszereltsége ellenére egészen a századfordulóig nem történt számottevő változás a színpadi tér már nagyjából 17. században kialakult ha-

gyományos alapszerkezetének tekintetében. Az összehatást a háttér vászonfüggönye határozta meg, melyre ráfestették a jelenetnek szükséges környezetet. A színpadi kép összehatásának statikusságát csak fokozta az alulról, illetve felülről történő egyenletes megvilágítás; a fény kompozicionális szerepe még abszolút ismeretlen volt.

Budapesti viszonylatban a színpadi keret megújításának igényével először az eredetileg festőként tevékenykedő Kéméndy Jenő (1860–1925), a Nemzeti Színház és az Operaház scenikai főfelügyelője lépett fel az 1880-as évek végétől kezdődően. Kéméndyt a technikai

⁷ BORSA Miklós–TOLNAY Pál: *Az ismeretlen Operaház*. Budapest, Műszaki Könyvkiadó, 1984. 17.



2. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor:** *A Trubadúr színpadképe*, 1912
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye



3. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor:** *A Trubadúr színpadképe*, 1912
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye



4. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor:** *A Trubadúr színpadképe*, 1912
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

berendezések kreatív alkalmazása iránti tehetségének köszönhetően a színpadi látványvilág felélénkítésének érdekében alkalmazták, mely a közönség bevonásának egyik legfontosabb eszköze volt akkoriban. Kéméndy aktivitása páratlan a magyar színháztörténetben: nemcsak díszlet- és jelmeztervezőként, de számos színpadtechnikai fogás tervezőjeként és kivitelezőjeként, világhírre is szert tett trükkmestereként tartjuk számon.⁸ Noha hatással voltak rá Appia elképzelései, azokat félve, részlegesen integrálta, elsősorban azért, mert elrugaszkodottnak tartotta őket például az Operaház színpadi lehetőségeihez képest. Kéméndy a gyakorlati megoldások foglalkoztatták, pontosabban az, hogy az Operaház színpadi apparátusából kihozza a maximumot. A széles körhorizontot a 20. század elején Kéméndy szorgalmazására vezették be, majd tökéletesítették 1912-ig, amikor is az Operaház vezetését, a pénzügyi összeomlástól való fenyegetettségében új vezető, Bánffy Miklós vette át.

A tízes években már alig volt olyan színház Nyugaton, amely ne az Appia által újtára indított szemléletmódot alkalmazta volna a darabok színrevitelekor. Új színházak épültek, új társulatok alakultak Európa-szerre. Budapesten 1905-től kezdődően többször is fellépett Max Reinhardt berlini és bécsi társulata,⁹ 1912-ben pedig több napon keresztül vendégeskedett az Operaházban, majd a Népoperában az Orosz Balett olyan legendás produkcióival, mint a *Tűzmadár*, a *Karnevál* vagy az *Egy faun délutánja* Nyizsinszkij betanításában és főszereplésével, Leon Bakst díszleteivel és jelmezeivel.¹⁰

Gróf Bánffy Miklós (1873–1950) kormánybiztosként került 1912-ben az Operaház élére csekély színházi tapasztalattal, szerény díszlettervezői ambícióval.¹¹ Vezetésének háború előtti időszakát mégis az Operaház második aranykoraként tartják számon Gustav Mahler rövid igazgatói tevékenysége után. A kortársak által, az első modern produkciók megalkotójaként aposztrofált Bánffy ugyanis nem egyedül hozta létre produkcióit, hanem a szakma legkiválóbbjaival működött együtt: Hevesi

8 BARTHA Andrea: *Színpadi látvány a századelőn (Kéméndy Jenő munkássága)*. Budapest, OSZMI, 1990.

9 BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig: Hagyomány és újítás a magyar színpadművészetben. In: *Az áttörés kora. Bécs és Budapest a historizmus és az avantgárd között (1873–1920)*. Kiállítási katalógus. Szerk. F. Dózsa Katalin. Budapest, BTM, 2004. 304.

10 KERESZTURY Dezső–STAUD Géza–FÜLÖP Zoltán: *A magyar opera- és balettszenika*. Budapest, Magvető Kiadó, 1975. 23.

11 TALLIÁN Tibor: A Magyar Királyi Operaház. In: *Magyar színháztörténet (1873–1920)*. Szerk. SZÉKELY György–GAJDÓ Tamás. Budapest, Magyar Könyvklub–OSZMI, 2001. 85.



5. **Gróf Bánffy Miklós–Hevesi Sándor–Kéméndy Jenő:** *A Hoffmann meséi színpadképe*, 1913
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

Sándort (1873–1939) főrendezőnek nevezte ki, Kéméndy Jenő pedig partnere volt látványterveinek realizálásban.¹² Bánffy figyelme elsősorban a színpadra irányult, és bizonyosan Hevesivel való szoros munkakapcsolatának hozománya, hogy az említett vendégjátékok mellett jól ismerte Appia, illetve egy másik fontos angol rendező, Edward Gordon Craig (1872–1966)¹³ színpadi koncepcióit. Craig a színpadi látvány nyelvújító mozgalmának egy másik forradalmára volt, aki operarendezéseiben – Appia elképzeléseivel szinte megegyező módon – az énekes megkoreografált mozgása, illetve a világítás megkomponált iránya és színe által tartotta lehetségesnek a színpadi látvány kialakítását. Appia és Craig elképzeléseivel azonosulva, Bánffy plasztikusabb díszletkomplexumokat óhajtott létrehozni, így festett kulisszák térillúziója helyett olyan tér kialakítását szorgalmazta, melyben

könnyedén érvényesül a zene dinamikája. Függőleges dominanciáját, azaz vertikális elrendezésű tértagoló elemek alkalmazását figyelhetjük meg egyik leglátványosabb korai produkciójában, a *Trubadúr*-ban, melyet a Verdi-centenárium apropóján tervbe vett Verdi-ciklus első darabjaként mutattak be 1912-ben (1–4. kép).

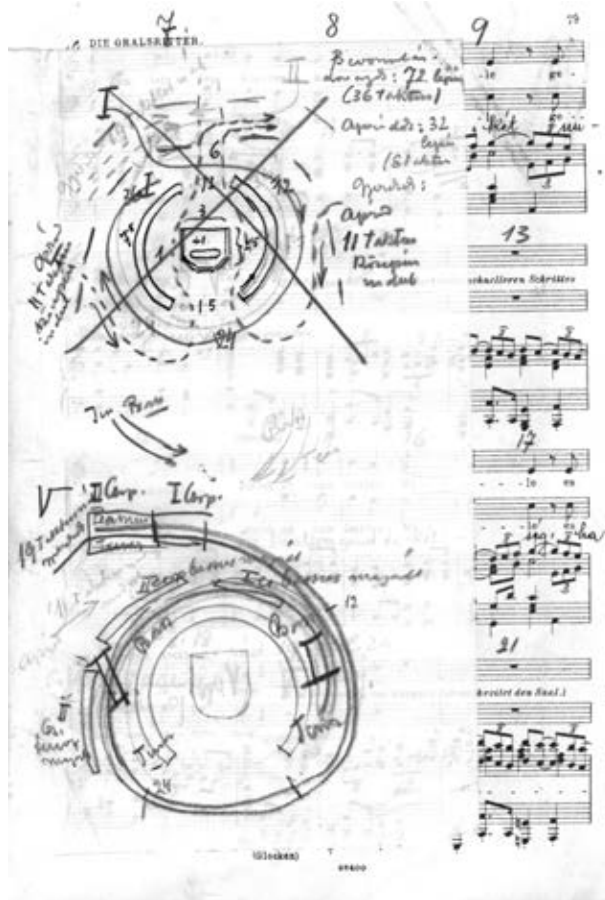
Bánffy scenográfiai újításai távol álltak a *Trubadúr*-rendezések addig megszokott, historizáló felfogásától, de a szokatlan, sejtelmes, erőteljesen stilizált térkonceptiót a kortárs közönség általában mégis pozitív fogadtatásban részesítette. A látványt festészeti alkotásokkal hozta párhuzamba több kritikus is, és az összkép fény-árnyék kontrasztjainak sejtelmes kettősségére épülő „látomásosságát” ünnepelte.¹⁴ A szórt és cselekvő fény átvette a főszerepet a látvány kialakításában.

12 F. DÓZSA Katalin: Bánffy Miklós gróf, a színházi látványtervező. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 25. 1996. 357–347.

13 Edward Gordon Craig és Hevesi Sándor levelezése (1908–1933). Szerk.

SZÉKELY György. Budapest, OSZMI, 1991.

14 VÁRNAI Péter: *Verdi Magyarországon*. Budapest, Zeneműkiadó, 1975. 109–111.



6. **Márkus László:** Parsifal. A főrendezői példány részlete (1. felvonás, 2. szín), 1922
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

A Bánffy–Hevesi, illetve Kéméndy nevéhez köthető előadások színpadképét megörökítő fotók az utóbbi által bevezetett körhorizont maximális kihasználtságáról tesznek tanúságot (*Hoffmann meséi*, 1913; 5. kép). A fény szerepének felértékelődését az előadás egészében jól példázzák a Bánffy-éra előadásai, azonban a századfordulón kialakult, a világitással is összefüggő díszletezési rendszer kereteibe nem fért bele az olyan igazán modern – avantgárd elképzelések irányába mutató – eszközök alkalmazása, mint például a színpad elemeinek

tetszés szerinti átszínezésére alkalmas Fortuny-féle fénykupola, melynek megvásárlását 1904-ben vetette el az Operaház vezetősége.¹⁵

Ha a rendező szerepét a zene-dráma belső lényegének kifejezésére való törekvés által határozta meg Appia, akkor Márkus Lászlót (1882–1948), a két világháború közötti időszak egyik főrendezőjét, a legfontosabbak között kell említenünk. Az írás elején bemutatott nagy hatású külföldi koncepciók gyakorlatba ültetéséért Márkus László harcolt idehaza talán a legtöbbet. 1911-ben a Nemzeti Színház új épületére kiírt pályázatot komoly, többestés szakmai vita követte, melynek során Márkus az új színpad lehetséges kellei közül a világitásra helyezte a legnagyobb hangsúlyt, és kész technikai tervek ismertetésével próbálta a pályázatban érintett építészeket egy modern, a vizualitás problematikájára érzékeny színpadi keret kialakítására ösztönözni. A fénykupola előnyeinek megismerése érdekében Mariano Fortuny budapesti meghívását kezdeményezte.¹⁶ Sajnos „az ideális színpad” reményét a háború kitörése megghiúsította, Márkus azonban továbbra is a drámai cselekmény vizuális eszközökkel való kifejezésére fókuszált elméletben és gyakorlatban egyaránt.

Művészi tevékenységét munkásságának korai szakaszában elsősorban mű- és színikritikusi működéséből kiindulva az új „stílusú” színházi rendezés, a cselekmény és a zene egységgé formálásának lehetséges eszközeivel való kísérletezés határozta meg. Márkus gondolkodásmódját az a – színpadművészetre is kiterjeszhető – összművészeti látásmód jellemezte, mely a különböző művészeti ágak jellegzetességeinek valamilyen speciális módon történő akceptálása révén tartja megvalósíthatónak a látványból létrehozni kívánt képzet „megérzékítését”. A színpadképet tervező Márkus a festőt, például a személyes közbenjárására hírnevet szerző Gulácsy Lajost „lírikusként”, azaz a láthatatlan valóságok közvetítőjeként definiálta,¹⁷ és belőle kiindulva e szerepet kiterjesztette a rendezőre is, akinek funkcióját és eszközeit is Appiához hasonló módon határozta meg.

A festészet mibenlétét kutatva a színpadon, az opera területén került közelebb annak lehetőségeihez. Márkus szerint a dráma és a zene összefüggéseinek „megvilágítása” a művészi látvány célja, melynek megkom-

15 A százéves Operaház válogatott iratai. Szerk. DÉS Mihály. Budapest, Magyar Színházi Intézet, 1984. 163–165.

16 Az ideális színház. A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet ankétja; -

MÁRKUS László előadása (1912. február 12.). *Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye*, 25. 1912. 440–447.

17 MÁRKUS László: *Gulácsy Lajos és Bánffy Ödön*. Kiállítási katalógus. Budapest, Uránia Műkereskedés, 1907.



7. **Márkus László:** *A Parsifal színpadképe*, 1924.
Budapest, A Magyar Állami Operaház Emlékgyűjteménye

ponálása a rendezői intenció függvénye, mely ideális esetben olyan fokú szabadságra tarthat igényt, mint amilyennel a festő rendelkezik az üres vászon előtt.

„A piktúra nem a színpad. És a színpad művészete éppen úgy nem lehet kizárólagosan festőművészet, mint ahogyan nem lehet pusztán színészség sem [...], valami egészen önmagában zárt, önmagából kiinduló különvalóság. Anyaga a látható és hallható dolgok összessége, a mozgás és merevség viszonya, végső elemzésében a ritmus. [...] A színpad [...] egy külön differenciált, a maga anyagából dolgozó művészet.”¹⁸

Márkus 1924-es *Parsifal*-rendezése a magyarországi Wagner-bemutatók sorában először szegült szembe nyíltan a partitúrában rögzített wagneri instrukciókkal, és a berögzült tradíciónak hátat fordítva a főszerepet a szimbolikus színhasználatnak és természetesen a világtáshoz szánta, s „a fény és árnyék titokzatos energiájára”¹⁹ hagyatkozva nem az illusztrálás, hanem a színpadi

keretek között is megvalósítható intuitív képalkotás lehetőségére hívta fel a figyelmet (6–7. kép).

Párhuzamot vonni látványművészet és festészet között azonban mégis problematikus. Noha a világítás fejlettségének köszönhetően a zenés színpadon képtelenül visszaköszönnék a festészetnek a képzelet és valóság egymásra vetülését érzékeltető stilizált és sejtelmes képstruktúrái, mégis felvetődik a kérdés, hogy lehet-e önálló művészeti alkotásként kezelni a színpadi képet és az azt megörökítő dokumentumok összességét egy olyan összművészeti konstellációban, melyben a színpadi kompozíció minden eleme, illetve annak jelentése a zenei folyamat ismeretének fényében értelmezhető igazán. Mi az a mozzanat, melynek során a színpad a festészethez direkt módon kapcsolható elemének megtagadásával mégis annak lényegiségéhez került közelebb? A bemutatott invenciózus szcenikusok elképzelései azt sugallják, hogy a művészi

18 MÁRKUS László: Modern törekvések a színpad művészetében. *Magyar Iparművészet*, 17. 1914/1. 8–9.

19 MÁRKUS 1914 (lásd 18. jegyzetben). 8.

atmoszféra, melyet a zene és fény, „a látható és hallható dolgok összessége” teremt meg, annak a festészetnek is jellegzetes sajátossága, amelyik a realitáson való felülkerekedés mozzanatában a tér és idő dimenzióinak feloldását kísérli meg, és a színek és vonalak sajátos kapcsolatai által önmagán túli, szimbolikus jelentést közvetít.

A nagy reformerek közül itt kiemelt kettő hatásáról a bemutatott magyar rendezők és díszlettervezők tevékenysége tanúskodik. Ezek a világítással szorosan összefüggő színpadművészeti újítások előlegezték meg

azokat a multimédiális avantgárd kísérleteket, melyek már nemcsak az Operaház, de általában a színház kezei is túlmutattak.

Keserü Luca

*művészettörténész, PhD-hallgató, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar, Esztétika Doktori Program
l.keseru@outlook.com*

Atmosphere as medium

Theatrical reforms in the early-20th-century directions of the Opera House

The analogy of painting and stage-setting can be traced back to the growing significance of musicality and symbolist stylization in the visual arts.

May the stage-setting be endowed with the qualities of a painting? The question appeared when the genre of mood painting, which aimed at the simultaneous representation of impressions, faced the strangeness of the medium and thus expanded the boundaries of the genre, claiming the superiority of artistic content above the subject matter. In accordance with modern painting, the aim of the director (as of a fine artist who creates form) was to perfect the visual character of the symbolic plot – the abstract musical piece in this case – with the help of painting’s atmospheric qualities.

My aim is to trace how painterly characteristics were realised in the form of dynamic compositions, through the analysis of recordings, photographs and contemporary descriptions of less known productions in Budapest. Furthermore, I research

how internationally well-known writings of theatre theory or utopian direction concepts influenced the visual scene of Opera performances under the lead directorships of Miklós Bánffy (1874–1950) and László Márkus (1882–1948).

Through forgotten Hungarian opera performances of this kind and through their international contextualisation I would like to investigate how pictorial quality appears on stage; how it can be realized as a complex, dynamic and especially demanding piece; and what props and means (similar to those of painting but still theatrical) made this possible.

Luca Keserü

*Art historian, PhD student, Eötvös Loránd University, Faculty of Humanities, Aesthetics Doctoral Programme
l.keseru@outlook.com*

TÁRGYSZAVAK

Operaház, zene, festészet, színpadművészet, színpadi világítás, modernizmus, Richard Wagner, Adolphe Appia, Mariano Fortuny, Kemendy Jenő, gróf Bánffy Miklós, Hevesi Sándor, Márkus László

KEYWORDS

Opera House, music, painting, stage, scenic design, the art of lighting, Modernism in arts, Richard Wagner, Adolphe Appia, Mariano Fortuny, Jenő Kemendy, count Miklós Bánffy, Sándor Hevesi, László Márkus

James Stevens Curl–Susan Wilson: *The Oxford Dictionary of Architecture*.

Third Edition. Oxford, Oxford University Press, 2015. 1017 p.

Az Oxford University Press harmadik kiadásban jelentette meg építészeti szakszótárát. Fontos vállalkozás és állásfoglalás ez egy olyan korban, amikor az internet az információk instant és kifogyhatatlan forrásának tűnik. Szerencsére vannak olyanok, akik úgy gondolják, hogy hiteles, megbízható adatokon alapuló, egységes elvek alapján szerkesztett szakszótárra továbbra is szükség van. Ilyen ugyanis a szóban forgó, kompakt stílusban megírt és hasonló formátumban megjelentetett munka.

Első kiadása 1999-ben látott napvilágot, a második 2006-ban, a harmadik pedig 2015-ben. A két utóbbi előszavából megtudjuk, hogyan fejlődött az egymást követő kiadások anyaga és koncepciója. Az egyik irány műfaji jellegű. Az első kiadáshoz képest lényeges változás, hogy a másodikban megjelentek a tájépítészeti – beleértve a kertészetet – is ismertető szócikkek, amelyek a harmadikban még nagyobb szerepet kaptak. Az alapkiadást James Stevens Curl, a jeles építészettörténész egymaga jegyezte, a harmadik kiadásba már bekapcsolódott Susan Wilson is, aki nemcsak mint a további – leginkább tájépítészeti – szócikkek szerzője, hanem mint a kötet szerkesztője is szerepet kapott. E fejlemények azt az öröndetes folyamatot jelzik, amelynek során az építészeti fogalma kitágul, illetve kiegészül az épületek környezetének tanulmányozásával, annak konkrét címszavakban történő megfogalmazásával. A korábbi két kiadáshoz képest további változás, hogy a harmadik nem tartalmaz élő személyeket ismertető címszavakat, viszont megszaporodott a klasszikus építészeti és kerttervezői száma.

A fentiekből kiderül, hogy a szótár nemcsak szakkifejezések magyarázatát tartalmazza, hanem rövid élet- és pályarajzokat is. Ebben jelentősen eltér a Magyarországon használatos két legfontosabb hasonló kiadványtól, a Major Máté által szerkesztett *Építészettörténeti és építészettelméleti értelmező szótártól* (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1983) és a Zádor Anna nevével fémjelzett *Építészeti szakszótártól* (Budapest, Corvina Kiadó, 1984), amelyek megmaradnak a szakszavak szigorúan vett terepén. Az eltérő kultúra magyarázza, és maga a dictionary szó lényegében a lexikon vagy enciklopédia szavak jelentését is magában hordozó tartalma kifejezi a másfajta hozzáállást, amely a szóban forgó munkában megtestesül. Egyébként az építészeti szakterületén ez bevett eljárás Angliában, elég, ha a *Penguin Dictionary of Architecture* (1966, további kiadások) vagy a Patrick Goode szerkesztésében megjelent *The Oxford Companion to Architecture* (Oxford, Oxford University Press, 2009) című kötetekre gondolunk, amelyekben szintén szerepelnek építészeti szakszavak. Figyelemreméltó, hogy a másodikként említett munka kiadója azonos az általunk bemutatottéval. Az Oxford University Press úgy gondolta, és a magyarhoz képest nagyságrendekkel nagyobb angol nyelvterület nyilván meg is engedte, hogy két, részben hasonló karakterű kiadvány néhány

éven belül napvilágot lásson. A két munka valóban sokban átfedi egymást, de el is tér egymástól, és így egymást mintegy kiegészíti. A *Dictionary* rövid címszavak sokaságával törekszik minél nagyobb teljességre, míg a *Companion* inkább esszézerű, hosszabb, átfogó címszavakat tartalmaz. És míg az előbbi a szakkifejezéseken túl megáll a rövid építészetrajzoknál, az utóbbi – bár szintén magában foglal, ha nem is olyan bőségben, szakkifejezéseket – egyes országok és kultúrák építészeti nézőpontjára is vállalkozik. Különbség közöttük, hogy a *Companion* az Európán kívüli nagy civilizációk – India, Kína és Japán – építészeti felőleli, a *Dictionary* inkább Európa-centrikus. Ez utóbbit úgy kell értenünk, hogy az európai civilizáció dimenzióiban mozog, amibe belefér Észak- és Dél-Amerika, Ausztrália, sőt az Európával sok tekintetben szimbiózisban élő iszlám világ is. Ami azon túl van, az legfeljebb az egzotikus, továbbá – végül is Angliáról van szó – a koloniális építészeti kategóriájába esik.

Érthető módon nem lehet célunk a szócikkek részletes értékelése. Általában az egzaktságra és tömörségre törekvés jellemzi őket, egyeseket a James Stevens Curl által rajzolt ábrák egészítenek ki. Következzen inkább néhány kertépítészettel, tájépítészettel kapcsolatos címszó, mintegy érzékeltetésül a kötet sokrétűségére. A *glacis* például nem pusztán a magyar terminológiában is helyet kapott, a vár vagy városfal védhetőségét szolgáló beépítetlen területet jelenti, hanem az erődítések mellvédjének lejtős, esővíz levezetésére szolgáló felső részét is. A közvetlenül utána következő *glade* a kézenfekvő „tisztás” jelentésén túl a nyiladékot is jelentheti. A *rond-point* jelentése körönd, mind városépítészeti, mind kertészeti értelemben. A *rootery* olyan kertészeti elem, amelyet gyökerekből (*root*), fa kérgéből és törzséből állítottak össze, hogy részben páfrányok, moha és zuzmó tenyésznek ott, részben az odaillő állatvilág telepedjen meg, a megfelelő borongós hangulatot felidézve. Egy egészen másik fajta címszó, a *cat-house* jelentése kettős: az egyik sajátos módon a várostromlók védelmére szolgáló mozgatható építmény, a másik – és itt érdemes a *cat* lehetséges jelentéseire gondolni – a bordélyház.

Mivel a szótár nagy számban tartalmaz építészneveket is, érdemes köztük tallózni, különösen abból a szempontból, mely magyar építészek kerültek be ebbe a nagy merítésű, ugyanakkor feltehetően széles nemzetközi olvasótáborát megcélzó kiadványba. Az eredmény egyáltalán nem kedvezőtlen. Alfabetikus sorrendben a következő magyar építészre bukkanhatunk: Hild József, Lajta Béla, Lechner Ödön, Makovecz Imre, Molnár Farkas, Pollack Mihály, Steindl Imre, Ybl Miklós. A kép annyiban árnyalódó, hogy Ybl mellett az a megjegyzés olvasható, hogy „Austro–Hungarian architect”, ami azért jelzi, hogy a közép-európai identitás pontos definiálása nem könnyű feladat.

Ybl esetében ez a megjegyzés inkább szórakoztató, különösen annak tükrében, hogy egy másik, ugyancsak angol nyelvű enciklopédiában – amely mintegy húsz éve jelent meg – Lechner Ödön neve mellett volt olvasható ugyanez, ami már inkább bosszantónak tűnt. (Állampolgársági alapon Otto Wagnernek is osztrák–magyar építésznek kellett volna lennie, de ő egyszerűen csak „osztrák”-ként szerepel). Külföldi kontextusban is található néhány magyar név: Pierre Vágó kapcsán utalás történik apjára és nagybátyjára, Vágó József-re és Lászlóra, a Bauhaus és későbbi munkásságuk összefüggésében Breuer Marcell-re és Moholy-Nagy Lászlóra. Külön szócikket kap a Hungarian Activism. Végeredményben elégedettek lehetünk a magyar szócikkek számával, és a válogatás is kellőképpen reprezentatív. Egyébként a cseheknek sem lehet okuk panaszra, például Gočár, Kotěra, Krejcar, a Devětsil csoport ugyancsak szerepel a címszavak között. Megjegyzendő, hogy ezek mind igen tömör és rövid, fél- vagy inkább negyedhasábos szócikkek. A mi régióinkból Jože Plečnik kapott több mint egyhasábos szócikket, az ő beágyazottsága a nemzetközi szakirodalomban – szlovén kollégáink szorgalmának és kitartásának köszönhetően – felülmúlja régióbeli társaiét. Van tehát még min dolgoznunk nekünk, magyaroknak. Fontos többlet továbbá, hogy az építészekre utaló címszavakhoz rövidített formában bibliográfia is járul.

A részletes bibliográfia a kötet végén kapott helyet, amely nem kevesebb mint 127 oldalt tesz ki. Ez a hatalmas anyag külön értéket jelent az egyébként is igen adatgazdag kötetben. Itt is érdemes megnézni, milyen magyar címek kerültek be a válogatásba. Nem különösebben sok, hozzávetőleg egytucatnyi. Nem véletlen, hogy egyetlen magyar szerző van csak három munkával képviselve, és pedig a magyar építészettörténet legkiemelkedőbb, mondhatni, alapító alakja, Zádor Anna. (A három közül az egyiket, a magyarországi klasszicizmusról írott 1943-as munkát Rados Jenő is jegyzi.) Az idegen nyelvű munkák közül belekerült az Éri Gyöngyi és Jobbágyi Zsuzsa által szerkesztett, a századforduló művészetéről szóló *Golden Age* (1990) és a Gáborjáni Péter által szerkesztett *Architettura organica* (1991). Jól szerepel az Akadémiai Kiadó egykori Architektúra sorozata, két darabját is bevették a bibliográfiába, Kubinszky Mihály *Bohuslav Fuchs*- és Nagy Emil Erik *Gunnar Asplund-monográfiáját*.

Összességében hasznos kézikönyv a Dictionary. Beszerzését, forgatását csak ajánlani lehet.

Sisa József

Intézeti események 2014

JANUÁR 16.

Alternatív világok címmel nyílt kiállítás a budapesti Tárt Kapu galériában, többek között az MTA Pszichiátriai Művészeti Gyűjtemény anyagából Faludy Judit és Perényei Mónika koncepciója alapján.

JANUÁR 22.

Kiemelkedő szakmai és intézeti munkásságáért Kerny Terézia az MTA BTK Főigazgatói elismerésében részesült.

A képek és a dolgok címmel Hornyik Sándor előadást tartott a Fiala Fotóművészek Stúdiójában.

JANUÁR 31.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Collegium Artium rendezvénysorozata keretében hangzott el Pócs Dániel előadása *Miniátorok, könyvgyűjtők, humanisták. Megjegyzések a Corvina könyvtár történetéhez* címmel.

FEBRUÁR 6.

Az Eötvös Loránd Tudományegyetem II. KoraújkorÁSZ doktorandusz-konferenciáján hangzott el Ugry Bálint *Nádasdy (III.) Ferenc országbíró és a lékai Ágoston-rendi templom és Nádasdy-kriptája* című előadása.

FEBRUÁR 6–7.

A Budapesti Műszaki Egyetem Szentkirályi Zoltán tiszteletére rendezett konferenciáján Farbakyné Deklava Lilla a Nagyboldogasszony-templom újonnan előkerült makettjéről tartott előadást.

FEBRUÁR 7.

Havasi Krisztina az egri székesegyház 1200 körüli építéstörténetéről tartott előadást az egri örökségvédelmi konferencián.

FEBRUÁR 24.

A budavári koronázó főtemplom legújabb helyreállítása című szakkonferencián Farbakyné Deklava Lilla a Schulek-féle helyreállítás tervezési folyamatáról tartott előadást.

MÁRCIUS 14–15.

András Edit részt vett a San Franciscóban megrendezett *Visual Activism* című konferencián.

MÁRCIUS 18.

Kerny Teréz előadást tartott Győrben, a Rómer Flóris emlékére rendezett tudományos ülészakon.

MÁRCIUS 20.

A Petőfi Irodalmi Múzeumban Junghaus Tímea nyitotta meg Molnár Zoltán fotóművész kiállítását.

MÁRCIUS 21.

Aknai Katalin nyitotta meg Roskó Gábor kiállítását a dunajvárosi ICA-D Kortárs Művészeti Intézetben.

MÁRCIUS 22.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet és a Budapesti Történeti Múzeum közösen szervezett konferenciát *Boskovits Miklós és Magyarország* címmel, amelynek egyik fő szervezője Pócs Dániel volt.

MÁRCIUS 24.

A Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat éves közgyűlésének díszelőadását Havasi Krisztina tartotta *Kövekbe zárt évszázadok. Bevezetés(ek) az egri székesegyház építéstörténetéből* címmel.

MÁRCIUS 27–28.

András Edit nyitotta meg a kassai Kunsthalle *Private Nationalism* című nemzetközi kiállítását, másnap részt vett a kiállításról szóló *Why Private Nationalism?* címmel rendezett nemzetközi kerekasztal-beszélgetésen.

ÁPRILIS 1.

A Petőfi Irodalmi Múzeumban megnyílt *A zsoldártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női művelődés történetéből* című kiállítás, amelynek kurátora Papp Julianna volt.

ÁPRILIS 3.

Az *On Shame and Reconciliation in the Roma Context* című előadásával vett részt Junghaus Tímea a bécsi egyetem *On Productive Shame, Reconciliation and Agency* konferenciáján.

ÁPRILIS 3–4.

A RIHA Journal nemzetközi szerkesztői értekezletén, Bécsben Faludy Judit képviselte intézetünket.

ÁPRILIS 4.

Tatai Erzsébet nyitotta meg Dudásné Fajgel Andrea *Angyali üdvözet?* című kiállítását a Liget Galériában.

ÁPRILIS 6.

A felsőöri (Oberwart) OHO Művészeti Központ nemzetközi roma napi rendezvényén Junghaus Tímea *Constructing Roma Cultural History* címmel tartott előadást.

ÁPRILIS 8.

Junghaus Tímea volt a Gallery 8-ban megnyílt *A meg nem valóság természetrajza* című kiállítás kurátora.

ÁPRILIS 8–9.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet, a Fővárosi Levéltár, a Budapesti Műszaki Egyetem, a Forster Központ és a Hild–Ybl Alapítvány szervezésében *Foglalkozása: építész* címmel kétnapos tudományos konferenciát rendeztek Ybl Miklós életművéről a Magyar Tudományos Akadémia székházában. A konferencia és a hozzá kapcsolódó, *Ybl Miklós, az Akadémia bizalmi építészé* című kamarakiállítás (MTA Művészeti Gyűjtemény) egyik fő szervezője Sisa József volt. A kiállítást és a konferenciát Marosi Ernő előadása vezette be. A rendezvényen többek között Farbakyné Deklava Lilla és Szentesi Edit tartott előadást.

ÁPRILIS 9.

A Kassák Múzeum *Kassák és Kassák* című konferenciáján Pataki Gábor *Beleérzés az absztrakcióba* címmel tartott előadást.

ÁPRILIS 15.

Az ELTE Művészettörténeti Intézetében rendezett Zádor Anna-díj átadó ünnepségén Havasi Krisztina a kácsi benccs apátság román kori maradványairól tartott előadást.

ÁPRILIS 17.

Az Országos Széchényi Könyvtár *Könyv-tárlat* sorozatának keretében Mikó Árpád *A középkori királyi palota reneszánsz kövei* címmel tartott előadást.

ÁPRILIS 24.

A kisebbségi kezdeményezésekről tartott előadást Junghaus Tímea a Pozsonyban megrendezett *Art as Social Work* című szemináriumon.

ÁPRILIS 26.

A *Central European Dictionary of Political Concepts* című prágai szemináriumon Junghaus Tímea a dekolonializmus nyelvezetéről beszélt.

MÁJUS 7.

A Pázmány Péter Katolikus Egyetem Művészettörténeti Tanszékének *Művészet Ybl és Lechner korában* című konferenciáján Sisa József tartotta a nyitó előadást, Székely Miklós *Épületek, funkciók és gyűjtemények összefüggései Pákei Lajos kolozsvári iparmúzeumaiban* címmel tartott előadást.

Békés Enikő *Asztrológia, orvoslás és fiziognómia Galeotto Marzio műveiben* című könyvét Mikó Árpád mutatta be a Petőfi Irodalmi Múzeumban.

MÁJUS 8.

A Magyar Tudományos Akadémia I. osztályának művelődéstörténeti konferenciáján Mikó Árpád *A művészettörténet a művelődéstörténeti alapművekben* címmel tartott előadást.

Bálint Endre 100 címmel rendeztek kiállítást a kecskeméti Magyar Fotográfiai Múzeumban, a tárlatot Perenyei Mónika nyitotta meg.

MÁJUS 12.

Szegedi Csaba kiállítását a székesfehérvári Szent István Király Múzeumban Pataki Gábor nyitotta meg.

MÁJUS 13.

Az European Foundation Center Szarajevóban megrendezett konferenciáján Junghaus Tímea volt a „Roma-panel” moderátora.

MÁJUS 20.

Gondold át – „Arbeit macht frei” címmel kiállítás nyílt a holokauszt 70. évfordulója alkalmából a budapesti Symbol Art Galériában. A kiállítás kurátorai Faludy Judit és Fitz Péter voltak.

MÁJUS 21.

A tarnóvi Kortárs Művészeti Központban Junghaus Tímea a globális nomadizmusról tartott előadást.

MÁJUS 22.

A FUGA-ban megnyílt *Egy új korszak építészeti alkotásai – Magyarország 1945–1960* című kiállítást Lővei Pál nyitotta meg.

MÁJUS 22–23.

Az MTA BTK Történettudományi Intézet *Revolt, Violence and Memory: Peasant Uprisings in Late Medieval and Early Modern Europe* című nemzetközi konferenciáján Tatai Erzsébet *The Visual Representation of György Dózsa in the Middle of the Kádár Era* címmel tartott előadást.

MÁJUS 27.

Faludy Judit nyitotta meg a Francia Intézetben az *Un Divan sur le Danube* című nemzetközi konferenciához kapcsolódó kiállítást.

MÁJUS 30.

Az Esztergom–Budapesti Főegyházmegye központjában Sisa József mutatta be *A Prímási és Főkáptalani Levéltár tervezőgyűjteményének katalógusát*.

JÚNIUS 4.

Budapesten, a Roma Research and Empowerment Network fórumán Junghaus Tímea *A posztkoloniális felépítmény* címmel tartott előadást.

JÚNIUS 10.

Az MTA BTK *Tény és fikció – művészet és tudomány* című konferenciáján Székely Miklós a 19. századi magyar iparműzeumokról tartott előadást.

JÚNIUS 12–17.

Gulyás Borbála előadást tartott a bajorországi Kloster Irseeben rendezett *Collecting prints and Drawings* című nemzetközi konferencián *Achtet casten, darinnen allerlei bücher: Prints and Manuscripts in the Kunstkammer of Ferdinand II. of Tirol* címmel.

JÚNIUS 29.

A nagyváradi Szent László-napok keretében Kerny Terézia előadást tartott a nagyváradi székesegyház Szent László-oltárképének ikonográfiájáról.

JÚLIUS 5.

A drezdai Lipsiusbauban megnyílt kortárs roma kiállítás koncepcióját Junghaus Tímea dolgozta ki.

JÚLIUS 7.

A *Best of Diploma* kiállítást a Magyar Képzőművészeti Egyetemen Perenyi Mónika nyitotta meg.

JÚLIUS 13.

A *fenséges geometriája* címmel nyílt kiállítás a debreceni MO-DEM-ben. A kiállítás kurátora Hornyik Sándor volt.

AUGUSZTUS 1.

A Moholy-Nagy László első világháborús rajzaiból az ulmi Donaueschwäbisches Zentralmuseumban rendezett kiállítást Pataki Gábor nyitotta meg.

AUGUSZTUS 2.

Junghaus Tímea volt a Gallery 8-ban rendezett *Ceija Stojka: Megszégyenítve* című kiállítás konzulense.

AUGUSZTUS 30.

Az Artcamp művészeti találkozó kiállítását Pataki Gábor nyitotta meg a Jászberényi Jászkiút fogadóban.

SZEPTEMBER 2.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Collegium Artium rendezvénysorozata keretében Papp Gábor a Princetoni Institute of Advanced Studies megalapításának körülményeiről tartott előadást.

SZEPTEMBER 5.

Alternatív világok címmel rendeztek Pécsen konferenciát, melyen Faludy Judit a testkép problematikájáról tartott előadást, Perenyi Mónika *Orvos kurátorok* címmel tartotta meg előadását.

SZEPTEMBER 10–12.

A moszkvai Állami Művészettörténeti Intézet *Standing upon the Furthest Promontory Ages: World War I. and Cultural Change* című nemzetközi konferenciáján Székely Miklós *Exhibitions and Museum during the War: Display and Acquisition Strategies* címmel tartott előadást.

SZEPTEMBER 17.

Szabó Júlia *Utak és tanulságok* című kötetét Pataki Gábor mutatta be a Balassi Könyvesboltban.

SZEPTEMBER 24–26.

A bécsi egyetem *Scholar Monuments–Historical Meaning and Cultural Significance* című nemzetközi konferenciáján hangzott el Galavics Géza és Ugry Bálint közös előadása *Auf der Suche nach Räumen und Formen der Memoria. Erscheinungsformen der Gelehrten Denkmälern in Ungarn* címmel.

SZEPTEMBER 25.

A Higgs Mező Galériában megrendezett *MATT* című művészetelméleti konferencián Székely Miklós *Gyűjteményezhető-e a jelen?* címmel tartott előadást.

SZEPTEMBER 26.

Kerny Terézia előadást tartott Székesfehérváron, a Pauer János püspök emlékére rendezett tudományos ülészakon.

SZEPTEMBER 30.

Az intézet tanácstermében Kerny Terézia és Pataki Gábor mutatta be Szatmári Gizella Zala György-monográfiáját és Kostyál László Kisfaludi Strobl Zsigmond-monográfiáját.

OKTÓBER 2.

„*Nem művészkórház, de...*” címmel nyílt meg az MTA Pszichiai Művészeti Gyűjtemény új állandó kamaratárlata, amelyet Faludy Judit és Perenyi Mónika rendezett.

OKTÓBER 9.

Az Ybl Egyesület bicentenáriumi zárókonferenciáján Farbakyné Deklava Lilla Schulek Frigyes és Friedrich Schmidt együttműködéséről tartott előadást.

OKTÓBER 10.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Collegium Artium rendezvénysorozata keretében Székely Miklós *Iparműzeumok és ipariskolák gyűjteményei a századforduló Magyarorszáján* címmel tartott előadást.

Junghaus Tímea volt a malmói Moderna Museet *Inside Outsiders* című workshop-sorozatának egyik szervezője, és az október 23-án, valamint a november 11-én tartott workshop moderátora.

OKTÓBER 11.

A budapesti Art Market keretében András Edit mutatta be Klara Kemp-Welch *Antipolitics in Central European Art* című könyvét.

OKTÓBER 13–15.

Junghaus Tímea volt a Corvinus Egyetem *Nothing About Us Without Us – Policy Making and Knowledge Production* című konferenciájának fő szervezője.

OKTÓBER 16–18.

A gyulafehérvári egyetem *Monastic Life, Art and Technology in 11th–16th Centuries* című nemzetközi konferenciáján Havasi Krisztina *Marble Works and Marble Floors in the Medieval Hungary in the Late 12th Century* címmel tartott előadást. A konferencia szervezőbizottságának Lővei Pál is a tagja volt.

OKTÓBER 22–23.

A többek között az MTA BTK Történettudományi Intézet szervezésében Pozsonyban *Koronázások és temetkezések. Hattalmi rítusok és ceremóniák a kora újkorban* címmel rendezett szlovák–magyar konferencián Mikó Árpád *Uralkodók és koronák: reprezentáció a kora újkori magyar címeresleveleken* címmel tartott előadást.

OKTÓBER 24.

A marosvásárhelyi *Fundálók, pallérok, építészek Erdélyben* című konferencián Bara Júlia Josef Bittheuser uradalmi építész munkásságáról, Székely Miklós Pákei Lajos szerepéről beszélt.

OKTÓBER 25.

A Szent László és Székesfehérvár címmel megrendezett tudományos konferencián Kerny Terézia Szent László 13. századi ikonográfiájáról tartott előadást.

OKTÓBER 26.

Erwin Olaf a debreceni MODEM-ben rendezett kiállításának társkurátora Hornyik Sándor volt.

OKTÓBER 28.

A Bálint Házban Junghaus Tímea a roma holokauszt emlékezetéről beszélt.

NOVEMBER 5.

Az Art camp művészeti találkozó kiállítását Pataki Gábor nyitotta meg a Magyar Műhely Galériában.

NOVEMBER 5–6.

Sisa József részt vett a RIHA éves konferenciáján a Clark Art Institute-ban (Williamstown, Massachusetts).

NOVEMBER 6.

Bécsben az Igor Zabel Kultúra és Elmélet Díj díjátadó ünnepségén Junghaus Tímea tartotta a rendezvény nyitó előadását.

NOVEMBER 7.

András Edit részt vett Bécsben az ERSTE Stiftung és az Igor Zabel Association közös munkamegbeszélésén.

NOVEMBER 11.

Magyar művészettörténet, magyar művészettörténészek a Vészkorszakban címmel rendezték meg az MTA BTK Művészet-történeti Intézet és az ELTE Művészettörténeti Intézetének közös konferenciáját. A program összeállításában Markója Csilla vett részt, aki Zádor Anna és Hekler Antal kapcsolattartó tartott előadást. A konferencia bevezető előadását Marosi Ernő tartotta, Papp Gábor Tolnay Károly princetoni éveiről beszélt.

A Hungarica Typographica II/1–2. Régi magyarországi nyomdák betűi és díszei. 17. század című kötetet Mikó Árpád mutatta be az Országos Széchényi Könyvtárban.

NOVEMBER 12.

A Budapest-Fasori Evangélikus Egyházközség gyülekezeti termében *Ferencvárosi anizsz – női art brut művészek* című kiállítást Perenyei Mónika nyitotta meg.

NOVEMBER 13–14.

Az MTA BTK és a Magyar Nemzeti Levéltár által szervezett *A Jagellók Magyarországa* című konferencián Lővei Pál „*Mint egy halott a kriptá mélyiről*” – a halál és Clairvaux-i Bernát *Selmezbányán a 16. század elején* címmel tartott előadást. Mikó Árpád előadásának címe *A Jagellók Magyarországon és a reneszánsz öröksége* volt.

NOVEMBER 14.

Boncz Hajnalka *Képtártól a kézikönyvig* címmel tartott előadást az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont által szervezett *Fiatal kutatók – féldőben* című beszámoló konferencián.

NOVEMBER 14–15.

András Edit részt vett a Public Art Agency Sweden kétnapos stockholmi megbeszélésén.

NOVEMBER 16.

Palkó Tibor kiállítását Pataki Gábor nyitotta meg a jászberényi Lehel Film-Színházban.

NOVEMBER 17.

A zentai városházán az épület 100 éves évfordulója alkalmából rendezett ülészakon Székely Miklós *Városházák emlékezet és történelem között* címmel tartott előadást.

A RÉKE (Régi Épületek Kutatóinak Egyesülete) szakmai estjén a FUGA-ban Szentesi Edit a régi budai városháza építéstörténetéről tartott beszámolót.

NOVEMBER 19–21.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézete és az Iparművészeti Múzeum közös szervezésében került megrendezésre a Lechner Ödön életművével foglalkozó nemzetközi konferencia. A konferencia egyik fő szervezője, a hozzá kapcsolódó *Lechner, az alkotó géniusz* életmű-kiállítás koncepciójának kidolgozója, a katalógus szerzője és szerkesztője Sisa József volt, aki *A berlini Bauakademie szerepe Lechner Ödön és a magyar építészek képzésében – a historizmus lehetőségei és korlátai* címmel tartott előadást. Székely Miklós előadásának címe *Keleti inspirációktól keleti piacokig. A magyarországi iparmúzeumok gyűjteményeinek egy aspektusáról* volt.

NOVEMBER 20.

Faludy Judit tartott beszámolót az MTA BTK Művészettörténeti Intézet gyűjteményeiről és adatbázisairól az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont házi konferenciáján.

NOVEMBER 22.

Örkényi Strasser István emlékkiállítását Pataki Gábor nyitotta meg a budapesti 2B Galériában.

NOVEMBER 24.

Hámos Gusztáv és Katja Pratschke *Sample Cities* című kiállítását Perenyei Mónika nyitotta meg a FUGA-ban.

NOVEMBER 25.

A Holnap Kiadó *Az építészet mesterei* című sorozatát Sisa József mutatta be.

NOVEMBER 27.

Budapest Főváros Levéltárában az *Ybl-épületsorsok az Unger-háztól a Kálvin térig* című kötetet Sisa József mutatta be.

NOVEMBER 28.

Az MTA BTK Művészettörténeti Intézet Collegium Artium rendezvénysorozata keretében Boncz Hajnalka gróf Waldstein János műgyűjtői és műpártolói tevékenységéről tartott előadást.

DECEMBER 2.

Az MTA BTK Történettudományi Intézet *A nemzet szolgáltatában. A magyarországi 19. századi ókor- és koraközépkor-kutatás nézőpontjai* című ülészakán Szentesi Edit a Magyar Nemzeti Múzeum első évtizedeiről tartott előadást.

DECEMBER 12.

Faludy Judit nyitotta meg Lepsényi Piroska kiállítását a Táborhegyi Népházban.

DECEMBER 15–16.

Aknai Katalin az *Art Historical Research and Context – Teaching and Exhibiting Modern Art before and after 1945* című, a RIHA által szervezett ljubljana workshopon *Between Italy and Germany: Protagonists of Hungarian Art History in Interwar Period* címmel tartott előadást.

Összeállította: Pataki Gábor

