

Kalevi Pöykkö

## MITÄ SUOMESSA TIEDETÄÄN UNKARIN KUVATAITEESTA?

**J**o verraten varhain virinnyt tietoisuus keskinäisestä kielisukulaisuudesta, tämän vuosisadan alkukymmenien heimoaate ja näiden pohjalta virinneet monet viralliset ja epäviralliset kontaktit Unkarin ja Suomen välillä ovat lisänneet Unkaria koskevaa tietoutta maassamme siinä määrin, että Unkari on tunnetumpi meillä kuin esim. Tsekinmaa, Slovakia, Romania, jopa Puolakin. Unkarin kuvataide on kuitenkin kaiken aikaa ollut vähemmän tunnettua, huolimatta esim. jo ennen toista maailmansotaa solmitusta kulttuurin-vaihtosopimuksesta ja monista myöhemmistä virallisista kulttuurikontakteista näyttelyineen. Eräiden tunnettujen taiteilijoidemme Unkarin-yhteydet ovat luonnollisesti jonkin verran lisänneet Unkarin taiteen tuntemusta maassamme, nauttihan Gallen-Kallela aikoinaan siellä tiettyä arvonantoa ja kuvanveistäjät Yrjö Liipola ja Alpo Sailo puolestaan oleskelivät pitkiä aikoja Unkarissa.

Suomessa on toiminut ja toimii unkarilaisia taiteilijoita, jotka osaltaan ovat lisänneet kiinnostusta Unkarin taidetta kohtaan. Nándor Mikola, alkuperäiseltä nimeltään József Nándor Mikó-Mikolajcsik on tullut tunnetuksi taitavana akvarellistina. Gyula von Kóvér on tehnyt muotokuvia mm. Helsingin yliopistolle.

Unkarin varhaisinta kuvataidetta ei Suomessa tunneta juuri lainkaan. Sikäläisen romantiikan tunnettu edustaja, Mi-

hály Zichy (1827–1906) tiedetään juuri ja juuri nimeltä. Ensimmäisiä — ellei peräti ensimmäinen — Suomessa tunnettu ja yhäkin yksi tunnetuimpia unkarilaisia taiteilijoita on Mihály Munkácsy (1844–1909), kansainvälisesti maineikas taidemaalari, jonka teokset herättivät omana aikanaan suurta huomiota Pariisissa ja muuallakin Euroopassa.

Ajan tavan mukaan tunnettuja teoksia voitiin kierrättää näytteillä ympäri Eurooppaa. Niinpä Munkácsynkin suuri kokoinen maalaus Kristus Pilatuksen edessä oli näytteillä Euroopan eri kaupungeissa, Helsingissäkin, Ritarihuoneessa v. 1886. Uudessa Suomettaressa ollut ilmoitus kertoo teoksen olevan ”maailmanmainion jättiläismaalauksen”, yksi ”nykyaajan suurimmista ja kauniimmista taideteoksista”. Ilmoituksessa mainitaan myös, että näyttelyn yhteydessä myydään valokuvia ja muuta materiaalia mainitusta teoksesta ja että saatavilla on myös taiteilijaa koskevaa informaatiota. Munkácsyn maalauksen ennakkomainonta oli tavattoman runsasta ja tehokasta, joten taiteilijan nimen on täytynyt tulla tunnetuksi jo hyvissä ajoin ennen kuin hänen teoksensa saapui kaupunkiin.

Tiedettiinkö Munkácsy sitten unkarilaiseksi tai merkitsikö hänen kansallisuutensa mitään silloiselle taideyleisölle? Ennakkomainoksissa taiteilijan kansallisuutta ei juuri mainita, mutta häntä koskevissa artikkeleissa se tuodaan yleensä aina esille. Hänen unkarilaista syntyperäänsä ei kuitenkaan erityisesti korosteta, vaan häneen suhtaudutaan lähinnä kansainvälisesti tunnettuna, Pariisissa toimivana taidemaalarina. Artikkeleissa viitataan myös loistaviin ranskalaisiin kritiikkeihin, joihin katsojat saattoivat tutustua näyttelyssä. C. G. Estlander kirjoitti Munkácsyn maalauksesta pitkän ja asian tuntevan arvion Finsk Tidskriftissä mainitsematta kuitenkaan taiteilijan kansallisuutta. Finland-lehti sen sijaan toteaa, että unkarilaiset saavat olla ylpeitä tästä maanmiehestään. Lehden mukaan näyttely ei myöskään ollut merkityksetön ilmiö kulttuurikehityksemme kannalta.

Kielisukulaisuus Unkarin ja Suomen välillä oli ollut jo pidempään tunnettu, lehdistössä sitä koskevista tutkimuksista

kirjoitettiin esim. jo 1850-luvulla. Vuonna 1874 todettiin Uudessa Suomettaressa, että suomalainen ei tunne liikkuvansa vieraana Unkarissa, ja että vastahakoisuus, jota siellä aiemmin oli osoitettu suomalaisten ja unkarilaisten sukulaisuutta kohtaan, on ohi. Tältä pohjalta voisi odottaa, että Munkácsyn yhteydessä olisi enemmänkin kiinnitetty huomiota hänen unkarilaisuuteensa.

Munkácsyn yhden maalauksen näyttelystä Helsingin Ritarihuoneessa tuli valtava menestys, varsin lyhyenä aikana siellä kävi kaikkiaan kymmenisen tuhatta henkeä. Finland-lehden mukaan Porvoosta järjestettiin jopa erityinen huvimatka höyrylaiva Runebergilla 50–60 hengelle Helsinkiin pelkästään tätä näyttelyä varten. Näyttelyn henkinen merkitys oli lehden mukaan suuri: ”Tämä yksi ainoa taulu on todellinen tapaus pääkaupungissamme erityisesti tänä henkisesti muutoin köyhänä aikana, jolloin magnetisoijat ja muut pahimman lajin hovit yksinomaan houkuttelevat sivistynyttä yleisöä luokseen”.

Luonnollisesti myös taiteilijat olivat kiinnostuneita Munkácsysta ja hänen teoksestaan. Yrjö Nurkkalan tutkimuksen mukaan Eero Järnefelt oli erityisen innostunut tästä maalauksesta, joka sitten vaikuttikin tietyllä tavalla Järnefeltin alttaritauluun Kristus käy veden päällä. Munkácsyn maalaus ei jättänyt kylmäksi Albert Edelfeltiäkään, se herätti hänessä halun ”saada kerran painia suuren aiheen kanssa”. Pariisissa Edelfelt asui samalla kadulla kuin Munkácsy ja lienee myös tuntenut hänet. Munkácsyn teoksilla on Bertel Hintzen mukaan ollut vaikutusta erityisesti Edelfeltin ”pienikokoisiin ja iloisiin” pariisilaisaiheisiin. Pekka Haloseen teos teki ”suuremman vaikutuksen, jos olis kymmenen pappia korvassani saarnannut”. Finland-lehti puolestaan muistuttaa, että Munkácsy ja suomalainen maalari K. E. Jansson ovat lähes ikätovereita, liittämättä kuitenkaan näiden kahden taidetta mitenkään toisiinsa. Lehti kuvailee Munkácsya värikkäästi ulkonaiselta olemukseltaan aidoksi madjaarityypiksi ja sitoo taiteilijan henkilöhistorian Unkarin historian tiettyihin draamaattisiin vaiheisiin.

Aikojen kuluessa Munkácsy jäi meillä lähes unohduksiin muiden paitsi taiteen tuntijoiden keskuudessa. Uusi tuleminen tapahtui vasta 1950-luvulla, jolloin ilmeisesti huomattiin, että tämä taiteilija on sosialistisessakin Unkarissa suosittu. Muistutettiin mieliin, että hän oli ensimmäisiä, ellei ensimmäinen unkarilainen taiteilija, joka maalasi oman aikansa kansallisia aiheita ja kuvasi realistisesti maalaisväestön elämää, mutta myös uskonnollisia, historiallisia ja yhteiskunnallisia aiheita. Erityisesti yhteiskunnallisten ja poliittisten aiheiden realistinen esittäminen, esim. sellaisten, kuten Kuolemaantuomitun sellissä ja Lakko, olivat tietenkin helposti hyväksyttävissä paitsi Unkarissa myös Suomessa varsinkin yhteiskunnallisesti osallistuvaa ja poliittista taidetta harrastavien keskuudessa.

Unkarin uudemman maalaustaiteen alku lienee laskettavissa 1860-luvun lopusta, jolloin Pál Szinyei-Merse (1845–1920) alkoi tuoda näytteille uusia ihanteita edustavia teoksiin. Suomessakin monet Unkarin taiteen ystävät tuntevat hänen Kevätjuhla -maalauksensa (Majális) vuodelta 1873. Se on värikäs, impressionistinen teos, joka on vuotta varhaisempi kuin Monet'n tunnettu Impressio -maalaus.

Pál Szinyei-Merse, sen paremmin kuin seuraavan uuden kauden alkajat, Nagybányn taiteilijasiirtokunnan jäsenet, kuten Károly Ferenczy (1862–1917), Simon Hollósy (1857–1918) tai István Réti (1872–1945), eivät tulleet yleisesti tunnetuiksi Suomessa. Unkarin harrastajien keskuudessa heidät kyllä tiedetään. Unkariin pidemmäksi tai lyhyemmäksi aikaa orientoituneet taiteilijat, kuten Akseli Gallen-Kallela ja Yrjö Liipola, näyttävät olleen hyvinkin perillä näiden taiteilijoiden tuotannosta. Myöhemmin, vuonna 1942, József Miklós esitteli heidät, mm. K. Ferenczyn ja S. Hollósyn, Suomalaisessa Suomessa. Unkarin taiteen "svoboda-kauden" patologisena, joskin suurenmoidena autodidaktina hän esittelee suomalaiselle yleisölle myös myöhempien Unkarin-kävijöiden suuresti ihaileman Tivadar Csontváryn (1853–1919) sekä meillä vähemmän tunnetun Lajos Gulácsyn (1882–1932). Dénes Radocsayn samana vuonna ilmestyneessä Heimotyö

-julkaisun artikkelissa korostetaan Csontváryn erityislaatua, yksilöllisyyttä ja omaperäisyyttä — ominaisuuksia, joista tämä taiteilija tunnetaan yhä tänä päivänä Suomessakin. Viime vuosisadan vaihteen kahta puolen toimineista unkarilaisista taiteilijoista tunnetaan meillä myös József Rippl-Rónai (1861–1927). Hänet Radocsay esittelee taiteilijana, joka taisteli menestyksellisesti uusien ranskalaisvaikutteisten taidesuuntien puolesta. Yrjö Liipolan mukaan Rippl-Rónai oli Unkarin omaperäisimpiä maalareita. Vuonna 1906, vuotta ennen Gallen-Kallelan tunnettua Unkarin matkaa, Rippl-Rónai saavutti suuren menestyksen näyttelyllään Budapestissa. Uuden ajan airuena toiminutta Nagybányan ryhmää pidettiin tuolloin jo konservatiivisena silloisten modernistien keskuudessa — esikuvina olivat nyt Matisse, Bonnard, Van Gogh, Picasso. Pariisissa Maillol, Denis, Bonnard, Vuillard olivat Rippl-Rónaille tuttuja taiteilijatovereita. Taiteilijan viimeinen kausi olikin lähellä ranskalaista jälki-impressionismia. Ei siis ollut ihme, ettei Gallen-Kallela innostunut vierailullaan Unkarin kuvataiteesta. Mitään kansallisia piirteitä hän ei siinä havainnut: ”Käsittämätöntä on, että kansalla, joka omistaa niin rikkaan perinnön, ei ole maahan juurtuvaa, itsenäistä taidetta, vaan se käy vieraiden luona kerjäläisviitaa pyytämässä, sillä paikatakseen oman puutteellisuutensa”. Omasta mielestään Gallen-Kallela ei Unkarissa tavannut yhtäkään inspiroivaa taiteilijapersoonallisuutta. ”Kerjäläisviitalla” Gallen-Kallelan on täytynyt tarkoittaa äsken mainittua hyvin ranskalaisvaikutteista, modernistista taidetta, johon Rippl-Rónainkin tuon hetken taide kuuluu.

Suomessa sopeutuminen maalaustaiteen suureen murrokseen vuoden 1905 tienoilla ei tapahtunut kovinkaan helposti. Matisse, Picasso ja Braque tiedettiin, mutta heidän merkitystään ei vielä ymmärretty. Olli Valkosen mukaan ajalle luonteenomaisinta oli muodoltaan syntetisoitunut, värikäs realismi, joka tuli esille mm. Gallen-Kallelan tuon ajan maalauksissa. Mutta Unkarissakin pidettiin ajan modernistisia virtauksia tietyissä piireissä liian vierasperäisinä päätellen siitä, että sikäläisen opetusministeriön taideasiain päällikkö

K. Lippich Elek toivoi, että Gallen-Kallelan Unkarin-vierailu innostaisi unkarilaisia taiteilijoita luomaan omaa, kansallista taidetta, niinkuin hän arveli Suomessa tapahtuneen nimenomaan Gallen-Kallelan vaikutuksesta.

On mahdollista, että Gallen-Kallelan käsitykset Unkarin maalaustaiteen silloisesta tilasta eivät erityisemmin innostaneet hänen kanssaan samanhenkisiä tutustumaan Unkarin nykytaiteeseen tai kirjoittamaan siitä suomalaisille. Modernisti asennoituneet taiteilijat ja taiteen harrastajat puolestaan, niin meillä kuin Unkarissakin, mitä ilmeisimmin suuntautuvat mieluummin Pariisiin kuin Helsinkiin tai Budapestiin, jotka kummatkin olivat tuohon aikaan tietyllä tavalla periferiaa Pariisista käsin katsottuna.

Heimoaate loi pohjaa laajemmille yhteistyöhankkeille Unkarin ja Suomen välillä. Suomalais-ugrilainen kulttuuritoimikunta julkaisi Suomen osaston vuosikirjaa, jonka nimi oli Heimotyö. Sen ensimmäisessä numerossa oli F. A. Heporaudan katsaus toimintaan kymmeneltä vuodelta. Siitä käy ilmi, että osasto suunnitteli mm. museo- ja taide-esineiden vaihtoa Unkarin ja Suomen välillä. Asiasta oli v. 1934 lähetetty kirjelmä Suomen Taideyhdistykselle, mutta vuoteen 1938 mennessä ei vielä oltu päästy suunnitelmia pidemmälle. Tämäkin osoittanee lähinnä sitä, että taiteilijoiden mielenkiinto kummassakin maassa suuntautui pikemminkin taiteen suuriin keskuksiin, ja että kielisukulaisuus ja heimoaate eivät olleet ensi sijalla taiteen maailmassa.

Vuonna 1938 oli yleisöllä mahdollisuus tutustua myös radion välityksellä Unkarin taiteeseen. Maaliskuussa esitelmöi nimittäin Dénes Czánky Unkarin 1800-luvun maalaustaiteesta. Esitelmä näyttää liittyneen muutama päivä aiemmin avattuun Unkarin taiteen näyttelyyn Helsingin Taidehallissa. Näyttely oli luonteeltaan retrospektiivinen katsaus Unkarin taiteen vaiheisiin ja sen tarkoituksena oli osoittaa, että ”myös Unkarissa taide on erikoisen suuri tekijä kansallisen kulttuurin kehittämisessä”. Ministeri Uno Hannulan mukaan näyttely oli v. 1937 solmitun kulttuurisopimuksen ensimmäinen näkyvä tulos ja varmaankin se levitti Unkarin

viime vuosisadan taiteen tuntemusta ennenkaikkea pääkaupungin taideyleisön keskuudessa. Näyttelyn yhteydessä pidetyissä juhlapuheissa taiteen tehtävä määriteltiin jotenkin vanhanaikaisen isänmaallisesti, jopa ajankohdan huomiottaen: ”Unkarin taiteen tehtävänä on lähinnä olla madjaarien suuren menneisyyden ja tulevaisuuden lupauksen tulkkina, isänmaan rakkauten lietsojana, kansallisen hengen ja kulttuurin kohottajana...” Ajan modernistit eivät kaiketi aina täyttäneet näitä taiteelle esitettyjä tehtäviä. Ehkäpä juuri siksi näyttely oli koottu pääasiassa viime vuosisadan taiteesta. Mukana olivat mm. Munkácsy, luminarismin tunnettu edustaja László Paál (1846–1879) ja mm. historiamaalarina tunnettu Bertalan Székely (1835–1910). Myös muutamia uudemman ajan taiteen edustajia oli mukana.

Vuoden 1938 Unkarin taiteen näyttelyn yhteydessä esiintyneet kannanotot ja äänenpainot ovat yhä samat kuin muutama vuosi aiemmin. Vuonna 1933 Gyula Weöres valittelei *Ylioppilaslehdessä*, että ”...nykyajan unkarilaisessa kuvataiteessa pääsi viimeaikoina kansainvälisyys valitettavasti liiksi etusijalle” ja samoin äänenpainoin kirjoitti J. Miklós Unkari -albumissa: ”Uuden taiteemme suuntaviivat ovat samat kuin suomalaisen...kummankin juuret ovat kansallisessa maaperässä. Tietysti meilläkin on yksilöitä, jotka kasvavat vieraina kansan ruumiissa, ovat kaukana sen tunne maailmasta, eivätkä osallistu siihen, vaan kulkevat vieraita teitä. Tai on sellaisia, jotka hyviä aikomuksia täynnä koettavat kotiuttaa muukalaisperäisiä ideoita”. Tämäntapaisia mielipiteitä ja kannanottoja ei ehkä olisi lainkaan näkynyt, jos kirjoittajina ja juhlapuhujina olisi ollut tuon ajan modernistisesti suuntautuneita taiteilijoita ja heidän kannattajiaan. Mutta kirjoittajat ja juhlapuhujat näkivätkin kuvataiteen heimoaateen kannalta. J. Miklós esim. ehdottaa taiteilijoiden vaihtoa ja lisää: ”...jos henkilöt valikoitaisiin huolella, vahvistaisi tämä aktio huomattavasti heimoajatusta.” Mutta niinkuin jo aiemmin arvelin, taiteentekijöiden ja -tuntijoiden mielenkiinto kohdistui ymmärrettävästi mieluummin Pariisiin kuin Helsinkiin tai Budapestiin.

Tilanne muuttui monella tapaa toisen maailmansodan jälkeen. Suomi-Unkari -seura alkoi julkaista omaa lehteä, jossa tosin harvoin puututaan kuvataiteisiin, eivätkä kirjoitukset useinkaan ole asiantuntijoiden tekemiä. Niistä heijastuu kuitenkin ajalle ominainen Unkarissa ja meilläkin vallinnut poliittis-ideologinen ilmapiiri ja ne myötäilevät selvästi Unkarissa vallinneita virallisia taidekäsityksiä. Annettu kuva Unkarin taiteesta on luonnollisesti hyvin positiivinen. ”Maa, jossa taiteilija voi tehdä suuria töitä”, otsikoi Suomi-Unkari -lehti Wäinö Aaltosen Unkarin taidetta koskevan haastattelun v. 1953. Siinä Aaltonen mainitsee mm. kuvanveistäjä Zsigmond Kisfaludi Stróblin ”eräänä mailman parhaimmista kuvanveistäjistä”. Yksi Stróblin tunnetuimpia töitä on Gellért -vuoren Vapaudenpatsas, kaikkien Budapestin-kävijöiden tuntema. Veistos on nykyisin kiistelty, vaikka taiteilijan ansiot yleisesti tunnustetaankin. Voi kuvitella, että Stróblin tyyli viehätti juuri Aaltosta, onhan heidän kummankin monumentaalisisessa taiteessa tiettyjä yhteisiä piirteitä. Stróbliin sama lehti puuttuu myöhemminkin, artikkelissa, jossa erityisesti korostetaan Stróblin suhteita Neuvostoliittoon ja mainitaan hänen tekemänsä Stalinin muotokuva, mutta ei myöskään unohdeta hänen menestystään 20-luvulla ja työskentelyään ulkomailla 30-luvulla.

Unkarin taiteen uudet pyrkimykset toteaa hiukan aiemmin myös Mauri Favén lyhyessä artikkelissaan Unkari taideolympialaisissa. Hänen mielestään Unkarin taide ”pyrkii kohti terveempää, kansan tarpeita tyydyttävää ilmaisua”. Artikkelissa mainitaan Károly Antal, Géza Fekete ja Dezső Győri. Kirjoittaja mainitsee myös, kuinka Unkarin taide käyttää hyväkseen neuvostotaiteen saavutuksia.

Vuonna 1954 Helsingissä oli neljäs Unkarin kuvataiteiden näyttely. Taiteilijat ja heidän teoksensa, kuten István Zádor ja hänen Omakuvansa, Lipót Herrman ja hänen Puna-pukuinen naisensa, József Csáki Maronyák ja hänen Kalastajan kotiinpaluunsa, Anny Gáspár Felekiné ja hänen Perheensä, István Csók ja hänen Kukka-asetelmansa, Lajos Ungváry ja hänen Jalkapalloilijansa sekä András Kocsis ja hänen

Tennistä pelaava tyttänsä kertovat paljon 50-luvun Unkarin virallisesta taiteesta ja sen pyrkimyksistä. Jo maalausten aihepiiri on hyvin samantapainen kuin vuoden 1938 näyttelyssä.

Kansainväliseen moderniin taiteeseen ei tuon ajan julkaisuissa yleensä kiinnitetä huomiota. Sitäkin kyllä tehtiin Unkarissa. Mutta sen huomattavimpiakaan edustajia, kuten Viktor Vasarely'tä ei vielä tuohon aikaan yleensä mainita lainkaan. Silti Vasarely oli jo 50-luvulla kansainvälisesti merkittävimpiä, ellei peräti merkittävin konkretistinen maalari. Hän tuli Suomessa tunnetuksi juuri noihin aikoihin, mutta ei Unkarin-kontaktien, vaan Pariisin nykytaiteen välityksellä. Vasarely tunnetaan meillä ennenkaikkea kansainvälisen konkretismin Ranskassa toimivana edustajana. Vuoden 1952 Helsingissä järjestetyn Pariisin nykytaiteen näyttelyn kritiikeissä Vasarelyn unkarilaisuus mainitaan, mutta monista kritiikeistä käy ilmi, että hänen taiteensa koettiin vielä varsin uudeksi ja oudoksi meilläkin. Vasarely on kuitenkin niitä unkarilaisia taiteilijoita, jotka eniten ovat vaikuttaneet Suomen kuvataiteeseen. Hänen tuotantoonsa voitiin Suomessa tutustua useammassakin sekä yhteis- että yksityisnäyttelyssä.

Yleisesti ottaen 1950-luvulla ei Suomessa oltu erityisen kiinnostuneita Unkarin kuvataiteesta. Vielä 1960-luvullakin, jolloin modernismi oli Suomessakin jo saanut tietyn jalansijan kuvataiteissa, perustui Unkarin taiteen tuntemus meillä pääasiassa viime vuosisadan loppupuolen ja tämän vuosisadan alkupuoliskon taiteelle. Sen sijaan seuraavalta vuosikymmeneltä, 1970-luvulta, lähtien keskinäinen kanssakäyminen Unkarin ja Suomen välillä vilkastui myös taiteen alalla, jolloin oli yhä enemmän mahdollisuuksia tutustua myös Unkarin varsin monivivahteiseen ja kiinnostavaan moderniin kuvataiteeseen.

## Viitteet

1. Munkácsyn maailmanmainion jättimaalauksen Kristus Pilatuksen edessä. (Ilmoitus). Uusi Suometar 180/1886.
2. Kristus inför Pilatus -Tavla av Munkácsy. Finland 211/1886, Söndagen den 12 September. Schauman kirjoitti ranskalaisten ylistävistä kritiikeistä. Lähteenä oli näyttelyesite. C. G. E. [Estlander] Munkácsys målning Kristus inför Pilatus, Finsk Tidsskrift, senare halfåret 1886, tom XXI, s. 236–240.
3. [B. O. S.] Kristus inför Pilatus. Finland 214/1886. Torsdagen den 16 September.
4. Litteratur och konst. Ungern. Morgonbladet 57/1854.
5. Helsingistä. Käynti Unkarin pääkaupungissa. Uusi Suometar keskiviikkona 1. p:nä heinäkuuta 1874.
6. Munkácsy-utställningen. Helsingfors och inrikes. Finland 207/1886.
7. Munkácsys stora tafla... Helsingfors och inrikes. Finland 181/1886.
8. Nurkkala, Yrjö, 1980. Eero Järnefeltin Kristus käy veden päällä -alttaritaulu. Taidehistorian pro gradu -tutkielma. Jyväskylän yliopiston taidehistorian laitos. S. 102–104.
9. Hintze, Bertel, 1949. Albert Edelfelt. Andra genomsedda upplagan. S. 115, 127–128, 329. Stockholm: Lindström, Aune, 1957. Pekka Halonen. Elämä ja teokset. S. 170–171. Porvoo.
10. Michael Munkácsy. Finland 175/1886. Söndagen den 1. Augusti.
11. Arola, Heli, 1952. Mihály Munkácsy. Unkarin maalaustaitteen suuri klassikko. Suomi-Unkari, n:o 11. Julk. Suomi-Unkari seura r.y. S. 3–7.
12. Miklós, József, 1935. Pari sanaa ja kuvaa Unkarin uudesta maalaustaiteesta. Suomi-Unkari albumi. Finn-Magyar album. Toim. M. Turunen. S. 58. Helsinki.
13. Miklós, J., 1942. Unkarin maalaustaitteen kehitysvaiheita. Suomalainen Suomi. 1/1942. S. 11–20.
14. Miklós 1942, s. 16.
15. Radocsay, Dénes, 1942. Tivadar Csontváry. Unkarin ekspressionistisen maalaustaitteen edustaja. Heimotyö V. Suomalais-unkarilaisen kulttuuritoimikunnan Suomen osasto 1941–1942. S. 138–146. Helsinki.
16. Liipola, Yrjö, 1956. Vaellusvuosiltani. Muistelmia I. S. 151. Porvoo; Radocsay 1942, s. 139.
17. Radocsay 1942, s. 138–140.

18. Okkonen, Onni, 1961. Akseli Gallen-Kallela. Elämä ja taide. S. 656. Porvoo.
19. Valkonen, Olli, 1990. Maalaustaide vuosisadan vaihteesta itsenäisyyden aikaan. *Ars Suomen taide* 5. S. 183. Keuruu.
20. Liipola 1956, s. 161.
21. Heporauta, F. A., 1938. Suomalais-ugrilainen kulttuuritoimikunta. Katsaus Suomen osaston 10-vuotiseen toimikauteen. Heimotyö I. Suomalais-ugrilaisen kulttuuritoimikunnan Suomen osaston vuosikirja 1937–1938. S. 32. Helsinki.
22. Musikka, Väinö, 1938. Tapahtumia heimotyön alalla. Heimotyö I. Suomalais-ugrilaisen kulttuuritoimikunnan Suomen osaston vuosikirja 1937–1938. S. 55–68. Helsinki.
23. Ibid.
24. Weöres, Gyula, 1933. Huomioita nykypäivien unkarilaisesta kirjallisuudesta ja taiteesta. *Ylioppilaslehti*, n:o 10, 10.4.1933. S. 172–173.
25. Miklós 1935, s. 58.
26. Maa, jossa taiteilija voi tehdä suuria töitä. *Suomi-Unkari lehti* on haastatellut Väinö Aaltosta. *Suomi-Unkari*, n:o 9, 15.9.1953. S. 9–11. Helsinki.
27. Suuri kuvanveistäjä. *Suomi-Unkari*, n:o 9, 1954. S. 7–11.
28. Favén, Mauri, 1952. Unkari taideolympialaisissa. *Suomi-Unkari*, n:o 9, 1952. S. 20–21. S. L.
29. Unkarin neljäs kuvataiteiden näyttely. *Suomi-Unkari*, n:o 3, 1954. S. 32–35.
30. Anttila, Sirkka, 1952. Pariisin nykytaidetta opiksi, ei jäljiteltäväksi. *Suomen Sosiaalidemokraatti* 18.1.1952; Saarikivi, Sakari, 1952. Pariisin nykytaidetta. *Helsingin Sanomat* 15.1.1952; Ym. arvosteluja, *Uudessa Suomessa* 13.1., *Nya Presensin* 14.1., *Satakunnan Lehdessä* 31.1.