

arshungarica

48. ÉVFOLYAM 2022 | 1

Az Eötvös Loránd Kutatási Hálózat
Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata



Bevezető

Révész Emese

Térfoglalások

Történetek a Régi Múcsarnokról

5

Tanulmányok

Pilkhoffer Mónika

Lang Adolf és fő műve: a Régi Múcsarnok

9

Katona Júlia

A Régi Múcsarnok díszítőfestése

Scholtz Róbert és Lang Adolf együttműködése

27

Bojtos Anikó

Lotz Károly fal- és mennyezetképei a Régi Múcsarnok épületében

39

Fehér Ildikó

Művészetallegóriák a reneszánsz festészetben

A Lotz-falképek művészettörténeti előképei

53

Csik Tamás

Műipari Osztály

Az Iparművészeti Múzeum első éve a Régi Múcsarnok épületében

65

Pandur Ildikó

Jungfer Gyula és a Régi Múcsarnok

Térfoglalás a Régi Zeneakadémián

77

Sármány-Parsons Ilona

Reprezentatív kiállítások 1877 és 1890 között a Régi Múcsarnokban

89

Révész Emese

Petrovics Elek Új Magyar Képtára (1928–1939)

99

Sturcz János

Elitista játékszer vagy közintézmény?

A Múcsarnok funkciójáról

113

Térfogalások

Történetek a Régi Múcsarnokról

A Magyar Képzőművészeti Egyetem a 2021/2022-es tanévben ünnepelte alapításának 150. évfordulóját. 1871 októberében még a Rombach utca 6. szám alatti bérelt helyiségekben indult meg a tanítás, de pár év múltán a főváros szívében, a Sugárúton felépült az Országos Magyar Mintarajztanoda és Rajztanárképezde önálló épülete, és az iskola 1876/1877-es tanéve már itt kezdődött meg.¹ A felsőfokú magyar képzőművészeti képzés első önálló otthonát Rauscher Lajos, az intézmény ékítményes- és iparművészetirajz-tanára tervezte, a kivitelezési munkákat Kolbenheyer Ferenc végezte.² Az építkezés azon a telken kezdődött meg, amelyet még 1872-ben, kedvezményes áron engedett át a főváros az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatnak azzal a céllal, hogy ott valósítsa meg a testület kiállítási palotáját.³ Miután világossá vált, hogy a Társulatnak nincs elegendő tőkéje ahhoz, hogy az Izabella utca és Vörösmarty utca által közrefogott telket betöltse egy reprezentatív épülettel, a 687 négyszögöles terület Izabella utca felé eső részét a Társulat eladta a Kultuszminisztériumnak.⁴ Ezen a helyen kezdődött tehát meg a Mintarajziskola építése, ahol az első tanév

még a szomszédos építkezés zajától lehetett hangos, hiszen a Múcsarnok csak az iskola után egy évvel, 1877 őszén készült el. Az iskola és a kiállítótér között már az első terveken is szerepelt egy átjáró – ami jól mutatja, hogy milyen szorosan összefüggött a két épület története. Az alapítók eleve abban gondolkodtak, hogy a kiállítótér tárlatai az oktatást is szolgálják majd.⁵ Bár hivatalosan csak 1945 után vette birtokba a főiskola a Múcsarnok tereit, annak története több szálon is összefonódott az iskola történetével. Emellett még az a körülmény is indokolta, hogy az évforduló kapcsán élesebb fény vetüljön a Régi Múcsarnok falaira, hogy 2021-ben befejeződött az épület legfőbb díszét jelentő Lotz Károly-falképek restaurálása.⁶

A Múcsarnok eredetileg kiállítótérnek épült, alsó szintjén az Iparművészeti Múzeum, emeletén a Képzőművészeti Társulat kiállításainak adva helyet. Neoreneszánsz kialakítását tekintve egyik közeli előképe az Osztrák Képzőművészeti Társulat számára August Weber által tervezett, 1865–1868 között épült bécsi Künstlerhaus palotája volt, amely pesti utódjához hasonlóan az évtizedek során számos funkcióváltozáson

- 1 Az iskola korai történetének összefoglalása: N. n.: Az intézet történelmére és statistikájára vonatkozó adatok. In: *A Magyar Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde célja, szervezete és tantervének rövid vázlata*. Közli KELETI Gusztáv. Budapest, Franklin-Társulat Nyomdája, 1879. 10–14.
- 2 FELVINCZY TAKÁCS Zoltán: Rauscher Lajos. *Művészet*, 9. 1910. 99–108; GÁBOR Eszter: Kolbenheyer Ferenc építész (1841–1881). *Művészet-történeti Értesítő*, 58. 2009. 2. sz. 181–223.
- 3 A telek szövevényes történetéről: VADAS Ferenc: *Budapest, VI. Andrássy út 69. Tudományos dokumentáció*. Kézirat. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1998. 15–28.
- 4 A telket annyiért vette meg a minisztérium, amennyiért az egész területet vásárolta a társulat a fővárostól, így az tulajdonképpen ingyen jutott hozzá az értékes építési területhez. (Lásd VADAS 1998 [ld. 3. j.] 23–24.) A telek másik, Vörösmarty utca felé eső részén a társulat

bérházat emelt, ezt a kultuszterca a Zeneakadémia részére bérelte ki.

- 5 A Múcsarnok földszintjén került elhelyezésre az Iparművészeti Múzeum első kiállítása. Az iskola egyik első *Értesítője* azt írja, hogy az ornamentika oktatásának része volt „Az orsz. iparműv. muzeum-beli műtárgyak felvétele és tanulmányozása.” (*A Magyar Kir. Országos Mintarajztanoda 1879* [ld. 1. j.] 4.)
- 6 A falképeket 1956-ban Kapos Nándor és Sárdy Brutus restaurálta, 1966-ban pedig az emeleti terek mennyezeti díszítményeit állították helyre. 2020–2021 között a földszinti fogadótér, a lépcsőforduló és az emeleti folyosók díszítményei és falképei az alábbi restaurátoroknak köszönhetően újultak meg: Csanda Jenő, Hollósi Éva, Kóródi Katalin, Kiss Edit, Kolozs Mónika, Szabó Tamás, Tamási Alexandra, Tóth Alexandra, Verebes Dóra. Lásd *A Magyar Képzőművészeti Egyetem (1062 Budapest, Andrássy út 69–71.) festő restaurátori dokumentáció. Restaurálási zárdokumentáció*. Kézirat. Budapest, MentArtis, 2021.

esett át, mozi- és színházfunkcióval is bővült.⁷ A sugárúti Múcsarnok már két évtized után kiürült és funkcióját veszítette, miután 1896-ban a Képzőművészeti Társulat a városligeti tágasabb, Új Múcsarnokba költözött, az Iparművészeti Múzeum pedig birtokba vette Lechner Ödön pompás Üllői úti palotáját. Ezután a funkciókeresés hányatott évtizedei következtek: az Ezredéves Kiállítás idején az emeleti tereket birtokba vette a Plastica Részvénytársaság viaszbábmúzeuma.⁸ A vállalkozás azonban nem váltotta be a hozzá fűzött reményeket, egy év múltán már alkalmi tárlatoknak adott helyet, köztük olyan jelentősékeknek, mint 1897-ben a nagybányai művésztelen első, bemutatkozó fővárosi kiállítása.⁹ A modernket képviselő társaság térfoglalása jól mutatta, hogy a Régi Múcsarnok a városligeti „hivatalos” Múcsarnok egyfajta alternatívájaként jelent meg. A dicsteljes indulás ellenére a század első évtizedeiben a sugárúti palota „kiesett szerepéből”, elveszítette eredeti funkcióját: 1899-ban a Magyar Vasúti és Hajózási Klub vette bérbe a Képzőművészeti Társulattól, alagsora pedig színházzá alakult, amikor 1907-ben Nagy Endre kabaréja nyitotta meg ott kapuit. 1913-ban az Országos Pedagógiai Könyvtár és Tanszermúzeum céljára bérelték ki, mígnem a háborús válság arra kényszerítette a Társulatot, hogy 1918-ban eladja az épületet az Állat- és Takarmányforgalmazási Részvénytársaságnak. Régi fényét csak a két világháború között kapta vissza, amikor az állam visszavásárolta a palotát, és azt megosztva adta át az Iparművészeti Társulat és a Képzőművészeti Társulat használatába. Történetének utolsó fejezete akkor vette kezdetét, amikor 1944 folyamán műtermi céllal birtokba vették termeit a Képzőművészeti Főiskola hallgatói. Térfoglalásuk 1949-ben vált „legálissá”, amikor a főiskola hivatalosan is bérbe vette a fővárostól a ház felső két szintjét, míg az ekkorra már komoly színházi múlttal rendelkező alagsorban az Állami Bábszínház nyitotta meg kapuit.

A Magyar Képzőművészeti Egyetem jubileumi évét három nagyszabású kiállítás kísérte, az első (*Modellállítás* címmel) a képzés alapját jelentő alakrajzi ábrázolást

állította fókuszba, a második a rendszerváltás után alapított Intermédia Tanszék három évtizedes történetét mutatta be, míg a harmadik a Régi Múcsarnok történetét dolgozta fel.¹⁰ A vállalkozás különös zamatát az adta, hogy tárlatunk témája maga a kiállítást befogadó épület volt, pontosabban az a terem, amely 1988 óta Barcsay Terem néven ad helyet kortárs és történeti kiállításoknak. A *Térfoglalások – A Régi Múcsarnok története* című kiállításunk kurátori koncepcióját Lázár Eszterrel közösen dolgoztuk ki.¹¹ A téma kapcsán az az izgalmas erőter érdekelt minket, amit egy kiemelt jelentőségű kulturális középület jelent, és amely közéleti szerepénél fogva folyamatosan kitett a különféle jelentésmódosításoknak. A kiállítás és az azt kísérő katalógus keretében igyekeztük érzékeltetni a másfél évszázad alatt lezajlott funkcióváltozások főbb csomópontjait.¹² Mivel a kiállítás a kortárs művészet élő terében valósult meg, a történeti kronológiát kortárs művek egészítették ki, amelyek a jelenkor diskurzusába illesztve a *térfoglalás-kanonképzés-reprezentáció* fogalmi felől közelítették meg az épület történetét. A kortárs művek beemelésével egyúttal szerettük volna azt is hangsúlyozni, hogy az épület története nem egy lezárt korszak lenyomata, hanem folyamatos változásban lévő, eleven tér. A kiállítás első egysége, Lotz Károly falfestményeiből kiindulva, a képzőművészet historizáló-akadémikus és jelenkori allegóriáit járta körbe, magára a művészet változó öndefiníciójára kérdezve rá. Második egysége a kiállítótér reprezentációs, kanonalkotó szerepét helyezte előtérbe, felidézve a szalon, a múzeum és a kortárs kiállítótér változó funkcióit. A palota építészettörténetével párhuzamosan a populáris kultúra térhódítása is hangsúlyosan jelent meg, a Plastica viaszbábmúzeummal és a Bábszínház helyén korábban működő kabaré és színház hangulatával. Kiállításunk 1945-ig kísérte nyommon a Régi Múcsarnok történetét, a Képzőművészeti Főiskola és a Bábszínház 1945 utáni „térfoglalásával” ugyanis már egy új korszak vette kezdetét.

A kiállítás és a hozzá kapcsolódó katalógus szélesebb perspektívája csak érintőlegesen vállalkozhatott az épü-

7 Az épület történetéről: Wladimir AICHELBURG: *Das Wiener Künstlerhaus 1861–1986. 125 Jahre in Bilddokumenten*. Wien, Wolfrum, 1986.

8 A műfaj hazai történetének feldolgozása: Kovács Ákos: A magyar panteon. *Mozgó Világ*, 23. 1997. 10. sz. 3–42.

9 A nagybányai festők 1898-ban itt rendezték meg második kiállításukat is.

10 *Modellállítás. Az emberi test képi konstrukciói*. Kurátorok: Albert Ádám, Bojtós Anikó. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, 2021. november 5. – december 4.; „És mégis mozi a föld!” *Intermédia*

retrospektív. Kurátor: Peternák Miklós. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Barcsay Terem, 2021. december 15. – 2022. január 29.

Katalógusok: *Modellállítás. Az emberi test képi konstrukciói*. Kiállítási katalógus. Szerk. ALBERT Ádám. Budapest, MKE, 2022; „És mégis mozi a föld!” *Intermédia retrospektív*. Kiállítási katalógus. Szerk. PETERNÁK Miklós. Budapest, MKE, 2022.

11 *Térfoglalások. A Régi Múcsarnok története*. Kurátorok: Lázár Eszter, Révész Emese. 2022. február 16. – március 19.

12 *Térfoglalások. A Régi Múcsarnok története*. Kiállítási katalógus. Szerk. LÁZÁR Eszter–RÉVÉSZ Emese. Budapest, MKE, 2022.

let művészettörténeti vonatkozásainak alapos feltárására. A történeti részkutatások bemutatására a tárlat ideje alatt rendezett tudományos konferencia nyújtott lehetőséget.¹³ E tanácskozás előadásainak tanulmányi formált változatait adja közre az *Ars Hungarica* jelen száma. E kutatások több irányba bontakoznak ki, építészettörténeti, képző- és iparművészet-történeti, valamint intézménytörténeti vonatkozásokat egyaránt érintve. A kutatások belső köre magára az épületre és annak díszítésére vonatkozik. Vadas Ferenc (sajnos mindmáig csak kéziratban olvasható) 1998-as épületmonográfiája részleteiben is tisztázta a palota építéstörténetét. Pilkhoffer Mónika, Lang Adolf építész monográfiusa arra vállalkozott, hogy a sugárúti Múcsarnok épületét a tervező életműve és kora építészeti törekvéseinek egészében helyezze el. A Régi Múcsarnokot pompás és egységes historizáló díszítése is kora kivételes alkotásává avatja. Katona Júlia – aki korábban az egyetem ornamentika-mintakönyveit is feldolgozta – az épület díszítőfestészetének művészettörténeti forrásait tárta fel, belehelyezve azt a kor dekorációs épületfestészetének tágabb kontextusába. Pandur Ildikó kora legkiválóbb hazai műlakatosmestere, Jungfer Gyula életművének kiváló ismerőjeként a Régi Múcsarnokhoz kapcsolódó két kovácsoltvas kapuját elemzi. Az egyik kapu ma is eredeti helyén áll, az emeleti feljárót díszíti, a másikat az az Iparművészeti Múzeum őrzi, amelynek első kiállításához egykor kapcsolódott.¹⁴ Tanulmánya egyúttal a Múcsarnokból a Régi Zeneakadémiába vezető „titkos átjáró” egykori funkciójára is magyarázatot ad. Az épü-

let díszítésének legrepresentatívabb része Lotz Károly historizáló falképegyüttese, amelynek jelentőségét az is növeli, hogy témáját tekintve a képzőművészetről magáról szól, közvetve tehát egyik első vizuális összegzése a kor esztétikai alapelveinek. Az allegóriákat Bojtos Anikó tanulmánya helyezi el Lotz Károly életművében, feltárva annak historizáló, bécsi festészeti előképeit. Míg távolabbi, az itáliai reneszánszra visszanyúló stílári és ikonográfiai mintáit Fehér Ildikó mutatja be. A Régi Múcsarnok története szorosan összefonódott az Iparművészeti Múzeummal (amely az egyetemhez hasonlóan 2021-ben szintén alapításának másfél évszázados évfordulóját ünnepelte). Csik Tamás a múzeum kevésbé ismert, első két évtizedét tárja felé, részleteiben is rekonstruálva az intézmény 1877 és 1895 közötti kiállításait. Az épület fő és eredeti funkcióját a párizsi mintára megrendezett szalon jellegű tárlatok befogadása jelentette. A Képzőművészeti Társulat múcsarnoki kiállításait Sármány-Parsons Ilona tekinti át, három kiemelt tárlatra (1877, 1886, 1890) koncentrálva. Az épület 1896-ban elvesztett, eredeti kiállítási funkciójához akkor tért vissza, amikor 1928-ban első szintjén megnyílt a közelmúlt magyar művészetét bemutató Új Magyar Képtár. A Szépművészeti Múzeum igazgatója, Petrovics Elek által rendezett kiállítás eseménytörténetét és kultúrpolitikai hátterét Révész Emese tanulmánya tárja fel. Sturcz János tanulmánya már a jelenre tekint, amikor a városligeti Múcsarnok közelmúltjának – kultúrpolitikai harcoktól szintén nem kímélt – kiállítási stratégiáját mutatja be.¹⁵

13 *Térfooglalások. A Régi Múcsarnok épülete, díszítése és utóélete 1874-től napjainkig.* Tudományos konferencia. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2022. március 18.

14 Az egykori díszítés egyik legrepresentatívabb darabja Fischer Ignác adománya, a belső udvaron álló majolikakút volt. Fischer Ignác működését a konferencián Balla Gabriella mutatta be.

15 A konferencia eredeti programja több szalon is kapcsolódott a jelenhez. Majsai Réka a Barcsay Terem rendszerváltás idején megvalósult kiállításait mutatta be előadásában. A konferenciát pedig egy kerekasztal-beszélgetés zárta, amely Lázár Eszter moderátori vezetésével a tárlat kortárs alkotói közül Fusz Mátyást, Kósa Jánost és Tranker Katát szólaltatta meg.

Lang Adolf és fő műve: a Régi Múcsarnok

Lang Adolf különös alakja a historizmus építészetének. Életműve nem kapcsolódik teljes egészében Magyarországhoz, hiszen hosszabb-rövidebb időn keresztül Bécsben, Hágában és Bukarestben élt. A gyakori helyváltoztatás okát ma már aligha tudjuk kideríteni: Lang sokat emlegetett nyughatatlan személyisége, érvénysülési vágya vagy megélhetési probléma, esetleg más, ismeretlen tényező is a háttérben állhatott ennek. Mindez azonban termékenyítőleg hatott művészetére. Többszöri visszatérése Bécsbe újabb fejlődési utakon indította el, hiszen a császárváros nemcsak a Monarchia egyik fővárosa, de művészeti központja is volt.

Budapesten alig negyed évszázadot töltött, azt is két részletben: 1873–1878 és 1890–1908 között. Ennek ellenére magyarországi munkássága több szempontból is figyelemre méltó. Egyrészt a Fellner és Helmer pároson kívül az egyetlen olyan építész volt, aki a korszakban több jelentős színházépületet tervezett (Pécsi Nemzeti Színház, Magyar Színház, Kassai Színház).¹ Másrészt míg pályája kezdetén a neoreneszánsz elkötelezett híve volt, a neobarokk hazai meghonosításában is szerepe lehetett az egyik legkorábbi magyarországi neobarokk épület megtervezésének köszönhetően. Bár hazánkban elsősorban magánépítésként tevékenykedett – 1890–1895 között Steinhardt Antallal közösen –, ideáljához talán közelebb állt a kiszámíthatóbb, nyugodtabb és na-

gyobb anyagi biztonságot nyújtó tanári-hivatalnoki működés. Középületeit elsősorban tervpályázati sikereknek köszönhetette, lakóépületet viszonylag keveset tervezett. Ebben a tanulmányban munkásságának csak a korai szakaszáról lesz szó, hiszen a Régi Múcsarnok első magyarországi tartózkodásának éve alatt valósult meg.²

Az építész

Lang Adolf Alexander 1848. június 15-én született Prága Smíchov nevű elővárosában.³ Apja Alois Johann Lang smíchovi üzlettulajdonos, anyja Amalia Vogel volt. Anyai nagyapja, Lorenz Vogel a Liechtenstein család udvari építészeként működött Lundenburgban.⁴ Az elemi iskola után a brünni főreáliskolába járt,⁵ majd a bécsi Politechnikumban Heinrich Ferstel tanítványa lett. Ferstel nemcsak tanárként játszott fontos szerepet az életében, de későbbi pályája során is gyakran segítette, támogatta egykori tanítványát. Lang Adolf hat éven keresztül, az 1862/1863-as tanévtől az 1867/1868-as tanévig volt az iskola diákja, ahol elsősorban építészeti és építési kurzusokat hallgatott. Azt nem tudjuk, hogy a Politechnikum befejezése után két évig mit csinált. Elképzelhető, hogy – a kor szo-

1 Szombathely számára is tervezett színházat, de az pénzügyi okok miatt nem épült meg.

2 Az építész életművének összefoglalása: PILKHOFFER Mónika: *Lang Adolf építész munkássága*. Budapest, Terc, 2017.

3 *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, XXII. Begr. von Ulrich THIEME–Felix BECKER. Hg. von Hans VOLLMER. Leipzig, Verlag von Wilhelm Engelmann, 1928. 312.

4 VARGA Orsolya: Lang Adolf Szegeden és Pécsen. In: *Köztolnai a Szép-Tudományba. Tanulmányok a Fiatal Művészettörténészek IV.*

konferenciájának előadásaiból. Főszerk. SZÉKELY Miklós. Budapest, CentrArt, 2014. 98.

5 Technische Universität Wien Archiv: Hörer katalog 1862/63. Eintrag Adolf Lang. Jakab Dezső prágai reálgimnáziumot említi a Magyar Mérnök- és Építész-Egyletben 1917. április 2-án tartott felolvasásának írott változatában, ami vélhetően tévedés. JAKAB Dezső: Lang Adolf élete és művei. *Építő Ipar – Építő Művészet*, 41. 1917. 20. sz. [a továbbiakban: JAKAB 1917a] 124. Elképzelhető, hogy nem a középiskolát, hanem az elemi végezte Lang Prágában.



1. Lang Adolf fiatalkori arcképe
Magyarország és a Nagyvilág, 14. 1878. január 6. 1.

kásának megfelelően – európai tanulmányútra indult, legalábbis erre következtethetünk Jakab Dezsőnek a Múcsarnok építése kapcsán tett megjegyzéséből, miszerint Lang járt Veronában, és jól ismerte a velencei palazzókat is.⁶ Észak-Itáliába persze máskor is eljuthatott, de a nagy művészettörténeti korok legszebb emlékeinek felkeresése gyakorlatilag az akadémiai

képzés kiegészítő részét képezte, melyre általában a tanulmányok befejeztével került sor,⁷ és amely sok esetben meghatározta egy építész későbbi stíluspreferenciáit. Bárhol is töltötte ezt a két évet, 1870-ben újra Bécsben találjuk, a Ferstel által vezetett Építőművészeti Tanszéken, ahol tanársegéd lett, átmene-tileg egy évre. A szerződését 1871-ben még két évre meghosszabbították (1. kép).

Ezt követően Lang Adolf a Pesti Építő-társaság munkatársa lett.⁸ A Pesti Építő-társaságot, németül Pester Baugesellschaftot a Sugárútépítő Vállalattal kapcsolatban álló Bécsi Építő-társaság hozta létre. Az 1872 júniusában elfogadott alapszabály szerint a 10 millió forint alaptőkével megalapított társaság üzletköre építési telkek megszerzésére, mindennemű, különösen tömeges építkezés megvalósítására, utcavonalak szabályozására, mész- és téglagyárak megvásárlására és az itt előállított építési anyagok eladására, építési kölcsönök, adásvételek és bérletek intézésére, út-, vasút- és vízépítési engedélyek megszerzésére és értékesítésére, valamint hasonló iparvállalatok alapítására vonatkozott.⁹

Lang Adolf 1873 tavaszán már minden bizonnyal Pesten tartózkodott, mert részt vett a *Gizella-album* elkészítésében.¹⁰ A Pesti Építő-társaság építészeként valószínűleg szerepe volt a Bécsi utca Szervita térig történt meghosszabbítása során, 1873–1875 között emelt négy épület tervezésében. Jakab Dezső a Budapest Szállót (Bécsi utca 2. – Kristóf tér 5.) és a régi Phönix Biztosító palotáját (Bécsi utca 1–3.) név szerint is Lang műveként említi,¹¹ azonban az 1873-ban készített plánumokon még nem szerepel az aláírása. 1875-től már bizonyíthatóan Lang Adolf volt a Pesti Építő-társaság főépítésze, hiszen a soron következő, Bajcsy-Zsilinszky úti hat épület terveit ő készítette (2. kép).¹²

Lang három épületet tervezett az akkori Sugárút-ra: a Régi Múcsarnok (Andrássy út 69.) mellett a Régi

6 JAKAB Dezső: Lang Adolf élete és művei. *Építő Ipar – Építő Művészet*, 41. 1917. 23. sz. [a továbbiakban: JAKAB 1917b] 144.

7 SISA József: A neoreneszánsz Európában és Magyarországon – Vázlatos áttekintés. In: *Budapest neoreneszánsz építésze. Tanulmányok a 2008. november 18-án Budapest Főváros Levéltárában rendezett konferencia anyagából*. Szerk. CSÁKI Tamás–HIDVÉGI Violetta–RITOÓK Pál. Budapest, Budapest Főváros Levéltára, 2009. 11.

8 Technische Universität Wien Archiv: Personalakt Adolf Lang.

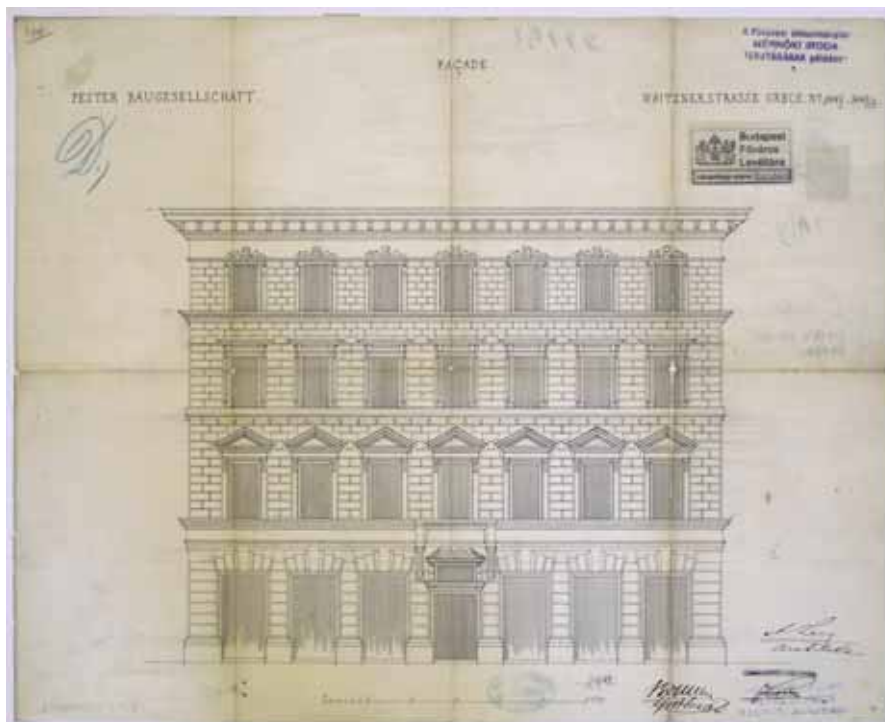
9 Budapest Főváros Levéltára: VII. 2. E. 1876/1278. Pesti Építő-társaság, A Pesti Építő-társaság alapszabály-tervezete. A Pesti Építő-társaságról bővebben lásd PILKHOFFER MÓNIKA: A Pesti Építő-társaság működése. In: *Sed intelligere. Tanulmányok a hatvanöt éves Gyarmati György tiszteletére*. Szerk. SLACHTA Krisztina–BÁNKUTI Gábor–VONVÓ József. Pécs, Kronosz, 2016. 131–143.

10 Ezt a díszalbumot Pest városa 1873-ban készítette Ferenc József

lányának, Gizella főhercegnőnek abból az alkalomból, hogy 1873. április 20-án házasságot kötött Lipót bajor herceggel. A *Gizella-album* tizenkét vízfestményt tartalmazott, mely Székely Bertalannak Gizella királynét Imre herceggel ábrázoló képét kivéve Budapest látképét és legszebb pontjait, épületeit örökítette meg a korszak kiemelkedő festőinek és építészeinek a munkájaként. Lang műve a címlap volt, amely „egy phantasztikus architektúrát képez kifestített kárpittal”, rajta a felirattal. A *Gizella-album*. *Vasárnapi Ujság*, 20. 1873. 16. sz. 193.

11 JAKAB 1917a (ld. 5. j.).

12 Az I. csoportként megnevezett épületegyüttes a Bajcsy-Zsilinszky út 27. – Bajcsy-Zsilinszky út 29. – Dessewffy utca 1., a II. csoport házai a Bajcsy-Zsilinszky út 47. – Podmaniczky utca 2. – Podmaniczky utca 4. számú épületekkel azonosítható. *Budaepster Bauzeitung*, 4. 1875. december 12. 313; Budapest Főváros Levéltára: XV.17.d.329. Építési Ügyosztályok Tervtára 29166.; XV.17.d.329. Építési Ügyosztályok Tervtára 28917.



2. Lang Adolf: A Bajcsy-Zsilinszky út 27. homlokzati terve, 1875–1876
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, XV.17.d.329. Építési Ügyosztályok Tervtára, 29166

Zeneakadémia székházát (Andrássy út 67.) és az Andrássy út 1. szám alatti Stein-palotát. A Műcsarnokkal szomszédos, a Zeneakadémia által bérelt épületnek is az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat volt az építtetője. A bérbeadás céljából emelt épület bevételére a Régi Műcsarnok költségeihez felvett bankkölcsön visszafizetését biztosította. A tervezés feladatát Lang az azonos megbízónak, a Műcsarnok sikerének, illetve a telektömb egységes stílusban megvalósuló beépítése iránti óhajnak köszönhetette (3. kép).¹³ Az 1875–1876-ban felépült Stein-palota az építész egyetlen olyan munkája volt, amit magánmegbízás eredményeképpen teljesített. Nemcsak az útvonal indításaként játszott kiemelkedő szerepet a főváros építészetében, hanem stílusa miatt is, hiszen az egyik legkorábbi neobarokk épület volt Budapesten (4. kép).¹⁴

Lang Adolf magyarországi letelepedése abba a folyamatba illeszthető, amely során a feladatok sokasága számos külföldi építészre vonzott hazánkba: Petschacher Gusztávot, Kallina Mór és Koch Henriket Bécsből, Meinig Artúrt, Rauscher Lajost és Schmahl Henriket Németországból, Schickedanz Albertet Galíciából, Ray Rezső Lajost pedig Svájcban.¹⁵ Steindl Imre, aki a Pesti Építőtársaságnak részvényese, sőt 1876-tól igazgatója is volt, kedélyesen emlegette baráti beszélgetéseken, „hogya más érdeme nem lenne is a magyar építészetben, tudják be azt neki, hogy többek között Petschacher és Lang Adolfot ő is csalogatta Budapestre”.¹⁶

A Régi Műcsarnok épülete a szakmai siker mellett Lang magánéletében is változást hozott. A Régi Műcsarnok átadásának ünnepségén ismerte meg leendő feleségét, aki ekkor még dr. Ágai Adolf¹⁷ neje volt.

¹³ Budapest Főváros Levéltára: XV. 17. h.

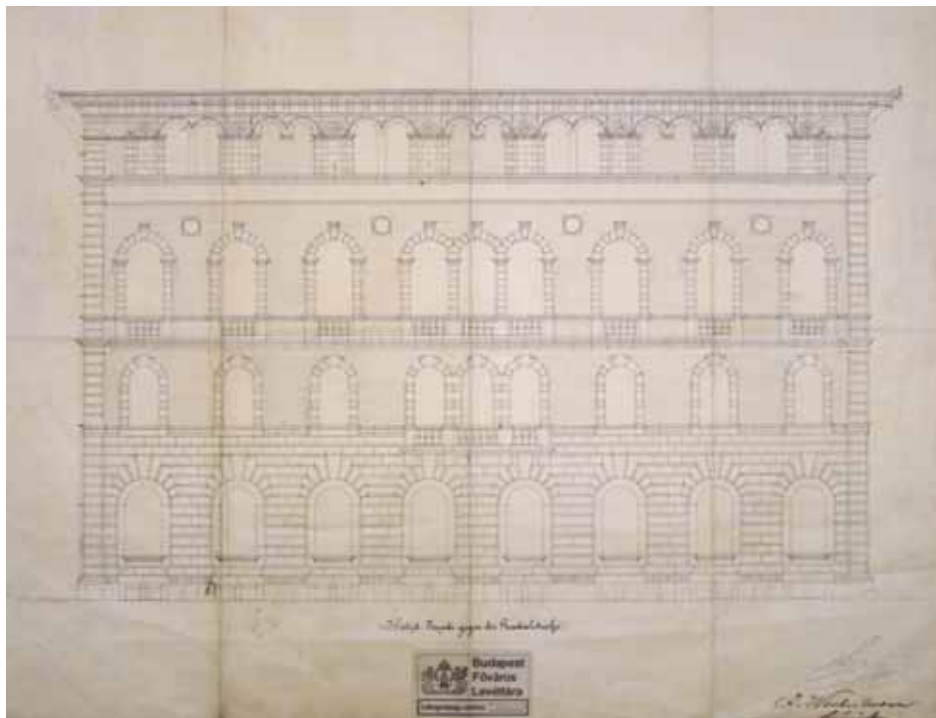
¹⁴ Budapest Főváros Levéltára: IV. 1407.b.III. 1577/1875.; XV.17.d.329. Építési Ügyosztályok Tervtára 29246.

¹⁵ F. Dóczy Erika: Ray Rezső Lajos (1845–1899). Egy svájci francia magyarországi munkássága a historizmus korában. In: *Építőművészek Ybl és Lechner korában*. Szerk. Rozsnyai József.

Budapest, Terc, 2015. 66.

¹⁶ JAKAB 1917a (ld. 5. j.) 123.

¹⁷ Ágai Adolf (1836–1916) lengyel zsidó családból származó orvos, lapszerkesztő és humorista, a *Borsszem Jankó* című élcslap alapítója. SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*, I. Budapest, Hornyánszky Viktor császári és királyi könyvnyomda, 1891. 74–78.



3. Lang Adolf: A Régi Zeneakadémia épületének terve, Andrassy út 67., 1877
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, XV. 17. h.

A „szépségéről és szellemességéről ismert” Ágainé, lánykori nevén Steiner Emma Regina¹⁸ a megnyitón a pesti arisztokraták és polgárfeleségek által rendezett előképekben szerepelt. Egy lánygyermekük született, Emma, 1888-ban.

Lang Adolf 1878-ban elhagyta Budapestet. Ennek okát pontosan nem ismerjük, de valószínűleg az 1873-as gazdasági válság hosszan elhúzódó hatásában keresendő. A válság ugyanis a Pesti Építőtársaságot csődközeli helyzetbe sodorta. A vállalat 10 millió forintnyi alaptőkéje 1878-ra 782 000 forintra olvadt, és mivel a társaság 1875 óta nem foganatosított újabb építkezést, 1878-ban a műszaki osztály összes munkatársának felmondtak.¹⁹ Bár a Pesti Építőtársaság felszámolására csak 1884-ben került sor, Lang állásának elvesztését követően visszaköltözött Bécsbe.

18 1848. szeptember 15-én született Steiner Ármin és May Borbála gyermekeként. Budapest Főváros Levéltára: VII.173 - 1900 – 0934 Lang Adolf Sándorné (Steiner Regina) jegyzőkönyv életben lét tanúsításáról.

19 PILKHOFER MÓNKA: A Pesti Építőtársaság működése. *Tanulmányok*

A Régi Műcsarnok építése

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1861-ben alakult meg, de az érdekképviseleti jellegű egyesület alapszabályait az uralkodó csak 1863-ban szentesítette. Elnöke Andrassy Gyula, az igazgatóválasztmány első elnöke Henszlmann Imre, titkára 1862-től Telepy Károly lett. A tagok létszáma 1861-ben 154 volt, ami az első évtizedben hétszeresére nőtt, 1896-ra pedig 7-8000 főre emelkedett.²⁰ A Társulat kezdetben csak magyar művészek munkáiból rendezett kiállításokat, de az 1870-ben megszűnő Műegylet feladatainak átvételével összefüggésben 1868-tól külföldi műveket is beengedett a kiállításaira. A Társulat egy lakóház bérelt helyiségeiben kezdte meg a működését, majd 1865-től a Magyar Tudományos Akadémia új palotájában kapott kedvez-

Budapest Múltjából, 44. 2020. 151–184.

20 SZMRECSÁNYI Miklós: Visszatekintés az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára. *Művészet*, 11. 1911. 3. sz. 99–157; RÉVÉSZ Emese: *A magyar historizmus.* (Stílusok – Korszakok.) Budapest, Corvina, 2005. 50.



4. Lang Adolf: *Stein-palota*, Andrassy út 1., 1875–1876. Klósz György felvétele, 1883 körül
Fortepan / Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.05.160

ményes bér fejében kiállítási lehetőséget. Mivel az egy nagyobb és négy kisebb teremből álló kiállítótér „szűk is volt, félre is esett s a közönség gyéren látogatta”, ezért „mind szilárdabb lett a meggyőződés, hogy a társulat csak akkor fogja valósíthatni feladatát, ha a képzőművészeteknek állandó otthont teremt, művészeink, úgy a hazában, mint a külföldön élők műveinek találkozó helyet biztosít tisztán e célra emelt és felszerelt alkalmas helyen”.²¹ Így a Társulat 1872-ben életre hívott egy bizottságot, mely a Műcsarnok felállításán fáradozott.

Az első feladat egy megfelelő telek megszerzése volt. Az ekkor kiépülő Sugárúton a fővárosnak jogában állt 800 négyszögöl területet közművelődési célra megtartani. Ráth György közbenjárására így sikerült az Oktogon utáni harmadik házcsoporthoz egy 698 négyszögöles telekre a kisajátítási áron, 55 000 forintért szert tenni. Ennek a területnek a nagyobbik felét aztán a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 55 000

forintért megvásárolta – az egyébként szintén a Társulat által kezdeményezett művészeti iskola – az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde felépítése céljára. Így a Műcsarnok telke valójában nem került pénzébe a Társulatnak, de mint később kiderült, túlságosan kicsinek bizonyult. Az építkezés költségeit egyrészt felajánlásokból és sorsolásokból,²² másrészt a Majláth György országbíró vezetésével megindított gyűjtés eredményeképp összegyűlt pénzből fedezték.²³ A belső díszítés 50 000 forintra rúgó költségeit hitelből kellett finanszírozni, amit az Első Hazai Takarékpénztártól vett fel az egyesület.

1874 tavaszán nemzetközi tervpályázatot írtak ki, amelyről alig tudunk valamit. A felhívásban szerepelt, hogy az épület emlékszerű legyen, és a Képzőművészeti Társulaton kívül az Iparmúzeum által igényelt helyiségeket is foglalja magába. Még a pályaművek számát illetően is van némi bizonytalanság: a július 20-

²¹ Uo.

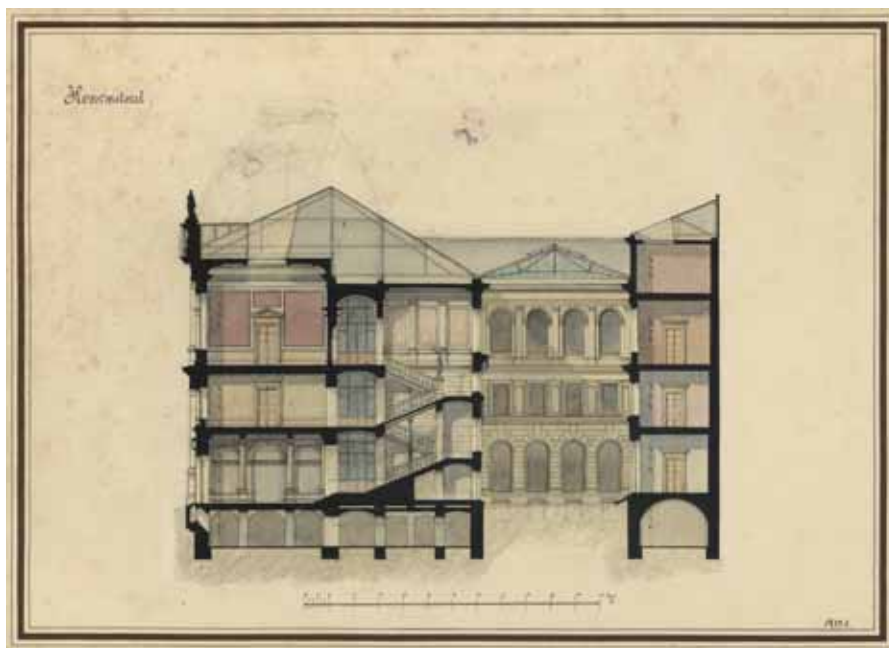
²² Ferenc József és az uralkodóház tagjai 14 000 forinttal, a főváros 15 000 forinttal járult hozzá az építkezés tőkéjének gyarapításához. A Társulat

művészei 40 000 forint értékben ajándékoztak műveket e célra.

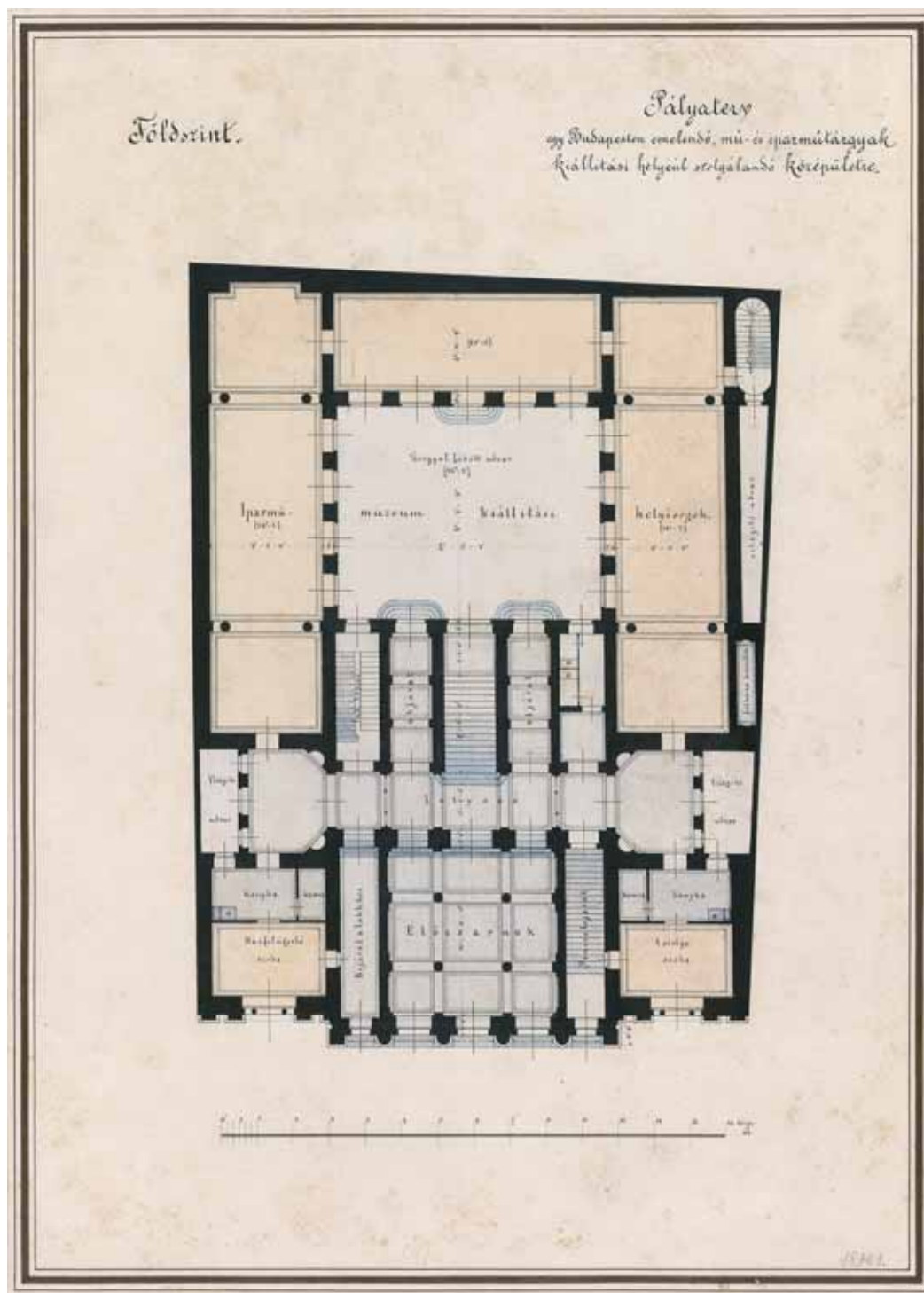
²³ A műcsarnok. *Vasárnapi Ujság*, 24. 1877. 44. sz. 697, SZMRECSÁNYI 1911 (ld. 20. j.) 109–110.



5. Platzer (Palóczy Antal): *Homlokzati terv az Andrássy úti Múcsarnokhoz*, 1875
Papír, akvarell. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum tervtára, ltsz. 1825



6. Platzer (Palóczy Antal): *Keresztmetszeti terv az Andrássy úti Múcsarnokhoz*, 1875
Papír, akvarell. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum tervtára, ltsz. 1823



7. Platzer (Palóczy Antal): *Alaprajzi terv az Andrássy úti Múcsarnokhoz*, 1875
Papír, akvarell. Budapest, Budapest Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum tervtára, ltsz. 1821



8. Feszli Frigyes: „Budapest” jeligéjű homlokzati terv az Andrássy úti Múcsarnokhoz, 1875
Papír, akvarell. Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, Itsz. T 11 – No. 3a/113.

án lejárt határidőig negyvennégy, más források szerint negyvenöt tervet nyújtottak be. Az eltérés oka talán azzal magyarázható, hogy egy pályázatot kizártak a versengésből. A pályaműveknek csaknem a fele külföldről (Bécsből, Berlinből, Stuttgartból, Nápolyból) érkezett.²⁴

A Régi Múcsarnok épületéről készített tudományos dokumentációjában Vadas Ferencnek sikerült egy jeligét feloldania, és a hozzá tartozó terveket is megtalálnia. Eszerint a „Szorgalom és kitartás” néven beadott terv Platzer, vagyis Palóczy Antal munkája volt, melyet a Budapesti Történeti Múzeum Kiscelli Múzeumának Tervtárában őriznek (5–7. kép).²⁵ Ezenkívül ismert, hogy Feszli Frigyes és Szkalnitzky Antal is indult a pályázaton. Feszli hagyatékában fennmaradt a „Budapest” jeligéjű tervanyag néhány lapja és a műleírás (8. kép). Komárik

Dénes véleménye szerint Feszli épületének homlokzata inkább hellenizáló, mint neoreneszánsz, melyen egyedül a sarokakroterionos manzárdkupola idézi az építész romantikus formavilágát. A monumentalitás és a pompaszeretet falképekkel és szobrokkal díszített belsőt, ugyanakkor szervesen és szertelen külsőt eredményezett.²⁶ Feszli munkájáról a zsűri sem volt túl jó véleménnyel. Szkalnitzky Antal terve nem ismert, arról csak annyi tudható, hogy ez volt utolsó munkája, amely után betegsége miatt már nem volt képes dolgozni.²⁷

A zsűriben a Társulat képviselőin kívül három jelentős bécsi építész, Heinrich Ferstel, Theophil Hansen és Friedrich von Schmidt is helyet foglalt. Az első díjat és a vele járó 100 darab húszfrankos aranyérmét egyhangúlag Lang Adolfnak ítélték oda „Heureka” jeligéjű művéért. A második helyezett és 60 darab aranyérméért.

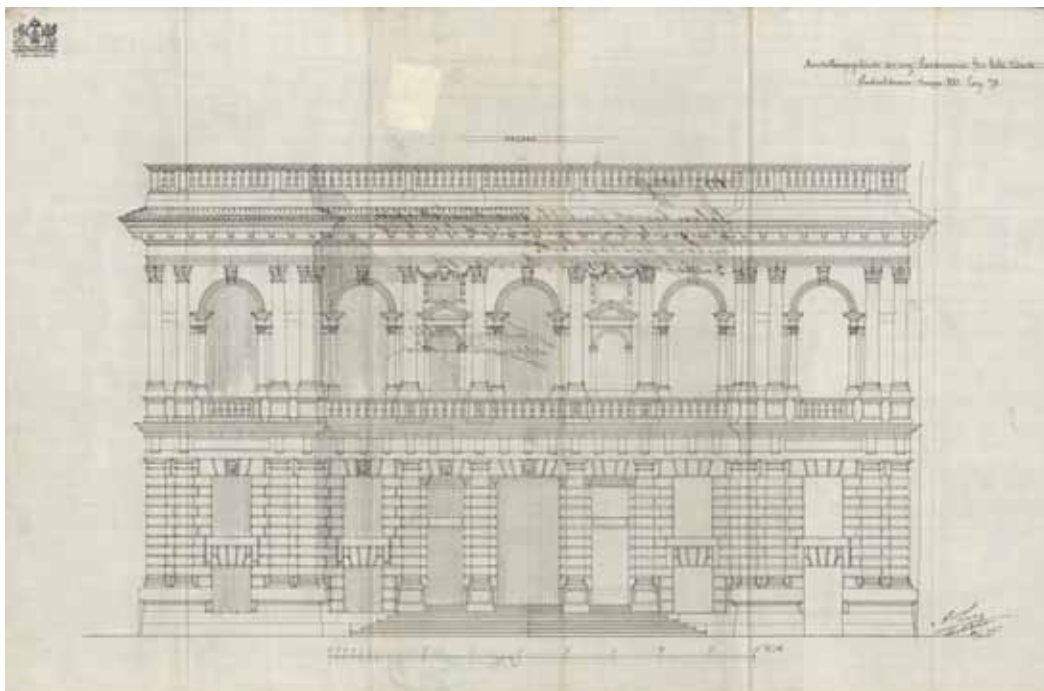
²⁴ Gallus: Die Vierundvierzig Konkurrenz-Pläne für das projektirte Künstlerhaus. *Budapester Bauzeitung und Wohnungs-Anzeiger*, 3. 1874. augusztus. 23. 231–232.

²⁵ VADAS Ferenc: *Budapest*, VI. Andrássy út 69. Tudományos dokumentáció.

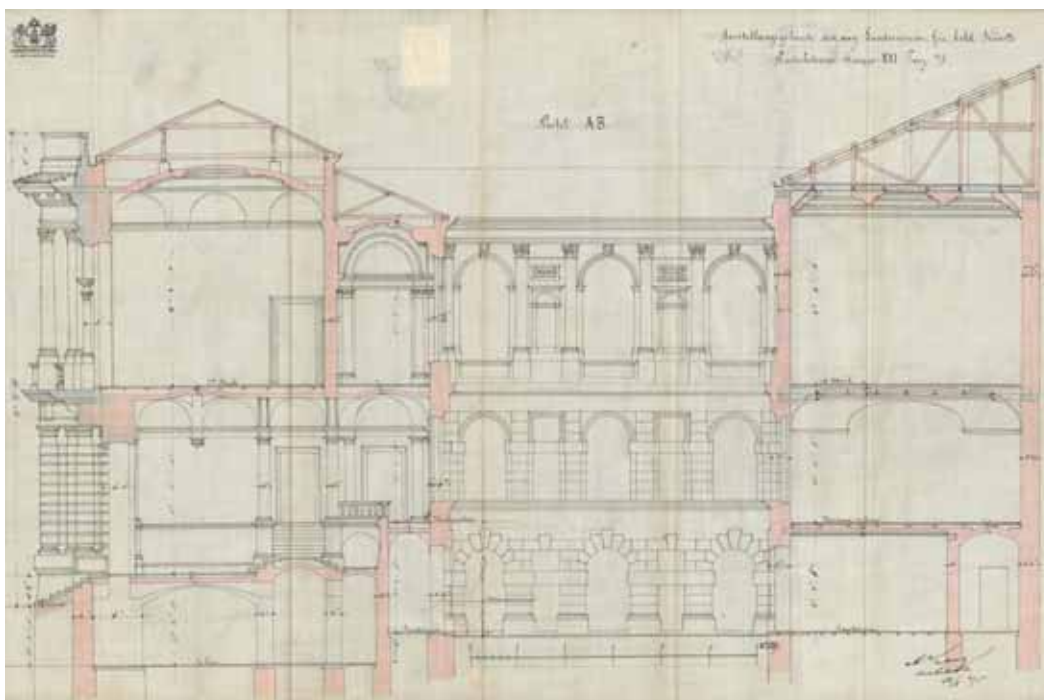
Kézirat. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1998. 40.

²⁶ KOMÁRIK Dénes: *Feszli Frigyes (1821–1884)*. Budapest, Akadémiai, 1993. 94.

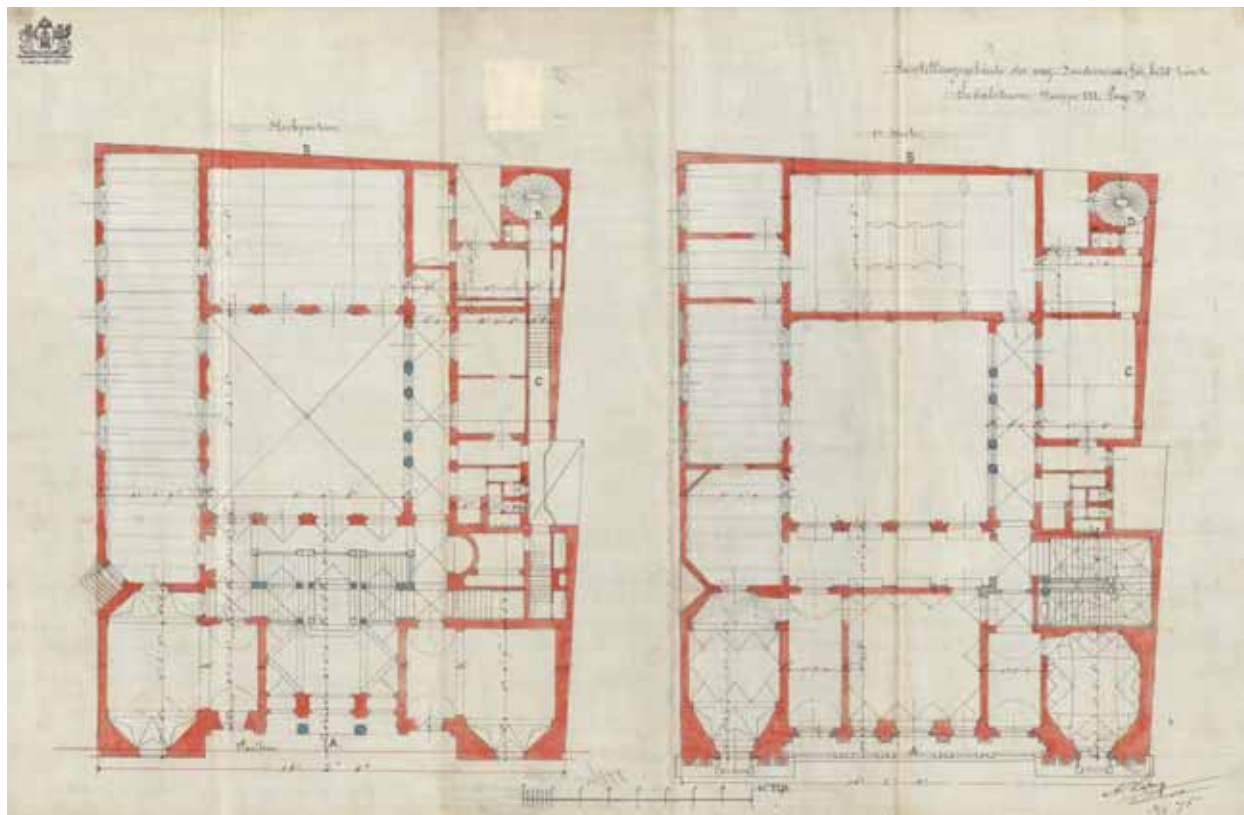
²⁷ SISA József: *Szkalnitzky Antal. Egy építész a kiegyezés korabeli Magyarországon*. Budapest, Akadémiai, 1994. 156–157.



9. Lang Adolf: A Régi Műcsarnok kiviteli terve, homlokzat, 1875
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, XIV. közműv. ügyosztály, 4478/1912



10. Lang Adolf: A Régi Műcsarnok kiviteli terve, keresztmetszet, 1875
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, XIV. közműv. ügyosztály, 4478/1912



11. Lang Adolf: A Régi Múcsarnok kiviteli terve, alaprajz, 1875
Budapest, Budapest Főváros Levéltára, XIV. közműv. ügyosztály, 4478/1912

boldog tulajdonosa Halmai Andor²⁸ lett „Legyen a ház a magyar művészett [sic!] hona” jeligéjű tervével. Halmai ekkor éppen a császárvárosban tartózkodott állami ösztöndíjjal, terve előképének pedig tanára, Hansen Vilmos főherceg számára emelt palotáját választotta. A harmadik díjat és a 40 húszfrankos aranyat Förster Emil²⁹ „Artibus” nevű pályaműve érdemelte ki. Nem kívánjuk a győztesek érdemeit kisebbiteni, főleg nem Langét, akinek a plánumáról mindenki elismerően nyilatkozott. Mégis, a zsűrinek mintha kicsit maga felé hajlott volna a keze. Bár a terveket a titkosság jegyében

jeligével kellett ellátni, Lang Adolf számára akár előnyt is jelenthetett, hogy a bíráló bizottságban helyet foglalt egykori tanára és mentora.

Lang Adolf 1875. január 31-én szignálta azokat a terveket, amelyeket a Társulat február 11-én betervezt a fővárosi tanácsához engedélyezés céljából (9–11. kép).³⁰ A helyszínrajzot, homlokzatot, teljes alaprajzsorozatot, metszetet és egy részletrajzot tartalmazó építési kérelmet a mérnöki hivatal részéről Máltás Hugó, Lohr József és Incze György véleményezte. A szakértők megállapították, hogy „mivel a bemutatott tervrajzok

28 Halmai Andor (1852–?) aradi születésű, Szegeden működő építész, akinek a neve Halmayként is előfordul. Az ő tervei alapján épült a békéscsabai Jókai Színház (1879), a szegedi Schlauch-ház (1882), a Balogh-ház Szegeden, a Széchenyi tér 6. szám alatt (1882), a szegedi Vigadó és cukrászda (1883), a tordai megyeháza (1884–1886), a pécskai római katolikus templom (1886/1887). *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet*. Szerk. Sisa József. Budapest, Osiris, 2013. 328, 341–342, 470, 478 és Nagy Zoltán–Vágás István:

Szeged újjáépítése, a modern városkép kialakulása, az urbanizáció fejlődés. In: *Szeged története*, 3/1. 1849–1919. Szerk. GAÁL Endre. Szeged, Somogyi Könyvtár, 1991. 155–218.

29 Emil Ritter von Förster (1838–1909) bécsi építész, Ludwig Förster fia. Számos bécsi lakóház és villa mellett az ő munkája volt a Ringtheater. THIEME–BECKER (ld. 1. j.), XII. 1916. 135.

30 Budapest Főváros Levéltára: XIV. közműv. ügyosztály 4478/1912.

oly hiányosak, hogy ezekben sem a falvastagságok a fennálló rendszabályoknak nem felelnek meg, sem a boltozatok és mennyezeti constructiok tisztán ki-tüntetve nincsenek, továbbá miután a tervezett kő-oszlopokról a kőnek minősége és hordképességéről a kellő részletes rajzok és kiszámítások hiányoznak, végre miután a tervekben a felelős építőmester nincsen aláírva, utasítandó lenne folyamodó, hogy legfeljebb f. é. március hó végén már a fenn említett hiányoktól ment, és a kiviteli tervekkel tökéletesen megegyező tervek mutatasson be, illetve cserélje ki”.³¹ Mindezek alapján a középítési bizottmány nem javasolta az építési engedély kiadását, ám később a Gottgeb Antal, Pucher József, Wéber Antal és Ybl Miklós tagokból álló szakbizottmánnyal egyetértésben úgy határozott, hogy az építkezés sürgősségére való tekintettel a kivitelezés már a mérnöki hivatal kikötéseinek teljesítése előtt megkezdhető. A tanács 1875. április 1-jén kiadta az építési engedélyt. A teljes, javított tervsorozatot azonban csak háromnegyed év késéssel, december 23-án nyújtották be. A hatóságok végül 1876 márciusában, a korábbi engedély hatályon kívül helyezése után jóváhagyták az építési tervek. Ekkorra gyakorlatilag már állt az épület.

Az 1875. április 12-i határidővel meghirdetett árlejtésen Kéler Napóleon ajánlata nyert, aki a 234 801 forint költségvetésű munkálatokra 209 000 forintért vállalkozott.³² Az építkezést 1875. április 15-én kezdték meg. A munka gyorsan haladt: júniusban lerakták az épület alapkövét, szeptember végén pedig már a tetőt készítették. A díszítő munkálatok egy évet vettek igénybe. A Társulat elnöke, Pulszky Ferenc 1877. november 22-én kapta meg a lakhatási engedélyt. A kivitelezésről a szakajtó igen elismerően nyilatkozott, miszerint a vállalkozó a megbízást jó minőségben, felülfizetés nélkül és gyorsan teljesítette.³³

A Múcsarnok megépítéséért az uralkodó Lang Adolfot a Ferenc József-rend lovagkeresztjével tüntette ki.³⁴ A palota állítólag már épülésekor elnyerte a király tetszését, „s valahányszor arra járt, mindig megnézte”.³⁵ Lang „családjában elmesélte, hogy a megnyitáskor egy alkalommal, ha rövid időre is, a Múcsarnok lépcsőjén

egyedül állott a Felséges Urral, amikor a művészek mindenkori barátja egyszerre jóismerőseként, csaknem kollegiális hangon beszélt vele”.³⁶

1877. november 8-án, a Múcsarnokban megrendezésre került „művészek lakomáján” a vendégek még a Múcsarnok „lánglelkű építőjére” emelték poharukat,³⁷ de nem sokkal később a sajtó arról tudósított, hogy az épülettel komoly problémák adódtak. Állítólag már a megnyitó előtt építészek egy csoportja annak a véleményének adott hangot, hogy nem tanácsos az uralkodót az új székházba beengedni, mivel az épület teteje „omladékony”. A *Fővárosi Lapok* újságírója az építész védelmére kelt, és gyanúsítgatásnak minősítette az esetet. „Lang Adolfnak, a múcsarnok építőjének, ugyancsak meggyújtik baját a »jó barátok.« Csak igaz az, hogy nehezen lehet elviselni a más dicsőségét. A fiatal, genialis építésznek meg nem bocsátják sikerét Budapest »erbgessessen« építészeti nagy- és kistráfi-kánsai. A »céh« mozog es háborog s elfojtani szeretné a fiatal hajóst, a mért tehetségét uszálykép nem az ő »Monopolium« nevű hajójukhoz engedi kapcsoltatni.”³⁸ Egy magát meg nem nevező építész néhány nappal később azonban a következőképpen reagált a cikkre: „Midőn a múcsarnok fölött aggodalmait fejezte ki néhány szakférfi, bizonyára nem a Lang Adolf dicsőségét irigylé, hanem a közbiztonság érdekében teljesíté kötelességét. A hol már három izben kellett bolthajtásokat leszedni, és negyedszer is repedések voltak, s hol a genialis építész szükségesnek találta még egy gerenda-mennyezetet rakatni: ott tán mégis szükség van arra, hogy a hozzáértők ne hunyjanak szemet. Nem kenyéririgység ez, hanem kötelesség teljesítése.”³⁹ A sajtóban megjelent hírnek lehetővé némi alapja, mert a fővárosi építő bizottság tagjai körében aggodalmat keltett a szuterén feltűnően csekély ívmagasságú boltozata, mely helyett inkább vashevederek közti boltozatokat kellett volna alkalmazni. Mindenesetre a tanácssterem 1878. május 11-i felavatása kapcsán az építő bizottság – mielőtt ünnepélyesen feloszlatta magát – részletes beszámolót tartott az építkezésről, amelyben nem tettek említést ezekről a gondokról.

31 Idézi VADAS 1998 (ld. 25. j.) 49–50.

32 A kőfaragó munkákat a Sós-kúti Rt., a Neusohler Rt. és Huber J. teljesítette, a műasztalos Gregersen G., a műlakatos Svadló Ferenc, a mozaikok készítője Depold Luigi volt. Az ácsmunkákat a Sugárút-építő Vállalat, a bádogosmunkát Josef Brückner, a víz- és gázszerezés Ludwig Pizsury, a stukkókat Bay Girolamo, a fűtést a bécsi Holdorf és Brückner cég, a vasmunkát a Schlick'sche Eisengießerei, a mázolás L. Steeher végezte. *Bauzeitung für Ungarn*, 6. 1877. 46. sz. 1.

33 PÁRTOS Gyula: A múcsarnok. *Építési Ipar*, 1. 1877. 48. sz. 1–4.

34 *Fővárosi Lapok*, 15. 1878. március 6. 265.

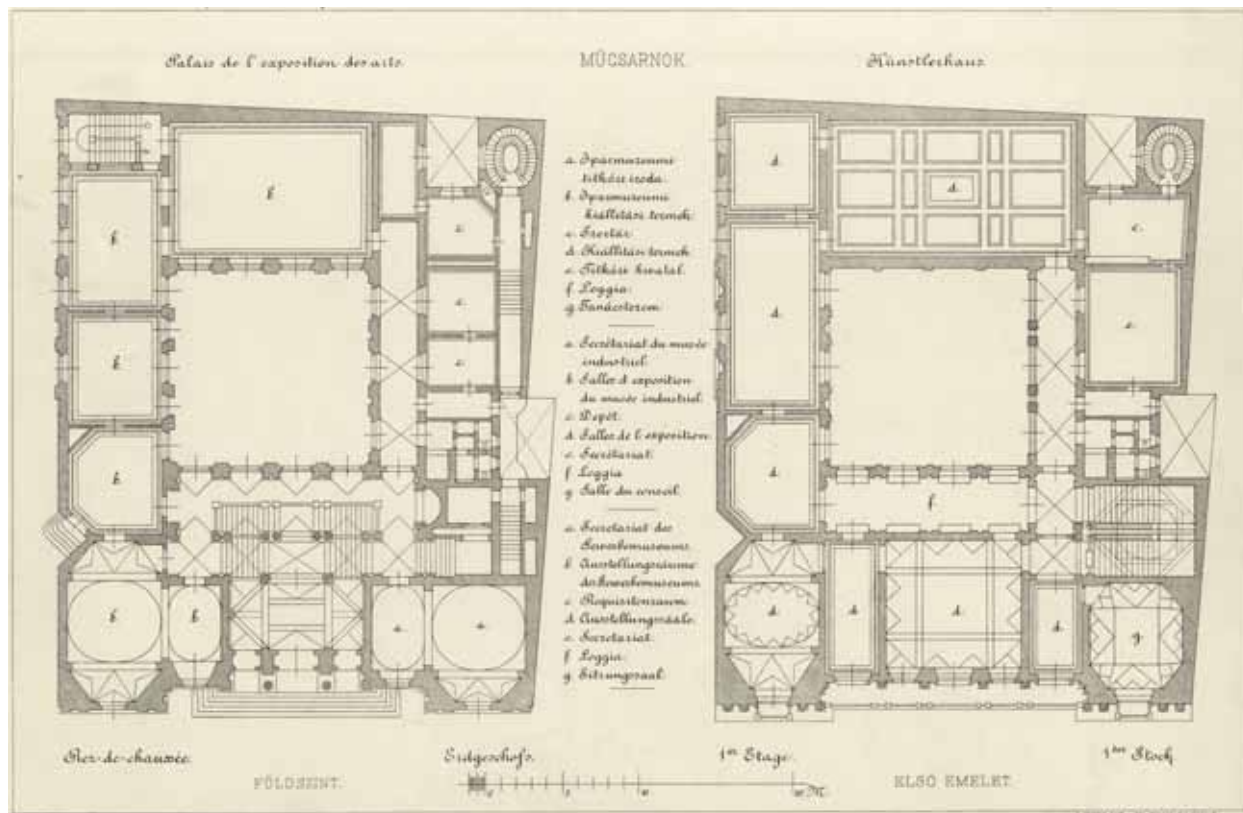
35 *Fővárosi Lapok*, 14. 1877. november 14. 1245.

36 JAKAB 1917a (ld. 5. j.).

37 *Fővárosi Lapok*, 14. 1877. november 10. 1231.

38 *Fővárosi Lapok*, 14. 1877. november 17. 1260.

39 *Fővárosi Lapok*, 14. 1877. november 21. 1273.



12. A Régi Múcsarnok földszinti és 1. emeleti alaprajza
Budapest építményei. Szerk. Rozinav István. Budapest–Eperjes, Divald K., 1883. 5.

Az épület

A Régi Múcsarnok egy zárt sorba tervezett, körülépített udvaros, az utcai szárnyon egy-, az udvarin kétemeletes neoreneszánsz épület. A főhomlokzat hét axisos, melynek két szélső tengelye oldalrizalitként keretezi az architektúrát. A rusztikus földszint leghangsúlyosabb része a középen elhelyezkedő, két dór oszlop által tagolt, háromnyílású főbejárat, melyhez széles lépcsősor vezet fel. Az emeleten korinthuszi féloszlopok kisebb és nagyobb, összetett ablaknyílásokat választanak el egymástól. A félköríves ablakok felett oroszlánfejes zárókövek, fülcs kőkeretű fülkék, gyümölcsgirlandok, az ívzugokban fekvő szoboralakok díszítik a homlokzatot. A tető alacsony hajlásszöge miatt az erőteljes kiugrású, baluszteres attikával koronázott homlokzat kulisszaként hat az utcaképből. A főpárkány sima képszekén a következő felirat olvasható: „ÉPÜLT MDCCCLXXVII /AZ ORSZÁGOS MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZETI TÁRSULAT MÚCSARNOKA / KÖZADAKOZÁSBÓL.”

Az alaprajz szerint a szabálytalan négyzet alakú telken emelt épület helyiségei egy szabályos négyzet alakú középső udvart ölelnek körül (12. kép). A bejárat a vestibulumba, majd az annak folytatásaként kiképzett, fél emelettel magasabban fekvő előcsarnokba vezet, ahonnan az utca felé visszafordulva a vestibulum két oldalán levő két-két terembe juthatunk el. Az északi és a hátsó szárnyban folytatódik a terem sor, míg a déli oldalon a melléképületek és négy iroda került kialakításra. Különös, hogy az emeletre vezető főlépcső az épület szélére került. A négyzetes alaprajzú lépcsőházat ovális kupola fedi, közepén üvegezett opeionnal, lunettáiban a művészeti ágakat szimbolizáló freskókkal. A lépcsőház első emeletén kialakított erkély mellvédjén az építés ideje és a tervező neve olvasható.

Az emelet elrendezése a déli traktus kivételével hasonló a földszintéhez: a főhomlokzat mögött öt, az északi oldalon három, a keletin egy nagy kiállító teremmel. A déli traktusban egy tanácsterem és a képraktár

helyezkedett el. Az utcai és a déli szárny kétmenetes: a széles teremsort az emeleten az udvarra néző loggia-folyosó kíséri. Ennek nyílásai a déli oldalon nyitottak, az utcafront mögötti részen üvegezettek. A díszfolyosó a Műcsarnok legartisztikusabb része mozaikpadlóval, emléktáblákkal, mellszobrokkal, megkettőzött korinthoszi pilaszterekkel, sok aranyozással, színes üvegablakokkal és a mennyezet négy nyolcszögletű medaillonjában megjelenő allegorikus alakokkal (13. kép).

Az Iparmúzeum helyiségei a szuterénben és a földszinten, a Képzőművészeti Társulat termei a földszinten és az első emeleten helyezkedtek el. A déli traktus második emeletén a tervező a hátsó csigalépcsőn megközelíthető lakásokat alakított ki. Az épületben lift és képfelvonó is volt. A Régi Műcsarnok legérdekesebb vonása az, hogy az egyes szintek számukat, belmagasságukat és padlószintjüket illetően is különböznek. Egyetlen szint sem képviseli az utca magasságát.⁴⁰

Az enteriőr szobrászati díszítése Marhenke Vilmos, az üvegablakok Róth Zsigmond, a falfestés figurális része Lotz Károly, míg az ornamentális díszítőfestés részben Lang Adolf munkája. Lang életrajzából tudjuk, hogy szeretett rajzolni, a festés munkálataiért pedig 20 000 forint tiszteletdíjban részesült. „Kedves munkáján maga is kézművesként dolgozott, festette azokat a szép ornamentális rajzokat, amelyek Lotz Károly nagy festő művészi freskóit keretezik.”⁴¹ Az iroda és az egyesület bizottsága számára szolgáló helyiségek díszítőfestése ugyanakkor Scholtz Róbert tehetségét dicséri.⁴² Lang nemcsak az enteriőr ornamentális díszítőfestésében játszott szerepet, de bútortervet is készített az intézmény számára.⁴³

Előképek

Már a kortársak is kiemelték, hogy a Régi Műcsarnok homlokzatán a velencei paloták, de különösen a veronai Palazzo Bevilacqua hatása érződik. A jól felismerhető előképet a kortársak ugyanakkor nem a fantáziátlanság jeleként értelmezték, hanem pont emiatt ünnepezték az épületet. Sisa József azonban még a historizmus időszejében is viszonylag ritka jelenségnek minősíti klasszikus reneszánsz épületek olyan nagy fokú átvételét, mint ami a Régi Műcsarnok esetében figyelhető meg (14. kép).⁴⁴



13. A Régi Műcsarnok emeleti díszfolyosója
Budapest építményei. Szerk. ROZINAV István. Budapest–Eperjes, Divald K., 1883. 6.

Felmerülhet a kérdés, hogy miért a Bevilacqua-palotából indult ki Lang a Műcsarnok tervezésekor. Vadas Ferenc szerint az ízlésen mint szubjektív szemponton

40 VADAS 1998 (ld. 25. j.).

41 JAKAB 1917b (ld. 6. j.).

42 Bauzeitung für Ungarn, 6. 1877. No. 46. 1.

43 Budapest Főváros Levéltára: Ybl Miklós tervtár XV.17.f.331.b – a15/d18a; XV.17.f.331.b – a15/d18b; XV.17.f.331.b – a15/d18c.

44 SISA József: Múzeumok és kiállítótermek. In: A magyar művészet a 19. században 2013 (ld. 28. j.) 375.



14. Michele Sanmicheli: *Palazzo Bevilacqua*, Verona, 1532
Fotó: Alinari, 1880 körül

túl „két objektív tényező is erre inspirálhatta: a diszpozíció hasonlósága, az, hogy a veronai palazzo is zárt sorba épült, valamint a mintának kínálókozó egyemeletes paloták viszonylag kis száma”.⁴⁵ Hozzátehetjük ehhez még azt, hogy a Bevilacqua-palota Lang tanárát, Ferstelt is megihlette: a veronai palazzo rusztikus földszintje a bécsi Ludwig Viktor-palota schwarzenbergplatzi homlokzatán, míg az emelet eltérő méretű nyílásainak váltakozása, a félköríves ablakok ívzugaiban megjelenő alakokkal a bécsi egyetem kémiai intézetének oldalhomlokzatához, illetve a Kunstgewerbeschule főhomlokzatához készült részletterveken érhető tetten (15. kép).⁴⁶ Talán pont a Műcsarnok irányította rá más építésszek figyelmét is erre a veronai palazzóra, amely Maróty Katalin szerint a Wéber Antal által 1874-ben

tervezett Szerb-házra, és az 1875-ös Halász-házra is hatást gyakorolt.⁴⁷

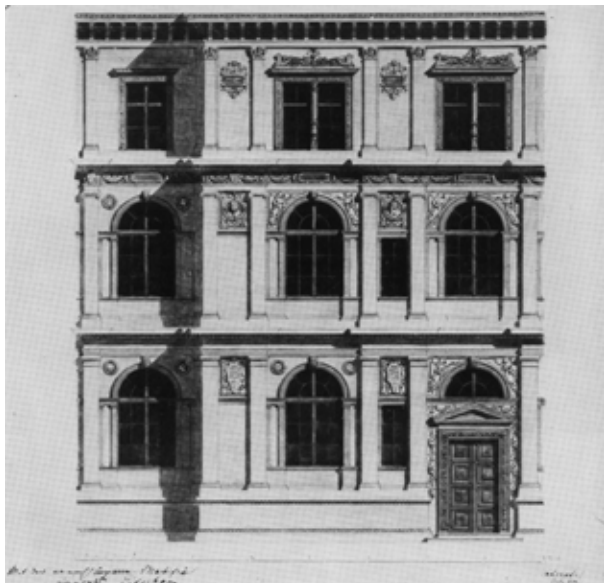
Amíg a homlokzat kapcsán egyértelmű volt az inspiráció, addig az alaprajz esetében ehhez hasonló mintát nem ismerünk. Az mindenesetre áruklódó, hogy a Műcsarnokot kezdetben Művészháznak hívták, ami azt erősíti, hogy intézményi előképe a bécsi Künstlerhaus lehetett. A lépcsőház és az udvarra néző, loggiás dísfolyosó kiképzéséhez Lang tanárának, Ferstelnek az egyik épülete, az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie adhatott ihletet (16. kép). Ferstel enteriőrjénél volutás jón oszlopok választják el egymástól a folyosó keresztboltozatokkal tagolt egységeit,⁴⁸ Lang viszont az oszlopokat megkettőzte. Érdekes megemlíteni, hogy amíg a Régi Műcsarnok külső homlokzata

45 VADAS 1998 (ld. 25. j.).

46 Norbert WİBİRAL–Renata MİKULA: *Heinrich von Ferstel*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1974.

47 MARÓTY Katalin: *Wéber Antal építészete a magyar historizmusban*. Budapest, Terc, 2009. 43.

48 WİBİRAL–MİKULA 1974 (ld. 46. j.).



15 Heinrich Ferstel: Részletterv a Kunstgewerbeschule főhomlokzatához
WIBIRAL–MIKULA 1974 (ld. 46. j.) Abb. 106.

szimmetrikus, addig a belső udvar homlokfalai – első-
sorban a díszfolyosó L alakja következtében – minden
oldalon eltérő architektúrájúak.

Összegzés

A Régi Műcsarnok épületét a pályatársak Lang Adolf legjobb munkájának tekintették (17. kép). Pártos Gyula művészi ihlet szüleményének nevezte, Jakab Dezső az Operaházzal együtt az akkori európai építészet két legnagyobb alkotása közé sorolta, Edvi Illés Aladár az építészet valódi remekét látta benne.⁴⁹ Elismertően írtak az épületről a 20. századi építészettörténeti munkák is. A Régi Műcsarnok azonban nemcsak Lang Adolf munkásságának fő műve, de a neoreneszánsz egyik kiemelkedő magyarországi alkotása is egyben. A stílus sikere elsősorban a vele kapcsolatos asszociációkban rejtett, hiszen a fogalomhoz a polgári öntudat, az egyéni szabadság, a tudományos gondolkodás és a



16. Heinrich Ferstel: Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, lépcsőház
WIBIRAL–MIKULA 1974 (ld. 46. j.) Abb. 103.

városi kultúra, vagyis a 19. század polgárának fő értékei kapcsolódtak, míg nemes eleganciája maximálisan kielégítette az esztétikai igényeket, additív szerkeszthetősége pedig szinte minden építészeti műfaj számára megfelelővé tette. Ezen a stílusirányzaton belül az itáliai neoreneszánsz képviselte Magyarországon a fő vonulatot.⁵⁰ Zádor Anna szerint Lang Adolf kollégáinál jelentősebb követője volt a velencei iskolának,⁵¹ vagyis 1873–1878 között megvalósult épületeivel ő is hozzájárult az itáliai neoreneszánsz budapesti megerősödéséhez.

Az épület külsejének megítélése minden építészettörténeti munkában pozitív, az alaprajzot azonban érték kritikák. Pártos Gyula a nagyterem túlságosan nagy

49 PÁRTOS 1877 (ld. 33. j.) 2; JAKAB 1917b (ld. 6. j.); EDVI ILLÉS Aladár: *Budapest műszaki útmutatója* [1896]. (Reprint kiadás.) Budapest, Terc, 2005. 164.

50 SISA József: Az építészeti stílus kérdése. In: *A magyar művészet a 19. században* (ld. 28. j.) 331.

51 ZÁDOR Anna: Palladianism in the Eclectic Architecture of Hungary. *Acta Technica Academiae Scientiarum Hungariae*, 73. 1970. No. 1–4. 143.



17. Lang Adolf: *Andrássy úti Műcsarnok*

Fotó: Hermann Oskar RÜCKWARDT: *Architektonische Studienblätter aus Budapest. Budapesti Építészeti Tanulmányok*. [Berlin, 1890.]
Budapest, Terc, 2013. I. sorozat 49. szám

belmagasságát, Jakab Dezső a vesztibülben „tolongó” oszlopokat és az épület közlekedési rendszerét bírálta. Furcsa módon a Képzőművészeti Társulat székháza sok szempontból a bérházépítés jellemzőit hordozza magán. Ezek közé kell sorolnunk a lépcsőház periferiális elhelyezését, a kiegyenlítetlen művészi színvonalat, az utcai szárnyra koncentrálódó díszítést, illetve azt, hogy a reprezentációs igény sok esetben elnyomja a funkcionalitást.⁵²

Annak ellenére, hogy Lang nagyon sokat köszönhetett egykori mesterének, úgy tűnik, hogy Ferstel művészete kevés hatást gyakorolt rá. Langot egyáltalán nem érintette meg tanárának sem anglofil lelkesedése, sem a neogótika iránti fogékonysága.⁵³ Követendő példa volt ugyanakkor számára Ferstel összművészeti megközelítése. Érdekes ellentmondásnak tűnik az is, hogy bár Lang a tanulmányait a mai Műszaki Egyetem elődjében folytatta, tervei esetében szinte mindig az

⁵² VADAS 1998 (ld. 25. j.).

⁵³ Carl Emil SCHORSKE: *A Ringstrasse bírálói és a modern város*

születése. In: *Bécsi századvég: politika és kultúra*. Szerk. Uő. Budapest, Helikon, 1998. 53.

alaprajzot, az építészet technikai oldalát (statikai számításokat, a falak elégtelen vastagságát, a szellőzés, a világítás és a közlekedési rendszer kérdését) kritizálták, míg rajztudását, tehetségét szinte kivétel nélkül nagyra értékelték. Lang Adolf az Osztrák–Magyar Monarchiának ahhoz a korai építészgenerációjához tartozott, amelynek tagjai még a társművészetekben is jártasak voltak.

Bár az 1874-ben megszerzett telket maga a Társulat találta igényeihez mérten nagynak, a terület felének értékesítése után megmaradt telken emelt épület kis mérete miatt csak igen rövid ideig tudott megfelelni céljának. A palota sokat dicsért, gazdagon díszített enteriőrje sem bizonyult ideálisnak kiállítótér számára, mert inkább az épület, mint a képek érvényesülését szolgálta. A Képzőművészeti Társulat – kihasználva a közeledő millenniumban rejlő lehetőséget – a Hősök

terén emeltetett magának új otthonát. Az Üllői úton megvalósult Iparművészeti Múzeum és Iskola szintén a millenniumra időzített átadásával a földszintet bérlő intézmény is elköltözött.

A Műcsarnok nemcsak az Országos Képzőművészeti Társulat székháza, hanem a magyar művészetet reprezentáló *Gesamtkunstwerk* is volt egyben. Minden szépsége és művészi kvalitása ellenére azonban alig húsz évig volt a képzőművészet otthona. Lang Adolf már második magyarországi tartózkodása idején át kellett, hogy élje, hogy a nemrég még fényesen ünnepelet épület elveszíti történelmi jelentőségét, és méltatlan funkciókat kénytelen a falai közé befogadni.⁵⁴ Ugyanakkor annak köszönhetően, hogy az egyik legtöbbet dicsért sugárúti épület volt, külső képe viszonylag sértetlenül megúszta az elmúlt csaknem másfél évszázadot.

54 Az 1896-ban üressé vált épület emeletén panoptikum nyílt Plasticon néven. Ekkor került sor az udvar üvegtetős lefedésére is. 1901-ben már a Magyar Vasúti és Hajózási Klub a fő bérlője az egykori színháznak. 1907-ben kabaré kezdte meg működését a mélyföldszinten, melynek enteriőrjét Márkus Géza tervezte szecessziós stílusban. 1913-ban az Országos Pedagógiai Könyvtár és Tanszermúzeum költözött ide. 1920-ban a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium tulajdonába került az épület, amelyet 1913 óta bérelt. 1924-ben a

mélyföldszintet a Nemzeti Színház Kamaraszínháza, 1925-től az Andrássy úti Színház, 1937-től újra a Nemzeti Kamaraszínháza foglalta el. Az emeleten 1928-ban nyílt meg az Új Magyar Képtár. 1949-ben összekapcsolták a Képzőművészeti Főiskola szomszédos épületével, míg a mélyföldszintet az Állami Bábszínház foglalta el. VADAS 1998 (ld. 25. j.) 141–143; GÁBOR Eszter: *Andrássy út. (A mi Budapestünk.)* Budapest, Budapest Főváros Önkormányzatának Főpolgármesteri Hivatala, 2002. 36.

Adolf Lang and his Chef d'Œuvre, the Old Kunsthalle Budapest

The career of Adolf Lang (Smíchov, 1848–Vienna, 1913) is only partly connected to the history of Hungarian architecture, as he was active for various lengths of time in Vienna, The Hague and Bucharest. He spent less than a quarter of a century in Budapest, in two separate periods: 1873–1878 and 1890–1908. Nevertheless, his work in Hungary is noteworthy in a number of respects. Firstly, besides the duo of Fellner and Helmer, he was the only architect in the period who designed several major theatre buildings. Secondly, as the architect of Stein Palace at 1 Andrassy Avenue (1876), he played a role in launching the Neo-Baroque in Hungary. The study presents the first period of Adolf Lang's activity in Hungary, with his chef d'œuvre being

the Old Kunsthalle (Régi Múcsarnok). The construction of the building for the National Hungarian Society of Fine Arts is traced from the design competition, through its implementation, to its opening celebration, highlighting the forerunners to the building's interior and exterior, its individual and artistic solutions, and its reception. Besides being influenced by the Palazzo Bevilacqua in Verona, as acknowledged by contemporaries, the design of the Old Kunsthalle was also inspired by the work of Heinrich von Ferstel, Lang's erstwhile master. In summary, the Old Kunsthalle was more than Adolf Lang's chef d'œuvre, for it remains one of the finest and most important Gesamtkunstwerks of the Hungarian Neo-Renaissance.

TÁRGYSZAVAK

Múcsarnok, Lang Adolf, neoreneszánsz, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, Sugárút, Palazzo Bevilacqua, Gesamtkunstwerk

KEYWORDS

Kunsthalle (Múcsarnok), Adolf Lang, Neo-Renaissance, National Hungarian Society of Fine Arts, Radial Avenue (Andrassy Avenue), Palazzo Bevilacqua, Gesamtkunstwerk

A Régi Múcsarnok díszítőfestése

Scholtz Róbert és Lang Adolf együttműködése

A 19. század utolsó harmadában és a 20. század első évtizedeiben emelt budapesti épületek díszítő falfestészetével kapcsolatban egyre több, az egyes épületek kutatása során felmerült adat, információ és tanulmány jelenik meg, melyek alapján egyre inkább az körvonalazódik, hogy Scholtz Róbert (1832–1912) a korszak díszítő falfestészetének vezető alakja volt.¹ Scholtz pályafutása során két alkalommal is részesülhetett a császári és királyi udvari szobafestő címben, valamint 1885-ben elnyerte a Ferenc József-rend lovagkeresztje címet is, ami jelzi a hazai szobafestőipar felvirágoztatásában betöltött kulcsszerepét és a szobafestés mint iparág korabeli jelentőségét.²

A Régi Múcsarnok díszítőfestésével kapcsolatban elsőként a díszítő falfestészet 19. század második felében alkalmazott terminológiáját, munkafolyamatait és az egyes szereplők munkamenetben betöltött szerepét célszerű világosan leírni és elhatárolni, támaszkodva a korabeli példákkal kapcsolatban eddig megjelent kutatási eredményekre.

Fogalomhasználat

A korabeli fogalomhasználatra vonatkozóan elsődleges forrásként szolgálnak a Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola 1880/1881-es tanévtől kezdve nyomtatott formában megjelenő évkönyvei. A főváros fenntartása

alá tartozó központi iskola 1886-ban jött létre több kerületi alsó iparrajziskola és a központként működő Felső Iparrajziskola összevonásával. Az iparrajziskolákat, majd az alsó és felső iparrajziskolákat egyesítő Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola fő célja az iparosok megfelelő szintű ízlésfejlesztése volt a rajzoláson, a rajztudás csiszolásán keresztül. A „Főcél, hogy a rajzolás által a hazai iparos ízlése, szem- és kézügyessége fejlesztesse, az iparost első lépéstől kezdve gondolkodásra, helyes észlelésre szoktatni, beható magyarázatok folytán öntudatos műveletre rendszeresen vezetni, hogy mindazon mulhatlanul szükséges ismereteket és jártasságot e téren elsajátíthassa, miszerint a kor követelményének megfelelően képzett iparossá, de főleg versenyképessé levén, anyagi létét biztosíthassa”.³

A mai szóhasználat fényében furcsán hangozhat, ha valaki szobafestőként olyan pozícióban lehetett, olyan megbecsültségnek örvendhetett, olyan műgyűjteménnyel rendelkezhetett,⁴ mint Scholtz Róbert a saját korában. Mit is takart pontosan a szobafestő foglalkozás a 19. század második felében? A szobafestés a mai fogalomhasználattól eltérően az épületbelső díszítő falfestésére terjedt ki. Scholtz Róbertet Gelléri Mór úgy említi, mint azt a műiparost, „[...] aki hazánkban az első [volt], ki ez [a szobafestő] ipart a mesterség szűk korlátaiból kiemelve, igazi és elsőrendű műiparrá fejlesztette”.⁵ A tényt, hogy a szobafestés a díszítő falfestést fedte, bizonyítja az is, hogy az 1880/1881-es évkönyvben például Scholtz Róbertre mint „díszítményi festészre”

1 SZEKENI Nándor: Scholtz Róbert (1832–1912). In: *Scholtz Róbert emlékére. 1886–2006. 120 éve alakultunk*. Budapest, Szobafestő-Mázoló-Tapétázó Országos Ipartestület, 2006. 6–23.

2 GELLÉRI Mór: Scholtz Róbert, szobafestő. In: *A magyar ipar uttörői. Élet- és jellemrajzok a magyar iparos-íjűság buzdítására*. Budapest, Dobrowsky és Franke kiadása, 1887. 221–223.

3 *A fővárosi községi összes iparrajziskolák rövid vázlatos tudósítványa az 1880–81-iki tanév végén*. Szerk. VIDÉKY János. Budapest, Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1881. 7–8.

4 DINER Dénes József: Budapest magánképtárai. Scholtz Róbert gyűjteménye. *Művészet*, 2. 1903. 4. sz. 260–264.

5 GELLÉRI 1887 (ld. 2. j.) 221.

történik hivatkozás, egy olyan kiválóságra,⁶ aki a Felső Iparrajziskolát több műiparossal együtt meglátogatta. Minden évben történt említés a „látogatásokról”, amiket a korabeli, tágabb körben értett műipar jeles politikai és közéleti személyiségei tettek az iskolában.⁷ További adalék, hogy ugyanebben az évben az iskola ajándékba kapott „Scholz Róbert, festész urtól 6 drb. színes mintát”.⁸

A szobafestés az „iparfestészeti” iparosfoglalkozások csoportjába tartozott, képviselőiket a Felső (vagy Továbbképző) Iparrajziskolában tanították rajzolni, ami ebben az időszakban a IV. kerületi egykori gr. Károlyi-(Czukor-)Jutcai községi iskola 3. emeletén működött.⁹ Az alsó iparrajziskolába kerülhettek be a legalább négy elemivel rendelkező szobafestő iparostanoncok, majd onnan léphettek tovább a felső iparrajziskola „iparfestészeti” csoportjába. Ebbe a csoportba tartoztak a szobafestők mellett a címfestők, fényezők és mázoló is. A Felső Iparrajziskolában Gaál Lajos „rendes rajztanító, akadémiai festész” tanította a díszítési szobafestészetet az 1880/1881-es tanévben. Az „iparfestészeti rajzolás” oktatása „stílszerű minták” után történt.

Az „iparfestészeti” ágak közé tartozott tehát a szobafestés, a címfestés, a fényezés, az aranyozás, a mázolás és a tapétázás. Mindezen ágak, összességében az iparfestészeti tagozat működéséről és követelményeiről az 1886-ban létesített Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola első, 1887/1888-as évkönyve nyújt részletes áttekintést. Az „ipari festők” az órákon sík és domború díszítményeket, virágokat, „jó stílusú czímereket” rajzoltak, esetenként festettek; továbbá régi és új szövetmintákat és szőnyegmotívumokat elemeztek és rajzoltak a forma- és színtani elvek tekintetbe vételével, valamint feladataik közé tartozott díszítményi vázlatok nagy méretben történő kidolgozása is.¹⁰ Az iparfestészeti osztály téli szakrajzolósi tanfolyamának leírásából az is kiderül, hogy nemcsak azok az iparosok jártak erre a tanfolyamra, akik az iparfestészetben óhajtották magukat képezni, hanem azok is, akik az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolába jelentkeztek továbbtanulni. Az iparfestők közül ebben

a tanévben csak a díszítményi és szobafestők voltak önálló szakcsoportként elkülönítve, hiszen munkájuk jellegéből fakadóan csak a négy hónapig tartó téli tanfolyamokon tudtak részt venni, ellentétben a címfestőkkel például, akik egész évben beiratkozhattak a tanfolyamokra. A szobafestők főleg szabadkézi szénrajzot, színtant, gyakorlati festést és sablonmetszést tanultak.¹¹ A szobafestők téli tanfolyamának leírásából az is kiderül, hogy az iparostanoncok és -segédek az üzletben csak a festéktörést, a sablonok „patronírozását”, síkokat bemeszelné és vonalazni tanultak meg. Összességül pedig ez olvasható: a „[...] tapasztalat mutatja, hogy a befejezett téli tanfolyamok után a jobb tanítványok sorsukat javítják, mert az előbbeni évhez képest jobban díjaztatnak, a díszítményi festőknél inkább alkalmaztatnak”.¹² Az iparfestők szakrajzolósi tanfolyamain az iskola (iskolák) akkori igazgatója, Vidéky János (1827–1901) „akadémiai festész”, Nagy Lázár festész, rajztanár (ideiglenes tanár), Götz Adolf gyakorló szobafestő (ideiglenes tanár) oktattak. Az 1889/1890-es évkönyvben foglaltak szerint a szobafestők az alábbi tantárgyakat tanulták: mértan, mértani rajz, elemi rajz, ékítményi rajz, „dombor műrajz”, színtani gyakorlat, díszítményi festés.¹³ Ugyanez az évkönyv tudósít arról is, hogy a „Budapesti szobafestő-, mázoló-, aranyozó- és fényező-ipartestület” elismerésként „három darab aranyat szavazott meg a legjobb szakbeli tanítványnak”¹⁴ – az az ipartestület, amelynek alapítása Scholtz Róbert nevéhez fűződött.

Budapest Székesfővárosi Szobafestő, Címfestő, Mázólo, Aranyozó és Fényező Ipartestület

Az ipartestületek alapítása összefüggött Budapest 19. századi urbanisztikai és ehhez kapcsolódó iparfejlesztésével, ami addig nem látott igényeket hívott életre. A főváros 1870-es években indult építkezéseinek egyre nagyobb tömegben volt szükség az építőipar-

⁶ Fővárosi 1881 (ld. 3. j.) 7.

⁷ Uo. 5–7.

⁸ Uo. 15.

⁹ Uo. 11.

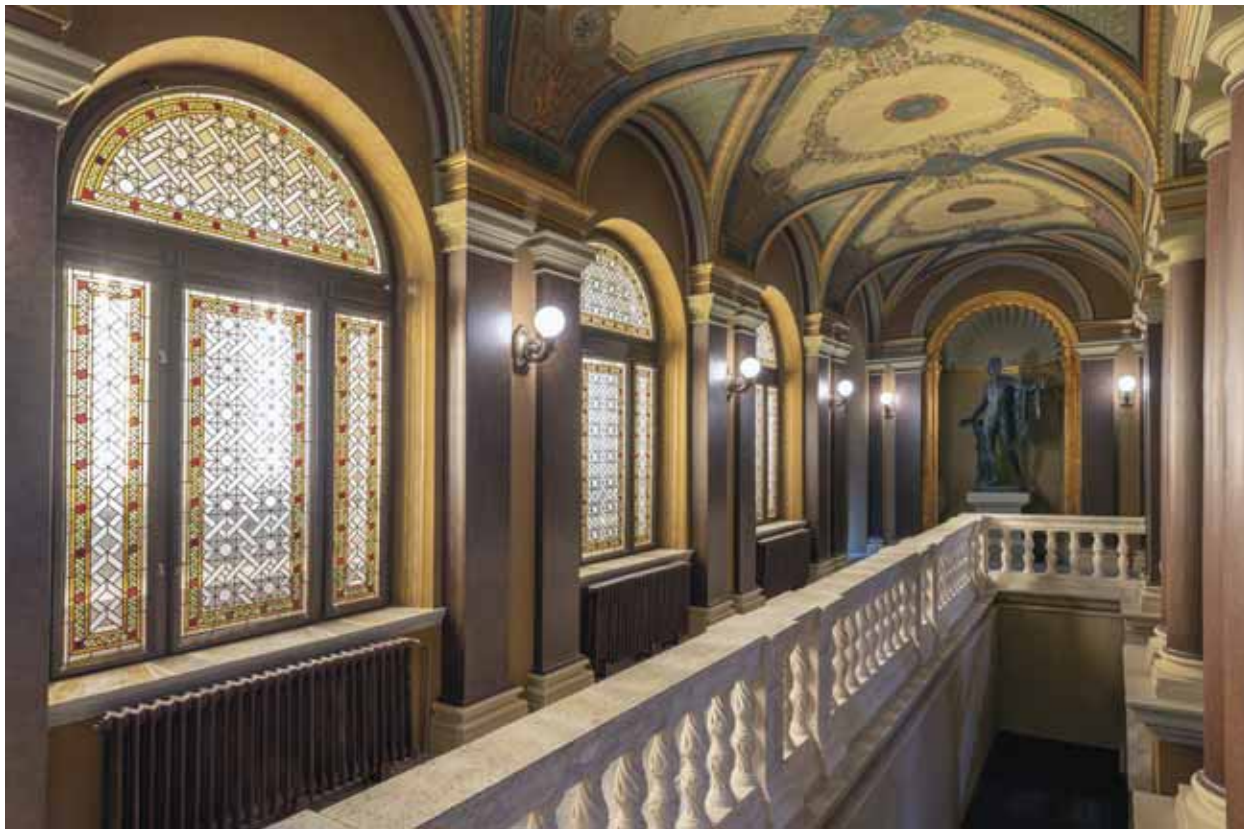
¹⁰ A Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1887–1888. tanév végén. Szerk. Vidéky János. Budapest, Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1888. 18.

¹¹ Uo. 28–29.

¹² Uo.

¹³ A Fővárosi Községi Iparrajziskola tudósítványa az 1889–1890. tanév végén. Szerk. Vidéky János. Budapest, Pesti Könyvnyomda Részvénytársaság, 1890. 49.

¹⁴ Uo. 5.



1. A Régi Műcsarnok előcsarnokának díszítőfestése
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

hoz, építéshez kapcsolódó iparág képzett iparosaira. Ennek egyik vetülete volt az iparosok magas szintű rajzi képzésére az öt kerületi alsó iparrajziskola és a Felső Iparrajziskola egyesítésével létrehozott Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola 1886-ban. Egy másik vetülete pedig a szintén ugyanabban az évben alapított, szintén ugyanabba az iparfejlődési áramlatba illeszkedő, Scholtz Róbert vezetésével létesített Budapest Székesfővárosi Szobafestő, Címfestő, Mázóló, Aranyozó és Fényező Ipartestület. Az ipartestület létesítése az 1884-es második ipartörvénnyel (XVII. t. c.) állt összefüggésben, amely az ipartársulatok ipartestületekké történő alakulását, valamint az ipar megkezdését, gyakorlását, az iparostanoncok és -segédek alkalmazását szabályozta. Scholtz 1886 és 1889 között vezette a testületet, amelynek a kezdeti időszakban saját Baross utcai lakásában adott helyet (Baross utca 34.).

A Régi Műcsarnok épülete díszítőfestésének előképei

Az épület stílusáról és belső díszítéséről a *Vasárnapi Ujság* 1877-ben így ír: „A műcsarnok olasz renaissance stílusban épült, mint a mely a modern szükségletnek leginkább megfelel, nagy és egyszerű alakzatokat nyújt s azonkívül, hogy alkalmas dísz és pompa kifejtésére, mai időben a nyilvános épületeknél leginkább megszokott. Az épület kívülről, homlokzati oszlopsorával, három kapujával s nagy ablakaival tetszetős a szemnek, belső díszítése oly fényes és izléses, hogy a legmagasabb műigényeknek is megfelel. Különösen meglepő szép a lépcsőház, melyet színes márvány- és porphyrtucco-oszlopokon nyugvó boltozat s tojásdad kupola borít, folytatást nyerve az emeleti előcsarnok síkboltozatában. Mind a ketőnek díszítése pazar



2. A lépcsőház kupolaboltozatának díszítése
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



3. A lépcsőház kupolaboltozatának pompeji stílusú díszítése
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

gazdagságának mondható. Különösen a kupola és az előcsarnok mennyezetdíszítése művészi kivitelben és ízlésben is ritkítja párját. A kupola a művészetek, nevezetesen a festészet, szobrászat, építészet, rajz, rézüntészet, műipar és a műtörténet személyesítéseit, míg az előcsarnok az Öszhang, Szépség, Valóság és Képzelet négy allegorikus alakját tünteti föl. A csarnok benső falán zöld márványlapokon arany betűkkel föl vannak vésve a pártfogók nevei. A lépcsőház, kupola és előcsarnok díszítésének bőven aranyozott kapitelsei és friesei *Marhenke* szobrász művei. A falfestés figurális része jeles művésznünk, *Lotz* Károly legsikerültebb ilyenmű művei közé tartozik, míg az ornamentikai rész maga a tervező, *Láng* Adolf nagy gonddal készített sajátkezü festménye.¹⁵

Az 1870-es években járunk, az Andrássy út kiépítésének időszakában, a magyarországi, azon belül is a fővárosi historizáló építészet neoreneszánsz fázisában. Az akkor „modernnek” tekintett neoreneszánsz olyan architektonikus formavilágot biztosít, ami alkalmas a nagyvonalú díszítés és pompa kialakítására. A Régi Múcsarnok esetében ez a figurális, az ornamentális elemek, a márvány- és porfírutánczatú támaszok gazdag aranyozással kombinált kiképzését jelentette.

A Lang Adolf tervezte épület belső festészeti kialakítása 1875 és 1877 között zajlott, melyben három fő szereplő működött közre: Lotz Károlyhoz a figurális festés köthető, Lang Adolf az ornamentális festés egy részét készítette,¹⁶ Scholtz Róbert pedig szobafestőként szerepel.¹⁷ Az ornamentális festés nemcsak a mostani,

¹⁵ A múcsarnok. *Vasárnapi Ujság*, 24. 1877. 44. sz. 698.

¹⁶ Uo.

¹⁷ VADAS Ferenc: *Budapest, Andrássy út 69. Tudományos dokumentáció.* Kézirat. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1998. 55–56.



4. A lépcsőház kupolaboltozatának arabeszkjei
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

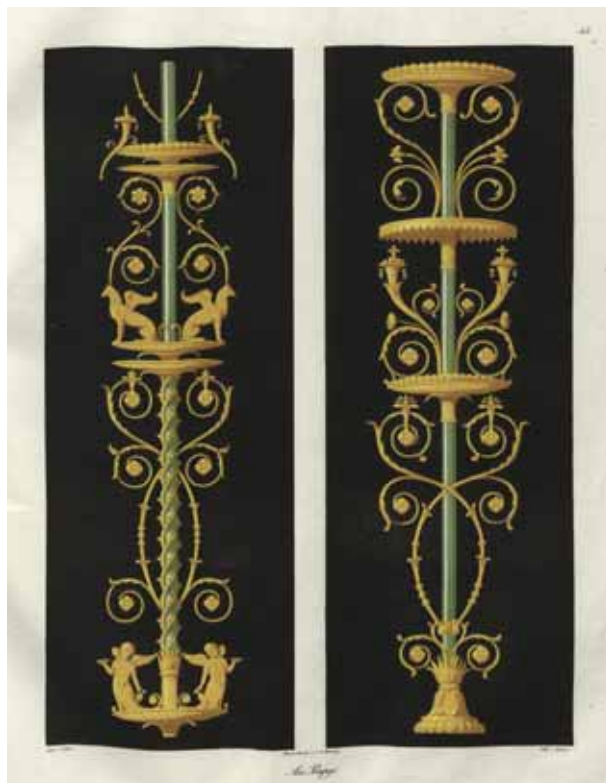
hanem a korabeli kommunikációban is némiképp háttérbe szorult. A *Vasárnapi Ujság* korabeli közleményeiből ugyanakkor nem derül ki, hogy Lang Adolf „nagy gond- dal készített sajátkezű festménye” a falfestés melyik részére vonatkozik pontosan, és az sem, hogy Lang munkája hogyan viszonyult Scholtz szobafestő munkálataihoz. Ybl Ervin Lotz Károly életéről és művészetéről írt 1938-as monográfiájában¹⁸ már pontosabban meghatározza Lang szerepét a díszítőfestésben, mely szerint a lépcsőházi kupola boltozatának „[...] dülény- alakú, apró négyszögeiben pompeji mintájára kicsiny alakok jelennek meg, de ezek már nem Lotznak, hanem Lang Adolf építésznek sajátkezű munkái. Ő festette az épület belsejének remek ornamentális és groteszk díszítését.”¹⁹ Ybl ugyanakkor nem említi Scholtz Róbert közreműködését a Régi Múcsarnok falfestésének kialakításában.

A források alapján nehéz egyértelműen és pontosan szétválasztani Lang és Scholtz részvételét a Régi Múcsarnok épületének belső festésében, ezért a tanulmány második részében nem ennek tisztázására, hanem a díszítőfestés meghatározó, karakteres történeti mintájának, az előképek egy jól körülhatárolható csoportjának bemutatására fókuszálók.

A Régi Múcsarnok épületének előképe a Michele Sanmicheli (1484–1559) tervezte 16. századi veronai Palazzo Bevilacqua volt, a díszítőfestés előképei azonban nem ehhez az épülethez köthetők. Egy átfogó pillantást vetve az előcsarnok (1. kép), a lépcsőházi kupola (2–4. kép), és a rektori folyosó falfelületeire a díszítést illetően két dolog tűnik fel egyöntetűen: az ornamentika azonos színkombinációjú, arannyal gazdagított polikrómiája és a figuratív ornamensek bátor, gazdag alkalmazása. A színhasználatot illetően a zöld (olajzöld), a vörös (terrakotta)

¹⁸ Ybl Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938. 166–172.

¹⁹ *Uo.* 168.



5. Festett kandeláber Pompejiből
ZAHN 1828–1829 (ld. 21. j.) 35. kép

és a sárga dominál, az arany kiemelt használatával. Ez utóbbit leszámítva, ez a fajta színkombináció, bár más arányokkal, az ókori pompeji épületek falfestésére volt jellemző, melynek beható ismerete az 1870-es évekre már Európa-szerte elterjedt volt. Az ornamentális festésnek a pompeji falfestéssel való szoros kapcsolatára utal Ybl Ervinnek az a megjegyzése is, amely arra vonatkozik, hogy a lépcsőházi boltozat trapéz alakú mezőinek „pompeji mintájára” festett figurális elemei Lang Adolf munkájának tekinthetők.²⁰ Azonban a pompeji jelleg más díszítőfestészeti részletekben is megmutatkozott, így a lépcsőházi kupola arabeszkjeiben (4. kép), valamint



6. Falképtöredék Stabiae-ból
ZAHN 1828–1829 (ld. 21. j.) 79. kép

az előcsarnok félemeleti boltozatfestéseinek groteszk, levéldíszes figuráiban.

Mi volt az útja a pompeji faldíszítésnek, mire egy 19. századi budapesti neoreneszánsz épületbelső pompeji stílusú ornamentikájává vált? A Pompejiben és Herculanumban a 18. század közepén kezdődött ásatások a 19. század első felében új fordulatot vettek. Ekkor született meg a feltárt falfestmények első, színesen reprodukált dokumentációja, amely Wilhelm Johann Karl Zahn (1800–1871) német építész, festő, művészetkritikus, az ásatások korabeli szuperintendánsa nevéhez fűződik. 1828 és 1852 között Berlinben jelent meg az a három kromolitográfiai album, amely a pompeji, herculaneumi és stabiae-i épületmaradványok legszebb falképeit mutatta be (5–6. kép).²¹ Zahn sorozata kulcs szerepet töltött be mind a kromolitográfia mint sokszorosító grafikai technika fejlődésében,²² mind a pompeji

²⁰ Uo.

²¹ Wilhelm ZAHN: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae.* / *Les plus beaux ornements et les tableaux les plus remarquables de Pompei, d'Herculanum et de Stabiae.* Heft I–X. Berlin, Georg Reimer, 1828–1829. Wilhelm ZAHN: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae.* / *Les plus beaux ornements et les tableaux les plus remarquables de Pompei, d'Herculanum et de Stabiae.* Zweite folge. /

Deuxième série. Heft I–X. Berlin, Georg Reimer, 1842. Wilhelm ZAHN: *Die schönsten Ornamente und merkwürdigsten Gemälde aus Pompeji, Herkulanum und Stabiae.* / *Les plus beaux ornements et les tableaux les plus remarquables de Pompei, d'Herculanum et de Stabiae.* Dritte folge. / Troisième série. Heft I–X. Berlin, Dietrich Reimer, 1852.

²² Michael TWYMAN: *A History of Chromolithography: Printed Colour for All.* London, British Library, 2013. 81–83.



7. Pompeji ornamentika
JONES 1856 (ld. 23. j.) Plate XXIV. Pompeian no. 2.



8. Pompeji stílusú architektúradísz
RACINET [1869–1873] (ld. 24. j.) Pl. VIII.

falfestészet és ornamentika 19. századi elterjedésében. Ez utóbbit bizonyítja az, hogy a század közepétől megjelenő nagyszabású és nagyhatású történeti mintakönyvek (Owen Jones, Albert Racinet, Heinrich Dolmetsch) mind az ő kromolitográfiai színes képtábláit tekintették elsődleges forrásuknak. Owen Jones (1809–1874) *The Grammar of Ornament* című albumának pompeji ornamentikát bemutató három lapjából kettő (Plate XXIII, Plate XXIV) (7. kép) Zahn könyvének első, 1828-as kötete illusztrációinak másolata és reprodukciója.²³ Albert Racinet (1825–1893) *L'Ornement polychrome* című sorozata

görög–római ornamentikát bemutató két lapjának²⁴ egyik forrása Zahn albuma (8. kép), továbbá Heinrich Dolmetsch (1846–1908) *Der Ornamentenschatz*²⁵ című kompilációjában is ugyannerre a műre hivatkozik pompeji falfestészeti példáinak előképeként (9. kép).

Ezek a legismertebb, „minden” stílusra és korszakra kitekintő történeti motívumgyűjtemények valóban tálcán kínálták a pompeji falfestészet motívumvilágát, azonban az ezeken megjelenő nőalakok még nem feltétlenül szolgáltak elegendő mintaként a Régi Műcsarnok kupoladíszítésén megjelenő figurális elemekhez.

²³ Owen JONES: *The Grammar of Ornament*. London, Day and Son, 1856. Plate XXIII, Plate XXIV.

²⁴ Albert RACINET: *L'Ornement polychrome. Cent planches en couleurs or et argent contenant environ 2000 motifs de tous les styles. Art ancien et*

asiatique, Moyen Age, Renaissance, XVIIe et XVIIIe siècle. Paris, Firmin Didot, [1869–1873]. Pl. VIII, Pl. IX.

²⁵ Heinrich DOLMETSCH: *Der Ornamentenschatz. Ein Musterbuch stilvoller Ornamente aus allen Kunstepochen*. Stuttgart, Hoffmann, 1889. Taf. 9.



9. Falképek és festett domborművek Pompejiből és Herculaneumból
DOLMETSCH 1889 (ld. 25. j.) Taf. 9.



10. Táncoló bacchánsnők Pompejiből
PRESUHN 1878 (ld. 27. j.)

A figuratív ornamensek közelebbi megfigyelése azt mutatja, hogy a pompejiben narratív kontextusba helyezett nőalakok és puttófigurák az Andrássy úti palota díszítésében már ornamentális funkciót töltenek be, és a kupola alsó ívmezőinek trapéz alakú osztásaiban ismétlődő mintasorozattá válnak (3. kép). A női figurák variabilitása Zahn albumában is megjelenik egy stabiae-i fal négyzetes osztású felületén (6. kép).²⁶ A figurák ornamentalitását katalizáló változatosság azokban a könyvekben jelent meg a maga teljességében, amelyek kifejezetten a pompeji, herculaneumi, stabiae-i falfestészeti emlékek feldolgozására és polikróm reprodukálására fókuszáltak. A festőmunkálatokat követően,

1878-ban jelent meg Emil Presuhn (1844–1878) német régész művészeknek, ipariskoláknak és az antikvitás szerelmeseinek összeválogatott *Les décorations murales de Pompéi* című kromolitográfiai albuma, amely a Mintarajztanoda könyvtári állományának is része volt.²⁷ A mű olyan „szortimentjét” kínálja a pompeji allegorikus nőalakoknak, amely 18. századi hagyományokkal rendelkezik, és amely a 19. században szabadon kezelve jelenik meg több neoreneszánsz épületen is (10. kép). Térben és időben azonban a legközelebbi és legkézenfekvőbb példája ennek a bécsi Iparművészeti Múzeum Ferdinand Laufberger (1829–1881) nevéhez köthető díszítőfestése, ahol a könyvtár kazettás mennyezetének nyújtott

²⁶ ZAHN 1828–1829 (ld. 21. j.) VIII. Cahier. 79.

²⁷ Émile PRESUHN: *Les décorations murales de Pompéi: à l'usage des*

artistes, des écoles industrielles et des amis de l'antiquité. Leipzig, Weigel, 1878.



11. A bécsi Iparművészeti Múzeum Könyvtárának mennyezete
Fotó © Katona Júlia

hatszög alakú mezőiben láthatók mandula formákba foglalt, a Régi Múcsarnok kupolaboltozatához hasonló, monokróm, lebegő nőalakok (11. kép).

A pompeji stílusú festészeti díszítés azonban a Régi Múcsarnok esetében a nőalakok mellett az arabeszkek bőkezű használatában is megjelent, ami már erősen a reneszánsz szűrőjén keresztül jutott el a 19. századi „újranelhasználásig”. Míg a rektori folyosó boltozatát ívelt pompeji színvilágú levéldíszes ornamentikával díszítették, a lépcsőház kupolaboltozatának ívmezőiben feltűnő groteszk alakok már a sötét és a világos kontrasztjára épülő reneszánsz márványberakások és fajtársi logikáját követik. Természetesen olyan mintakönyvek illusztrációs anyagát követve, mint Valentin Teirich (1844–1876) osztrák építész *Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance (Intarsien)*²⁸ és *Eingelegte Marmor-Ornamente des Mittelalters und der Renaissance*²⁹ című kötetei (12. kép).

A Régi Múcsarnok díszítőfestése lehetséges előképeinek feltárása rávilágít arra, hogy a budapesti neo-reneszánsz paloták festett dekorációjaként választott pompeji stílus a korabeli felfogás szerint kiválóan alkalmas lehetett az olasz reneszánsz stílusban épített középületek pompájának és a legmagasabb fokú műigényeknek megfelelő ízlés kiemelésére.



12. Intarziadísz a perugiai Collegio del Cambio nagyterméből
TEIRICH 1873 (ld. 29. j.) 10. kép

A palota díszítőfestésének vizsgálata kutatási szempontból is további perspektívákat nyithat. Az eddigi építészeti- és művészettörténeti kutatások már pontosan definiálták a historizmusnak a különféle épülettípusokhoz társított stíluspreferenciáit. Az ornamentikakutatás, és azon belül is az ornamentális falfestés tanulmányozása pedig egy másik utat nyithat: feltárhatja és feltérképezheti, hogy a historizmus korának tervezői az egyes épülettípusokhoz mely díszítő stílusokat választották, valamint azt is, hogy azok az épületek funkcióját és eszmeiségét milyen módon támogatták.

28 Valentin TEIRICH: *Ornamente aus der Blüthezeit italienischer Renaissance (Intarsien)*. Wien, Alfred Hölder–Beck'sche Universitäts-Buchhandlung, 1873.

29 Valentin TEIRICH: *Eingelegte Marmor-Ornamente des Mittelalters und der Renaissance*. Wien, Alfred Hölder, 1875.

The Ornamental Painting of the Old Kunsthalle

The Collaboration between Róbert Scholtz and Adolf Lang

The ornamental painting of the Old Kunsthalle was carried out by Róbert Scholtz (1832–1912) and his workshop. Based on the latest research, it is increasingly apparent that Scholtz was the period's foremost figure in decorative wall painting. The sudden expansion of the construction industry in the last third of the nineteenth century in Hungary also resulted in an increase in the decorative painting industry, and Scholtz, as the imperial and royal decorative painter, was one of the defining figures in this field. During his career, Scholtz earned the title of decorative painter to the imperial and royal court on two occasions, and in 1885 he was awarded the knight's cross of the Order of Franz Joseph, indicating both Scholtz's key role in the flourishing of the practice in Hungary, and the contemporary importance given to decorative painting as a branch of the applied arts. Scholtz was responsible for the ornamental painting of such major buildings in Buda-

pest as the Opera House, the Parliament, Matthias Church, and several palaces on Andrassy Avenue, including the Old Kunsthalle (Régi Múcsarnok). In relation to the decorative painting of the Old Kunsthalle, the study clarifies the terminology used within the industry in the second half of the nineteenth century, describes the working processes and the roles performed by the different players involved, and – with the help of contemporary ornamental pattern books – presents the forerunners to the ornamental painting designs, some of which can be traced as far back as the wall paintings of Pompeii. The interior painting of the building, designed by Adolf Lang, was carried out between 1875 and 1877 with the collaboration of three main figures: Károly Lotz, who created the figural paintings; Adolf Lang, the architect, who produced some of the ornamental paintings; and Róbert Scholtz, the painter who decorated the interiors.

TÁRGYSZAVAK

díszítőfestészet, műipar, ornamentika, neoreneszánsz, pompeji falfestészet

KEYWORDS

decorative painting, applied arts, ornamentation, Neo-Renaissance, Pompeii murals

Lotz Károly fal- és mennyezetképei a Régi Múcsarnok épületében

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat első állandó otthona, a veronai Palazzo Bevilacqua mintájára épült neoreneszánsz palota belső díszítésére a kor legnevesebb művészei kaptak felkérést. Az épület funkciójához illő reprezentatív falképeket Lotz Károly, a műfaj egyik vezető mestere alkotta meg 1877-ben.

Az ekkor már negyvennégy éves festő több mint tíz éve élt Magyarországon, és ez alatt az idő alatt többek között a Vigadó, a Magyar Nemzeti Múzeum és a Markó utcai gimnázium Than Mórral közösen kivitelezett díszítésével bizonyította művészi kvalitásait. 1871-ben a londoni nemzetközi kiállítás aranyérmét, két évvel később pedig a Ferenc József-rendet is elnyerte, a bécsi Képzőművészeti Akadémia pedig tiszteletbeli tagjává választotta.¹ Kézenfekvő a feltételezés, hogy a múcsarnoki megbízás elnyerésében Lotz ismertsége mellett a Társulat akkori elnöke, Pulszky Ferenc rokonszenve is szerepet játszhatott. Pulszky a Nemzeti Múzeum igazgatójaként közreműködött az intézmény három évvel korábbi díszítőprogramjának kialakításában, és szorosán együttműködött a művészekkel. 1875-ben Pulszky javaslatára nevezte ki Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter Lotzot a neves szakmai tanácsadó testület, a Képzőművészeti Tanács tagjává.² Talán a kettejük közötti jó viszonynak is köze lehetett ahhoz, hogy amikor Pulszky fia, Károly – az Esterházy-képtár későbbi igazgatója – 1882-ben elvette feleségül Márkus

Emíliát, a korszak ünnepezt színésznőjét, akkor Lotz a Régi Múcsarnok mennyezetképéhez készített eredeti kartonjait adta nászajándékba az ifjú párnak.³

A múcsarnoki megbízásért járó tiszteletdíj pontos összege nem ismert, Ybl Ervin feltételezése szerint az építész Lang Adolf az épület belső díszítésére kiutalt 20 000 forintból fedezte Lotz költségeit.⁴ Kettejük szoros együttműködésére utal az az újsághír is, miszerint Lotz Langgal közösen dolgozott a tanácssterem (a mai rektori iroda) ornamentális festésén.⁵

A lépcsőház lunettaképei

Pulszky Ferenc nemcsak a megbízásban, hanem a murális program kialakításában is fontos szerepet játszhatott. A cél minden bizonnyal az volt, hogy az ország első állandó kiállítási palotájába olyan ábrázolások kerüljenek, melyek amellet, hogy az épület funkcióját világosan kifejezik, lelkiekben felkészítik a látogatókat a tárlatlátogatások élményére, a hétköznapi valóságból a művészet szférájába történő átlépésre.

A mai szemlélőre is lélegzetelállító benyomást tesz a kupolával és ólomüveg betétes okulusszal koronázott lépcsőház, melynek mezőit gazdag reneszánsz ornamentika díszíti (1. kép). A csegelekben szárnyas puttók⁶

1 YBL Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938. 50.

2 Uo. 49.

3 FÓTHY János: P. Márkus Emília emlékei. *A Pesti Hirlap Vasárnapja*, 50. 1928. 5. sz. 3. A Jászky Béla és Szivessy Tibor tervei alapján épült villa halljának mennyezetébe voltak beépítve az allegóriák, míg az ebédlőben az Ádám Károly-ház loggiájának mennyezetéhez készített kartonok (Ámor diadalszekere, a Bőség és a Remény allegóriája) voltak láthatók, vászonra húzva. YBL 1938 (ld. 1. j.) 148.

4 Uo. 166.

5 *Ellenőr*, 10. 1878. 237. sz. 3. A legtöbb korabeli művészhez hasonlóan Lotz személyes meggyőződésből is támogatta a kiállítási palota felépülését: azok között az alkotók között volt, akik egy-egy művük sorsolásán való értékesítésével járultak hozzá az építkezéshez.

6 Közülük kettő erősen át van festve, noha hátterük aranytűnik, a vizsgálatok során nem sikerült kideríteni, pontosan milyen anyagra festették őket. *Restaurálási kutatási beszámoló és restaurálási terv. A rektori lépcső és a rektori folyosó falképei és díszítőfestései, az előtér*



1. A Régi Múcsarnok (Andrássy út 69.) lépcsőházának kupolája
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

a különböző művészeti ágakra utaló eszközöket (például festőbot, paletta, szén, körző) tartanak (2. kép), felettük a vatikáni loggiákhoz hasonlóan kialakított, stukkókeretek által határolt négyszögletű mezőkben nagyvonalúan festett, apró, táncoló alakok láthatók változatos beállításokban. Ezeket sajnos az idők során

többször is átfestették, de írott források szerint eredetileg a Lotznak segédkező Barsy Adolf alkotta őket, és a múzsákat ábrázolják.⁷ Ennek azonban ellentmond az apró alakok magas száma, és hogy férfiak is vannak közöttük, ezért valószínűbb, hogy pusztán dekorációs célt szolgálnak. A kupola alatti lunetták Lotz saját kezű

oszlopai. Lotz Károly *tíz falképe*. Kézirat. MentArtis Kft., 2019. 6. Lotz alkotásai a sorozatos beázások miatt az évtizedek során súlyosan károsodtak. A folyosói mennyezetképeket műgyanta alkalmazásával 1956–1957-ben Kapos Nándor és Sárdy Brutus restaurálta. 1989-ben a Műipart, később az Építészetet ábrázoló lunettát is le kellett választani. 2006-ban Szegő Attila, a Magyar Képzőművészeti Egyetem restaurátorhallgatója hamis színes infrával és fototechnikai eljárásokkal vizsgálta az emeleti alkotásokat, de restaurálásukra csak 2021-ben kerülhetett sor Csanda Jenő, Hollósi Éva, Kóródi Katalin, Kiss Edit, Kolozs Mónika, Szabó Tamás, Tamási Alexandra, Tóth Alexandra és Verebes Dóra közreműködésével. Az Építész

restaurálása jelenleg is tart, Bóna István vezetésével az egyetem két restaurátorhallgatója, Skladanová Friderika és Csoma Tírza dolgozik rajta.

- 7 Barsy Adolf (1872–1914) a Mintarajztanoda elvégzését követően Bécsben és Münchenben tanult, majd a Lotz Károly által vezetett II. számú Festészeti Mesteriskola növendékeként folytatta tanulmányait. Részt vett többek között a Feszty-körkép és a pannonhalmi millenniumi emlékmű kifestésében. Negyvenegy éves korában, idegbajban hunyt el. LVKA Károly: Barsy Adolf Ágost. *Művészet*, 13. 1914. 1. sz. 89–90.

művei, a képzőművészet egyes ágait, vagyis a Műipart, Építészetet, Szobrászatot, Festészetet, Rajzot és a Rézmetszést jelenítik meg (3., 5., 7., 9., 11., 13. kép). A sort a Művészettörténet ekkoriban még gyerekcipőben járó tudományának ábrázolása zárja (15. kép). A Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán fennmaradt előtanulmányok alapján úgy tűnik, ezek a kompozíciók nem változtak jelentősen az alkotófolyamat során (4., 6., 8., 10., 12., 14., 16. kép). Lotz szokásos munkamódszerének megfelelően ceruza- és krétarajzokon érlelte ki az egyes alakok pontos beállítását, különös gondot fordítva a lábak helyzetére,⁸ kékpapírra készített fekete- és fehérkréta-vázlatokon pedig a drapéria esését tanulmányozta. A kis méretű, színes olajvázlatok, melyeket már a megbízónak is bemutatott, a végleges megoldást mutatják.⁹ A perszifikációk egytől egyig klasszikus szépségű nőalakok, akik festett kőemléken pihennek. Beállításuk Pinturicchio Santa Maria del Popolo-beli múzsaábrázolásait, lábaik helyzete Michelangelo Medici-síremlékének napszakábrázolásait és a Sixtus-kápolna statikusabb ignudóit idézik, testüket nagyvonalú redőkben aláomló drapéria takarja. A zöld, okker, rózsaszín és barnásvörös finom színharmóniáját az arany háttér¹⁰ emeli ki, mely egyben az ábrázolások elvontságát is kifejezi. Az attribútumok részben az egyes művészeti ágak műveléséhez szükséges eszközök (például véső, festékesláda, szén, rajztábla), részben történeti utalásokat hordoznak. A Művészettörténet perszifikációja talán Apolló szekerét vagy kocsiverseny-jelenetet ábrázoló vörösalakos volutakratér és fantázia szülte dombormű társaságában látható, a Szobrászat perszifikációja a Louvre-beli arles-i Vénusszal együtt jelenik meg, a Festészet Lédá és a hatvány mitológiai történetét megjelenítő festményt szemléli. Ábrázolásuk nem régészeti pontosságot céloz, hanem az európai művészet antik gyökereire utal, és nem nélkülözi a finoman megoldott, festői részleteket. A Művészettörténet támaszkodó kezének vetett árnyéka, vagy a Festészet allegóriáján látható festékesdoboz könnyed átmenetei és gazdag színárnyalatai az olajsekkő technika mesteri alkalmazásáról tanúskodnak.

Lotz a Régi Műcsarnokot megelőzően 1863-ban a vörösvári Erdődy-kastély számára festett aranyalpra



2. Lotz Károly: Szárnyas puttó a lépcsőforduló csegelyén, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

lunettákat, ezek azonban még erősen kötődtek a bécsi Arsenal lépcsőházának allegóriáihoz, melyek megfestésénél Lotz is segédkezett mesterének, Carl Rahl-nak. Az említett vörösvári műveken jól lemérhető, hogy Rahl stílusa, mely az antikvitáshoz és Michelangelo művészetéhez kapcsolódó formaeszményt a velencei reneszánszra jellemző élénk színekkel és romantikus pátosszal elegyítette, milyen jelentős hatást gyakorolt Lotzra. Az 1870-es években más megbízások kapcsán

8 Lásd például az Építészethez készült tanulmányokat: Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. 1905-700, 780, vagy a Műipar vázlatait: Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. 1905-702, 999.

9 Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, Itsz. 1905-356, 357, 362.

10 A 2019-ben elvégzett vizsgálatok megállapították, hogy csak a Festészet és a Rajz háttere arany, a többi művet „metall” alapra, azaz réz alapú aranyimitációra festették. Bóna István festő-restaurátorművész azt valószínűsítette, hogy az aranyozók a művészt, illetve a megrendelőt becsapták, ebből adódik az eltérés. *Restaurálási kutatási beszámoló* 2019 (ld. 6. j.) 5–6.



3. Lotz Károly: *A Műipar allegóriája*, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



4. Lotz Károly: *Olajvázlat a Műipar allegóriájához*, 1877 körül
Karton, olaj, 190 × 326 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Grafikai Osztály, ltsz. 1905-362



5. Lotz Károly: *Az Építészet allegóriája* (restaurálás közbeni állapot), 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



6. Lotz Károly: *Olajvázlat az Építészet allegóriájához*, 1877 körül
Karton, olaj, 160 × 320 mm
Magántulajdon



7. Lotz Károly: *A Szobrászat allegóriája*, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



8. Lotz Károly: *Olajvázlat a Szobrászat allegóriájához*, 1877 körül
Karton, olaj, 160 × 320 mm
Magántulajdon



9. Lotz Károly: A Festészet allegóriája, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



10. Lotz Károly: Olajvázlat a Festészet allegóriájához, 1877 körül
Karton, olaj, 160 × 320 mm
Magántulajdon



11. Lotz Károly: A Rajz allegóriája, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



12. Lotz Károly: Olajvázlat a Rajz allegóriájához, 1877 körül
Karton, olaj, 433 × 585 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Grafikai Osztály, ltsz. 1905-361



13. Lotz Károly: A Rézmetszés allegóriája, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



14. Lotz Károly: Olajvázlat a Rézmetszés allegóriájához, 1877 körül
Karton, olaj, 201 × 338 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria,
Grafikai Osztály, ltsz. 1905-356



15. Lotz Károly: *A Művészettörténet allegóriája*, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

festett lunettáin azonban már megfigyelhető a rahli mintáktól való lassú, fokozatos eloldódás. A Markó utcai gimnázium dísztermében és az Egyetemi Könyvtár előcsarnokában látható kompozíciókon Michelangelo ignudóit idézi meg, de különösen a Markó utcai alkotások közvetlenebb benyomást tesznek a szemlélőre, a Testgyakorlás allegóriáján pedig megkísérli a mintától való eltávolodást is. Az alakokon érzékelhető, hogy alkotójuk nem egyszerűen átvette a michelangelói mintát, hanem ötvözte azt az emberi testről élő modell utáni rajzolás során szerzett gazdag tapasztalataival. Lotz életművében ritkán fordulnak elő olyan lunetták, amelyeken a Régi Múcsarnok lépcsőházi képeihez hasonlóan csupán egy-egy alak szerepel. Legszerencsésebb párhuzamaik az egykori Lloyd-palotában voltak láthatóak, és a szerencsejátékhoz elengedhetetlen tulajdonságokat, a Szerencsét, Értelmet, Bölcsességet és Bátorságot jelenítették meg.¹¹ Az 1870-es éveket követően, párhuzamosan azzal, hogy neobarokk reminiscenciák is beszűrődtek művészetébe, Lotz nem dolgozott többé aranyalapra. Az 1880-as években a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének tudományallegóriái, illetve az Opera első emeleti csarnokának művészeti ágakat jelképező kompozíciói már kék égbolt előtt jelennek meg mozgalmasabb, kötetlenebb



16. Lotz Károly: *Olajvázlat a Művészettörténet allegóriájához*, 1877 körül
Karton, olaj, 185 × 335 mm
Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1905-362

beállításokban ábrázolt alakjaikkal. A Régi Múcsarnok lépcsőházi nőalakjai viszont eszmei jelentésük miatt még erősebben kötődnek az antikvitás szépségesszményéhez, és a reneszánsz képszerkesztési elveknek megfelelően a képsíkkal párhuzamosan jelennek meg.

Az első emeleti folyosó mennyezetképei

A lunettákhoz képest a folyosó mennyezetképei jóval elvontabb fogalmakat jelenítenek meg (17. kép). A festett feliratok szerint az Összhang, a Szépség, a Valóság és a Képzelet ábrázolásairól, vagyis azokról az esztétikai elvekről van szó, melyek a korszak művészetfelfogásának krédóját jelentették.

A lunettáktól eltérően a programnak ez a része jelentős változáson ment át. Erről a Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztályán őrzött, feltehetően ehhez a megbízáshoz kapcsolódó néhány kisebb tanulmány, valamint két, szerencsés módon fennmaradt nagy méretű olajkép árulkodik. A kis temperavázlatok alapján a Szépséget eredetileg kagylóhéjon nyugvó Vénusz,¹² a Képzeletet Pegazuson ülő nőalak jelképezte.¹³ A vég-ső megoldáshoz legközelebb az Összhang allegóriája

¹¹ Az egykori Ferenc József (ma Széchenyi István) tér déli oldalán álló épületet Benkő Károly és Kolbenheyer Ferenc tervezte, és 1872-ben adták át. A Pesti Lloyd Társulat mellett a Budapesti Áru- és Értéktőzsde, a Pester Lloyd szerkesztősége és kávézó is működött benne, de brókerek és kereskedőházak is tartottak itt fent irodát, a negyedik emelet pedig bérletként funkcionált. Ybl Ervin szerint az egyik társalkodóterem mennyezetén voltak Lotz képei, de téglány alakú mezőket említ, viszont a Magyar Nemzeti Galériában

található, „Prudentia” feliratú vázlat egyértelműen lunettához készült, ezért elképzelhető, hogy csak egy előtanulmány. Ybl 1938 (ld. 1. j.) 94–95. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1905-844.

¹² Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1905-547.

¹³ Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1905-560.



17. A Régi Műcsarnok első emeleti folyosója, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



18. Lotz Károly: Az Összhang allegóriája, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



19. Lotz Károly: Az Összhang allegóriája, 1877
Vászon, papír, olaj, átmérő: 151 cm
Magántulajdon. (A Kieselbach Galéria jóvoltából)

állt, melyet már a kis méretű tanulmányon is hárfázó nőalak szimbolizált Ámor és Psziché kettőisével.¹⁴ Létezett egy olyan tervvariáns is, amelyet Lotz a véglegessel megegyező méretben, olajfestékkel kivitelezett. Ezek közül csak a Valóság és az Összhang allegóriája maradt fenn magántulajdonban. Ahogy már említettük, ezek a vásznak két társukkal együtt Pulszky Károly és Márkus Emília hűvösvölgyi villájában az előcsarnok mennyezetét díszítették. Itt vészték át a második világháborút, sőt 1950-ben arról adott hírt a *Haladás*, hogy az épületet Lotz művei miatt nyilvánítják műemlékké,¹⁵ ám ezt követően nyomuk veszett.

A végleges művek felidéznek Raffaellónak a vatikáni Stanza della Segnatura-ban látható Quadrivium-allegóriáit, melyeket Lotz az 1860-as években, első olaszországi útja során élőben is tanulmányozhatott.¹⁶ A mintát ugyanakkor ismét szabadon értelmezte, és egyéni módon alakította át mind formai, mind ikonográfiai értelemben. Raffaello említett műveitől eltérően nem kerek, hanem nyolcszögletű formátumot, és nem

arany, hanem vörös háttérrel alkalmazott. A Stanzák mennyezeti allegóriáihoz hasonlóan a Régi Műcsarnok mennyezetén is a négy elemre utaló kéket, zöldet, vöröset és okkert részesítette előnyben, de a színek jóval élénkebbek, még magukon viselik Lotz bécsi tanulóéveinek hatását, a Rahl-iskola tobzódását a velencei, tűzes koloritban.

Az allegóriák közül az első az Összhangot megtestesítő szárnyas nőalak, aki Raffaello Költészet-perszonifikációjához hasonlóan hárfát tart a kezében, a dallamot Ámor és szerelme, a lepkeszárnyú Psziché hallgatja (18. kép). Ehhez kapcsolódóan szerencsés módon fennmaradt egy 1:1 arányú olajkép, mely a megrendelő által jóváhagyott, végleges kompozíciót ábrázolja (19. kép). A hárfázó, szárnyas nőalak motívuma többször visszatér Lotz művészetében, általában a költészet perszonifikációjaként. Így láthatjuk a Todesco-palota mennyezetképén, Lotz egyik utolsó olyan bécsi művén is, melyen Rahl-nak segédkezett.¹⁷ Ezt az alkotást összevetve a Régi Műcsarnok hárfá-

¹⁴ Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, ltsz. 1905–564.

¹⁵ *Haladás*, 6. 1950. 2. sz. 10.

¹⁶ Ekkor jutott el Velencébe, ahol mesteréhez, Rahlhoz hasonlóan lemásolta Tiziano *Assuntóját*, majd Párizsban a velencei mester *Krisztus sírjátétele*-képét, amelyet a legszebb festménynek tartott. YBL 1938 (ld. 1. j.) 47–48.

zó alakjával, szembetűnővé válik, hogy az 1870-es évekre Lotz milyen jelentősen eltávolodott mestere stílusától. A testtől szinte függetlenül, vadul lobogó drapéria lenyugvása és a törékenyebb alkatú, inkább Raffaello vagy Guido Reni nőalakjainak szelídebb vonásait viselő nőalakok szerepeltetése már jelzik az önálló, sajátos szépségeszmény felé való elmozdulást. Lotz murális és táblaképfestészeti munkásságában az 1860-as évektől egyre inkább az emberi alak vált központi témává, és az évtizedek során kialakított egy sajátos repertoárt változatos beállításokban ábrázolt figurákból, melyeket alkotó módon illesztett be a legkülönbözőbb programokba. Lotz a Költészet hárfázó figuráját a Régi Műcsarnokot megelőzően például a Nemzeti Múzeum mennyezetén, mintegy tíz évvel később pedig az Opera proscéniumán is ábrázolta, még a raffaellói mintához hasonló statikus, trónoló alakként. Ugyanez a nőalak a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének mennyezetképén azonban már nem trónolva, hanem a levegőbe emelkedve, Ámor és Psziché társaságában tér vissza. Ezeket az ábrázolásokat összevetve szembetűnő a Régi Műcsarnokban látható perszonalifikáció egyedisége az életművön belül. Lotz később a múzeumi allegóriát fejlesztette tovább, a műcsarnokihoz nem nyúlt vissza többé. Ámor és szerelmének kettőse egyébként Lotz említett „figurarepertoárjában” önállóan is gyakran előfordul, szerepeltetésük a Régi Műcsarnok mennyezetén újabb jelentéssréteggel gazdagítja az ábrázolást: nemcsak a művészi értelemben vett összhangra utal, hanem arra a harmóniára is, melybe az emberi lélek a szerelem állapotában juthat el.

A Szépség allegóriájának ábrázolásához Lotz szintén mitológiai témát, Páris ítéletének szűzségét használta fel (20. kép). A központi alak a meztelen Vénusz, akit a Sixtus-kápolna *Noé részegsége* jelenetét övező ignudók pozíciójához hasonló helyzetben



20. Lotz Károly: *A Szépség allegóriája*, 1877

Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

ábrázolt Lotz, az istennőnek a feje fölött repkedő Ámor nyújtja át az aranyalmát. Vele szemben a művész által gyakran megörökített három grácia látható. A mitologikus kerettémán kívül az eszményített arcvonások, a semleges háttér és a határozott körvonalak biztosítják az ábrázolások elvontságát, de ehhez finoman árnyalt testszín, valamint az akt-ábrázolás valószínűsége társul. Ezek a vonások már előrevetítik Lotz művészetének egy később jellemzővé váló sajátosságát: az ideális és reális vonások sajátos keveredését, mely késői aktos kompozícióit a francia neoklasszicisták – Ingres, Bouguereau, Cabanel – felfogásával rokonítja.¹⁸

17 Eduard Todesco bankár a bécsi Operaház szomszédságában álló palotájának első díszítését Wilhelm von Kaulbach tanácsára bízta Carl Rahlra, aki tanítványai közül Eduard Bitterlichet, Christian Griepenkerlt és Lotzot vont be a megvalósításba. A palota díszítésén 1863 és 1865 között dolgoztak. A műhelyen belül szokásos munkamegosztásnak megfelelően Bitterlich a kartonok megrajzolásánál segédkezett, a kitűnő színérezéssel rendelkező Griepenkerl pedig a festésben. Lotz a fogadószalon mennyezeti képein lévő művészetallegóriáknál a kartonok rajzolásában bizonyosan, de talán a megfestésben is részt vett. Az ebédlőterem mennyezetén és a frízszerűen körbefutó képeken Páris mítoszának jelenetei láthatók. A mennyezeti perszonalifikációk az oldalfalak jeleneteinek mélyebb jelentéstartalmát hangsúlyozzák. Az összesen kilenc

mennyezeti kép közül Lotz talán ötöt festett. A fogadóterem mennyezetképei mintát szolgáltatnak a budapesti Vigadó perszonalifikációi számára, az étkezőterem képi programja pedig a Nemzeti Múzeum lépcsőházában tér vissza, de művelődéstörténeti tartalommal. Andrea JANN: *Das Palais Todesco in Wien. Ein Zinspalais als Prototyp der Wohnhausarchitektur des Historismus*. Masterarbeit. Wien, Universität Wien, 2019. 30–65; YbL 1938 (ld. 1. j.) 86.

18 Veszprémi Nóra megfogalmazása szerint „Lotz a klasszikus mintákat élő modellekről készült tanulmányok alapján formálta át.” Lotz Károly: *Pihenő bacchánsnő / Pihenő odaliszka / Pihenő táncosnő*, 1890-es évek. In: *A modell – Női akt a 19. századi magyar művészetben*. Kiállítási katalógus. Szerk. IMRE Györgyi. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 256. Kat. III–25. (Veszprémi Nóra).



21. Lotz Károly: A Valóság allegóriája, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem



22. Lotz Károly: A Valóság allegóriája, 1877
Vászon, olaj
Magántulajdon

A Valóság (21. kép) ábrázolása a másik a négy mennyezetkép közül, amit összevethetünk említett, olajfestékek vászonra készített első verziójával,¹⁹ mely évtizedekig a Márkus-villában volt (22. kép). Az eredeti terven egy hosszú, szőke hajú akt látható frontális beállításban, kőtrónuson, a Stanza della Segnatura Teológiájához hasonló vonásokkal és lábtartással. Kezében az évszázados ikonográfiai hagyománynak megfelelően tükört tart,²⁰ ám ebben a szokásostól eltérő módon nem önmagát szemléli, hanem a képből kifelé fordítja azt, mintegy a nézőket szólítva fel a valósággal való szembesülésre. Erre inti társát a trónus lépcsőjén ülő szárnyas puttó is. Az ábrázolás merészségén némileg enyhít, hogy a nőalak tekintetét nem a nézőre, hanem álmodozón a távolba irányítja, és hogy valóságnak ható testét részben drapéria takarja. Ybl Ervin úgy vélekedett, hogy a műnek ezt a verzióját végül azért vetette el Lotz, hogy a Valóság és a Szépség kompozícióját

összehangolja.²¹ A végső megoldáson a beállítást oldalra fordította, a perszonifikáció így a tükört az egyik puttó elé tartja. Ezzel a gesztussal Lotz megidézett egy másik raffaellói mintát is, a Stanza della Segnatura-ban található „Erények falának” Bölcsesség-allegóriáját, de nem ábrázolta a nőalak tarkóján a férfiprofilit. Lotz tehát lemondott az ókori Janus-ábrázolásokról visszavezethető, tradicionális ikonográfiáról, ezzel nemcsak tartalmilag, hanem formailag is modernizálta előképét. Mindössze egyetlen motívummal utalt direkt módon Raffaellóra: a kőtrónus egyik karján a természet termékenységét jelképező, sokmellű epheszosi Artemiszt ábrázolta, aki a Segnatura termének mennyezetén, a Filozófia allegóriáján is feltűnik. A Valóságot ábrázoló kompozíció technikai szempontból különleges helyet foglal el a műcsarnoki mennyezetképek között, mivel Lotz csak ezen alkalmazott perforált kartont és ceruza alárajzot, a többi allegórián lendületes, magabiztos

19 Jelzés nélkül, olaj, vászon, 150 × 150 cm, műtárgy-nyilvántartási azonosító: 6091.

20 A tükör az antikvitásban a dionüszoszi misztériumjátékok, a Psziché-mítosz és Narcisszusz történetének ábrázolásaiban tűnt fel. A középkorban pozitív jelentéstartalommal a szibillák vagy az Okosság attribútuma, illetve a világ megismerésének jelképe is lehetett. Negatív értelemben viszont a Hiúságot, a világi hívságokat szimbolizálhatta. Pozitív értelemben a Látás, az Igazság,

az Okosság, a Megismerés és a Szépség jelképeként szerepel Cesare Ripa *Iconológiájában*. A keresztény művészet lexikona. Szerk. Jutta SEIBERT. Budapest, Corvina, 1986. 309; *Lexikon der christlichen Ikonographie*, IV. Hg. von Engelbert KIRSCHBAUM. Rom–Freiburg–Basel–Wien, Herder, 1994. 187–190; Cesare RIPA: *Iconologia*. Ford., jegyz. SAJÓ Tamás. Budapest, Balassi, 1997. 68–69, 442, 494, 529, 589.

21 YBL 1938 (ld. 1. j.) 170.

ecsetkezeléssel vitte fel az alakok körvonalait az alapozott felületre.²²

A folyosó mennyezetének utolsó allegóriája a Képzelet, melyet egy sást átkaroló nőalak jelképez, aki sodró lendülettel emelkedik a magasba (23. kép). Az allegóriák közül ez a legmozgalmasabb, és a lobogó drapériák miatt ez az alkotás áll a legközelebb Lotz hatvanas évekbeli alkotói periódusához. Különösen a már említett Todesco-palota művészetallegóriáival mutat szoros párhuzamot. Rahl michelangelói figura-típusaival rokonítja a főalakot a kissé különös, androgün vonások, és testalkata is erőteljesebb a többi perszonifikációhoz képest. Bal lábfejét teljes egészében eltakarja a „Képzelet” felirat, ami arra mutat, hogy ezeket a szavakat csak utólag fűzték hozzá az ábrázolásokhoz, hogy megkönnyítsék az értelmezést. Lotz nemcsak az egyes kompozíciók belső egyensúlyára ügyelt, hanem egymásnak is megfeleltette a műveket, összesen két képpárt alkotva. A szélekre kerültek a legmozgalmasabb jelenetek, az Összhang megfelelője így nemcsak eszmei, hanem kompozíciós szempontból is a Képzelet. Mindkettőt a magasban szárnyaló alak jelképezi, szemben a Valóság és a Szépség földhözragadt, trónoló figuráival.

A négy kép együtt azt a művészetértelmezést jeleníti meg, mely szerint az alkotó feladata, hogy a valóságot a képzelete segítségével megszépítse, ezáltal teremtve meg a művészi összhangot. Ez az eszme a 16–17. század során öltött formát a római Accademia di San Luca és a párizsi Académie Royale des Beaux-Arts teoretikusainak írásaiban, akik komplex elméleti rendszert dolgoztak ki annak érdekében, hogy meghatározzák a művész feladatát, és elhatárolják társadalmi pozícióját a kézműves mesteremberétől. Lodovico Dolce *Dialogo della Pittura, intitolato l'Aretino* című, először 1557-ben Velencében kiadott traktátusában azt ajánlotta a festőknek, hogy az antik szobrokat használják ideális mintaként a természetben tapasztalható tökéletlenségek kiigazítására.²³ A doktrínát kicsiszoltabb formában fogalmazta meg Giovanni Pietro Bellori a római akadémia 1664-es díjátadó ünnepségén elhangzott beszédében, melyben párhuzamot vont a művész feladata és az isteni teremtmény tevékenység kö-



23. Lotz Károly: A Képzelet allegóriája, 1877

Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

zött. Úgy vélte, a művésznak a tökéletes szépség általa elképzelt ideáját a természet megszépítése révén kell kifejeznie.²⁴ A platóni ideatan volt tehát az az alap, melyre felépítette komplex esztétikai fogalomrendszerét. A tapasztalati világ korrigálásának követelménye egészen a 19. század végéig nemcsak az európai akadémiai oktatási programjának, hanem a művészet értelmezésének is alapkövét jelentette, egyedül a követendő minta módosult.²⁵ A Régi Műcsarnok 1877-es megnyitáskor az eszme érvényességét már kétségbe vonta a realizmus megjelenése, majd néhány éven belül a naturalista tendenciák megerősödése végül megbontotta a természet idealizálásának követelményét, amit a külső világ szubjektív törvényszerűségek mentén történő átírása, majd a művészetnek a külvilágtól való teljes elfordulása követett. Lotz allegóriái mintegy az utolsó előtti pillanatban foglalták össze az évszázados akadémiai doktrínát, még mielőtt elsüllyedt volna az egymást gyorsan váltó stílusok és irányzatok kavalkádjában.

22 Restaurálási kutatási beszámoló 2019 (ld. 6. j.) 21.

23 „Úgy vélem, hogy mint ön is mondta, az élő testből és az antik szobrokból kell meríteni” – fogalmaz Giovan Francesco Fabrini a dialógusban. Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Vál. és ford. MAROSI ERNŐ. Budapest, Corvina, 1976. 166.

24 „[...] a nemes festők és szobrászok – utánozva amaz első Mesterembert – ugyancsak kialakítanak elméjükben egy mintaképet a felsőbbrendű szépségről, s erre visszatérve igazítják helyre a természetet színbeli és rajzbeli hibák nélkül” – írta. Uo. 188.

25 Ehhez lásd Carl GOLDSTEIN: *Teaching Art. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1996. 30–48.

A Régi Múcsarnok allegóriáinak elhelyezése a Lotz-életműben

A Régi Múcsarnok mennyezeti allegóriáin Lotz Károlynak olyan nagy múltra visszatekintő eszméket kellett modern köntösbe öltöztetnie, melyek ábrázolásához hiányzott a pontos minta. Kapaszkodót – ahogy láttuk – stílárís értelemben a reneszánsz hagyományban talált, melyet egyéni, újító módon ötvözött mestere, Carl Rahl romantikus neoklasszicizmusával, tartalmi értelemben pedig a mitológikus kerettémákban.

Lotz antik istenek és hősök iránti érdeklődése egészen az 1860-as évekig, a császárvárosban töltött tanulóéveiig visszakövethető. Bécsben az arisztokrata paloták belső díszítéséhez a barokk hagyomány továbbéléseként hozzátartoztak a mitológikus ábrázolások. A formálódó, feltörekvő liberális nagypolgárság – az ún. „zweite Gesellschaft” – tagjai életmódjukban, így lakóterük kialakításában is hasonulni igyekeztek ezekhez a régi nemesi famíliákhoz. Kulturális küldetéstudatukhoz, önmeghatározásukhoz jól illettek az antikvitás letisztult formái és örök eszményei, melyek Theophil Hansen szigorú, antikizáló neoreneszánsz épületeiben, illetve Lotz mesterének, Carl Rahl-nak a görög mitológia általános, emberi dimenzióit hangsúlyozó falképeiben ideális módon nyilatkoztak meg.²⁶ A Ringstraße frissen épült magánpalotáinak murális ciklusain az antik alakok és jelenetek általában a termék funkcióira utaltak, vagy általános emberi tulajdonságokat, évszakokat, művészeti ágakat jelenítettek meg, illetve a megrendelők klasszikus műveltségét reprezentálták.²⁷ Rahl halálát

követően műhelyét Bécsben maradt tanítványai működtették tovább, a magyar fővárosban pedig a hazatelepülő Lotz és Than Mór éllette tovább mesterük eszméit és stílusát. Lotznak eleinte arisztokrata megbízói voltak, akik vidéki kastélyaik és fővárosi palotáik belső tereit szintén az antik hősöket és jeleneteket megidéző fal- és mennyezetképekkel díszítették. A vörösvári Erdődy-kastélyba 1862–1863 során festett alkotások a megrendelő, gróf Erdődy István (1813–1896) tudomány és művészetek iránti elkötelezettségét demonstrálták, illetve erényeket ábrázoltak,²⁸ gróf Károlyi Alajos budapesti palotájában az előcsarnok 1864-es mennyezetképei pedig a napszakok váltakozására utaltak a napszekeret hajtó Apolló, az özfogaton utazó Artemisz és a Hórák tánca révén.²⁹ A 19. századi budapesti falképfestészet ezen korai időszakában a középületek – a Vigadó, illetve a Nemzeti Múzeum – képi programjai még a reformkortól örökölt nemzeti küldetéstudatot fejezték ki monumentális formában.³⁰ A mitológikus témák a következő évtizedekben is az arisztokrata, majd a nagypolgári magánpaloták allegorikus utalásokat nélkülöző díszítőelemei maradtak. Az Olümposz istenei dekoratív funkcióban tűntek fel abban az 1872-es ciklusban is, mely báró Lipthay Béla (1827–1899)³¹ Pest és Baranya megyei főispán, országgyűlési képviselő megrendelésére született.³² A képsorozat a bécsi Todesco-palotához hasonlóan a mennyezet alatti falsávban futott körbe, de az egyes jelenetek nem kapcsolódtak össze koherens történetté. A központi, téglány alakú mezőbe festett kompozíciót – *Galathea diadalmenetét* – az ajtók fölötti háromszögletű mezőkben a görög istenek minden átvitt jelentés nélküli ábrázolásai vették körül. A program né-

26 Rahlhoz és iskolájához lásd Werner KITLITSCHKA: *Die Malerei der Wiener Ringstraße*. (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, X.) Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1981. 52–90. A Ringstraßen zajló építkezések társadalmi hátteréhez: Beatrix BASTL: *Ringstraßengesellschaft*. Hansens Auftraggeber. In: *Theophil Hansen. Ein Resümee. Symposionsband anlässlich des 200. Geburtstages*. Hg. von Beatrix BASTL. Weitra, Verl. Bibl. d. Provinz, 2014. 23–49. Továbbá: Carl E. Schorske: *Bécsi századvég. Politika és kultúra*. Budapest, Helikon, 1998. 51–65; Franz BALTZAREK–Alfred HOFFMANN–Hannes STEKL: *Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung*. (Die Wiener Ringstraße. Bild einer Epoche, V.) Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1975. 281–292.

27 Ez alól érdekes kivételt jelent a Palais Ephrussi táncterme, ahol a bibliai Eszter történetének két jelenetét (Eszter koronázása, Hámán ítélete) örökítette meg Griepenkerl. Vitatott, hogy ezt a megbízó zsidó identitásának beismeréseként, illetve kinyilatkoztatásaként lehet-e értelmezni az egyébként allegorikus-mitológikus programban. Veronika RUDOLFER: *Das Palais Ephrussi in Wien*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 2015. 74–94.

28 A négy vörösvári allegória a Tánctot, a Zenét (Költészetet), a Történelmet, az Áldozatkészséget és a Hűséget (Türelmet) jelképezte. Lásd

LÁJER Veronika: *Lotz Károly (1833–1904): vörösvári (1863) és budapesti Erdődy-palota (1879) falképei, bécsi előzmények tükrében*. Szakdolgozat. Budapest, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsészettudományi Kar, 2005.

29 YBL 1938 (ld. 1. j.) 87–92. Továbbá: BARA Júlia: Károlyi Alajos pesti palotájának belső kialakítása és gyűjteménye I. *Ars Hungarica*, 44. 2018. 3. sz. 321–356.

30 SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella: A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése (1863–1903). *Művészettörténeti Értesítő*, 35. 1986. 3–4. sz. 133.

31 A báró az Országos Magyar Iparművészeti Társulat egyik alapítója, 1888-tól pedig elnöke volt. Báró Lipthay Béla (1827–1899). *Magyar Iparművészet*, 2. 1899. 3. sz. 13. „Tudását, nemes ízlését érvényesítette otthon, a saját körében is, amennyiben a művészeket mindig bőkezűen pártfogolta s budai palotájában ritka értékű műkincseket halmozott föl” – emlékezett meg róla a *Vasárnapi Ujság*. Művészet iránti rajongásában méltó társa volt felesége, a bécsi születésű Mack Amália. Báró Lipthay Béla. *Vasárnapi Ujság*, 46. 1899. 21. sz. 341.

32 A mai Lánchíd utcában Unger Emil és Ybl Miklós tervei szerint felépült neoreneszánsz palotát lebontották. Ybl Miklós építész

mileg módosulva négy évvel később Lotz első nagypolgári megrendelője, Ádám Károly selyemáru-kereskedő budapesti palotájában ismétlődött meg.³³ Az 1870-es és 1880-as években a mitológiai jelenetek a neoreneszánsz fokozatos előretörésével párhuzamosan csak lassan kezdtek beszivárogni a középületek falképprogramjaiba, de csupán kerettémát szolgáltatottak az elvont fogalmak ábrázolásához. Mivel a felvilágosodástól kezdve fokozatosan kezdték elveszíteni eredeti jelentésüket, ezért egyfelől pusztá dekorációvá fokozódtak le,³⁴ másrészt viszont arra is alkalmassá váltak, hogy elvont fogalmaknak és eszméknek tradíció által megszentelt formát adjanak. Erre kitűnő példát jelentenek a Keleti pályaudvar 1884-es muráliái, melyeken az antik istenek és hősök a modern technika új vívmányait és a vasúti közlekedést jelképezik.³⁵ Ebben az esetben Lotznak modern

tartalmakat kellett tradicionális köntösbe öltöztetnie. A Régi Műcsarnokban viszont az európai művészetfelfogás több évszázados hagyományát eredeti módon öntötte olyan formába, amellyel egyszerre utalt vissza a múltra és a jelenre.

Ezek a muráliák nemcsak Lotznak az allegóriák modernizálásával kapcsolatos formakísérleteibe engednek betekintést, hanem segítségükkel tanulmányozhatjuk témarepertoárjának alakulását is. Mivel azok a ciklusok, melyeket az 1870-es években magánpaloták számára készített, mind megsemmisültek, szétszóródtak vagy lappanganak, a Régi Műcsarnok allegóriái páratlan módon reprezentálják a Lotz-œuvre neoreneszánsz periódusát, mely mind formai, mind tematikai értelemben előkészítette a fő mű, az Operaház 1883-as mennyezetképének megalkotását.

1814–1891. Kiállítási katalógus. Szerk. KEMÉNY Mária–FARBAKY Péter. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1991. 243. A Lotz által festett sorozat egyes darabjai időről időre felbukkannak a műkereskedelemben. Néhány jelenetről archív fotográfiákat őriz a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtár, Levéltár és Művészeti Gyűjtemény. Leltári szám: 2354/1–3. Helyrajzi szám: S.194. Noha Ybl Ervin 1874-re datálta a műveket, a furulyázó Pánt ábrázoló archív fotón látható szignatúra miatt előbbre, 1872-re tehető az elkészülésük. A program leírása: YBL 1938 (ld. 1. j.) 133–138.

33 A mai Bródy Sándor utca 4. szám alatt álló épületet Wéber Antal építész, Lotz sógora tervezte. A földszinti előcsarnok két nagyobb lunettájába az évszakokat, a nyolc kisebbé pedig puttókat festett Lotz. A mitologikus kompozíciók a három első emeleti teremben voltak. A középső terem három téglány alakú mezőjében Galathea diadalmenete, a három grácia, valamint Bacchus volt látható, amint megtalálja az alvó Ariadnét Naxos szigetén. A két szomszédos terem mennyezetébe beillesztve Bacchus és Ariadné, valamint Szeléné és Endümiön volt látható, az előbbi csillag alakú, az utóbbi nyolcszögletű mezőben. Ezek a képek az 1930-as évekbe már magántulajdonba kerültek, és szétszóródtak. Jelenleg csak

a loggia falképei láthatóak, középen Ámor diadalszekere, Erisz almája, illetve a Bőség és Remény allegóriája jelenik meg, az alattuk látható négy ábrázolás az emberi élet egyes fázisaira utal: a gyermekkorra, a párválasztásra, a harcba indulásra és az időskorra. Tehát az első emeleti középső teremben az antik istenek ismét dekoratív funkcióban jelentek meg, a loggia falképein viszont már allegorikus utalásokat is hordozott az összességében zavarosnak ható program, ami minden bizonnyal a megrendelő egyéni igényeit tükrözte. YBL 1938 (ld. 1. j.) 139–150.

34 Érdemes ezzel kapcsolatban utalni rá, hogy Ipolyi Arnold az Operaház nézőterének mennyezetképén épp a „chablonszerűségük”, „üres, formai szépségük” miatt kifogásolta a mitológiai alakok ábrázolását. Ipolyi Arnold elnöki megnyitó beszéde az 1885. március 8-ki közgyűlésen. Az *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Közleményei*, 1885. 12. sz. 20–21.

35 Bojtos Anikó: A modern technika Olümposza. A Keleti pályaudvar falképei. In: *Életmód-történeti pillanatképek*, 1. Szerk. J. ÚJVÁR V. Zsuzsanna–MEZEI Emese. Piliócsaba, Pázmány Péter Katolikus Egyetem, Bölcsész- és Társadalomtudományi Kar, 2018. 97–114.

The Murals by Károly Lotz in the Exhibition Hall of the National Hungarian Society of Fine Arts

Contained within the magnificent Neo-Renaissance exhibition hall of the National Hungarian Society of Fine Arts (now one of the main buildings of the Hungarian University of Fine Arts) are wall paintings by Károly Lotz, one of the leading masters of the genre in the second half of the nineteenth century. He was commissioned to paint the murals in 1877. The oil seccos adorning the staircase depict the main branches of the fine arts and art history, personified by idealised female figures resting on stone banks in static positions, like Pinturicchio's muses in Santa Maria del Popolo and Michelangelo's ignudi in the Sistine Chapel. The ceiling of the first-floor hallway is decorated with allegories of Harmony, Beauty, Reality and

Imagination, embodying the leading aesthetic principles of the time. The main source of inspiration for these depictions came from Raphael's *Quadrivium* allegories on the ceiling of the Stanza della Segnatura, but Lotz uniquely modernised the motifs and made a break with traditional iconography. In the 1870s Lotz started to move away from the Neo-Classicism of his Viennese master, Carl Rahl, which combined Michelangelo's robust forms with the fiery colours of the Venetians. Instead, Lotz began to develop his own, more delicate and refined canon of beauty, while following his first trip to Rome, his art absorbed Renaissance influences which were more in line with the architectural fashion of the decade.

TÁRGYSZAVAK

Lotz Károly, Carl Rahl, falképfestészet, historizmus, neoreneszánsz, allegória

KEYWORDS

Károly Lotz, Carl Rahl, wall painting, historicism, Neo-Renaissance, allegory

Művészetallegóriák a reneszánsz festészetben

A Lotz-falképek művészettörténeti előképei

A főváros első, képzőművészeti kiállítások megrendezésére létrehozott épületét, a Régi Múcsarnok (ma Andrássy út 69.) 1877-re elkészült palotáját a sajtó a megnyitó után is még hosszú évtizedekig Budapest legszebb látnivalói közé sorolta.¹ A korabeli újságcikkek elismerően számoltak be Lotz Károly falképeiről, kiemelve a lépcsőház boltozati lunettáiban megfestett figurális dekorációt: „Különösen diszes a lépcsőház mennyezete, mely kupolát képez. Ennek ornamentatiója aranyozott és színes arabeskekkel ékes. Félkörű lunettekben, aranyos alapon a művészetre vonatkozó allegorikai alakok láthatók.”² Lotz itt a művészettörténet és a művészeti ágak allegorikus nőalakjait félig ülő, félig fekvő tartásban az arany ragyogását idéző sárga háttér elé helyezve festette meg: Rézmetszés, Szobrászat, Műipar, Festészet, Rajz, Építészet és Művészettörténet. Ehhez a sorhoz kapcsolódnak az első emeleti folyosó boltozatán nyolcszögletes mezőben a művészetekre jellemző esztétikai fogalmakat megjelenítő allegóriák: az Összhang, a Szépség, a Képzelet és a Valóság.

Lotz Károly késő reneszánszra alapozott akadémista szemlélete számára az új épület funkciójához szorosan kapcsolódó képzőművészeti, esztétikai fogalmak megjelenítésére a művészet egyfajta eszményeként vagy ideálképeként tisztelt itáliai, 16. századi falképfestészet volt a legalkalmasabb. Hasonló módon az Egyetemi Könyvtár Nagyolvasójának falához (1875–1876) és a Nemzeti Mú-

zeum lépcsőházának boltozatához (1874–1876), ahol Lotz – ugyanebben az évtizedben – szintén neoreneszánsz stílusban festette meg a művészetek allegóriáit.

Az itáliai művészettel való személyes találkozás óriási élményt jelentett Lotznak, többször járt Olaszországban, először az 1860-as években. Festményeinek előképeit vizsgálva azonban az itáliai művészet nyilvánvalóan nem közvetlen forrása volt, hanem sokkal inkább Peter von Cornelius (1783–1867), a müncheni akadémia vezetője és Carl Rahl (1812–1865) munkáinak közvetítésével vált alapvető élményévé.³ Carl Rahl a bécsi akadémián Lotz mestere volt, kimagasló színvonalú falképeket készített, Magyarországon is komoly sikert és tekintélyt vívott ki, „sokunknak volt szellemi hitelezője” – írta róla Keleti Gusztáv.⁴ Rahl egyik legtehetségesebb tanítványaként Lotz Károly részt vett több bécsi neoreneszánsz falkép kivitelezésében, például a bécsi görögkeleti templom fal- és mennyezetképeinek elkészítésében (1856), a Tosco-palota (1864 körül) vagy az Arsenal lépcsőházának kifestésében (1864). Ezek a munkák és a korai évek tapasztalatai is közrejátszottak abban, hogy Lotz festészetében a reneszánsz motívumok gyakorlatilag a bécsi akadémia interpretációjában és közvetítésével élnek tovább. Számára Raffaello, Michelangelo és a 16. századi velencei festők munkái jelentették a képzőművészet legmagasabb fokú ideáját, amely magában foglalja a klasszikus kultúrák, az ókori hagyományok tiszteletét.

1 N. N.: Láng Adolf. *Művészet*, 12. 1913. 6. sz. 214–215.

2 PRÉM József: A Képzőművészeti Társaság palotája. *A Petőfi Társaság Közlönye*, 2. 1877. 20. sz. 315–317. Az idézet helye: 316.

3 Peter Joseph Cornelius Rómában az 1810-es években csatlakozott a nazarénus festőkhöz, és a freskótechnikát tartotta a *legalkalmasabbnak* művészeti programja megvalósításához. Münchenben számos jelentős megbízatást kapott, az Akadémia vezetője is volt. Carl Rahl a bécsi akadémián végzett, majd németországi, itáliai és magyarországi utazásai után ugyanoda tért vissza, és az

Akadémián tanított; a Rahl-iskolát egyfajta szintetikus-elektikus stílus jellemezte. Lotz Károlynak Cornelius és Rahl festészetével való kapcsolatáról, a mesterek hatásáról bővebben lásd SZVODA DOMÁNSZKY Gabriella: A budapesti falképfestészet vázlatos áttekintése (1863–1903). *Művészettörténeti Értesítő*, 35. 1986. 3–4. sz. 133–171.

4 KELETI Gusztáv: Emlékbeszéd Rahl Károly fölött. (Felolvasás az országos Magyar Képzőművészeti Társulatban). In: *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve (1865–1866)*. Pest, 1867. 75.

Festményei között számos esetben találkozunk 16. századi falképek mint előképek, példaképek felidézésével. Ez általában nem egy-egy konkrét művet vagy mű részletének pontos átvételét, esetleg valamiféle másolását jelenti, sokkal inkább a stíluson, a formai megjelenítésen, a figura vagy a kompozíció elrendezésén keresztül idézi fel a reneszánsz festészet klasszikusait, amit még fokoz az antik viseletekkel, motívumokkal, például puttókkal és antikizáló bútorokkal, vagy ókori vázák mint kellékek vagy attribútumok használatával.

Az előképek esetében szembeűnő, hogy a 19. század második felének eklektikus ízlést tisztelő művészettelfogása számára nem jelentett problémát, hogy míg a Régi Múcsarnok épületének tervezésekor főként a Michele Sanmicheli (1484–1559) tervei szerint 1530 körül, Veronában megépült reneszánsz-manierista épület, a Palazzo Bevilacqua formáit használta fel a tervező, Lang Adolf, addig az épület belső, figurális festészeti dekorációja az itáliai reneszánsz festészet egy másik központjának alkotásaiból, a római falképfestészet hagyományából merít. A Régi Múcsarnok boltozatán a klasszikus formák, építészeti elemek átvételével, bizonyos tárgyak, attribútumok alkalmazásával az antik kultúrára való utalással, a művészetek allegorikus nőalakokként való bemutatásával megvalósult egy olyan nagyvonalú és reprezentatív neoreneszánsz falképeggyüttes, amely elfeledteti és felülírja azt, hogy az épület építészeti és festészeti előképei nem egységes stílusból merítenek.

A lépcsőház boltozati dekorációjának meghatározó eleme az a geometrikus szerkezet, amely széles, antik párkányzati elemeket imitáló sávokból épül fel (1. kép). Ezek a keretező formák háromszögekre és négyszögekre bontják az íves felületet, melyekben arany, illetve kékes-szürke alapon dekoratív ornamentika, groteszkek, puttók szerepelnek. A boltozati elemek olyan reneszánsz, *all'antica* idézetek, melynek elterjedésével a 16. század első felében találkozunk Rómában, és amelyek ókori forrását, előzményét a Domus Aurea boltozataira vezethetjük vissza. Az 1500 körüli évtizedekben Rómában alkotó festők – Pinturicchio, Raffaello, Luca Signorelli, Filippino Lippi – számára meghatározó élményt jelentett ez a Néró császár megrendelésére épült, de a reneszánsz

idején még csak részlegesen ismert, a Palatinus és az Esquilinus dombok között, a föld alatt húzódó palota néhány termék díszítése.⁵ Számukra ez az épület-együttes volt az elsődleges forrása az antik dekoratív művészetnek, bár nyilvánvalóan nem az egyetlen, ahogyan Ostia Antica épületei és más ókori paloták boltozati dekorációs elemeivel is találkozunk reneszánsz építészeti tanulmányrajzokon.⁶ A reneszánsz kor antik boltozatokat megörökítő építészeti rajzai közül talán Giuliano da Sangallo munkái a legismertebbek, modelljeit, ókori forrásait azonban nem tudjuk azonosítani.⁷ Rajzainak koncepciója viszont közel áll ahhoz az *all'antica* illuzionisztikus dekorációhoz, amelyet a reneszánsz festészetben Pinturicchio (Bernardino Bellotto, 1454 körül – 1513) alkalmazott először a 15. század végén.⁸ A Villa Belvedere és a vatikáni Borgia-lakosztály boltozatán festett olyan grisaille sávokból kialakított kazettákat, melyek plasztikus stukkókeretezés hatását keltik, és amelyeket antikizáló groteszk elemekkel töltött ki (2. kép). Pinturicchióon kívül Raffaello volt az, aki az antik boltozat formai kialakításának rendszerét tanulmányozva a saját alkotásaiba is rendszerint beépítette ezeket az elemeket, legjellemzőbb módon a Villa Farnesina freskóin és a Vatikán számára készített falképein.

A Régi Múcsarnok lépcsőházának neoreneszánsz boltozatán a festett építészeti tagozatokat kiegészítik a lunettákban megfestett allegóriák, a Művészettörténet, valamint a 19. században hangsúlyos művészeti ágak: a Rézmetszés, a Szobrászat, a Műipar, a Festészet, a Rajz és az Építészet. Lotz az allegorikus nőalakok szerepeltetésével egy olyan rendkívül gazdag, a kora középkorig visszanyúló képi hagyományt idéz fel és adja a neoreneszánsz újraértelmezését, mely a hét szabad művészet (*septem artes liberales*), a mechanikus művészetek (*artes mechanicae*), az erények (*virtus*) és más elvont fogalmak allegorikus női figuraként való ábrázolását jelenti.⁹ A hét szabad művészetet alkotó trivium (dialektika, retorika, grammatika) és quadrivium (aritmetika, geometria, zene és asztronómia) rendszerét ókori előzmények után az 5. századi szerző, Martianus Capella rendszerezte traktátusában (*De nuptiis Philologiae et Mercurii*), mely

5 Claudia LA MALFA: The Chapel of San Girolamo in Santa Maria del Popolo in Rome. New Evidence for the Discovery of the Domus Aurea. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 63. 2000. 259–270.

6 Hetty E. JOYCE: Studies in the Renaissance Reception of Ancient Vault Decoration. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 67. 2004. 193–232.

7 Uo. 201.

8 Juergen SCHULZ: Pinturicchio and the Revival of Antiquity. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 25. 1962. 33–55, különösen: 44–55.

9 Adolf Katzenellenbogen 1939-ben írt, majd később több kiadásban újból megjelentetett (1964, 1989) munkája részletes összefoglalását adja a témának: Adolf KATZENELLENBOGEN: *Allegories of the Virtues and Vices in Medieval Art*. London, Warburg Institute, 1939. Újabban: *Virtue and Vice. The Personifications in the Index of Christian Art*. Ed. by Colum HOURIHANE. Princeton, Princeton University, 2000.

a középkori ábrázolások legfőbb irodalmi forrása volt.¹⁰ Miniaturákon, domborműveken az antik hagyományok folytatásaként általában nőalakokként ábrázolták a szabad művészetek allegóriáit annak ellenére, hogy az ókorban ezeket a fogalmakat nem jelenítették meg.¹¹ A Festészetet és a Szobrászatot alkalmanként ábrázolták középkori katedrálisok portáljának a díszítésén, mint a sensi, laoni székesegyház domborművei között, vagy a firenzei harangtorony oldalán, melyet Andrea Pisano műhelye készített.¹² Azonban az említett példánál mindkét allegória férfialakként szerepel, míg a többi, a szabad művészetek allegóriáit női figurák személyesítik meg. Természetesen nem véletlen ez a megkülönböztetés. A korabeli szemlélet szerint a festészet és a szobrászat nem számított intellektuális tevékenységnek, így a kézművesek tevékenységéhez sorolták, azaz az *artes mechanicae* közé tartozott. Megjelenítésük is kevésbé mondható allegóriának, inkább magának a kézművesség ábrázolásának tekinthetjük. A 16. század előtt nem is ábrázolták őket allegorikus jelentésű női figuraként a szabad művészetek sorában.¹³

A 15. századi művészeknek éppen ezért az egyik legfontosabb céljuk az volt, hogy tevékenységüket elkülönítsék a mesteremberektől, így a század végi teoretikus írásokban toposzá vált, hogy a festőknek szükségük van a matematika, az aritmetika és más tudományok ismeretére is.¹⁴ A festők és a szobrászok azt is követelték, hogy tekintsék őket egyenrangúnak a költőkkel, mivel a költészet része volt a szabad művészeteknek. Ez vezette aztán azokhoz a dialógusokhoz, *paragone*-vitákhoz, azaz a művészeti ágak, műalkotások, művészegyeniség-

gek összehasonlításához, melyek az itáliai reneszánsz művészet meghatározó esztétikai, művészetelméleti megnyilvánulásai voltak.¹⁵ E viták következményeként elfogadták a festészetet, a szobrászatot és az építészetet szabad művészetnek, és egymással összefüggő tevékenységként egy csoportba tették őket. Így született meg a szépművészet fogalma, melyet a 16. század közepétől *arti di disegno*-nak neveztek.¹⁶ Ez már egy kelően tág fogalomnak számított, és idővel a grafika és más művészeti ágak összefoglaló nevévé vált.

Az *artes liberales* közé emelt Festészet és Szobrászat fogalmát allegorikus nőalakként elsőként Giorgio Vasari festette meg 1542-ben saját, arezzói házában egyik termében, a Sala della Fama boltozatán az Építészet és a Költészet társaságában. A figurák egymástól külön térben ülő alakok, profilban ábrázolva; attribútumaikkal szerepelnek, egyszerű, 16. századi viseletben, körülvéve a Hírnév szárnyas allegóriáját, amely a boltozat közepének hangsúlyos motívuma.¹⁷ A Szobrászat kezében kalapács és véső, a Festészet egy táblára alakot vázol fel, az Építészet körzött és papírtekerceset tart. A művészetallegóriák továbbélését tekintve fontos észrevenni, hogy a barokk kor festői számára ez a Vasaritól származó kompozíciós forma szolgált előképpel.¹⁸ Az arezzói falképek különlegessége az ikonográfiai újításon túl a személyességükben rejlik. Vasari nem egy mecénás megrendelésére, hanem saját környezetének dekorációjaként, a maga – különféle művészeti ágakban jártas – alkotói tevékenységének az ünnepléseként festette meg a művészeteket, melyek, kiegészülve a Hírnév alakjával, az örök halhatatlanság eszményét hirdetik.¹⁹

10 Charles M. ATKINSON: Martianus Capella 935 and Its Carolingian Commentaries. *The Journal of Musicology*, 17. 1999. 4. sz. 498–519. A hét szabad művészet ábrázolásainak irodalmi előzménye a késő antik irodalomban: Michael MASI: Boethius and the Iconography of the Liberal Arts. *Latomus*, 33. 1974. 57–75.

11 A hét szabad művészet középkori ábrázolásairól bővebben: Leopold David ETTINGER: Pollaiuolo's Tomb of Pope Sixtus IV. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 16. 1953. 239–271; Leopold David ETTINGER: Muses and Liberal Arts. In: *Essays in the History of Art Presented to Rudolf Wittkower*. Ed. by Douglas FRASER–Howard HIBBARD. London, Phaidon Press, 1967. 23–39; Jean SEZNEC: *The Survival of the Pagan Gods*. Princeton, Princeton University Press, 1972 [1. kiadás: 1953]. IV. fejezet.

12 A Festészet allegóriája a sensi katedrális középső kapuján szerepel (12. század vége), és a laoni székesegyháznak szintén a főkapuján tűnik fel (1210–1230). A chartres-i székesegyház északi kapuján (1250 körül) férfialakok jelenítik meg a szabad művészetek allegóriáit is. A firenzei Battistero domborművein a Pisano-műhely az 1337–1340 körüli években dolgozott, és női figurákkal jelenítette meg a szabad művészetek allegóriáit. Amikor a következő évszázadban Luca della Robbia műhelye folytatta a Campanile homlokzatának díszítését, az északi oldalon a szabad művészetek közül néhány allegóriát

férfialakként jelenítettek meg a rá legjellemzőbb ókori személyiséggel, mint például Orpheuszt a zenénél, Eukleidészt a geometriánál és Püthagorasz az aritmetikánál.

13 George KUBLER: Vincente Carducho's Allegories of Painting. *The Art Bulletin*, 47. 1965. 438.

14 Anthony BLUNT: A művész társadalmi helyzete. In: Uő: *Művészet és teória Itáliában*. (Imago.) Budapest, Corvina, 1990. 46–53.

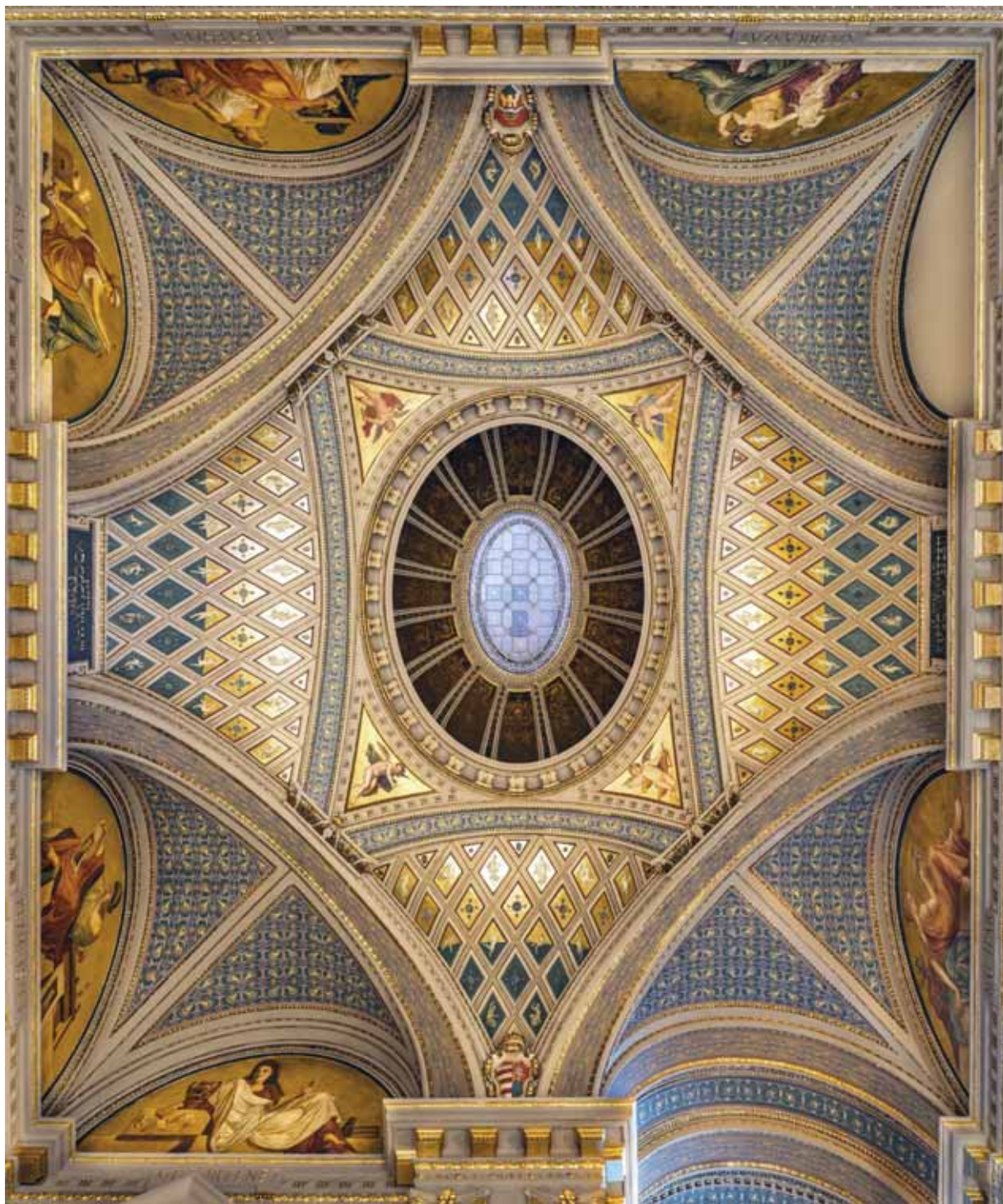
15 A *paragone*-vitákról bővebb irodalommal: Peter HECHT: The *Paragone* Debate: Ten Illustrations and a Comment. *Simiolus*, 14. 1984. 125–136.

16 BLUNT 1990 (ld. 14. j.).

17 Feltételezhető, hogy Vasari falképén a Festészet allegóriájának kompozíciója Bartolommeo Passerotti (1529–1592) azonos témájú, 1550–1560 körül készült metszetén alapul (New York, The Metropolitan Museum of Art, Wilton album, f. 50b). Mary D. GARRARD: Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting. *The Art Bulletin*, 62. 1980. 97–112, különösen: 97–98.

18 Andor PIGLER: *Barockthemen*, II. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1956. 472, a Festészet allegóriájának barokk ábrázolásaival.

19 A Casa di Vasari művészetallegóriáiról részletes elemzést ad a téma korábbi irodalmával: Marcella CULATTI: *La raffigurazione delle arti in Italia: le allegorie della pittura e della scultura in epoca moderna*. Doktori



1. Lotz Károly: A Régi Műcsarnok lépcsőházának boltozata, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

A Festészet, a Szobrászat és az Építészet női figura-ként, mint a szabad művészetek allegóriái, Michelangelónak a firenzei Santa Croce-templom déli mellékhajójának oldalfalán elhelyezett síremlékén (1564–1580 körül) is megjelennek. Ezek terveit szintén Vasari készíttette. A Festészet allegóriájának szobra (Battista di Domenico Lorenzi) egy figura modelljét és ecsetet tart a kezében. A Szobrászat (Valerio Cioli) ölében egy kisebb márványtömböt, az Építészet (Giovanni di Benedetto Bandini) körzöt és irattekercset tart. E három alaknak óriási irodalma van, különféle szimbolikus jelentéssel hozzák kapcsolatba őket a kutatók.²⁰ Az azonos magasságban és méretben szereplő három művészetallegóriának már semmi köze nincs a középkori kézműves mesterségekhez. A síremléken való elhelyezésük magának a művésznek, Michelangelónak a rangját is jelzi, akinek a szarkofágja és mellszobra az allegóriák felett uralkodó motívum. A Festészet alakja egy érdekes részlettel nagyban eltér a többi 16. századi rokonától, akik általában vászonra vagy táblára festenek vagy rajzolnak egy egyszerű figurát. A síremléken a Festészet mintha szerepet váltott volna, és egy plasztikus modellt tart a kezében, ami utalhat arra a korabeli akadémiai praxisra, hogy a rajzolást szobrok alapján gyakorolták. Valószínűbbnek tűnik azonban, hogy az a halott iránti tisztelet jeléül az egyik rabszolgaszobor felidézése. És azzal, hogy a Festészet egy szobrot tart a kezében, eljutottunk ismét a már említett *paragone*-vitákhoz, a művészeti ágak versengéséhez.

A 15–16. századi képi hagyományban az allegorikus nőalakok elhelyezésének több típusával találkozunk. A legelterjedtebb talán az a megoldás volt, amikor trónuson ülve, attribútumaikkal, frontálisan vagy oldalról jelenítik meg őket (például Pinturicchio falképén, a vatikáni palota Borgia-lakosztályában, 1492–1494) (3. kép). Lotz 1870-es években festett művészetallegóriáin is (Egyetemi Könyvtár, Nemzeti Múzeum) eltérő mintaképeket követett, közülük a Régi Múcsarnok nőalakjainak megfestésekor azt a típust idézte fel, amikor a figurák félig ülő, félig fekvő helyzetben szerepelnek. Ennek a neoreneszánsz megoldásnak távoli, formai párhuzamát szintén Pinturicchio falképein találjuk meg a római Santa Maria del Popolo-templom kórusának boltozatán (1508–1509 körül) (4. kép).²¹ A középen el-



2. Pinturicchio és műhelye: A Sala del Credo boltozata, Borgia-lakosztály, Vatikáni palota, 1492–1494
Franz EHRLE: *Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican*. Rome, Danesi, 1898. Pl. CVII

helyezett Mária koronázása jelenet körül helyezkedik el egy-egy tondóban a négy evangélista, közöttük négy szibilla vízszintesen nyújtott, négyszögletes mezőben, melyet széles, kettős tojásléccel kialakított antikizáló sáv keretez. Az arany háttér előtt félig ülő, félig fekvő helyzetű nőalakok egyik könyökükkel kisebb emelvényre vagy könyvekre támaszkodnak. Fontos hangsúlyoznunk, hogy Lotz nőalakjainak stíluskapcsolatait és formai előzményeit alapvetően a bécsi és a müncheni akadémiahoz köthető historikus előképek határozzák meg, és az itáliai eredetű kompozíciók vagy festészeti megoldások is Pe-

disszertáció. Bologna, Università di Bologna, 2007. URL: <http://amsdottorato.unibo.it/612/> (Letöltve: 2021. 02. 07.). Pár évvel később, 1561-ben Vasari a firenzei Palazzo Vecchióban ismét megfestette a Festészet, a Szobrászat és az Építészet allegóriáit ovális formában I. Cosimo de' Medici herceg dolgozószobájának boltozatán.

20 A síremlékről szóló irodalom átfogó összefoglalását adja: CULATTI 2007 (ld. 19. j.) 86–92.

21 A kórus boltozatának a kialakításán Donato Bramante dolgozott 1505 és 1509 között. A falképek II. Gyula pápa támogatásával készültek el. SCHULZ 1962 (ld. 8. j.) 50.



3. Pinturicchio és műhelye: *A Zene allegóriája*, Sala delle Arti Liberali, Borgia-lakosztály, Vatikáni palota, 1492–1494
Jean-Auguste BOYER D'AGEN: *L'Œuvre du Pinturicchio*. Gravées sur cuivre par T. Fillon. Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1903

ter von Cornelius, de még inkább Carl Rahl festészetén keresztül jutottak el hozzá.

Közvetlen előképként, vagy sokkal inkább mintaként majd – a Régi Műcsarnok falképeinél jó három évtizeddel később – Harry Siddons Mowbray (1858–1928) amerikai festő fogja felhasználni Pinturicchio szibilláit neoreneszánsz falfestményeinél, amikor New Yorkban a Madison Avenue-n John Pierpont Morgan megrendelésére kifesti az 1906-ban megépült könyvtárának boltozatát.²² Itt a stílus, az alakok megformálása, a vi-seletük és a figurák köré helyezett tárgyak, mint a fára függesztett feliratos tábla a nőalakok nevével, mind közvetlen kapcsolatot mutatnak Pinturicchio római falképével. Mowbray hosszabb időt töltött Olaszországban, 1903-ban ő volt az American Academy igazgatója Rómában. Festészete jellemzően a régi itáliai hagyományokból merítkezett, az amerikai falképfestészet egyik úttörőjének számított, több falkép-dekorációt készített

tehető amerikai megrendelői számára, például a New York-i Appellate Court House-ban (1896) vagy a University Club of Manhattanben (1904).²³

A Régi Műcsarnok falképeinek itáliai előképeire már Ybl Ervin is kitért 1938-ban, a Lotz Károly munkáit bemutató kötetében, firenzei és velencei példákat említve. A boltozaton lévő nőalakok közül néhány öt Michelangelo szobraira, a Medici-síremlékek allegóriáira emlékeztette, míg a Festészet és a Műipar figurájával kapcsolatban a velencei festészet hatását emelte ki. A Műipar mint „hiú szőke szépség” szerint nem is allegória, hanem egy velencei nő, valamikor Jacopo Sansovino és Tiziano idejéből.²⁴ Az Ybl Ervin által említett velencei és firenzei iskolánál azonban jóval markánsabban kivehető a 16. századi római festéssel való szoros kapcsolat, különösen az allegóriák programjában, a figuráknak az épületdekorációban való elhelyezésében, bizonyos tárgyak vagy a Rézmetszés alakjának megfestésében. Lotz római előképei között a Stanza della Segnatura boltozatának festményei (1508–1511) kaptak jelentős szerepet (5. kép).²⁵ Raffaello festményciklusának máig egyik legalapvetőbb ikonográfiai elemzése Ernst H. Gombrich 1972-ben megjelent tanulmánya.²⁶ Gombrich kiindulópontja, hogy a kápolna programja úgy van kialakítva, hogy a kompozíciót a mennyezettől lefelé haladva kell nézni, így kapnak értelmet az oldalfalak sokalakos jelenetei (6. kép). Lényegében a mennyezeten ülő négy allegorikus alak (Költészet, Filozófia, Teológia, Jog) alatt, mintegy a földi szférában, emberek csoportjait láthatjuk. Ezek a csoportok olyan szereplőkből állnak, akiknek a tevékenységére, foglalkozására az adott allegorikus jelentés ráillik, pontosabban annak a fogalomnak a képviselői. Például a Költészet alatt Apolló szerepel a Műzsákkal, vagy a Filozófia alatt az athéni filozófiai iskolák képviselői láthatók. Gombrich szemléletesen mutatja be azokat a reneszánsz és középkori ábrázolásokat, falképeket és miniatúrákat, melyek Raffaello festménye előtt is hasonló elrendezésben jelenítették meg az allegorikus nőalakokat az alattuk szereplő jelenetekkel vagy olyan

22 Jennifer TONKOVICH: *Inside the Morgan*. New York, The Morgan Library and Museum, 2018. 10.

23 Harry Siddons Mowbray festészetéről bővebben: Amy TORBERT: *Fusing Past and Present: Harry Siddons Mowbray's Electricity*. *Yale University Art Gallery Bulletin*, 35. 2015. 77–88.

24 YBL Ervin: *Lotz Károly élete és művészete*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1938. 166.

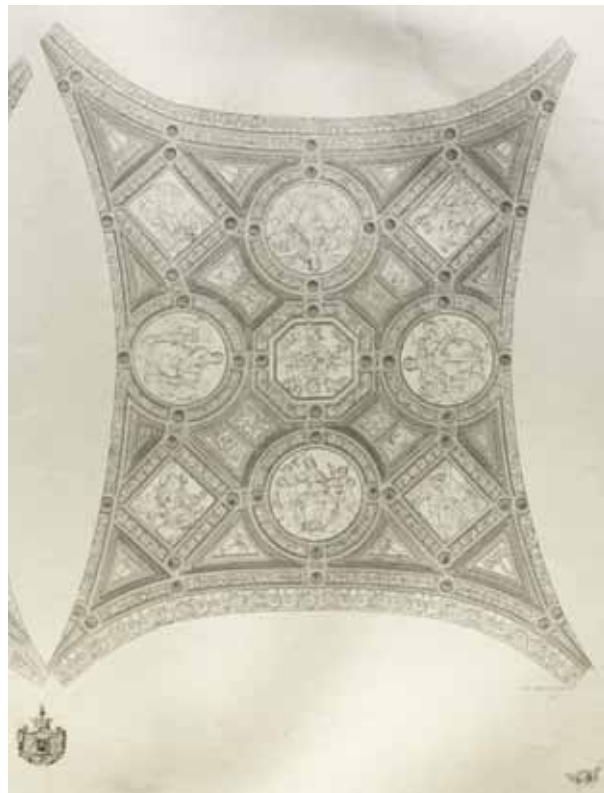
25 A Stanza della Segnatura boltozati falképének mesterkérdése máig vitatott, Sodoma és Raffaello közreműködésének, a tervezésben és a kivitelezésben betöltött szerepüknek a meghatározásában a kutatók nincsenek egységes állásponton. A legáltalánosabb nézet

szerint – mely Giorgio Vasari megjegyzésén alapul és legutóbb Roberto Bartolini erősítette meg – a tervek Sodomától származnak, és a figurális részeket, valamint a hangsúlyos, nagyobb felületeket Raffaello festette. Roberto BARTOLINI: *Sodoma, the Chigi and the Vatican Stanze*. *Burlington Magazine*, 143. 2001. 544–543.

26 Ernst H. GOMBRICH: *Raphael's Stanza della Segnatura and the Nature of Its Symbolism*. In: *Symbolic Images. Studies in the Art of the Renaissance*. London, Phaidon, 1972. 85–101. (Magyarul: Ernst H. GOMBRICH: *Raffaello Stanza della Segnatura*. A Stanza szimbolikájának természete. In: *Reneszánsz tanulmányok*. [Művészet és elmélet.] A tanulmányokat válogatta ZÁBOR Anna. Budapest, Corvina, 1985. 42–79.)



4. Pinturicchio és műhelye: A Santa Maria del Popolo-templom kórusának boltozata, Róma, 1508–1508
Jean-Auguste BOYER D'AGEN: *L'Œuvre du Pinturicchio*. Gravées sur cuivre par T. Fillon. Paris, Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, 1903



5. Luigi Catufi Raffaello és műhelye után: A Stanza della Segnatura boltozata. Rézmetszet, 1160 × 840 mm
Francesco CERROTI: *Le Pitture delle Stanze Vaticane dette le Stanze di Raffaele*. Roma, Salviucci, 1869–1872

híres, ókori vagy középkori egyéniségekkel, akikre jellemző az a fogalom, amit az allegória képvisel. Példái között szerepel Pinturicchio már említett falképe is a Borgia-lakosztály Hét szabad művészet-termében (1492–1494), mely Raffaello ciklusa előtt jó tíz évvel készült (7. kép),²⁷ valamint a megszemélyesített erények és a történelemből való példák összekapcsolásának hagyományát alkalmazó másik híres freskó, Perugino munkája Perugiában a Collegio del Cambio oldalfalán (1498–1500). Perugino festményét II. Gyula pápa és Raffaello is ismerte, a tervek azokban az években készültek, amikor Raffaello a legközelebb állt mesteréhez, Peruginóhoz. A Cambio, a városi pénzváltóhely oldalfalán a kardinális erények (Okosság, Igazságosság, Mértékletesség, Erő) trónuson ülő allegóriája alatt három-három híres, jellemző figu-

ra szerepel. Az Igazságosság alatt például három ókori képviselője: Marcus Furius Camillus hadvezér, Traianus császár és műtilénei Pittakosz államférfi. A szerkezet és az értelmezés hasonlósága alapján egyértelmű a kapcsolat a Stanza della Segnatura falképciklusával. Gombrich hangsúlyozza, hogy ezeknél a kompozícióknál a megszemélyesített nőalakok nem pusztán az alattuk lévő jelenetek vagy híres emberek allegorikus címkéi, hanem az alsó rész a felette lévő, allegorikus nőalakként megjelenített eszmék, fogalmak kifejtéseként vagy kibővítéseként értelmezendő.

Azzal kapcsolatban, hogy Lotz Károlynak vagy a falképek megrendelőjének milyen ismeretei lehettek Raffaello Stanzájának értelmezéséről, csak elképzeléseink lehetnek. Azonban a Régi Múcsarnok művészeti

27 GOMBRICH 1972 (ld. 26. j.).



6. Pasquale Proja Raffaello és műhelye után: A Stanza della Segnatura boltozati allegóriái
Rézmetszet, 1160 × 840 mm
Francesco CERROTI: *Le Pitture delle Stanze Vaticane dette le Stanze di Raffaele*. Roma, Salviucci, 1869–1872



7. Pinturicchio és műhelye: Sala delle Arti Liberali, Borgia-lakosztály, Vatikáni palota, 1492–1494
Franz EHRLE: *Les fresques du Pinturicchio dans les salles Borgia au Vatican*. Rome, Danesi, 1898. Pl. LXXVI



8. Lotz Károly: *A Valóság allegóriája*. A Régi Múcsarnok 1. emeleti folyosójának boltozati falképe, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

ágakat és a művészettel kapcsolatos fogalmakat megjelenítő allegorikus nőalakjai és alattuk, a földi szférában mozgó híres – vagy éppen kevésbé híres – emberek, művészek, művésztanárok valamiféle egymásra utalásának a gondolata lehetőséget ad arra, hogy Lotz festményeit a reneszánsz elképzelés egyfajta sajátosan modern újraértelmezéseként vizsgáljuk. A Régi Múcsarnok lépcsőházában és emeleti folyosóján az oldalfalakra ugyan nem kerültek neoreneszánsz falképek, viszont az épületet és a kiállítóterem tereit a kor művészei, az alkotásaik és a művészetkedvelő közönség töltötte ki. A korabeli Budapesten a képzőművészet egyik legfontosabb központjának számítottak ezek a helyiségek, és a boltozati allegóriák szépen összefoglalták, meg-

testesítették azokat a fogalmakat, művészeti ágakat, melyeket Lotz és kortársai az épület funkciójához, azaz az itt megrendezésre kerülő tárlatokhoz, a művészekhez és a művészethez kapcsoltak. A falképek programalkotója feltételezhetően Pulszky Ferenc (1814–1897), az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat elnöke lehetett,²⁸ akinek meghatározó szerepe volt Than Mór és Lotz Károly a Nemzeti Múzeum lépcsőházába készített festményeinek kialakításában is.²⁹ Talán nem véletlen, hogy Pulszky Ferenc művészettörténész fia, Pulszky Károly (1853–1899) éppen Raffaello és az antikvitás kapcsolatáról írta doktori disszertációját a lipcsei egyetemen, amit ugyanabban az évben, 1877-ben fejezett be, amikor a Régi Múcsarnok épületét átadták.³⁰

28 Fontos megjegyezni, hogy Pulszky Ferenc éveket töltött Itáliában, ahol magángyűjteményeket és múzeumokat is rendszeresen látogatott, ezekről az élményekről visszaemlékezéseiben is írt. PULSZKY Ferenc: *Életem és korom*. Budapest, Franklin-Társulat, 1884.

29 A Régi Múcsarnok boltozati festményeinek programalkotóját az eddig ismert dokumentumok, írott források alapján nem tudjuk

egyértelműen azonosítani. Ezzel a kérdéssel Bojtos Anikó foglalkozik részletesebben jelen számban.

30 Carl von PULSZKY: *Beiträge zur Raphael's Studium der Antike. Eingereicht zur Erlangung des philosophischen Doctorgrades an der philosophischen Facultät der kön. sächs. Universität zu Leipzig*. Leipzig, H. Hartung & Sohn, 1877. (Újabb kiadás: Charleston SC, Nabu Press, 2012.)



9. Oswald Ufer Raffaello után: *Parnasszus*, részlet Euterpé műzsával
Rézmetészet
Francesco CERROTI: *Le Pitture delle Stanze Vaticane dette le Stanze di Raffaele*. Roma, Salviucci, 1869–1872

A Stanza della Segnatura boltozatáról szóló elemzésében Gombrich szerint kézenfekvő a jelenetnek az a Ciceróhoz visszavezethető értelmezése, miszerint a Filozófia minden művészet nemzője és szülőanyja.³¹ Raffaello festményén a Filozófia allegóriájának trónusát kétoldalt a sokmellű (*multimammia*) epheszosi Diana szobrai díszítik, egy olyan motívum, amelyet Lotz is felhasznált hasonló helyzetben a Valóság trónusán (8. kép).³² Epheszosi Diana szobrának szimbolikája igen összetett, leggyakrabban a termékenység, a természet és magával a világgal hozzák kapcsolatba.³³ Elképzelhető, hogy Lotz Károly is ezen jelentések valamelyikét figyelembe véve alkalmazza a motívumot, de azt sem zárhatjuk ki, hogy mindössze egy antikizáló formaként veszi át.

Egy másik formai párhuzamot jelent a Stanza della Segnatura dekorációjából a Parnasszus-jeleneten Euterpé műzsa alakjának – másolatok és minták közvetítésén keresztül – a Régi Múcsarnok boltozatára eljutó neoreneszánsz leszármazottja, a Rézmetészs allegóriája (9–10. kép). Lotz nőalakja felemelt jobb kezében nem furolát, hanem egy grafikai lapot tart. A testtartás, a lábak és karok elrendezése, a profil, a vállat szabadon



10. Lotz Károly: *A Rézmetészs allegóriája*. A Régi Múcsarnok lépcsőházi lunettájának falképe, 1877
Fotó © Gabelics Antal / Magyar Képzőművészeti Egyetem

hagyó viselet egyértelmű mintakép és másolat kapcsolatról árulkodnak, amely talán a hajviseletnél a legszembetűnőbb, ahogy Lotz a Rézmetészs nőalakjának fején körbefutó fonott hajtincset félig kendőbe burkolja.

A Stanza della Segnatura festményei Lotz Károly számára olyan ideálképet jelentettek, amelynek kompozíciós rendje, szimmetriája az 1870-es évek körül festett más munkáin is felbukkan. Ilyen például a Nemzeti Múzeum díslépcsőháza, melynek falkép-dekorációját Than Mórral közösen készítette, és a kialakítást Raffaello festményének összetett rendszere befolyásolta, melyen minden elem kapcsolatban van egymással, és a sokrétű tartalomnak vannak alárendelve. Ez a szemlélet feltehetően szintén a már említett Peter von Cornelius és Carl Rahl munkáinak közvetítő hatásával magyarázható.

Az, hogy a Múcsarnok falképei számára a nagy reneszánsz alkotók közül elsősorban Raffaello és Pinturicchio festményei szolgáltak előképül, akkor a legszembetűnőbb, amikor Lotz más megrendelésre készített allegóriáival vetjük őket össze, mint a Váci utcai Új Városháza épületében (1882) festett Művészettel, ahol az álló, erősen antikizáló, fedetlen keblű nőalakot szárnyakkal festi meg;³⁴ vagy a Festészet nem sokkal utána készült allegorikus nőalakjával a Terézvárosi Kaszinó (Párizsi Nagyáruház) mennyezetén (1885), mely félköríves fülkében, ülő alakban szerepel.

31 M. Tullius CICERO: *De Oratore*, I. 9. Az *Athéni iskola* jelenetének és a hét szabad művészetnek a kapcsolatáról bővebben: GOMBRICH 1972 (ld. 26. j.).

32 A Raffaello és Lotz festményén felbukkanó azonos motívumra Ybl Ervin is felhívta a figyelmet. YBL 1938 (ld. 24. j.) 169.

33 Epheszosi Diana szobrának szimbolikus jelentéseiről és a motívum

elterjedéséről bővebben: RADÓ Anita: Diana Ephesia Multimammia szobrainak leírása egy 18. századi latin nyelvű műben. *Vallástudományi Szemle*, 11. 2015. 2. sz. 73–88.

34 KIRÁLY Erzsébet: Lotz Károly és az „újabb éra”. Modernizációs kérdések a késő historizmusban. *Ars Hungarica*, 42. 2016. 1. sz. 43–53. fotó az Új Városházában lévő Művészet-allegóriáról: 8. kép.

Allegories of Art in Renaissance Painting

Art Historical Precedents for the Murals by Károly Lotz

The Neo-Renaissance decoration of the vaulting above the staircase and upstairs corridor of the Old Kunsthalle in Budapest utilised the classical elements of Roman fresco painting around the year 1500, which were well known from copies and formed a trope of painting in the nineteenth-century pictorial tradition. The surface of the vaulting is divided into geometric forms with bands created using classical architectural components, supplemented with grotesque elements and the decorative use of putti, which are derived from forms that became widely disseminated in the wake of the ceiling paintings created in the first half of the sixteenth century by Raphael and Pinturicchio under commission from or with the support of Pope Julius II.

For Károly Lotz and the deviser of the programme of imagery for the murals, the classical arrangement and certain elements of the vaulting paintings in the Stanza della Segnatura, as well as the use of allegories, served as a spectacular stylistic and compositional model. In Lotz's paintings, the half-seated, half-reclining figures painted by Pinturicchio on the vaulting of the choir in the church of Santa Maria del Popolo are brought to life again in a Neo-Renaissance form. Allegorical depictions of the Seven Liberal Arts (*septem artes liberales*) as female figures date back to the Early Middle Ages. Painting and Sculpture, however, belonged to the Mechanical Arts (*artes mechanicae*), and their representation as female allegories is first encountered in the sixteenth century, in Giorgio Vasari's murals in Florence and Arezzo.

TÁRGYSZAVAK

allegória, allegorikus nőalakok, neoreneszánsz, falképfestészet, hét szabad művészet (*septem artes liberales*), Raffaello

KEYWORDS

allegory, allegorical female figures, Neo-Renaissance, wall painting, Seven Liberal Arts (*septem artes liberales*), Raphael

Műipari Osztály

*Az Iparművészeti Múzeum első évei
a Régi Múcsarnok épületében*

A gyűjteményalapítás körülményei

„Létesítenünk kell mindenekfelett egy iparmúzeumot, mely a jelen kor igényeinek megfelelőleg legyen felszerelve, és a mely képes legyen megfelelni azon hivatásának, hogy hazánk ipari fejlődésének központja legyen.” – áll az Országos Magyar Iparegyesület és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat közös, 1873-as emlékiratában, melyben egy Pesten létesítendő mű- és iparmúzeum szükségességéről írtak.¹ Míg pár évtizeddel korábban a reformkori nemzedék számára az ország felemelkedése még csak az önálló nemzeti kultúra megteremtését, majd a politikai függetlenség megszerzését jelentette, az utódok már az iparfejlesztés egész állami életet befolyásoló jelentőségét is felismerték.

Mint az idézet is kifejezi, az alapító egyesületek elsősorban nem kulturális intézményként, hanem a hazai kézműipar fejlesztését elősegítő gyűjteményként tekintettek a létrehozandó múzeumra. Sőt, a múzeumalapító bizottság 1872-es, képviselőháznak küldött kérvénye szerint iparmúzeum nélkül a teljes ágazat hanyatlásnak indulhat, mindez pedig nem csak a közel 2 millió kézműiparban dolgozó és családtagjaik megélhetését veszélyeztetné, hanem az ország teljes ipari népességét is.² Végül soron azonban a korszak meghatározó nemzeti-liberális szellemiségéből ugyanúgy következett a szabad iparvállalás eszméje (1872. évi VIII. törvény), mint a kézműipar fejlesztése a tömegtermeléssel szemben. Bár az előbbi két szempont gyakorta szembekerült egymással, mégis voltak kapcsolódási pontok. Mint

az az Iparegyesület 1871-ben kiadott felhívásában áll, „[...] virágzó földművelés, ipar és kereskedelem nélkül egy nemzet sem állhat meg tartósan, sem a civilizáció, sem a társadalmi és politikai szabadság magaslatán”.³

Az alapítás ösztönzői között ugyanakkor külföldi példákat is találunk. A 19. század meghatározó szellemiségéből, társadalmi és gazdasági viszonyaiból következően más európai országokban is felismerték az ipari tömegtermelés kézműiparra gyakorolt káros hatását. Mindezt a korszak világhiállításai egyre látványosabban demonstrálták. Először a britek döntöttek egy mintaadó gyűjtemény létrehozása mellett az 1851-es londoni tárlatot követően (South Kensington Museum, ma Victoria and Albert Museum), majd alig tíz év múlva, 1862-ben Bécsben gondolták úgy, hogy egy hasonló intézmény jelentős hatást gyakorolhat a Habsburg Monarchia iparfejlesztésére (Museum für Kunst und Industrie, ma: Museum für angewandte Kunst).⁴

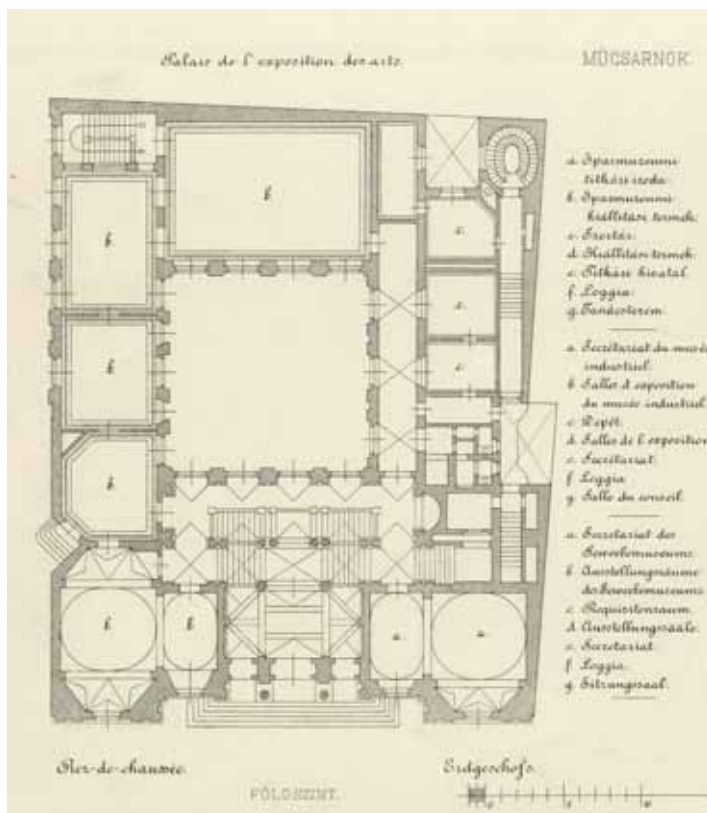
Még ha a hazai körülmények vagy a külföldi példák ösztönzőként is hatottak a gyűjtemény létrehozására, az intézményi keretek megteremtése már nagyban függött az ezen munkálkodók szakértelmétől, kitartásától és elhivatottságától is. A források és a szakirodalom alapján az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum alapítását követő és a Régi Múcsarnok épületében töltött éveire az ő tevékenységük nyomta rá leginkább a bélyegét. A korszak gyűjteményi gyarapodásában meghatározó művészeti alkotások némelyikének bemutatását nem mellőző, de alapvetően intézménytörténeti vizsgálódás elsősorban a kor nagy formátumú vezetőinek kíván emléket állítani.

1 Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára (a továbbiakban MNL OL), P 1699 Országos Magyar Iparegyesület, 439. tétel, 2/1873, fol. 151.

2 Az ipar- és műmuzeum tárgyában. *Anyagi Érdekeink*, 2. 1872. 12. sz. 210–211.

3 MNL OL, P 1699 (ld. 1. j.) 439. tétel, 381/1871, fol. 118.

4 HORVÁTH Hilda: Az Iparművészeti Múzeum műgyűjteményeinek története – vázlat. In: *Az idő sodrában. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeinek története. Az Iparművészeti Múzeum Gyűjtők és kincsek című kiállításához*. Szerk. PATAKI Judit. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 2006. 22.



1. Az Iparművészeti Múzeum helyiségei a Régi Múcsarnokban
Budapest építményei. Szerk. ROZINAV István. Budapest–Eperjes, Divald K., 1883.
5. kép

Az alapítás és az otthonra találás korszaka (az 1860-as évektől 1877-ig)

Az intézményalapítás korának bemutatásánál elsősorban a múzeum létrehozását kezdeményező Országos Magyar Iparegyesület és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat együttműködéséről, az intézmény első őréről (vagyis igazgatójáról), Pulszky Károlyról, az 1873-as bécsi világkiállításról, illetve a Nemzeti Múzeum Régiségtárában található iparművészeti gyűjteményről kell írunk.

Ahogy Radocsay Dénes is utalt rá a múzeumalapítás századik évfordulójára megjelent kötetben, az esemény leginkább az 1873-as állami költségvetés elfogadásához, pontosabban annak előző évi kidolgozásához köthető: ekkor szerepelt először egy 50 000 forintos tétel az állami büdzsében a bécsi világkiállításon az „iparmúzeum számára beszerzendő tárgyakra”.⁵ Az alapítás korszakából kiragadott momentum azonban aligha írhatja felül annak a többéves folyamatnak a jelentőségét, melynek kezdőpontja valahol 1870-ben, záró dátuma pedig, a gyűjtemény első bemutatásához kapcsolódva, 1874-ben határozható meg.⁶

5 Vö. Az európai iparművészet remekei. 100 éves az Iparművészeti Múzeum 1872–1972. Szerk. RADOCSEY DÉNES–FARKAS ZSUSZANNA. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 1972. 8.; Az 1872. évi szeptember hó 1-jére hirdetett országgyűlés képviselőházának irományai, VI. Buda, 1873. 380. sz. 88.

6 A költségvetési törvényt már 1873. április 27-én szentesítette Ferenc József (Az 1872. évi szeptember hó 1-jére hirdetett országgyűlés

képviselőházának irományai 1873 [ld. 5. j.] 100.). Az Iparművészeti Múzeum Adattárában őrzött hivatali iratok sorozata is az 1872-es évvel kezdődik. Azonban a gyűjtemény hivaltörténeti szempontból nem különíthető el szigorúan az iparmúzeumot létrehozó bizottság Országos Levéltárban őrzött irataitól. A két irategyüttes között jelentős átfedések vannak.



2. Az Iparművészeti Múzeum helyiségei a Régi Múcsarnokban
Budapest építményei. Szerk. ROZINAV István. Budapest–Eperjes, Divald K., 1883.
5. kép

Az alapítás éveire leginkább Pulszky Károly és a kezdeményező egyletek által létrehozott múzeumalapító bizottság elnöke, Keleti Károly munkássága nyomta rá a bélyegét. Kettőjük közül azonban mégis főként Pulszky személye a hangsúlyos, akiben az intézmény 1878 utáni első őrét is tisztelhetjük.⁷ Az alapítás éveiben a Nemzeti Múzeum egyes, főként a Régiségtárban lévő műtárgyai, az 1873-as bécsi világtárlatról hazahozott tárgyak, illetve az Országos Magyar Iparegyesületnél elhelyezett darabok alkották a gyűjteményszervezés kiindulópontját. Miután a Nemzeti Múzeum már ekkor is gazdag kollek-

cióval rendelkezett, terjedelmi okok miatt ezúttal nem térünk ki részletesen még a jelesebb darabokra sem.⁸ A gyűjteményi szerzeményezés másik fontos alapját képezte a bécsi világiállításán műtárgyvásárlásra költött összeg, amely egy Darkó Jenő által közölt, Pulszky Károlyhoz köthető forrás szerint valamivel több mint 30 000 forint lehetett. Ezen felül, az országgyűlés által megszavazott 50 000 forint fennmaradó részét a tárgyak csomagolására és szállítására költötték.⁹ A hiányos adatokkal kapcsolatos bizonytalanságok, illetve a közölt statisztika (tulajdonképpen bármely, kizárólag

7 DARKÓ Jenő: Pulszky Károly szerepe az Iparművészeti Múzeum alapításában. In: *Pulszky Károly emlékének*. Szerk. MRAVÍK László. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1988. 124; HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 27.

8 A Magyar Nemzeti Múzeum Régiségtárána egykori iparművészeti gyűjteményéhez lásd HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 23–26.

9 DARKÓ 1988 (ld. 7. j.) 125. Az MNL OL-ban megtalálható a bécsi beszerzésekhez kapcsolódó előzetes koncepció is. Eszerint az 50 000 forintot meghaladó összegből a legnagyobb tétel 10–10 000 forinttal a fémipari és faipari termékek beszerzésére esett. Az agyag- és porcelántárgyak, illetve textilipari termékek beszerzésére 8–8000 forintot szántak. A vásárlási terv kidolgozói háromszor 4000 forintot összegeket szántak a bőr- és papírpipari munkák, üvegtárgyak,

számszerű értékeket bemutató kimutatás) önmagában megkérdőjelezhető forrásértékéből következően csak annyit állapíthatunk meg, hogy a Bécsben beszerzett műtárgyak kétharmada feltehetően a porcelán-, fajansz- és üvegáruk közé tartozott.¹⁰ Az alapítás többéves folyamatát követően végül együtt volt a gyűjtemény, melyet a nagyközönség 1874. április 19-től tekinthetett meg. A tárgyak ekkor a Nemzeti Múzeum körtermében és alsó csarnokában kaptak helyet, innen költözött a gyűjtemény az Andrássy úton álló Múcsarnok épületébe 1877-ben (ekkor Sugárút 83.).¹¹

Első évek az Andrássy úton, fellendülés (1877–1885)

Az Iparművészeti Múzeum gyűjteménye a Régi Múcsarnok magasföldszintjén és alsó szintjén lévő helyiségekben került elhelyezésre, bár az előzetes tervek szerint az intézmény ennél lényegesen nagyobb területre tartott igényt.¹² A múzeumalapító bizottság tagjai nemcsak egy, az intézménnyel szoros kapcsolatban álló iparművészeti iskola elhelyezésével számoltak, hanem a rendelkezésre álló terület jelentősebb költségek nélküli bővítésével is. Összesen mintegy 1960 m² területre tartottak igényt a múzeum számára, miközben az épület tervezőjének, Lang Adolfnak mindössze 1187 m²-es teleknagyság állt rendelkezésére.¹³ Bár Szmrécsányi Miklós szerint személyesen a miniszter, Trefort Ágoston gondoskodott róla, hogy az Iparművészeti Múzeum beköltözhessen az épület földszintjére és első emeletére, az elhelyezés mégis kényszer szülte megoldást jelentett. A múzeum bérleti díjat fizetett, melyből az Iparegyesület az építési költségekre felvett 50 000 forintot jelzálogkölcshöz

törlesztette az Első Hazai Pesti Takarékpénztár Egyesület felé (1–2. kép).¹⁴

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokának megnyitójára 1877. november 8-án került sor, a jeles esemény rangját az uralkodó is emelte személyes jelenlétével. Az Iparművészeti Múzeum a hazai műemlékekről készített százharminc fényképfelvétellel képviseltette magát a nyitótárlaton, ennek darabjait eddig sajnos nem sikerült felkutatnunk.¹⁵ Ellenben a korabeli lapok nemcsak beszámoltak a megnyitóról, hanem reprodukciókat is közzétettek, például Pierre Reymond 1560-ban készített dísztáljának hátoldaláról. A Május allegóriájával díszített tál még a Nemzeti Múzeumból került át a fiatal intézmény gyűjteményébe, és valószínűleg egy, a hónapok jelképes ábrázolását bemutató készlet darabja lehetett. Szempontunkból leginkább a tál hátoldalán lévő, ismeretlen férfikép jelentőségét érdemes hangsúlyozni, mivel tudomásunk szerint ez az első ábrázolás az Iparművészeti Múzeumnak a Régi Múcsarnokban kiállított tárgyairól (3–4. kép).¹⁶

A következő év ismét nagy változást hozott az Iparművészeti Múzeum életében. Az alapító egyesületeknek a múzeum irányítására létrehozott „százas bizottsága” átengedte a felügyeleti jogot az államnak azzal a feltétellel, hogy a fenntartó biztosítja az intézmény rendszeres, éves költségvetését. Ez utóbbira első alkalommal az 1878. évi államköltségvetésről szóló ugyanezen évi XVII. törvénnyel került sor, ezt követően már a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium felelt az Iparművészeti Múzeum működéséért, melynek első öre Pulszky Károly lett.¹⁷ Bár utóbbi soha nem múló érdemeket szerzett a múzeum alapításában, hivatalosan mindössze három évig volt az intézmény élén, majd az Esterházy-gyűjtemény megvásárlásával létrehozott Országos Képtár vezetője lett 1881-ben. A múzeum első örét szintén korszakos egyéniség követte az igazgatói székben, Ráth György 1896-ig vezette az intézményt.¹⁸

illetve a sokszorosítóipar termékeinek beszerzésére. A kézműipari szerszámok és gépek, „alkalmazható célszerű eszközök” beszerzésére szintén külön, 5000 forintos összeg szerepelt a tervezetben. (MNL OL, P 1699 Országos Magyar Iparegyesület, 439. tétel, 23a/1873. fol. 248–252.)

10 DARKÓ 1988 (ld. 7. j.) 127–133. Darkó Jenő nem adott meg pontos jelzetet tanulmányában, így a Bécsben vásárolt tárgyakat bemutató 1874-es kiállítás kapcsán közölt lista forrásértéke sem állapítható meg pontosan. Ezzel együtt a forrás nem minden esetben tüntette fel a kiállított tárgy értékét és a beszerzés helyét sem. A Bécsben beszerzett műtárgyakhoz lásd HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 28–30.

11 Vö. DARKÓ 1988 (ld. 7. j.) 127–133; Az iparmúzeum. *Fővárosi Lapok*, 11. 1874. 90. sz. 395.

12 GÁBOR Eszter: A Múcsarnok épülete. In: *Múcsarnok* 1996. Szerk.

KESERÜ Katalin. Budapest, Múcsarnok, 1996. 5–40.

13 MNL OL (ld. 1. j.) 13/1873 f 192–193; GÁBOR 1996 (ld. 12. j.) 5–6.

14 SZMRÉCSÁNYI Miklós: Visszapillantás az Országos Magyar Iparművészeti Társulat 50 éves múltjára. *Művészet*, 10. 1911. 3. sz. 109–110.

15 *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokának megnyitása alkalmával kiállított művek sorozata 1877-ik év november 8-án*. Kiállítási katalógus. Budapest, Franklin-Társulat, 1877. 15.

16 Vö. HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 24. Az Iparművészeti Múzeum 1877-es kiállításáról: A múcsarnok megnyitása. *Vasárnapi Ujság*, 24. 1877. 45. sz. 713.

17 HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 23; Iparművészeti Múzeum, Adattár 219/1895.

18 DARKÓ 1988 (ld. 7. j.) 126.



3. Pierre Reymond dísztányérjának hátoldala az Iparművészeti Múzeum 1877-es kiállításáról
N. N.: A műcsarnok megnyitása. *Vasárnapi Ujság*, 24. 1877. 45. sz. 713.



4. Pierre Reymond: Dísztányér hátoldala, 1860
Budapest, Iparművészeti Múzeum, ltsz. 498
Fotó © Soltészné Haranghy Ágnes

Azontúl, hogy az új otthon korlátozott térhasználata már kezdetben is súlyos problémát jelentett, a gyűjteményi struktúrát és a szervezeti kereteket ugyanúgy ki kellett alakítani az elkövetkező években. A gyűjteményszervezés nehéz feladata leginkább Ráth Györgyre hárult, és miután sikerült mintegy ötven csoportba rendezni a tárgyakat, láthatóvá váltak a hiányok is. Bár a textilek és kerámiák száma már az első években is gyarapodott, a bútorgyűjtemény jelentős fejlesztésre szorult.¹⁹ A múzeum 1881 és 1883 közötti működését összefoglaló tervjelentés szerint további hangsúlyos kérdésként merült fel a szakemberhiány, a gyér könyvtári állomány (ebből következett az iparosoktól való elszigeteltség), a finanszírozási problémák, az Iparművészeti Iskolával való szorosabb kapcsolat hiánya, illetve a helyhiány.²⁰ Ezzel párhuzamosan az intézmény komoly eredményeket is fel tudott mutatni az elkövetkező néhány évben, ahogy egy korabeli jelentés fogalmazott, talán „ép azért, mert viszonyai megállapodásra nem jutottak, egy vagy más irányban folytatott működésének új meg új eredményével dicsekedhet”.²¹ A múzeum 1885.

és 1886. évi működéséről szóló jelentésben említett „egy vagy más irány” valószínűleg a látogatószám növekedésében nyilvánulhatott meg (az 1881–1883-as tervjelentésben szereplő 30 970-es látogatói szám növekedett az addig eltelt időszakban 76 709 főre), illetve lassan az iparosok is felfedezték maguknak a gyűjteményt. A múzeum könyvtárában heti öt napon át Fittler Kamil és Uhl Sándor szolgált a betérőknek tanácsal, akár a hivatali időn túli két órában is. Az intézmény számára anyagi vagy más okok miatt beszerezhetetlen tárgyakról készített másolatoknak szintén fontos szerep jutott a mintaadásban, így a múzeum vezetése örömdetes fejlődésként élte meg a Herpka Károly vezetése alatt álló Galvanoplasztikai Intézet megrendeléseinek folyamatos növekedését is. Máig ható, fontos eredménye még a korszaknak a *Művészi Ipar* néven 1885-ben útjára indított múzeumi kiadvány, mely jelenleg *Magyar Iparművészet* címmel ismert.²²

Az Iparművészeti Múzeum működéséhez szükséges külföldi kapcsolatrendszer alapjait szintén az 1870–1880-as években rakták le. Ebben főként a következő főigaz-

19 HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 36–37.

20 Iparművészeti Múzeum, Adattár 222/1883.

21 Iparművészeti Múzeum, Adattár 212/1886.

22 Iparművészeti Múzeum, Adattár 222/1883, 451/1884, 212/1886.



5. Indiai kiállítás az Iparművészeti Múzeum Andrásy úti épületében, enteriőrfotó
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár, ltsz. FLT 4927

gátónak, Radisics Jenőnek volt kiemelkedő szerepe már elődje alatt is. Ahogy Pulszky és Ráth, úgy az utód is egy hosszú távú, átgondolt tervet követett, melyet természetes módon hangolt össze a korábbi intézményvezetők elképzeléseivel. Így Radisics már évekkel 1896 előtt olyan kapcsolatrendszert alakított ki többek között Franciaországgal (például Louis Delamarre-Didot-val) vagy Angliával (például Herbert Minton Cundall-lal), mely évtizedekre meghatározta az intézmény külhoni összeköttetéseit.²³ Főként a Delamarre-Didot-val létesített kapcsolat bizonyult gyümölcsözőnek, melynek eredményeként nemcsak ajándékokhoz jutott a budapesti intézmény, de azt is sikerült elérni, hogy az Union Centrale des Arts Décoratifs 1882-es és 1884-es párizsi

tárlatán Radisics rendezhesse be a magyar tárgyakra vonatkozó részt. Válaszul a francia kormány kétszer is sèvres-i porcelánkészlet adományozásával fejezte ki elismerését a rá következő években.²⁴ Az ekkor kialakított külföldi kapcsolatrendszer valójában jóval szélesebb körű volt annál, mint hogy a fenti két név teljesen lefedhetné, így a terjedelmi korlátok miatt csak felsorolásszerűen említjük meg a Ráthtal kiterjedt levelezést folytató Alexander Posonyi, a bécsi Friedrich Schwarz, illetve a Gilhofer és Ranschburg könyv- és régiségkereskedés vagy a szintén párizsi Joseph Egger, illetve a Munkácsy Mihállyal is közeli kapcsolatban álló Charles Sedelmeyer nevét.²⁵

²³ HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 52.

²⁴ Uo. 30.

²⁵ Uo. 47–48.

A múzeum budapesti tárlatai szintén kivívták a nagyközönség és a hozzáértők elismerését. A kiállítások között mindenképpen írni kell az 1882-es könyvészeti és az 1884-es ötvösmű-kiállításról.²⁶ Még ha a korabeli beszámolók készítői folyton emlékeztették is a minisztérium illetékeseit a kézműves foglalkozást űzőktől való elszigeteltségre, az előbbi tárlat kapcsán már a lassan javuló tendenciára is utaltak. Részben pont ennek a kiállításnak a sikere adhatott indíttatást a következő, ennél is nagyobb szabású tárlathoz, melynek megvalósítása még a tervbe vett 1885-ös általános (iparmű-)kiállítás mellett is indokolt lehetett. Mint a kezdeményezők kiemelték, az 1884-es ötvösművészeti tárlat egyrészt egy hatalmas és igen gazdag gyűjteményt mutat be a nagyközönségnek, másrészt az országos kiállításra érkezők reményeik szerint biztos érdeklődői kört jelentenek ehhez az eseményhez is.²⁷ A kiállítás egyedisége azonban nem csak a bemutatott, elsősorban magántulajdonban lévő anyag mennyiségének, kivitelének vagy változatosságának volt köszönhető: kétkötetes katalógusa 153 műtárgy képét tartalmazza, melyek közül 90 fényképeszeti úton készült (heliogravűr volt).²⁸ Ismét csak terjedelmi oka van, hogy az ezzel egy időben rendezett indiai tárlatra csak röviden utalunk. Ennek az eseménynek a jelentősége önmagában nem mérhető a két nagy kiállításához, leginkább a Régi Műcsarnok érintett terméről készült korabeli fotó miatt érdemes kiemelni (5. kép).

Az adományozók gyűjteménye nélkül azonban aligha valósulhattak volna meg a nagyszabású tárlatok, a velük való kapcsolatépítés pedig elkötelezett szervezőmunkát kívánt. Bár az arisztokrata gyűjtők esetében sokszor elégtelenül volt a saját kollekció gyarapítása, és ennek megfelelően maga az adományozás is, az intézmény már a kezdetektől rászorult a velük való folyamatos kapcsolattartásra.²⁹ A teljesség igénye nélkül érdemes szólni például Lorenz Gedeon szobrász és műépítész anyagi támogatásáról 1884-ből, melyből a múzeum bútorokat vásárolhatott a Gedeon-gyűjtemény müncheni árverésén, vagy Szalay Imréné Trefort Mária



6. Óarab szoba az Iparművészeti Múzeum Andrássy úti épületében
Dr. Boncz Ódón: Az Iparművészeti Múzeum arab szobája. *Művészeti Ipar*, 1. 1885–1886. 5. sz. 201.

adományáról. Utóbbi férje, a korszak meghatározó múzeumi szakembere, Szalay Imre minisztériumi osztálytanácsos vagy Császká György szepesi püspök szintén bőkezűen gyarapította a gyűjteményt. Olykor a letétesek engedték át tárgyaikat egy-egy kiállításra, így Bubics Zsigmond kassai püspök kerámiáit is bemutatathatták a nagy sikert hozó, 1884-es párizsi tárlaton.³⁰ A következő év legjelentősebb adománya egy pénztárhoz, a Pesti Hazai Első Takarékpénztár Egyesülethez köthető, melynek 1500 forintos hozzájárulásával sikerült berendezni a régi keleti tárgyakat bemutató óarab szobát (6. kép). A helyiség egyedülálló látványa és híre másokra is hatást gyakorolt: a Haas F. és Fiai cég több keleti tárgyat kölcsönzött a berendezési tárgyak részeként. Még ha az 1885. évi vásárlások között említésre is érdemesek például a Bamberger cég bútorai, Giergl Henrik zománcozott üvegei vagy a König Izidor-féle ebédlő berendezése, a donátorok részben már ekkor is ellensúlyozhatták az intézmény nem mindig irigylésre méltó anyagi helyzetét: húsz adományozó 112 tárgyával gyarapodott a gyűjtemény.³¹

26 Uo. 47. A helyszín egyik kiállítás esetében sem a Régi Műcsarnok volt. Az Országos Könyvkiállítást a Magyar Tudományos Akadémia, az Országos Történelmi Ötvösmű-kiállítást pedig a Magyar Nemzeti Múzeum épületében rendezték. (Az országos könyvkiállítás. *Vasárnapi Ujság*, 29. 1882. 11. sz. 169–170; SZENDREI János: Az országos történelmi ötvösmű-kiállítás. *Vasárnapi Ujság*, 31. 1884. 8. sz. 117–119.)

27 Iparművészeti Múzeum, Adattár 222/1883, 451/1884.

28 Az ötvösség remekei a magyar történelmi ötvösmű-kiállításon, I. Kiállítási

katalógus. Szerk. PULSZKY Károly–RADISICS Jenő. Budapest, Grill Károly cs. és kir. udvari könyvkereskedő, [é. n.]. III.

29 HORVÁTH Hilda: *Iparművészeti kincsek Magyarországon. Tisztelet az adományozóknak*. Budapest, Athenaeum, 2000. 8. 19.

30 HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 37, 41, 43; Iparművészeti Múzeum, Adattár 451/1884.

31 Iparművészeti Múzeum, Adattár 212/1886.



7. Thomas és George Woodall tervei alapján Thomas Webb & Sons gyár: Üvegtálka, 1889 körül
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Kerámia- és üveggyűjtemény, ltsz. 887. Fotó © Kolozs Ágnes

„Kínos vergődés...” és sikerek (1885–1896)

Legalábbis a fenti, ellentmondásos benyomást keltették a múzeum vezetésében az 1885 és 1895 közötti évek. Míg a megelőző korszak sikerei gyors fellendülést eredményeztek a fiatal intézmény életében, addig a következő évtizedben egyre súlyosabbá váltak a korábbi megörökölt problémák. Még ha csak az állandó elégedetlenséget is látjuk a fejezetcím rövid idézetében, és egyébként is érdemes kritikával kezelni a korabeli források subjektív elemeit, a helyhiány pár év után már valóban súlyos problémákat okozhatott. Emellett az Iparművészeti Iskolától való elszigeteltséget és az anyagi hiányt sem lehetett hosszú távon pusztán az adományozók jóakarataival ellensúlyozni.³² Ezzel szemben, ha hihetünk a pusztá számoknak, akkor előbb a könyvtár látogatottsága növekedett ugrásszerűen, majd ez a tendencia terjedt át az egész múzeumra. Míg az előbbi látogatottsága alig érte el a félezer főt az 1880-as évek közepén, a könyvtár két év múlva már kétezernél is több olvasót, érdeklődőt vonzott. Sőt, 1892-ben az ide



8. Metszet a Thomas Webb & Sons gyár üvegtálkájáról
RADISICS Jenő: L. Delamarre-Didot ajándéka. *Művészi Ipar*, 5. 1890. 2. sz. 69.

látogatók száma már a háromezret is megközelítette. Miközben az érdeklődés olyan méreteket öltött, hogy szigorítani kellett a könyvtárhasználat szabályain, a következő év rendezési munkálatokkal telt, így a hosszabb zárva tartás csökkentette a leterheltséget is. Később, az 1890-es évek közepén visszaesett a könyvtár iránti érdeklődés (1895-ben már csak ezerháromszáznegyvenen látogatták), de a múzeumot felkeresők száma jelentős mértékben növekedett. Míg a teljes intézményt 1893-ig még mindig csak tíz-tizenegyezer látogató kereste fel évente, a következő évtől váratlanul majdnem kétszeresére nőtt ez a szám.³³ A folyamatok hátterét természetesen hosszasan lehetne még elemezni, de az alaposabb részletkutatások hiányában ezúttal csak a múzeumi könyvtár egyfajta húzószerepére hívnánk fel a figyelmet, amely minden korlát ellenére fenntartotta a gyűjtemény iránti érdeklődést, és erősítette a kézműves iparossággal való kapcsolatot.

Az intézményi kapcsolatok szervezésében továbbra is Radisics Jenő személye volt a meghatározó, aki ebben az időszakban Skandinávia és a Távol-Kelet felé is kiterjesztette a múzeum kapcsolatrendszerét; az új irányok mégsem kérdőjelezhatték meg az alapvetően francia orientáltságot. Mindjárt 1889-ben újabb lehető-

32 Iparművészeti Múzeum, Adattár 219/1895. A megfelelő helyiségek hiányára már az előző korszakban is igyekeztek megoldást találni. Az Országos Magyar Iparegyesület már 1879–1880-ban felvetette Trefort Ágostonnak, hogy az Iparművészeti Múzeum számára ideális épület lehetne a Vakok Intézetének régi, Király utcai székháza, azonban az elképzelés nem jutott el még a konkrét tervek fázisába sem. (MNL OL, P 1699, 1925/1879, fol. 358–363, 261/1880, fol. 369.) Az intézmény 1886-ban is próbált javítani helyzetén: külön termet

rendeztek be a kor modern tárgyaiból, azonban ehhez ismét csak hiányzott a kellő tér, illetve a fűtést sem tudták a helyiséghez biztosítani (Iparművészeti Múzeum, Adattár 219/1895). Alig pár év múlva a múzeum végül helyiséget bérelt a közeli Felsőerdősor 11. szám alatt, de hosszú távon ez sem jelenthetett megoldást (Iparművészeti Múzeum, Adattár 187/1892).

33 Iparművészeti Múzeum, Adattár 212/1886, 225/1887, 187/1892, 184/1893, 164/1894, 129/1895.



9. Jean Sené: Kanapé, 18. század közepe
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Bútorgyűjtemény, ltsz. 5488
Fotó © Regős Benedek



10. Metszet Jean Sené kanapéjáról
RADISICS Jenő: Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum 1893. évi szerzeményei. *Művészi Ipar*, 9. 1894. 4. sz. 111.

ség nyílt arra, hogy a múzeum gyarapíthassa gyűjteményét Delamarre-Didot segítségével, aki a párizsi világkiállításon újfent értékes tárgyakhoz segítette megbízóit. Émile Gallé, Auguste Delaherche vagy Ernest-Baptiste Léveillé ekkor beszerezett tárgyai a szakirodalom szerint részben már szecessziós jegyeket is magukon viseltek.³⁴ Az ekkor vásárolt műtárgyak bármelyikének helye lehetne egy részletesebb közlésben is, ezúttal a Thomas Webb & Sons gyárnak a világkiállítás nagydíját elnyert, reneszánsz mintázatú dísztáljáról teszünk közzé egy korabeli rajzot és egy mai fotót (7–8. kép). Néhány évvel később, amikor a nemzetközi hírnek örvendő műgyűjtő, Frédéric Spitzer hagyatéka került árverésre 1893-ban, Radisics ismét Párizsba utazott. Bár a múzeumnak továbbra is inkább bútorokra lett volna szüksége, a magas ár miatt csak egy tizennégy darabos kollekciót sikerült megszerezni az erre szánt 25 000 forintos keretből. Ebben a párizsi út más tekintetben is jó alkalmat kínált a bútorgyűjtemény gyarapítására. A feltehetően Nantes mellől származó E. Laurent Perdreau-tól vásárolt, 18. századi kanapé illusztrációja a beszerzéseket bemutató tanulmányban jelent meg, mellette összehasonlításként a bútorról készült mai fotó látható (9–10. kép).³⁵

A külkapcsolatok megerősítésével párhuzamosan a hazai gyűjtőkkel való viszony is egyre szorosabbá vált. A Simor János esztergomi érsek tízéves hercegprímási jubileumát ünneplő 1887-es kiállítás és az Ipolyi Arnold nagyváradi püspök tárgyaiból összeállított tárlat ha-

zai műgyűjtők, mecénások tevékenységének állított emléket. A Trefort Ágoston kezdeményezésére 1885-ben alapított Országos Magyar Iparművészeti Társulat közreműködésével két évvel később első ízben, ezt követően pedig évente megvalósuló karácsonyi tárlatok szintén a művészeti élet, gyűjtők, adományozók és a közgyűjtemény szoros kapcsolatát erősítették. A századvégi műpártolás kutatásához nyújthat sajátos szempontot a hagyományosan az arisztokrata hölgytársaságok által művelt kulturális mecenatúra vizsgálata. Nélkülük aligha jöhetett volna létre a Műbarátok Köre 1890-ben, mely eredetileg az elzárkózó főnemesi világ és a művészeti élet közötti kapcsolat erősítését tűzte ki célul. A múzeumhoz mindig is közel álló Kör 1891-es legyezőkiállítása ezt az együttműködést is szimbolizálta.³⁶ A hazai tárlatok kapcsán érdemes még kiemelni a női díszítőművészeti kiállítást 1892-ből, mely valójában egy ennél nagyobb szabású eseményre, a párizsi Union Centrale des Arts Décoratifs kiállítására küldött textilek előzetes bemutatására szolgált, melyhez a múzeum országos felhívást tett közzé a kézműipari termékek készítői számára.³⁷ Utóbbi kiállítás kapcsán szintén önálló részkutatás tárgya lehetne az is, ahogyan az Iparművészeti Múzeum megszervezte a helyi kézműiparos körök által készített termékek útját közvetlenül a művészeti élet akkori központjába, Párizsba.

Aligha véletlen, hogy 1885 után a gyűjtemény gyarapításában egyre nagyobb hangsúly helyeződött az

34 HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 31.

35 Uo. 37–38; Iparművészeti Múzeum, Adattár 184/1893.

36 HORVÁTH 2000 (ld. 29. j.) 16, 20; DALMÁDY Sándor: *A Műbarátok Köre*

Irodalmi és Művészeti Egyesület huszonöt éves története (1890–1914). Budapest, Műbarátok Köre, 1915. 5–34; Iparművészeti Múzeum, Adattár 225/1887, 187/1892.

37 Iparművészeti Múzeum, Adattár 187/1892.

adományozókra, szemben az intézmény aktuális anyagi helyzetétől vagy az esetleges állami támogatásoktól függő vásárlásokkal. Így 1887-ben az intézmény éves beszámolója a 145 tételes gyarapodás keretén belül 77 ajándékról tett említést, hat évvel később pedig 52 ajándékról és 77 vásárolt műtárgyról írtak.³⁸ Az adományozók listáját még erre a rövid, tízéves időszakra sem könnyű akár csak vázlatosan is összeállítani. 1887-ben szerepelt rajta az Első Magyar Biztosító Társaság egy I. Miksáról készült fa domborművel, Grünwald Béla egy 17. századi faragott ággyal, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium, Szalay Imre és gróf Kornis Béla textilekkel, a főváros a Buda visszavételének 200. évfordulójára készült érmével, illetve Libertiny Gusztáv fajanszedényeivel. Néhány évvel később, 1891-ben Bubics Zsigmond ajánlotta fel teljes, 632 darabos kerámiagyűjteményét a múzeumnak, majd a következő évben a mezőcsáti református templom famennyezetét vásárolta meg a minisztérium. Császka György kalocsai érsek szintén bőkezűen gyarapította a gyűjteményt ekkor és már évekkel korábban is (érdemes külön felhívni a figyelmet a bécsi Pázmáneumban tanult főpapi kör donatori tevékenységére). Herz Miksa neve talán kevésbé ismert a hazai műgyűjtők között, de egyiptomi állami főépítésként kerámiákat és Korán-kötést ajándékozott az Iparművészeti Múzeumnak. Két évre rá a selyei evangélikus templom 16. századi karzata is a gyűjtemény része lett, és a maga is gyűjtő Ráth főigazgató szintén ajándékozott intézményének. Az Üllői úti palotába költözés évében, 1896-ban a zayugróci üvegyár vezetője, Göpfert Miksa ajánlotta fel gyűjteménye egy részét személyesen Ráthnak, de az üzemi festőműhely vezetőjének, Sovánka Istvánnak a keresztelomedencéje is a múzeumba került (bár a műtárgy felirata szerint valójában a Nemzeti Múzeumnak szolgált a felajánlás).³⁹ Olykor még maga a fenntartó is hajlandó volt költségvetésen kívüli összegeket áldozni a gyűjtemény gyarapítására, és 1888-ban gróf Lázár Jenő kerámiagyűjteményét szintén sikerült megvásárolni, ám amikor ugyanebben az évben báró Bálint József maga ajánlotta fel fazekastárgyait megvételre, a teljes kollekció megszerzésére már nem futotta (még ha számos szép darabot így is sikerült megszerezni ekkor és két évvel később). Az intézmény anyagi helyzetére szintén jellemző, hogy a bútorgyűjtemény meglehetősen költségesnek számító gyarapításához az éves költségvetésen felüli, külön állami támogatást nyújtott a mi-

nisztérium 1892-ben. A keretből főként 17. századi épületberendezéseket vettek. Akár a legnagyobb kiadással járó gyűjteményi gyarapítást célzó erőfeszítések, akár az Üllői úti palota ezzel párhuzamosan zajló tervezési munkálatai voltak az okok, az éves tervjelentés már 1893–1894-től „természetszerű csökkenést” jelez az új műtárgyak beszerzésében. Bár a múzeum vezetése egy tudatos gyűjtési koncepció jegyében, önerőből vagy a bőkezű mecénások támogatásával továbbra is igyekezett a bútorgyűjteményt erősíteni, a nagy költségekkel járó beszerzések csak kisebb mértékű gyarapítást eredményeztek.⁴⁰ Ettől függetlenül a nagyvonalú támogatók, a nemzetközi kapcsolatrendszer és az elhivatott vezetés még abban az időszakban is fejlődő pályán tartották az intézményt, amikor már nyilvánvalóak lettek a helyhiánnyal és a finanszírozási nehézségekkel kapcsolatos gondok.

Összefoglalás

Az 1872-es alapítás után évekig biztos elhelyezés és stabil szervezeti keretek nélkül működő Iparművészeti Múzeum az Andrássy út 69. szám alatt találta meg első otthonát. A Régi Múcsarnok végső soron garanciát is jelentett a gyűjtemény egyben tartására és fennmaradására. Ehhez képest az intézmény vezetése számára állandó problémát jelentő helyhiány, a helyiségek rossz kihasználása és megvilágítása akár másodlagosnak is tűnhet az utókor számára, de ne feledjük, a kortársak mindezt nagyon is kézzelfogható módon érzékelték. Pulszky Károlynak, Ráth Györgynek és Radisics Jenőnek az aktuális, olykor valóban embert és intézményt próbáló viszonyok között kellett működtetniük a múzeumot. Hármójuk korszaka szorosan egymásba fonódik, mindannyian tudatos koncepciót követtek az alapításkor, a gyűjteményszervezésben, az intézményi kapcsolatok kialakításában és a kiállítási elképzelésekben is. Tevékenységük jóval túlmutat az Andrássy úti épületben töltött éveken, azonban az egykori otthonhoz is köthető örök érvényű tanulság, hogy a megfelelő szakemberek kapcsolatépítéssel és elkötelezettséggel, szakértelemre épülő munkával akár évtizedekig is ellensúlyozhatják a mindenkor jelen lévő problémákat. Mi több: az Iparművészeti Múzeum lényegében 1877 és 1896 között alapozta meg európai hírnevét.

38 Iparművészeti Múzeum, Adattár 225/1887, 184/1893.

39 HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 33–34, 37, 42–43; HORVÁTH 2000 (ld. 29. j.) 13–16, 27; Iparművészeti Múzeum, Adattár 225/1887, 187/1892,

184/1893, 164/1894, 129/1895.

40 HORVÁTH 2006 (ld. 4. j.) 37–38; Iparművészeti Múzeum, Adattár 187/1892, 164/1894, 129/1895.

The Department of Applied Arts

The Early Years of the Museum of Applied Arts in the Building of the Old Kunsthalle

Barely five years after its establishment, and still operating largely without an organisational framework or its own administrative team, the Hungarian Museum of Applied Arts moved into the building at 69 Andrassy Avenue in 1877. In the case of a young collection, it is only natural for the early years to bring about rapid development, but over the following two decades, the leaders of the institution also managed temporarily to counterbalance the lack of money and the limited space that resulted from the characteristics of the building.

It is therefore thanks to the museum's first warden, Károly Pulszky, and even more so to his successors, György Ráth and Jenő Radisics, and the experts working under their supervision, that the collection – which despite all the difficulties is now of international renown – developed in such an exemplary fashion. This study on the history of the Museum of Applied Arts between 1877 and 1896 is also a memorial to their committed efforts, their expertise, and their endeavours to build national and international contacts.

TÁRGYSZAVAK

Iparművészeti Múzeum, intézménytörténet, szerzeményezés, Pulszky Károly, Ráth György, Radisics Jenő

KEYWORDS

Museum of Applied Arts, institution history, acquisition, Károly Pulszky, György Ráth, Jenő Radisics

Jungfer Gyula és a Régi Múcsarnok

Térfoglalás a Régi Zeneakadémián

Jungfer Gyula (1841–1908) műlakatos hatalmas életművéből ezúttal a Régi Múcsarnok épületéhez kapcsolódó epizódokat, történeteket és alkotásokat szeretném egybegyűjteni. Kiemelt szerepet kap ezek közt a Magyar Képzőművészeti Egyetemhez hasonlóan alapításának 150. évfordulóját ünneplő Iparművészeti Múzeum „térfoglalása” a Régi Zeneakadémián, amiben Jungfer is közreműködött.

140 éve, 1882. február 21-én a Párizsból hazalátogató Munkácsy Mihály tiszteletére a magyar képzőművészek jelmeztélyt tartottak a Régi Múcsarnokban. Az egykorú beszámoló szerint „A múcsarnok épületéről villamos napok szórták fényüket a sugárutra, melyet sűrű kocsisor lepett el már este fél 8 órakor. Szebbnél-szebb jelmezesek szálltak ki a fogatokból”.¹ A farsang utolsó, keddi napjára eső társasági eseményről Jókai Mór lapjában is megemlékeztek. „A jelmeztéren feldiszipált termek is ki vannak világítva és holnap estig 20 kr [korona] belépti díj mellett nyitva lesznek azok számára, kik a festői pompával díszített helyiségeket látni akarják. A pompa fogalmat adhat az ott lefolyt est fényéről.”²

A vendégek közt, akik másnap délelőtt az estélyen viselt jelmezekben lefényképeztették magukat Ellinger Ede műtermében egy díszalbum számára, ott volt feleségével, Niebling Jozefával együtt Jungfer Gyula műlakatos is. Jungfer már ismerős lehetett a Rubens-jelmezes Munkácsynak, valamint Medici Máriának öltözött nejének. Később rendszeressé váló szokásához híven³ ugyanis a Munkácsy Budapestre érkezését követő második napon

zajló köszöntések során a műlakatos „egy művészi kivitelű vert vasrózsát nyújtott át Munkácsynénak, ki igen megörült a különös ajándéknak”.⁴

A jelmeztélyre százötven főben limitált vendégkör az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat tagjainak sorából került ki, a jelentkezést az előjegyzés sorrendjében fogadták el. Kiváltság és szerencse lehetett bekerülni, hiszen hatalmas volt a túljelentkezés: háromszáznál több kérelmezőt kellett elutasítani. Jungfer Gyula is ott volt ebben a társaságban, stílszerűen bőrkötényben, középkori műkovácsnak öltözve. (Ebben a jelmezen örökíti meg Ellinger Ede fotója: a legkorábbi az eddig ismert arcképei közül [1. kép].)

Ki volt ez a műiparos, aki bekerült a magyar művészvilág színe-javát felvonultató társaságba? Jungfer Gyula műlakatos dinasztia harmadik generációs tagjaként még a céhkorszakban, 1866-ban vált önálló mesterré, és nyitotta meg első műhelyét a mai Kossuth Lajos utcában. Megrendelése szaporodtával a már húsz segédet foglalkoztató műhely 1870 táján a mai Puskin utcába, majd két évvel később a Berzsenyi utca 6. szám alá települt át.

1880-ban a Várkert kapcsán így írtak Jungferről: „nem is szabad már lakatosnak nevezni, mert ő a vasnak Cellinije, valamint hogy Scholcz sem szobapiktör már, hanem ihletett diszipitője a sima szobafalnak”.⁵ A Várkertbázár építéséhez kötődően – ahol öntöttvas áraban vállalta el a kézi kovácsolású vasmunkát – neki tulajdonították, hogy a művészi kovácsoltvas elemek ismét elterjedtek

1 N. N.: Munkácsy Mihály Budapestben. A jelmeztély a múcsarnokban. *Pesti Hirlap*, 4. 1882. 53. sz. 5.

2 N. N.: Munkácsy Budapestben. *A Hon*, 20. 1882. 55. sz. Reggeli kiadás. [o. n.]

3 Az egykorú beszámolók szerint az 1885-ös országos kiállítás alkalmával Jungfer Stefánia főhercegnét és a szerb királynét,

a millenniumi ünnepségek idején Erzsébet királynét is hasonló rózsával örvendeztette meg. Az Iparművészeti Múzeum (a továbbiakban IM) Ötvösgyűjteménye is őriz ilyen „vertvas” rózsaszálakat: ltsz. 53.2561.1; 2008.167.1.

4 Munkácsy Budapestben 1882 (ld. 2. j.).

5 Porzó: Királyasszony kertje. *Vasárnapi Ujság*, 27. 1880. 26. sz. 423.



1. Jungfer Gyula középkori műkovácsjelmezben az 1882. évi művészbálon
PEREHÁZY 1987 (ld. 7. j.) 160.

az épületeken.⁶ Az 1885-ös országos kiállítás előtt már kiemelkedő mesternek számított. A kiállítás Iparcsarnokban álló, látványos pavilonja, változatos munkáinak példatára szenzációszámra ment. A pavilon közepén álló középkori műkovács szobor ötletét a művészbálon viselt jelmez adhatta (2. kép).⁷

A Fessler Leó mintája után vörösrézből domborított figura fölkerült Jungfer Berzsényi utcai műhelyének oromzatára, hirdetésein (3. kép) és fejléces papírjain is ott szerepel, gyakran jelmondatával együtt: „Észnek hódol az érc.”⁸ A szobrasszal a Várkertbazár, a Bakáts téri templom és az Operaház munkálatai mellett a Régi Múcsarnok épületén is együtt dolgozott Jungfer Gyula.

(Később is szerepet játszott életében a műkovácsjelmez. Az iparosoknak a közelgő millennium alkalmából rendezett történeti felvonulása tervét 1894-ben Ráth Károly vetette föl, és ennek érdekében, a lakatos ipartestület elnökeként, Jungfer is szót emelt.⁹)

A művészbál helyszíne jól ismert volt számára, hiszen az ő műhelyében készült 1877-ben a Régi Múcsarnok emeletére vezető lépcső oromzatos, a készítés évszámával ellátott, díszes elzárórácsa (4. kép).¹⁰ A szakirodalom kevéssé említi ezt a feltehetően saját tervezésű, korai munkáját, talán mert a Bakáts téri plébániatemplom következő évben készült kapuzata körüli hírverés „elhomályosította”. A 3000 forint értékű templomkaput ugyanis adományként, ingyen készítette el, és az 1878. évi párizsi világkiállításon ezüstérmét nyert vele.

A Régi Múcsarnok elzárórácsának térben és jellegében is igen közeli analógiája az Andrassy út 88–90. szám alatt, szabad térre készült kertkapuzat (5. kép).¹¹ A Kodály körönd képét ma is meghatározza ez az egykori Magyar Királyi Államvasutak Nyugdíjintézete

6 GELLÉRI Mór: *A magyar ipar uttörői. Élet- és jellemrajzok. A magyar iparos-ifjuság buzdítására.* Budapest, Dobrowsky és Franke kiadása, 1887. 86.

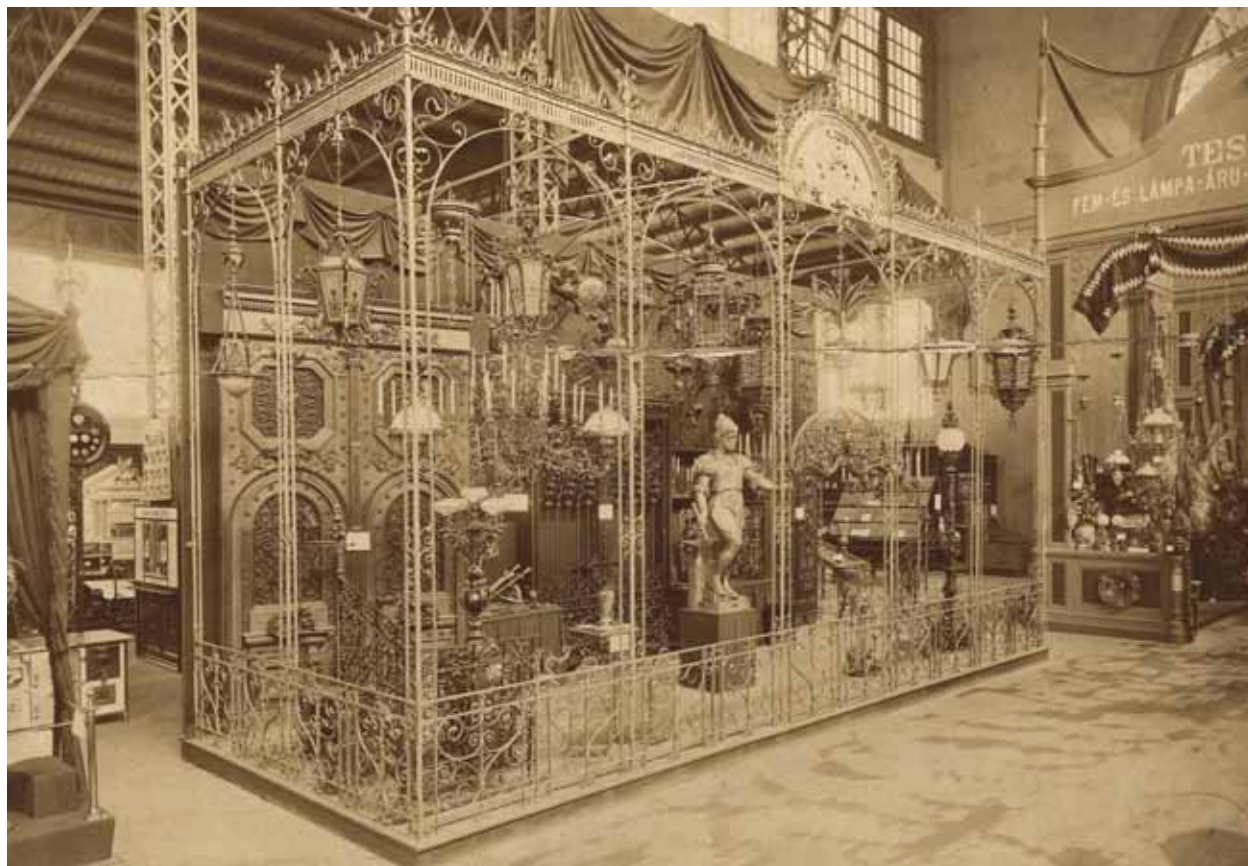
7 PEREHÁZY Károly: Jungfer Gyula és Munkácsy Mihály az 1882. évi jelmezes művészbálon Budapesten. *Művészettörténeti Értesítő*, 36. 1987. 1–4. sz. 159–161.

8 Ma az IM Ötvösgyűjteményében található, ltsz. 2006.122.1.

9 N. n.: Iparosok történeti felvonulása. *Pesti Napló*, 45. 1894. 297. sz. 6.

10 Az épület leírását lásd VADAS Ferenc: *Budapest VI. Andrassy út 69. Tudományos dokumentáció.* Kézirat. Budapest, Hild–Ybl Alapítvány, 1998.

11 A két hasonló Jungfer-kapu előképét Pereházy Károly az ausztriai Sankt Florian-apátság császárszobáihoz vezető lépcső elzárórácsában fedezte föl. PEREHÁZY Károly: Jungfer Gyula és iparművészeti fémárugyára. *Építés–Építészettudomány*, 11. 1979. 3–4. sz. 285–357. A MÁV Nyugdíjintézeti bérház kertkapujának rajza közölve: *Mintalapok iparosok és ipariskolák számára. Vas- és fémipar*, 2. 1896. 4. füzet. Nr. 45.



2. Jungfer Gyula 1885. évi pavilonja
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár, FLT 26348

bérpalotájához tartozó parkkapu. Az 1881. évszámmal ellátott, ismert alkotás egyik oldalelemét – elhanyagolható változtatásokkal – Jungfer a mintaraktárban is elhelyezte.¹²

A Régi Műcsarnok elzárórácsa pedig kvalitása mellett egy közelmúltban fölbukkant tudósítás alapján is több figyelmet érdemelne. Eszerint ugyanis Jungfernek valószínűleg szándékában állt ezt a kapuját is bemutatni a párizsi világkiállításon. (A nemzetközi tárlatok hosszú sorát, amelyeken Jungfer szerepelt, és ahonnan minden alkalommal valamilyen díjjal tért haza, ez az 1878. évi kiállítás nyitotta.) „A párizsi kiállításra szánt munkák megvizsgálására felkért bizottság nevében Bobula [János] jelentést tett, melyben Jungfer műlakatosnak a ferencvárosi templom ajtóvasalási munkáit különösen

ajánlotta a kiállításra – Jungfer abbeli kérelme, hogy a művészvár kapuját kormányköltségén állítsák ki – a szakosztály pártfogására talált.”¹³

Az Országos Iparegyesület építési és építőipari szakosztályának üléséről szóló, fentebb idézett beszámoló 1878. február 7-én kelt. A Régi Műcsarnok épületét már 1877-ben megnyitották. Lehetséges, hogy az elzárórácskaput ekkor még nem szerelték be, esetleg a Jungfer-műhely megőrizte egy változatát. (Ahogyan ez a MÁV Nyugdíjintézeti bérház kertkapuzatának oldalsó szárnyával is történt.) Az előbbi eset a valószínűbb, hiszen a házimúzeumnak is nevezett Jungfer-mintaraktár csak 1885-ben kapott külön helyiségeket – vertvas munkák speciális múzeumaként – józsefvárosi műhelyének földszintjén.¹⁴ Általános gyakorlat volt, hogy az aktuális,

¹² IM, Ötvösgyűjtemény, ltsz. 56.1046.1.

¹³ A Hon, 16. 1878. 35. sz. Esti kiadás. [o. n.]

¹⁴ Vertvas-művek kiállítása. Fővárosi Lapok, 21. 1885. 316. sz. 2127.



3. Jungfer Gyula cégének újsághirdetése
Gazdasági Mérnök, 9. 1885. augusztus 16. 33. sz. 336.

reprezentatív, nagy volumenű munkát vitték ki a műiparosok a külföldi megmértetésekre. A lépcsőelzáró rács mellett a Régi Múcsarnok főbejárata oldalkapuinak felülvilágító-rácsai sem kerülhettek ki máshonnan, mint Jungfer Gyula műhelyéből (6. kép).

Az épület itáliai előképétől (Palazzo Bevilacqua, Verona) eltérően ennek a két, voluták hálózataból, rúdvasak átfűzésével kialakított, síkbeli rácsnak az esetében a német reneszánsz vasművesség hagyományaihoz nyúlunk vissza. A Régi Múcsarnok többi vasmunkája, így a nyílászárók vasalatainak jó része is minden bizonnyal Jungfer munkája, aki változatos stílusú pántok, kilincsek, kilincspajzsok, fogantyúk stb. széles skáláját kínálta és mutatta be mintalapokon (7. kép).¹⁵

Jungfer lépcsőelzáró rácsa a Régi Múcsarnokban ma is látható. Van azonban egy további korai, nagyszabású kovácsoltvas rácskapuzata az 1880-as évek elejéről, amely nemcsak a Régi Múcsarnok, de még inkább Lang Adolf szomszédos épülete, a Régi Zeneakadémia építéstörténetéhez szolgál adalékkul.¹⁶ Ez egy kiállítási elzárórács, amely szétszedett állapotban és részlegesen ugyan, de fennmaradt az Iparművészeti Múzeum gyűjteményében. A kovácsoltvas együttes részei különböző leltárszámokon és meghatározással (például kertajtó, kapuoromzat, rácsrészlet), eltérő provenien-



4. A Régi Múcsarnok lépcsőelzáró rácsa
Budapest, Iparművészeti Múzeum
Fotó © Kolozs Ágnes, 2004

ciával, nem összetartozóként kerültek az évek során nyilvántartásba.¹⁷

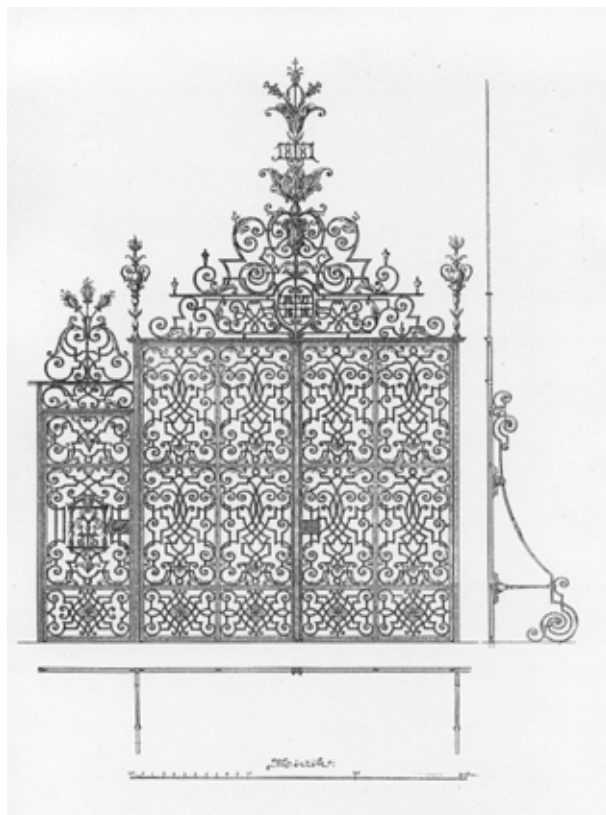
Egy, a múzeum adattárának Jungfer-dokumentumai-ban fölbukkant kapuzatterv segített értelmezni a különböző vasrácsok összetartozását és valódi funkcióját. Eszerint a kapu fölött, mára sajnos elveszett, íves feliratként, az „Iparművészeti Múzeum kiállítási terme” szöveg volt olvasható (8. kép). Az 1872. évi törvénnyel életre hívott

¹⁵ Mintalapok iparosok és ipariskolák számára. Vas- és fémipar, 1. 1895. 1. füzet. Nr. 1; Uo., 1. 1895. 3. füzet. Nr. 21.

¹⁶ Ildikó PANDUR: A Wrought-Iron Exhibition Hall Gateway from 1883: A Contribution to the Architectural History of the Old Exhibition Hall and the Old Music Academy in Budapest. / Az Iparművészeti Múzeum kiállítási termének kovácsoltvas bejárata 1883-ból. Adalék a régi Múcsarnok és a régi Zeneakadémia

építéstörténetéhez. *Ars Decorativa*, 30. 2016. 97–116. Ezúton is szeretném megköszönni dr. Domokos Zsuzsanna, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont igazgatója és valamennyi munkatársa kutatásomhoz nyújtott szíves segítségét.

¹⁷ IM, Ötvösgyűjtemény, ltsz. 56.1022.1-2; ltsz. 7161; ltsz. 56.1023.4.1-2 (a leíró karten szerint 56.1023.6-7); ltsz. 2015.186.1-2.



5. Jungfer Gyula: A MÁV Nyugdíjintézeti bérház kertkapujának rajza
Mintalapok iparosok és ipariskolák számára
Vas- és fémipar, 2. 1896. 4. füzet. Nr. 45.



6. Jungfer Gyula: Felülvilágító-rács a Régi Műcsarnok homlokzatán
Fotó © Pandur Ildikó, 2022

Iparművészeti Múzeum 1877 novemberében költözött a Nemzeti Múzeum előcsarnokából és folyosójáról az akkori Sugárúton megnyílt Műcsarnokba. A múzeum adattárában előbukkant terven látható kapuzat méretei és aránya alapján beleillik a Régi Műcsarnok tereibe. De vajon melyik kiállítási terem bejárata lehetett? A terven olvasható felirat – „Uhl Sándor, az iparművészeti múzeum őre” – segítette megadni erre a kérdésre a választ, amely egyúttal egy kevésbé ismert intézménytörténeti eseményt is jobb megvilágításba helyezett.

A Régi Műcsarnok épületét megnyitásától kezdve számos kritika érte szűkössége miatt. A gyarapodó múzeumi gyűjtemény és a bővülő könyvtári funkciók elhelyezéséhez további helyre volt szükség. 1883 már-

ciusától az irodahelyiségben már könyv- és rajztár is működött, lehetőséget nyújtva a műiparosok számára minták tanulmányozására és lemásolására. Még az év őszén döntés született az intézmény terjeszkedéséről, amely jobb híján a Régi Zeneakadémia¹⁸ szomszédos épülete felé valósulhatott meg (9. kép).

A régi Sugárút és Vörösmarty utca sarkán 1877 és 1879 közt Lang Adolf tervei szerint fölépült neoreneszánsz palota 1907-ig adott helyet a felső szintű zenei oktatásnak. Az épületet a Magyar Országos Képzőművészeti Társulat bérháznak építtette, tőlük bérelte a kultusztárca a felsőfokú zeneoktatás számára. Első emeletének szolgálati lakásában lakott 1881-től 1886-ban bekövetkezett haláláig Liszt Ferenc.

¹⁸ 1064 Budapest, Andrássy út 67. – Vörösmarty utca 35. Ma a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemhez tartozó Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont székhelye.

Építészeti leírása: VÉN Zsuzsa: *Budapest, VI. Népköztársaság út 67. Tudományos dokumentáció. Kézirat.* Budapest, 1981.



7. Jungfer Gyula: Pántok, kilincsek, kilincspajzsok, fogantyúk
Mintalapok iparosok és iparkiolák számára
Vas- és fémipar, 1. 1895. 1. füzet. Nr. 1.

Az épület földszinti helyiségeihez az áttörést 1883 októberében engedélyezték. Ezek bérbevétele az Iparművészeti Múzeum számára kiállítási, valamint olvasó- és rajzterem céljaira természetes ellenérzést váltott ki az amúgy is helyszűkében lévő zenei intézményben. Az elméleti tantárgyak előadását a zongora- és énekórák így is folyamatosan zavarták, az erkölcsi indok pedig a hallgatóik döntő többségét kitevő női növendékek védelme volt. Erkel Ferenc igazgató tartott tőle, hogy a múzeum látogatottsága a felnőtt fiatal emberek körében őmíat-tuk és számukra kellemetlenül meg fog növekedni.¹⁹ A Zeneakadémia tiltakozása azonban hiábavaló volt. A lehetetlen állapotok fölszámolására 1888–1889-ben a Magyar Mérnök- és Építész Egylet pályázatot írt ki egy „zene- és színészeti akadémiával összekapcsolt hangversenyépület” megtervezésére. De még jó néhány évet kellett várni, míg 1907-re Korb Flóris és Giergl Kálmán tervei szerint fölépülhetett a mai Liszt Ferenc téren a Zeneakadémia új otthona.

Uhl Sándort (1864–1900), a nürnbergi építészeti szakiskola volt tanárát 1883 májusában nevezték ki az Iparművészeti Múzeum őrévé, de az állást csak július

végétől töltötte be.²⁰ Őt bízták meg a Régi Zeneakadémia épületében bérelt helyiségekben szükségessé vált átalakítási munkák²¹ és az új termék díszítésének irányításával.²² Uhl jó hasznát vehette építészeti ismereteinek, hiszen a Régi Zeneakadémia helyiségeinek bérlete, a két Lang Adolf-féle épület összekapcsolása komoly átalakításokkal járt.²³

1884 januárjában Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter Uhl vezetésével bejárta a készülő új helyiségeket,²⁴ ahol február első hetében már a kiállítás is megkezdődhetett. Részletes sajtótudósításból ismerjük, milyenek lehettek az Iparművészeti Múzeum újonnan elfoglalt terei. „A műcsarnok épületében volt iroda helyiségét kétfelé osztották és itt fogják elhelyezni a muzeum butorgyűjteményét. Innét egy fölötté diszes barokk modoru lépcsőzetes lejárát vezet a szomszédos zeneakadémia épületében elhelyezendő tágas iroda helyiségbe, melyből az olvasó- és rajzterembe lehet jutni; innen egy fölötté diszes bejárat vezet a nagy kiállítási terembe, mely modern müparcikkak állandó kiállítására van szánva. Mind e helyiségek a legnagyobb díszszel lesznek stílszerűen kifestve és berendezve. Minden egyes ajtó díszítése, a berendezés, az állványok, asztalok, a falfestés Uhl muzeumi őr tervei szerint barokk modorban és a modern müipari ízlésnek megfelelőleg fognak készíttetni. Minden bejárat fölött stílszerű kivitelben az illető terem célja lesz olvasható.”²⁵

Ennek a részletes leírásnak köszönhető, hogy fény derült a Régi Műcsarnok épületében 2003-ban fölfedezett, festett falú átjáró eredeti funkciójára. Az íves boltozatú kis fülkét korábban a Plasticonnal hozták hírbe. Ez a viaszbábmúzeum foglalta el a Régi Műcsarnok tereit, miután 1896-ban mindkét művészeti intézmény önálló, új csarnokba – a Műcsarnok a Hősök terére, az Iparművészeti Múzeum az Üllői útra – költözött.

A mai kancellári hivatalból nyíló egykori átjáró akkor bukkant elő, amikor a Képzőművészeti Egyetem Intermédia Tanszéke önálló épületbe, a Kmetty utcába került át, és helyét a Tanulmányi Osztály foglalta el. A kifestéskor fedezték föl a Régi Zeneakadémia felőli oldalon a két réteg téglával elfalazott átjáró maradványát.

19 IM, Adattár, 1883/208. A Zeneakadémia igazgatójának, Erkel Ferencnek Verebi-Végh János alelnökhöz írt levele az Iparművészeti Múzeum Zeneakadémia felé terjeszkedése tárgyában.

20 IM, Adattár, 1883/44. Uhl Sándor muzeumi őrré történő kinevezése tárgyában 1883. május 4-én kelt leirat. Uo. 1883/51. Uhl levele, hogy az állást csak július végével foglalhatja el.

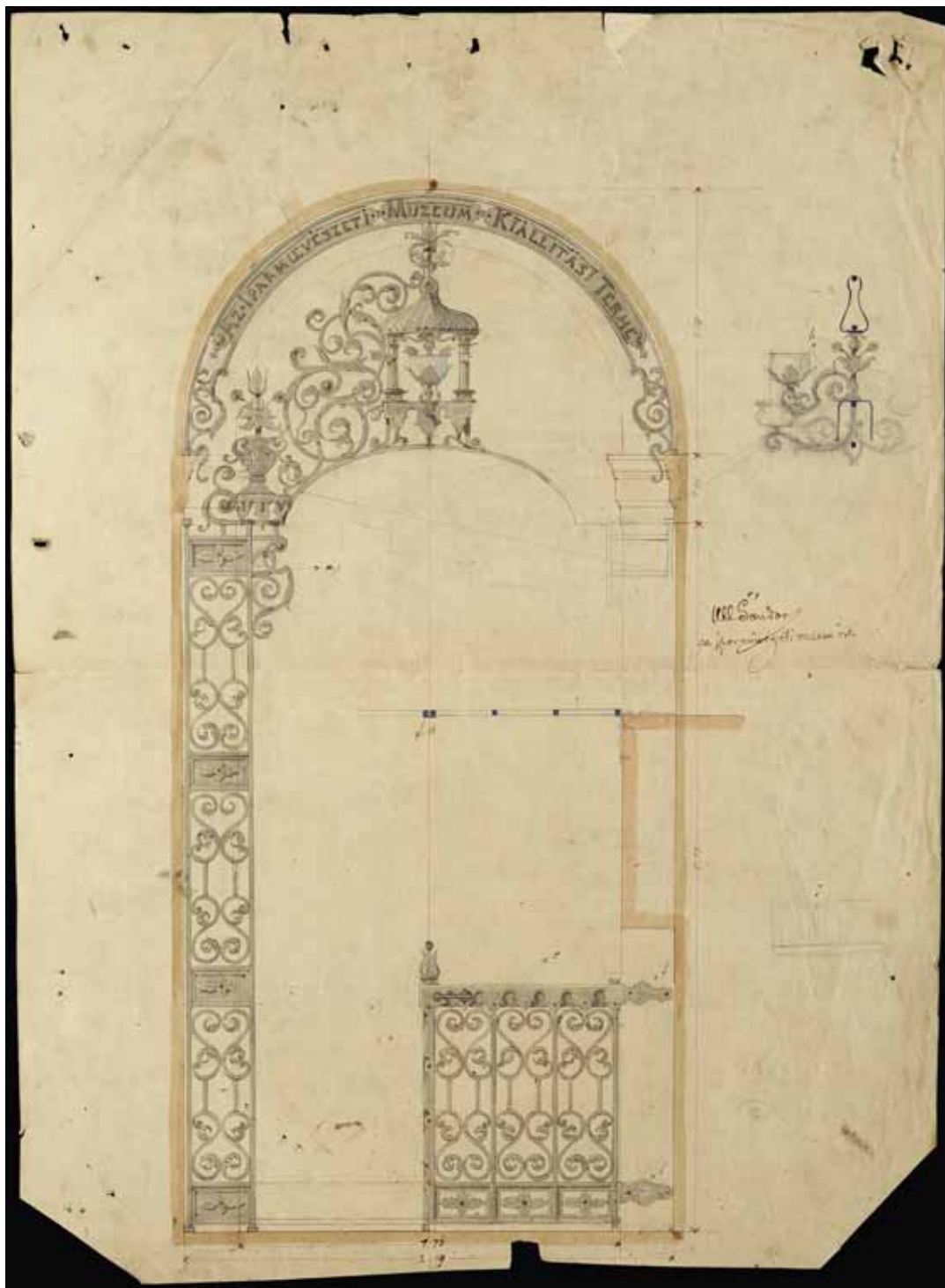
21 IM, Adattár, 1883/5. Az IM irodájának rajz- és olvasóteremmé alakításával kapcsolatos leirat. IM, Adattár, 1883/215. Felirat a vallás és közoktatásügyi miniszterhez a zeneakadémiában engedélyezendő faltörés [...] tárgyában.

22 Ács Piroska: „Keletre magyar.” Az Iparművészeti Múzeum palotájának építéstörténete a kordokumentumok tükrében. Budapest, Iparművészeti Múzeum, 1996. 9.

23 N. n.: Az iparművészeti muzeum átalakítása. *Budapesti Hirlap*, 3. 1883. 329. sz. Melléklet. 2.

24 N. n.: Trefort az iparművészeti muzeumban. *Budapesti Hirlap*, 4. 1884. 15. sz. 5.

25 N. n.: Az iparművészeti muzeum. *Pesti Hirlap*, 6. 1884. 35. sz. Melléklet. 12.



8. Uhl Sándor: Terv az Iparművészeti Múzeum kiállítóterméhez, 1883
 Budapest, Iparművészeti Múzeum, Adattár, KRTF 7225



9. Lang Adolf: *Régi Zeneakadémia*
Budapest építményei. Szerk. ROZINAV István. Budapest és Eperjes. Divald Kornél és fiai kiadása. 1883. 57. tábla

A szekkó technikával festett falképeket 2003–2004-ben diplomamunkaként restaurálta Szabó Csilla és Somogyi Márton²⁶ (10–12. kép), a fülkét a Magyar Nemzeti Múzeumban rendezett, *Megmentett műkincsek* című diplomakiállításon reprodukálták. A falképek kivitelezője Scholtz Róbert volt, aki miniszteri elismerésben is részesült ezért a munkájáért.²⁷ A tervezőre, Uhl Sándorra utalhat a késő reneszánsz jellegű kompozíció hangsúlyos eleme, a mindkét oldalfalon föltűnő bagolyalak

(Uhl – Eule) (12. kép). A maszkaronokat övező, 15. század végét idéző motívumokat a modern kori funkcióra, a rajzteremre utaló festőpaletták és ecsetek egészítik ki (13. kép). Uhl az összekötő folyosó festészeti dísze mellett a következő évben a Zeneakadémia nagytermének (orgonatermének) kifestésében is közreműködött, melyért 100 forint tiszteletdíjban részesült.²⁸

A *Pesti Hírlap* fent idézett, részletes leírása fényt vet arra is, hogy a Jungfer-féle kovácsoltvas rácskapu minden

26 Ezúton is szeretném megköszönni Galambos Éva DLA egyetemi adjunktusnak, a Magyar Képzőművészeti Egyetem Restaurátor Tanszéke laborvezető tanárának szíves segítségét, hogy fölhívta a figyelmemet az átjáróra, és a restaurálási dokumentációt rendelkezésemre bocsátotta. Nagyon köszönöm Szabó Csilla és Somogyi Márton festő-restaurátoroknak a technikai

kérdésekkel, valamint Pongó Istvánnának a fölfedezés részleteivel kapcsolatos szíves szakmai tájékoztatását is.

27 IM, Adattár, 1884/480., 1884/501. Scholtz miniszteri elismerésével kapcsolatos iratok.

28 IM, Adattár, 1885/209., 1885/299. Uhl 100 forintos tiszteletdíjával kapcsolatos iratok.



10. A befalazott átjáró kibontás közben
Fotó © Galambos Éva / Magyar
Képzőművészeti Egyetem



11. A restaurált átjáró a kancellári irodában
Fotó © Galambos Éva / Magyar
Képzőművészeti Egyetem



12. Az átjáró részletfotója
Fotó © Galambos Éva / Magyar
Képzőművészeti Egyetem

bizonyról ebben az épületben kialakított „nagy kiállítási terembe” vezetett. Uhl Sándor terve a kivitelezés során némileg módosult. A kapu rögzítéséhez a rajzon szereplő megoldás helyett kétoldalt keskeny rács elemeket alkalmaztak. A mozgó kapuszárnyak ezekhez, és nem közvetlenül a falhoz illeszkedtek. Talán a tapasztalt kivitelező, Jungfer Gyula – aki köszönőlevelet kapott munkájáért²⁹ – javaslatára történt a változtatás (14. kép). (Rajta és Scholtz Róberten kívül még több további, ismert iparos is közreműködött az átalakításban.)³⁰

Uhl és Jungfer közös munkája, a kiállítási kapuzat a festett átjáróhoz hasonlóan a historizmus stílusára és szemléletére egyaránt különösen jellemző alkotás. Uhl Sándor munkába állásánál alig néhány hónappal korábban, 1883 februárjában történt, hogy az Iparmű-

vészeti Múzeum kovácsoltvas gyűjteménye impozáns, nagy méretű darabbal gazdagodott. A Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiség Osztálya ugyanis átengedte számára a „Trentmann Mária asszony által a Nemzeti Múzeumnak felajánlott 1721. évi vas rácsművet”.³¹ Hampel Józsefnek, a Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtára őrének Ráth Györgyhöz írott leveléből³² pontosítható, hogy a vas ajándéktárgy „ajtó fölötti tympanonból való”.³³ (Valószínűsíthető, hogy a rács az ajándékozó vízi-városi, Corvin tér 2. szám alatti lakóházáról származott, amelyet 1870-ben átalakítottak.) A *Budapesti Hirlap* is tudósított az adományról és annak további sorsáról. „A muzeum igazgatósága e műtárgyat megtisztíttatja és a muzeum egyik ajtaja fölé helyezteti, hogy ezáltal eredeti célja legyen feltüntetve.”³⁴ Az Iparművészeti Mú-

29 IM, Adattár, 1884/510. I. Preisz György építőmester úrnak, II. Zellerin Mátyás úrnak, III. Jungfer Gyula műlakatos mester úrnak.

30 IM, Adattár, 1884/294. Zellerin cége a légszszervezetéki munkákat végezte. Közreműködtek még Wéber Antal építész, Siposs Albert asztalos, Scholtz Róbert szobafestő, Testory Antal lámpaárugyára.

31 IM, Adattár, 1883/16.

32 Magyar Nemzeti Múzeum Irattára. Érem- és Régiségtár iratai, 58/1883. Ezúton köszönöm Debreczeni-Droppán Béla szíves segítségét.

33 1011 Budapest, Corvin tér 2. Az 1700 körül épült, egyemeletes épületet (amely 1944-ben elpusztult) 1870-ben átalakították. Lásd HORLER Miklós: *Budapest műemlékei*, I. Budapest, Akadémiai, 1955. 620.

34 N. N.: Magyar vert-vas kapudíszlet 1720-ból. *Budapesti Hirlap*, 3. 1883. 67. sz. 6.



13. Maszkaron festőpalettával és bagoly az átjáró díszítményei közt
Fotó © Galambos Éva / Magyar Képzőművészeti Egyetem

zeum kovácsoltvas-gyűjteményében évszáma alapján könnyen azonosítható volt a 18. századi kapuoromzat,³⁵ amelyet Uhl Sándor belekomponált a kapuzatba. Terve alapján a historizáló munkák mestereként a történeti vasmunkák stílusát, technikai jellemzőit kiválóan ismerő Jungfer Gyula ezt a régi oromdísz építette össze – a korszakban nem ritka gyakorlatként – az új, általa készített elemekkel.

Az Iparművészeti Múzeum új helyiségeinek átadására a tavaszra tervezettnél jóval később, 1884. október 13-án került sor. Az új kiállítási teremben „Nevezetesebb iparosaink gyártmányai vannak [...] kiállítva, részint megrendelt, részint gyári célból készített tárgyak, melyek az iparban közelítik meg a művészetet”.³⁶ Jungfer 1884 októberében maga is bejelentkezett a modern mun-

kákat bemutató, új, „váltakozó” kiállítási terem első kiállítói közé.³⁷ 1884 decemberében ebben a teremben rendezte meg a múzeum a hazai iparosok karácsonyi kiállítását és vásárát.³⁸ Az 1886. évi karácsonyi kiállítást – ugyanezen a helyszínen – már az újonnan alapított Magyar Iparművészeti Társulat szervezte. A rendezők egyike Uhl Sándor, az egyik fő kiállító pedig – Fischer Ignác, Zsolnay Vilmos, Egger Dávid és mások mellett – Jungfer Gyula volt.

Koronghy Lippich Elek így írt erről az eseményről: „Be kell vallanunk, hogy a mi iparunk egész a legutóbbi időkhöz nem volt »salonképes«. Parlagi, mosdatlan szavu, szennyes kezü ifjuhoz volt hasonló, kivel a művészet, ez a kényes aristocrata, szóba sem állott. Azokat a jogokat, melyeket a művészet nevével együtt örökölt, az iparnak hosszú, fáradtságos, izzasztó munka árán

35 IM, Ötvös-gyűjtemény, ltsz. 7161.

36 N. n.: Az iparművészeti muzeum megnyitása. *Pesti Hírlap*, 6. 1884. 283. sz. 2.

37 IM, Adattár, 1884/469. sz. írat. 1884. október 11. Jungfer Gyula, Bpest, jegyzéke a váltakozó kiállításra beküldött tárgyainak.

38 *Budapesti Hírlap*, 4. 1884. 335. sz. 7.



14. Az Uhl Sándor-féle kapu rekonstrukciója a KRTF 7225 sz. terv alapján, középen az 1721. évszámú oromzattal
Budapest, Iparművészeti Múzeum, Ötvösgyűjtemény,
ltsz. 7161, ltsz. 56.1022.1–2, ltsz. 2015.186.1–2

lehetett csak megszereznie. S ma már nálunk is létezik az iparnak egy neme, mely megkapta a »művészi« előnevet, azaz mely nemességet nyerve, tárt ajtókat talál bármily társaságba. Megnyílt előtte a Képzőművészeti csarnok kapuja is, hogy productumait a művészet termékeivel egy időben, egy földél alatt bocsáthassa

áruba. Így van ez helyén! Művészet és iparművészet annyira rokonok, annyira hasonló célzt szolgálnak, hogy senki előtt sem lehet visszatetsző a hosszú különélés utáni szép szövetkezés.³⁹ Ezzel a kortárs iparművészet (művészi ipar) teret foglalt magának a képzőművészet csarnokában.

39 Dr. KADOCSA [KORONGHY LIPPICH] Elek: A magyar iparművészet karácsonyi kiállítása. *Nemzet*, 5. 1886. 1550. (353.) sz. [o. n.]

Gyula Jungfer and the Old Kunsthalle

Expansions into the Old Academy of Music

The wrought iron artist Gyula Jungfer was connected in multiple ways to the Old Kunsthalle, opened in 1877. He created the decorative metalwork for the building, including the monumental wrought iron staircase gate. In 1882 he was among the select guests invited to the costumed ball for artists held in the building in honour of the painter Mihály Munkácsy. One year later, when the exhibition of the Museum of Applied Arts, which had functioned as a tenant in the Kunsthalle since its opening, was expanded to the Old Academy of Music, Jungfer was once again commissioned to produce the iron gate for the new exhibition premises. Besides the new exhibition hall, housing modern applied arts goods, the museum also rented other rooms from the Academy of Music, using them as an office, a reading room, and an art

room. The new vaulted corridor connecting the two buildings was decorated with ornamental paintings designed by the museum curator, Sándor Uhl, and executed by Róbert Scholtz; when the corridor was later walled up, the remains of these paintings were left in place. Uhl also designed the iron gate for the new exhibition space, harmonising it with an old wrought iron gate pediment, dated 1721, then newly acquired by the Museum of Applied Arts. The pediment, received from the Department of Coins and Antiquities of the Hungarian National Museum, was fitted with new elements specially made by Gyula Jungfer. In 1884, and at the regular Christmas exhibitions that followed, Jungfer became one of the permanent exhibitors of his own works in the newly occupied exhibition hall.

TÁRGYSZAVAK

Jungfer Gyula, kovácsolt vas, Iparművészeti Múzeum, Régi Zeneakadémia, Uhl Sándor

KEYWORDS

Gyula Jungfer, wrought iron, Museum of Applied Arts, Old Academy of Music, Sándor Uhl

Reprezentatív kiállítások 1877 és 1890 között a Régi Múcsarnokban

Rövid tanulmányomban csupán néhány gondolatot vetek fel a Múcsarnok kiállításainak első korszakáról, amely akár egy könyvet is megérdemelne.¹ Három jelentős kiállítást választottam ki, amelyeket röviden bemutatnék:

1. Az új épület nyitókiállítását, amelyet 1877. november 9-én maga az uralkodó, I. Ferenc József nyitott meg ünnepélyesen.

2. Az 1886-os jubileumi kiállítást, amikor az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat megalakulásának 25. évfordulóját ünnepelte, és amelyet szintén Ferenc József nyitott meg.

3. Végül röviden érintem az 1890-es kiállítást, amely egy új periódus kezdetét jelentette mind a magyar, mind a külföldi képeket illetően.

Általános jellemzők

Ebben az időben a Múcsarnok minden kiállítása nemzetközi volt, amit a kortársak természetesnek tekintettek. Bár a legfőbb cél a magyar művészet ápolása, támogatása és fejlesztése volt, az európai külfölddel való szimbiózist evidenciának tekintették. Hogy nem (vagy csak nagyon ritkán) jelentek meg nálunk olyan későbbi festészeti nagyságok, akik a 20. századi művészettörténeti

kánon főszereplői lettek, az az ország geopolitikai és gazdasági helyzetéből és az európai festészeti iskolák „földrajzából” adódott. Közrejátzott benne marginális helyzetünk, a műtárgyvásárló réteg kis létszáma, relatív szegénysége.

A kiállítások egy fokozatosan gyorsuló modernizációs folyamat részei voltak, amelynek a szereplői szívvel-lélekkel azon dolgoztak, hogy legjobb tudásuk szerint azt nyújtsák, ami előreviszi a nemzetet.² Az állami intézményi vezetők (Trefort Ágost miniszter), a Minta-rajziskola igazgatója (Keleti Gusztáv), a művészek és a mecénások összefogtak, hogy megteremtsék az európai szintű képzőművészeti kultúrát Budapesten és az egész országban.

Az 1877-ben megnyílt kiállítás tíz évvel a kiegyezés, négy évvel a nagy tőzsdekrach, két évvel Tisza Kálmán miniszterré választása után, és mindössze fél évvel az 1878-as párizsi világkiállítás előtt került megrendezésre.³ Az ország megszenvedte a gazdasági válságot, a politikai elit ennek ellenére töretlenül folytatta az állami intézményrendszer kiépítését, Budapest fejlesztését. Ennek az állami háttérnek és a művészeti világot képviselők etikájának, szorgalmának, felkészültségének volt köszönhető a Múcsarnok sugárúti épületének a megszületése is.

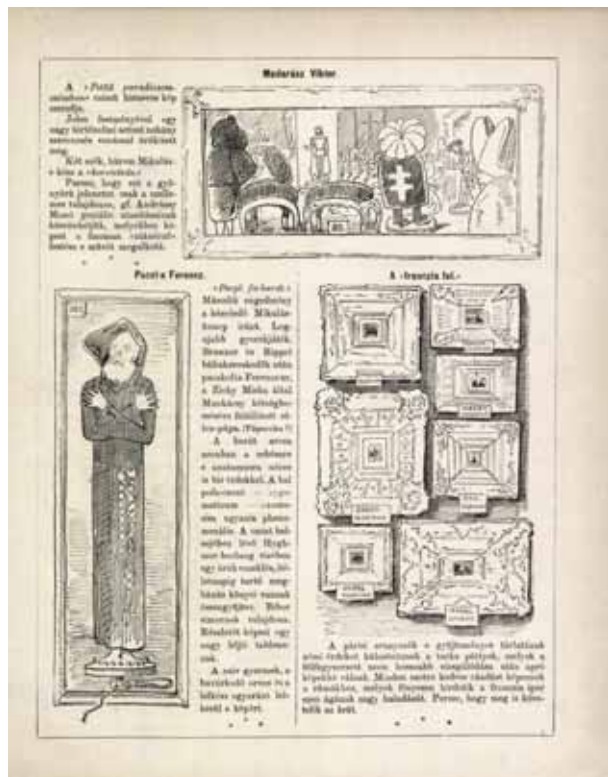
Tőlünk nyugatabbra ebben az esztendőben volt Bécsben a Képzőművészeti Akadémia jubileumi kiállítása, és

1 Mit állítottak ki? Milyen volt a nehezen rekonstruálható sajtó- és egyéb társadalmi visszhang? Ki is volt a közönség? Mennyibe kerültek a képek? Mit vettek meg, és ki vette meg? Ezek a lényegi kérdések, amelyek megválaszolása a későbbi kutatásra hárul. Itt csak egy vázlatot rajzolok fel, és egy-két szubjektív színezetű problémát vetek fel, amelyeket – remélem – a szakma tovább fog gondolni. E tanulmány forrásai a Múcsarnok és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat korabeli katalógusai és a kiállításokról publikált újságcikkek. Ezúton mondok köszönetet Révész Emesének és Bojtos Anikónak a szakmai és technikai segítségért, amivel

e szöveg megírását támogatták.

2 A korszak törekvéseinek összefoglalása: *Az első aranykor. Az Osztrák-Magyar Monarchia festészete és a Múcsarnok*. Szerk. BÁN András. Konceptió, tudományos kurátor SÁRMÁNY-PARSONS Ilona. Budapest, Múcsarnok, 2016.

3 Katalógusa: *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnokának megnyitása alkalmával kiállított művek sorozata 1877-ik év november hó 8-án*. Kiállítási katalógus. Budapest, Franklin-Társulat, 1877.



1. A Műcsarnok palotaavató tárlatának karikatúrái
Borsszem Jankó, 10. 1877. november 25. 47. sz. 5.

Londonban ekkor nyílt meg a Grosvenor Gallery, amely az ottani „ultramodernek”, azaz az Edward Burne-Jones nevével fémjelzett angol esztétizmus és szimbolizmus, továbbá Lawrence Alma-Tadema és James McNeill Whistler, azaz a franciáktól eltérő „angol modernek” fellegvára lett.⁴ Párizsban az École Nationale des Beaux-Arts a híres művészek elhunytja után rendezett szokásos retrospektív (vagy emlék-) kiállítások sorában abban az évben Eugène Fromentin és Narcisse Virgilio Díaz de la Peña életműve előtt tisztelgett.

- 4 1877-ben kezdődött, és 1878-ban dőlt el Whistler és John Ruskin sajtópere, amelyben a festő megkérdőjelezte a nagy hatalmú kritikus (és általában a művészetkritika) jogosultságát a mű, illetve a művész fölötti ítélekezésben.
- 5 A budapesti újságok ekkor fedezték fel igazán, hogy milyen fontos társadalmi esemény egy nagy kiállításmegnyitó. A kiállítások mindvégig a közönségnevelést, a közönség „kinevelését” is szolgálták, a kritikák izlésfejlesztést és reklámot jelentettek. (Lásd a *Vasárnapi Ujság*, *A Hon*, az *Ellenőr*, *A Petőfi Társaság Lapja*, a *Magyarország és a Nagyvilág* stb. cikkei.) A belépti díj 50 krajcár volt, de vasárnap



2. Paczka Ferenc: *Rossz hírek (A lábadozó)*, 1877
SZANA Tamás: *Magyar művészek*. Budapest, Franklin-Társulat nyomdája, 1887. 195.

Az ünnepélyes sugárúti megnyitón a király körül ott nyüzsgött az arisztokrácia krémje és az állami vezetők.⁵ A társulat kiállításai addig hasonlóak voltak a Műegylet korábbi kiállítási gyakorlatához, a (nagy számban külföldön élő) magyar festők és a külföldi műegyletek küldték el Pestre az eladásra szánt képeket, melyeknek az árát is feltüntették, vagy szemérmesen jelezték, hogy eladó. Mellettük kiállítottak olyan elkészült műveket is, amelyeket egy-egy mecénás bocsátott a rendelkezésükre. (Ezek többségükben reprezentatív portrék voltak.)⁶

Az 1877-es nyitókiállítás, az úgynevezett első *Magyar Szalon* ennél többet szeretett volna nyújtani, lehetőleg impozáns körpanorámát a hazai festészetről, de nem mondott le a külföldiek szerepeltetéséről sem. A sajtó napokkal előre szenzációként harangozta be a látványosságot.⁷ „Négy nemzet virágzó képzőművészetének kicsi, de megkapó viszfényétől ragyog a kiállítás. A francziák finom izlését, a lengyelek duzzadó erejét, a németek sokoldalúságát s az olaszok számban képviselt gazdagságát látjuk körülbelül kilenczven külföldi festőtől képviselve” – írta az *Ellenőr*.⁸

délután csak 20 krajcár. Az első hónapban ötvenezer (fizetős) látogatója volt a kiállításnak.

- 6 Ezen a kiállításon Vastagh György József főherceg családjáról készült nagy méretű festménye képviselte a műfaj csúcsát, továbbá több Deák Ferenc-portré is szerepelt.
- 7 Megközelítőleg 300 képről írtak, amelyek közül 120 volt magyar alkotás, 50 magyar művésztől. A kiállított művek háromötöde külföldi mű volt, 90 mestertől.
- 8 N. n.: A műcsarnokban. *Ellenőr*, 9. 1877. 485. sz. [o. n.]



3. A Műcsarnok palotaavatató tárlatának karikatúrái
Borsszem Jankó, 10. 1877. november 25. 47. sz. 6.

A külföldiek között már ekkor is a franciáknak volt a legnagyobb presztízsük. Huszonkét festmény érkezett Párizsból, és ami igencsak imponáló, voltak közöttük nagy nevek is: Eugène Delacroix, Jean-Baptiste-Camille Corot, valamint a barbizoni festők mellett kortárs hivatalos nagyságok, mint William-Adolphe Bouguereau (*Pietà*) és Ernest Meissonier (*Az erkély alatt*) is szerepeltek a listán. Budapesten ennyi francia képet látni ritkaság volt és nagy öröm. Ha a kulisszák mögé pillantunk, akkor ez mégsem a szoros magyar–francia kulturális kapcsolatok gyümölcse volt, hanem egy, akkor Párizsban élő huszonegy éves magyar festő, Paczka Ferenc (1856–1925)⁹ Léon

9 SALACZ Gábor: Paczka Ferenc élete és művészete. *Művészettörténeti Értesítő*, 23. 1974. 2. sz. 128–139.

10 Léon Tedesco, aki elsősorban barbizoni mestereket forgalmazott, és nagyon jó kapcsolatban állt Corot-val is, nem a híres bécsi bankárcsalád, a Todeskók sarja volt, de szintén Velencéből származott. Már az édesapja is műkereskedő volt Párizsban. A neves zsidó műkereskedő családról: Amy B. COHEN: Helene Goldschmidt Tedesco and Her Family: Hiding from the Nazis in France. *Brotmanblog: A Family*



4. Munkácsy Mihály: *Műteremben*, 1877
SZANA Tamás: *Magyar művészek*. Budapest, Franklin-Társulat nyomdája, 1887. 24.

Tedesco műkereskedővel való jó kapcsolatának az eredménye.¹⁰ Léon Tedesco valószínűleg raktárkészlete egy részét szállította Pestre, ahová személyesen is eljött. A semmitmondó címek alapján ma már nehéz beazonosítani a kiállított francia képeket, de az összbemutatót illetően a *Borsszem Jankó* segít (1. kép).¹¹ A kiállított festmények nagy része igen kis méretű, és így könnyen szállítható volt. A pesti látogatással és kiállítással Tedesco valószínűleg megtalálta a számítását, mert a képek egy részét eladta,¹² és örömeiben a közvetítő Paczka Ferenc egyik festményét (*Rossz hírek*) nagylelkűen a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta (2. kép).

Paczka Ferenc hat képet állított ki (szentkép, portré, zsáner és csendélet is volt közöttük), amelyek közül a legizgalmasabb egy nagyobb méretű, egyalakos realista zsánerkép, a *Montmartre-i hegedűs* lehetett, amely – a fáma szerint – nyáron a párizsi Salonban nagy feltűnést keltett, és már elkelt. A pesti kritikusok többségükben szigorúak voltak a pályakezdő fiatal, de már sikeres festővel, akit Zichy Mihály tanítványaként könyveltek el. A Sarasate-portrét az egyik – névtelen – kortárs kritika például a háttér sárga színe miatt túl modernnek érezte (3. kép). Az akkoriban nagy hírű svájci tájképfestő,

Journey. December 4, 2020. <https://brotmanblog.com/2020/12/04/helene-goldschmidt-tedesco-and-her-family-hiding-from-the-nazis-in-france/> (Letöltés: 2022. 02. 16.)

11 Képzőművészeti szemle, vagyis magyarul: „Salon”. *Borsszem Jankó*, 10. 1877. 516. sz. 5.

12 A szebbik, a kisebb Corot-festmény is itt maradt, és az Andrásy-gyűjtemény gyöngyszeme lett.



5. A Múcsarnok nagyterme az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat jubiláris tárlatán
Vasárnapi Ujság, 33. 1886. november 14. 46. sz. 737.

Alexandre Calame romantikus festményét a Vierwaldstätti-tóról mindegyik cikk dicsérte.

A kiállítás egyik legnagyobb méretű képét, Jan Matejko festményét, amelyen az orosz cár, IV. (Reteggett) Iván kivégezteti az udvari bolondját, olyan magasságba akasztották, hogy a nézők alig tudták megfejteti a témát. A kritikusok dicsérték, de nem lett szenzációkép.

Minden kritikus, így Hevesi Lajos is a *Pester Lloyd*-ban, felpanaszolta, hogy a magyar festészet nemzeti felvonulása elmaradt.¹³ Hiányzott Székely Bertalan, Lotz Károly, Benczúr Gyula és a Münchenben élő ma-

gyar mesterek többsége. Volt ugyan két Munkácsy- (az *Újoncozás* és a *Műteremben* [4. kép]), két kisebb Zichy- (akvarellek) és tíz Than Mór-kép. De Than szinte egyöntetűen mindenkinek csalódást okozott. A jól ismert, hagyományos tájképfestők és közkedvelt mesterek, Ligeti Antal, Telepy Károly, Molnár József is szerepeltek ugyan, de magyar „szenzációkép” egy sem akadt. Hevesi Lajos szentelte a leghosszabb, négyrészes és legszakszerűbb kritikát a kiállításnak.¹⁴ Az első részben a franciák festményeit elemezte, ahol Corot két képét értékelte a legjobbnak, köztük is a *Ville D'Avray-t* (1865). „A végtelenséggel áll kapcsolatban, mert a folyó-

¹³ Ludwig HEVESI: Aus dem Künstlerhause I–IV. *Pester Lloyd*, 24. 30. November, 2. Dezember, 4. Dezember, 6. Dezember 1877.

¹⁴ A magyar nyelvű pesti lapok kritikussai között ott találjuk Szana Tamást, de a többi cikk névtelen volt, egyedül a *Magyarország és a*

Nagyvilág tárcáját szignózta cz.-vel szerzője. (Feltehetően Czobor Béla rejlett e szignó mögött.) – Lásd SÁRMÁNY-PARSONS Ilona: *Bécs művészeti élete Ferenc József korában, ahogy Hevesi Lajos látta*. Budapest, Balassi, 2019.

víz, akaratlanul is a tenger közelségét sejteti. Ezekben a hangulati tájakban az, amit az ember nem lát, csak sejt, épp olyan hatásos elem, mint az, amit lát.”¹⁵ A második részben bírálta a kiállítóterek megvilágítását, de a Lotz-freskók szépsége őt is megragadta.¹⁶ Alapos tárlatismertetésének utolsó részében Hevesi elsősorban Munkácsy és a fiatalabb magyar festők képeit elemezte. Az *Újoncozást* rutinmunkának érezte, viszont a *Műteremben* című kép megragadta, mögötte Diego Velázquez ihletését sejtette, színeiben pedig Francisco Goyát. Ám Hevesi ekkor már szigorúan bírálta a sötét hátteret (noha a kép akkor még friss színekben ragyogott). A magyar tájképfestőket, Spányi Bélát (1852–1917), Feszty Árpádot (1856–1914) nagyra értékelte, és felismerte, hogy számukra a táj hangulata a legfontosabb.

A kiállított külföldiek között – mint mindig – az osztrákok és a németek voltak többségben.¹⁷ Nagyon szerencsésnek bizonyult, hogy a befutott festők mellett (mint Albert Zimmermann és Anton Hlavaček) onnan is fiatalok, elsősorban tájképfestők küldtek képeket, így a még alig számontartott Theodor Hörmann (1840–1895), az osztrák–francia orientáció későbbi „fenegyereke”, és az akkor már feltűnően nagy tehetségként ünnevelt Robert Russ (1847–1922). A szolnoki osztrák festőtelep egyetlen jelentős festőnője, Tina Blau (1845–1916) is kiállított egy képet. Három friss mellszobor képviselte a plasztikát az ekkor még magyar művészként elkönyvelt, pozsonyi születésű Viktor Tilgnerrel: Joseph von Führich és két orvosprofesszor, Ferdinand Ritter von Hebra és Karl von Rokitsansky mellszobra.

Böhm Pál és Mészöly Géza sok kis képpel szerepelt. Így a kezdőknek, a fiataloknak több lehetőségük volt arra, hogy felhívják magukra a figyelmet, és a sajtó – jobb híján – róluk írt. Köztük volt Greguss Imre, Aggházy Gyula, Spányi Béla, Feszty Árpád és Paczka Ferenc. Bár az 1870-es évek művészi szemlélete még a hagyományos műfaji hierarchia szerint rangsorolta a képeket, a történeti témákat helyezve a csúcsra, a jobb szemű kritikusok, mint például Hevesi Lajos,¹⁸ észrevették, hogy a tájképfestésben megkapóan új munkák születtek. Felfedezték a hangulati tájat mint új jelenséget, amelynek a legjelentősebb képviselője, Mednyánszky László két képpel is szerepelt ekkor, és idetartozott a legtöbb fiatal



6. Jantyk Mátyás: Vázlatok a Műcsarnokból
Vasárnapi Ujság, 33. 1886. november 14. 46. sz. 740.

tájfestő: Spányi Béla, Tölgyessy Artúr (1853–1920) és az ekkor tájképekkel szereplő Feszty Árpád is. Ez az irányzat lett a kiállítás jövőre vonatkozó legfontosabb hozadéka.

Mérleg: nyílt tehát egy állandó, előkelő kiállítóhely. A festészet és a szobrászat „téma lett” a sajtóban, a tájképfestészet felértékelődött, a fiatal festők pozitív impulzust kaptak, és a képárák is azt jelezték: a jó művészet érték.¹⁹

¹⁵ Ludwig HEVESI: Aus dem Künstlerhause I. *Pester Lloyd*, 24. 30. November 1877. (A szerző fordítása.)

¹⁶ Ludwig HEVESI: Aus dem Künstlerhause II. *Pester Lloyd*, 24. 2. Dezember 1877.

¹⁷ Hans Makarttól és Carl Blaastól egy, Friedrich Friedländeről több mű.

¹⁸ HEVESI Lajos: Aus dem Künstlerhause IV. *Pester Lloyd*, 24. 6. Dezember 1877.

¹⁹ Képárák: Bouguereau 60 000 frank, Meissonier 40 000 frank, a nagy Corot 50 000 frank, a kicsi 7000 frank, Constant Troyon 40 000 frank, Rosa Bonheur kecskét ábrázoló miniatűr festménye 10 000 frank. – Ehhez képest Munkácsy *Műteremben* című képe 25 000 frank, az *Újoncozás* 10 000 frank volt. A hazai tájképek 3–400 forint átlagáron mozogtak!



7. Koroknyai Ottó: *A javíthatatlan*, 1886
Ország-Világ, 7. 1886. november 27. 48. sz. 786.

1886: A Képzőművészeti Társulat jubileumi kiállítása

A városligeti Pavilonban megrendezett 1885-ös Első Országos Kiállítás a magyar gazdaság és a magyar művészet első jelentős seregszemléje volt.²⁰ Egy évvel később a szervezők újra nagyszabású, reprezentatív kiállításra vállalkoztak (5–6. kép).²¹

Kontextus: 1877-től kezdve egymást érték a szenzációs képek kiállításai (Munkácsy Krisztus-képei mellett Matejko hatalmas történelmi tablói rendszeresen ki voltak állítva). A művészvilágban (Franciaországban) ez az évtized a Jules Bastien-Lepage-kultusz és a kortárs élet jeleneteit ábrázoló realizmus, az irodalomban szintén a realizmus, mi több, a naturalizmus diadala volt. Németországban is felerősödött a realizmus a festészetben. A szenzációs képek hatására a közönség is többet járt a szalonkiállításokra, és a kritika is többet foglalkozott velük, bár speciális képzőművészeti szaklap még nem volt.

A jubileumi kiállításon a külföldi festők aránya már kisebb volt, mint a magyaroké, közöttük a német mű-



8. Feszty Árpád: *Kárvallottak*, 1886
Vasárnapi Ujság, 34. 1887. január 23. 4. sz. 60.

vészek voltak többségben, de egyre több belga művész állított ki nemcsak Bécsben, de Pesten is.²² Mindenestre a kiállítás sikeres volt, nagyon sokan megnézték. A külföld „nagy neveit” és magas árait ezúttal Arnold Böcklin (*Hullámok játéka*, 21 000 márka), Max Liebermann (*Csendes munka*, 1200 márka) és Henryk Siemiradzki (*Nyári éj Pompeiben*, 9000 márka) jelentette. A neves külföldi mesterek művei is azt illusztrálták, milyen nagy stíluspluralizmus jellemezte a nemzetközi kínálatot. Ez a stílis és témabeli sokrétűség uralta a magyar anyagot is.

A jubileumi kiállítás talán legfontosabb eseménye az volt, hogy a Munkácsy Mihály által meghirdetett pályázatra beküldött tizennyolc képet is ekkor állították ki, méghozzá a nagyteremben (7. kép).²³ Az ösztöndíjjal kétévenként lehetett 6000 frankos támogatást nyerni Párizsba, ami azt is jelentette, hogy a nyertes ifjú festő Munkácsy mellett tanulhatott. 1881-től tíz éven át öt alkalommal került sor a pályázatra.²⁴ A két korábbi alkalommal Révész Imre és Temple János nyerte el az ösztöndíjat. Se korábban, se később nem volt annyi pályázó a díjra, mint 1886-ban.

A pályázati anyagban is szerepeltek olyan képek, amelyeket a realizmushoz sorolunk, nemcsak az úgynevezett müncheni akadémikus realizmushoz, hanem

20 Budapesti Országos Kiállítás 1885. A Képzőművészeti Csoport tárgymutatója. Budapest, Franklin, 1885.

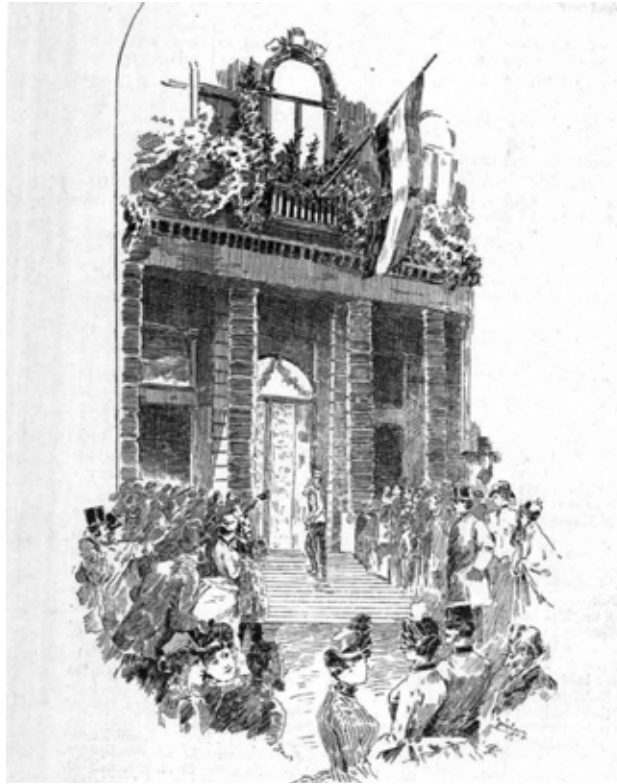
21 Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat fennállásának negyedszázados évfordulója alkalmából rendezett őszi kiállítás tárgymutatója. Budapest, Franklin, 1886.

22 Ez a megélénkítő belga jelenlét Rudolf trónörökös házasságának volt köszönhető.

23 A következő képek tartoztak ide: Bihari Sándor: *A bíró előtt*, Eisenhut Ferenc: *Gül baba halála*, Greguss Imre: *Zách Klára kivégzése*, Karcsay

Lajos: *Almaszüret*, Kardos Gyula: *Jób*, Kéméndy Jenő: *Hazatérés az álarcosbáliból*, Koroknyai Ottó: *A javíthatatlan*, Margitay Tihamér: *Az ellenállhatatlan*, Margitay Tihamér: *Első szerelem*, Margitay Tihamér: *Csevegés*, Peske Géza: *Az új ködmön*, Stetka Gyula: *Krisztus sírjátétele*, Szirmai Antal: *Keresztelés után*, Szirmai Antal: *A vacsora*, Tahi Antal: *Utolsó kenet*, Tolnay Ákos: *Haldokló apáca*, Tornay Gyula: *A kaméliás hölgy*, Vajda Zsigmond: *Bál után* című műve.

24 Sinkó Katalin: *A Munkácsy-ösztöndíj*. In: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Kiállítási katalógus. Szerk. Uő. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1995. 301.



9. Goró Lajos: A király megérkezése a Múcsarnokba
Vasárnapi Ujság, 33. 1886. november 14. 46. sz. 741.

az újfajta, franciás ihletésű és Magyarországon hagyományosan Bastien-Lepage nevével fémjelzett naturalizmushoz, amely már ekkor jelentős műveket ihletett. Az előző évben az Országos Kiállítás anyagában is szerepeltek ilyen művek (Hollósy Simon: *Tengerihántás*, Feszty Árpád: *Bányászszerecséltenség*). Most ismét több olyan képet állítottak ki, amelynek a témája a kortárs valóságból merített, és kifejezetten szociális érzékenység jellemezte, akárcsak a naturalista irodalmat. Emberi sorstragédiákat örökítettek meg (8. kép). Ezeknek a jeleneteknek erős érzelmi hitelük van, nem csoda, hogy lebilincseltek a nézőt, és többnyire közgyűjtemények vásárolták meg őket.²⁵

Nyilvánvaló, hogy témájuk narratív volt, és művelőik később se csatlakoztak a *l'art pour l'art* irányzathoz, hiszen számukra a modell és a jelenet érzelmi és szellemi

üzenete volt a fontos. (A legtöbb idetartozó festő az ötvenes években született, így ekkor érkezett el a harmincas éveikhez, alkotó ereje teljében volt.) Mégsem alkottak közös nemzedéket, nem tömörültek kohezív alkotói csoportba, ahányan voltak, annyi féle módon igyekeztek hírnevet szerezni, és megélni a művészetükből. Sokféle zsánert, teljesen különböző (számunkra abszurdnak tűnő) témákat festettek meg (ilyen például a számos utolsó kenetet ábrázoló kép), gyakran aszerint, hogy milyen megbízóra támaszkodhattak. Látszólag a kép eladhatóságának a követelménye sem számított néhányuknál (főképpen a kortárs sorstragédiákat megörökítő mestereknél). Ugyan melyik magángyűjtő vett az otthona számára haldoklást, temetést vagy faluégést megjelenítő képeket? Technikai tökély és egyfajta szellemi dezorientáltság jellemezte őket. Akiket nem

25 Jakub Schikaneder: *Szomorú hazatérés*, Feszty Árpád: *Kárvallottak*, Pataky László: *A virrasztók*. – Volt más „hozádeka” is a tragédiákat ábrázoló festményeknek. A király, látva Feszty Árpád leégett faluról

készült képét, megtudta, hogy valóságos eseményt ábrázolt a festő, és 10 000 koronával segítette meg a falut.



10. Pap Henrik: Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat plakátja, 1890 körül
Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Plakát- és Kisnyomtatványtára

determinált következetesen a pesszimista világlátás (mint például Pataky Lászlót), azok annak érdekében, hogy megfeleljenek a népnemzeti hagyományt elváró, paraszti szüzsét kedvelő közízlésnek, virtuóz technikával humoros csárda- és kocsmajeleneteket festettek (Aggházy Gyula, Koroknyai Ottó). Ebből a nemzedékből mégis kiemelkedett egy-egy ígéretes tehetség, mint

Hollósy Simon vagy Feszty Árpád. A külön utakon járó Mednyánszky László zseniális, lenyűgöző életműve ezután bontakozott ki.

A társulat jubileumi tárlata így a magyar realista-naturalista festészet egyik legfontosabb seregszemléje volt. Ha meg is maradt a népnemzeti paraszti zsáner mint a leginkább hazinak és magyarnak érzett képtéma – amit kedélyes humorral is igyekeztek fűszerezni –, mellette éppen az élet tragikus oldalát bemutató komor realizmus, a keserű világlátás előretörése figyelhető meg. E tekintetben a magyar festők a korszak egyik reprezentatív trendjéhez illeszkedtek. Bár nálunk Munkácsy példája volt eleinte meghatározó, ez a szociális érzékenységű, kendőzetlen realizmus megvolt az angol, belga, holland és francia festészetben éppúgy, mint a németben.²⁶

A jubileumi kiállítást Ferenc József is megtekintette (9. kép). A hosszú királyi tárlatlátogatásnak a reklámértéke mellett volt egy másik gyümölcse is: tíz képet és egy szobrot (Keszler Adolf Deák-szobrát) vett meg Ferenc József a magánpénztárából, azaz privát büdzséjéből. (Közöttük a legtöbb népi életkép volt.²⁷) Nem vette meg viszont a nagy ellenség, Kossuth Lajos portréját, Parlaghy Vilma „szenzációképét”, amelyet a rendezés igyekezett elrejtetni a kiállításon belül, de a király – harmincnégy évvel a kínos események után – így is szembesült vele.

1890: téli kiállítás

Ez az év politikai földcsuszamlás volt, márciusban lemondott Tisza István, és fellendültek a modernizációs törekvések. Egy évvel az 1889-es párizsi világkiállítás után, amikor a száz év francia festészetét bemutató *Exposition centennale* végleg biztosította a franciák elsőbbségét a többi európai festészeti iskolával szemben, a Képzőművészeti Társulat 1890-es téli tárlatán (10. kép) a külföldi anyagban a szenzációt három Franz

26 Nevesítve a trendet: Simon FENWICK: Herkomer v Waterlow: The 1897 Presidential Election of the Royal Society of Painters in Water Colours. *The British Art Journal*, 3. 2002. No. 3. 48–51; Chloe WARD: Art for Reform and Social Change in Victorian Britain. *Art UK*, 18 November 2020. <https://artuk.org/discover/stories/art-for-reform-and-social-change-in-victorian-britain>. (Letöltés: 2022. március 14.) Belgiumban is jelen volt a realizmus, a csúcson Constantin Meunier-vel. A francia realista törekvések összefoglalására lásd *Illusions of Reality. Naturalist Painting, Photography, Theatre and Cinema, 1875–1918*. Ed. by Gabriel P. WEISBERG. Exhibition catalogue. Amsterdam–Brussels–Helsinki, Van Gogh Museum

Amsterdam–Mercatorfonds–Ateneum Art Museum, 2010–2011. A prágai cseh-német Schikanederről: *Jakub Schikaneder (1855–1924). Maler Prags um die Jahrhundertwende*. Hg. von Thomáš VLČEK. Ausstellungskatalog. Prag, Národní Galerie v Praze, 1998.

27 Ferenc József vásárlása: Aggházy Gyula: *No ne izéljen*, Bihari Sándor: *Bíró előtt*, Eisenhut Ferenc: *Gül baba halála*, Herzl-Hernádi Kornél: *A honvéd*, Lematte Ferdinánd: *Mária a gyermek Jézussal*, Koroknyai Ottó: *A javíthatatlan*, Tölgyessy Artúr: *A Cifra keservei*, Vágó Pál: *Alföldi táj*, Valentiny János: *Ebéd után*, Wagner Sándor: *Toledói vásár*. Lásd: SINKÓ Katalin: „Ő Felsége a király vásárlásai”. In: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk 1995* (ld. 24. j.) 363.

Stuck-kép, a *Luczifer* (4000 forint), a *Küzdő faunok és A paradicsom őre* jelentette.²⁸ A német szimbolizmus új, modern irányzatát képviselő, fiatal müncheni mesterre – akárcsak Bécsben – nálunk is felfigyelt a kritika. A nagyszabású, megrázó témájú realista festmény, a prágai Jakub Schikaneder *Gyilkosság a házban* (3000 forint) című képe kevésbé nyerte el a kritika tetszését, pontosabban agyonhallgatták.

Az igazi reveláció az volt, hogy a magyar képanyagban a realizmus és finom naturalizmus, mint egy falanx, együttesen jelent meg. Csók István három képpel szerepelt: *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre* (3000 forint), *Szénagyűjtők és Krumplipucolók*, de a kiállított képek között ott volt Ferenczy Károly *Kavicsot hajigáló fiúk* (1200 forint), Grünwald Béla *Isten kardja*, Dudits Antal *Klinikai ambulatórium (Rendelő órában)*, 2000 forint), Baditz Ottó *Bíró előtt* (3000 forint) című képével. Mellettük sok

reprezentatív portré volt látható, így két Munkácsy, melyek közül az egyik Liszt Ferenc híres arcma volt. Horovitz Lipót négy portréját egyöntetűen dicsérték, közülük a legfontosabb az idős Pulszky Ferenc kíméletlenül realista arcképe volt.

Benczúr ekkor állította ki a *Mályvák között* című képét (amelyet a király megvett). Az 1890-es téli tárlatról egyébként Ferenc József öt festményt vásárolt meg.²⁹ A Munkácsy-pályázatra ekkor tíz kép készült, melyek közül végül Halmi Artúr *Vizsga után* című festménye nyerte el a díjat.³⁰

Az 1890-es téli tárlat egyértelműen korszakváltást jelzett: a hatvanas években született nemzedék átvette a vezetést. Tematikájukban még kötődtek a korábbi generációhoz, de a kompozíciós felfogás, a színvilág és a hangulat már más volt.

Elkezdődött a századvég.

28 Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Téli kiállítás 1890. Budapest, Franklin, 1890.

29 Karvaly Mór: *Huszárok*, Mihalik Dániel: *Bükkfásor*, Nádler Róbert: *Terefere a mosásnál*, Polgáry Géza: *Kaszárnyaáristom*, Telepy Károly: *A poprádi tó*. Lásd SINKÓ 1995 (ld. 27. j.) 364.

30 A tíz kép: Csók István: *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre*, Dudits Antal: *Rendelő órában*, Halmi Artúr: *Vizsga után*, Kárpáthy Rezső: *A vetélytársak*, Laub László Fülöp: *Családi öröm*, Pap Henrik: *Október elseje*, Rippl-Rónai József: *Külvárosi szoba belseje Párizsban*, Tury Gyula: *Hazatérő Novitius*, Ujváry Ignác: *Úrnapján*, Vajda Zsigmond: *Szilágyi Erzsébet*. Lásd Uo. 301.

Representative Exhibitions Held in the Old Kunsthalle between 1877 and 1890

The Kunsthalle/Műcsarnok on Andrásy Avenue was commissioned by the National Hungarian Society of Fine Arts. Its original primary function was to house the salon-type shows organised annually by the society. From the time the building was completed in 1877 until 1896, the society's exhibitions were held here. This study analyses three important exhibitions from the first twenty-year period of the building's history: 1) the first show in the new building was a representative

exhibition of around 300 works, officially opened by none other than the ruler, Franz Joseph I, on 9 November 1877; 2) the jubilee exhibition of 1886, commemorating the 25th anniversary of the founding of the National Hungarian Society of Fine Arts, was also ceremoniously opened by Franz Joseph; 3) finally, I briefly touch upon the exhibition of 1890, which marked the beginning of a new period for both Hungarian and international paintings.

TÁRGYSZAVAK

Régi Műcsarnok, Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, kiállítások, I. Ferenc József

KEYWORDS

Old Kunsthalle, National Hungarian Society of Fine Arts, exhibitions, Franz Joseph I.

Petrovics Elek Új Magyar Képtára (1928–1939)

A kiemelt jelentőségű közgyűjtemények igazgatása minden korban lehetőséget ad arra, hogy vezetője aktív alakítója legyen saját kora művészettörténeti gondolkodásának és kortárs alkotóművészetének. A gyűjteményezés iránya, az állandó kiállítások arcualata, valamint az időszaki kiállítások programjának kialakítása egyaránt eszköze lehet ennek a befolyásnak. Az alatt a két évtized alatt, amíg 1914 és 1935 között a Szépművészeti Múzeum igazgatója volt, Petrovics Elek teljes spektrumát kiaknázt a pozíciója adta lehetőségeknek: gyűjteményi vásárlásai, rendezett tárlatai és művészeti írásai révén új, határozott karaktert adott a gyűjteménynek, ezen belül reprezentatív keretet nyújtva a magyar művészet korszerűsített narratívájának. „Amikor több mint húsz év előtt átvette az igazgatást, nagyszerű anyagot talált ugyan, de fölötte hiányosat és túlnyomó részében teljesen rendezetlent. Húsz év kitarató, céltudatos és páratlanul szorgalmas munkásságával Petrovics Elek rendet teremtett a múzeum anyagában. Egészen kivételes ízléssel selejtezett és pótolta; egy csomó új osztály nyílt meg igazgatása alatt. A provinciális jellegű intézményt Európa legelső múzeumainak sorába emelte; [...] Nemcsak európaivá, hanem magyarrá is tette múzeumunkat. Olyan remek történetét állította benne össze a magyar képzőművészetnek, amely minden írásnál ékebben hirdeti festészetünk és szobrászatunk kiválóságát” – összegezte Farkas Zoltán 1935-ben a múzeumigazgató ez irányú érdemeit.¹ Valamennyi, szerteágazó aktivitása közül Petrovics maga és kortársai egyaránt az 1928-ban megnyitott Új Magyar Képtárat tartották legfontosabb „alkotásának”.² Ebben sikerült

megvalósítani a modern magyar művészetnek azt az újraértelmezését, amely köré egész múzeumszervezői tevékenysége koncentrált.

A sajtó első ízben 1925 nyarán adott hírt arról, hogy a Szépművészeti Múzeum igazgatója, Petrovics Elek javaslatára a Múcsarnok régi, Andrassy úti épületében a múzeumnak új fiókképtára jön létre.³ Petrovics még a megelőző év őszén terjesztette az Országos Magyar Gyűjteményegyetem elé azon tervét, hogy a közel-múlt magyar művészetét kihelyezett, önálló tárlaton mutassa be a múzeum. A szervezet javaslatát 1925 júliusában hagyta jóvá Klebelsberg Kunó kultuszminister. Petrovics így indokolta az új képtár létrehozását a *Budapesti Hirlap*nak adott interjújában: „A magyar művészet anyagát a Szépművészeti Múzeum épületében ma már nem lehet azzal a teljességgel és olyan nagyszabású módon bemutatni, amint szeretném s amint azt a muzeum anyaga meg is engedné. 1920-ban gyökeresen átrendeztem modern képtárunkat, de azóta a nehéz viszonyok ellenére, ismét jóval meggazdagodott a muzeum magyar képtára, mert a hazai művészet anyagát törekszem az elérhető legnagyobb teljességben gyűjteni és fejleszteni, úgy fogván fel a dolgot, hogy ez első és természetes kötelesség, amelyet a világ összes muzeumai közül csak mi végezhetünk el s amelyet el is kell végeznünk. Így aztán ma már oda fejlődött a dolog, hogy a magyar anyagot, közte sok új szerzeményt, részben egyáltalában nem lehet kiállítani, részben pedig csak olyan módon, amely a hatás rovására megy.”⁴

1 FARKAS Zoltán: Petrovics Elek. *Nyugat*, 28. 1935. 8. sz. 135.

2 Osztottak e véleményben kortársai is: „Legnagyobb érdeme az Új Magyar Képtár megszervezése volt.” – G. T. [GEREVICH Tibor]: Petrovics Elek hetvenéves. *Szépművészet*, 4. 1943. 9. sz. 175.

3 N. n.: A Szépművészeti Múzeum új fiókképtára. *Budapest Hirlap*, 45. 1925. július 16. 157. sz. 3; N. n.: Új magyar képtár. *Nemzeti Ujság*, 7. 1925. július 21. 161. sz. 11.

4 A Szépművészeti Múzeum új fiókképtára 1925 (ld. 3. j.) 3.



1. Az Új Magyar Képtár III. terme
Magyar Művészet, 4. 1928. 603.

A feladat

Az 1928-ban megnyílt, alig egy évtizeden át fennállt Új Magyar Képtár része volt annak a máig tartó folyamatnak, amely időszakonként más-más kontextust teremt a magyar művészet közgyűjteményi bemutatásának. E folyamatot Sinkó Katalin *Nemzeti Képtár* című kötete tárta fel, az eseménytörténeten túl rávilágítva annak kultúrpolitikai, eszméletörténeti összefüggéseire is.⁵ A magyar művészet önálló bemutatásának történetét feltáró kutatásai a Magyar Nemzeti Galéria alapításának 50. évfordulóján, az intézmény Szépművészeti Múzeumba való beolvasztása kapcsán felizzó szakmai viták előestéjén láttak napvilágot.⁶ A genealógia szerint a magyar művészet önálló gyűjteményezésére és múzeumi bemutatására vonatkozó igény a reformkorra tehető: 1845–1846-ban zajlott le a Magyar Nemzeti Mú-

zeum igazgatója, Kubinyi Ágoston kezdeményezésére megalakuló Nemzeti Képtár létrejötte, valamint az annak gyarapítását segítő Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egylet életre hívása.⁷ A nyilvánosan 1851-től látogatható Nemzeti Képtár, az Országos Képtár megalakulásáig, a Magyar Nemzeti Múzeumban volt látható, a régi művészeti anyaggal közös képcsarnokban, de külön termekben bemutatva.⁸ A Magyar Tudományos Akadémián megnyíló Országos Képtár létrejöttével viszont 1875–1877 folyamán szétválasztásra került a régi és modern művészet bemutatása. Ezt követően a modern magyar művészet továbbra is a Magyar Nemzeti Múzeumban volt látható, de immár a külföldi modern művekkel párhuzamosan kiállítva, úgymond európai kontextusba helyezve került bemutatásra.⁹ A magyar művészet fejlődéstörténetének minden eddiginél szélesebb áttekintésére a Szépművészeti Múzeum meg-

5 SINKÓ Katalin: *Nemzeti Képtár. „Emlékezet és történelem között.”* (A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2008.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2009. 40–42. Az Új Magyar Képtárról: 40–41.

6 Lásd A Szépművészeti és a Galéria egyesítéséről. Egy közlemény és egy állásfoglalás. *Magyar Múzeumok*, 2011. október 26. http://archiv.magyarmuzeumok.hu/tema/364_a_szepmuveszeti_es_a_galeria_egyesiteserol. (Letöltés: 2022. 02. 12.)

7 A *Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egylet évkönyve*. Második korszak,

VIII–XVII-dik év (1852–1861). Szerk. MÁTRAJ Gábor. Pest, Trattner-Károlyi, 1862; SINKÓ 2009 (ld. 5. j.) 14–15.

8 CSERNITZKY Mária: A József Nádor Nemzeti Képcsarnok kezdeti évei (1845–1862). *Művészettörténeti Értesítő*, 44. 1995. 3–4. sz. 239–251; KUBINYI Ágoston: *A magyar nemzeti múzeum képtárának lajstroma*. Pest, Herz, 1868; LIGETI Antal: *A Nemzeti Múzeum Képcsarnokának ismertető lajstroma a festészek rövid életrajzával*. Pest, 1870.

9 SINKÓ 2009 (ld. 5. j.) 20.

nyitásával adódott lehetőség, amelynek egyik szárnyában, 1906-ban tizenhét teremben kapott helyet a Modern Képtár tárlata. A kiállítás anyagát művészek válogatták: a Ferenczy Károly, Paczka Ferenc és Szinyei Merse Pál által kiválasztott műveket Karlovsky Bertalan rendezte el. A 18. századi kezdetekhez visszanyúló áttekintésben hangsúlyosan szerepelt a nemzeti festészeti iskolát megalapító nagy generáció, de e válogatásban már helyet kaptak a századforduló új festészeti törekvései is, köztük elsősorban a naturalizmus és plein air képviselői.¹⁰ Ezt a korszerű módon kialakított, az új törekvések is bemutatató tárlatot redukálta 1913-ban Térey Gábor, aki a Pálffy-gyűjtemény elhelyezése miatt volt kénytelen szűkebbre szabni a Modern Képtár terét.¹¹

Petrovics Elek, akit pár hónappal a világháború kitörése előtt, 1914-ben neveztek ki a Szépművészeti Múzeum igazgatójának, már bemutatkozó programjában hangsúlyozta, hogy a magyar művészet gyűjtését és bemutatását elsődleges feladatának tartja. „A múzeum magyar anyagának gyűjtését olyan irányban óhajtom folytatni, hogy minél teljesebb képet adhassunk művészetünk fejlődéséről. Ez kötelességünk nemcsak önmagunkkal szemben, hanem az egyetemes kultúrával szemben is, a melynek feladatai közül első sorban saját művészetünk anyagának gyűjtése és tudományos feldolgozása jutott nekünk természetes osztályrészül. Ez az a feladat, a melyet más el nem végezhet, s ez az a tér, a melyen egységes és kerek egésznek érhetünk el” – emelte ki terveit vázoló interjújában.¹² Ez irányú nyitottságát táplálták a kortárs magyar művészekkel és műgyűjtőkkel kialakított baráti kapcsolatai, amelyeket még minisztériumi éveitől kezdve szorosabban. Közelebbi barátságot ápolott Rippl-Rónai Józseffel, Hatvany Ferencel, Kernstok Károllyal és Ferenczy Károllyal, a művészeti írók közül pedig különösen Lyka Károllyal és Elek Artúrral. Igazgatói kinevezését különösen a nagy befolyással rendelkező Szinyei Társaság köre támogatta.¹³ Miután

a külföldi műtárgyvásárlásokat a háború kitörése és az azzal járó gazdasági válság szinte teljesen ellehetetlenítette, Petrovics belső elkötelezettségét a magyar művészet gyűjtése iránt külső kényszerítő körülmények is megerősítették. Ez tükröződött gyűjteményezési stratégiájában is, amelyet első ízben az 1918-as új szerzeményi tárlat kapcsán fejtett ki.¹⁴ Eszerint a múzeumi vásárlások célja, hogy a kiemelkedő hazai életművekről és tendenciákról minél teljesebb képet nyújtson, kiegészítve a megelőző évtizedek esetleges elmaradásait: „Kell hogy képtárunk minél jobb gyűjteménye legyen művészetünknek, tükrözésének, méltó kifejezője színvonalának. Egyetlen összefoglaló gyűjteménye a magyar művészetnek a miénk; olyan tökéletessé kell tehát fejlesztenünk, amilyenre csak bírjuk.”¹⁵

A koncepcióváltozás mellett az új szerzemények bemutatásának szándéka is arra késztette Petrovicsot, hogy 1920-ra újrarendezze a Modern Képtárat. A tárlat ismét régi terjedelmében, tizenhét teremben mutatta be a 19. század és a közelmúlt hazai művészeti törekvéseit, mindössze egy-egy termet tartva fenn a francia és német iskoláknak. A korábbi gyakorlatnak megfelelően Petrovics is külön termet szánt Székely Bertalan, Munkácsy Mihály, Paál László bemutatására, újdonság volt a plein air, illetve impresszionista jellegű törekvések kiemelése, így az önálló Szinyei-terem és Ferenczy Károly előtérbe helyezése.¹⁶ Mindazonáltal a Modern Képtár állandó kiállítását Petrovics folyamatosan frissítette új szerzeményi művekkel.¹⁷

A hely

A közelmúlt magyar művészetének önálló bemutatása vélhetően azt követően körvonalazódott Petrovics tervei között, ahogy a Modern Képtár 1920-as átren-

10 A *Modern Képtár leíró leírása*. Összeállította PERGRIN János. Budapest, Franklin, 1906.

11 A *Modern Képtár katalógusa*. Bev. TÉREY Gábor, összeállította FELVINCZY TAKÁCS Zoltán. Budapest, Hornyánszky, 1913.

12 A Szépművészeti Múzeum jövője. Az új igazgató munkaterv. Az *Ujság*, 12. 1914. április 12. 86. sz. 35.

13 MOLNOS Péter: Petrovics Elek (1873–1945). *Enigma*, 13. 2006. 47. sz. („Emberek, és nem frakkok.” A Magyar művészettörténet-írás nagy alakjai, I.) 239. Kinevezését 1914-ben befolyásos művészkör támogatta: BÖLÖNI György: Művészi reformok. *Világ*, 4. 1914. április 12. 88. sz. 12. (Petrovics Elek kinevezéséről Rippl-Rónai József, Vedres Márk, Kernstok Károly, Lechner Ödön véleményével.)

14 Az új szerzemények kiállítása. Második sorozat. 1917–1918. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1918.

15 PETROVICS Elek: A Szépművészeti Múzeum újabb szerzeményei. In: *Az Országos Szépművészeti Múzeum évkönyvei*, I. Budapest, Az Országos Szépművészeti Múzeum, 1928. 180. Újraközölve: In: Uő: *Újakról és régiekről. Művészeti dolgozatok*. Budapest, Amicus, 1923. 49.

16 BALINT Aladár: A Szépművészeti Múzeum átrendezett modern-képtára. *Népszava*, 48. 1920. június 18. 145. sz. 2–3.

17 Évtizedekkel később így összegezte Petrovics az 1920-ban átrendezett képtár eredményeit: „A képtárban 141 olyan magyar képet állítottam ki, amelyeket múzeumi működésem első 6 évében szereztem. Az addig raktáron, vagy a múzeumon kívül (vidéken, hivatalokban) letétként elhelyezett képekből 60-at soroztam be. Együttvéve tehát 201 olyan mű került a falakra, amely az előbbi rendezésben nem volt látható.” – PETROVICS Elek: Egy kimúlt képtár emlékezte. *Magyar Csillag*, 2. 1942. 9. sz. 168.

dezése után szembesült a múzeum szűkre szabott térbeli lehetőségeivel. Ezzel egyidőben került terítékre az Andrássy úti Régi Múcsarnok sorsa, amelynek hányattott tulajdonviszonyairól a sajtó is rendszeresen hírt adott. A Képzőművészeti Társulat 1877-ben kiállítások befogadására emeltette a Lang Adolf által tervezett palotát.¹⁸ Miután 1896-ban elkészült a városligeti, tágasabb új Múcsarnok, az épületet a Társulat különböző testületeknek adta bérbe: az Ezredéves Kiállítás idején itt működött a Plasticon Részvénytársaság viaszbábmúzeuma, majd 1897-ben és az azt követő évben az emeleti helyiségekben rendezték meg csoportkiállításait a nagybányai művészek. Miután a Plasticon csődöt jelentett, 1899-ben az épületet a Magyar Vasúti és Hajózási Klub vette bérbe, amellyel a társulat tízéves bérleti szerződést kötött.¹⁹ Alagsori helyiségeit 1907-ben színházzá alakították, ahol Nagy Endre, majd Medgyaszay Vilma irodalmi kabaréja nyitotta meg kapuit.²⁰ Amikor a Hajózási Klub 1912-ben felépítette új, saját palotáját, a társulattól a minisztérium az Országos Pedagógiai Könyvtár és Tanszermúzeum céljára bérelte ki a Régi Múcsarnokot.²¹ Ám a minisztérium által fizetett bérleti díj nem bizonyult elegendőnek ahhoz, hogy a palotát a társulat fenntartsa, ezért a terület annak értékesítéséről határozott: 1918. július 25-i rendkívüli közgyűlésének döntése szerint az épületért legmagasabb összeget ajánló Állat- és Takarmányforgalmazási Részvénytársaság lett az Andrássy úti Múcsarnok új tulajdonosa.²² A művészeti körökben nagy felháborodást keltett eladásnak szerencsére volt egy záradéka is, miszerint, ha a vevő egy éven belül tönkremegy, az épületre az államnak (és a fővárosnak) az eredeti eladási áron elővásárlási joga van.

Miután az állam a háború végén valóban visszavásárolta az épületet, a különböző művészeti testületek között szabályos harc alakult ki a reprezentatív kiállítóhely megszerzéséért. 1921–1922 folyamán számos sajtóhíradás jelent meg arról, hogy a Képzőművészeti

Társulat, az Iparművészeti Társulat, sőt saját képtára érdekében maga a főváros is ringbe szállt az épület birtoklása érdekében.²³ A belső vitáktól tagolt, szakmailag is igen megosztott Képzőművészeti Társulat gyenge esélyekkel indult e versengésben.²⁴ 1923 telén már az Andrássy úton rendezhette meg Karácsonyi Tárlatát az Iparművészeti Társulat, és Klebelsberg miniszter végül úgy döntött, az alsó szintet az Iparművészeti Társulat tárlatainak adja bérbe.²⁵ 1924 őszén a Szinyei Merse Pál Társaság elnöki tiszttét ellátó Csók István vetette fel, hogy az Andrássy úti épületet kapja vissza a Képzőművészeti Társulat (amelynek csekély részvétellel zajló és ritkán megrendezett tárlatainak elegendő helyet biztosítana az), míg a városligeti Múcsarnok épületében Petrovics Elek rendezzen be egy „Új Luxembourg Képtárat”, vagyis a közelmúlt magyar művészetét bemutató állandó kiállítást.²⁶ A felvetéstől kezdetben Petrovics sem zárkózott el.²⁷ Pár hónappal később azonban a minisztériumban (nyilván Petrovics lobbizása nyomán) más döntés született: a Szépművészeti Múzeum az Andrássy úti Múcsarnok emeleti teremsorát kapta meg a modern magyar művészetet bemutató tárlat céljára.²⁸ Ezzel egy időre nyugvópontra jutott az évek óta tartó bizonytalanság: a régi kabaré helyén a Nemzeti Színház Kamaraszínháza működött, a földszinten az Iparművészeti Társulat rendezett tárlatokat, míg az emeleti reprezentatív teremsor újra visszakapta kiállítási funkcióját, ahol Petrovics Elek megkezdhette az Új Magyar Képtár kialakítását.

Élő/modern/magyar

A képtár megnyitását hosszú, mintegy kétéves előkészítő munka előzte meg. A múzeum levéltárának fennmaradt dokumentumai szerint számos építészeti, belsőépítészeti átalakítással tették alkalmassá az infrastrukturálisan és funkcionálisan is elavult tereket

18 Az épület történetének összefoglalása: *Térfoglalások. A Régi Múcsarnok története*. Szerk. LÁZÁR Eszter–RÉVÉSZ Emese. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2022.

19 Választmány jelentés az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat működéséről 1900-ban. *Múcsarnok*, 4. 1901. 232.

20 KÖRNER András: *Költők a kabarében*. Budapest, Corvina, 2019. 94–119.

21 A Képzőművészeti Társulat választmányi gyűlése. *Az Újság*, 11. 1913. április 4. 80. sz. 17.

22 N. N.: A régi Múcsarnok eladása. *Művészet*, 17. 1918. 95; Eladják a régi Múcsarnokot. *Budapest*, 42. 1918. július 10. 158. sz. 7.

23 A Fővárosi Muzeumot különválasztják a Fővárosi Képtártól. *Az Est*, 12. 1921. november 25. 265. sz. 3; Kiállítás csarnokká alakítják át a régi

Múcsarnokot. 8 *Órai Újság*, 7. 1922. december 29. 296. sz. 4;

A régi Múcsarnokot visszakérlik a művészek. *Világ*, 13. 1922. július 29. 170. sz. 8.

24 N. N.: Múcsarnok contra Múcsarnok. A művészbéke vége. Harc a régi Múcsarnokért. *Az Újság*, 22. 1924. szeptember 26. 201. sz. 8.

25 Az Iparművészeti Társulat új kiállításai. *Magyarország*, 5. 1924. január 10. 8. sz. 8.

26 A magyar Luxembourg Múzeum az új Múcsarnokban. *Az Est*, 15. 1924. szeptember 25. 11.

27 A magyar Luxembourg Múzeum megvalósul. *Pesti Napló*, 75. 1924. szeptember 25. 200. sz. 2.

28 A Szépművészeti Múzeum új fiókképtára 1925 (*Id. 3. j.*) 3.



2 Az Új Magyar Képtár III. terme
Magyar Művészet, 4. 1928. 603.

az új gyűjtemény befogadására.²⁹ A letisztult múzeumi enteriőröket Falus Elek tervezte.³⁰ Maga az épület, amely oly fontos szerepet játszott a századvég magyar művészetében, rangot adott az új képtárnak. „Az összes termeket újra kellett festetnem és helyre kellett hozatnom a lépcsőházat és az előcsarnokot, amelyeknek diszes ornamentikája felette megrongált állapotban volt. A helyiségek most, miután gondosan ki vannak tatarozva, igen kellemesen hatnak. A világítás persze legnagyobb részt nem olyan, amilyennek egy képtár világításának lennie kellene, de másrészt a termeknek a régi pesti iparnak becsületére váló, szolid és előkelő diszitése és Lotz Károly szép freskói igen finom művészi hangulatot teremtenek. Éppen úgy magunk körül érezzük itt a 70-es évek pesti neoreneszánszának levegőjét, mint a Nemzeti Múzeumban, Pollák szép alkotásában a

klasszicizmus koráét. A hangulatot fokozza még, hogy a régi műcsarnoki kiállítások idejéből sok szép emlék fűződik az épülethez” – nyilatkozta 1926 októberében a múzeumigazgató.³¹

Az új képtár mintájaként Petrovics három európai képtárat említett: a párizsi Luxembourg képtárat, a müncheni Secession épületében elhelyezett Neue Staatsgalerie-t, valamint a berlini Kronprinzenpalais tárlatát.³² Valamennyi az „élő művészet” (*art vivant*) bemutatását szolgálta (a kortárs művészet kifejezés ekkor még nem volt használatos), bár annak fogalmát és körülhatárolását mind másképp közelítette meg. Az Andrássy úti képtárat sokan „magyar Luxembourg”-ként is emlegették.³³ A Musée du Luxembourg-t a napóleoni háborúk után a francia művészet erejének politikai célt sem mellőző reprezentációja hívta életre: 1818-ban ezzel

29 A Szépművészeti Múzeum irattárának vonatkozó dokumentumai az építészeti átalakításokra, karbantartásra, az új ülőbútorok legyártására, a falak kifestésére vonatkoznak: 471/1927, 645/1927, 680/1927, 855/1927, 957/1927, 1127/1927, 150/1928, 334/1928, 844/1928 stb. Ekkorra tehető az eredeti ajtónyílások áthelyezése is. Lásd még PETROVICS ELEK: Előszó. In: *Az Országos Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtárának katalógusa*. Budapest, 1928. [a továbbiakban PETROVICS 1928a] VI.

30 Uo.

31 Petrovics Elek a Szépművészeti Múzeum munkájáról. *Ujság*, 2. 1926.

október 17. 236. sz. 8.

32 PETROVICS ELEK: Az Új Magyar Képtár. *Magyar Művészet*, 4. 1928. [a továbbiakban PETROVICS 1928b] 601.

33 Például: A magyar Luxembourg Múzeum megvalósul 1924 (ld. 27. j.); Élő magyar művészek galériája. Petrovics Elek október végére tervezi a megnyitását a régi Műcsarnokban. *Az Est*, 16. 1925. augusztus 19. 185. sz. 4; bl.: Új magyar képtár. *Magyar Hírlap*, 38. 1928. október 30. 247. sz. 10; N. N.: A magyar Luxembourg megnyitása. *Pesti Napló*, 79. 1928. október 30. 247. sz. 8.

a célkitűzéssel alapította azt XVIII. Lajos. Az 1880-as években jelentősen átalakított képtár a századforduló francia modernizmusának legfontosabb gyűjtőhelye volt, ami jelentős hatást gyakorolt az odalátogató külföldi alkotókra is. Tárlatán az állam által megvásárolt festmények és szobrok szerepeltek, még élő művészek-től (akiknek művei haláluk után öt évvel kerülhetettek a Louvre képtárába).³⁴ A müncheni Neue Pinakotheket 1853-ban I. Lajos bajor király alapította, a 19. századi (kortárs) nemzetközi festészet bemutatásának céljával. Közvetlenül az első világháború után, 1919-ben leválasztásra került belőle a közelmúlt művészetét bemutató Neue Staatsgalerie, ahol a plein air, az impresszionizmus és a szimbolizmus német és nemzetközi alkotói közösen szerepeltek, az utolsó termekben a legfrissebb törekvéseket is bemutatva.³⁵ Szintén 1919-ben jött létre a berlini Nationalgalerie részlegeként a galéria igazgatója, Ludwig Justi által életre hívott „Galerie der Lebenden”. Ennek bemutatóján kifejezetten hangsúlyosan szerepeltek a német expresszionizmus képviselői, köztük a Die Brücke és a Der Blaue Reiter alkotói. Ez a gyűjtemény, amely kifejezetten a legfrissebb tendenciák bemutatását vállalta fel, nyújtott közvetlen inspirációt Alfred H. Barr számára, aki 1927-es berlini látogatása után két évvel megalapította a New York-i Museum of Modern Artot.³⁶ Justi válogatása folyamatosan, de különösen a nemzetiszocialisták megerősödése után éles művészeti vitákat generált, 1937-ben Goebbels rendeletére zárták be azt.³⁷ Petrovics Elek tehát olyan időszakban létesítette a modern magyar művészet képtárát, amikor az elmúlt évtizedek új tendenciáinak értelmezése, rendszerezése és beemelése a gyűjteményi-múzeumi stratégiába az európai és amerikai múzeumügy aktuális kérdése volt.³⁸ Vállalkozása ugyanakkor mélyen beágyazódott a húszas évek magyar kultúrpolitikájának keretei közé is, válogatásának hangsúlyai azon belül értelmezhetők.

Petrovics Elek a képtár kialakításával kapcsolatos alapelveit a tárlat katalógusában és a *Magyar Művészet*-ben azt ismertető cikkében foglalta össze.³⁹ Létrehozásának legfőbb indokaként az „élő művészet” bemutatásának szándékát jelölte meg: „A legfőbb ok azonban, azt hisszük, annak a belátása, hogy saját korunknak művészete a történeti alapgondolaton nyugvó, nagy galériákban, a múlt emlékeinek árnyékában nem juthat kellő módon szóhoz, s hogy ezért ennek a művészetnek külön hajlékra van szüksége, olyanra, amelyet nem a történetnek, hanem az életnek levegője jár át.”⁴⁰ Mint kifejtette, a válogatás alapelve nem kronologikus időhatár volt, sem az a körülmény, hogy az adott művész él-e még, hanem bizonyos festői tendenciák bemutatásának szándéka: „Mélyebbről, az alkotások művészi jelleméből merített kritériumokra van szükség, ha azt akarjuk, hogy a csoportosítás ne legyen merőben önkényes és a képtár festészetünk életének bizonyos fázisáról adjon némi összefoglalást.”⁴¹ Ebből következett – az a részben gyakorlati szempont –, hogy „életműveket nem szakít szét”, vagyis a századfordulón átívelő, több stílus fázison átesett életműveket vagy a Szépművészeti Múzeumban hagyja, vagy áthozza az új képtárba. Így született meg az a döntése, hogy például Hollósy Simon műveit még a régi, múzeumi tárlaton találhatta meg a közönség, míg a nagybányai alapítómesterek másik része az új képtárba költözött. Így a Régi Műcsarnok viszonylag szűkre szabott terében megvalósuló tárlat csak „a jelen és közvetlen előzményeinek” áttekintésére vállalkozott. A visszatekintés kiindulópontjaként Petrovics a nagybányai művésztelep indulását, az 1896-os évet jelölte meg. Ugyanakkor ez csak szimbolikus kezdő dátum volt, pár évvel korábban keletkezett művek is szerepeltek a tárlaton, míg a később kibontakozó pályák csak abban az esetben kerültek bemutatásra, amennyiben illeszkedtek Petrovics koncepciójába.

34 *A Pallas Nagy Lexikona*, XI. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 1895. 733: „Luxembourg-palota” címszó: „A francia művészetnek az állam által az évi kiállításokon vásárolt legkiválóbb alkotásait e muzeumban helyezik el, míg az illető művészek élnek, mert szabály szerint a szobrok és a festmények csakis öt évvel a művészek halála után kapnak helyet a Louvre gyűjteményeiben. A szabályt az előtt szigorúan megtartották, újabb időben kevésbé ragaszkodnak hozzá.” – Lásd még Andrew McCLELLAN: *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley–Los Angeles–London, University of California Press, 1994. 124–154.

35 Lásd PÁLVY Flóra: *Művészeti séta Műnkenben. Budapesti Hirlep*, 43. 1923. szeptember 20. 211. sz. 2–3; Csók István kifejezetten ennek példáját említette interjújában: *A magyar Luxembourg Múzeum megalósul 1924 (ld. 27. j.)*. Elhelyezése a Georg Friedrich Ziebland által tervezett, klasszicizáló, 1838-ra elkészült épületben történt, amely 1898–1916 között a Secession épülete volt.

36 James J. SHEEHAN: *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism*. New York, Oxford University Press, 2000. 188–189.

37 Alexis JOACHIMIDES: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Dresden, Verlag der Kunst Dresden, 2001.

38 Lásd még Owen HOPKINS: *The Museum: From Its Origins to the 21st Century*. London, Frances Lincoln, 2021. A modern művészet múzeumi reprezentációjáról: ÉBLI Gábor: *Avantgárd, modern és kortárs. A 20. századi művészet múzeumi besorolásáról*. [Konferencia előadás 2001-ben.] *Laokoön*, 2004. 3. sz. 2–14. <http://laokoön.c3.hu>. (Letöltés: 2022. április 9.)

39 PETROVICS 1928a (ld. 29. j.); PETROVICS 1928b (ld. 32. j.).

40 Petrovics 1928b (ld. 32. j.) 601.

41 Uo.



3. Az Új Magyar Képtár VI. terme
Magyar Művészet, 4. 1928. 604.

Az egyes termek konkrét elrendezéséről, az alkotók csoportosításáról csak Elek Artúr részletes leírása és a *Magyar Művészet*ben közölt öt enteriőr-fotó alapján alkothatunk képet.⁴² Ezt egészíti ki a Pigler Andor által szerkesztett, a pontos műtárgylistát az alkotók betűrendjében közlő, illusztrált katalógus. A források alapján tudható, hogy az Új Magyar Képtár (a korábbi társulati kiállításokhoz hasonlóan) az első szint kilenc termét használta.⁴³ Legnagyobb, felülvilágításos termébe, kiemelt helyre Ferenczy Károly és a nagybányai művésztelep mestereinek műveit helyezte el a tárlatot rendező Petrovics Elek.

A bemutatott anyag leghangsúlyosabban tárgyalt alkotója egyértelműen Ferenczy Károly volt, akinek az Új Magyar Képtárban tizennyolc festményét és hét grafikáját helyezte el Petrovics. Ő maga Ferenczy festészetének értő elemzője volt, írói pályája kezdetétől, 1904-től publikált róla, ő rendezte 1922-ben nagy, műcsarnoki

emlékkiállítását, majd egy évvel később közreadta a *Művészeti Pantheon* sorozatban megjelent kismonográfiáját.⁴⁴ Kettejük kapcsolatának bizonyossága az a kép-más is, amelyet még műértő-műgyűjtő minisztériumi képviselőként, 1909-ben festett róla Ferenczy, és amely 1945-ig Petrovics tulajdonában volt.⁴⁵ Ferenczy festésze-
 te Petrovics saját műgyűjteményének is középpontjában állt.⁴⁶ Az Új Magyar Képtár legnagyobb, felülvilágítású termében Ferenczy tizennyolc festményét úgy válogatta össze, hogy abból az életmű teljes íve kirajzolódjon, az 1893-as *Madárdaltól* az 1912-es *Alvó nőig*. Ferenczy mellett a nagybányai alapító mestereket – Iványi-Grünwald Bélát, Réti Istvánt, Thorma Jánost – három-három festményük képviselte, de egy-két képpel jelen volt a gyűjteményben Glatz Oszkár, Benkhardt Ágoston, Börsök Samu és Maticska Jenő is. Az impresszionizmus késői hazai képviselőiként hangsúlyosan szerepelt még Csók István hat, Perlmutter Izsák pedig öt képpel.

42 e. a. [ELEK Artúr]: Az Új Magyar Képtár. *Ujság*, 4. 1928. október 30. 247. sz. 8; PETROVICS 1928b (ld. 32. j.).

43 A terem elrendezése idővel változott. A kiállítás a lépcsőfeljáró mellett nyíló teremmel indult (mai rektori iroda), és a felülvilágításos nagy teremmel zárult.

44 1923-ban jelent meg Petrovics Ferenczy-monográfiája: PETROVICS Elek: *Ferenczy Károly*. Budapest, Pantheon Irodalmi Intézet,

1923. – Írásainak teljes bibliográfiája: BALOGH Jolán: Petrovics Elek. *Művészettörténeti Értesítő*, 16. 1967. 2. sz. 132–138.

45 Olaj, vászon, 53,5 × 38 cm. Szentendre, Ferenczy Múzeum, ltsz. 90.1-F.

46 MOLNOS Péter: Petrovics Elek, a gyűjtő. In: *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. Szerk. BEREZ Ágnes–L. MOLNÁR Mária–TATAI Erzsébet. Budapest, Praesens, 2007. 114–121.

Nagybánya mellett a kiállítás másik hangsúlyosan tárgyalt irányzata a szolnoki művésztelep, illetve az Alföldi Iskola alkotóinak művészete volt. Fényes Adolf hat, Koszta József öt és Rudnay Gyula három festménye mellett Áldor János László, Mihalik Dániel, Szlányi Lajos, Szüle Péter, Tornyai János és Zombory Lajos kapott helyet egy-egy munkával az új képtárban. E realizmus urbánus változatának képviselőjeként idekapcsolódott Nagy-Balogh János is, akinek a Petrovics jóvoltából a Szépművészeti Múzeumba került hagyatékából az Új Magyar Képtár kiállításán hat festménye szerepelt. A nagybányai és szolnoki művésztelep mellett a századforduló harmadik jelentős művésztelepének, a gödöllői művésztelep szimbolista-szecessziós látásmódját Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor és Remsey Jenő munkái képviselték.

A számszerű arányokat mérlegelve, Ferenczy mellett a hazai modernizmus másik legjelentősebb képviselője Rippl-Rónai József volt, akinek tizenegy festményét mutatta be a tárlat. Petrovics Rippl-Rónaival való kapcsolata ekkor már másfél évtizedes múltra tekintett vissza, 1906-ban írt tanulmányában az elsőik között ismerte el a hazai közegben Rippl-Rónai festészetét. A művészetszervező, író, gyűjtő Petrovics Elek munkásságát Rippl-Rónai is igen nagyra tartotta, elismerése kifejezésekként két ízben is megfestette portréját: 1909-ben Meller Simon társaságában ábrázolva, 1925-ben pedig a pasztell íróportrék sorozatában.⁴⁷ Petrovics saját gyűjteményében Rippl-Rónai kilenc festménye szerepelt, köztük Aristide Maillol képmása, amelyet a múzeum letéteként az Andrássy úti képtárban is kiállított. (Majd az intézményből való elbocsátása után, 1936-ban a művet a párizsi Jeu de Paume gyűjteményének ajándékozta).⁴⁸ Az Új Magyar Képtár tárlatán szereplő kollektív Ferenczyhez hasonló széles körű áttekintést adott Rippl-Rónai munkásságáról, az első párizsi sikert hozó, 1894-es *Öreganyámtól* a kaposvári otthonképeken keresztül a késői pasztellportrékig. Utóbbiak közé tartozott *A mi Anellánk*, amely 1927-ben, egészen friss szerzeményként került a képtár kiállításába.

A húszas évek új törekvései közül a válogatás a neoklasszicista tendenciákra koncentrált: így külön te-

remben szerepeltek Szőnyi István, Korb Erzsébet és Aba-Novák Vilmos képei, valamint friss szerzeményként Patkó Károly igali falurészlete. Szintén a múzeum újabb vásárlása volt Farkas István társasági jelenete, valamint a fiatalon elhunyt Czillich Anna 1923-ban festett önarcképe. A modernebb törekvéseket képviselő Képzőművészek Új Társasága már jóval visszafogottabb mértékben kapott helyet a tárlaton: a vezetőségi tagok közül Rippl-Rónai mellett Márfy Ödön két újabb, míg Kernstok Károly két korai képével szerepelt. Vaszary János, aki 1927-ben a KUT-ból kiválva az Új Művészek egyesületének vezetője lett, öt, 1920 előtti festményével volt képviselve a tárlaton.

A gazdag festészeti anyagot egy jóval szerényebb szobrászati kollektív egészítette ki, amely tizenöt kortárs szobrász egy-egy plasztikáját mutatta be. A külön teremben megjelenő rajzokat és vízfestményeket a Grafikai Osztályt vezető Hoffmann Edith válogatta, újabb alkotókat és modernebb törekvéseket is felvillantva. Sokszorosított grafikák nem szerepeltek a kiállításon.

1928. október 30-án Klebelsberg Kunó kultuszminiszter nyitotta meg az Új Magyar Képtárat. Beszédében hangsúlyozta azt a szerepet, amelyet az új képtár a magyar művészet propagálásában betölt: „Ez a múzeum a magyar kulturális gondolat elismeréséért küzd. Dolgozunk azon, hogy ez az elismerés a külföldön is bekövetkezzék és minden egyes nemzetközi kiállítás után örömmel állapítható meg, hogy az elismerésért folytatott küzdelem eredményes. A világ népei mindinkább felismerik azt a sajátos nagy szellemi erőt, amelyet a magyar nép reprezentál.”⁴⁹ Petrovics elképzelése, miszerint a kortárs magyar művészetet önálló térben mutassa be, mélyen egybehangzott Klebelsberg egész kultúrpolitikájának alap gondolatával, a „kultúrfölény” és neonacionalizmus eszméjével, amely a vesztes háború után öntudatában és gazdagságában egyaránt megropant nemzet önértékelését és jelentőségét (felsőbbségét) a kultúra területén igyekezett bizonyítani.⁵⁰ Amint a húszas évek elejétől rendezett külföldi magyar tárlatokkal, úgy a főváros turisztikai középpontjában álló új múzeummal is a magyar művészet európai rangját és

47 Rippl-Rónai József: *Petrovics Elek és Meller Simon arcképe*, 1910. Karton, olaj, 83,5 × 104 cm, magántulajdon; Uő: *Petrovics Elek*. Papír, pasztell, 53 × 42 cm. Budapest, Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 89.67 T. – Kettejük kapcsolatáról lásd az utóbbi képmás keletkezésének hátterét bemutató elemzését: Petrovics Elek, 1925. / Elek Petrovics, 1925. In: *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. BERNÁTH Mária–NAGY Ildikó. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1998. 398. Kat. 142. (Király Erzsébet).

48 Rippl-Rónai József: *Aristide Maillol portréja*, 1899. Olaj, vászon, 100 × 75 cm. Párizs, Musée d'Orsay, ltsz. RF 1977 299. – Lásd Aristide Maillol portréja, 1899. / *Portrait of Aristide Maillol*, 1899. In: *Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása 1998* (ld. 47. j.) 284. Kat. 56. (Földi Eszter); MOLNOS 2007 (ld. 46. j.) 117.

49 Az élő művészetet, irodalmat, természetet kell a köztudatba átvinni. A kultuszminiszter beszéde az új magyar képtár megnyitásán. *Budapesti Hírlap*, 48. 1928. október 31. 248. sz. 2.

50 T. Kiss Tamás: *Állami művelődéspolitikai az 1920-as években*. Budapest,



4. Az Új Magyar Képtár V. terme
Magyar Művészet, 4. 1928. 604.

korszerűségét igyekezett demonstrálni. Ugyanakkor Petrovics „élő művészetről” alkotott egész narratívája is jól igazodott a kultúrpolitika által képviselt mérsékelt modernizmushoz, amennyiben az a századelő új művészeti törekvéseit mellőzve, a természetelvű, figurális, plein air realizmust képviselő nagybányai művésztelepet helyezte középpontjába.

Klebsberg képzőművészeti vonatkozású beszédeiben a nagybányai művészetet mint „magyar Barbizont”, a nemzeti szellemű modernizmus legfőbb letéteményesét aposztrofálta. Ferenczy Károly életművét pedig úgy méltatta, mint „akinek oeuvre-jét, ha francia mintára járnánk el, a magyar Luxemburgból már be kellene vinni a Szinyey után következő terembe, magába a Szépművészeti Múzeumba.”⁵¹ „Nagybányát Trianon elszakította tőlünk, de a magyar művészeti élet ennek ellenére sem aludt ki teljesen s a millennium évével Nagybányán megindult művészeti fejlődés Trianon minden poklán át diadalról diadalra viszi a fegyverrel le nem győzhető magyar szellemet” – fogalmazta meg a miniszter

a képtár nyitását követően a *Pesti Napló*ban.⁵² Ezzel összhangban a nagybányai festőiskolát Petrovics is olyan tendenciaként írta le, amelyben a külföldi modern törekvések először jelentkeztek koncentráltan, és jellemzően a hazai tájhoz kötődően: „Erre az időre esik nálunk a modern naturalizmus szellemében fejlődött új művészi látásnak s a velejáró széles előadásnak általánosabb hódítása, s ezzel festészetünk képének átalakulása. Ekkor kezdett működni a nagybányai festőkolónia, a magyar naturalizmus legerősebb vára, felszabadító és bátorító hatásával az átalakulásnak legfontosabb tényezője, későbbi hasonló alakulások előfutárja és mintaképe. S mivel a küzdelem színterére honi földre helyeződött át és a festészet anyagát a hazai természet, erkölcsi légkörét a hazai környezet szolgáltatta: ugyanebben az időben bontakoznak ki határozottabban festészetünk magyar jellemvonásai is.”⁵³ A nagybányai iskolára Petrovics úgy tekintett, mint a nemzeti modernizmus kiindulópontjára, a nyomában kialakuló plein air realizmusra pedig mint a „magyar

Mikszáth, 1998. 158–187; UJVÁRY Gábor: Klebsberg kultúrpolitikája. In: *Egy korszak történelmi traumák között. Kultúra és műpártolás 1920–1944. Kiállítási katalógus*. Szerk. BASICS Beatrix–SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella. Szentendre, Magyar Vidéki Múzeumok Szövetsége, 2013. 80–95.

51 KLEBELSBERG Kuno: A magyar művészet huszonnegyedik órájában. *Pesti Napló*, 79. 1928. november 4. 250. sz. 1.

52 Uo.

53 PETROVICS 1928b (ld. 32. j.) 602.

iskola” jellegzetes kifejezőmódjára: „Annak következtében ugyanis, hogy a küzdelem színhelye magyar földre helyeződött át, és művészeink magyar környezetben és a magyar erkölcsi légkörben dolgoztak, határozottabban kezdett ekkor kialakulni az, amit magyar iskolának lehet nevezni. Előbb is voltak nagy művészeink, akikben nagy erővel jelentkeztek a magyar jellemvonások, de magyar festői iskola csak sokaknak egymásba kapcsolódó munkájából alakulhatott ki” – nyilatkozta 1928-ban, a képtár megnyitása kapcsán.⁵⁴

Az Új Magyar Képtár válogatását a szakmailag hozzáértő sajtó általános elismerése fogadta, az új múzeumot bemutató írások különösen Petrovics kiváló rendezését dicsérték.⁵⁵ Némelyek azonban a válogatás aránytalanságára, a modern irányzatok háttérbe szorítására is felhívták a figyelmet. A modernebb irányzatoktól maga Petrovics is finoman elhatárolódott, amikor a válogatás jelenkori időhatárát fejtegette: „Az innenső határ viszont a legfrissebb jelen. Az új képtár a legújabb törekvésekről is némi fogalmat akar adni. Azt hisszük ugyanis, hogy amilyen kevésbé feladata egy múzeumi jellegű gyűjteménynek, hogy propagandát csináljon új irányzatok mellett, éppen olyan kevésbé zárhatja ki falai közül az élő művészet képtára napjainknak jellemző törekvéseit. Felelősség e részben csupán annyiban terheli, hogy azt igyekezzék kiválasztani, amiben komoly érték mutatkozik.”⁵⁶ Összegző igényű, a kortársi irányokat tárgyaló művészeti írásaiban Petrovics a természetelvűséget helyezte középpontba. 1936-ban *Néhány szó korunk festészetéről* címmel megjelent írásában úgy vélte, a természetelvű törekvéseket a „torzító” irányok követték, amelyeket újabban ismét az új szintézisre törekvés igénye váltott fel.⁵⁷ A modernista kísérletekről azt gondolta, azok „ma már csak kordokumentumok, nem pedig eleven és működő erők”.⁵⁸

A legfrissebb irányzatok háttérbe szorítása már Petrovics 1920-as átrendezése kapcsán felvetődött. Az új kiállítást méltató Bálint Aladár megjegyezte, hogy Petrovics olvasatában a nagybányai iskolán túl nemigen terjedt a magyar modernizmus bemutatása: „A nagy műnek szépséghibái is vannak. Mit keres

Tatz László és Belányi a képtárban, ha Gulácsy, Pór Bertalan, Márffy Ödön, Kmetty János, Bornemissza Géza számára nem jutott hely? És Kernstok Károly 1903 óta nem festett képeket?”⁵⁹ A korai magyar modernizmust negligáló aránytalanság az Új Magyar Képtár válogatásában is tetten érhető. Rabinovszky Máriusz a *Magyar Grafika*ban közölt recenziójában így fogalmazott: „A modern művészettel, bevalljuk őszintén, kissé mostohán bántik Petrovics. Azt is tudjuk azonban, hogy tekintettel kell lennie a hivatalos körök követelményeire. Nem rajta múlik, ha a múzeumnak húsz-harminc év múlva műkereskedőktől és magánosoktól kell összevásárolnia Márffy, Egry, Kmetty és a többiek legjobb alkotásait.”⁶⁰ Vele összhangban Ybl Ervin is úgy vélte, hogy a kísérleti irányok háttérbe szorítása a rendező diplomatikus önmérsékletének eredménye, amellyel az aktuális kultúrpolitikai irányhoz és a hazai közízléshez igazodik: „Petrovics jól tudja, hogy nálunk a konzervatív közvélemény folytán nem lehet múzeumokban kifüggeszteni olyan, legújabb irányú képeket, mint aminők a külföldi galériákban már régóta szerepelnek. Éppen az új irányok érdekében kell itt kellő mérsékletet tanúsítani és csak olyan alkotásokat szabad bemutatni, amelyek nem okoznak sokaknak derűtséget.”⁶¹

E vonatkozásban tanulságos összevetni Petrovics képtárát azzal az áttekintéssel, amelyet – időben vele párhuzamosan – a közelmúlt magyar művészetéről Kállai Ernő *Új magyar piktúrája* vázolt fel.⁶² Kállai egészen más kultúrpolitikai közegben, a Weimari Köztársaság felszabadult légkörében, a világháború utáni Európa kulturális-művészeti centrumában, Berlinből nézve beszélte el a modern magyar művészet közelmúltját. 1925-ben Lipcsében és Budapesten egyszerre megjelenő kötetének narratívája Rippl-Rónai és Vaszary festésztéből bontotta ki az új törekvéseket, a Nyolcra és az aktivista művészeket át a nonfiguratív kísérletekkel és a Bauhaus körében dolgozó magyar alkotókkal zárva. Egyfajta „párhuzamos valóságként” rendelhető ez a poszttrianoni hazai kultúrpolitika befelé forduló magyar művészeti genealógiájához, amelynek cent-

54 Petrovics Elek mondja. Az Est, 19. 1928. október 30. 247. sz. 10.

55 Például [ELEK] 1928 (ld. 42. j.).

56 PETROVICS 1928b (ld. 32. j.) 601.

57 PETROVICS Elek: Néhány szó korunk festészetéről és szobrászatáról. In: Az Est Hármaskönyve. A világ, amelyben élünk. Budapest, Est Lapkiadó, 1936. 241–245. Újraközölve: Uő: Élet és művészet. Budapest, Athenaeum, 1937. 116–121.

58 PETROVICS 1937 (ld. 57. j.) 117.

59 BÁLINT 1920 (ld. 16. j.) 3.

60 RABINOVSKY MÁRIUSZ: Megnyílt az Új Magyar Képtár. *Magyar Grafika*, 9. 1928. 11–12. sz. 321.

61 YBL ERVIN: Az új magyar képtár. *Budapesti Hírlap*, 48. 1928. október 30. 247. sz. 12.

62 KÁLLAI ERNŐ: *Új magyar piktúra 1900–1925*. Budapest, Amicus, 1925; ERNST KÁLLAI: *Neue Malerei in Ungarn*. Leipzig, Klinkhardt & Biermann, 1925; BAJKAY ÉVA: Utószó. In: KÁLLAI ERNŐ: *Új magyar piktúra. 1900–1925*. Budapest, Gondolat, 1990. 201–204.



5. Az Új Magyar Képtár felülvilágítású nagy terme
Magyar Művészet, 4. 1928. 605.

rumában a nemzeti stílus képviselőjeként aposztrofált nagybányai művésztelep késői impresszionizmusa és annak alakváltozatai álltak. A 20. századi magyar művészetről alkotott, jelenben érvényes kánonunk Kállai narratívájához áll közel. Petrovics válogatása nemcsak a tekintetben ágazik el tőle, hogy kik *nem* szerepelnek benne (egyebek mellett Perlrott Csaba Vilmos, Kmetty János, Szobotka Imre, Nemes Lampérth József, Gulácsy Lajos, Csontváry Kosztka Tivadar, Moholy-Nagy László, Bortnyik Sándor stb.), hanem a tekintetben is, hogy a plein air realizmus olyan alkotóit emelte be a múzeumi térbe, akik ma jobbra kívül esnek a korszak modernista kánonjának körén. Bosznay István, Szlányi Lajos, Csánky Dénes, Hermann Lipót, Katona Nándor vagy Zombory Lajos kiállított művei olyan realista tájképek voltak, amelyek semleges plein air realizmusukkal nem borzolták a konzervatív közönség kedélyét, s felettébb alkalmasnak bizonyultak a magyar tájról alkotott vizuális toposzok megerősítésére. Nyilván a múzeumi vásárlások is magyarázzák az eltérő hangsúlyokat, aminek köszönhetően a magyar szimbolizmus képviselőjeként Kacziány Ödön négy képpel

volt jelen a képtárban, de Gulácsy Lajos és Csontváry Kosztka Tivadar hiányzott belőle.

Az egykorú szemlélőknél is feltűnt azonban, hogy az újabb irányok képviselői közül némelyek a grafikai teremben kaptak teret.⁶³ A Hoffmann Edith által gondozott válogatás szerencsés módon egészítette ki a festészeti-szobrászati rész kissé konzervatív arculatát azzal, hogy Derkovits Gyula, Ferenczy Noémi, Nemes Lampérth József, Szobotka Imre és Kmetty János papír alapú műveit, tusrázzait, akvarelljeit is kiállította, teret nyitva az expresszív, lírai kubista törekvéseknek is.

A progresszív jelenkori irányok múzeumi bemutatásának igénye egyébként már a múzeum megnyitása előtt megfogalmazódott: Vaszary János a készülő képtár tervére reflektálva 1925-ben úgy nyilatkozott, hogy a legprogresszívebb törekvéseket kell ott majd bemutatni, a párizsi Luxembourg képtár példáját követve egyfajta „próbamúzeumként” kitapasztalva, hogy mi az, ami kiállja az idő próbáját.⁶⁴ Beszédes az az adoma, amelyet az *Ujság* 1929 augusztusában adott közre, annak kapcsán, hogy a külföldi magyar kiállításokról visszaszorítják a modern alkotókat: „Néhány év előtt Budapesten járt egy

63 m–i: Nagybányától – az expresszionizmusig. Holnap megnyílik az Új Magyar Képtár. *Magyarország*, 35. 1928. október 30. 247. sz. 6.

64 „A legprogresszívebb művészet zászlaját kell kitűzni a Magyar Luxembourg homlokzatára!” *Esti Kurir*, 3. 1925. november 14. 258. sz. 11.

olasz műkritikus. Nem a Kut hívta meg, nem az Ume. Ez a műkritikus, amikor végig vezették az Új Magyar Képtárban, így szól: – *Nincs modern művészet Magyarországon?* Az Új Magyar Képtárban nem látta tudniillik Kádár Bélát és Scheiber Hugót. Most megismétlődött ez az eset. Az elmúlt hetekben Budapesten járt a Chicagói Múzeum igazgatója. Barcelonából jött. Csak az Új Magyar Képtárat látta ő is. A legújabbakhoz ő sem jutott el. És mégis ilyenképp vélekedett: – *Barcelónában azt gondoltam, hogy a magyar festészet kicsit elmaradott. Budapesten örömmel látom, hogy vannak modern festők.* Mi lett volna, ha az olasz műkritikus és a Chicagói Múzeum igazgatója azt is látták volna, amit nem láttak? Mi lenne, ha a külföld azt is megnézhette, amit elrejtene előle?⁶⁵

Petrovics védelmére legyen mondva azonban, hogy olyan időszakban állította fel képtárát, amikor a modern és konzervatív művészeti erők hazai belharcai éppen felerősödtek. A konzervatív körök felől támadás indult a külföldi magyar tárlatokon erősen reprezentált modern törekvések ellen, különösképp kifogásolva Vaszary János főiskolás tanítványainak, az UME művésztagjainak hangsúlyos képviselését.⁶⁶ A konzervatív körök követelésére a minisztérium Korniss Gyula államtitkár elnökletével egy főiskolai reformokat felülvizsgáló bizottságot állított fel. A küldöttségnek Kertész K. Róbert államtitkár és Gerevich Tibor egyetemi tanár mellett Petrovics Elek is tagja volt. A bizottság 1928 decemberében öt ülésen vitatta meg a problémákat, jórészt Bosznay István tiltakozó memoranduma alapján.⁶⁷ A Reformvizsgáló Bizottság jegyzőkönyveiből kitűnik, hogy különösen Csók István és Vaszary János növendékeinek műtermeiben találtak kifogásolható kubizáló, expresszív, absztraháló műveket.⁶⁸ Olyan belpolitikai folyamatok előszele volt ez, aminek következményeként 1931 augusztusában a Bethlen-kormány lemondásával együtt Klebelsberg Kunó is megvált miniszteri posztjától. Ezzel megszűnt az a védőháló, amit Bethlen és Klebelsberg a

mérsékelt modernizmus alá tartott. Ennek kétségtelen jeleként 1932-ben az új kultuszminiszter felmentette tanári posztja alól a két renitensnek kikiáltott főiskolai mestert, Csók Istvánt és Vaszary Jánost. E konzervatív kultúrpolitikai fordulattal összefüggésben meggyengült Petrovics pozíciója is, ami az Új Magyar Képtár sorsát is megpecsételte.

Végjáték

1934 szeptemberében az igazgatóságának húszéves jubileumát ünneplő Petrovics Elek a *Pesti Napló*-nak adott interjújában jövőbeni múzeumi terveiről beszélt, köztük az Új Magyar Képtár lehetséges átalakításáról.⁶⁹ A régi koncepció újragondolását két körülmény sürgette, egyrészt az a szándék, hogy az elmúlt hat esztendő újabb, modern múzeumi szerzeményei is láthatóvá váljanak, másrészt az Andrássy úti képtár viszonylag alacsony látogatottsága. Petrovics több lehetséges forgatókönyvet vázolt fel, az egyik szerint a mostani képtár az újabb művekkel kiegészítésre és átrendezésre kerülne; a másik lehetőség szerint a modern anyag visszaköltözne a Szépművészeti Múzeumba, újra egyetemesen mutatva be a magyar művészet fejlődéstörténetét. Ebben az esetben a Régi Múcsarnokba a külföldi modern festészeti és szobrászati anyagot helyezte volna Petrovics a párizsi Jeu de Paume mintáját követve.⁷⁰ Terveit Farkas Zoltán nem sokkal később a *Nyugat*-ban közreadott cikkében támogatta, különösen a magyar művészet egységes bemutatásának gondolatát üdvözölve.⁷¹

Petrovicsnak azonban nem volt módja arra, hogy átalakítási terveit végrehajtsa, ugyanis Hóman Bálint kultuszminiszter 1935 júniusában felmentette igazgatói posztja alól.⁷² Habár köztudott volt, hogy egy ideje

65 Sós Endre: Nem viszik ki a jövőben a modern művészeket a külföldi kiállításokra. *Ujság*, 5. 1929. augusztus 17. 186. sz. 31.

66 DÉRY Béla: *Művészeti kiállítások külföldön az 1927. évben*. Budapest, k. n., é. n. 9–10. Vaszary tanítványai nagy súllyal, több alkalommal külön teremben szerepeltek az 1927-es krakkói, poznaí, fiumei, az 1928-as göteborgi és az 1929-es genovai és müncheni magyar tárlatokon. – Ezt kifogásolja: Gvöngyösi Nándor: A külföldi kiállítások ügye 1928-ban. Nyílt levél Kertész K. Róbert államtitkár úrhoz, mint a Képzőművészeti Tanács elnökéhez. *Képzőművészet*, 2. 1928. június, 11. sz. 145–148. Lásd még Révész Emese: Reformok évtizede a Képzőművészeti Főiskolán 1920–1932. In: *Reformok évtizede. Képzőművészeti Főiskola 1920–1932*. Szerk. Kopócsy Anna. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. 65–94.

67 Az 1928. évi Vizsgáló Bizottság üléséről készült jegyzőkönyvek:

Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára (Bosznay beadványa mellékelve) – Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet (a továbbiakban BTK MI) Adattára, ltsz: MDK-C-I-1/4.

68 *Reformvizsgáló bizottság jegyzőkönyvei*. 1928. BTK MI Adattára, ltsz: MDK-C-I-1/4.

69 PETROVICS Elek: A Szépművészeti Múzeum képtárainak megújítása. *Pesti Napló*, 85. 1934. szeptember 16. 209. sz. 33.

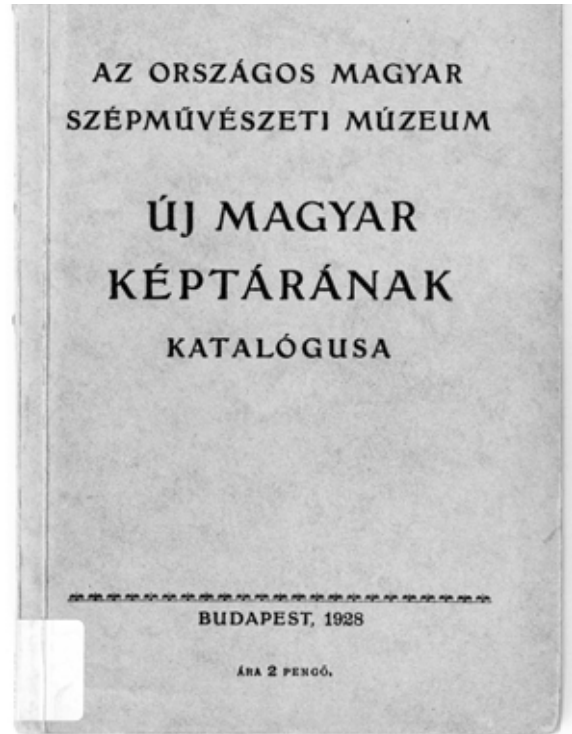
70 A párizsi Tuileriák kertjében álló, II. Napóleon uralkodása alatt, 1862-ben épült teniszcsarnokot 1909-től használták kiállítóteremnek, és 1922-től szolgált a külföldi modern művészeti anyag bemutatására.

71 FARKAS Zoltán: Az Új Magyar Képtár átrendezése. *Nyugat*, 27. 1934. 19. sz. 337–339.

72 SINKÓ 2009 (ld. 5. j.) 40–41; MOLNOS 2006 (ld. 13. j.).

ágyhoz kötötte betegsége, felmentése mégis váratlanul érte a múzeumi szakmát, és a művészeti körök általános felháborodása kísérte.⁷³ Utódja, Csánky Dénes 1935 novemberében fejtette ki programját a sajtó nyilvánossága előtt. Ennek egyik fő pillére az volt, hogy a magyar művészeti anyagot a Szépművészeti Múzeumban egyesíti, a Régi Múcsarnokba pedig a külföldi modern művészetnek rendez be majd állandó tárlatot.⁷⁴ Noha Csánky terve szó szerint követte Petrovics egy évvel korábban kifejtett átalakítási terveit, az Új Magyar Képtár megszűntetése a művészek széleskörű tiltakozását váltotta ki.⁷⁵

Az átalakítás nem egyik napról a másikra történt. Az Új Magyar Képtár régi formájában 1939 januárjáig látogatható volt. A helyére költözött Külföldi Modern Képtár 1939 júliusában nyitotta meg kapuit a közönség előtt. A tíz teremre és két folyosóra kiterjedő tárlat gazdag válogatást nyújtott a múzeum külföldi festészeti és szobrászati anyagából.⁷⁶ Csánky Dénes rendezésében a 19. század közepétől a 20. század elejéig ívelő válogatásban a nemzeti szempont érvényesült, súlypontja a francia impresszionizmus és a felülvilágítású nagy terembe került német festészet volt.⁷⁷ Az új múzeum azonban szerencsétlen történelmi helyzetben nyílt meg, a háború kitörése okán megcsappant turizmus miatt látogatottsága csekély volt, így szinte feltűnés nélkül tűnt el a főváros múzeumi kínálatából. Alig egyéves fennállás után, 1940 áprilisában helyiségeit a közoktatási minisztérium VII. főosztálya hivatali célokra foglalta le.⁷⁸ A modern magyar anyag csak jóval később, 1942 júniusától volt látható a Szépművészeti Múzeum újrarendezett tárlatán.⁷⁹ Ám sajnos az egykori reprezentatív válogatásnak ez már csak a töredéke volt, a közelmúlt ma-



6. Az Új Magyar Képtár katalógusa

gyar művészetének tere itt mindössze egyteremnyire szűkült.⁸⁰

Petrovics Elek két évtizedes múzeumigazgatói működésének egyik legjelentősebb fejezete volt az Új Magyar Képtár létrehozása. Olyan egységes műként értelmezhető, amely egyenértékű Petrovics saját vagy

73 FARKAS 1935 (ld. 1. j.) 135–136.

74 Csánky Dénes, a Szépművészeti Múzeum új igazgatójának programja. *Az Est*, 36. 1935. november 22. 266. sz. 14.

75 Tiltakoznak a művészkörök a modern képtár megszüntetése ellen. *8 Órai Újság*, 21. 1935. november 23. 267. sz. 5.

76 „Egy század története vonul itt fel. [...] A tíz teremben és két csarnokban összesen 223 műtárgy került kiállításra: 173 festmény és 50 darab szobor. Az anyag tizenhárom nemzet művészetére tagolódik (angol, belga, dán, finn, francia, holland, lengyel, lett, német, norvég, olasz, svéd, spanyol); összesen 129 festő, illetve szobrász jutott be a legújabb külföldi festészetnek ebbe a csarnokába.” – KOPP Jenő: Kiállítások. *Katolikus Szemle*, 53. 1939. 8. sz. 499. Lásd még ELEK Artúr: A külföld modernjeinek muzeuma. *Újság*, 15. 1939. július 7. 152. sz. 3.

77 „A nemzetközi anyagot Csánky Dénes nemzetek szerint tagolta. Egy-egy külön termet kaptak az angolok és hollandok, kettőt a franciák, hármat – köztük a reprezentatív nagytermet – a németek, akiknek csoportja a legnépesebb s festményeik közt gyakori a nagyméretű. Az egyik közös teremben a belgák és lengyelek, a másikban

az északiak: dánok, svédek, norvégek, lettek, finnek, a harmadikban a déliek: olaszok és spanyolok vannak együtt.” – DÖMÖTÖR István: Külföldi mesterek az új képtárban. *Napkelet*, 1939. 8. sz. 190.

78 A szocialista képzőművészek: A Szépművészeti Múzeum ügyében. *Népszava*, 69. 1941. június 15. 133. sz. 8.

79 GERGELYFFY Sándor: Megnyílt a szépművészeti múzeum átrendezett magyar képtára. *Új Magyarország*, 9. 1942. június 18. 136. sz. 8.

80 „A legújabb magyar festészeti irányoknak mindössze egy nagy terem jutott. Érthető, hogy még a legkiválóbbak is alig néhány munkával vannak képviselve. Szőnyi Istvántól mindössze három, Márfy Ödöntől kettő, Aba-Novák Vilmostól ugyancsak három képet láttunk a teremben, ahol helyet kapott a »magyar Manet«, Mattyasovszky-Zsolnay László is egy finom alkotásával. Egry Józsefnek egyik jelentéktelen festményét sorozták be a kiállított anyagba. Ennek oka, hogy a szépművészeti múzeumnak, sajnos, nincsen megfelelő Egry-kompozíciója. A kabinetek (kis szobák) közül legsikerültebb a már előbb említett Munkácsy és Rippl-Rónai kabinet.” – Uo.

Genthon István 1935-ben megjelent modern magyar művészettörténeti áttekintésével.⁸¹ Konceptiója szervesen illeszkedett a modern magyar művészet önálló narratívája kidolgozásának programjába. Petrovics a Trianon utáni Magyarország korlátozott mozgásteré-

ben, egy kultúrpolitikailag viharos időszakban terem-
tette meg a magyar művészetnek azt a fizikai formá-
ban is bejárható elbeszélését, amely kiváló ízléssel és
arányérzéssel mutatta be a modern magyar művészet
kibontakozásának hőskorát.

The New Hungarian Gallery in the Building of the Old Kunsthalle

In 1928, the building of the Old Kunsthalle (Régi Múcsarnok) regained its function as an exhibition space and acquired museum status when it opened its doors to the exhibition of contemporary Hungarian art under the auspices of the Museum of Fine Arts. Curated by Elek Petrovics, who had been in charge of the Museum of Fine Arts since 1914, the exhibition presented the most comprehensive picture ever of how modern art was viewed in post-Trianon Hungary. Giving increased priority to Hungarian art was the main objective of the directorial programme set up by Petrovics, and this was also manifested in the collection's acquisition strategy.

The exhibition clearly reflected the approach to art taken by Hungarian cultural policy under the leadership of Kunó Klebelsberg, which strove to present the current trends of Hungarian art in the interests of consolidation and in line with the so-called "cultural superiority" programme. In the superbly arranged ex-

hibition put together by Petrovics, "living art" was represented mostly by paintings, with a smaller collection of sculptures and a room of prints and drawings (more modern in its approach). The selection ignored the significant number of Hungarian artists in exile, and also paid no attention to the avant-garde movements of the 1910s, with contemporary art primarily concentrating on naturalistic tendencies. The core of this artistic narrative was provided by the activities of the Nagybánya artists' colony, founded in 1896 and acting as the cradle of Hungarian plein-air painting, and by the realism of the Great Plain School. The local characteristics inherent in these were presented as potential ways forward for "national modernism". The first independent museum-based presentation of contemporary Hungarian art was brought to an end by the change in cultural policy that also resulted in Petrovics being dismissed from his directorial position in 1934. After operating for just a few years, the New Hungarian Gallery was closed in 1939.

TÁRGYSZAVAK

Petrovics Elek, Szépművészeti Múzeum, Múcsarnok, Új Magyar Képtár, intézménytörténet, kortárs magyar művészet fogalma, állandó kiállítás

KEYWORDS

Elek Petrovics, Museum of Fine Arts Budapest, Múcsarnok/Kunsthalle, New Hungarian Gallery, institutional history, the concept of contemporary Hungarian art, permanent exhibition

81 PETROVICS Elek: *Magyar mesterművek*. Budapest, Pesti Napló, 1936. – Az alig tíz évvel később összeállított album történeti íve hasonló, a kortárs irányzatok közül csak a Gresham-kör szerepel benne hangsúlyosan, és a válogatás Csontváry Kosztka Tivadar *Lovasok a víz partján* című festményével zárul. Érdekes lehet összevetése Genthon

István 1800-tól a századelőig ívelő összegzésével, amelyben már az új stílustörekvések is helyet kaptak: GENTHON István: *Az új magyar festőművészet története 1800-tól napjainkig*. Budapest, Magyar Szemle Társaság, 1935. Különösen: 230–273.

Elitista játékszer vagy közintézmény?

A Múcsarnok funkciójáról

A Múcsarnok irányítását mindig is túlfűtött indulatok, művészetben belüli hatalmi törekvések és politikai szándékok vették körül. Ennek következménye lehetett az a képzőművészeti életben belüli rendszerszintű hibát jelző bonmot, amely szerint a Múcsarnok élén csak megbukni lehet. A vélekedés abból eredt, hogy az intézmény funkciójával kapcsolatos elképzelések az elmúlt évtizedekben összezavarodtak, s a vele szemben támasztott, egymásnak ellentmondó elvárások eleve teljesíthetetlenek voltak. A téveszmék közül a két legfontosabb a Múcsarnok nemzetközi szerepére, illetve a hazai kánonképzésben betöltött tevékenységére vonatkozott.

A közkézen forgó „szakmai” előítéletek és dogmák a szocializmus késői időszakában alakultak ki, de mivel az intézmény körül zajló diskurzust mind a mai napig befolyásolják, ki kell térnem rájuk. Sokan ma is Néray Katalin korszakát tekintik az utolérhetetlen aranykornak, elsősorban a Nyugat felé nyitás miatt. A folyamat azonban nyilvánvalóan nem valamilyen autochton, belső kulturális-képzőművészeti fejlődésből, hanem a nyugati hitelszerzés igénye által motivált felső politikai döntésből, nemzetközi irányváltásból fakadt, és már jóval korábban, az impexek korának kezdetén, 1967-ben, a Henry Moore-kiállítással megkezdődött,¹ amikor Néray Katalin még a Kulturális Kapcsolatok Intézete Propaganda Osztályának kezdő munkatársa volt. A részben politikai jellegű, de a művészek egy köre számára is vonzó, mert a

zárt hazai szcénából a világpiacra kitöréssel kecsegtető munkát 1983-tól valóban Néray vette át, majd az általa meghívott Hegyi Lóránd folytatta nemzetközi terepen. Korlátozott sikerrel és rövid ideig. Ebben az időszakban alakult ki az az egyesekben máig táplált illúzió, hogy a Múcsarnok mint állami csúcshintézmény nemzetközi kapcsolatépítése révén egyedül képes magyar művészeket katapultálni a nemzetközi művészeti életbe. Mára ez a nosztalgikus és paternalista ábránd szertefoszlott, hiszen az azóta a Ludwig Múzeummal is kibővült állami intézményrendszer a hatalmi stratégiaváltás óta eltelt több évtized alatt és szinte az összes többi posztoszocialista országgal szemben sem volt képes akár egyetlen hazai sztárművészt, világhírű képzőművészt „kitermelni”, magyar alkotót a nemzetközi élvonalba juttatni. Be kellene látni, hogy a nyugati művészeti világ egy zárt rendszer. Ebbe egy-egy művészt egy-egy kiállítás erejéig bevásárolhatunk, de csakis azokat, akik az ő narratívájukat erősítik, alávetett pozícióban. Az egyenrangú partnerek, Csörgő Attila vagy korábban Moholy-Nagy László, Victor Vasarely, Simon Hantai, Reigl Judit, Csernus Tibor, Lakner László, Konkoly Gyula, Konok Tamás, Kovács Attila, vagy akár Waliczky Tamás példája mutatja, hogy integrálódni csakis helyi jelenléttel, a nemzetközi magángalériás hálózaton belüli együttműködéssel és/vagy olyan szakmai-emberi összefogással lehet, mint például a kolozsvári iskola esetében. (Utóbbira Magyarországon nem sok esélyt látok.)²

1 Az esemény kultúrdiplomáciai jelentőségét mutatja, hogy a megnyitón magyar részről Aczél György jelenlétében dr. Orbán László, a kulturális miniszter első helyettese, brit oldalról Mrs. Jennie Lee (Minister of State, Department of Education and Science) beszélt. A 66 oldalas, fotókkal gazdagon illusztrált katalógusban Herbert Read szövege szerepelt. (*Henry Moore angol szobrászművész kiállítása, 1967. május 18. – június 18.* Kiállítási katalógus. Budapest, Múcsarnok, 1967.) A pártállami sajtó fórumai, a *Magyar Nemzet* (Perneczky Géza),

a *Népszabadság* (Rózsa Gyula), a *Népszava* és a kulturális sajtó (*Művészet* – Kiss István, *Nagyvilág* – Borsos Miklós, *Magyar Építőművészet* – Koczogh Ákos) mind lelkesen méltatták az eseményt. A nyugati művészet bemutatóinak reprezentatív sora Victor Vasarely (1969), Marc Chagall (1972), Paul Klee (1976) kiállításával folytatódott.

2 Véleményem szerint nekünk a Múcsarnokon belül is a saját narratívánkat kell építenünk, mert más ezt helyettünk nem teszi meg. A „nemzetközi kontextusba helyezés” óhatatlanul

A „nemzetközi kontextusba helyezés” mantrája és a „nemzetközi együttműködés” lózungja sem képes elrejteni azt a tényt, hogy az állami intézményrendszer nem alkalmas, de nem is arra való, hogy itthon nemzetközi sztárművészeket állítson elő.³ Ennek ellenére a Múcsarnok hosszú időre egyrészt az „előregyártott” nemzetközi konzervkiállítások befogadó helye, a majd nem kizárólagosan nyugati művészeti orientáció bástyája, népszerűsítője, másrészt az egyébként is belterjes magyar képzőművészet állami kanonizációjának egyre formálisabb eszköze lett. Az épület összes termékét betöltő életmű-kiállítás üres státuszszimbólummá, a korántsem szakmai konszenzussal kialakított hierarchia csúcán álló szűk művészeti tagjai életművének Kossuth-díj után automatikusan járó megkoronázásává vált. De további félreértések is kialakultak az intézmény céljait illetően. Voltak, akik nemzetközi karrierépítésre használták, voltak, akik olyan, állítólag üldözött művészek „kárpótlására”, akik gyakorlatilag a késő Kádár-kor külföldön is utaztatott hivatalos művészeti reprezentánsai voltak. Volt, aki a Múcsarnokot autonóm szellemi műhelynek nyilvánítva elutasított bármilyen úgynevezett „laikus” igényt vagy hivatalos elvárást, s csakis tematikus, az akkoriban divatos kurátori kiállításokban gondolkodva lényegében kizárta a nagyközönséget és a művészek jelentős részét. Volt, aki festőket és ötvenen felülieket nem akart látni a Múcsarnokban, s a látszólag „szakmai” alapú, de sokszor ezoterikus és művészetelméleti, kurátori szempontból is támadható koncepciójú kiállítások valóban elidegenítették a közönséget

a kortárs képzőművészettől. Pedig az országos állami intézményeknek, így a Múcsarnoknak véleményem szerint a teljes magyar művészet arányos és a nagyközönség számára is érthető, élvezetes bemutatása a feladata. A művészettörténeti-kurátori megalapozottság és a közérthetőség nem áll feltétlenül szemben egymással. Az igazgató személyes ízlése, mániái, egyéni víziója is kreatív erőt jelenthetnek, különösen, ha nem keverik össze a belterjességgel, a klikkérdekkel vagy az üres reprezentációval. Az elitista és nemzetközi álmok kergetése közepette háttérbe szorult az intézmény eredeti, az épület homlokzatán is „kőbe vésett” küldetése: a magyar művészet magyar közönségnek történő, széles körű bemutatása. Ezt az eredeti funkciót még inkább indokolja, hogy időközben belépett a szcénába az újabban a kelet-közép-európai regionális nemzetközi együttműködést erősítő Ludwig Múzeum, és az újraértelmezett Szépművészeti Múzeum–Magyar Nemzeti Galéria is, amely „nemzetközi kontextusba helyezve” jeleníti meg a magyar művészetet. Mindez rendben is van, azonban nem tudom nem feltenni azt a kardinális és költői kérdést, hogy vajon nálunk miért nincs önálló magyar kortárs képzőművészeti múzeum, s vajon a Ludwig Múzeum nemzetközi gyűjteménye nem szolgál-e szervezetőként a hazai képzőművészet gyűjtése és értelmezése számára.

S itt érkeztünk el a jelenhez és az utóbbi nyolc év történetéhez.⁴ Az elmúlt nyolc évben a Szegő György által vezetett intézmény azt a folyamatot vitte tovább, amely igyekezett korrigálni azokat a torzulásokat, melyeket

önalávetéshez vezet, hiszen a jóval erősebb és agresszíven expanzív, posztkolonialista nyugati kánon nincs tekintettel a posztkommunista, kelet-közép-európai társadalmi fejleményekből, történelmi hagyományokból fakadó sajátos művészeti megnyilvánulásokra, maga alá gyűri a Piotr Piotrowski kifejezésével élve „közeli másik” (*close other*) kultúra jelenségeit. Piotrowski „horizontális művészettörténete” is lényegében ennek az aszimmetrikus hatalmi helyzetnek a feloldására tett kísérlet. (Vö. Piotr Piotrowski: *Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde*. In: *European Avant-Garde and Modernism Studies*, I. Ed. by Sascha BRU–Peter NICHOLLS. Berlin, De Gruyter, 2009. 49–58; Piotr Piotrowski: *In the Shadow of Yalta: Art and the Avant-garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London, Reaktion Books, 2009.) A „peremek” művészetének láthatóvá tételéhez, a horizontális művészettörténet többnézőpontúságának biztosításához éppen a „Nyugat” számára érzékelhetetlen magyar képzőművészeti jelenségek hangsúlyos, önálló megjelenítésére, artikulálására, a lokális értékek felmutatására van szükség. Merthogy a magyar képzőművészet hatalmas kincsei azok a nyugati nézőpontból *mainstream*en kívüli, „közeli másik” életművek, amelyek nyilvánvalóan sohasem számíthatnak, főleg nem méltányos szinten, a nyugati, globalizált kánonba történő befogadtatásra. Gondolok itt Csontváry Kosztka Tivadarra, Vajda Lajosra, Aba-Novák Vilmosra, Kondor Bélára, Veszelszky Bélára, Román Györgyre, Gedő

Ilkára, Tóth Menyhértre, és a sort folytathatnám a jelenig, Bukta Imréig, Lovas Ilonáig, Gaál Józsefíg.

- 3 Mára okafogyottá vált az az edukációs „küldetés”, a nyugati kortárs képzőművészetet népszerűsítő „indoktrináció”, amely a Kádár-kor zárt, paternalista társadalmában ezeket a kiállításokat az értelmiség számára vonzóvá tette. Mára a Múcsarnoknak nem elsődleges feladata a nyugati művészetet propagáló kiállítások korábbi importja, ahogy a Ludwig Múzeum sem véletlenül koncentrált újabban a posztkommunista kelet-közép-európai és balkáni régió képzőművészetének bemutatására, amely adekvátabb kontextusa a magyar művészetnek, mint a magát centrumként értelmező nyugat-európai. Ráadásul a fiatal és középgenerációs magyar művészek sorának – csak néhány nevet *ad hoc* kiragadva: Bordos László Zsolt, Keresztes Zsófia, Keresztesi Botond, Nemes Márton stb. – egyéni kezdeményezéseken, például Instagramon keresztül elért nemzetközi magángalériás kapcsolata és sikerei azt mutatják, hogy a nyugati magángalériák sikeresebb ágensei a kortárs magyar képzőművészetnek, mint az 1990 utáni hazai állami intézmények, köztük a Múcsarnok vagy a magyar magángalériák.
- 4 Lásd a 2014 utáni időszak kiállításait áttekintő katalógust: *Múcsarnok 2014–2020. A magyar képzőművészetnek MMXIV – MMXX*. Szerk. BÁN András. Budapest, Múcsarnok Nonprofit Kft., 2020.

a funkciójával kapcsolatos késő Kádár-kori történelmi, geopolitikai orientációváltásból fakadó félreértések okoztak. Mindenekelőtt visszatért a Műcsarnok eredeti funkciójához, a kortárs magyar képzőművészet minél szélesebb spektrumának minél szélesebb közönség számára való bemutatásához. Hangzatosan szólva az elitista „kurátori” értelmezéssel szemben visszaadta a Műcsarnokot a művészeknek, és nem utolsósorban a nézőknek. Úgy gondolom, hogy ebben a törekvésben igenis létjogosultsága van a művészettörténet-szakma egy része által lekezelt, de a közönség által rendkívül kedvelt és rekord nézőszámokat produkáló szalonkiállításoknak. Nem csak a közönségigény miatt, vagy azért, mert a laikus magyar állampolgárnak – populistán fogalmazva: az intézményt eltartó adófizetőnek – joga van ahhoz, hogy összefoglalva lássa egy-egy művészeti ág utóbbi öt-tíz évben bekövetkezett hazai változásait. A művek felől történő, empirikus megközelítés és az áttekintő jelleg nem feltétlenül megy a szakmaiság és a színvonal rovására. A minden évben más és más művészeti ágat bemutató kiállítások ugyanis nem strukturálatlanok, *ad hoc* jellegűek, még akkor sem, ha kurátorai nem mindig művészettörténészek,⁵ hanem olykor művészek. A művészeknek ugyanis – s ezt több mint húsz éve velük együtt tanítva mondom – sokszor a saját művészeti águkban nagyobb tárgyismeretük, más jellegű és nem kevésbé érvényes tudásuk, szempontrendszerük van a művészet megközelítéséhez, mint a teoretikusoknak. A Műcsarnok szalonkiállításai nem hasonlítanak az ötvenes-hatvanas évek „seregszemléire”, tavaszi tárlataira, nem is igazi, (pre)koncepció nélküli,

a francia értelemben vett szalonkiállítások, hanem már eleve bizonyos, nem merev, nem is állandó szabályok szerinti, a felkért kurátoroknak az adott művészeti ág karakteréhez is igazodó szemléletéből következően mindig módosuló szempontrendszerű válogatásai, meghívásos tematikus kiállítások, amelyek igyekeznek az adott művészeti terület belső vonulatait, törekvéseit, folyamatait megragadni, ugyanakkor nagy merítésre és átfogó jellegre törekcsenek. A szalonkiállítások sora tehát nem a Műcsarnok vezetőjének vagy kurátorainak ízlését, hanem az egyes területek szakembereinek saját művészeti águkról kialakult képét, időről időre módosuló vízióit hordozzák. A szakmán belüli művészskurátor garantálhatja, hogy az önbemutató egyszerre legyen hiteles, árnyalt, érzékeny, mégis átfogó.⁶ A szalonkiállítások merítését és demokratizmusát tovább mélyítették a digitális adatbázisok, kísérő kiállítások. A különböző művészeti ágakat ötéves ciklusokban bemutató tárlatok pedig a magyar vizuális kultúra jelentős részéről adnak átfogó képet.⁷

Szegő György igazgatóságának számomra egyik legszimpatikusabb vonása, hogy a korábbi egészségpályás és protokolláris életmű-kiállítások helyett jóval demokratikusabb és érdekesebb egyéni kiállítási formákat dolgozott ki. Az elmúlt nyolc évben a Műcsarnok gyakorlatilag párhuzamos, egymással belső párbeszédet folytató egyéni tárlatokban működött. Egy-egy művészeti ágban, egymásra rímelő tematikában, rokon látásmódban dolgozó, vagy éppen egymással kontrasztban álló, netán első látásra nem érthető, de gondolkodásra készítő módon egymás mellé he-

5 Az első Szalon kurátora maga Szegő György volt, aki építészeti-elméleti és -kritikai munkássága révén szinte teljes szakmai konszenzussal hozta létre az első építészeti Szalont. Vö. 100% kreativitás. 1. Építészeti Nemzeti Szalon. Kiállítási katalógus. Szerk. ROCKENBAUER Zoltán. Budapest, Műcsarnok, 2014. (2014. június 4. – szeptember 7. Kurátor: SZEGŐ György; Szerzők: BALOGH Balázs, CSERNYUS Lőrinc, FEKETE György, GOLDA János, M. SZILÁGYI Kinga, RADVÁNYI György, SALAMON Ferenc, SULYOK Miklós, SYLVESTER Ádám, SZEGŐ György, TURAI Attila, WINKLER Barnabás.) Az első képzőművészeti szalon kurátorának, N. Mészáros Júlia művészet-történésznek sikerült hasonló szakmai konszenzust teremtenie. Kiállításának koncepciója nyomon követhető a katalógusban: *Itt és Most – Képzőművészeti Nemzeti Szalon. / Here and Now. Fine Arts National Salon 2015*. Kiállítási katalógus. Szerk. FAZAKAS Réka–REISCHL Szilvia. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2015. – Tanulmányok: N. Mészáros Júlia, SZEGŐ György, FORGÁCH András, TÓTH Krisztina, WEHNER Tibor.

6 Vö. *Szabadajdék. II. Képzőművészeti Nemzeti Szalon. / Artonomy, 2nd National Salon of Fine Arts*. Kiállítási katalógus. Szerk. GÖTZ Eszter. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2020. (Kurátor: SZURCSIK József. Belső kurátor: KONDOR-SZILÁGYI Mária. Tanulmányok: GAÁL József, KUKORELLY Endre, SZEGŐ György.)

7 Vö. *Képek és pixelek. Fotóművészet – és azon túl. Nemzeti Szalon 2016. / Pictures and Pixels. Photographic Art – and Beyond. National Salon 2016*. Kiállítási katalógus. Szerk. GÖTZ Eszter–SZARKA Klára. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2016; *A fény képei. II. Fotóművészeti Nemzeti Szalon. / IMAGES of Light. 2nd National Salon of Photography*. Kiállítási katalógus. Szerk. BÁN András. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2021. – Bevezető tanulmányok: BÁN András, HARI S László, SZEGŐ György; *Körülöttünk: ipar- és tervezőművészet. Nemzeti Szalon 2017. / All around Us: Applied Arts and Design. National Salon 2017*. Kiállítási katalógus. Szerk. GÖTZ Eszter. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2017. – Szövegek: FEKETE György, SÁRA Ernő, SCHERER József, SZEGŐ György. *Közös tér. II. Ipar- és Tervezőművészeti Nemzeti Szalon 2022. / Common Space. 2nd National Salon of Applied Arts and Design 2022*. Kiállítási katalógus. Szerk. GÖTZ Eszter. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2022. – Bevezető tanulmányok: SZILÁGYI B. András, SZEGŐ György. A fotó- és médiaművészeti, illetve tervezőművészeti szalonok egy sor további új mediális egyéni és tematikus tárlattal együtt azokat az előfeltételezéseket is megcáfolták, amelyek szerint a baloldali értelmiségi irányítás hiányában a Műcsarnokban nemcsak a színvonal, de a kortársi jelleg is el fog veszni, s a „technikai médiumok művészete” helyett a „hagyományos technikák”, a festészet válik kizárólagossá. (Lásd Földes Andrásnak az *Indexen* megjelent „baljóslatát” részletesen a 13. jegyzetben.)

lyezett alkotókat állít ki együtt, mégis önállóan, külön teremfüzérekben. Ez nemcsak az egyes művészek munkásságának egybeolvasására, de arra is sarkallja a nézőket, hogy olyan alkotásokat is közel engedjenek magukhoz, amelyeket eredetileg nem terveztek megnézni. A *Frissen* kiállítássorozatnak már a kurátori része is demokratikus, a Műcsarnok munkatársai személyes ízlésük alapján választják és állítják ki egy-egy teremben azt a résztvevőt, akinek éppen elkészült műveit a leginkább aktuálisnak érzik.⁸ A frissesség, a szubjektivitás és a szabadság persze a hiba lehetőségével is jár. Az egyéni életművek párbeszédbe állítása mellett a művészcsoportokat (Élesdi Művésztelep, Symposion Társaság, Bencsik István és tanítványai, Magyar Festők Társasága stb.) bemutató tárlatok is a művészet közösségi jellegére, az egymás közötti inspiráció, a művészen belüli kommunikáció alapvető fontosságára mutattak rá – szemben a művészetet az egyéni teljesítmények, eladási árak, állami díjak, befolyási toplisták harcaként, sportversenyeként felgőg szemlélettel.

Az elmúlt nyolc év másik fontos eredménye Szegő építész és szcenikusi képzettségéből, interdiszciplináris érdeklődéséből, illetve felkészültségéből fakad. Ennek megfelelően nem csak a kiállítások mozogtak szabadon a különböző művészeti ágak között, s a képzőművészeti mellett egy sor építészeti, fotós, filmes, (báb)színházi kiállítás is megvalósult. (Nem beszélve a sok száz kísérő-programról, koncertről, filmvetítésről, irodalmi estről, tárlatvezetésről.) Számos olyan bemutatót láthattunk, amely a képzőművészetet a *Gesamtkunstwerk* részeként, más művészeti ágakkal együtt, vagy több művészeti ág összefonódásaként, együttműködéseként mutatta be. Vagy olyan „határáthágásokként”, mint például Huszárk Zoltán rajzai, Lukács Andor videóinstallációja, Magyar Péter Amerikában élő építész grafikái, Klein Rudolf építészettörténész fotói, Malgot István színházi rendező, író, filmrendező szobrai.

A mereven értelmezett művészetfogalom jó értelmű, kreatív fellazítását eredményezték az olyan „kuriozumokat”, különösségeket, furcsaságokat, elfeledett vagy különböző művészeti ágak határterületein mozgó polihisztorokat, gondolkodókat, besorolhatatlan egyéniségeket bemutató tárlatok, mint például Vörösváry Ákos hétköznapi és néprajzi tárgyakat, képzőművészeti alkotásokat és giccseket kisajátító, újraértelmező látványos installációi, Szemadám György festő, író, ikonográfus, kultúrtörténész szintén Vörösváry által installált festménykiállítása, Józsay Zsolt vagy Csertő Lajos építészek szobrai, Demeter István római katolikus pap, misztikus gondolkodó festményei, grafikái, Németh Ilona bábjai, vagy a „boldog békeidők” sztereóforói. Nagy hangsúlyt fektettek a méltatlanul elfeledett, háttérbe szorult, alulértékelt, vagy a kánonból való kieséssel fenyegető életművek, például Gadányi Jenő, Karátson Gábor, Halmy Miklós, Török Richárd, Valkó László, Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Szeift Gyula, Lisziák Elek, Ócsai Károly munkásságának bemutatására.⁹

A nyugat-európai szcéna utóbbi tizenöt évében több megakiállítás címe hirdette a festészet új aranykorát vagy a szobrászat újraéledését. Ennek ellenére a Műcsarnokban korábban olykor háttérbe szorultak a hagyományos művészeti ágak. Az utóbbi években a festészet és a szobrászat is arányos, valós szerepéhez méltó, több nézőpontú bemutatkozási lehetőséget kapott mind a szalonokon, mind az egyéni és csoportos kiállításokon. Ahogy sok fiatal művész kapott esélyt egyéni bemutatkozásra, és a szalonkiállításokon is nagy arányban jutottak szóhoz a fiatalok. Egész kiállítássorozat térképezte fel a magyar – részben a határon túli – művészeti felsőoktatási intézmények tevékenységét, bemutatva hallgatóik művészeti eredményeit. A fiatal művészek értékelését mutatja, hogy 2015 óta a Műcsarnok ad reprezentatív helyszínt a Derkovits-ösztöndíjasok éves bemutatkozó és beszámoló kiállításainak.

8 Személyesen. *Frissen* 2021. / *Personal. Fresh* 2021. Bernát András, Dréher János, Elekes Károly, Gál András, iski Kocsis Tibor, Kazi Roland, Kucsora Márta, Mózes Katalin, Regős István. Kiállítási katalógus. Szerk. Götz Eszter. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2021; *Egy időben – Stúdióidőutazások*. Soós Nóra, Tenk László, Fülöp Gábor, Rizmayer Péter, Byhon Győző, Bérczi Zsófia, Gergely Réka, Bánföldi Zoltán, Pataki Tibor. Szerk. Götz Eszter. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2020; *Külön ter(m)ek. / Spaces (ap)art*. Németh Marcell, Naomi Devil, Horváth Éva Mónika, Richter Sára, Bojti András, Milorad Krstić, Szabó Ábel. Kiállítási katalógus. Szerk. Götz Eszter. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2019; 9 *Műteremből. / Nine Ateliers*. Baksai József, Bullás József, Faa Balázs, Kapitány András, Lajtai Péter, Nagy Gabriella, Pázmándi Antal, Turcsányi Antal, Agnes von Uray. Kiállítási katalógus.

Szerk. BÁN András. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft. 2018; *Frissen. Egyenesen a műteremből. / Fresh. Directly from the Studio*. Barakonyi Zsombor, Halász András, Jován György, Lábass Endre, Nyári István, Orosz István, Pika (Nagy Árpád), Rabóczky Judit, Georgios Tzortzoglou, Útő Gusztáv. Kiállítási katalógus. Szerk. BÁN András–KOROKNAI Edit–WIRTH Imre. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2016.

9 *Egy/kor. Különutak és kivonulás a konszolidáció idején. / One – Time. Separate Ways and Withdrawal at a Time of Consolidation*. Gadányi Jenő, Blaskó János, Karátson Gábor, Jakobovits Miklós, Bocz Gyula, Cerovszki Iván, Csutoros Sándor, Dombay Győző, Lisziák Elek, Ócsai Károly, Szeift Béla. Kiállítási katalógus. Szerk. BÁN András. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2017.

Az elsődlegesen a hazai művészet bemutatására helyezett hangsúly mellett nem hiányoztak a nemzetközi művészeti kiállítások sem, s ezen belül is speciális megközelítés érvényesült. Szegő több értelemben is megfordította a nézőpontot. Nem azt mutatta be a nyugati művészetből, amit vonatkozási pontokként, mintaként szerinte a hazai művészeknek követniük kellene, hanem olyan jelenségeket választott ki a nemzetközi művészetből, amelyek erősítik a magyar művészeket. Nemzeti és egyetemes Fülep Lajos-i korrelációjának megfelelően nem rendelte az egyetemes alá a nemzetit, mi több, mindig a magyar felől nézte a nemzetközit, s a nemzetközi szcénából és történelemből azokat a jelenségeket választotta ki, amelyek a magyar képzőművészet szempontjából fontosak. Például olyan alkotók kaptak életmű-kiállítást, akik egyéni, de hazai szellemi gyökerekből is táplálkozó életművükkel a nagyvilág legkülönbözőbb pontjain tudtak érvényes mondanivalójukkal hozzájárulni a nemzetközi művészethez. Szegő „vigyázó szemeit Párizsra” vetette, de nem a „felzárkóztatás” eszméjétől motiváltan, hanem olyan világnagyságokat mutatott be, mint például Nicolas Schöffer, akinek retrospektív kiállítása nemzetközi összehasonlításban is unikális, egyedülállóan teljes és gazdag volt. A szintén Párizsban működött Fiedler Ferenc, Major Kamill és Konok Tamás, a New Yorkban alkotó Sylvia Plachy és Böröcz András életműve is egyszerre része a nemzetközi és a hazai művészet történetének. Mindannyian egyéni módon gazdagították a nyugati művészet paradigmáját, munkásságukkal is demonstrálva, hogy csakis az egyéni invenció és önmaguk vállalása vezethet az „egyetemeshez”. De nemcsak a nyugati világban sikeres magyar művészek, hanem azon alkotók munkássága is példaértékű számunkra, akik a mai Magyarország határain kívül rekedve is megállták helyüket egy idegen, olykor ellenséges kulturális közegben. Ilyen művészeknek állított emléket a *Két Szervátiusz*, s erre mutatott rá a nemzeti sorsfordulókra reflektáló kiállítások sorozatának részeként a világban szétszóródott 1956-os menekült művészek forradalomról készült, korabeli hiteles alkotásainak bemutatása is.

Az elmúlt nyolc év nemzetközi tájékozódásának másik fókusza a közép-európai régió művészetére irányult.

A posztszocialista országok művészete közös történelmi sorsunkból fakadóan is magától adódó „nemzetközi kontextusa” a kortárs magyar képzőművészetnek. Ennek történelmi előzményeit és elképesztő szellemi-művészi dimenzióit tárta fel *Az első Aranykor. Az Osztrák–Magyar Monarchia festészete és a Műcsarnok* című kiállítás, amely nemzetközi léptékkal is grandiózus anyagával és tudományos feldolgozottságával erősítheti jelenkori alkotóink regionális és nemzeti identitását.¹⁰ Egy következő nemzetközi és szellemi, spirituális irányulási lehetőséget jelzett a több szimultán bemutatóból felépülő, nemzetközi kurátori közreműködésben megvalósuló *Természetművészet* kiállítás, amely egy egész kortárs nemzetközi képzőművészeti vonulatot mutatott be a maga komplexitásában.¹¹

Különösen nagy társadalmi és médiaviszhangot keltettek a nagyközönséget bevonzó riport- és természeti fotósok (Steve McCurry, Sebastião Salgado), illetve filmes sztárok (David Lynch, a fotóművészet nagy mesterei előtt John Malkovich alakváltozásait megörökítve tisztelgő Sandro Miller) tárlatai. Ezzel sikerült olyan érdeklődőket is mozgósítani, akik korábban talán nem jártak a Műcsarnokba vagy kortárs képzőművészeti kiállításokra, de remélhetőleg az itt szerzett pozitív tapasztalatok hatására ezt a jövőben megteszik.

A látóköz további kiszélesítését tették lehetővé a történelmi tárlatok, amelyek a közelmúlt eseményeinek – például a hatvanas-hetvenes-nyolcvanas évek részben elfeledett vagy elhallgatott művészetének – feltárásával segítettek megérteni a jelen fejleményeit. Szegő sajátos, filozofikus látásmódjából következően olykor a művészet területéről és a jelen közvetlen aktualitásából is kilépett, s a *mainstream*től eltérő társadalmi-kulturális jelenségek művészetre gyakorolt hatását vizsgálta. A *Rejtett történetek* című kiállítás nemzetközi kutatócsoportja például a természet és a lét spirituális dimenzióihoz ragaszkodó életmódmozgalmak és a művészet összefüggéseit tárta fel, gondolatébresztően és nemzetközi szempontból is színvonalasan, művészetén túli, saját életünkre is vonatkoztatható tanulságokkal szolgálva.¹² Ez a kiállítás nemcsak az *Aranykor* kiállítást folytatta, de a *Természetművészet* című bemutató szellemi előzményeire is rámutatott. A tudomány és a mű-

10 *Az első aranykor. Az Osztrák–Magyar Monarchia festészete és a Műcsarnok*. Kiállítási katalógus. Szerk. BÁN András. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2016. – A tanulmányok szerzői: MISZLIVETZ Ferenc, SÁRMÁNY-PARSONS Ilona, SZEGŐ György, TÓTH Ferenc.

11 *Természetművészet – Változatok. / Nature Art – Variations. Kis gesztusok. / Small Gestures*. Kurátorok: John K. GRANDE, KESERÜ Katalin. *Természet és művészet Magyarországon 1960–2000. Nature and Art in Hungary*

1960–2000. Kurátor: KESERÜ Katalin. *Öko-Avantgárd. Eco Avant-Garde*. Kurátor: Mahmoud MAKTABI. Kiállítási katalógus. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2015.

12 *Rejtett történetek. Az életreform-mozgalmak és a művészetek*. Szerk. NÉMETH András–Ehrenhard SKIERA. Budapest, Műcsarnok Nonprofit Kft., 2018. – Tanulmányok: BORECZKY Ágnes, Wolfgang R. KRABBE, Gernot BÖHME.

vészet közötti kölcsönhatások filozófiai problémái is újra meg újra felvetődtek a Múcsarnok tárlatain, így Alexander Gyenes, Máriási Iván, Nicolas Schöffer, Csáji Attila vagy Szvet Tamás kiállításain.

A kiállítások mindegyikéhez készült tudományos katalógus, egy sor tudományos konferencia segítette a szakmai feldolgozást, míg a szélesebb körű tájékoztatásról az ingyenes ismeretterjesztő „újságsorozat” gondoskodott. A Múcsarnok Faa Balázs által szerkesztett honlapján pedig gyakorlatilag minden korábbi kiállítás virtuális sétán visszaneézhető.

Azt gondolom, hogy Szegő Györgynek van egy sajátos, egyéni víziója a világról, a történelemről, a művészetről és a kortárs magyar vizuális kultúráról, amelyben globális és lokális, hagyomány és újítás, szubjektív és közösségi nézőpont jól megfér egymással. A Múcsarnok által képviselt szemléletmód, a vizuális művészetek széles spektrumában és más művészeti ágakkal egységben való értelmezése, a bemutatásra szolgáló kiállítástípusok rendszere olyan eredmények, amelyek folytatásra, továbbgondolásra érdemesek.¹³

Elitist Plaything or Public Institution?

On the Function of the Kunsthalle

The direction of the New Kunsthalle (Új Múcsarnok), opened in 1896, was always surrounded by heated tempers, power struggles on the art scene, and political motivations. All this probably gave rise to the ironic cliché, alluding to a systemic problem within the art world, that whoever took on the leadership of the Kunsthalle was bound to fail. This perception arose due to the conflicting ideas about the function of the

institution that emerged over the past decades, while the often conflicting expectations placed on its management were impossible to fulfil. This study analyses the exhibition programme pursued by the Kunsthalle in the recent past, with particular regard to the institution's international role and to the part it has played in shaping Hungary's national canon.

TÁRGYSZAVAK

Új Múcsarnok, kiállítások, kánonképzés, kortárs magyar képzőművészet, Szegő György

KEYWORDS

New Kunsthalle, exhibitions, national canon, contemporary Hungarian art, György Szegő

¹³ Nem igazolódtak be azok a – többek között Földes András által 2014-ben, Szegő György kinevezésekor az *Index*-en megfogalmazott – baljóslatok, amelyek a kortársi és kritikai jelleg Múcsarnokból való eltűnésével riogattak. Szerinte Szegő Fekete György direktívái fogja követni, amelyeket így szedett pontokba: „A művészet ne kritizáljon, a feszültségkeltés helyett a gyönyörködtetésre kell helyezni a hangsúlyt. Ne legyen valláskritika, mert »nem kell a felekezetek közt szítani a feszültséget«. A »technikai médiumok művészete« helyett a hagyományos technikákra – a festészetre – kell koncentrálni, mert ennek 8-10 ezer éves hagyománya van. Az, amit a nyugati világ

ma kortárs képzőművészetként tálal, »szappanbuborék, ami ki fog pukkanni«. A Múcsarnok rendszeres programja lesz a szalonkiállítás, amely egy, a 19. századdal eltűnt kiállítástípus”. Utóbbi – a nemzetközi szcénában ma is működő szalonokat figyelembe véve is – téves állítás. De az elmúlt nyolc év kiállításfolyama Földes többi félelmét sem igazolta. Vö. FÖLDES ANDRÁS: Nem lesz szappanbuborék a Múcsarnokban. *Index*, 2014. szeptember 11. https://index.hu/kultura/2014/09/11/mucsarnok_a_muveszet_ne_kritizaljon_hanem_gyonyorkodtessen/ (Letöltés: 2022. 06. 30.)