

SZVOBODA DOMÁNSZKY GABRIELLA

A BUDAPESTI FALKÉPFESTÉSZET

A KÖRÜLMÉNYEK

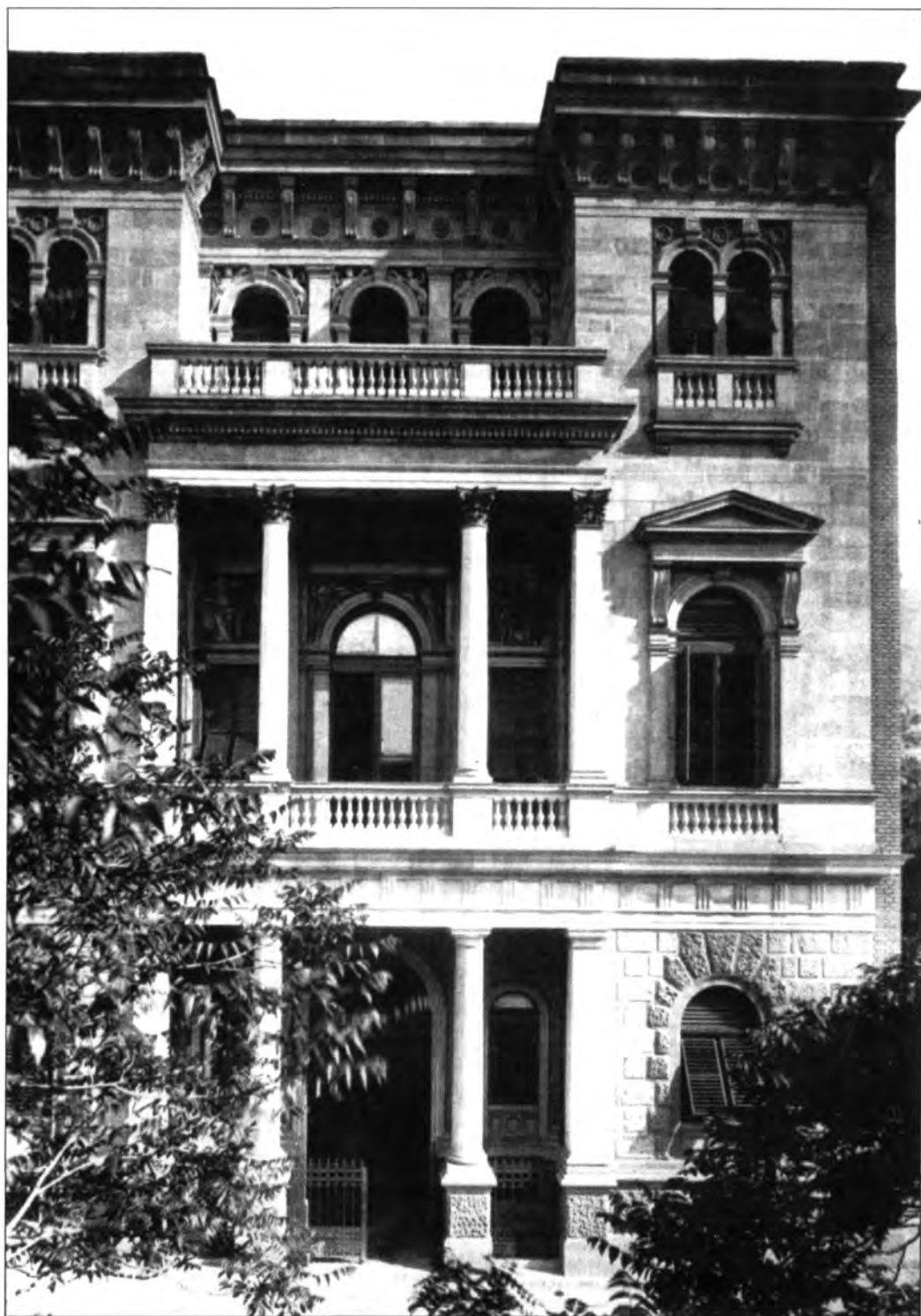
A XIX. század harmadik harmadában Budapesten széles körű művészeti program bontakozott ki, amelynek deklarált célja a városban kialakuló közterületek világvárosi rangú díszítése volt. A program egyik preferált ágazata az új, reprezentatív képzőművészeti műfaj, a középületek díszítésére szolgáló monumentális falképfestészet.

A falképfestés szinte előzmények nélkül bukkant fel a főváros középületeiben az 1860-as évek végén. Nem organikus fejlődés eredménye volt, hanem a kulturális életet mozgató politikusok hatékony támogatása következtében jelent meg, a nagy serkentő: br. Eötvös József kultuszminister. Eötvös igen hamar felismerte a falkép agitatív erejét, és politikai programjába emelte a nagy hatású műfajt; eszmei társa, Trefort Ágoston pedig az ő elképzeléseit vitte tovább.

Az eleven művészeti élet létezése – mint az emelkedés egyik rangos mutatója – Magyarországon a reformkor óta politikai kérdés. Az „utolérési komplexum”-tól serkentett reformerek, akik arra vágytak, hogy Európa művelt nemzetei közé soroljanak bennünket Nyugaton is, a művészetet a kulturáltság bizonyítékának tekintették, és ezért ápolását tevékenységük részévé tették. A köz-



A Budapesti Történelmi Múzeum barokk terme Lotz Károly és Than Mór falképkartonjaival



2.2.28.a. Ádám Károly palotája a mágnásnegyedben, a bejárat fölötti lodzsában Lotz Károly falképeivel, 1876

épületeket díszítő nagyméretű falképek festése „küldetés”, megrendelésük szinte mozgalomszerű jelleget öltött, mivel a drága és nagy felkészültséget igénylő műfaj virágzása a társadalom kulturális és gazdasági fejlettségének látványos bizonyítéka.

Az ország fejlődésének fő irányát követve a falképfestés mindvégig a fővárosra koncentrálódott, kibontakozását több tényező együttes hatása eredményezte. Elsősorban az a tény, hogy a politikai helyzet megváltozása, a gazdaság rohamos fejlődése és a tőkekoncentráció következtében a magyar állam ebben a korszakban vált képessé arra, hogy a civil kezdeményezésektől, az alkalmi mecénásoktól átvegye a nagyszabású megrendelések finanszírozását. A következő tényező az alkalmas személyi háttér, a képzett magyar mesterek megjelenése. Ez azt is eredményezte, hogy az idegen mesterek a századvégre teljesen kiszorultak Budapestről. Végül témánk szempontjából alapvető fontosságú tény, hogy a kiegyezés, majd az 1873-ban bekövetkező városegysítés után a fellendülő társadalmi és politikai élet, a kiszélesedett fővárosi státusz az intézményrendszer gyors kialakulását, egyben az ezek működését szolgáló reprezentatív épületek füzérének emelését segítette elő. A fejlődő világváros új közterei és középületei illő dekorálást igényeltek, ami a művészi feladatok megszorodásával és ezt követően megrendelésekkel járt. Vagyis e szerencsés pillanatban együtt voltak a bővülő anyagi lehetőségek, a tettekre kész hazai mesterek és a feltámadó igények által nyújtott lehetőségek. A főváros művészeti életének ekkor bekövetkező látványos kiteljesedése összefolyik a művészet intézményi háttérének megszervezésével. E párhuzamos folyamatok egymást gerjesztő hatásának eredményeképpen épültek fel az évtizedek óta várt főiskolák és kiállítóhelyek, amelyek ismét csak szaporították a megbízásokat.

A tárgyunkat képező falképfestés műfaja elsősorban középületek díszítésére szolgál. A mind tartalmi, mind formai vonatkozásban nagyszabású akadémizmus hirtelen, robbanásszerű megjele-



2.2.28. b. Ádám Károly palotájának bejárati folyosója, Scholtz Róbert díszítőfestésével, 1876



2.2.28. c. Ádám Károly palotájának szalonja, falképekkel és ornamensekkel, (részlet) 1876



2.2.28. d. Ádám Károly palotájának szalonja, falképekkel és ornamensekkel, (részlet) 1876

nése a biedermeier kisszerűségéhez szokott Pest-Budán elementáris erővel hatott. A kortársak számára az Európa-szerte elfogadott esztétikai normák szerint a falkép a legmagasabb rangú képzőművészeti műfaj, a tudományok által is támogatott akadémizmus csúcsteljesítménye. Tekintélyét többek között az adja, hogy minden más művészeti médiumnál közéletibb, mivel a művek valóban a „köz”-nek készülnek, nem múzeumok zárt falai őrzik őket. Hisz múzeumba csak az megy, aki már eleve érdeklődik a műtárgyak iránt, de színházba, pályaudvarra, városházára, iskolákba, templomokba stb. mindenki jár, és akaratlanul is szembesül a kompozíciókkal. Így ezek az alkotások nagy hatással tárják a széles nyilvánosság – a polgárosodó közönség – elé az állami megrendelő üzeneteit, s közvetítik a hivatalos ideológiát, ízlésvilágot, eszményeket és morált, de kétségtelen, hogy magát a „művészetet” is. Az állami mecenatúra figyelmét mindez igen hamar a műfajra terelte, és egyre növekvő arányban vették igénybe reprezentációs és propagandisztikus lehetőségeit.

A falképfestés divatja a XIX. század második felében egész Európában új virágkorát éli. Ismeretes, milyen fellendülés tapasztalható ekkoriban világszerte a városok fejlődésében, a modernizáció velejárójaként. Mindenütt sorra emelkednek az új funkciójú középületek, amelyeknek a falain a XVIII. század óta visszaszorult „mészfestmények”, freskók jelennek meg. A példa Párizs és London, de hozzánk a gyakorlati megvalósítás lehetősége Bécsből került át, két fiatal mester, Than Mór és Lotz Károly keze által. Than és Lotz Karl Rahl professzor atelierjében tanultak, aki akkoriban Bécsben a műfaj megeremtője volt. Lotz részt vett mestere bécsi falképmegbízásainak kivitelezésében, nevét az osztrák művészettörténet-írást is számon tartja. Később más pesti festő is csatlakozott hozzájuk, közülük a legjelentősebb a müncheni professzor, Karl von Piloty-tanítványa, Székely Bertalan.

A megrendelések ügyével különféle testületek, bizottságok foglalkoztak, amelyek művészeti szakemberekből és e kérdésekben járatos hivatalnokokból álltak. Az érintett személyek a városi adminisztráció vagy a Vallás és Közoktatási Minisztérium berkeiből verbuválódtak, továbbá

a Képzőművészeti Társulat önkéntesei voltak. Ám ezeket az ad hoc jellegű bizottságokat 1871-től felváltotta az Országos Képzőművészeti Tanács 12 tagú szervezete, amely a minisztérium képzőművészettel kapcsolatos feladatait segítő hivatalos szerv volt. Alkalmanként a tanács saját kebeléből vagy meghívott tagokból további albizottságokat hozott létre egy-egy munka előkészítésére és levezetésére, de a végső döntést mindig a központi szerv hagyta jóvá. Így a nagyszabású állami megrendelések sorsa egy kézben volt, a munkálatokkal a legmagasabb kormányzervek foglalkoztak, egy-egy nagyobb megbízás felügyelete magára a miniszterelnökre hárult.

A középületekbe kerülő falképciklusok konceptusát az e célból alakult bizottságok dolgozták ki, alkalmanként a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával. Az elképzelések kialakulásáról, a munkák folyásáról a sajtó rendszeresen tájékoztatott. E sajtóközleményekre a közönség élénken figyelt és gyakran reagált, néha széles körű nyilvános vitát robbantva ki.

A falkép óriási dimenzióinak következtében csak a legméltóbb tárgyat ábrázolhatja, és a kor uralkodó akadémiai értékorientációja szerint ez a nemzeti történelem ábrázolása. A magyar művészeti élet hangadói is a történelmi műfajban vélték megtalálni a „nemzeti iskola” méltó kiteljesedését. Ismeretes, hogy a historizáló táblaképek ekkorra dicsőségesen beteljesítették feladatukat Pesten, és valami vibráló várakozás érződik a továbblépést illetően. A reformkor óta tartó előrehaladás következő fokozatát végül is a historizáló falképek jelentik, ami furcsa módon motiválja a „nemzeti iskola” mibenlétét is. A magyar festők az általános európai falfestési gyakorlat jellegzetességeit hozzák Budapestre, alkotásaik a nemzetközi divatáramlatok egyedi sajátosságokat felmutató helyi hajtásai. Ám ezt a kortársak – kevés kivétellel – meglelve veszik tudomásul, és örömmel konstatálják, hogy utolértük a nagy nemzetek művészetét. Az új műfaj kibontakozása így egyben a magyar képzőművészet fél évszázada tartó tudatos fejlesztésének a betetőzése is. Erre kiváló példa a Nemzeti Múzeum történelmi ciklusa, ahol a művészek írásban lefektetett célja és a megrendelő testület határozott kívánsága az volt, hogy a nemzeti iskola csúcsműveinek szánt alkotások az európai divathoz igazodjanak. A múzeum ciklusa révén a magyar művészet szinkronba került a Nyugat hasonló törekvéseivel, amit talán azóta sem sikerült ismét megvalósítani.

A KORSZAKOK

A budapesti falképfestés története három korszakot mutat. Az első szakaszban (1863–1876) az eszmei mondanivaló és a megformálás a köznemesség vezetésével a reformkorban kialakult kulturális szféra egységét érzékelteti – az eredetmítosz, az európaisodás és a nemzeti hivatástudat összefüggéseinek képi megfogalmazása által. Az első, hivatalos megrendelésre kifestett középület Pesten egy táncpalota, az újonnan épült Vigadó, Feszli Frigyes eredeti alkotása volt, egyben az első nagyobb volumenű világi munka, amelyre magyar festők állami megbízást kaptak (1863–1876). A kezdeményezés Pest város tanácsának érdeme, amely a Helytartótanácsához intézett felterjesztésében jellemzően arra hivatkozik, hogy a Vigadó kifestése azért szükséges, mert a külföldi monumentális középületekben is hasonló művek láthatók. A költségeket a cs. k. államminisztérium ösztöndíja fedezte, amit Lotz Károly azzal a kikötéssel kapott, hogy a magyar regékből választandó tárgyat fessen meg. (A hozzá csatlakozó Thant ugyancsak állami pénzből fizették.)

Mivel a lelkesült korszellem egy reprezentatív történelmi művet várt, ez furcsa helyzetet teremtett, hiszen végtére is egy könnyed szórakozásokra rendeltetett épületről volt szó. A dolgok szerencsés együttállása következtében a téma kérdése úgy oldódott meg, hogy Ipolyi Arnold 1854-ben megjelent *Magyar Mythologia* című művéhez fordultak, és így került a Vigadó díszlépcsőházába Árgírus királyfi és Tündérszép Ilona meséje, amely jól megfelelt mind a történelmi, mind a nemzeties elvárásoknak, könnyed, ugyanakkor magasztos téma. E mese valójában egy középkori európai vándor történet, de a kortársak még az őshazából származó, ázsiai eredetű magyar mon-

daként tisztelték. A hatást fokozta Vörösmarty drámai költeményének, a reformkorban nagy sikert arató *Csongor és Tündéjének* sugárzó emléke is.

A festői formaképzés érdekessége, hogy az ázsiaiak tekintett mesealakok a görög mitológia isteneinek szerepében és germán mondai hősök formájában testesülnek meg. A képciklus elemei jól példázzák – már az induláskor – a pesti falképfestészet összetevőit, vagyis a még mindig presztízzsel bíró antikvitás szellemét, a bécsi közvetítéssel idekerült német formaideált és a nemzeties töltésű tartalmat. Az *Árgírus-história* látványosan közvetíti a kor egyik kedvenc ideáját, amely szerint a keletről idetelepült magyarság az elmúlt századokban integrálódott Európába, de ősi – ázsiai – arculatát megőrizte. A mesesorozat kiegészül az ekkor kibontakozó Attila-mítosz jegyében festett kompozíciókkal is, így a teljes ciklus a romantikus nemzeteredet-felfogás képi megfogalmazásává áll össze.

E nagyszabású indíttatás után készült el a műfaj hazai történetének kiemelkedő együttese a Magyar Nemzeti Múzeum évek óta üresen álló falaira (1873–76). A múzeumi díszlépcsőházat ékesítő képsorozat a magyar történelemből meríti tárgyát, és a múzeum funkciójával összefüggés-



Lotz Károly: Tündér Ilona elülteti az aranyalmafát, 1865. Karton a Vigadó lépcsőházának falfestményeihez. Karton, szén, 122x240 cm, j. n. MNG Grafikai Osztály 3543.



Lotz Károly: Tündér Ilona elhagyja Argirust, 1865. Karton a Vigadó díszlépcsőházának falfestményeihez. Karton, szén, 121x298 cm., j. n. MNG Grafikai Osztály 3547



*Wagner Sándor: (18..18..): Mátyás győzelme Holubár felett.
A Vigadó csemegetárának elpusztult falképe, 1865. OMF Fotótár*

ben művelődéstörténeti fogantatású. A kifestés programja a magyar művészetben újdonság, filozofikus felfogású eszmei konstrukció. A kor vezéreszméjét absztrakt allegóriák és konkrét történelmi jelenetek által, bonyolult rendszerbe építve, ikonológiai összefüggések sorozatán keresztül fejezi ki. A képek ismét Európának szánt üzenetet közvetítenek: a magyarság Ázsiából való kiözönlése óta, a nemesség vezetésével, a kereszténység felvétele által szakadatlanul civilizálódik.

Figyelemre méltó eltérés a hasonló osztrák ciklusoktól, hogy amíg azok Ausztria államiségét és a Habsburg-dinasztia történelmét ábrázolják, addig nálunk az etnikum a történelem hordozója. Az elrendezés, a filozofikus megközelítés Peter von Cornelius hatását mutatja, akit Thannak, a múzeumi program iniciátorának Rómában személyesen is volt alkalmunk megismerni.

A kifestésre való megbízást ismét Than és Lotz kapta, és a következő években ez a felállás állandósult. A munka során már ekkor kifejezésre jutott Lotz és Than tehetségének különbözősége. Lotz – aki a legendáris részt kapta – lendületet, sodrást vitt az egyes részletekbe, és néhány eredeti megoldást is kitalált. Than sajátossága a tökéletes rajz, de kompozíciói sablonosak, sőt tudátlékosak. Minden képe centrális elrendezésű, tengelyszimmetrikus, a középső figura mellett álló vagy támaszkodó figurák középre tekintenek. Alakjai statikusak, méltóságteljesen korpulensek, akár német előképeik, Lotz romantikus hevét nála a kor közkeletű pátoszformulái helyettesítik. Ám mindkettőjük koloritja jellegzetesen tompa, a derengő falszínnek kiszámított komplementer hatásokra építenek. Látszik, hogy a festők nem valami efemer alkotást kívántak létrehozni, hanem a századok által megszentelt klasszikus megoldások alkalmazásával, az örökkévalóságra tekintve dolgoztak.

A második szakaszban (1876–1884) következett be a kiteljesedés. A városegysítés előtt a közmunkatanács felállításával bizonyos tendenciák már megindultak, de az 1873-as bécsi tűzsekrach kissé visszavetette a fejlődést. Am a 80-as években Budapest rohamos fejlődésnek indul, hogy igazi világvárossá váljék.

A fantasztikus tempóban emelkedő középületekben hihetetlen mennyiségű falfelületet kell Thannak és Lotznak néhány év leforgása alatt kidíszíteni. Ekkor kap nagyszabású dekorációt az Egyetemi Könyvtár (1875), a régi Múcsarnok (1875–77), a Markó utcai gimnázium (1876), a Vár-bazár (1878), a Bakáts téri templom, (1880–81), az Újvárosháza (1880–81), a Budapesti Hírlap háza (1881), a Keleti pályaudvar (1883), a Terézvárosi Kaszinó (1883), a Papnövelde kápolnája (1883), továbbá számos magánpalota is, és végül mindennek betetőzésül a magyar királyi Operaház (1882–84).

A legendáris jelenetek mellett – vagy azok helyében – sorozatban lépnek színre a figurális ké-



Lotz Károly: A Nemzeti Múzeum díszlépcsőházának mennyezetképe, 1874.

peket kísérő modern tartalmú allegóriák, amelyek a gőzenergiát, a távírdát, az újságírást, a fényképészetet stb. jelképezik. Az allegóriák ambivalens világa a kor különös művészi eszköze. Évezredek jelképek kelnek életre a legmodernebb tartalmak kifejezésekor, az ismeretlent a konvencionális művészi nyelv alkalmazása által teszik ismertté. A kor embere úgy érzi, az allegorikus megjelenítés által valamiféle emelkedettséget kölcsönöz az eddig sohasem létezett új fogalmaknak. Ezáltal az idő folyamatát véli megragadni és egész Európa múltját és jelenét egységbe fogni. Az antik allegóriák felelevenítésével, modern nagyvárosi tartalommal való megtöltésével – az új és új allegóriák képzésének ókori gyakorlatát felújítva – a világtörténelem folyamatosságát szeret-



Lotz Károly: A Jog, 1875 k.

Falkép az Egyetemi Könyvtár nagyolvasótermének falán

nék fenntartani, hogy az egyre változó világot elviselhetővé és otthonossá tegyék. Az egyre agresszívebben jelentkező polgári ízlésnek pedig hízleg, ha környezetében az antikvitás biztonságosan örök értékei jelennek meg, a magánpalotákban kizárólag mitológiai képek készülnek. Talán éppen ezért az antik tematika rohamosan értékét veszti, sablonossá, klisészerűvé süllyed.

Ám a hazai történelem jelenetei továbbra is tartják privilegizált helyzetüket. Például évszázados hagyományokat felelevenítve a Bakáts téri templomban – amely szintén fővárosi létesítmény – az univerzális-szagrális szimbólumrendszer mellett, az áhítatos miliőben magyar történelmi jelenetek díszlenek. De az eseménytörténetre koncentráló, narratív megfogalmazás átalakul, szent királyaink örök emberi értékeket allegorizálnak, úgy jelennek meg mint a jóság, hősiesség, hazafiság jelképei. A filozofálást mindenestre oldja a zsánerszerű felfogás, a képek színészsége.

A korszak főműve az Operaház ciklusa, amely a zene ébredését és diadalát ábrázolja antik mitológiai köntösben, az apollóni és dionüszoszi lélek filozofikus ellentétének megfogalmazása által. Sokan állítják, hogy kifestése szebb, mint a mintaképül szolgáló párizsi és bécsi operaházé. Lotz e munka folyamán felhagy az ideális szépségű, tekintélyt parancsoló alakok alkotásával, és a századvég jellegzetesen karcsú, pikáns, sőt erotikus figuráit helyezi kompozícióiba. Már nem Rahl, inkább a francia Baudry formáit követi. Lotz ecsetjén a klasszikus és harmonikus késő reneszánsz megoldások, a síkban kiterített kompozíciók fokozatosan neobarokká alakulnak, alkalmazni kezdi a perspektíva illuzionisztikus hatású eszköztárát, a teret megnyitja, és repülő, békaperspektívában ábrázolt alakokkal népesíti be.

Than nem tudja követni társa megújulását, így fokozatosan háttérbe szorul. Utolsó közös munkája Lotzcal a Keleti pályaudvar mitologikus-allegorikus ciklusa. Ezután Than helyét Lotz mellett Székely Bertalan veszi át.

A nemzeti tematika mellőzése az Operaháznál a 80-as évek végén nagy vitát kavart. Mert bár



Than Mór: A Közlekedés allegóriája, 1883. A magyar Királyi Államvasutak Indóházának (Keleti Pályaudvar) előcsarnokában levő falképről készült fametszet. Vasárnapi Újság, 1899. 188.



sokan fejlődésünk bizonyítékának tartják a képek kozmopolitizmusát, néhány elkötelezett értelmiségi követeli a nemzeti tematikát, annak ellenére, hogy zenei téren nincs kialakult nemzeti témakészlet. A követelés problematikuságát mutatja, hogy a „nemzeti” jelleget kizárólag a tartalomban vélik megragadhatónak. A baj az, hogy egyre kevésbé tisztázható, mit is kell a magyar nemzeti iskolán érteni, hiányzik az egységes ideológiai megközelítés és a kidolgozott elvi, esztétikai háttér. E vita a művészeti problémák ürügyén a polgárosodás, a társadalmi haladás és a nemzeti törekvések összefüggéseit tárja fel.

A harmadik szakasz, a kilencvenes évek falképfestészete már nem küldetést teljesít, vagyis feladata már nem a nemzet civilizáltságának bizonyítása, hanem az ezredéves honalapítás megünneplésének idején eluralkodó nagyhatalmi ábrándok felvetítése a különféle középületek falaira. E szakaszban készül el a Magyar Tudományos Akadémia (1887–88, 1891), a Mátyas-templom (1893–93) és az Országház falképsoro-

Lotz Károly: A Gépmészet allegóriája, 1883.

A Keleti pályaudvar indulási oldalának előcsarnokához készült vázlat. Karton, tempera, 321x162 mm.. MNG Grafikai Osztály 1905-459



Lotz Károly: Budapest apoteózisa. Falkép a volt Terézvárosi Kaszinó (ma Divatcsarnok) falán



3.5.57. Than Mór: A Művészet megdicsőülése, 1882–83.
Az Operaház díszlépcsőházának mennyezetéhez készült vázlat

zata (1894–1906). Mindenütt a magyar történelem képeivel reprezentálnak, a Mátyás-templom folytatja a Bakáts téri templomban megkezdett utat, falain a kor szelleméből fakadóan egyre jobban összemosódik a szakrális és a világi tartalom. A szentkép funkciót is felvállaló történelmi tablókön előszeretettel ábrázolják a magyar történelem európai kapcsolatokra utaló jeleneteit.

A magyar történelmi festészet megdicsőülésének az Országházban kellene megtörténnie, ám ez elmarad, minden előzőnél unalmasabb, elnyűzöttabb, tudálemosabb képek kerülnek kivitelezésre. Szerencsére jelentkezik az új gárda; a tanítványok produkciói, például Körösfői Kriesch Aladárnak az ebédlőbe megfestett szecessziós kompozíciója politikai botrányt von maga után. Vajon mikor fog megtörténni újra, hogy képviselői interpelláció hangozzék el egy képzőművészeti alkotás színvilága kapcsán a Parlamentben?

A 80-as években megkezdett stílárís út nem járható tovább. A neobarok illúzió pillanatok alatt divatjamúlt lett. A kor pozitívizmusa újra jól áttekinthető tereket igényel, ezért az Országháznál újra megjelenik a színpadszerű, nyílt és egyértelmű képszerkesztés, még a képviselőházi és a felsőházi társalgók görbülő mennyezetein is. Ennek ellentétéképp óvatos plein-air törekvéseket, a szecesszió felcsillanását fedezhetjük fel.

Az egyre monumentálisabb sorozatokon megfigyelhető, hogy a történelmi jelenetek egyre merevebbek, statikus történelmi allegóriákká formálódnak. A Vigadó- és a Nemzeti Múzeumbeli drámai, életképszerű felfogás dekoratív tablóknak adja át a helyét, az Akadémia dísztermében már nem is történik semmi, a magyarság nagyjai úgy jelennek meg, mint egy hivatalos protokollcsoportkép szereplői.

A folyamatosan érvényesülő allegorikus képi nyelv mindenütt eluralkodik, festőink a múlt század végén már szinte kizárólag apoteózisokat festenek, erre a legkiválóbb példa a császári pár megdicsőülése a budai Vár falain.

Végül szólni kell a budapesti falképfestészet egyik legszebb eleméről, az ornamentikáról. Ennek mestere Scholtz Róbert „szobafestő”, aki fokozatosan több száz főre növelt műhelyével minden fővárosi épület ornamentális festését végezte negyven éven át. Főműve az Opera rendkívül artisztikus, dekoratív, pompejis stílusú díszítményhálója, amely minden falfelületet befut.



*Than Mór: Erosz és Pszühé ihleti a Költészetet, 1884.
Falkép az Operaház királyi fogadótermének falán*

A figurális kompozíciókat gazdagon kísérő absztrakt díszítés kezdetben az összeurópai formakincs ékítményeit alkalmazza. A reneszánsz groteszkek az ókor vizuális asszociációit, fantáziavilágát közvetítik. Az összefonódó emberi, növényi és állati formák egyre bonyolultabb és fantasztikusabb szövevényeket alkotnak. Erre ellenhatásképp szaporodik a hideg, józan arabeszk, ami csak forma, már semmit nem ábrázol. Az ornamentika a korszak egyik központi problémája, de virágzása végül nem vezet sehová, fő törekvései elhalnak. Ám Scholtz műhelye gyakran kísérletezik magyar népi motívumok felhasználásával, és csírájában megjelenik az a növényidíszítmény-

világ, amely a XX. században oly jelentős pályát fut majd be. Legszebb formáját az Országház falain látjuk, ahol kikötés volt, hogy a „magyar flóra” virágaiból alkossák meg az ornamentális díszeket. Más helyeken a klasszicizáló-historizáló ornamentika metamorfózisa az új divat irányát követi, például a Mátyás-templom ragyogó mennyezetén a legszebb szecesszió bontakozik ki.

A század végére a budapesti akadémiázó falfestészet szinte minden progresszív elemét elveszti. Története kettéválik: egyik szálán szinte napjainkig él tovább az akadémizmus emléke, másik szálán pedig átszövődik a fejlődés elemeivel, a szecesszióban és a különféle izmusokat befogadó felfogásban újul meg.

Ám még a késői, a kellesténél nagyképűbb sorozatok is hordoznak bizonyos értékeket, ha nem is a képzőművészet terén. Megszokottá és nélkülözhetetlenné teszik a világváros-főváros rangjához méltó, monumentális képzőművészeti reprezentáció alkalmazását, és megvalósítják a régi vágyat: a nagyszabású megrendeléseknél már kizárólag magyar mesterek jönnek számításba.

FELHASZNÁLT IRODALOM

- KELETI Gusztáv: Tündér Ilona regéje a falfestményeken. A pesti Vigadó freskói. 1866. In: Keleti Gusztáv: Művészeti dolgozatok, 1910, 298.
- YBL Ervin: Lotz Károly élete és művészete. Budapest, 1938
- SZVOBODA D. G.: A budapesti falképfestészet történetének vázlata. *Művészettörténeti Értesítő*, 1986. 3–4. 133–172. Részletes bibliográfiával.
- SINKÓ Katalin: A profán történeti festészet Bécsben és Pest-Budán, 1830-1870. *Művészettörténeti Értesítő*, 1986. 3-4 szám. 122.
- SZVOBODA D. G.: Az Operaház dekorációja. In: Czétényi P., SzDG., Bérczi L.: Az Operaház. Budapest, 1987
- SZVOBODA D. G.: Ybl Mikós szerepe a budapesti falképfestészet kiteljesedésében a XIX. sz. második felében. In: Ybl Miklós építész 1814–1891. 123–140. Budapest, 1991
- SZVOBODA DOMÁNSZKY Gabriella.: A Mátyás-templom dekóruma. Politika és tudomány a művészetben. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 1996. 173–218.

B. NAGY ANIKÓ

ALKALMI MŰVÉSZET A NYOMTATVÁNYOKON

A múlt század derekától tömegével szegődtek alkalmi nyomtatványok a városlakókhoz. A kiállításon bemutatott évtizedekben a nyomtatványfajták sokszorozódásra való – mindmáig végtelenített – készsége és a motívumok lexikai bővülésre való hajlama kiteljesedett. Az első vizitkártyákat, meghívókat, partecéduákat a XVIII. században Franciaországban kézzel írták a kártyalapok díszítetlen hátoldalára. A rézmetszésű kereskedelmi grafika az üzleti kapcsolatokat kísérve Angliából terjedt el.

A litográfia XVIII. század végi felfedezése utat engedett a társadalmi érintkezés és a konsumkapcsolatok illusztrált kellékeinek ahhoz, hogy menynyiség és mozgékonyosság dolgában addig nem tapasztalt özönlést produkáljanak.

A különféle nyomtatványok a historizmus megjelenítési kényszerétől is hajtva a század közepe után képpé váltak. Olyan képpé, amelyen egyenrangú képalkotó tényezők a keretek, a betétek szövédéke és a szövegmező.

Az azóta eltelt idő is mindinkább táblaképszeret osztott a valaha alkalminak szánt lapoknak. Bizonyos okmányfajtákat – például diplomákat, kitüntetőlapokat, emléklapokat, okleveleket – már kibocsátásuk pillanatában keretezendő, falra akasztandó képnek szántak, más nyomtatvá-



1. kép. Ismeretlen mester: Levélpapír-keretelés, litográfia, 1870-es évek