

ars hungarica 2014

Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Művészettörténeti Intézet folyóirata
XL. évfolyam

2.



Immaculata Triumphans Esterházy Pál hercegi címerével. Andrea Pozzo—Johann Andreas Pfeffel műve, rézmetset, 1707

Bellabunt, et non pravalebunt, quia ego tecum sum,
ut liberem Te. Ier: c. i. v. 19.

Andr. Pozzo S.I. delin.

I. A. Pfeffel sculp. Vien

Tartalom

Bevezető	125
-----------------------	-----

Tanulmányok

Kerny Terézia: Az esztergomi Keresztény Múzeum Árpád-házi Szent Margit-fametszete I.	126
Szilágyi András: Hungária-allegóriák	151
Kelényi György: Egy Hyacinthe Rigaud-portréről készült rézmetszet (Jacques Coelemans rézmetszete Jean-Baptiste Boyer arcképéről)	162
Serfőző Szabolcs: Győztes Immaculata Esterházy-címerrel – Andrea Pozzo rézmetszete Esterházy Pál herceg számára.....	169
Papp Júlia: OPTIMO PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE. Adatok egy 18. századi politikai toposz képi ábrázolásához.....	176
Cornel Tatai-Baltă: Ioanițiu Endrédi 18. századi balázsfalvi fametsző az európai bibliográfiában	185
Anca Elisabeta Tatay: A budai román nyomda néhány 19. század eleji könyvillusztrációjának előképe.....	194
Farkas Zsuzsa: A fényképre támaszkodó grafika. Adatok a fényképek alapján készült fametszetek köréből	207
Révész Emese: Csók István irodalmi illusztrációi a századfordulón	223
Tímár Árpád: Magyar művészek grafikai kiállítása Amerikában, 1913–1914. A tárlat magyarországi sajtóvisszhangja.....	247
Véri Dániel: „Véletlenségből lettem grafikus?” Major János hatvanas évekbeli sokszorosított grafikái.....	257
Varga Emőke: Hallott szó – látott kép. A szinekdotikus illusztráció jellemzői.....	269

Szemle

Nemzeti művészet és sokszorosított grafika (Boncz Hajnalka).....	282
Könyv és kép (Szvoboda Dománszky Gabriella).....	287
Az olvasás történetei (Szegedy-Maszák Zsuzsanna)	295

Bevezető

Vayerné Zibolen Ágnes (1919–1999) harminc évvel ezelőtt írt sorai – „hazai kutatásunk a sokszorosító eljárással készülő illusztrációk művészettörténeti forrásértékének kiaknázását, sőt forrásanyagának meghatározását is napjainkig elhanyagolta”¹ – alapvetően ma is helytállóak ugyan, az utóbbi egy-két évben azonban a sokszorosított grafika iránti érdeklődés hazai élénkülése figyelhető meg. 2012-ben a képes sajtó történetét nagyszabású kiállítás (Budapesti Történeti Múzeum – OSZK)² mutatta be, illetve ehhez kapcsolódó tudományos konferencia tárgyalta.³ Könyv-illusztrációkkal is foglalkozott a 2012. szeptember 7–8-án a debreceni Déri Múzeumban rendezett, Olvasható kép, látható szöveg című konferencia több előadása. A Szépművészeti Múzeumban és a Nemzeti Galériában párhuzamos kiállítások mutatták be Honoré Daumier (1808–1879) és Faragó József (1866–1906) karikatúráit. Napvilágot látott egy, az illusztrációk tipológiájával foglalkozó tudományos kiadvány,⁴ valamint a jelen folyóiratszám szerkesztőjének kutatásai nyomán Blaschke János rézmetsző oeuvre-katalógusa.⁵ Bár nem magyarországi sokszorosított grafikákat dolgoz fel, fontos állomása a kutatásnak és az ismeretanyag megosztásának az a 2012-ben az internetre került adatbázis, mely a Szépművészeti Múzeum 1620 előtt keletkezett olasz és francia metszeteit mutatja be (www.printsanddrawings.hu).

Tematikus folyóiratszámunkkal ezeket a törekvéseket igyekszünk folytatni és kibővíteni. Hazai és külföldi szerzőink esettanulmányokon keresztül mutatják be a sokszorosított grafika funkciójának, jellegének, elismertségének, a képzőművészeti mezőben elfoglalt helyének változását. A műfaj kutatásakor a hagyományos művészettörténeti módszerek mellett az utóbbi időben itt-hon is előtérbe került egyrészt a művelődéstörténethez, a könyvtörténethez, az irodalomtörténethez és a szociológiához sok szállal kapcsolódó olvasó- és olvasáskutatás, másrészt a kép-szöveg elméletek, melyek eredményeit szerzőink is hasznosították.

Papp Júlia

¹ *Művészet Magyarországon 1780–1830*. Kiállítási katalógus. Szerk. SZABOLCSI Hedvig–GALAVICS Géza. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 1980. 96.

² *Az Ország Tükre – A képes sajtó Magyarországon 1780–1880*. Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeuma. 2012. szeptember 20.–2013. január 20.

³ „Képes világ”. Tudományos konferencia a 19. századi magyarországi illusztrált sajtóról. Országos Széchényi Könyvtár, 2012. december 6–7.

⁴ VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest, L'Harmattan, 2012.

⁵ PAPP Júlia: *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*. Budapest, Argumentum–MTA BTK, 2012.

Kerny Terézia

Az esztergomi Keresztény Múzeum Árpád-házi Szent Margit-fametszete I.

Galavics Gézának tisztelettel

Kerny Terézia, művészettörténész,
az MTA BTK MI tudományos munkatársa
Kutatási területei: középkori és barokk
ikonográfia (Szent László, magyar szentek)
E-mail: kerny.terezia@btk.mta.hu

Árpád-házi Szent Margit ikonográfiájának rövid kutatástörténete

Terézia Kerny, art historian, research fellow,
Hungarian Academy of Sciences,
Research Centre for the Humanities,
Institute of Art History
Areas of research: Medieval and Baroque
iconography (St. Ladislav, Hungarian saints)
E-mail: kerny.terezia@btk.mta.hu

Árpád-házi Szent Margit hazai képzőművészeti ábrázolásainak szisztematikus feldolgozása néhány rövid közlemény után Ipolyi Arnold (1823–1886) kezdeményezése nyomán indult meg a 19. század nyolcvanas éveiben, aki a „magyar ikonographia” elkészítését tartotta kora egyik legsürgősebben elvégzendő egyháztörténeti feladatának.¹ Az első lépéseket Némethy Lajos (1840–1917) római katolikus plébános közleményei indították el, aki gazdag egyház- és kultusztörténeti adatokat bevonva közölt korábban publikálatlan, részben általa föllet szobrokat és festményeket.² Szándéka min-

¹ DAVID Katalin: A magyar ikonográfiai kutatás problémái. In: *Ipolyi Arnold emlékkönyv. Halálának századik évfordulója alkalmából az esztergomi Keresztény Múzeumban 1986. december 12-én rendezett emlékülés anyaga*. Szerk. CSÉFALVAY Pál–UGRIN Emese. Budapest, Szent István Társulat, 1989. 76–82.

² Némethy Lajos a hittudományokat Esztergomban végezte, 1865-ben szentelték pappá. 1888-tól esztergom-vízivárosi plébános. 1894-től Esztergom főegyházmegyei könyvtáros. Folytatta a könyvtár Sujánszky Antal (1815–1906) választott püspök által 1877-ben megkezdett katalogizálását. Neki köszönhető a betűrendes cédula-rendszerű mutatókatalógus létrehozása. Tudományos munkásságáról részben az esztergomi Bibliothecában őrzött hagyatéka (*Irodalmi működése. 1878–1887*), SZINYEI József bibliográfiája (*Magyar írók élete és munkái. IX. [Mircse–Oszvaldt]*). Budapest, Hornyánszky, 1903. 960–966), részben pedig az alábbi két mű tájékoztató: *Esztergom vármegye. (Magyarország vármegyéi és városai)*. Írták az ESZTERGOMMEGYEI HELYI MUNKATÁRSÁK. Budapest, Országos Monografia Társaság, é. n. 151; ÁLDÁSY Antal: *Emlékbeszéd Némethy Lajosról*. Budapest, Stephanaeum, 1922. – Némethy Lajost haláláig foglalkoztatta Árpád-házi Margit élete és kultusza. Különösen az 1880-as évektől élénkült meg ide vonatkozó kutatásai, amiben az is szerepet játszott, hogy Simor János esztergomi érsek 1880-ban megkapta a pozsonyi Erzsébet-apácától Margit vezeklőövét (Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár, ltsz.: 64.202.1). Nem véletlenül hívta fel a figyelmet például Czobor Béla (1852–1904) szintén éppen ebben az évben a Seillière R. és F. bárók magángyűjteményében őrzött, az idehaza azóta sem kutatott 13. századi tartóban őrzött Szent Margit-ereklyére: – [CZOBOR Béla:] Adalékok sz. Margit ereklyéihez (Rövid közlemények. XV.) *Egyházművészeti Lap*, I. 1880. 343–344. Némethy Lajos (Szent) Margit kultuszával foglalkozó művei: Egy ereklye viszontagságai. *Religio*, 35. II. félév, 33. füzet, 1876. október 21., 257–260; Árpád-házi b. Margit érdekében. *Egyházművészeti Lap*, 2. 1881. 353–361; Adatok Árpád-házi boldog Margit ereklyéinek történetéhez. *Religio*, XXXIV. 1881. 1. félév. 49–51, 57–58, 65–67; Árpád-házi boldog Margit szűz érdekében. *Magyar Korona*, évf. n. 1881, 27; Árpád-házi szent Margitról. (Tárcza) *Katolikus Hetilap* II. 1885. 44. füzet. 34–35; Árpád-házi boldog Margit érdekében. *Religio*, XXXVI. 1883. 1. félév. 8; Adatok Árpád-házi boldog Margit ereklyéinek történetéhez. *Religio*, XXXVII. 1884. 1. félév, 47–52. 2. félév, 1–27; *Adatok Árpád-házi Boldog Margit ereklyéinek történetéhez*. Budapest, Nyomatott Rudnyánszky A. könyvnyomdájából, 1884; *Adatok Árpád-házi Boldog Margit tiszteletéhez*. Ereklyéire vonatkozólag NÉMETHY Lajostól. Szenttéavatására vonatkozólag FRAKNÓI Vilmostól. Budapest, k. n. 1885; Árpád-házi sz. Margit

denekelőtt Árpád-házi Margit többször elakadt, évszázadok óta húzódó szentté avatásának meggyorsítása, illetve lankadó tiszteletének feltámasztása volt.

A két világháború között Divald Kornél (1872–1931) mind tudományos, mind Tarczai György álnéven írt szépirodalmi műveiben sokat tett a tisztelet előmozdításáért és propagálásáért.³ Közvetlenül a szentté avatást megelőzően, ugyancsak a kultusz terjesztése érdekében Jajczay János (1892–1976) írt nagyobb lélegzetű áttekintéseket a témában magyar és olasz nyelven.⁴ A II. világháború utáni évtizedekben Szent Margit képzőművészeti ábrázolásainak kutatása megszakadt. Bár a margitszigeti dominikána kolostornak az 1950-es évek végén megkezdődött régészeti kutatása ösztönzést adhatott volna, a radikálisan megváltozott politikai viszonyok miatt nem nyílt meg erre lehetőség.⁵ A kutatási kedv az 1970-es években kapott ismét nagyobb lendületet, mindenekelőtt Margit legendáinak irodalomtörténeti vizsgálata nyomán.⁶ Az első nagyobb kultusztörténeti összefoglalás, melyben a szent ikonográfiája is helyet kapott a középkortól a 20. század közepéig, Bálint Sándor (1904–1980) *Ünnepi kalendáriumában* olvasható.⁷ Az újabb tudományos munkák közül Wehli Tünde,⁸ Klaniczay Gábor⁹ és Orbán Imre¹⁰ publikációi érdemelnek figyelmet. A szent barokk ikonográfiáját Szilárdfy Zoltán fog-

királyi hercegnő a Nyulak szigeti szt. Domonkos-rendi apáczának életrajza. *Katolikus Hetilap*, V. 1885. 6–8; (Többször átdolgozva megjelent még: *Összetartás*, 4. 1885. 4; *Szent Család-Naptár*, 1886. 28–30.) Árpád-házi Szent Margit képei. (Magyar ikonographiai adalék.) *Egyházművészeti Lap*, 7. 1886. 5–1; Árpád-házi szt. Margit érdekében. *Egyházművészeti Lap*, 7. 1886. 121–122; Árpád-házi sz. Margit királyi hercegnő élete. *Család és Iskola*, IV. 1886. 97–100; Emlékek Árpád-házi Boldog Margitról és zárdájáról. *Magyar Sion*, 38. 1900. 47–53; Hol született Árpád-házi Boldog Margit? *Katolikus Szemle*, 31. 1917. 615–618.

³ DIVALD Kornél munkásságából mindenekelőtt a TARCZAI György szépírói álneven írt *Az Árpád-ház Szentjei* (Budapest, Szent István Társulat, é. n. [1930], reprint: 1993) című könyvében olvasható, Boldog Margitra vonatkozó fejezetet kell kiemelni. Egyéb, a témához kapcsolódó írásai: *Szent Margit legendás könyv*. Budapest, Nyomtatta Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, 1904; A margit-szigeti apáca-kolostor és lakói. In: *A Szent Domonkos rend múltjáról és jelenéről. A szerzet 700 éves jubileuma alkalmából*. Szerk. HORVÁTH Sándor. Budapest, Stephanaeum, 1916. 299–305; *Margit legendák*. Budapest, Szent István-Társulat, 1927.

⁴ JAJCZAY János: Árpád-házi Boldog Margit a művészetben. *Szépművészet*, III. 1942. 271–282; *Árpád-házi Szent Margit hétszázéves arculata*. Budapest, Szent István Társulat, 1943. Rövidebb, olasz nyelvű változata: *L'iconografia di santa Margherita d'Ungheria*. Budapest, Tipografia Franklin, 1944. (Különlenyomat: *Corvina*, I. 1944. 137–156.)

⁵ FEUERNE TÓTH Rózsa: *Margitsziget*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1955. (Műemlékeink); Uő: Középkori hypocaustum a Margitszigeten. *Budapest Régiségei*, XX, 1962, 427–448; Uő: V. István király sírja a margitszigeti domonkos apáca-kolostor templomában. *Budapest Régiségei*, XXI. 1964. 115–131; Uő: A margitszigeti domonkos kolostor. *Budapest Régiségei*, XXII. 1971. 245–269.

⁶ Például: KIRÁLY Ilona: Szent Margit ereklyéinek története. *Vigilia*, 36. 1971. 300; MEZEY László: *Irodalmi anyanyelvűségünk kezdetei az Árpád-kor végén. A középkori laikus nőmozgalom az Ó-Magyar Mária siralom és a Margit Legenda eredet kérdése*. Budapest, Akadémiai, 1955; Uő: Árpád-házi Szt. Margit lelkeségének forrásai. *Vigilia*, 36. 1971. 291–296.

⁷ BÁLINT Sándor: *Ünnepi kalendárium. A Mária ünnepek és a jelesebb napok hazai és közép-európai hagyományvilágából*. I. Budapest, Szent István Társulat, 1977. 156–160.

⁸ WEHLI Tünde: „Margareta Ungherie” ábrázolása egy regensburgi kódexben. *Ars Hungarica*, XIV. 1986. 159–163; „A szülei adták ötet az Istennek és asszonyunk, Szűz Máriának örökké való szolgálatára...” A margitszigeti dominikánák konventi pecsétje. In: *Memoriae tradere. Tanulmányok és írások Török József hatvanadik születésnapjára*. Szerk. FÜZES Ádám–LEGEZA László. Budapest, Mikes, 2006. 621–630; Árpád-házi Szent Margit ábrázolása egy lombard reneszánsz metszeten és Juan de Borgoña egy táblaképén. *Művészettörténeti Értesítő*, 63. 2014. 107–114.

⁹ Például: KLANICZAY Tibor–KLANICZAY Gábor: *Szent Margit legendái és stigmái*. Budapest, Argumentum, 1994. (Irodalomtörténeti Füzetek 137.); KLANICZAY Gábor: Képek és legendák Árpád-házi Szent Margit stigmatizációjáról. In: *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi*. Szerk. CSÉFALVAY Pál–KONTSEK Ildikó. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2000. 36–54; Uő: Le stimate di sancta Margherita d'Ungheria: immagini e testi. *Iconographica – Rivista di Iconografia Medievale e Moderna*, I. 2002. 16–31.

¹⁰ ORBÁN Imre: Adatok Árpád-házi Szent Margit tiszteletéhez. *AETAS – Acta Juvenum*. Különszám. 1986. 7–30; Árpád-házi Szent Margitról. *AETAS*, 1987. 1. 131–132; Adatok Árpád-házi Szent Margit tiszteletéhez. *AETAS – Acta Juvenum*. Különszám. 1988. 1. 203–219; Adatok Árpád-házi Szent Margit tiszteletéhez. *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve*, 1988. 1. Szeged, 1989. 203–220;

lalta össze, műve magyarul egy jubileumi kiállítás katalógusában, németül pedig önálló kötetben olvasható.¹¹ A 19. századi emlékekről nem született eddig sem rész-, sem önálló tanulmány. Szent Margit 20. századi ikonográfiáját *A domonkosok kultúrateremtő szerepe az újkorban* című, 2003-ban Piliscsabán rendezett tudományos konferencián Zakariás János ismertette, kijelölve a soron következő, még elvégzendő feladatokat is.¹²

Árpád-házi Szent Margit alakja egy 15. századi fametszeten

Árpád-házi Szent Margit ábrázolásai közül a legismertebb Magyarországon őrzött alkotás kétségtelenül az esztergomi Keresztény Múzeum Grafikai Osztályának a 15. század második felében készült, színezett fametszete (1. kép).¹³

A gyűjtemény első leltárkönyvében a következő adatok olvashatók róla:

Leltári szám: Gr. 511

Cím: Árpád-házi Szent Margit

Évszám: 1500 k.

Művész, mester: Magyar (v. délnémet)

Évszám: 1500 k.

Technika: Színezett fametszet

Mérete: 192 mm×125 mm

Származás: Vétel Némethy Lajostól (Záhonyi M. közlése)

Becsértéke: Unikum

Revízió: 1973., 1989. R. G.

Megjegyzés: I. 18. (régi dobozszám)

Tárgyleíró kartonja a következő információkat tartalmazza:

Leltári szám: 511

Őrzési hely: Keresztény Múzeum, Grafikai Osztály

Cím: Árpád-házi Szent Margit

Anyag: Papír

Méret: 19,2 cm×12,5 cm

A népi vallásosság tükröződése Árpád-házi Margit kanonizációs jegyzőkönyvében. In: *Egyházak a változó világban*. Szerk. BÁRDOS István–BEKE Margit. Esztergom, Komárom-Esztergom megye Önkormányzata, 1991. 283–292; Egy érdekes kultuszkeveredésről. (Antiochiai Szent Margit és Árpád-házi Szent Margit tiszteletének érintkezése.) *Magyar Egyháztörténeti Vázlatok*, 1992. 4. 79–89; „Ecce, iam vici mundum” Antiochiai Szent Margit tisztelete Magyarországon. Budapest, Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2001. (METEM Könyvek 32.)

¹¹ SZILÁRDFY Zoltán: Sajátos típusok a magyar szentek barokk kori ikonográfiájában. In: *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi 2000*. i. m. 83–85. Német nyelven, önállóan kiadva: *Eigenständige Typen in der barocken Ikonographie ungarischer Heiliger*. Esztergom, Keresztény Múzeum, 2001. 36–39.

¹² ZAKARIÁS János: Árpád-házi Boldog Margit 1943-as szentté avatása. (Adalékok Szent Margit XX. századi tiszteletéhez) In: *A domonkos rend Magyarországon*. Szerk. ILLÉS Pál Attila–ZÁGORHIDI CZIGÁNY Balázs. Piliscsaba–Budapest–Vasvár, PPKE–METEM, 2007. (Művelődéstörténeti Műhely, Rendtörténeti konferenciák 3.) 319–330.

¹³ Az alább olvasható szöveg eredetileg előadás formájában hangzott el a *Domonkos jubileum 1216–2016 – értékelés és felkészülés* című tudományos konferencián a vasvári Domonkos Rendtörténeti Gyűjteményben 2013. május 23-án. A végleges tanulmány elkészítésében nyújtott önzetlen segítségét ezen a helyen szeretném megköszönni Kontsek Ildikónak, a Keresztény Múzeum igazgatójának, és Smohay Andrásnak, a Székesfehérvári Egyházmegyei Múzeum igazgatójának.



1. kép. Árpád-házi Szent Margit. Fametszet, 1473 előtt.
Esztergom, Keresztény Múzeum Grafikai Osztálya. Fotó: Mudrák Attila

Technika: Színezett fametszet

Mester: Ismeretlen magyar (v. délnémet), 1500 k.

Leírás: Oszlopokon nyugvó boltív alatt szembeforduló női szent apácaruhában. Felső köpenye és fityulája fekete. Jobbjában liliomot, baljában csatos imakönyvet tart. Fejét enyhén balra billenti. Jobbra lent címerpajzsban: kettős kereszt, alatta hármashalom. A címerpajzs fölött korona.

Származás: Vétel Némethy Lajostól

Állapot: Ép

Kutatástörténeti áttekintés

A fametszetet először első ismert tulajdonosa, Theodor Oswald Weigel (1812–1881) közölte az August Christian Adolf Zestermannal (1807–1869) közösen 1866-ban kiadott impozáns megjelenésű katalógusuk második kötetében 1460–1470 közé datálva.¹⁴ 1872-ben a gyűjtemény katalógusát ismét kiadták egy kisebb formátumú, kevésbé reprezentatív kiadványban, ahol a grafikát ugyanazzal a tételszámmal, de rövidebb szöveggel ismertették.¹⁵

1874-ben Joseph Eduard Wessely ma is használt *Ikonographie: Gottes und der Heiligen* kötetének vonatkozó címszavában szerepelt.¹⁶ Ugyanebben az évben került a grafika Simor János esztergomi érsek (1867–1891) gyűjteményébe.¹⁷ A tulajdonosváltásról két publikációból is értesülünk: az *Esztergom* című hetilap első évfolyamából,¹⁸ valamint Rómer Flóris (1815–1889) *Régi falképek Magyarországon* című, máig alapvető korpuszából a Vas vármegyei Mártonhelyen (Martjanci, Szlovénia) föltételezett Árpád-házi Szent Erzsébet-falkép kapcsán. Ő adott hírt először új tulajdonosáról, valamint arról, hogy a metszetről már fotográfia is készült: „... mely előttünk szintén oly becses lenne, mint azon Szent Margit kép, amelyet nem rég az esztergomi bíbornok-érsek tekintélyes képgyűjteményéből Beszédes Sándor úrtól kaptam. Sz. Margitnak ezen képe annál becsesebb, mivel általa a magyar domokosi apácák ruházatával megismerkedünk, valamint azon jelvényel is, t. i. a liliommal, mint a tisztaság jelképével, melyet az iconographia neki tulajdonított; pedig ezen kép, mint azt a jobb szegletben alkalmazott kettős kereszt is mutatja, meglehetősen régi, és olyan időből való, midőn ezen szentek képei a magyaroknál még inkább divatban voltak, míg később, s ma is, a nemzetnek iránta való kegyelete kissé enyhülni látszik.”¹⁹

Rómer Flóris pár mondatos összefoglalásából egyértelműen kiviláglik, hogy (Szent) Margitnak a 15. század előtt egyetlen ismert hazai ábrázolása sem volt, de az is kiderült a szövegből, hogy Simor János gyűjteményében saját kora legmodernebb múzeumi feldolgozási módszereit alkalmazták, hiszen a fametszetről bekerülése után szinte azonnal fényképfelvétel készült.

¹⁴ St. Margaretha von Ungarn (1460–1470). In: *Die Anfänge der Druckerkunst in Bild und Schrift. An deren frühesten Erzeugnissen in der Weigel'schen Sammlung erläutert von T. O. W. und A. Z.* Leipzig, T. O. Weigel, 1866. 234. No. 147.

¹⁵ St. Margaretha von Ungarn 1460–1470. In: *Katalog frühester Erzeugnisse der Druckerkunst der T. O. Weigel'schen Sammlung.* Leipzig, T. O. Weigel, 1872. 66. No. 147.

¹⁶ Leipzig, T. O. Weigel, 286.

¹⁷ A metszetről Simor János alighanem a Weigel-gyűjtemény első katalógusából szerezhetett tudomást, amely Kontsek Ildikó szíves közlése szerint megvolt a könyvtárában.

¹⁸ Esztergom I. 20. sz. (1874) [Újságvivágot]

¹⁹ RÓMER Flóris. *Régi falképek Magyarországon.* Budapest, Hoffmann és Molnár, 1874. (Magyarországi Régészeti Emlékek – Monumenta Hungariae Archeologica III.) 44. Beszédes Szent Margit-metszet fényképéről legújabbban: PAPP Júlia: Adatok Beszédes Sándor Albrecht Dürer fametszetes Passió sorozatairól készített fényvéseteihez. In: *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára. Essays in honour of Mária Prokopp.* Szerk. Tüskés Anna. Budapest, Centrart Egyesület, 2009. 261–265. <http://www.pappjulia.eoldal.hu/cikkek/tanulmanyok/adatok-beszedes-sandor-albrecht-durer-fametszetes-passio-sorozatairol-keszitett-fenyveseteihez.html>, letöltve 2014. július 21.

1875-ben az érsek megnyitotta képtárát.²⁰ A grafikát a gyűjtemény Metszettárában állították ki.²¹

1879-ben, pontosan abban az esztendőben, amikor Volf György (1843–1897) kiadta Szent Margit legendáját,²² Rényi Dezső (1827–1889), Esztergom városi törvényszékének elnöke megjelentette *Az esztergomi Prímási kép- és metszettár s annak műirodalma culturtörténeti szempontból* című útmutatóját. Az ismertetésben a fametszetről csupán annyi tudható meg, hogy Theodor Oswald Weigeltől került Simor János gyűjteményébe: „...Melynek darabos volta és egész kezelése oly kezdetleges, miképp eredetét 1460-nál korábbra és 1470-nél későbbre tenni alig lehet. Sz. Margit egész alakban áll, fekete palástba burkolva, aranyozott dicskőrrel fején, kinyújtott jobb kezében fehér liliom ágat, baljában könyvet tart. A kép baloldali legalsó szegletén koronás paizs, ebben vörös mezőben a hármass hegy, ezek középsőjén az apostoli kereszt. Világos vonatkozás ez hazánkra. Az egész alak architectonicus oszlopos iv alatt áll és színezve van. Culturtörténeti becse igen érdekessé teszi e metszetet, mely a Weigel gyűjteményből (lásd ennek catalogusában a 147. számot) került ide. Mestere ismeretlen, gyanítani sem lehet, mert minden jegyet nélkülöz.”²³

Rényi leírását, egyéb mondanivalója nem lévén róla, 1884-ben Némethy Lajos szó szerint átvette az egyébként máig alapműnek számító *Adatok Árpádházi Boldog Margit ereklyéinek történetéhez* című kis monográfiája *B. Margit ábrái* fejezetében, az alábbi kiegészítéssel: „Meg van hű másolatban gyűjteményemben. Feltűnő e czimeren a koronának alakja és a hármass domb. Melyek nyomán a képnek korára lehet következtetni.”²⁴

Hogy pontosan milyen másolatban volt meg nála a grafika, az nem derül ki a szövegéből. Erre csupán két év múlva kapunk egyértelmű választ az *Egyházművészeti Lapban* közölt publikációjából. Ebben a nagyobb lélegzetű tanulmányában ugyanis ismét foglalkozott a grafikával a korábbiaknál sokkal részletesebben, s korábbi datálását is jelentősen módosította az 1450–1475 közötti évekre: „Készülési ideje és műbecse miatt megérdemli, hogy első helyen ismertessem a Weigel-féle gyűjtemény remek színezett fametszetét. Rajta magyarországi sz. Margit domonkosrendű apácza öltözetében van ábrázolva. Feje körül arany gloriával bír, jobb-jában szép nagy liliomot tart, melynek szára levéldús, azonban peristilljén hiányzanak a hím-szálak. Balkezeiben két szíjjal becsukott könyvet tart. Balfelől lábánál Magyarország címere áll, melynek vörös mezejében a fehér kettős kereszt van, a mely csúcsban végződő talpával, lóhere alakú zöld helyen áll. Arany királyi korona fedi e paizst. A paizs alakja lent félkört képez. A szent táblázatos zöld talajon kapuzat alatt áll, mely lapos félkörívvel záródik. A kapuzat oszlopai egyszerű henger alaku oszlopfőkkel bírnak, melyeken pálczatag, horony és vállkötábla van, mely alól és felül szalag-szegélyezéssel bír. Az oszlopfőktől egész a boltív magasságáig egyenesen felemelkedő fala a kapuzatnak háromszögű fülkékkel bír, melyek hosszoldalai (hypotenusái) domborúk, mert a kapuzat-ív külső vonalával egyirányuak.

A kép – mondja *Weigel* – ritka szépsége által feltűnő, és rajzolata, metszete és színezeténél kitűnősége, miatt páratlanul áll gyűjteményünkben.

A kihátítás nélküli, alól félkör alakú paizs, a puhán uszályzott köpeny, és a gyöngye kapocs alakú ránczok ezen képet a XV. század harmadik negyedében készültnek bizonyítják.

A színekről részletezve megemlíthetjük, hogy a fénykör arany, a szentnek alsó öltöne fehér, köpenye fekete, fejkendője felül fekete, belől fehér és fehér szegéllyel bír. A könyv kötése

²⁰ KONTSEK Ildikó: Simor János, a Keresztény Múzeum megalapítója. In: *Miscellanea Ecclesiae Strigoniensis*, VI. Szerk. BEKE Margit. Budapest, Szent István Társulat, 2013. 35–40.

²¹ RÉNYI Dezső: Simor János bíbornok mint műgyűjtő és mecénás. *Vasárnapi Ujság*, XXXIII. 44. 1886. október 31. 703, 706.

²² *Szent Margit élete*. Budapest, kiadta VOLF György. M. Tudom. Akadémia nyelvtudományi bizottsága, 1879. (Nyelvemléktár 8.) Budapest, 29–30.

²⁴ NÉMETHY 1884. i. m. 1884. 144–145. és 2. jegyzet.

halvány vörös, metszete sárga. A táblázatos padló élénk zöld, ép ilyenek a lilium levelei és a hármas domb. A kapuzat halvány barna, sötétebb árnyalattal és fehér világítással a boltív második pálczatagján. A fülkék mélyedése fekete. A levegő indigókék és fehér színbe való átmenettel.

Valószínűleg ezen fametszet az, mely a bíbornok, hercegprímás és esztergomi érsek úr ő eminentiája esztergomi nagybecsű metszettárában mint unicum őriztetik...²⁵

1887-ben Kőrösy László (1856–1918) esztergomi főreáliskolai tanár írt róla útikalauzának XX., a „Simor-muzeum”-ot bemutató fejezetében, a Metszettár ismertetésekor egyetlen mondatot: „Ebben a páratlan osztályban találkozunk a XV. századból egy unicummal, mely Sz. Margit képét ábrázolja primitív, de tanulságos metszeten.”²⁶

1891-ben meghalt Simor János. Gyűjteményét, köztük a fametszetet is, végrendeletileg az általa alapított Keresztény Múzeumra hagyta.²⁷

1895-ben a Szilágyi Sándor (1827–1899) szerkesztette millenniumi *Magyar Nemzet Története* sorozat Marczali Henrik (1856–1940) által írt második kötetének hatodik könyvében *Az Árpádok kihalása* fejezetben közölték egész oldalas mellékletként,²⁸ de mint „Némethy Lajos birtokában lévő XV. századi színezett fametszet”-et.²⁹

A következő évben ugyancsak önállóan, színes illusztrációként szerepelt a Fraknoi Vilmos (1843–1924) bevezetőjével kiadott *Veszprémi Püspökség római oklevéltára* első kötetében, ám teljesen eltérő magyarázó szöveggel az I. számú: *B. Margit IV. Béla király leánya, szentté avatása tárgyában foganatosított tanú-kihallgatás jegyzőkönyve (1276)* címet viselő oklevél³⁰ közlése előtt: „Boldog Szűz Margit legrégibb képe. (A. D. E. Simor János bíbornok-prímás esztergomi műgyűjteményében őrzött XV. századbeli színes metszet hasonmása.)”³¹

Ez a melléklet azért különösen jelentős a korábban közölt illusztrációkhoz képest, mert mérethelyes faksimile volt, melyen számos apró részlet is jól megfigyelhetővé vált. Például az aranyozott, de az évszázadok alatt erősen korrodálódott dicsfényben tizenkét apró kör, illetve Margit fején a nyitott, lombos ágú korona részlete.

1901-ben Divald Kornél foglalkozott a lappal, s mesterét is megpróbálta azonosítani: „Ugyancsak a XV. század második felében élt a [Buda]szentlőrinczi kolostorban Antal testvér, aki a fametszés terén vált ki. Az egyetlen ránk maradt fametszet, amely Buda török hódoltság előtti művészetével kapcsolatba hozható, a szent Margit magyar királynőt ábrázoló s a XV. század második feléből való, az egykorú német fametszetek nyers voltától nagy mértékben ment és hatásosan színezett fametszet, amelynek egyetlen példányát az esztergomi primási gyűjtemény őrzi, s amelyet facsimilében Fraknoi bocsátott közre.”³²

Leírását szó szerint megismételte a *Művészeti Könyvtár* sorozatban 1903-ban kiadott *Budapest művészete a török hódoltság előtt* című összefoglaló könyvében a *Veszprémi püspökség*

²⁵ NÉMETHY 1886. i. m. 7–9.

²⁶ KÖRÖSY László. *Esztergom. Történeti emlékkönyv*. Esztergom, Laskai Osvát Antikvárium, 2008. (Az 1887. évi kiadás reprintje.) 129.

²⁷ KONTSEK 2013. i. m. 38.

²⁸ Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Részvénytársulat. 556–557. lap közötti színes nyomat.

²⁹ Képalírás és képek jegyzéke: 679. Valószínűleg ez a leírás okozhatta ettől kezdve, hogy Némethy Lajos az eredeti metszet tulajdonosaként lett feltüntetve.

³⁰ Az oklevéltárban a Margit halálát követően felvett tanúkihallgatási jegyzőkönyv teljes szövege is olvasható.

³¹ *A Veszprémi Püspökség római oklevéltára*. Báró Hornig Károly veszprémi püspök megbízásából közrebocsátja a Római Magyar Történeti Intézet. I. 1103–1276. Budapest, Franklin Társulat Nyomdája, 1896 – Monumenta romana Episcopatus Vesprimiensis. munificentia Caroli L. B. Hornig episcopi Vesprimiensis. Edita A Collegio Historicorum Hungarorum Romano. Tomus I. 1103–1276. Budapestini, Franklin-Társulat, 1896. (A továbbiakban: MEV) C–CI. lap között.

³² DIVALD Kornél: *A régi Buda és Pest művészete a középkorban. (Műtörténelmi és topográfiai tanulmány.)* Budapest, Szent-István-Társulat Tud. és Irod. Osztály, 1901. (A Szent-István-Társulat Tudományos és Irodalmi Osztályának Felolvasó Üléséből, 41.) 101–102.

oklevéltárba illesztett színes másolat fekete-fehér felvétele kíséretében.³³ Az illusztráció ahhoz képest jóval gyengébb minőségű volt, továbbá durva beavatkozás nyomait is magán viselte. Az 1896-os kiadásnál a dicsfényben még látható tizenkét kör ezen a mellékleten csillagokká alakult át, számuk pedig hatra redukálódott. A kép felirata: „Szent Margit. Színezett fametszet az esztergomi primási gyűjteményben. 2/3 nagyság. Fraknoi nyomán.”³⁴

Az Árpád fejedelem halálának ezredik évfordulója emlékére megjelentetett *Árpád és az Árpádok* című monumentális díszalbumban ugyancsak a veszprémi oklevéltárban közölt faksimilét mellékeltek, de annál valamivel erősebben kontúrozva, *Az Árpádok mint a magyar keresztény egyház szervezői* című, Békefi Remig (1858–1924) által írt fejezetben a következő szöveggel: „Boldog Margit. Az esztergomi primási műgyűjteményben őrzött XV. századbeli metszet színes hasonmása. A veszprémi püspökség római oklevéltára. I. kötet. C. lap után.”³⁵

Valamivel bővebb leírása egy fejezettel később olvasható: „Szépen feltünteteti boldog Margit lelkének vonásait az a festő is, a ki a XV. században a domonkos-apácák ruhájában, lábainál Magyarország címerével ábrázolja őt. A magyarok javáért elvállalt és megőrizett szüzségét a jobb kezében tartott liliummal, isten imádságában töltött idejét bal kezében tartott imádságos könyvvel jelzi.”³⁶

1921-ben a Fővárosi Közmunkák Tanácsa a szigetre tereprendezési pályázatot írt ki. Ennek nyomán megkezdődhettek a régészeti ásások is a dominikána kolostor területén.

1927-ben Divald Kornélnak a Magyar Királyi Egyetemi Nyomda alapítása 350. évfordulóján megjelentetett, utóbb különböző méretben és borítóval többször is kiadott *Magyarország művészeti emlékei* című szintézise fekete vászonkötésére ragasztották a Szent Margit-fametszet színes nyomatát, jóllehet a kötetben egy árva szó sem olvasható róla. A borítókép kiválasztásának az lehet a magyarázata, hogy ebben az évben ünnepelte a magyar katolikus egyház Margit boldoggá avatásának századik évfordulóját.³⁷ 1929-ben újabb mozgalom indult Margit kanonizációja érdekében.³⁸ Divald nagy kultusztörténeti kötetében, a Tarczai György írói álnevén a Szent Imre Év alkalmából kiadott, *Az Árpád-ház szentjei* című, említett könyvében, melyre adatgazdagsága miatt máig is gyakorta hivatkozunk, bár nem foglalkozott a grafikával, a képjegyzékben négy mondatot közölt a fametszetről, korábbi magabiztos állításához képest határozottan visszafogottan. A rövid magyarázó szövegben már szó sincs Antal mesteréről, és a datálást illetően is óvatosabb lett: „B. Margit. Fametszet az esztergomi primási gyűjteményben. XV. század. Valószínűleg budai mester műve, későbbi időben befestették. Fején kis koronát viselt, s ma feketére festett palástja festői ráncokban omlott alá. Félnagyság.”³⁹

Megjelent a lap *A magyar történelem képeskönyvében* is, mely műfaját tekintve talán a legelsőnek mondható idehaza. A képaláírások Genthon Istvántól (1903–1969) származnak, aki a grafikához a következő magyarázó szöveget fűzte: „Árpád-házi Boldog Margit. Fametszet 1500 körülől az esztergomi Keresztény Múzeumban.”⁴⁰

Genthon István volt az első, aki erre a késői időpontra datálta a metszetet. Említést érdemel továbbá, hogy a grafikán a hátteret, a padozatot, a dicsfényt, a könyvet, a liliumot, a címet és

³³ Budapest, Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai) Cs. és Kir. Udvari Könyvkereskedés kiadása, 89–90.

³⁴ Uo. 89.

³⁵ *Árpád és az Árpádok. Történelmi emlékmű.* Szerk. CSÁNKI Dezső. Budapest, Franklin-Társulat. É. n. [1907.] 298–299. lap között.

³⁶ DR. KARÁCSONYI János: *Az Árpád-ház szentjei.* In: *Árpád és az Árpádok.* i. m. 320.

³⁷ A boldoggá avatási pert 1827. szeptember 22-én XII. Leó pápa (1823–1829) fejezte be. Divald Kornél egyébként ebben az évben TARCZAI György írói álnevén *Margit legendák* címmel kiadott egy kis kötetet is Jaschik Álmos rajzaival. Vö. a fenti 3. jegyzet.

³⁸ Mozgalom indult meg Árpád-házi Boldog Margit kanonizációja iránt. *Nemzeti Újság*, XI. 1929. szeptember 8. 21.

³⁹ TARCZAI [1930.] i. m. 137., 141. kép. Képaláírás: 166.

⁴⁰ A bevezetést írta GEREVICH Tibor. Összeállította GENTHON István. Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Nyomda, 1935. 24.

a koronát színezés nélkül közölte, csupán Margit köpenyét és vélumát hagyta feketén. Ezzel a retusálással alighanem azt akarta érzékeltetni Genthon, hogy a metszet eredetileg színezés nélküli lehetett.

A könyvnyomtatás ötszázadik évében, 1940 karácsonyán Rexa Dezső (1872–1964) a Fővárosi Közmunkák Tanácsa támogatásával megjelent *Margitsziget* című könyvéhez ugyanezt a képet mellékelte.⁴¹

Az 1948-ban kiadott esztergomi műemléki topográfia első kötetében a *Metszetek* fejezetben Genthon István ismét közölte a lapot. Feltűnő, hogy csupán ezt az egy alkotást emelte ki a gyűjteményből, s ebben már későbbi színezésének megfelelően. Mivel Árpád-házi Margitot 1943-ban szentté avatták, magyarázó szövege a következőképpen módosult: „Unikum: ÁRPÁDHÁZI SZENT MARGIT-ot ábrázoló magyar vagy délnémet fametszet 1500 körül, később kiszínezve. 19,2x12,5 cm. A Weigel gyűjteményből.” Képalírása: „Árpád-házi Szent Margit. Fametszet. 1500 körül.”⁴²

Közel négy évtized után Szilárdfy Zoltán úttörő jelentőségű szentkép-könyvében érintette ismét pár mondatban a fametszetet, de konkrét források nélkül: „Egy adat szerint a budaszentlőrinci pálos kolostornak is volt fametsző műhelye. Talán ott készült az 1500-as években az esztergomi Keresztény Múzeum Árpád-házi Szent Margitot ábrázoló színezett fametszete, a magyar grafikátörténet becses darabja.”⁴³

1986-ban a V. Kovács Sándor (1931–1986) szerkesztésében kiadott, Mátyás király leveleiből összeállított válogatásban szerepelt illusztrációként a metszet, annál az 1462–1464 között a bíborosi kollégiumnak írt kérvénynél, melyben a király megsürgette Margit szentté avatását.⁴⁴

1994-ben Puskely Mária közölte a képet a „*Világos kert vala híres Pannonia...*” című, rendkívül adatgazdag, teljes körű bibliográfiára törekvő kötetének ikonográfiai példatárában a következő képalírással: „Szent Margit. XV. századi fametszet. Esztergom, Keresztény Múzeum.”⁴⁵

A következő évben ugyancsak megjelent a grafika a szintén alapműnek számító, szerzetesrendekről összeállított könyvében, hasonló képalírással: „Árpád-házi Szt. Margit domonkos apáca. Fametszet. XV. sz. Esztergom, Keresztény Múzeum.”⁴⁶

1999-ben kiadták Árpád-házi Margitnak V. Ince pápa (1276) által elrendelt második, 1276-os szentté avatási pere július 16-tól október 12-ig zajlott tanúkihallgatási jegyzőkönyvének magyar fordítását. A kötet címlapjára a fametszet került.⁴⁷

⁴¹ Budapest, Officina, 10.

⁴² – – (GENTHON István): Árpád-házi Szent Margit. In: *Esztergom műemlékei. I. Múzeumok, kincstár.* BALOGH Albin, CSÁNYI Károly, GEREVICH Tibor, HUSZÁR Lajos, LEPOLD Antal közreműködésével összeállította GENTHON István. Szerk. GEREVICH Tibor. Budapest, Műemlékek Országos Bizottsága, 1948. (Magyarország Műemléki Topográfiája I.) 161., 180. kép.

⁴³ SZILÁRDFY Zoltán: *Barokk szentképek Magyarországon.* Budapest, Corvina, 1984. 9. MOJZER Miklós *Tabula, figura, imago* című tanulmányára (*Művészettörténeti Értesítő*, XXVI. 1977. 105–124.) hivatkozott, ám a megjelölt oldalon semmi sem olvasható a metszetről. Az idézett helyen ugyanis csupán a dél-magyarországi (szegedi és csanádi) obszerváns kolostorok föltételezett fametsző műhelyeiről esik szó.

⁴⁴ *Mátyás király levelei 1460–1490.* Szerk. V. KOVÁCS Sándor. Ford. BALLÉR Pirokska. Budapest, Szépirodalmi, 1986. 26–27. A kép és a beadvány összekapcsolása egyértelműen sejtette, hogy valami közük lehet egymáshoz, de erre sem akkor, sem később nem figyelt föl senki.

⁴⁵ PUSKELY Mária: „*Világos kert vala híres Pannonia...*” *Példabeszédek a magyar múltból. X–XVIII. század. Forrásszövegek, forráskiadványok, szakirodalom, szépirodalom, ifjúsági és gyermekirodalom, ének s zenei visszhangok, ikonográfia.* Budapest, AMEKO, 1994. (30.) kép

⁴⁶ PUSKELY Mária: *Keresztény szerzetesség. Történelmi kalauz.* I. Pannonhalma, Bencés, 1995. 232–237., kép: 237.

⁴⁷ *Árpád-házi Szent Margit legrégebb legendája és szentté avatási pere. Boldog Margit élettörténete. Vizsgálat Margit Szűznek életéről, magatartásáról és csodatetteiről.* Előszó: KLANICZAY Gábor, ford. BELLUS Ibolya–SZABÓ Zsuzsanna. Budapest, Balassi, 1999. (A továbbiakban: *Jegyzőkönyv* 1999.)

2000-ben *A magyar kereszténység ezer éve* című nagyszabású kiállításon mutatták be a Vatikáni Múzeumban (Musei Vaticani), majd a Magyar Nemzeti Múzeumban. A tárlat tudományos katalógusába Kontsek Ildikó írt róla tételt az alapadatok felsorolásával és Szent Margit rövid életrajzával; maga a fametszet azonban csupán négy érdemi mondatot kapott Genthon István 1948-as leírása nyomán.⁴⁸ Az ugyanabban az évben a Keresztény Múzeumban rendezett *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi* című kiállításon is szerepelt a kép. Katalógusában a szerző feltüntetése nélkül írtak róla néhány soros közlést, mely gyakorlatilag *A magyar kereszténység ezer éve* című kiadványban olvasható szöveggel azonos.⁴⁹ Ugyanebben a kötetben Szilárdfy Zoltán is érintette a magyar szentek barokk kori ikonográfiájáról írt nagyobb tanulmányának Szent Margitról szóló fejezetében: „...feltehetőleg Budán készült 1500 körül.”⁵⁰

Magyar Zoltán néprajzkutató *Az Árpád-ház szentjei* című, egy sorozat részeként 2005-ben kiadott kötetében képmelléklet gyanánt szerepelt a grafika „Szent Margit” aláírással.⁵¹

Időrendben a következő publikáció a *Magyar Katolikus Lexikon* „Margit, Árpád-házi” címszava, melyben „Az esztergomi Ker. Múz. fametszete 1510 k. liliomot és kv-et tartó domonkos apácaként, koronás m. címerrel ábrázolja” leírással sorolta fel szerzője a képzőművészeti ábrázolások között.⁵²

Jelen sorok szerzője a *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon* VII. kötetében írt róla mint Szent Margit legismertebb képéről. Elfogadva a *Magyar Katolikus Lexikon* szerzőjének datálását, szintén 1510-re keltezte, ám leírásában a metszet összekeveredett egy ugyancsak a Keresztény Múzeumban őrzött 17. századi rézmetszettel.⁵³

Legutóbb Wehli Tünde említette röviden a grafikát egy jubileumi előadásban, felsorolva Margit középkori ábrázolásai között, s arra a következtetésre jutott, hogy „alighanem a Nyulak sziget apácák rendelték meg vagy éppenséggel náluk készült.”⁵⁴ Előadása 2014-ben nyomtatásban is megjelent az alábbi leírással: „...említendő az esztergomi, egyetlen példányban ismert fametszet. Ives-oszlopos fölkében álló nimbuszos Margit a kis papírképen a dominikánák fekete-fehér habitusát viseli, jobbában tisztaságára utaló liliomot, baljában ájtatosságára célzó könyvet tartva. E semleges ismertetőjegyekhez képest egyértelműen utal az ábrázoltra a jobb láb közelébe helyezett kettős kereszt címerpajzs, koronával a tetején. A fametszet irodalma 1500 körüli délnémet vagy magyarországi munkának tartja. Ikonográfia és típus alapján kolostori környezetben vagy legalább szerzetesrendi megbízásból készülhetett a feltehetően magánáhitatot szolgáló lap. Talán nem tévedés megrendelőjeként a margitszigeti apácákra gondolnunk, hiszen korabeli pezsgő szellemi életüket és egykorú rendtársuk iránti érdeklődésüket irodalmi alkotások őrzik. Metszetek, szentképek ismeretéről, birtoklásáról pedig az Érsekújvári Kódex passióképei vallanak.”⁵⁵

⁴⁸ K. I. (KONTSEK Ildikó): Ismeretlen magyar mester: Árpád-házi Szent Margit. 1500 körül. In: *A magyar kereszténység ezer éve – Hungariae Christianae Millennium*. Szerk. ZOMBORI István–CSÉFALVAY Pál–Mária Antonietta DE ANGELIS. Budapest, Magyar Katolikus Püspöki Konferencia, 2001; 284. Kat. 2.22., kép: 283.

⁴⁹ *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi* 2000. i. m. 133. Kat. III. 17. [KONTSEK Ildikó]

⁵⁰ SZILÁRDFY 2000. i. m. 83.

⁵¹ Budapest, Káiros, 182.

⁵² ** (Diós István): Margit, Árpád-házi, Szt, OP. In: *Magyar Katolikus Lexikon. VIII. Lone – Meszl*. Főszerk. Diós István. Budapest, Szent István Társulat, 2003. 606.

⁵³ KERNY Terézia: Magyar szentek tisztelete és képzőművészeti ábrázolásai (13–18. sz.). In: *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*. VII. Főszerk. KŐSZEGHY Péter, szerk. TAMÁS Zsuzsanna. Budapest, Balassi, 2007. 232.

⁵⁴ WEHLI Tünde: *Árpád-házi Szent Margit egy lombard reneszánsz kódexlapon*. Előadás. Elhangzott a PPKE Művészettörténeti Tanszékének 15 év című jubileumi konferenciáján 2012. május 3-án.

⁵⁵ WEHLI 2014. i. m. 107–108, 114., 13. jegyzet.

Tanulmányával szinte egy időben jelent meg e sorok szerzője tanulmányának rövidített, katalógustétel jellegű változata, mely számos ponton összecseng Wehli Tünde fölvetéseivel.⁵⁶

A talán túlzó részletességgel tárgyalt kutatástörténeti áttekintés nem volt véletlen. A felsorolásból ugyanis világosan kiderül: bár számtalan történeti, művelődéstörténeti, művészettörténeti összefoglalásban felbukkant a fametszet, leginkább csak illusztrációs szerephez jutott. Ennek egyértelműen az volt az oka, hogy más középkori magyarországi ábrázolás nem lévén, csupán ezt tudták felhasználni Margit bemutatásához. A sok közlés ellenére azonban érdemleges leírás alig, önálló publikáció pedig egyáltalán nem született róla. 1948 után kutatása évtizedekre megszakadt. Ennek egyik okát a gyökeresen megváltozott politikai helyzetben kereshetjük, de más tényezők is közrejátszottak benne. A középkorral foglalkozó művészettörténészek túlságosan későinek tartották a grafikát, a reneszánszkutatók – miután egyértelműen all'antica stílusjegyeket nem fedeztek fel rajta – nem foglalkoztak vele, vagy primitívvé degradálták, sőt hamisnak tartották. A bizonytalanságot mindenekelőtt az okozta, hogy a 19. század végén számos színes nyomat és faksimile készült róla, amelyek technikáját a képalírásokban nem minden esetben tüntették fel egyértelműen. Hitelessége emiatt kérdésessé, határozottan gyanússá vált. Zavart okozott továbbá ikonográfiája is, hiszen Margitot szentként, dicsfényvel ábrázolták, holott a metszet készítése időpontjában még nem volt az. Nehezítette a tisztánlátást a 19. század végi magyarországi possessor kiléte is, mert Simor Jánost és Némethy Lajost egyaránt feltüntették a szerzők, a Keresztény Múzeum tárgyleíró kartonján is az utóbbi szerepel tulajdonosként, jöllehet, mint erre a neves egyháztörténész – kétségtelenül kissé félreérthetően ugyan – minden közleményében utalt, saját tulajdonában kizárólag a metszet nemes másolata volt!

Elgondolkodtató, hogy olyan nemzetközileg elismert kutatók, mint Hoffmann Edith (1888–1945) és Balogh Jolán (1900–1988), nem tanúsítottak érdeklődést iránta, s a nagyobb művészettörténeti összefoglalásokban, valamint az utóbbi két évtizedben a korszakot bemutató kiállítások terjedelmes szakkatalógusaiban sem kapott helyet. Abban a kevéske szövegben pedig, ami mégis született róla, hemzsegték a közhelyek és a tévedések. Hogy ez így alakulhatott, abban részben túlságosan szigorúan megítélt minősége játszhatott közre, részben pedig az, hogy a képről – valljuk be őszintén – első szemrevételezésre valóban nem lehet túlságosan sokat, főleg pedig újat mondani. Erősen redukált ábrázolás, csupán a leglényegesebb ismertetőjegyek, vagyis a dominikána habitus és néhány attribútum feltüntetésével. A felsorolt irodalomban, alighanem éppen emiatt, a metszet méretét és anyagát leszámítva, önálló gondolatot, észrevételt alig találni. A szerzők zöme vagy a korábbi leírásokat, vagy önmagát ismételtette a provenienciát, a datálást és az attribúálást illető bizonytalanságokkal. Jellemző példa az állítólagos Antal mester szerzősége. Nevét és munkásságát Divald Kornél vezette be a szakirodalomba a hagyományos, s ettől, úgy tűnik, immár szabadulni soha nem tudó hazai módszereket követve: vagyis ha a forrásokban felbukkan egy művésznév, akkor attól kezdve hozzá kapcsolnak minden egyéb kortárs művet is. Genthon István hajlott egy ismeretlen délnémet attribúció felé, mások anonimnak, de magyar mesternek tartották. A lap készítése idejének meghatározása is igen változatosan alakult a „meglehetősen régítől” az 1510-ig terjedő időhatárig. Voltak, akik megpróbálták pontosítani stiláris jegyek alapján az 1450–1475 közötti évtizedre; más szerzők, talán kompetencia hiányában, csupán az évszázadot jelölték meg. Genthon Istvánnál bukkant fel először az 1500 körüli dátum. Néhány éve a *Magyar Katolikus Lexikon* szerzője viszont egészen pontosan az 1510-es évszámot adta meg. Ennek okát nem kell különösebben nyomozni. Ráskay Lea domonkos apáca ebben az évben másolta le magyar

⁵⁶ KERNY Terézia: Árpád-házi Szent Margit alakja egy 15. századi fametszeten. In: *A zsoldártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női művelődés történetéből*. Szerk. PAPP Júlia. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2014. 65–70.

nyelven a Szűz Mária-szigeti kolostorban Margit legendáját.⁵⁷ Logikailag teljesen elfogadható érvelés, hiszen a fametszet (mérete alapján legalábbis) akár ebbe az életrajzba is készülhetett volna.⁵⁸

Jóllehet a grafika valóban unikális darab, máig nem történt meg legalapvetőbb technikai vizsgálata (a kézzel merített papír minőségének összetétele, szilárdsági vizsgálata, az utóbb felvitt akvarell, a tus, a tinta elemzése, röntgenfelvétele stb.), sem pedig későbbi, különböző technikájú sokszorosított reprodukcióinak (például Beszédes Sándor fényképei, fakszimilék, egyéb színes nyomatok stb.) összegyűjtése, rendszerezése, recepciójának nyomon követése. Teljesen hiányzik az eddigi közlésekből a grafika történeti hátterének feltárása, amelyből kideríthetők lennének mindazok a devocionális, egyházpolitikai indítékok, melyek hatására megszületett, de stílárius jegyeinek, ikonográfiájának elemzésével szintén adós még a kutatás.

A metszet leírása

A grafikát legrészletesebben Némethy Lajos írta le. Alapos elemzéséhez ezért csupán néhány kiegészítést szeretnék fűzni.

A lap hátoldalán két hosszú, „Doboz I–18” feliratú bélyegző található. Alján „St. Margaretha v. Ungarn – Ann. 1460 – Unicum”, balra fent: 1471/1120 fr” ceruzával írt feliratok olvashatók.

Margit tenyerét és kézfejét attribútumai teljesen eltakarják. A perspektivikusan ábrázolt, szabálytalan téglány alakú kövezen álló szent feketére festett, kivillanó cipőjének csonka az orra, s a lap legaljára került. Ennek oka alighanem egy utólagos körbevágás lehet. Föltételezhető, de egyelőre nem bizonyítható, hogy a levágott rész egykor Margit nevét és származását örökítette meg. A fekete tussal (vagy tintával) történő rész színezésére valószínűleg közvetlenül a metszet nyomtatása után kerülhetett sor, hogy a dominikána habitust egyértelműen megkülönböztessék más apácarendi viseletektől. Ezt követhette közvetlenül, vagy egy későbbi ismeretlen időpontban a teljes lap akvarellal történő befestése. A dicsfényt és a koronát laparannyal vonták be. Margit ismertetőjegyeit a metsző erősen kiemelte. A lilomot és a könyvet a királylány nem csupán konvencionális attribútumként tartja, hanem feltűnően demonstrálja is azokat a néző felé, mintha szándékosan jelezni akarna velük valami lényeges mondanivalót.

Az attribútumokat, építészeti és heraldikai elemeket aprólékosan megvizsgálva további figyelemre méltó észrevételek tehetők. Az ismertetőjegyek ugyanis a Margit legendáiban (*Legenda vetus*, *Legenda minor*, *Legenda maior*), az 1276-ban fölvetett szentté avatási jegyzőkönyvben, valamint a *Legenda vetus* átdolgozása nyomán 1515-ben íródott és a *Gömöry-kódex*ben megőrződött verses zsolozsmájában⁵⁹ szereplő ereklyékkel, a Margit által olvasott liturgikus művekkel,⁶⁰ de még a Szűz Mária tiszteletére szentelt kolostor építészeti részleteivel is egytől egyig

⁵⁷ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, MNy 3. Kiadása: *Szent Margit élete 1510*. Kiad. P. BALÁZS János. Budapest, Magyar Nyelvtudományi Társaság, 1990. (Régi magyar kódexek 10.) A kódex legújabb összefoglalása: M. NAGY Ilona: *Szent Margit élete (Margit-legendá)*. In: *Látjátok feleim... Magyar nyelvemlékek a kezdetektől a 16. század végéig*. Összeállította MADAS Edit. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, 2009. 276–279. Kat. 31. A szerzőnek a témához kapcsolódó egyéb műveit lásd http://deba.unideb.hu/deba/Margit-legendá_Szent_Margit_elete_1510/tanulmányok.html, letöltve 2014. július 12.

⁵⁸ A kódex mérete 210×144 mm. Eredeti kötése elveszett. Elvileg belefért volna a metszet. A kódexről legújabban korábbi irodalommal: HAADER Lea: *Arcképtörödékek ómagyar scriptoroktól*. In: *Látjátok feleim...* 2009. i. m. 53–78; Uő.: *Gömöry-kódex*. In: uo. 310–311. Kat. 47.

⁵⁹ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár Kézirattára, MNy 5.

⁶⁰ A Margit bal kezében tartott kötet talán egy *Psalterium* lehet, melyről magistrája, Olimpiades asszony is megemlékezett vallomásában: „mindig kezében volt a zoltároskönyv, nagybőjt alatt, mert mindig a kezében láttam a zoltároskönyvet, kivéve mikor evett, s mikor a misén vett részt.” *Jegyzőkönyv* 1999. XIV. Egy érdekes adalék: Csapodi Csaba (1910–2004)

pontosan meghatározhatók. A liliumról a *Legenda maior*ban és a *zsolozsmában* is olvashatunk: „Tudta ugyanis, hogy a liliumos szüzesség ragyogó és jó illatú virága az egyház hajtásának díszé, Isten életszentséget felragyogtató képe. Krisztus Király nyájának kiválóbbik része.”⁶¹

Zsolozsmájában mint tündöklő lilium („Candenti vernans lilio”) tűnik fel, aki liliumot, ékes koszorút visel, illata ékes („Lilia conferto / Redolens gerit insita sertó”).⁶² A virágszimbólummal közvetett összefüggésben állnak a *Legenda vetus* sorai is: a királylány szeretett a kolostor kertjében tartózkodni, tisztán tartotta a kertet,⁶³ és söprögette az ösvényeket.⁶⁴ Attribútum természetesen az ugyancsak pontosan azonosítható rendi öltözéke is, a *zsolozsmában* hófehér virághoz hasonlított ruhája („Floris amictus nivei”), valamint szűzi fátyla („Virgo iam velata”), amelyek csodátévő erővel bírtak. Habitusának különböző darabjait gyakran kölcsönkérték az apácáktól, és betegeket gyógyítottak velük sikeresen. V. István (1270–1272) leányához, Erzsébethez betegségek odavitték a szent szűz ciliciumát, skapuláréját, fátylát és más ruhadarabjait. Somogyi Ágnes tanúkihallgatásakor elmondta, hogy Margit hajszálaiból és ruháiból kapott maradványokat, melyeket ereklyeként magánál tartott, s arcára helyezte azokat. A becses ruhadarabok a dominikánák, majd a pozsonyi klarisszák inventáriumában egészen a 18. századig nyomon követhetők.⁶⁵ Ha tovább vizsgálódunk ezen az úton, újabb érdekes megfigyeléseket tehetünk. Az oszlopos árkád a kolostorkertet körülvevő árkados folyosót, az apácák séta közben végzett elmélkedő-szemlélődő imádságának helyét, azt a kerengőt idézi föl, mely szintén előfordul a legendákban, például amikor a Duna kiáradásakor Margit gyóntatója, Marcellus felmászott a falra ott, ahol azok az oszlopok voltak, melyek a kolostor kerengőjét alkották. A két hengeres oszlop egyébként ez esetben sem fiktív építészeti elem, s nem csupán kulissza. A kolostor ásatásai során pontosan ilyen profillal ellátott lábazatú pillérek kerültek elő.⁶⁶ A téglány alakú, szabálytalan kőpadozat látszólag lényegtelen háttér. Számtalan hasonló példát lehet hozni

vetette fel elsőként, hogy a wolfenbütteli Herzog August Bibliothekben őrzött, 1259–1261 között íródott és miniatűr nagyméretű (320×225 mm) zsolotársókönyv (Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Cod. Guelf. Helmst. 52.) Margit személyes használatára készülhetett. CSAPODI Csaba: XIII. századi magyarországi Psalterium Wolfenbüttelben. *Magyar Könyvszemle*, 91. 1975. 231–242; WEHLI Tünde: A wolfenbütteli zsolotársókönyv könyvfestészeti szempontból. In: *Tanulmányok a középkori magyarországi könyvkultúráról*. Szerk. SZELESTEI N. László, Budapest, OSZK, 1989. (Az Országos Széchényi Könyvtár kiadványai. Új sorozat 3.) 251–258; HOFFMANN Edith: *Régi magyar bibliofelek*. Az előszót, az új jegyzeteket írta és a kötetet szerk. WEHLI Tünde. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 1992. 214. (WEHLI Tünde); SCHWARCZ Katalin: A Nyulak-szigeti domonkos apácák könyves emlékei. In: *A domonkos rend Magyarországon 2007*. i. m. 246–275.

⁶¹ A *Legenda maior* idézeteknél az alábbi fordítást használtam: GARINUS DE GIACO: Szent Margit élete. A bevezetőt írta és ford. DEÁK Viktória Hedvig O. P. In: *Legendák és csodák (13–16. század)*. *Szentek a magyar középkorból*. II. Összeállította és szerk. MADAS Edit és KLANICZAY Gábor. Budapest, Osiris, 2001. 181–295.

⁶² A Margit *zsolozsmájából* közölt latin részletek forrása: Árpád-házi Szent Margit verses *zsolozsmája*. Bevezető, forráskiadások és irodalom: MADAS Edit. In: *Legendák és csodák (13–16. század)*. i. m. 297–307.

⁶³ *Jegyzőkönyv* 1999. XIII.

⁶⁴ *Jegyzőkönyv* 1999. XIX.

⁶⁵ Ide vonatkozóan: NEMETHY Lajos: A pozsonyi clarissák leltárai. I–II. *Egyházművészeti Lap*, 2. 1881. 204–211, 326–330.

⁶⁶ Az 1838-ban előkerült V. István-sír fölfedezését követően csupán néhány közlemény foglalkozott a romokkal (például: PAUER János: A Margitszigeti apáca-kolostor története. *Religio és Nevelés* 4. 1844. 48–91; RADVÁNYI Imre: *Margit-sziget története*. Pest, Szent-István-Társulat, 1858). Tudományos értelemben vett régészeti feltárások csak az 1920-as évek második felétől indultak meg. A II. világháború után az 1950-es évek második felétől Feuerné Tóth Rózsa (Budapesti Történeti Múzeum) irányításával folytak jelentős ásatások, melyek azonban az 1970-es években félbeszakadtak, majd az 1990-es években folytatódtak tovább Irásné Melis Katalin vezetésével, a romok helyreállításával egybekötve. A kolostornak és a hozzá kapcsolódó épületeknek jelentős része azonban máig föltáratlan. A régészeti kutatások legújabb összefoglalása korábbi irodalommal: IRÁSNÉ MELIS Katalin: A budapest-Margit-szigeti középkori királyi udvarhely és domonkos apáca-kolostor kutatása. Régészeti, történeti adatok. In: *A középkor és a kora újkor régészete Magyarországon*. II. Szerk. BENKŐ Elek-KOVÁCS Gyöngyi. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Régészeti Intézete, 2010. 421–438.

a kortárs grafikai anyagból. Ám ha a legenda ismeretében szemléljük, rögtön értelmezhetővé, sőt attribútummá válik, melyről szintén sokszor olvashatunk Margit legendáiban, amikor a konyhát, a dormitóriumot, a refektóriumot, a kart és a kerületet vagy az ambitust gyakorta felsöpri. Alighanem ez utóbbit, vagyis a kerengő padozatát örökítették meg perspektivikusan a metszeten.

Mivel korábbi hazai ábrázolásokat nem ismerünk, nem tudhatjuk biztosan, hogy ábrázolták-e valaha Magyarországon az önmagát sanyargató Margitot tipikus vezeklőeszközeivel, a cingulummal, a vesszőnyalábbal, a sündisznó bőréből maga varrta korbáccsal és a szögekkel bélelt kapcával. A fametszet attribútumait szemlélve mindenesetre feltűnő, hogy ezek az eszközök hiányoznak jelvényei közül, holott számtalan utalás történik rájuk mind legendáiban, mind szentté avatási jegyzőkönyvében. De hiányzik Margit kezéből a kereszt is, jöllehet a feszület kardinális szerepet töltött be életében apró gyermekkorától kezdve, amikor először érdeklődött annak jelentése felől, és áhítata egészen haláláig nyomon követhető az idézett források alapján: Mindennap, mielőtt ebédelni ment, a káptalanházban lévő feszülethez sietett, s ott jajgatva imádkozott; kamráját megékesítette a feszülettel és szentek képével, Krisztus öt sebét csókolgatja. „Az eleven keresztfát minden koron ő nála vagy ő mellette tartja vala, úgyhogy nemcsak vigyázzván, de még alván is tisztelé a szent keresztfát.” Éjjel-nappal mindig magánál hordott, illetve tartott egy keresztet, amelyben egy darabka volt az Úr szenvedésének fájából: „Láttam Margit nyakában egy zsinórt, erre volt rákötve ama kereszt.” Két tunika között hordta, állította egy soror szemtanú.⁶⁷

Margit végakaratóban meghagyta, hogy a dominikána templom hajójában, a Szent Kereszt mellékoltárnál temessék el, ahol Krisztus szent teste függ. Látszólag úgy tűnik, hogy misztikus életszentségének jeleit valamilyen oknál fogva nem akarták állandó attribútumai közé helyezni. De csak látszólag, mert a kereszt jelen van a képen, még ha nem is a kézben tartva, hanem úgynevezett dominikális ereklye formájában. A lap jobb oldalán álló címer ábrájáról eddig csupán azt közölték, hogy az nem más, mint a Magyar Királyság apostoli kettős keresztje, ami Margit királyi származására utal (2. kép). Kétségtelenül az, de ennél lényegesen több információ is elmondható róla, mégpedig olyanok, amelyek mindeddig elkerülték a kutatók figyelmét. Ha összevetjük a metszettel nagyjából egy időben készült szepeshelyi Szent Márton prépostsági templom főoltárának belső tábláin, a Magyar Nemzeti Múzeumban őrzött bártfai stalum hátfalán, Thuróczy János személynöki ítélmester 1488-ban Augsburgban kinyomatott *Chronica Hungarorum*ban, vagy az 1490 körüli, Szent Lászlót ábrázoló müncheni fametszeten szereplő címerek ábráival, első pillantásra megállapítható, hogy a metszet címerpajzsában megjelenő kettős kereszt típusa nem azonos velük! A felsorolt műveken felbukkanó kettős kereszt minden esetben egyenes szárú, a grafikán látható viszont enyhén szélesedő végű, s a függőleges szár egy csapot ábrázoló hegyes nyúlványban folytató-



2. kép. IV. Béla király második kettőspecsétje, 1241 /1242. Szilikonmásolat, MTA BTK MI Pecsétmásolat Gyűjteménye, ltsz. 121

⁶⁷ Jegyzőkönyv 1999. XXVIII.

dik. Ezeket a „tűskés” keresztet a szakirodalom *Crux hastata* névvel jelöli. Funkciójuk körmeneti vagy ereklyetartó kereszt. Ez a típus legelőször IV. Béla (1235–1270) pénzein,⁶⁸ majd 1241–1242 után kibocsátott második kettőspecséjtének,⁶⁹ illetve felesége, Lascaris Mária (1206–1270) 1242 után használt kettőspecséjtének⁷⁰ hátlapján jelent meg, de ott látható még különböző formában V. István, IV. László (1272–1290), III. András (1290–1301) kettőspecséjtéin is. Az a típus azonban, amelyik a metszeten látható, kizárólag Margit szüleinek sigillumain szerepel! Megjelenését, mint erre Kovács Éva (1932–1998) évtizedekkel ezelőtt rámutatott, alighanem egy IV. Béla korában megszerzett, igen nagy becsben tartott dominikális ereklye, Krisztus keresztfájának egy darabkája indokolta, amelyet kiemelkedő eszmei jelentőségére való tekintettel az uralkodó beemelt az állami szimbólumok közé.⁷¹ Pontos azonosítása egyelőre problematikus, de az kétségtelen, hogy Habsburg Ágnes (1281–1364) és Anjou I. Károly (1308–1342) reprezentációjában is feltűnik, tehát tisztelete a 14. század közepéig töretlennek mondható.⁷² A kettős kereszt IV. Bélára visszavezethető, pontosan a Margit születésétől kezdve használt típusa aligha véletlenül került a metszetre. Szinte biztosra vehető, hogy tudatos választásról, valamilyen historizáló szándékról lehetett szó.⁷³

A metszet előképei

A grafikának sem közvetlen, sem közvetett magyarországi előképe(i) nem ismert(ek). Jelenleg e képet megelőzően mindössze három – mára már jórészt megsemmisült –, Magyarországon készült, (Szent) Margitot ábrázoló emléket ismer a kutatás. Vörösmárványból, utóbb fehér márványból faragott síremlékét,⁷⁴ valamint a Łokietek (Piast) Erzsébet (1305–1380) anyakirályné által megrendelt, violaszín alapú, tűhímzéssel kivarrt antependiumot, melyet 1343–1344-ben tett itáliai útja során adományozott a római Szent Péter-bazilika főoltárára. A székesegyház 1361-es leltárában említett „dossale pro [...] altari maiori” egy olyan kárpit lehetett, amelyet a mensa fölé függesztettek, s amely tulajdonképpen a retabulum szerepét töltötte be. A lila vászomból szőtt textilen az inventárium leírása szerint középen Szűz Mária himzett alakja kapott helyet az apostolfejedelmekkel, Szent Péterrel és Pállal. Mellétük két oldalt Szent István, Imre, Toulouse-i Lajos, László, Erzsébet és Margit sorakozott. Ez a program, noha mesz-

⁶⁸ Például: CNH –I–251, 252, 263.

⁶⁹ Esztergom, Főkáptalani Levéltár, 34–1–1; 29–1–1; 9–2–2; Esztergom, Prímási Levéltár, Q66; Q 67; J2; J4; B 112; AEV 14; M 3; Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár, DL 492; DL 652.

⁷⁰ Zagreb, Hrvatski Državni Arciv. Neo-regestrata acta, 1502.2 (Egykor: Budapest, Magyar Országos Levéltár, DL 33714).

⁷¹ KOVÁCS Éva: Signum Crucis – Lignum Crucis. A magyar címer kettős keresztjének ábrázolásai. In: Uő: *Species, modus, ordo. Válogatott tanulmányok*. A szöveget gondozta VERŐ Mária és TAKÁCS Imre. Budapest, Szent István Társulat, 1998. 341–351.

⁷² TAKÁCS Imre: *Az Árpád-házi királyok pecsétjei*. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2012. (Corpus Sigillorum Hungariae Mediaevalis I.) 124. Kat. 33, 126. Kat. 34, 129–131. Kat. 36, 134. Kat. 38, 136–137. Kat. 40, 138–139. Kat. 41, 140–142. Kat. 42, 143–144. Kat. 43, 145–146. Kat. 44, 147–148. Kat. 46, 149–151. Kat. 47, 152–153. Kat. 48.

⁷³ *A magyar kereszténység ezer éve* című, már idézett katalógusban IV. Béla aranypecsétje éppen a Szent Margit-fametszet előtti lapra került, szinte tálcán kínálva az összefüggést a két alkotás között, de erre sem a kötet megjelenésekor, sem később nem figyelt föl senki.

⁷⁴ LÖVÉI Pál: *A középkori magyarországi síremlék-művészet néhány kérdése. A Margit-síremlék*. Budapest, 1979. Szakdolgozat. (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz. 345//1–2.); Uő: *Margit-síremlék. A középkori magyarországi síremlék-művészet néhány kérdése*. 1981. Egyetemi doktori értekezés. (ELTE BTK Művészettörténeti Intézet Könyvtára, ltsz.: 433); Uő: The Sepulchral Monument of Saint Margaret of the Arpad-Dynasty. *Acta Historiae Artium*, XXVI. 1980. 180–221; Uő: Árpád-házi Szent Margit második síremlékének töredékei. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. MIKÓ Árpád–TAKÁCS Imre. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 260–261. Kat. IV-25a; Uő: *Posuit hoc monumentum pro aeterna memoria: Bevezető fejezetek a középkori Magyarország síremlékeinek katalógusához*. I–II. Akadémiai doktori értekezés. Budapest, 2009. (MTA Könyvtára Kézíráttára, ltsz.: 19.990.)

szemenő következtetésekre természetesen nem jogosíthat föl, a Magyarországi Máriától (1382–1387) kezdve töretlenül és következetesen érvényesített nápolyi és magyar Anjou dinasztikus reprezentáció olyan különleges emléke, amely egyrészt utalt a katolikus anyaszentegyház alapvető hittételeire az egyetemes és regionális szentek tiszteletének összekapcsolásával, de benne volt a római bazilika védőszentjeire való figyelmes emlékeztetés, valamint a magyarok Szűz Mária iránti megkülönböztetett tisztelete is. Kifejezte továbbá az Anjouk családi preferenciáit, amiben végül ha áttételesen is, de határozottan megfogalmazódott Árpád-házi Margit szentté avatási eljárásának ismételt sürgetése, mely ezen itáliai út során még kétszer megnyilvánult, amikor Erzsébet királyné ezüst liturgikus tárgyakkal látta el a bolognai és a milánói domonkos rendházat, Árpád-házi Margit itáliai kultuszának két fontos központját.⁷⁵

Ha Magyarországon nem maradtak is fenn Árpád-házi Margit korai képzőművészeti emlékei, Itáliában annál több 14–15. századi festményen ábrázolták, egyedül vagy a dominikánus rend többi szentéletű tagja között. Ezeket a képeket Jajczay János közleményeitől kezdve tartja számon a hazai kutatás, s az utóbbi két évtizedben öröndetesen tovább gyarapodtak azokkal kapcsolatos ismereteink.⁷⁶ Ami ikonográfiai szempontból különlegessé teszi ezeket az alkotásokat, az az, hogy Margit szinte valamennyin stigmákkal jelenik meg. Nem kell tehát túl elmélyülten vizsgálódni ahhoz, hogy megállapítsuk, az esztergomi fametszetnek semmi köze sincs hozzájuk.

Megrendelő, proveniencia, attribúció

Ki és hol rendelhette meg a fametszetet?

A grafika egész alakos önálló kompozíciójából, attribútumaiból kiindulva, valamint Árpád-házi Margit 15. századi tiszteletét nyomon követve a magam részéről úgy vélem, hogy létrejötté valamelyik hazai női dominikána kolostorban képzelhető el leginkább, vagyis azokban a rendházakban, ahol Margit tisztelete töretlenné volt mondható halála óta. A hazai női rendházak közül ez leginkább az ereklyéjét őrző Szűz Mária-szigeti Boldogasszony (Assumptio) zár-dára illik, ahol Margit 1257-től 1270. január 18-án bekövetkezett haláláig élt, és ahol Fülöp esztergomi érsek temette el végakarata szerint: „Temessetek engem az karban, a Szent Kereszt oltára előtt; ha pedig az karnak annak miatta igen megszorul, tehát temessetek engem az én imádkozó helyembe, és ne féljetez azon, hogy a testemből valaminemű dohosság jönne ki.”

Az esztergomi érsek fennhatósága alól IV. Sándor pápa (1254–1261) bullájával 1257-ben kiadott, különleges jogállású kolostor és temploma mind Margit életében, mind halála után nagyvonalú királyi adományok és privilégiumok egész sorában részesült, amit a folyamatos átépítések (1381, 1409, 1500 körül) is egyértelműen bizonyítanak. Ezáltal a kolostor páratlan kulturális (és gazdasági) szerepet töltött be a 16. század közepéig. A kiváltságok adományozá-

⁷⁵ 1361. Részlet a római Szent Péter és Pál-székesegyház inventáriumából: „...Item unum aliud dossale pro dicto (maiori) altari de synode volato, ornatum de novem ymaginibus, videlicet cum nostra Domina in medio et a dextris eius sanctus Paulus, Sanctus Stephanus, Rex Ungariae sanctus Errictus Dux Hungariae, et sanctus Lodoycus; et a sinistris sanctus Petrus et sanctus Ladislaus Rex Ungarie, sancta Helisabeth filia regis Ungarie, sancta Margarita filia regis Ungarie, cum spicis aureis duplicatis inter ipsas ymagines et in circuito una vitis de auro in sindone rubeo cum rosis aureis...” Kiadása: Eugène MÜNTZ–Arthur L. FROTHINGHAM: *Il Tesoro della Basilica di S. Pietro in Vaticano dal XIII al XV secolo con una scelta d’inventari inediti. Archivio della Società romana di storia patria*, 6. 1883. 14. Újabb irodalma: SZENDE László: *Łokietek Erzsébet a 14. századi hazai elbeszélő forrásokban*. In: *Studia professoris – Professor studiorum. Tanulmányok Érszegi Géza hatvanadik születésnapjára*. Szerk. ALMÁSI Tibor–DRASKÓCZI István–JANCsó Éva. Budapest, Magyar Országos Levéltár, 2005. 388; WEHLI 2014. i. m. 107.

⁷⁶ Ezen a téren mindeneelőtt Klaniczay Gábor kutatásait kell kiemelnünk. A témára vonatkozó gazdag bibliográfiáját lásd <https://vm.mtmt.hu/search/slist.php?lang=0&AuthorID=10002794>, letöltve 2014. július 2. A téma legújabb összefoglalása: WEHLI 2014. i. m.

sának egyik oka Margit időről időre elakadó kanonizációs eljárásának újabb és újabb szorgalmazásában kereshető. A szentté avatást a rend kitaratóan és következetesen sürgette, ami ez esetben tökéletesen összefonódott a mindenkori uralkodói akarattal is, mely V. Istvántól kezdve I. Károlyon és nején, Łokietek (Piast) Erzsébet királynén át⁷⁷ Hunyadi I. Mátyásig (1458–1490) pontosan nyomon követhető. Margit pompás síremléke országos, hatalmas tömegeket vonzó zarándokhellyé vált, melynek felkeresői 1276-tól harminc, 1409-től pedig már száznegyven napos búcsúban részesültek.⁷⁸ Wehli Tünde 2013-ban elhangzott fölvetésével egyetértve, okkal gyanítható tehát, hogy a fametszet összefüggésben állhat Árpád-házi Margit első számú hazai kultuszshelyével.

Hol és ki rajzolta a Szent Margit-előképet?

A kutatás jelenlegi állása szerint a Szent Margit-előkép készítője ismeretlen. Ikonográfiája eredendően Szent Domonkos ábrázolási hagyományában gyökerezik, s egy országosan ismert, kultuszképpé vált alkotás lehetett a mintaképe.

Elképzeltető, hogy az előkép alkotója és a nyomódúc vésője ugyanaz a személy volt, de az sem zárható ki, hogy két mester műve. Mivel a rajzot sokszorosításra szánták, alkotójának a fametszet műfaja által adott, tehát eléggé korlátozott lehetőségekben kellett gondolkodnia. Emiatt az ábrázolás nem lehetett túlságosan részletező, csupán a leglényegesebb elemek, motívumok, ismertetőjegyek szerepelhettek rajta. Mint a fentiekből kiderült, a fametszeten konkrét, pontosan azonosítható, kizárólag a kolostorban létező objektumok láthatók. Ez kétségtelenül arra utal, hogy olyasvalaki készíthette a mintarajzot, aki közvetlenül kapcsolatban volt velük, láthatta azokat.

Milyen fametsző műhelyben nyomtatták a metszetet?

Divald Kornél budaszentlőrinci prekonceptióját, Antal mestert is beleértve, egyelőre semmilyen konkrét bizonyíték nem támasztja alá. Ilyen alapon más műhelyek is szóba jöhetnének még, például a Geréb László budai prépost, Hunyadi I. Mátyás alkancellárja által Budára hívott Hess András műhelye. Fölvethető persze, hogy a szigeten metszették fába és nyomtatták ki. Azt bizonyosan tudjuk, hogy könyvmásoló műhely létezett a zárda falai között, de az apácák fametsző tevékenységéről és műhelyéről nincsenek adataink.⁷⁹ Elvileg, néhány itáliai példa nyomán, nem zárható ki teljesen ennek lehetősége sem, de erre utaló régészeti nyomok és leletek eddig még nem kerültek elő. Elgondolkodtató viszont, hogy pontosan ugyanilyen építészeti keret látható Thuróczy János 1488-ban Brünnben kinyomtatott *Chronica Hungarorum*-nak Szent István király-metszetén. Ez viszont arra utalhat, hogy külföldön nyomtatták ki.

Mi indokolta a fametszet kifestését?

Az olvasóközönség kezdetben igényelte a grafika kiszínezését, és csak a 16. századra jutott el a közízlés a fekete-fehér fametszet elfogadásáig. Mivel jelenlegi ismereteink szerint az esztergomi Keresztény Múzeum grafikája az egyetlen létező példány, leírásánál kénytelenek vagyunk

⁷⁷ Otfried KRAFFT: Árpád-házi Szent Margit szentté avatási perének 1379-es újrafelvétele. *Századok*, 140. 2006. 456.

⁷⁸ Nagy tiszteletnek örvendett a kolostorban Szűz Mária képe is (alighanem a főoltár), melynek meglátogatásáról a magister generalis 1499-ben pontosan intézkedett, s egyúttal arra is engedélyt adott, hogy az apácák tíz alkalommal megvizitálhassák Szent Margit sírját. 1499. március 10.: „Insuper eisdem monialibus omnibus concedatur, ut decies in anno possunt visitare sepulchrum sante Margarite...” (Azzal a kikötéssel, hogy ilyenkor az egyház ajtaját zárják be és oda egyetlen világi ember se mehessen be addig, amíg az apácák a kolostorba vezető ajtón el nem távoztak a templomból.) Közölve: HARSÁNYI András: *A domonkos rend Magyarországon a reformáció előtt*. Budapest, Nagy Károly Grafikai Műintézetének nyomása, 1938. 105., 88. jegyzet.

⁷⁹ HAADER Lea: A Nyulak szigeti scriptórium, mint műhely. *Magyar Nyelvőr*, 128. 2004. 196–205.

a színezésével is foglalkozni, jóllehet általában ez nem vehető figyelembe a hitelesség megítélésekor, hiszen a festés a metszetet teljesen elfedi, ezáltal megismerését nehezíti, esztétikai határait korlátozza. A színezés általában független volt a készülési körülményektől, s nem is feltétlenül ugyanott készült, ahol a metszet. Jelenleg azonban erről a folyamatról semmi biztosat nem tudunk.

Mi tette szükségessé a fametszet megjelentetését?

Kibocsátása több tényezővel is magyarázható. Megrendelése egyrészt a 15. század második felében zajló dominikánus obszerváns reformtörekvésekkel állhat összefüggésben, másrészt konkrét eseményekhez köthető. Hunyadi I. Mátyásnak a kutatástörténeti áttekintésben felsorolt szentszéki kérelmét a szakemberek pontos keltezés hiányában, konszenzus alapján 1462–1464 közé helyezik. A király a korábbi sikertelen próbálkozások után ugyanis újból kérvényezte a bíborosi kollégiumtól Margit szentté avatását, mely egyébiránt teljes egészében párhuzamba állítható a magyarországi Anjouk dinasztikus eredetű korábbi próbálkozásaival.⁸⁰

„Írtunk már szentséges urunknak a boldog szűz, Margit testének felmagasztalása, azaz szentté avatása ügyében. Elődünk, Béla király lánya volt, a prédikátor-rendnek tett fogadalmat Szűz Mária kolostorában, mely Buda nevű városunk mellett, a Duna szigetén van. Az említett szent szűz voltáról és csodatetteiről számos súlyos bizonyítékkal rendelkezünk.

Sürgetve kérjük tisztelendő atyaságokat, hogy támogatásukkal és helyeslésükkel a lehető leginkább segítsék ezt az igen üdvös, kegyes és tiszta ügyet. Nekünk és sokunknak, legfőképpen pedig Istennek tesznek így kedvére.”⁸¹

E kérvény dátumának pontosításához talán közelebb vihetnek a kortárs egyháztörténeti események. Ezek közül leginkább Sienai Katalin (1347–1380) kanonizációja tarthat számot figyelmünkre, akit 1461. június 29-én vettek föl a szentek közé. Nincs kizárva, sőt nagyon is elképzelhető, hogy éppen az ő sikeres eljárásán fölbuzdulva nyújtotta be a király ismételt kérelmet talán már a következő évben, vagy törvényes megkoronázása után, 1464-ben.

A kérelem mögött azonban más okok is meghúzódtak, melyek a kolostor kiváltságait alapjaiban érintették, s melyek nem voltak teljesen függetlenek az udvar személyes vonatkozású törekvéseitől sem. A közvetlen előzményekhez tartozik, hogy 1459-ben Mátyás király és édesanyja, Szilágyi Erzsébet (1410–1484 körül) azt a páratlan kiváltságot kérte II. Piusz pápától (1458–1464), hogy a kolostor és annak Anna (1458–1488) nevű priorisszája közvetlenül a Szent-szék fennhatósága alá tartozhasson.⁸² Miután kérésüknek nem lett semmilyen fogantata, amin nem is csodálkozhatunk, egy évvel később, alighanem a király ismételt sürgetésére, az egyházfő megbízta az esztergomi érseket, továbbá a váci és veszprémi püspököt, hogy korábbi rendelkezéseit maradéktalanul hajtsák végre,⁸³ ám nyomatékos felszólításának ez esetben sem lett túl sok eredménye a domonkosok heves ellenállása miatt. 1465-ben Mátyás és Szilágyi Erzsébet újabb beadványaira reagálva az új pápa, II. Pál (1464–1471) megerősítette az elődje által ado-

⁸⁰ SZOVÁK Kornél: A király és az egyház. Mátyás személyes vallásosság. In: *Hunyadi Mátyás, a király. Hagyomány és megújulás a királyi udvarban 1458–1490*. Kiállítási katalógus. Szerk. FARBÁKY Péter–SPEKNER Enikő–SZENDE Katalin–VÉGH András. Budapest, Budapesti Történeti Múzeum. 2008. 394; KERNY Terézia: Szent László és a magyar szentek tisztelete. In: uo. 397–400.

⁸¹ Matthiae Corvinae Regis Hungariae, ad Papam Pium II. et Cardinalium Collegium, pro Canonisatione Beatae Margaritae Virg. Kiadása: *Mátyás király levelei. Külügyi osztály*. Első kötet. 1458–1479. A M. T. Akadémia Történelmi Bizottságának megbízásából közzéteszi FRANKÓI Vilmos r. tag. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1893. 57. Magyar fordítása: *Mátyás király levelei* 1986. i. m. 36. A kérvény teljességre törekvő irodalma 2000-ig közölve: É. G. (ÉRSZEGI Géza): Mátyás király levele (II. Pius) pápához Margit, IV. Béla király lánya szentté avatásáért (1462–1464). In: *A magyar kereszténység ezer éve* 2000. i. m. 286. Kat. 2. 25. (Egykorú másolat. Budapest, Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltár, DL 50404 n. 28 f. 21 r–v 15, 5x22 cm.)

⁸² 1459. II. 18. In: MEV 1902. III. 155–157. Nr. 261.

⁸³ 1460. II. 21. In: MEV 1902. III. 159–160. Nr. 266.

mányozott privilégiumokat.⁸⁴ Több éves huzavona után sikerült csupán elérni, hogy Marcus Antonio Barbo kardinális legátus 1472. június 5-én kelt bullájában végre engedélyezte Szilágyi Erzsébetnek, hogy Bak Mihály özvegyével, Dorottyával és szolgálólányaikkal egyszerű és tisztességes ruhában bármikor meglátogathassák az óbudai prépostsági templomot, valamint a szigeti apácákat, és beszélgethetnek velük anélkül, hogy ki kellene kérniük a priorissza vagy más felsőbbség véleményét.⁸⁵ A szentté avatási kérelem tehát tökéletesen beleilleszkedett Mátyásnak a kolostorral kapcsolatos hosszú távú terveibe is, aki azt szemmel láthatóan családi, kegyúri templomává szerette volna tenni, amelynek fényét a két évszázad óta húzódó szentté avatás sikerre vitele tovább növelte volna.⁸⁶

A perújrafelvételnek azonban számtalan szigorúan előírt kritériuma volt, többek között újabb csodák bizonyítása szükségeltetett hozzá. Bár Péterfi Bence kutatásainak eredményeként az Orsini család római levéltárában (Archivio Storici Capitolino) előkerültek ide vonatkozó vallomások,⁸⁷ ezek – úgy tűnik – azzal a néhány csodával együtt, melyek akkortájt terjedtek, többek között arról, miszerint Szűz Mária kinyilatkoztatta volna Margitnak a Szeplőtelen Fogantatás misztériumát, nyilván nem voltak elégségesek a szentté avatási procedúra újraindításához.

Mátyás törekvései, illetve a kolostor előjárója által a Szentszékhez benyújtott kérelmek betekintést engednek az ezekben az években a dominikánus renden belül Európa-szerre meginduló obszerváns reformfolyamatokba is, melyek, ha nem is közvetlenül, de közvetetten mindenképpen befolyással bírhattak a metszet kibocsátására. A reformot irányító atyák szemében, rend csalásra adtak lehetőséget, fölöttébb kétségessé váltak a misztikus tanok, amelyek a renden belül sokat vitatott dogmatikai kérdéssé emelkedtek. A domonkosok elutasították az elragadtatást, beleértve a stigmatizációt, illetve az ilyen jellegű ábrázolásokat.⁸⁸ 1472-ben IV. Sixtus pápa (1471–1484) *Spectat ad Romani Pontificis providentium* bullájában betiltotta a stigmatizált Sienai Szent Katalin ábrázolását.⁸⁹ Ezek a reformok érintették a Szűz Mária-szigeti kolostort is, ahol igen súlyos problémák terheltek a szerzetesi fogadalmat éppen ebben az időben. A regula szigorú előírásait számtalanszor megsértették, a fegyelem katasztrofálisan meglazult, noha az apácák számos figyelmeztetésben részesültek. Az energikus, mindent megmozgató Anna priorissza elérte, hogy a domonkos atyákat kivonják az apácák felügyelete alól, s a sororok önállóan választhassanak házfőnököt.⁹⁰ A helyzet annyira elmérgesedett, hogy 1468-ban a Domonkos-rendi káptalan felhatalmazta a magyar provinciát, hogy ha a szigeten élő dominikána apácák nem térnek vissza a regulához, zárják ki őket a rendből.⁹¹

⁸⁴ 1465. VII. 2. MEV 1902. III. 181. Nr. 294.

⁸⁵ MEV 1899. II. 220. Nr. 251.

⁸⁶ HARSÁNYI 1938. i. m. 105–107

⁸⁷ PÉTERFI Bence: Újabb adalékok Árpád-házi Margit középkori csodáinak sorsához. In: *Micae mediaevales. Tanulmányok a középkori Magyarországról és Európáról*. Szerk. KADÁR Zsófia–MIKÓ Gábor–PÉTERFI Bence–VADAS András. Budapest, ELTE BTK Történettudományok Doktori Iskola, 2011. 83–104.

⁸⁸ HARSÁNYI 1938. i. m. 276–278 (Forrásokkal és korábbi irodalommal.) Újabbban: LÁZS Sándor: A Nyulak szigeti domonkos apácák olvasmányainak korszerűsége. In: *Magyar nyelvemlékek 2009*. i. m. 130.

⁸⁹ CAROLYN MUESSIG: The Stigmat Debate in Theology and Art in the Late Middle Ages. In: *The Authority of the Word. Reflecting on Image and Text in Northern Europe, 1400–1700*. Eds. Celeste BRUSATI–Karl A. E. ENENKEL–Walter MELION. Leiden, Brill, 2011. (European History and Culture.) 481–504.

⁹⁰ Az atyák jogaikat 1489-ben nyerték vissza. Ide vonatkozóan lásd ZÁGORHIDI CZIGÁNY Balázs: *Domonkos apácák a középkori Magyarországon*. Kézirat.

⁹¹ A hazai reform 1474-ben indult el Episcopi János prior provinciális első megválasztása alatt. Ebben az évben, Szent Remig napján Váci Pál szerzetes magyar nyelvre lefordította a domonkos regulát, amely a *Birk-kódex*nek nevezett, négy levélből álló töredékben maradt fenn (OSZK Kézirtattára, MNY 71). 1489-ben Anna priorissza Pécsre távozott. 1489–1490 között

A grafika kibocsátására Margit halálának kétszázadik évfordulója is kiváló alkalmat teremthetett 1470-ben, jóllehet az alighanem látványos külsőségek között megünnepelt bicentenáriumról, látogatók özönéről, fényes processziókról, fölajánlott fogadalmi ajándékokról egyelőre semmit sem tudunk. Ennek ellenére szinte biztosra vehető, hogy a sírhoz érkező zarándokok, a hatalmas tömeg számára nagy mennyiségben készülhettek ajándéktárgyak, búcsús emlékek, többek között szentképek a kolostorban, jóllehet a lap mérete ennek ellentmondani látszik.

Végül a negyedik ok egy konkrét megrendelés lehetett. A londoni British Múzeumban őriznek egy – szintén a Weigel-gyűjteményből származó⁹² – pontosan datálható, nyomtatott dominikánus családfát a rend tiszteletreméltó, boldog és szentté avatott tagjairól, akik a Szent Domonkos fekvő alakjából kinövő fa ágai között sorakoznak öt sorban elhelyezkedve. Legalul a dicsfényvel is jelzett kanonizált szentek és boldogok, följebb a csupán sugarakkal övezett tiszteletreméltó rendtagok sorakoznak. Bár a grafikát Klaniczay Gábor többször is közölte az elmúlt két évtizedben, az ábrázolás, úgy tűnik, nem keltette fel sem az egyháztörténészek, sem a művészettörténészek figyelmét.⁹³ A családfát alul olvasható felirata szerint 1473-ban bocsátották ki a nyomdából. A fametszet legalsó sorának bal oldalán, bár nem volt még szentté avatva,⁹⁴ Sienai Szent Katalin előtt Árpád-házi Margit áll, Katalinnál némileg kisebb dicsfényvel. Katalin keresztet és feliratszalogot tart. Kézfejlén nem látható stigma. Margitot liliommal, hóna alatt könyvvel és „Sta Margareta” feliratszalaggal ábrázolták, lába alatt a kettős kereszt, koronás címer kapott helyet (3. kép). Megjegyzendő, hogy Margitot leszámítva egyetlen szerzetesnél sem szerepel származására utaló országcímer. Bár ismerünk néhány korábbi képet a rendben kiemelten tisztelt dominikánus szerzetesek képmásaival, ez a fametszet lényegesen eltér azoktól. Egy olyan, a korábbi hagyományokkal gyökeresen szakító genealógiáról van szó, melynek kibocsátását éppen az obszerváns reformok tették szükségessé.⁹⁵ A korszerű és hiteles genealógia elkészítéséhez néhány soros, pontos életrajzra és egyértelmű ábrázolásokra volt szükség, melyeket a rend római előljárói levélben kérhettek meg az érintett provinciáktól és rendházaktól, ahhoz hasonló módon, ahogyan a 17. században a jezsuita Jean Bolland (1596–1665) tette hatalmas vállalkozásához, az *Acta Sanctorum* sorozathoz. Legfontosabb írott forrásunk ide vonatkozóan az 1470–1500 közötti három évtizedet tárgyaló *Historiam provinciae domicones Hungariae tangencia* [...] lehetne, ám abban csupán 1474-től tudjuk nyomon követni a hazai rendi eseményeket.⁹⁶ Írott források hiányában csupán az összehasonlító művészettörténeti módszer segítségével adható válasz arra a kérdésre, hogy honnan származhat Margit ikonográfiája. Nem kell különösebb éleslátás ahhoz, hogy észrevegyük: az esztergomi és a londoni fametszet Szent Margit-ábrázolása feltűnő egyezéseket mutat. A feliratszalog kivételével az attribútumok ugyanazok, de a londoni genealógián néhány különbség is észrevehető. A liliom háromágú és háromvirágú. Az egyik még bimbós, a másik nyílófél-

a Domonkos-rendi Pietro Ransano a *Magyarok történetének rövid foglalatába* (Epithoma rerum Hungarorum) részletesen beépítette Szent Margit életrajzát (XVI. index). 1499. március 10-én a magister generalis pedig engedélyezte, hogy a szigeti kolostor Szűz Mária-főoltárképét és tíz alkalommal felkereshetik Margit sírját.

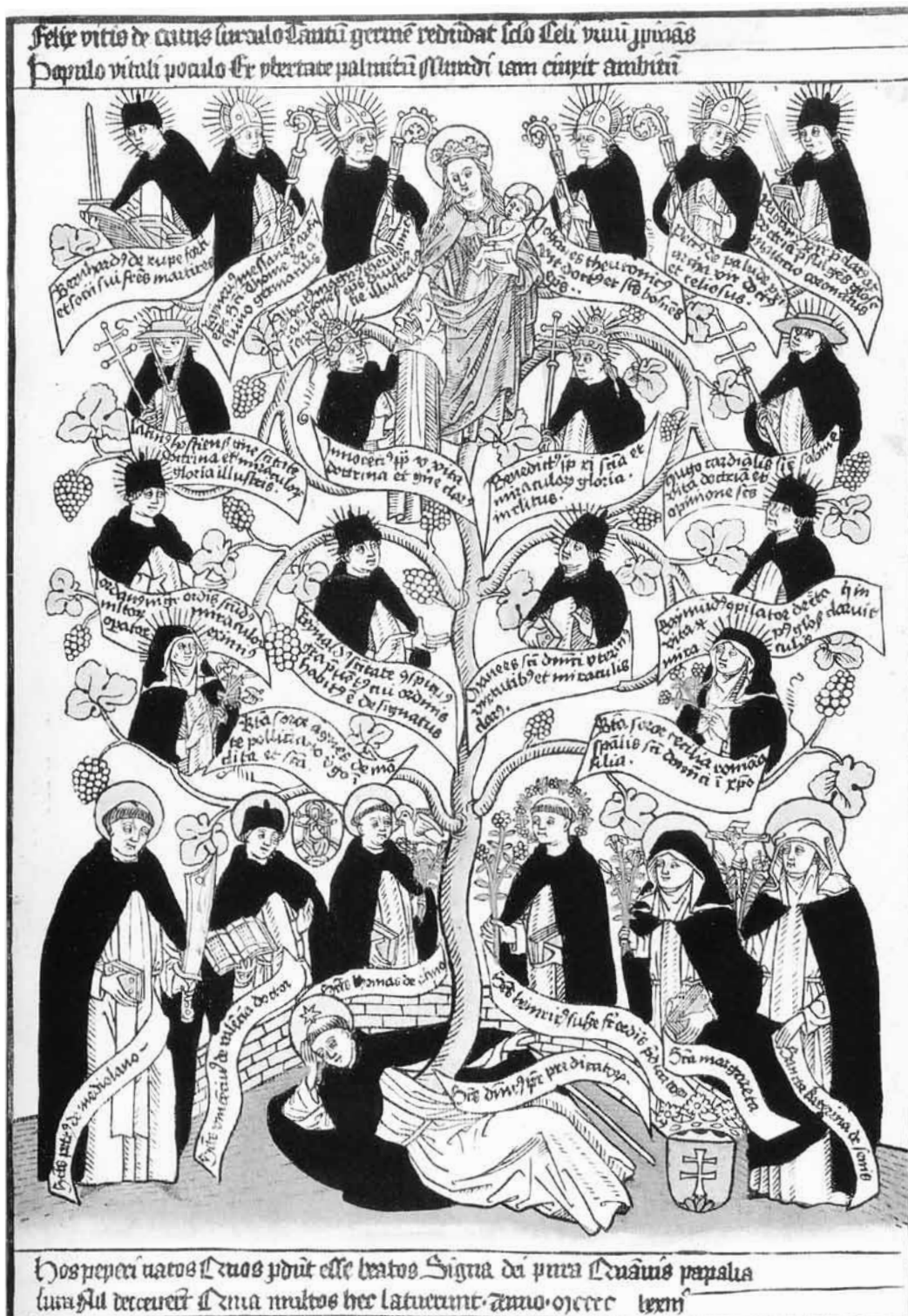
⁹² WEIGEL–ZESTERMANN 1866. I. i. m. 278–280. Nr. 181.

⁹³ KLANICZAY Gábor: Képek és legendák Árpád-házi Szent Margit stigmatizációjáról. In: *Magyar szentek tisztelete és ereklyéi*. 2000. i. m. 41., 7. kép. Legújabban érintve: WEHL 2014. i. m. 114., 15. jegyzet.

⁹⁴ A középkorban, még ha sikertelen volt is a kanonizációs eljárás, a jelöltet lehetett boldogként tisztelni. A beatifikációs eljárás egy évszázadokkal későbbi közbülső folyamat volt.

⁹⁵ KLANICZAY 2000. i. m. 47–48.

⁹⁶ IVÁNYI Béla: A Szent Domonkos rend római központi levéltára. Részletek a magyar dominikánus provincia múltjából. *Levéltári Közlemények*, 7. 1929. 1–30.



3. kép. A Domonkos-rend genealógiai fája.

Reprodukció. In: KLANICZAY 2000. i. m. 41. 7. kép nyomán

ben látható, a harmadik már teljesen kinyílt. A címer hármaskör alakult, a kereszt alsó szárvégének csapja pedig alig látható. Mindezek a látszólag lényegtelennek tűnő, apró változtatások azt jelzik, hogy készítője nem volt tisztában a mintaképen látható motívumok eredeti jelentésével. A mintakép ez esetben pedig nem volt más, mint az esztergomi Keresztény Múzeumban őrzött fametszet, amit éppen a címer ábrázolása bizonyít és egyértelműsít. Mivel a külföldi metszőnek fogalma sem volt annak eredeti heraldikai jelentéséről, nem törekedett precíz átmásolására. A gloriólát kisebbre vette, ezzel jelezvén, hogy Margitot még nem avatták szentté, az egyetlen virágú liliomot pedig egész csokorra dúsította. Mindezen módosítások azonban eltörpülnek amellest, amit a metsző Margit kezével művelt. A genealógián, ellentétben az esztergomi fametszettel, Margit kézfeje világosan látszik. Az eltérő tartásnak nyomós oka lehetett, a rend előjáróinak határozott kérésére történetelt a változtatás, mégpedig azért, mert roppant jelentőséggel bírhatott számukra. Ezzel a kis módosítással ugyanis mindenki számára egyértelművé vált – már akinek persze volt szeme és teológiai képzettsége is hozzá –, hogy Margit nem volt stigmatizált. A domonkos családja tehát kétséget kizáróan propagandacéllal készült a Domonkos-rend aktuális doktrínájának népszerűsítése érdekében az európai provinciák és rendházak számára. Hogy céljukat elérték és szándékuk tökéletesen bevált, azt az utóbbi a legkülönbözőbb műfajokban megjelenő újabb és újabb genealógiák bizonyítják, mint például a berni Französische Kirche nagyméretű freskója, amelyet Sackelmeister Anton Archer és felesége, Margaretha Fränkli az úgynevezett Szekfűs Mestertől rendelt meg; illetve az ennek nyomán készült, a Neuchateli-tó partján álló Estavayer de Lac városka dominikánus templomának gyengébb minőségű falképe.⁹⁷ Árpád-házi Margit valamennyin megjelenik, de a sorozatos átvétel mechanizmusából fakadóan egyre jobban elváltoztatva, ami leginkább a magyar címer kettős keresztjének fokozatos torzulásán követhető nyomon (4a., 4b. kép).

Összegzés

A grafikát véleményem szerint a Szűz Mária-szigeti kolostor előjárója, Anna priorissza (kimutatható: 1458–1488) rendelhette meg. Mintarajzát minden bizonnyal a kolostor falai között készítette valamelyik, név szerint még ismeretlen, jó kézügyességű soror, és az sem zárható ki teljesen, hogy dúcát is a zárdában faragták, majd nyomtatták. Szigeti eredetére a metszeten felbukkanó, konkretizálható attribútumok, vagyis a zárdában féltve őrzött Margit-ereklyék (*psalterium*, habitus, épített környezet), továbbá egyéb, a levéltárunkban őrzött, a mindennapi életben, a különféle peres ügyekben gyakorta használt hitelesítő, jogerősítő, közjogi dokumentumok utalnak. Ez utóbbiak felhasználását a történeti hűséggel ábrázolt kettős kereszt címer jelzi, mely típust kizárólag Margit szülei használták uralkodói pecsétjeiken, pénzeiken, mégpedig lányuk születésének évétől kezdődően. Készítését legalább négy tényező motiválhatta, melyek közül az 1470-es bicentenáriumi évforduló, illetve az alighanem a Domonkos-rend központi generális káptalana által elrendelt egységes és aktualizált dominikánus genealógia megjelentetése lehetett a kulcsfontosságú mozzanat. Mindezeket az adatokat figyelembe véve a metszet 1470–1473 között készülhetett.

Az obszerváns reformok szellemében megújított Margit-ikonográfia legelső emléke lehetett a szentkép, s ebből a szempontból teljesen lényegtelen, hogy milyen magyarországi ábrázolások voltak már előtte. Alkotójának célja Margit valódi és kétségbevonhatatlanul hozzá

⁹⁷ YBL Ervin: Árpád-házi Szent Margit arcképe az egykori berni dominikánus templomban. *Budapest*, III. 1947. 11. 400–401; WEHLI 2014. i. m. 114., 15. jegyzet.



4.a kép. A berni volt dominikánus kolostor falképe a Domonkos-rend genealógiai fájával.
Reprodukció Ybl Ervin 97. jegyzetben idézett közleménye nyomán

köthető, azaz hiteles attribútumainak bemutatása volt. Mellőzött, kikapcsolt minden misztikus elemet, illetve olyan motívumot, melyek erre utalhattak volna (kézben tartott feszület, stigma, vezeklőeszközök). Ebben egyértelműen megnyilvánult az a szándék is, hogy világosan megkülönböztessék az 1461-ben kanonizált Sienai Katalintól, illetve a hozzá tapadó, s éppen az 1470-es években kulmináló stigmás botrányoktól. Ismeretlen alkotója mindenképp a történelmi hitelességet tartotta szem előtt, éppen azért, hogy ne lehessen teológiailag megkérdőjelezni. Grafikája egyszerre volt historizáló és modern – ez akkor határozottan korszerűnek számított. A metszet viszonylag nagy mérete utalhat könyvben való alkalmazására, de mintakép szerepére is, így a továbbiakban kiválóan lehetett másolni. A metszet sokak által felrótt „darabosságát”, egyszerűségét, mondhatni primitívségét éppen a közérthetőség, illetve az újabb, másodlagos felhasználhatóság szándéka magyarázza. Minden Margitra vonatkozó adat pontosan leolvasható



4b. kép. A berni volt dominikánus kolostor falképe a Domonkos-rend genealógiái fájával.
Reprodukció. Részlet Árpád-házi Szent Margit alakjával

róla. Mikor született, mit olvasott, milyen volt a jelleme, hol lakott, mint egy manapság kiadott személyi igazolványban vagy erkölcsi bizonyítványban.

Olcsó előállíthatóságának köszönhetően kibocsátását követően azonnal elterjedhetett. Önálló szentképként a magándevóciót szolgálta. A szigeti apácák celláik falára függesztve ajtatoskodhattak előtte, a kolostorukat egyre nagyobb számban felkereső zarándokok pedig búcsús emlékként vihették haza olcsóbb és drágább kivitelben, azaz festetlenül, vagy színezve, mint ezt a grafika egyetlen megmaradt példánya is mutatja. Alighanem csupán kifesthették a lapokat, a drága aranyozás csak különleges alkalmakra és az azt megfizetni tudó, előkelő megrendelők számára készülhetett. Árusításuk a zárdának némi jövedelmi forrást is biztosíthatott. Idővel más műfajokban is megjelenhetett, például üvegablakokon. Kódexbe vagy nyomtatott könyvbe is beragaszthatták címlapelőzékként, mert elsődleges célja Margit tiszteletének terjesztése volt. Hogy idehaza is nagy példányszámban reprodukálhatták, azt egy, mára talán végképp elenyészett, 17. századi, Magyarország címerével ellátott pozsonyi olajfestmény sejteti, melynek jelentősége éppen abban áll, hogy összekötő kapocs volt Árpád-házi Margit gyökeresen megújított barokk ikonográfiájához.

A metszet a 19. század végétől kezdve, nagyrészt Némethy Lajos erőfeszítéseinek köszönhetően, újabb diadalútra indult, de e folyamat feltárását egy következő tanulmányban szeretném bemutatni.

Terézia Kerny

The Image of Saint Margaret on a 15th-century Woodcut

There are no known direct or indirect prototypes of this unique woodcut of the Christian Museum of Esztergom. In all likelihood, it was commissioned by the prioress Anna, provost of the Dominican monastery of the Virgin Mary (Margaret) Island, who was known to have held that position between 1458 and 1488. Its design was probably authored by one of the anonymous skilled nuns of the cloister, and the printing block itself was probably carved and the printing done in the monastery. Its origin on the island is indicated by the various attributes on the woodcut that refer to the highly valued Margaret relics guarded at the cloister, as well as authenticating, operative legal documents kept at their archives and used in everyday matters and in various litigious disputes. The use of the latter is indicated by the historically accurate depiction of the coat of arms with the double cross, a type that was used exclusively by Margaret's parents in their royal seals and coins as of the year in which their daughter was born. The commissioning of the woodcut may have been motivated by at least four factors, of which the cardinal reason must have been the bicentenary anniversary in 1470 and the publication of the uniform and updated Dominican genealogy ordered by the central general chapter of the Dominican Order. With these facts in mind, one can reasonably conclude that the woodcut must have been executed between 1470–1473.

The devotional picture must have been the first example of the Margaret iconography, which was revived in the spirit of Observant reforms. The relatively large format of the woodcut suggests that it might have been used in a book, but it could also have served as a prototype that could then easily have been copied. Thanks to the fact that it could be produced relatively inexpensively, it immediately spread. As an independent sacred image, it served as an accoutrement in private worship.

Szilágyi András

Hungária-allegóriák

A XI. Ince pápát ábrázoló egykorú reprezentatív portrék közül minden bizonnyal Jacques Blondeau rézmetszete a legismertebb; a 17. század utolsó negyedében megjelent illusztrált nyomtatványokban ez a mű, illetve ennek egy-egy, némiképp módosított, átigazított változata szerepel a leggyakrabban – olykor további motívumokkal kiegészítve (1. kép). E metszet átvételének sajátos esetét, másodlagos felhasználását példázza az a sok évvel később, s ugyancsak Rómában készült, akkurátusan kidolgozott, részletgazdag és felettebb hatásos kompozíció – Arnold van Westerhout metszete Giuseppe Bartolomeo Chiari nyomán –, amelynek értelmezésére és pontosabb datálására kísérletet teszünk (2. kép).¹



1. kép. XI. Ince pápa.
Jacques Blondeau metszete, Róma, 1676

Szilágyi András művészettörténész,
az Iparművészeti Múzeum munkatársa
Kutatási területei: barokk iparművészet;
17–19. századi műgyűjtés-történet
E-mail: szilagyi@imm.hu

András Szilágyi, art historian, Museum
of Applied Arts
Areas of research: works of applied arts
from the baroque era, history of art
collecting in the 17th–19th centuries
E-mail: szilagyi@imm.hu

„Accipiet armaturam zelus illius et armabit creaturam ad ultionem inimicorum” (Fegyverzetül felölti haragját és fölfegyverzi a teremtést, hogy bosszút álljon ellenségein) – olvasható a Vulgata szövegéből vett idézet (Sap. 5.18), amely a megdicsőült pápa képmását övezi kétsoros feliratként, kétfelől, Westerhout metszeteinek felső részén. Az idézett szavak üzenete a kontextus ismeretében egyértelmű. Az Úr akaratából, Krisztus földi helytartójának „rendelése szerint” történik mindaz, amit a sokalakos ábrázolás a vizuális allegória nyelvén megjelenít: az igaz ügy visszavonhatatlan diadalt arat, az egyedül üdvözítő hit ellenségei végső pusztulásra ítéltetnek.

Megannyi célzatos allúziót sugall az előtér tumultuózus jelenetének összes szereplője. A bal oldali képmезőn az egből alászálló, az isteni büntetést beteljesítő arkangyal kardjával lesújtani készül az alatta heverő, félholdas diadémot viselő, védtelen nőalakra. Ő az ősellenség, az Oszmán Birodalom megszemélyesítője. Magát az ádáz és megátalkodott, veszedelmes és viszsztatató ősellenséget egy képzelet szülte szörnyalak, ártó fenevad jelképezi és jeleníti meg a kompozíció jobb oldalának előterében. Erre a sokfejű hidrára (sárkányra, amelynek teste kígyófarokban végződik) ront rá,

¹ A metszet egy példányát a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnoka őrzi. Ltsz.: 58.2925.



2. kép. Belgrád bevételének allegorikus ábrázolása.
Giuseppe Bartolomeo Chiari–Arnold van Westerhout metszete, Róma, 1688

ezt teszi ártalmatlanná és pusztítja el a két – ugyancsak allegorikus értelmű, félelmet és veszélyt nem ismerő, ellenszegülést nem tűrő – diadalmas ragadozó, a sas és az oroslán.

Mindezt, a pogány világbirodalom egykori pusztító erejének, hatalmának megtörését egy valós harctéri esemény konkretizálja és aktualizálja. Nevezetesen egy sokalakos csatajelenet, amely a kompozíció bal oldali középterében látható. Keresztény lovas és gyalogos katonák üldözik és semmisítik meg a fejvesztetten menekülő, illetve harcképtelenné tett ellenséget. A jelenet háttérében magas hegyromra épült erődítmény képe bontakozik ki, mögötte széles folyam hídval, a távlati képet egy összefüggő hegyvonulat zárja le.

Ezen a ponton óhatatlanul felmerül a kérdés: vajon azonosítható-e az a harctéri cselekmény, amelyet e részletek felidéznek? Azaz sejthető, netán tudható-e, hogy hol és mikor történt? Továbbá ugyanennél a kérdéskörnél maradva: a helyszínrre utaló említett, akkurátusan kidolgozott részletek mellett felismerhetők-e a kompozíción olyan további motívumok, amelyek e szempontból ugyancsak beszédesek és sokatmondók? Nos, valószínűleg igen. Meggyőződésünk ugyanis, hogy a jobb oldali előtér két diadalmas figurája e tekintetben különös figyelmet érdemel. Nem véletlen ugyanis, hogy épp ők ketten azok – a sas és az oroslán –, akik a veszedelmes hidrát legyőzik és elpusztítják. Kétségtelen, hisz korábbi századokból származó irodalmi és képzőművé-

szeti alkotások sokasága bizonyítja, hogy – részben mitikus eredetű, ősi képzetek szerint – erre a nemes harci feladatra leginkább ők hivatottak és képesek. Ám szerepeltetésüknek ezúttal nyomatékos üzenet értéke, jelentése van. S hogy ez miben áll, hogy heroikus küzdelmük és diadaluk mely eseményre céloz – e kérdésre a válasz nyomban feltárul előttünk, ha a barokk kori éremművészet egy karakterisztikus, számunkra különösen fontos alkotását szemügyre vesszük.

1688 novemberében két, Nürnbergben tevékenykedő, jó nevű és sokat foglalkoztatott mester – Georg Hautsch és Friedrich Kleinert – megbízást kap a bajor választófejedelem müncheni udvarától egy emlékérem elkészítésére (3–4. kép).² Méltó emléket kell állítaniuk annak a diadalnak, amelyet a korszak közvélekedése – és az utókor hadtörténete – joggal tekint sorsfordító jelentő-



3. kép. Emlékérem Belgrád elfoglalására. Georg Hautsch–Friedrich Kleinert, Nürnberg, 1688, előoldal



4. kép. Emlékérem Belgrád elfoglalására. Georg Hautsch–Friedrich Kleinert, Nürnberg, 1688, hátoldal

ségűnek. A török elleni felszabadító háborúk egy kitüntetett eseményéről van szó, nevezetesen Belgrád elfoglalásáról, amelynek dátuma 1688. szeptember 6. Tudnunk kell, hogy e hadművelet csakúgy, mint az 1683-ban, Bécs alól indult és további évtizedekig tartó hadjáratok sorozatát a római pápa, XI. Ince kezdeményezte és szorgalmazta elsősorban. Ugyancsak köztudomású, hogy Belgrád visszavétele két európai nagyhatalom, a Német-római Birodalom és a bajor hercegség (az idő szerint választófejedelemség) közös vállalkozása volt, s a vár ostromát maga a bajor választófejedelem, II. Miksa Emánuel (1662–1726) irányította.³

E diadal hírére Európa-szerte emelkedett hangvételű alkalmi kiadványok sokasága jelent meg, s magasztalta a két szövetséges, a császárság és a bajor hercegség, és az azokban uralkodó két dinasztia – a Habsburg- és a Wittelsbach-ház – egyetértését, szövetségét, amely a siker elen-

² Egy példánya a Magyar Nemzeti Múzeum Éremtárában található. Vö. G. HÉRI Vera: *A törökellenes háborúk emlékérméi. A Magyar Nemzeti Múzeum gyűjteményi katalógusa*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2009. 161. Nr. 336.

³ Hans SCHMIDT: Max Emanuels Bild in der Geschichtsschreibung. In: *Kurfürst Max Emanuel. Bayern und Europa um 1700*. Hg. Hubert GLASER. München, Himer, 1976. I. 459–474; Ludwig HÜTL: Miksa Emánuel bajor választófejedelem és Magyarország visszafoglalása az oszmánoktól. In: *Előadások és tanulmányok a török elleni visszafoglaló háborúk történetéből*. Szerk. SZITA László. Pécs, Baranya megye Levéltára, 1989. 127–175; Marcus JUNKELMANN: *Kurfürst Max Emanuel von Bayern als Feldherr*. München, Herbert Utz, 2000.

gedhetetlen feltétele volt. Ezt a közvélekedést fejezi ki az a jól értelmezhető, világosan felfejtethető allegorikus ábrázolás, amely az említett nürnbergi emlékérem előoldalát díszíti. Az éremkép jobb és bal oldalán egy-egy dús lombozatú pálmafa emelkedik – ezeket a hírnév és a dicsőséges babérkoszorúja fonja össze –, felettük egy-egy, ugyancsak babérkoszorús keretbe foglalt uralkodói jelvényrel, a német-római császári, illetve a birodalmi hercegi koronával. Kik azok a koronás fők, e felségjelvények tényleges viselői az idő szerint, akik a két dinasztia személyükben testesítik meg? Egyértelműen utal erre a két babérkoszorús ornemens körirata; baloldalt a császári koronát I. Lipót ismert jelmondata – *Consilio et industria* – övezi, vele szemben, jobboldalt a birodalmi hercegi korona felirata Miksa Emánuel bajor választófejedelemet dicsőíti mint az Olümposz hadistenét, aki halált hoz a törökre – *Mars Caesari, mors Turcae*. Ők azok, e két szövetséges uralkodó, akikre az emlékérem hátoldalának allegorikus ábrázolása – diadalmasan támadó sas és oroszlán, s az előlük menekülő, a felhők takarásában épphogy felismerhető félhold –, valamint tömören, ám ékesszólóan megfogalmazott felirata céloz: „...*Vaga Luna pavescit / Rex avium atque Leo sidera fixa manent*” (A fogyó hold elhalványul, a madarak királya és az oroszlán állócsillagzatként fog fennmaradni).

Mint hogy a sas az Olümposz urának, Jupiternek tradicionális attribútuma, a császári hatalom ősi jelképe, az oroszlán pedig heraldikai motívum, a bajor hercegség címerállata, így a kép és a szöveg üzenete – az uralkodói apoteózisok allegorikus nyelvezetét jól ismerő kortársak számára – félreérthetetlen.

Ugyanezt az üzenetet hirdeti és fejt ki akkurátus részletességgel az a nagyméretű, emblematikus értelmű motívumokban, figurákban és hosszabb-rövidebb latin feliratokban bővelkedő kompozíció, amely e nürnbergi emlékéremmel és Westerhout művével egy időben készült. Nevezetesen a rendkívül termékeny és sokoldalú németalföldi mester, Justus van den Nypoort (1625–1692) rézmetszete, amelynek megrendelőjét és készítésének körülményeit egyaránt ismerjük (5. kép).⁴

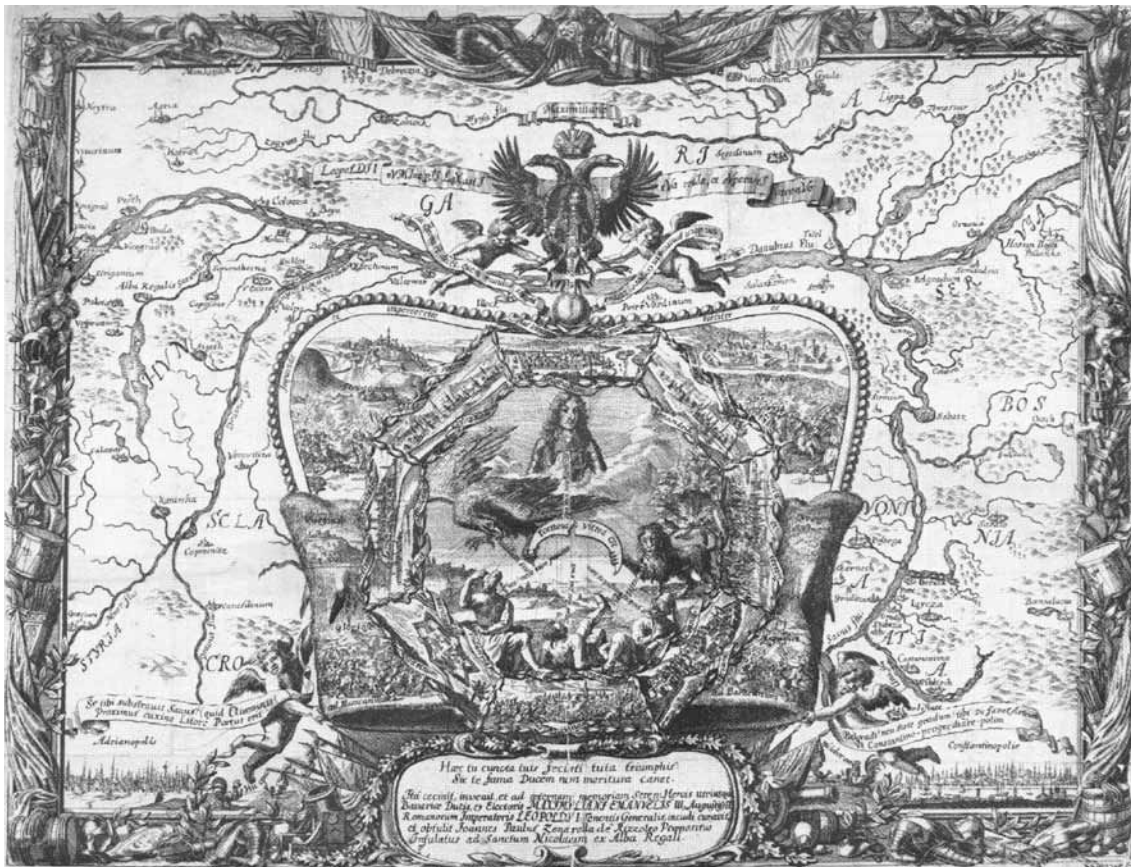
A belgrádi diadal évében, 1688-ban Francesco Buonvisi bíboros (1626–1700) bécsi nuncius (a pápai udvar legátusa) immár tizenharmadik esztendejét tölti állomáshelyén, a császárvárosban. Itteni működése, elsősorban tevékenységének utolsó időszaka – 1683 és 1689 között – felettébb sikeres. Sokat tett azért, hogy a *curia*, azaz XI. Ince pápa szándékai és elgondolásai a Habsburg udvar diplomáciai kapcsolataiban kellőképp érvényesüljenek. Emellett nagy súlyt helyezett arra is, hogy a törökök elleni felszabadító háború látványos diadalai komoly visszhangra leljenek a korszak európai nyilvánosságában. Minden bizonnyal ő adott megbízást annak az olasz nyelvű „kortárs krónikának” a megírására, amely kellő részletességgel beszéli el és ódai hevülettel dicsőíti az 1688. év sorsfordító hadi eseményeit, főként az ezeket betetőző diadalt, Belgrád bevételét. Ennek az 1689-ben megjelent műnek,⁵ a benne közölt szövegnek az ismeretében azonosíthatók és értelmezhetők maradéktalanul mindazok a várostrom- és csatajelenetek, továbbá heraldikai és emblematikus értelmű, allegorikus motívumok és feliratok, amelyek e fólió méretű grafikai alkotáson helyet kaptak.

A kompozíció függőleges középtengelyében jelennek meg az eseménysor főszereplői: fent – a Habsburgok címerállata, a kétfejű sas szárnyaitól övezve – I. Lipót császár, alatta, a képmező középpontjában (és jól érzékelhetően nagyobb méretben) Miksa Emánuel bajor választófejedelem mellképe. A legyőzötteket – ugyancsak középen, legalul – három, földre terített tö-

⁴ GLASER 1976. i. m. II. Nr. 227. (Lorenz SEELIG); *Bayern – Ungarn, Tausend Jahre. Bajorország és Magyarország 1000 éve*. Kiállítási katalógus. Szerk. Wolfgang JAHN–Christian LANKES–Wolfgang PETZ (et al.). Oberhausmuseum, Passau. München, Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur. 43/2001. 253–255. Nr. 5.10 (Christian LANKES).

⁵ A kiadvány szerzője Giovanni Paolo Zenarolla di Rizzoleo, aki Buonvisi bíboros környezetéhez tartozott. Neve az idő szerinti titulussal – a székesfehérvári Szent Miklós-templom címzetes prépostja – szerepel a bemutatásra kerülő metszet terjedelmes feliratának szövegében.

rök harcos testesíti meg. A történések esszenciáját, azok sorsfordító jelentőségét világosan kódozható képi allegória teszi érzékletessé: a Belgrádnál kivívott diadalt és annak hőszait jelképező sas és oroszlán ragadja meg kétfelől és töri ketté a lefelé fordított holdsarlót. Ugyancsak beszédes értelmű a felirat, amely a bukásra ítélt Oszmán Birodalom „insigniumán”, e félholdon



5. kép. Miksa Emánuel bajor választófejedelem diadalainak allegorikus ábrázolása. Justus van den Nypoort metszete, 1688–1689

olvasható. Egy, a klasszikus antikvitásból eredő szentencia első szavai ezek – *Fortuna vitrea est* –, s e szállóige (itt, e feliratban már nem közölt) folytatása – *tum cum splendet, frangitur* – és allegorikus jelentése széles körben ismert volt a barokk kor közfelfogásában: „A szerencse üvegből van; amikor legszebben ragyog, akkor törik el.”⁶

Nypoort művének szembevető sajátossága – ami bizonyára határozott megrendelői elgondolásra vezethető vissza –, hogy mindezek a centrális motívumok a birodalmi hercegi korona képe által mintegy keretbe foglalva, s egy nagy műgonddal megrajzolt térképre „vetítve” jelennek meg a metszeten. Következésképp megannyi földrajzi név, Közép- és Dél-Európa különböző országainak, tartományainak és városainak nevei tűnnek fel itt; legalul, kétoldalt egy-egy

⁶ A szállóigét az i. e. 1. században élt római írónak, Publius Syrusnak tulajdonítják. Sok helyen előfordul a reneszánsz kor tudós humanistáinál, például Erasmus *Collectanea adagiorum veterum* című művében, amelynek első kiadása: Párizs, 1500. Vö. NÉMETHY Géza: Cato distichonjainak egybevetése Publius Syrus szentenciáival. *Egyetemes Philológiai Közlöny*, 1890. 794–796.

stilizált „városképpel” kiegészülve. Utóbbiak és a hozzájuk tartozó feliratok ugyancsak figyelemre méltók; a bal oldali városkép felett az *Adrianopolis*,⁷ a jobb oldali felett a *Constantinopolis* feliratot olvashatjuk. Aligha kétséges, hogy e megoldás miként értelmezendő: nyilvánvalóan úgy, hogy az ambiciózus kompozíció – a hadi sikerek felsorolásán, regisztrálásán túl – a diadalmas hadjáratok távlati célját is kijelöli: az Oszmán Birodalom európai hatalmának megtörésén túl annak felszámolását is előírja.

Nypoort metszetének további részletei – elsősorban a terjedelmes latin feliratok és azok sajátos, a vonatkozó képi motívumok kontextusában érvényes jelentése, ezek felfejtése – alapos elemzést igényelnek.⁸ Számunkra ezúttal az a nyilvánvaló tartalmi összefüggés a lényeges, amely Nypoort műve és Westerhout metszete – valamint a fentiekben bemutatott nürnbergi emlékérem ábrázolásai – között fennáll. Ennek alapján megállapítható: ugyanaz az esemény, nevezetesen a belgrádi diadal adott alkalmat mindhárom mű elkészítésére. Következésképp Arnold van Westerhout metszetének ugyancsak 1688 végén (esetleg a következő év elején) kellett készülnie.

Köztudomású és nagyon is érthető, hogy az 1683 utáni évtizedek világraszóló hadi sikereit – amelyek nyomán Közép- és Dél-Európa térképe alaposan átrajzolódott – a Habsburg kormányzat politikai propagandája jól kihasználta.⁹ A harctéri győzelmeket hirdető és dicsőítő grafikai alkotások és emlékérmek sokasága készült ez



6. kép. Emlékelem Belgrád elfoglalására.
Philipp Heinrich Müller, Nürnberg, 1688, előoldal és hátoldal

idő tájt a bécsi udvar megrendelésére. E művek világosan érzékeltetik, hogy a keresztény fegyverek megannyi nagy diadala miként értelmezendő Bécs szemszögéből, a Hofburgból nézve. Jól illusztrálja ezt – számos egyéb, hasonló műfajú darab mellett – az az emlékelem, Philipp Heinrich Müller munkája 1688-ból, amely ugyancsak a szóban forgó eseménysort és az azt betetőző belgrádi győzelmet

ünnepli; s teszi ezt tágabb kontextusban, a dinasztikus politika egyértelmű üzenetével összefüggésben (6. kép).¹⁰

Müller emlékérmének előoldalát a birodalmát gyarapító uralkodó, I. Lipót ideálképe díszíti. A hátoldalon, az uralkodói trónus hatlépcsős talapzatába vésett, az egymás feletti lépcső-

⁷ Ez annak a városnak, Drinápolynak az egykor használatos elnevezése, amely 1365 és 1453 között a török birodalom fővárosa volt. A mai köztudatban Edirne néven ismert.

⁸ E metszet elemző bemutatása során a sok szempontú, avatott értelmezésnek azt a módszerét lesz célszerű követni, amelyre egy, a közelmúltban megjelent kitűnő, nagy ívű tanulmány ad példát: SZOLECZKY Emese: Levélke Miksa Emánuel köszörűjéhez. Michael Wening metszete Belgrád 1688. évi ostromáról. In: *Portré és imázs. Politikai propaganda és reprezentáció a kora újkorban*. Szerk. G. ETÉNYI Nóra–HORN Ildikó. Budapest, L'Harmattan, 2008. 265–312.

⁹ E kérdéskörhöz vö. Maximilian GROTHAUS: Zum Türkenbild in der Kultur der Habsburgermonarchie zwischen dem 16. und 18. Jahrhundert. In: *Habsburgisch-osmanische Beziehungen. Colloque sous le patronage du Comité International des études pré-ottomanes et ottomanes*. Hg. Andreas TIETZE. Wien, Verlag des Verbundes der wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, 1985. 67–89.; legújabbban: Jutta SCHUMANN: *Die andere Sonne. Kaiserbild und Medienstrategien im Zeitalter Leopolds I.* Berlin, Akademie, 2003.

¹⁰ Példánya ugyancsak megtalálható a Magyar Nemzeti Múzeum Éremtárában. Vö. G. HÉRI 2009. i. m. 168. Nr. 352.

fokokon olvasható szöveges információk önmagukban is sokat mondanak: a törökök ellen kivívott nagy diadalok helyszíneit és évszámait tüntetik fel Béctől Belgrádig, 1683-tól 1688-ig. Maga az éremkép ezt a tényszerű enumerációt – a fokozással mint a barokk szónoklatok bevált retorikai eszközével élő felsorolást – egészíti ki, az általa sugallt üzenetet nyomatékosítja, és pedig két, tendenciózus módon kiválasztott és megjelenített figurával.¹¹ Olyan eseményre céloz ugyanis, amely nem kevésbé jelentős az európai hatalmi politika és a Habsburg dinasztia történetében.

Az esemény ezúttal nem a csatamezőn zajlott, hanem olyan helyszínen, ahol a küzdők a szó fegyverével hadakoznak. Nevezetesen a magyar országgyűlésen, Pozsonyban, 1687. november 7-én: azt követően, hogy az országgyűlés követei – engedve Bécs követelésének – elfogadták és megszavazták a Habsburg-ház (fiúágon történő) örökösödési jogát Magyarországon. Ekkor – egy nappal királlyá választása és megkoronázása után – a tényleges uralkodó, I. Lipót fia, az ifjú I. József a pozsonyi vár tróntermében fogadta az elébe járuló magyar rendek hódolatát. Ezt a jelenetet idézi fel az éremkép, az uralkodói apoteózis műfaji előírásainak megfelelően, középontban a trónuson ülő ifjú királlyal, s az előtte térdelő allegorikus nőalakkal, Hungária megsemmisítőjével.¹²

Az ábrázolás bizonyára többféle értelmezési lehetőséget kínált a kortársak számára. Az üzenet a magyar alattvalóknak alighanem egyfajta kölcsönös visszaigazolás lehetett. Az nevezetesen, hogy a történelmi jelentőségű diadalok sorozata, lám, nem szakad meg. Sőt folytatódik – növelve az ország területét és fényesítve a dinasztia hírnevét. Ezt felismerve és tudomásul véve Hungária lakói ismét és ily módon is szembesülhetnek egy évvel korábban meghozott döntésük áldásos következményeivel.

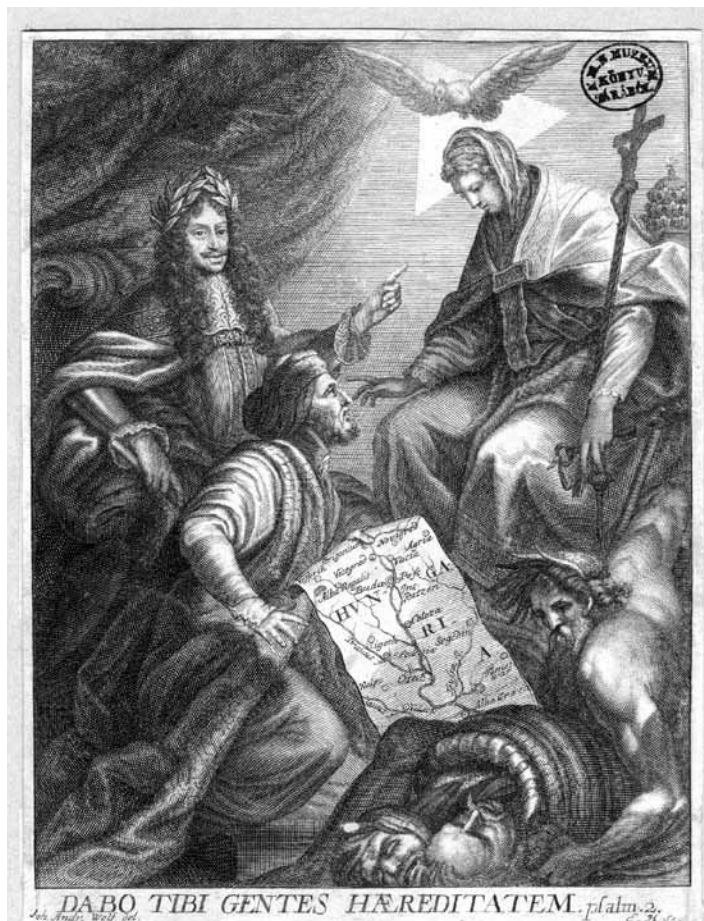
Melyek is ezek a következmények? A győztes hadjáratok, a *regnum* visszahódítása, majd a dinasztia hatalomgyakorlása miként hat, hogyan formálja át – vagy fogja átformálni – Hungáriát, annak népességét? S ami ezúttal, szempontunkból nem kevésbé fontos: miként vélekednek erről a birodalmi politika irányítói, döntéshozói? Ez utóbbi kérdés érdemi megválaszolásához a bécsi kormánykörökből származó egykorú, hiteles dokumentumok sokaságának módszeres áttanulmányozására lenne szükség. Am ami a lényegét illeti, egyfajta válasz kétségkívül kirajzolódik, feltárul előttünk, ha emlékezetünkbe idézzük a Habsburg udvar politikai propagandájának szolgálatában álló, egykor népszerű kiadványokat, elsősorban azok illusztrációit. Elegendő talán, ha példaként ezúttal egyetlen, ám igencsak beszédes kompozícióra hivatkozunk.

A metszet, amelyet Elias Hainzelmann sokszorosított Johann Andreas Wolff rajza nyomán, némely részletében emlékeztet az imént tárgyalt éremképre, sőt Justus Nypoort művére is, más tekintetben erősen eltér tőlük. Hasonlít rájuk annyiban, hogy a felszabadító háborúk győztes ütközeteinek helyszíneit e lap is feltünteti, és pedig – kép a képben – egy térkép, pontosabban Magyarország térképének felirataiként (*7. kép*).¹³ Ezt a térképet az előtér térdelő férfi-

¹¹ Egyikük a *regnum* az idő szerinti felkent uralkodója, az ifjú I. József, az előtte térdelő nőalak pedig magát az országot, Hungáriát személyesíti meg.

¹² Philipp Heinrich Müller emlékérmének egy-egy példánya számos jelentős európai múzeumban megtalálható. A Bécsben – Kunsthistorisches Museum, Münzsammlung – őrzött példányról: Heinz WINTER: *Glanz des Hauses Habsburg. Die Habsburgische Medaille im Münzkabinett des Kunsthistorischen Museums*. (Kataloge der Medaillen-Sammlung Band I; Sammlungskataloge des Kunsthistorischen Museums Band 5.) Wien 2009. 80-81, Nr. 62. E példányt ugyancsak közli és az éremképek ábrázolásait elemzi Werner TELESKO: Luna fugit. Die Kriege gegen das Osmanische Reich in den Medaillen des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur habsburgischen „Türkenikonographie“ in der Frühen Neuzeit. In: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien*, 13–14. 2011–2012. 187–188. Abb. 11.

¹³ A Nemzeti Múzeum Történelmi Képcsarnokában található példány leltári száma: 2879. A térképen az alábbi városok (váruk) német, illetve latin nevei szerepelnek: Esztergom, Veszprém, Érsekújvár, Visegrád, Székesfehérvár, Buda, Eger, Vác, Ráckeve, Szigetvár, Kalocsa, Pécs, Szeged, Eszék, Temesvár, s végül (legalul) Alba Graeca, azaz Belgrád.



7. kép. A diadalmas I. Lipót visszavezeti Hungáriát a római kereszténység közösségébe.

Johann Andreas Wolff–Elias Hainzelmann metszete, 1690 körül

teljesít: I. Lipót, aki egyébként – jegyezzük meg – nem Szent István koronájával, hanem a római imperátorok babérkoszorújával a fején jelenik meg a kompozíció bal oldalán. Az ábrázolás üzenetét sajátos módon nyomatékosítja az a zsoltáridézet, amely a metszet alsó részén jelenik meg: „[Postula a me, et] *dabo tibi gentes haereditatem [tuam]*” – [Kérd tőlem, és] örökségül adom neked a népeket (Zsolt 2,8).

A sokszorosított grafika – mint Joseph Medert idézve mondani szokták – „mozgékony műfaj”. A 17. században az egyre igényesebb kivitelben és mind nagyobb példányszámban készülő lapok sokfelé eljutnak. Főként az ilyen típusúak, amelyek alapvető rendeltetése az, hogy a közvélekedést alakítsák, formálják. Okkal merül fel tehát a kérdés, vajon ez az ábrázolás, a maga tendenciózus üzenetével, milyen visszhangot keltett annak idején a hazai nyilvánosságban? És itt nem is a magyarországi protestánsok az idő szerint valóban egyre szűkülő köreire gondolunk, hanem épp hitbéli ellenfeleikre, a rekatolizáció megannyi hazai „bástyájára és fellegvására”. Azokra az észak- és nyugat-magyarországi tanintézetekre – azok oktatóira és növendékeire elsősorban –, amelyek sok évtizede, legalábbis Pázmány Péter óta munkálkodnak a római religió, a katolikus hit és vallásgyakorlat terjesztésén és elmélyítésén. S teszik ezt, amint sokszor és meggyőződéssel hangoztatják, a Szent István-i örökségre hivatkozva, a nemzet megszentelt ősi tradícióinak szellemében.

alakja tartja maga előtt, aki ily módon, mint *Hungarus*, személyében testesíti meg a *regnum* alattvalóit. Mindazokat – magyarokat és más nációkhoz tartozókat, az egykori történelmi Magyarország lakóit –, akik korábban, a diadalmos visszafoglalást megelőzően a törökök rabságában sínylődtek, s minthogy válásukat nemigen gyakorolhatták, így ősök keresztény hitét elhagyva és megtagadva többségük (e felfogás szerint) a pogányság és/vagy az eretnokség bűnébe esett.

Ennek a bő köpenyt és süveget viselő, szakállas férfiúnak a beállítása, arckifejezése megrendültséget, felindultságot tükröz. Tekintete az előtte ülő, majesztétikus megjelenésű nőalakra szegeződik, aki – mint attribútumai tanúsítják – az egyedül üdvözítő hit, a római religió perszónifikációja. S aki megértő, megbocsátó jóindulattal fogadja oltalmába a korábban bizonyára eltévelyedett, ám hozzá most visszatérő, megtérni szándékozó egykori hívét és követőjét. Aki pedig kettejük találkozását, egymásra találását beszédes gesztusával mintegy előmozdítja, nem más, mint birodalmának bölcs és sikeres uralkodója, aki történelmi küldetést

Amit tényszerűen kijelenthetünk: az a felfogás a magyarországi rekatolizáció helyzetéről és eredményességéről, előzményeiről és távlatairól, amelyet Hainzelmann metszete a képi allegória nyelvén sugall és hirdet, ebben a körben aligha talált egyetértésre. A magyarországi jezsuita kollégiumok professzorai és a hazai klérus mérvadó személyiségei, legalábbis nagy többségük, egészen biztosan másképp vélekedtek erről. Felfogásukat mindezekről, főként a történelmi előzmények feletti tanulságos kérdésköréről, számos írásos megnyilatkozás tanúsítja. Ezek felsorolásától, részletes bemutatásától ezúttal eltekintünk. Helyénvalóbbnak tartjuk, ha egy, ebben az összefüggésben igazságot sokatmondó grafikai alkotásra hívjuk fel a figyelmet.

Ha ennek a dinamikus és ugyancsak részletgazdag allegorikus ábrázolásnak – Johann Georg Wolfgang metszetének, Johann Andreas Wolff rajza nyomán – a különböző részleteit közelebbről szemügyre vesszük, megállapíthatjuk: nemigen találhatók meg közöttük azok a jelentéshordozó jelképes motívumok, amelyek az eddig tárgyalt műveken rendre ismétlődtek. Ez – legalábbis első megközelítésben – azért tűnhet meglepőnek, mert e kompozíció alapvető üzenete nem sokban különbözik a korábbiakétól: azokhoz hasonlóan e mű is a kereszténység mint egyedül üdvözítő hit – egyfajta „harcon szerzett” – diadalát hirdeti a rátámadó sötét és gonosz hatalmak felett (8. kép).¹⁴ E tekintetben ugyanarról, vagy majdnem ugyanarról szól, de nem ugyanazt mondja; mintha más szövegben, más szavakkal, másképp beszélne. A kifejtés meggyőző dinamikája, elokvens és heroikus pátosza itt is megvan, ám nem látjuk nyomát annak a „haditudósítói lelkesültségnek”, amely az eddig bemutatott grafikákat és numizmatikai alkotásokat jellemezte. E lapon, Johann Georg Wolfgang metszetén nincsenek egy-egy adott helyszínhez és időponthoz kötött „koordináták”: nincsenek sem városnevek, sem évszámok, sőt bibliai szövegidézetek sem. Van viszont egy háromszavas latin felirat, amelynek forrása – az eredeti szövegkörnyezet a forrásként használt irodalmi műben – és üzenet értéke kitüntetett figyelmet érdemel. Ezáltal kap ugyanis különös nyomatékot és többlettértelemet a kompozíció domináns motívuma.

Ami a kortársak számára evidens és egyértelmű volt – hisz nem igényelt különösebb jártasságot a heraldika világában –, az elsősorban ennek a domináns motívumnak a jelentése: a hármas halom a koronás kettős kereszttel a magyar királyságot, az országot jelképezi: a *regnu-*



8. kép. Hungária történelmi küldetésének allegóriája.
Johann Andreas Wolff–Johann Georg Wolfgang metszete,
1700 körül

¹⁴ A rézmetszet legutóbb az alábbi kiállításon szerepelt: *A magyar kereszténység ezer éve*. Kiállítás a Magyar Nemzeti Múzeumban, 2002. március–június. Rendezte: Kovács Tibor, Cséfalvay Pál, Vajda László et al. A Történelmi Képcsarnokban őrzött példány leltári száma: T 7076.

mot – a kortársak gyakori szóhasználatában: az apostoli királyságot –, amely végveszélyben van, amelyet sötét és gonosz erők pusztító támadása fenyeget. Ami a biztos megsemmisüléstől megmenti, megóvja, nem más és nem kevesebb, mint maga az isteni beavatkozás, mint-hogy a mennybolt villámai sújtanak le a pokolbéli ördögfajzatokra, akiknek a bukása immár végleges és visszavonhatatlan.

Ám túl azon, hogy ezt a diadalmas végkifejletet demonstrálja, a kép valami mást is kifejez. Burkoltan, de egyértelműen, a verbális közlés eszközével érzékelteti az isteni gondviselés okszerűségét. Már mint azt, hogy Hungária mivel szolgált rá, mivel érdemelte ki a mennyei hatalom közbenjárását. Képletesen és tömören fogalmazva: azzal, hogy a keresztény hit, a keresztény Európa védőpajzsa volt.

Ez olvasható ki ugyanis abból a háromszavas feliratból, amely középen, a fényes villámnyalábon megjelenik. E felirat – *Unum omnia contra* – első pillantásra zavarba ejtőnek tűnik, minthogy grammatikailag „nincs rendben”. Akkor hangzana helyesen, ha az első és a második helyen más-más szóalakok szerepelnének: *unum* helyett *unus* (esetleg *una*), a második pedig *omnia* helyett *omnes*. A szórend ebben az esetben is szokatlan volna, de így értelmes mondatot kapnánk – *egy mindenki ellen* –, s ez kétségkívül alkalmas lenne arra, hogy a kiválasztottság, a másokétól megkülönböztetett státus képzetét felidézze. A felirat közlendője azonban nem ez; más és több ennél. Mélyebb és igazi értelme akkor tárul fel számunkra, ha felismerjük: amit a metszeten írva látunk, valójában egy hiányos mondat. Egy paradigmatiszma tömörségű, szövegű idézetről van ugyanis szó, amely – ha forrását megállapítottuk és a kontextusról is tudomásunk van – megvilágítja a felirat célzatos üzenetét.

Vergilius *Aeneis*-ének nyolcadik könyvében olvasható az alábbi három sor: „Ingentem clipeum informant, *unum omnia contra* / tela Latinorum, septenosque orbibus orbis / impediunt.” (*Aeneis*, VIII, 447–449).

Az idézett szöveg azt beszéli el, hogy a cyclopsok, akik az Aetna gyomrában Aeneasnak fegyvert kovácsolnak, „készítik a nagyszerű pajzsot, amely majdan / egyedül megvéd a latínoktól minden lövedékétől”. (Lakatos István fordítása)

A Hungáriára vonatkoztatott üzenet, amelyet Johann Georg Wolfgang metszete a vizuális allegória formájában megjelenít, a háromszavas felirat kiegészítésével, egészen pontosan: e Vergilius-idézet kulcsszavának – *clipeus* (pajzs) – beemelésével válik érthetővé. Aeneas és az ő népét, mint tudjuk, az Olümposz istenasszonya, Venus óvta, oltalmazta a megpróbáltatások idején. Az ő parancsára „formálták a *nagyszerű pajzsot*” (*informant ingentem clipeum*) és kovácsolták azokat a fegyvereket Vulcanus barlangjában, amelyekkel a hős Aeneas, Itália őslakóit legyőzve, hazát szerzett övéinek és utódainak, a rómaiaknak. Hungária léte, fennmaradása ugyan csak az Olümposz – pontosabban: egy krisztianizált Olümposz – rendelkezésének, az isteni beavatkozásnak köszönhető. Ez az isteni akarat ítéli bukásra álnok ellenségeit, s ez igazolja és bizonyítja a *regnum*, az apostoli magyar királyság történelmi küldetését.

Alapos és elmélyült kutatásokon alapuló bő szakirodalom foglalkozik annak a késő középkori eredetű, közismert, szállóigévé vált toposznak a kialakulásával, változataival és értelmezésével, amely világos tömörséggel fogalmazza meg és hirdeti Magyarország történelmi küldetését. Azt az ideát, amely szerint *Hungaria* – *clipeus* (*sive propugnaculum*) *totius christianitatis*, azaz Magyarország az egész kereszténység védőpajzsa (illetve védőbástyája).¹⁵ A közelmúlt filológiai kutatásai főként arra törekedtek, hogy kimutassák: ezt a gondolatot a 15. század közepe óta hol és mely szerzők – magyarok és nem magyarok – milyen összefüggésben és milyen

¹⁵ Értve ezen természetesen a nyugati kereszténységet. Főként és elsősorban a római religiót, de tágabb értelemben a reformáció megannyi felekezetét, a különböző protestáns irányzatok követőit is.

megfontolásból hangoztatták.¹⁶ Ma már, úgy tűnik, megállapítható, hogy e szállóige eredeti értelmét, jelentését a 17. század utolsó másfél évtizedének hadi eseményei némiképp felülírták. A diadalmas visszafoglaló háborúk idején, az oszmán hatalom visszaszorítása után e gondolat nyilván elveszítette addigi napi aktualitását. Arról azonban nincs szó, hogy feledésbe merülve végképp érvényét veszítette volna. Inkább egyfajta módosulást, „átszíneződést” követhetünk nyomon: a mozgósítás harcias jelszavát felváltja a hivatkozás az elődök heroikus tetteire, a dicső nemzeti múltra, a királyság, azaz Hungária történelmi érdemeire.

A nagy múltú szállóige üzenetének, tartalmának ez utóbbi interpretációját példázza a bemutatott grafikai alkotás is, Johann Georg Wolfgang metszete, amelynek a kitűnő kvalitáson, a tökéletes kidolgozáson túl van egy további sajátossága. Éspedig az, hogy előkészítő rajza ugyanattól a mestertől származik, akinek egy másik, ezzel közel egy időben készült kompozícióját Elias Hainzelmann dolgozta fel és sokszorosította a fentiekben bemutatott metszet kivitelezésénél. Ez utóbbi lap, mint emlékezhetünk, I. Lipót császár – tágabb értelemben a dinasztia, a Habsburg kormányzat – érdemeit magasztalta. Azt dicsőítette tehát, amiről a másik kompozíció, Johann Georg Wolfgang metszete mélyen hallgat, amiről semmi közlendője nincs. Ez a körülmény azt mindenképp bizonyítja, hogy e két lap inventora, Johann Andreas Wolff (1652–1716) mester¹⁷ – csakúgy, mint számos kortársa a kitűnő augsburgi festők, grafikusok között – alkalmanként készséggel és bizonyára különösebb aggály nélkül teljesítette különböző, egymással éppenséggel nem rokonszenvező, sőt ellenérdekelt megrendelői körök elvárásait.

András Szilágyi

Hungary Allegories

There is a vast amount of secondary literature based on extensive and thorough research that deals with the evolution, variations and interpretations of a well-known late medieval topos that has become a household word and that with clear compactness formulates the historical mission of Hungary, namely the idea according to which *Hungaria – clipeus (sive propugnaculum) totius christianitatis*, i.e. that Hungary is the shield (or bastion) of the entire Christian world. Recent philological studies have focused mainly on demonstrating who asserted this idea, what authors – Hungarians and foreigners alike – and in what contexts. Today it seems that the original meaning of this dictum was “rewritten” to a certain degree by the military events of the last decade-and-a-half of the 17th century. During the triumphant “reconquering” wars, following the ousting of the Ottoman powers, this idea understandably lost its “topicality.” However, that is not to say that it was forgotten or that it completely lost its relevance. Rather, one can discern a kind of modification or “recolouring:” the emphasis on Hungary’s historical “merits” is replaced with the glorification of the heroic deeds of contemporaries and the adulation of the triumphant Habsburg dynasty. My essay traces this transformation in works of art – primarily prints and medallions – made around 1700.

¹⁶ TERBE Lajos: Egy európai szállóige életrajza. *Egyetemes Philologiai Közöny*, 60. 1936. 297–351; BENDA Kálmán: *A magyar nemzeti hivatástudat története a 15–18. században*. Budapest, Bethlen Nyomda, 1937; János J. VARGA: Europa und „Die Vormauer des Christentums”. Die Entwicklungsgeschichte eines geflügelten Wortes. In: *Europa und die Türken in der Renaissance*. Hg. Bodo GUTHMÜLLER–Wilhelm KÜHLMANN. Tübingen, Max Niemeyer, 2000. 58–70; ROMSICS Ignác: A kereszténység védőpajzsától az uniós tagságig. In: *Mi a magyar?*. Szerk. ROMSICS Ignác–SZEGEDY-MASZÁK Mihály. Budapest, Rubicon, 2005. 202–230.

¹⁷ Munkásságának értékeléséhez ma is irányadó: Ludwig WAAGEN: *Johann Andreas Wolff*. Inaugural-Dissertation an der Universität München. Günzburg, 1932.

Kelényi György

Egy Hyacinthe Rigaud-portréről készült rézmetszet

Jacques Coelemans rézmetszete Jean-Baptiste Boyer arcképéről

Hyacinthe Rigaud (1659–1743) és Nicolas de Largillière (1656–1746) a francia portréfestészet festőóriásai, XIV. Lajos korának jellegzetes képviselői voltak. Az udvar megbízásaival elhalmozott Rigaud az uralkodó 1701-ben festett portréjával valósággal megjelenítette a francia abszolutizmust.

A Perpignanból származó, katalán környezetben nevelkedett festőt már első mestere, Paul Pezet kettős tradícióval ismertette meg: a 17. századi francia portréfestészet „realista” hagyományaival (Philippe de Champaigne művészet), illetve a kor reprezentatív, méltósággal teli arcképfestészetének Rubens és főleg Van Dyck művészetével népszerűvé vált eszközeivel. Ez a két hagyomány élete végéig meghatározta – egyébként alig változó – stílusát.

A művész a történeti (egyházi témájú) festészetrel való korai próbálkozása után a portréfestészetben találta meg igazi hangját. Kezdetben polgárokat, hivatalnokokat, bankárokat és a vidéki nemesség tagjait festette meg, mígnem 1688-ban udvari megbízást kapott. Ezután a királyi család, az arisztokrácia és a főpapság kedvelt arcképfestőjeként élete végéig szinte megszámlálhatatlanul sok portrét készített előkelő megbízóiról.¹

Rigaud nem járt Itáliában, noha a Francia Királyi Akadémia évente pályázatot írt ki, amelynek győztese ösztöndíjat kapott a római Francia Intézetbe. A fiatal festőknek így lehetőségük nyílt arra, hogy az antik és a kiemelkedő „modern” (reneszánsz) mesterek tanulmányozásával megismerkedjenek a klasszikus művészet elveivel és példaértékű műveivel. Rigaud elnyerte ugyan a Prix de Rome-ot (1682), de nem utazott el Rómába. Charles Le Brun, a kiváló festő, az Akadémia nagy hatalmú elnöke tanácsolta ezt, és azt is, hogy elsősorban portréfestészetrel foglalkozzék, nem pedig klasszikus vagy történeti témákkal.² A királyság déli térségébe, tanulóéveinek színterére, Montpellier-be vizont vissza-visszalátogatott, és hamar (az 1680-as évek végén) nagy ismertségre tett szert portréival.³ Aix-en-Provence-ban megismerkedett Jean Baptiste Boyer-vel, Aguilles (Éguilles) urával, a helyi parlament tanácsosával, és 1689–1690-ben megfestette portréját.⁴

Kelényi György
az ELTE BTK professor emeritusa
Kutatási területe: barokk művészet
(17–18. századi, egyetemes és magyar)
E-mail: kelenyi@chello.hu

György Kelényi,
professor emeritus, ELTE BTK
Area of research: baroque art
(European and Hungarian art of the
17th–18th centuries)
E-mail: kelenyi@chello.hu

¹ Lásd a legújabb monográfiát a festőről: Stéphan PERREAU: *Hyacinthe Rigaud (1659–1743): le peintre des rois*. Montpellier, Nouvelles Presses du Languedoc, 2004.

² Claude COLOMER: *La famille et le milieu du peintre Rigaud*. Perpignan, Association pour une meilleure connaissance du Roussillon, 1973. 16.

³ Ariane JAMES-SARAZIN: Hyacinthe Rigaud et ces messieurs d’Aix-en-Provence. *Bibliothèque de l’École des chartes*, 161. 2003. 67–113.

⁴ Jean Baptiste Boyer (1645–1709), lásd Aubert de La CHESNAY-DESBOIS & BADIÉ: *Dictionnaire de la noblesse*. Paris, Schlesinger, 1770–1778. III. 941. A festményre vonatkozóan lásd Rigaud számadáskönyveinek kiadását: Jules ROMAN: *Le Livre de Raison du*

Híres képtára, rajz-, metszet-, szobor- és ritkaságyűjteménye – melynek nagy részét itáliai útja során vásárolta – széles körben ismertté tették Boyer nevét, s mint városa hírességét emlegették. Gyűjteményében jelentős mesterek műveivel találkozhatott a látogató: Raffaello, Tiziano, Caravaggio, Veronese, Correggio, Poussin, Rubens, Van Dyck és más művészek alkotásai tanúsodnak műértéséről, finom ízléséről.⁵ Nem elégedett meg pusztán a gyűjtéssel; széles körben akarta ismertté tenni a műalkotásokat. Két rézmetszővel, Jacques Coelemans-nal és Sebastian Barras-val másolatokat készíttetett gyűjteményének legtöbb darabjáról, és 1709-ben kiadta azokat.⁶ Pitton de Tournefort, aki a király megbízásából levantei tudományos utazásra indult, találkozott Boyer-val, leírta gyűjteményét és megemlítette, hogy a kétkötetes mű címlapjaihoz, valamint néhány festmény reprodukálásához maga a megbízó készítette a metszeteket.⁷

A rézmetszetek nagy része Coelemans munkája. A flamand mester Antwerpenből Itáliába indult tanulmányútra, de 1690-ben, Aix-ben megismerkedett Boyer-val, és ezután haláláig a szolgálatában maradt.⁸ A gyűjtemény metszetkiadása közben, 1697-ben, feladatul kapta, hogy Rigaud-nak a mecénásról festett arcképéről is rézmetszetmásolatot készítsen.

Rigaud portróját Pierre-Jean Mariette, a 18. századi híres gyűjtő és műértő, a mester „egyik legjobb festményének” nevezte, és mintegy fordulópontnak életművében, a kiemelkedő festmények sorának élén.⁹ A mű sajnos ma már nem ismert; eltűnt vagy elpusztult az elmúlt, 300 évvel is hosszabb időben. 1994-ben a Sotheby árverésén szerepelt egy festmény, amelyet feltételelesen a képpel azonosítottak.¹⁰ Mivel ismeretlen magángyűjteménybe került, és nem készült róla fotó, nem tudunk végleges véleményt alkotni. Méretei (38,1×30,48 cm), illetve ovális alakja alapján azonban kétségesnek kell tartanunk, hogy azonos lenne azzal a Rigaud-festménnyel, amely Coelemans (és később, kisebb méretben Cornelis Martinus Vermeulen) rézmetszetének mintájául szolgált. Egyrészt azért, mert ez a metszet nagyobb, mint a festmény, másrészt mert nem ovális, hanem négyzetes elözményt sejtet. Vermeulen kisebb másolata a forrá-

peintre Hyacinthe Rigaud. Paris, Laurens, 1919. 24. Az 1690-es évben említi: „Mons' Boyer d'Aiguille d' Aiguilles, 300" (livres). Coelemans rézmetszetén viszont a festmény készülési évéeként 1689 szerepel. Talán a festés és a kifizetés eltérő időpontja jelenti a magyarázatot.

⁵ A gyűjtemény szétszóródott, csak néhány kép őrzési helye ismert.

⁶ A 118 rézmetszetet tartalmazó kiadvány: *Recueil D'estampes d'apres les tableaux des peintres les plus celebres d'Italie des Pays-Bas et de France. Cabinet de M. Boyer d'Aguilles*. Aix, Barras, 1709; 1744-ben J. P. Mariette újból kiadta.

⁷ „Après... nous allâmes saluer M. Boyer d'Eguilles, conseiller au Parlement, et nous fûmes bien moins touché de ses tableaux, quelque rares qu'ils soient, que nous ne le fûmes de son mérite ce savant magistrat n'excelle pas seulement dans la connaissance de l'antiquité, il a naturellement ce goût exquis du dessin qui rend si recommandables les grands hommes de ce genre. M. d'Eguilles a fait graver une partie de son cabinet en cent grandes planches, d'après les originaux de Raphaël, d'André del Sarto, de Titien, de Michel-Ange, de Caravage, de Paul Véronèse, de Carrache, de Tintoret, du Guide, de Poussin, de Bourdon, de Lesueur, de Puget, de Valentin, de Rubens, de Van Dyck et d'autres peintres fameux. Ce magistrat me permettra-t-il de dire qu'il a gravé lui-même quelques-unes de ces planches, que les frontispices des deux volumes qui composent ce recueil, sont de son invention, qu'il a conduit le graveur pour la fidélité des contours et pour la force de l'expression. Un homme de qualité, qui remplit d'ailleurs les devoirs de sa charge, rie saurait se délasser plus noblement.” Lásd Joseph PITTON DE TOURNEFORT: *Relation d'une voyage du Levant*. Lyon, Bruyset, 1717. I. 5–6. Forrás: <http://archive.org/details/mobot31753003772511>, letöltve 2014. június 17.

⁸ Jacques Coelemans flamand rézmetsző (Antwerpen, 1650 – Aix-en-Provence, 1735), Cornelis Vermeulen tanítványa. Lásd *Abecedarium de P. J. Mariette*. Paris, 1851–1860, 385. További irodalom: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künste von der Antike bis zur Gegenwart*. Hrsg. Ulrich THIEME. 7. Leipzig, W. Engelmann, 1912. 163–164; *Saur Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. 20. Leipzig, Seemann, 1998. 118.

⁹ Pierre-Jean MARIETTE: *Notes manuscrites sur les peintres et les graveurs*. 1740–1770, Paris, National Bibliothèque, Chaix Est. Ya2 4, VII.

¹⁰ Lásd <http://artsalesindex.artinfo.com/asi/lots/2098853>, letöltve 2014. június 17.



1. kép. Jean Baptiste de Boyer.
Coelemans rézmetszete Rigaud festménye nyomán, 1697

sok szerint teljesen megegyezett Coelemans-éval, tehát onnan sem származhatott az ovális forma.¹¹

Coelemans rézmetszete Rigaud Boyer-portréjáról a gyűjteményről készített, Recueil-től független megbízás lehetett, ugyanis a sorozathoz az egységes méret kedvéért Vermeulentől rendelték meg a festmény kisebb metszetképét (1. kép). A rézmetszet az ábrázolt modellt álló alakban, háromnegyedes kivágásban mutatja, közvetlenül az előtérben.¹² A háttér nem utal egy adott helyszínre; ideális szintér egy előkelő nemes portréjához. Hátul szelíd, derűs táj nyúlik el a horizontig; az egyik oldalon facsoportokkal, a másikon dombok felé vezető úttal. A bal oldalon a képmező egész magasságában drapéria húzódik, s a modell felett is folytatódva baldachint alkot. A beállítás Van Dyck hatására vall.¹³ Ezt a hatást, amely végigvonul egész festészetén, már korai életrajzírói is hangsúlyozták.¹⁴ Boyer nyugodt, könnyed, természetes pózban, az előkelők magabiztosságát jelző hanyag kéztartással támaszkodik baljával az egyszerű kőfalra. Van Dyck portréfelfogása megjelenítet-

te az előkelőséget, a világi tekintélyt, s azt belső méltósággal társította. Sikerének titka abban rejlett, hogy a testi-lelki kiválóságot erős idealizálás nélkül mutatta be. A legelőkelőbb körökből származó modelljei sem szoborrá merevedve, hanem könnyed, hanyag eleganciával, természetes előkelőséggel jelennek meg arcképein.¹⁵ Rigaud portréin e magától értetődő, szinte a modell személyiségéhez tartozó, előkelőséggel társult könnyedség ábrázolását tanulta el Van Dycktól.¹⁶

¹¹ ROMAN 1919. i. m. 24, Gravé par Jacques Coelemans en 1697 et par C. Vermeulen sans date. Ces deux gravures sont absolument semblables, mais celle de Coelemans est plus petit (Valójában fordítva igaz – a szerző megjegyzése).

¹² A rézmetszet alatti szöveg a következő: „Messire Jean Baptiste Boyer Che(val)ier Seigneur d'Aguilles, de Ste Foy, Argens / et Taradel, Conseiller au Parlement de Provence” / Peint par Hyacinthe Rigaud. 1689 – et gravé par Jacques Coelemans à Aix. 1697 / A metszet mérete 48,5x6,3 cm, említése: Charles LE BLANC: *Manuel d'amateur...* Paris, P. Jannet, 1854. 2. kötet (oldalszám nélkül), Coelemans 57 művét sorolja fel, tematikusan csoportosítva. Portréi közül elsőnek (=28. kép). „Aguilles (Messire Jean-Baptiste Boyer, seigneur d’) Hyacinthe Rigaud, 1697, In-fol” szerepel.

¹³ Perreau olyan Van Dyck-képre gondol, mint amilyen Lord Philipp Whartzon képmása (Washington, National Gallery of Art) 1632-ből, lásd PERREAU 2004. i. m. 40.

¹⁴ Antoine DEZALLIER D'ARGENVILLE: *Abrégé de la vie des plus fameux peintres avec leurs portraits gravés...* 4. Paris, Bure l'Aîné, MDCCLXII (1762). 310–326 írja meg Rigaud életrajzát, amelyet részben a művésztől hallott.

¹⁵ A gazdag Van Dyck-irodalomból lásd Christopher BROWN: *Van Dyck*. Oxford, Phaidon, 1982; Erik LARSEN: *The paintings of Anthony van Dyck*. I–II. Düsseldorf, Luca Verlag Freren, 1988; *Van Dyck. A complete catalogue of the paintings*. Ed. Susan J. BARNES. London, Yale University Press, 2004.

¹⁶ Rigaud 1735-ben készült végrendeletében egy Van Dyck-képet hagyott két lányára: a Charles Louis pfalzi választót és öccsét, Rupertet ábrázoló arckép ma a Louvre-ban látható.

Boyer szépen formált jobb keze kifelé mutat; nem cselekvésre utalva, hanem, a retorika szabályainak megfelelően, az elegancia kifejezésére. Utcai ruhában áll előttünk, inge a nyakán kinyitva, de nem kelti a *deshabillé* látszatát. A ruha felett köpenye dús, öblös redőbe csavarodik, de ez a felületi hullámozás nem következik mozgásból vagy mozdulatból. A köpeny esetleg a tartományi parlament tagjainak talárszerű viselete; vállára vetve szabadon láttatja teljes bal kezét. George Isarlo a francia festészetben elterjedő szokást, hogy a mozdulatlan testen dús, csavarodó, hullámokba hajló, szinte önálló életet élő redőzuhatagok jelennek meg, Bernini szobrászatának hatásával magyarázza, amely rézmetszetek által vált ismertté.¹⁷ Az előkelő nemesúr a kor divatjának megfelelően allonge-parókat visel. A festmény készülésekor 45 éves volt, de a művész enyhén idealizálta, megfiatalította arcát. A megszépítéssel azonban nem esett túlzásba, mert a portrészzerű jegyek sem maradtak el.

A Van Dyck-i hatás egy szempontból nem teljes: a flamand művész az előkelőség érzékeltetésének fokozására megnyúlt, karcsú testarányokat választott, míg Rigaud-nál ez kevésbé mutatkozik. A metszet sejteti a festmény sajátosságait is, a különböző anyagok textúrájának bravúros érzékeltetését. Ez a két tulajdonság – a modell eleganciája és az anyagszerűség, a selymek, bársonyok, szatén és taft ruhadarabok felületének, esésének, „súlyának” érzékeltetése – Rigaud sikerének legfőbb magyarázata. Van Dyck hatása a 17. század végének portrémetszeteire és Rigaud portréfestészetére éles törést jelent a hagyományokban. A Nanteuil-iskola inkább Philippe de Champaigne felfogását követi; csak a Rigaud-festményekről készült rézmetszeteken látunk hangsúlyt a ruházaton, érdeklődést a reprezentatív alakítás iránt és csak azokon helyezkedik el a figura tájháttér előtt (például Gerard Edelinck rézmetszete Rigaud Charles d’Hosier-arképe alapján).¹⁸

A Boyer-arkép – s ami körülvette: a nagyméretű rézmetszet-feldolgozás, a gyűjtemény, annak rézmetszet formában való kiadása – a XIV. Lajos-kori társadalmi változást is tükrözi. A Boyer-család egyik őse a 17. század elején, katonai szolgálataiért nyerte el IV. Henrik bizalmát.¹⁹ Utódai egymás után szereztek jutalmul hűbérbirtokaikat és Aix-en-Provence vidékének legtekintélyesebb, leggazdagabb családjai közé emelkedtek. A vidéki hivatalok, a helyi parlamentek (amelyek nem törvényalkotással, hanem főleg igazságszolgáltatással, az uralkodó által hozott rendeletek betartatásával foglalkoztak) a meggazdagodott, társadalmi felemelkedésre törő polgárság működésének színterei voltak. A Boyer-k másik őse, Vincent de Boyer, 1571-ben került be tanácsosként a provence-i parlamentbe, és hivatali rangja alapján nemességet kapott. Jean Baptiste de Boyer, a gyűjtő nagyapja, 1604-től szintén tanácsos volt csakúgy, mint a Rigaud-portré megrendelője.²⁰ Vincent de Boyer leszármazottai, mint a többi, hivatali érdemekért nemességet szerzett család tagjai (*noblesse de robe*), idővel a „születési”, „régiji” nemességhez hasonló világnézetet, életvitelt és társadalmi szerepet alakítottak ki. Ennek az életvitelnek volt része az arcképmegrendelés, Rigaud megbízása a reprezentatív portré elkészítésére és az attól megkívánt udvari portrétípus átvétele ezekkel a törekvésekkel magyarázható.²¹

¹⁷ GEORGE ISARLO: *La peinture en France au XVIIe siècle*. Paris, Bibliothèque des arts, 1960. 152.

¹⁸ T. H. THOMAS: *French Portrait Engraving of the XVIIth and XVIIIth Centuries*. London, Bell, 1910. 75.

¹⁹ A Boyer-család történetéről lásd Gustave CHAIX D’EST-ANGE: *Dictionnaire des familles françaises anciennes ou notables à la fin du XIXe siècle*. BnF/Gallica, lásd <http://gillesdubois.blogspot.hu/2007/07/la-famille-de-boyer-deguilles.html>, letöltve 2014. június 17.

²⁰ Liste des officiers au Parlement de Provence, forrás: http://fr.wikipedia.org/wiki/Liste_des_officiers_au_Parlement_de_Provence, letöltve 2014. június 17.

²¹ Hasonló társadalmi helyzetű, szintén a provence-i parlamentben működő nemesúrról, Gaspard de Gueidanról festett portrét Rigaud 1734–1735-ben. Az arckép szerepe is megfelel a Boyer-portré szerepének, lásd Hubertus KOHLE: *Hyacinthe Rigauds Porträt des Gaspard de Gueidan*. In: *Bildnis, Fürst und Territorium*. Hrsg. Andreas BEYER. München, Deutscher Kunstverlag, 2000. 249–266.



2. kép. Idősebb Jean Baptiste de Boyer.
Coelemans rézmetszete, 1690-es évek

A Van Dyck-i eszközökkel reprezentatív hatást keltő portrétípusnak az 1680-as években megjelent változatát látjuk például Henning Meyer de Meyercroon (1645–1707) arcképén is. Rigaud 1691-ben festette és 235 livres-t kapott érte.²² Festményéről Cornelis Martinus Vermeulen készített rézmetszetet 1694-ben. A grófi címet szerzett Henning Meyer egy dán patikus fia volt, akinek sikerült a diplomáciai pályán egyre magasabbra jutnia, míg végül párizsi dán követ lett. Nem sokkal ezután grófi címéhez és új rangjához illőnek találta, hogy Rigaud-val reprezentatív portrét készíttessen magáról. A társadalmi helyzet megváltozása, az emelkedés a ranglétrán együtt járt a portré megbízással, illetve egy hatalmas könyvtár létesítésével.

Bár a Meyercroon-arcképen a fejforgatás és a két kar pozíciója ellentétes a Boyer-portréval, a festmények és a metszetek rokonsága igen közeli. Meyercroon is tájkörnyezetben, háromnegyed alakban áll a képen. Egyik kezével hanyagul kőfalra könyököl, a másikat elegánsan, kifordított tenyérrel, a csípőjére támasztja.²³ Ez a mozdulat abban az időben elegáns tartásnak számított; XIV. Lajos 1701-es hivatalos arcképén, Rigaud fő művén, ugyanezt látjuk.

A korszak portréfestészetében bekövetkezett változást, amely nagyrészt Rigaud nevéhez fűződik, Coelemans-nak egy másik Boyer-portréjával való összevetésével figyelhetjük meg. A modell szintén Jean-Baptiste Boyer d'Aguilles, de nem a Rigaud-portré megbízója, hanem annak azonos nevű nagypapja.²⁴ 1637-ben készítette az arcképet egy eddig ismeretlen festő, tehát körülbelül fél évszázaddal Rigaud műve előtt. (A rézmetszet 1690 körül készült és csak a rézmetsző nevét közli.) A mű szintén háromnegyed alakban ábrázolja a megbízót (2. kép). A háttér sima; sem függöny, sem a kert, tájat sejtető környezet nem emeli ki a személyt, mint ahogy Rigaud tette a fiatalabb Jean Baptiste arcképén. Az allonge-paróka akkor még nem jött divatba; a haj egyszerű fejfedő alatt simul a magas homlok fölé. A ruha is egyszerű, bár előkelő. A redőzet a széles ujjú köpenyen nagy hullámot vet, de egész felületét tekintve inkább nyugodtnak mondható, a testvolumennel párhuzamos esésű. A kesztyűt fogó kéz kevésbé sikerült, rajza bizonytalan, szó sincs arról a finom tartásról, amelyet Rigaud festménye mutat, s ami már önmagában is nagyúri modellt sejtet. Az arc kíméletlen realizmusa az idealizmus teljes hiányáról tanúskodik. A tartás merevsége, az orr hosszú, hajlított formája, az összehúzott szemöldök, a szigorú arckifejezés más felfogást mutat, mint amit a könnyed, természetes és enyhén idealizáló Rigaud-portrén látunk.

²² ROMAN 1919. i. m. 28.

²³ A rézmetszet képét lásd http://en.wikipedia.org/wiki/Cornelis_Vermeulen, letöltve 2014. június 17.

²⁴ A Rigaud-festményről készült Coelemans-rézmetszet modellje (1650–1709) második volt e néven: nagypapja 1604 óta a provençe-i parlament tanácsosa, 1646-ban halt meg, lásd CHESNAYE-DESBOIS 1770. i. m. 95. Mivel a metszet felirata Messire Jean Baptiste Boyer chevalier seigneur d'Aguilles/Conseiller et Doyen du Parlement de Provence en 1637/Coelemans Jacques, csak a nagypapáról lehet szó. A lapot LE BLANC nem említi Coelemans művei között, lásd LE BLANC 1854. i. m. A rézmetszet képe: <http://www.ebay.ie/itm/JEAN-BAPTISTE-BOYER-DAGUILLES-JACQUES-COELEMANS-KUPFERSTICH-PORTRAIT-1690-R2-/270979235790?pt=Grafiken&hash=item3f179effce>, letöltve 2014. június 17.

A családi arcképcsarnoknak egy másik képét is ismerjük. Rézmetszet formában (Coelemans műveként) az 1709-ben kiadott *Recueil* 78. tábláját alkotja.²⁵ Vincent de Boyer-t, Jean-Baptiste dédapját ábrázolja, Francois Le Grand 1658-as festménye alapján. Szintén semleges háttér előtt látható a modell háromnegyed alakos, ülő figurája. Keze a szék karfájára támaszkodik, minden reprezentatív elemtől mentesen, reális, megszépítés nélküli vonásokkal tekint a távolba. A ruha redőzete nem kel önálló életre, mint majd a későbbi, reprezentatív portrékon.

Az életművet áttekintve azt látjuk, hogy Rigaud nagyszámú portrémegbízását nemcsak műhelyének közreműködésével, hanem bizonyos portréfestői megoldások gyakori ismétlésével elégitette ki. Ezért több olyan művet találunk az 1680–1690-es évekbeli portrék között, amelyek a Boyer-portréhoz hasonló beállítást, kéztartást és kellékeket mutatnak. Képeinek rézmetszetekbe való áttételéhez sokszor maga készített rajzokat a megbízható minőség érdekében. Festményeinek metszetkiadásai részben a *liber veritatis* szerepét töltötték be, részben azonban megbízóinak nyújtottak mintákat a festő által felkínált beállításokból, kéztartásokból.²⁶

Rigaud számadáskönyve szerint 1687-ben festette Jean de Brunenc selyemkereskedő és bankár portróját (a rézmetszetet a festményről Cornelis Martinus Vermeulen készítette 1689-ben, (3. kép).²⁷ A kissé bizonytalan ülésmotívum ugyanolyan kivágást ad a figurából, mint Boyer háromnegyedes álló alakja, és szintén reprezentatív kellékek (súlyos drapéria, tájháttér) emelik ki a portrét a hétköznapi világból. Brunenc allonge-parókás feje oldalra fordul, egyik könyökével asztalra támaszkodik, másik keze kifordított kézfejjel a csípőjén van. Nagy szerepük van a dús redőknek; kavargó hullámaik ellentmondanak a figura nyugodt helyzetének, s így egyértelműen a reprezentativitást, a modell előkelőségének kifejezését szolgálják. A kereskedő portróját Rigaud a *dignitas*nak ugyanazokkal az eszközeivel festette meg, mint a főrangúakét (például Philippe de Courcillon Marquis de Dangeau, 1702). A Brunenc-képmás is bizonyítja, hogy Rigaud művészetében az 1680-as évek végén szemléletváltás következett be, s a korai, a lyoni kereskedőket ábrázoló képmások szigorú tárgyilagosságát a rokokó portrék gazdagsága, reprezentációt és természetességet elegyítő felfogása váltja fel.

Nagyfokú rokonságot látunk a Boyer-portré és Pieter Schenk amszterdami térképész arcképe között (4. kép). A mű



3. kép. Jean de Brunenc. Cornelis Martinus Vermeulen rézmetszete Rigaud festménye nyomán, 1689



4. kép. Pieter Schenk. Rigaud festménye nyomán készült Coelemans-rézmetszet alapján Pieter Schenk mezzotinta-metszete

²⁵ A metszet alatti subscriptio: Messire Vincent Boyer Ch(evalier) Seigneur d'Aguilles et de Ste Foy/Conseiller au Parlement de Provence/peinte par le Grand 1658 et gravé par J Coelemens 1697. – Le Grand egy 19. századi forrás szerint azonos Francois Le Grand-nal, lásd Ulrich THIEME–Felix BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*. 22. Leipzig, W. Engelmann, 1928. 571.

²⁶ Mary O'NEILL: Hyacinthe Rigaud's Drawings for His Engravers. *The Burlington Magazine*, 126. 980. 1984. 674–683.

²⁷ ROMAN 1919. i. m. 13. „Mons Brunnengue (Brunnenck) natif de Lion (sic)”. A rézmetszet képét lásd http://fr.wikipedia.org/wiki/Hyacinthe_Rigaud, letöltve 2014. június 17.

Rigaud festményének Coelemans által készített rézmetszet-reprodukciója alapján készült, s ezt maga a térképész modell metszette.²⁸ Schenk ugyanabban a beállításban áll előttünk, mint Jean Baptiste Boyer, és portréját ugyanazok a kellékek egészítik ki. Tájhátter előtt áll, amely egyik oldalon fákat, a másikon domb felé vezető utat mutat. Könnyed testtartásán kívül egyik kezének könyöklő, a másiknak lefelé mutató mozdulata (oldalcserevel) szinte pontosan azonos Boyer könyöklő, illetve mutató mozdulatával. Még a köpeny redője is ugyanolyan öblös hullámot vet a két képen.

A kőfalra támaszkodó könyök talán nem pusztán kompozíciós fogás, hanem jelentéssel is bír, mondanivalót fejez ki. Mind a Boyer-, mind a Schenk-portrén egyszerű kőtömbökből összeállított falszakaszt látunk, amelyre a modell egyik keze támaszkodik. Ha reprezentatív kellék lenne, mint a tájhátter, a drapéria, bizonyára valamilyen szépen formált terasz-darabot alkotna, ahogy a hasonló szándékú műveken szokásos. Itt talán a szilárd erkölcsi, jellembeli alapot jelenti, amelyre a modell-megbízó támaszkodik. Ismerünk olyan Rigaud-portrét, amelyen a háttér nem csupán dekoratív kellék, hanem jelentéssel rendelkezik, a főalak szerepének, tetteinek bemutatását, kifejezését szolgálja. Charles Amedée Broglie, XIV. Lajos hadvezére, nemcsak páncéljával, a kezében tartott marsallbottal jelzi katonai szerepét, hanem a háttérben zajló háborús jelenettel, egyik győztes csatája felidézésével.

Végül megállapíthatjuk, hogy a közel fél méter magas metszetlap nem pusztán reprodukció, elkészültét nem csupán a festmény lemásolásának szándéka magyarázza. A korszakban egyre elterjedtebb, nagyobb méretű lapok az önálló műalkotás igényével léptek fel, s egyes mesterek (például a Drevet-család tagjai) kezén komoly művészi értékeket mutattak fel.

György Kelényi

Engraving of a Portrait by Hyacinthe Rigaud

The essay examines an engraving by Jacques Coelemans that was based on an early portrait by Hyacinthe Rigaud. I contend that a distinct change took place in French portrait-painting of the 1680s, and this transformation is largely linked to the name of Hyacinthe Rigaud. It was largely in his works that this change can be detected. Comparing the engraving made on the basis of the portrait with other contemporaneous prints, the transformation is even more perceptible.

²⁸ A British Museumban őrzött példány képe: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=488248&objectId=3051732&partId=1, letöltve 2014. június 17.

Serfőző Szabolcs

Győztes Immaculata Esterházy-címerrel – Andrea Pozzo rézmetszete Esterházy Pál herceg számára

Szilárdfy Zoltánnak tisztelettel

Az itáliai barokk festészet egyik legkiválóbb mestere, Andrea Pozzo (1642–1709) 1703-ban, 61 éves korában, I. Lipót császár meghívására Rómából Bécsbe települt át, hogy részt vegyen a bécsi jezsuita (egyetemi) templom első terének megújításában. Ezzel egy időben Hevenesi Gábor (1656–1717) személyében magyar származású rektor került a bécsi jezsuita rendház (*collegium*) élére, amelynek Pozzo – mint jezsuita rendbéli laikus testvér – maga is tagja és lakója lett.¹ Talán Hevenesi közvetítő szerepének is köszönhetően bécsi évei során Pozzo két művet is alkotott magyarországi megrendelők számára. Ezek egyike az itt tárgyalt, Esterházy Pál herceg számára készített rézmetszet,² a másik a jezsuiták budavári temploma, a Mátyás-templom egykori Xavéri Szent Ferenc-mellékoltárának ol-tárképe, amely ma a Fővárosi Képtár gyűjteményében található.³

Az Esterházy Pál herceg számára készített rézmetszet hosszú ideje ismert a hazai kutatás előtt, a nemzetközi Pozzo-szakirodalom azonban eddig nem tartotta számon. A mű egyetlen addig ismert példányát – amely a Storno-gyűjteményből került a Soproni Múzeumba – Storno Miksa (1887–1978, id. Storno Ferenc unokája) közölte 1944-ben, majd 2003-ban Szilárdfy Zoltán tárta fel a képtípus teológiai kontextusát és a mű magyarországi ikonográfiai párhuzamait.⁴

*Serfőző Szabolcs művészettörténész,
az Iparművészeti Múzeum munkatársa
Kutatási területei: közép-európai
és magyarországi barokk művészet
E-mail: serfozo.szabolcs@gmail.com*

*Szabolcs Serfőző, art historian,
Museum of Applied Arts
Areas of research: Central European
and Hungarian baroque art
E-mail: serfozo.szabolcs@gmail.com*

¹ A tanulmány a szerző egy korábban megjelent publikációjának rövidített változata: Zur Geschichte des Pozzismus in Ungarn. In: *Andrea Pozzo (1642–1709) – Maler und Architekt der „Gesellschaft Jesu“: Neue Perspektiven anlässlich seines 300. Todestages*. Hrsg. Herbert KARNER Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2012, 111–121.

Hevenesi (1656–1715) a Vas megyei Városmiskén született, 1671-ben Sopronban lépett be a jezsuita rendbe. Grazi és bécsi tanulmányait követően 1692-től haláláig Bécsben élt, s vezető tisztségeket töltött be a bécsi jezsuita intézményekben. 1692–1703 között az Am Hof téren álló „fogadalmi ház” (*Professhaus*) rektora, majd 1703–1706 és 1710–1711 között az egyetemi templom mellett álló rendház rektora volt. Végül 1711–1714 között az osztrák-magyar jezsuita rendtartomány tartományfőnöki tisztségét töltötte be. Lásd *Catalogi personarum et officiorum Provinciae Austriae S. J. (1551–1773)*. Ed. Ladislaus LUKÁCS. V. VI. Romae, Institutum Historicum, 1990, 1993, passim.

² Papír, rézmetszet, 18×12,5 cm; jelezve lent: Andr. Pozzo S. J. delin. – J. A. Pfeffel sculp. Vien.

³ SCHOEN Arnold: *A budai Szent Anna-templom*. Kiadja Budapest Székesfőváros Községe, Budapest, 1930. 28; *Barokk művészet Közép-Európában. Utak és találkozások*. Kiállítási katalógus. Szerk. GALAVICS Géza. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1993, Nr. 128. (SZILÁRDFY Zoltán)

⁴ STORNO Miksa: Andrea del Pozzo egy magyar vonatkozású művéről. *Soproni Szemle*, 8. 1944. 97. (Soproni Múzeum, ltsz. S.2009.1.1.); SZILÁRDFY Zoltán: Szűz Mária sajátos ikonográfiai típusa a barokk-rokókó művészetben: a Győztes Immaculata és a Jó pásztornő. In: *Uő: Ikonográfia – kultusztörténet*. Budapest, Balassi, 2003. 20–29; 23, 120. kép.



1. kép. *Immaculata Triumphans* Esterházy Pál hercegi címerével.
Andrea Pozzo–Johann Andreas Pfeffel műve, rézmetszet, 1707

A szignatúra tanúsága szerint a metszetet Pozzo rajza nyomán az augsburgi származású Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) készítette Bécsben (1. kép).⁵ A kompozíció a Győztes Immaculatát ábrázolja, a jobb alsó sarokban herceg Esterházy Pál (1635–1713) címerével, körü-

⁵ Ugyancsak Pozzo és Pfeffel készítette a bécsi egyetem professzora, Jacob Pettiani 1707-ben Bécsben megjelent hadtörténeti tárgyú téziskönyvének címlapelőzőkét. Lásd Bernhard KERBER: *Andrea Pozzo*. Berlin, Walter de Gruyter, 1971. 122.

lőtte az Aranygyapjas rend láncával, a pajzs fölött a hercegi koronával. Ez utóbbi motívum alapján a korábbi kutatás 1687-re datálta a metszetet, mivel Esterházy Pál ez év december 8-án, a Szeplőtelen Fogantatás ünnepnapján nyerte el a Német-római Szent Birodalom hercege címet I. Lipóttól, míg a lap alján olvasható, Jeremiás könyvéből vett idézetet Buda török uralom alóli felszabadításával hozta összefüggésbe.⁶

Mivel az augsburgi származású Pfefel 1687-ben még csak 13 éves volt, s csak 1695–1711 között működött Bécsben, Pozzo pedig csak 1703-ban érkezett a császárvárosba, a metszet korábbi datálása számunkra kétségesnek tűnt, s inkább az 1703–1709 közötti datálás tűnt valószínűnek, amint az kutatásaink során beigazolódott. A metszet mérete és a kompozíció témája alapján feltételezhető volt, hogy a Soproni Múzeumban őrzött lap eredetileg egy *quarto* formátumú, a Szeplőtelen Szűzről szóló nyomtatvány címlapelőzőeként szolgált, melyet szerzője Esterházy Pálnak ajánlott.

Mint ismeretes, Esterházy Pál lelkes híve és támogatója volt az *Immaculata Conceptio* ekkor még vitatott hittételének. (A kora újkorban széles körben elterjedt doktrínát csak 1854-ben tette dogmatikus hittétellé IX. Piusz pápa.) Már a nagyszombati gimnáziumban, 1648-ban rektora lett a „macula nélkül való Boldogságos Szűz” kongregációjának,⁷ majd 1661-ben a kismartoni kastély új, földszinti kápolnáját a Szeplőtelen Szűz tiszteletére szenteltette fel Széchenyi György győri püspökkel.⁸ 1698-ban a herceg egy dogmatikai tárgyú művet is írt, melyben a szeplőtelen fogantatás hittétele mellett érvel skolasztikus szerzőkre támaszkodva, s a könyv dedikációjában Szűz Mária „örökös vazallusaként” (*haereditarius vasallus tuus*) ajánlotta művét a Mennyek Királynéjának.⁹

Ugyanebben az évben Esterházy Pál egy-egy 500 forintos alapítványt is tett a bécsi és a nagyszombati egyetem javára, hogy nyomtatásban is megjelenjenek a Boldogságos Szűz szeplőte-



2. kép. A Szeplőtelen Szűz Esterházy Pál hercegi címerével. Ismeretlen metsző (Johann Jacob Hoffmann?) műve, rézmetszet, 1698

⁶ STORNO 1944. i. m.; *Barokk művészet Közép-Európában*. 1993. i. m. Nr. 159. (SZILÁRDFY Zoltán); SZILÁRDFY 2003. i. m. 23.

⁷ MERÉNYI Lajos–BUBICS Zsigmond: *Herceg Esterházy Pál nádor, 1635–1713*. Budapest, 1895, 87.

⁸ André CSATKAI–Dagobert FREY: *Die Denkmale des politischen Bezirkes Eisenstadt*. Wien, 1932. (Österreichische Kunsttopographie, Bd. 24.) 77. Esterházy Pál Immaculata-kultuszának néhány további emlékét említi MOHL Adolf: *Herceg Esterházy Pál nádorispán. A magyar Mária-leventék példaképe*. Sopron, 1924.

⁹ Paulus ESTORAS: *Speculum immaculatum...* Viennae, Leopold Voigt, 1698. A műről lásd *Bollwerk Forchtenstein*. Hrsg. Jakob Michael PERSCHY. Eisenstadt, Landesarchiv und -Bibliothek, 1993. (Burgenländische Landesausstellung.) 242. (Nr. XI. 21.)

len fogantatása mellett érvelő prédikációk, amelyek a bécsi Stephansdomban és a nagyszombati jezsuita templomban hangzottak el minden év december 8-án a Szeplőtelen Fogantatás ünnepnapján, amikor az egyetem teológiai karának hallgatói, a *baccalaureus*- és *doctor*-jelöltek eskütételére és promóciójára is sor került.¹⁰ Az itt tárgyalt Pozzo–Pfeffel-metszet is egy ilyen nyomtatvány címlapelőzékeként készült 1707-ben, majd a következő évi kiadvány előzékeként is felhasználásra került. Mindkét kiadványból az Osztrák Nemzeti Könyvtár gyűjteményében maradt fenn egy-egy példány.¹¹

A szeplőtelen fogantatás hittétele a kora újkor évszázadaiban a katolikus hittudomány és apologetika egyik központi kérdése volt, s különösen nagy hangsúllyal szerepelt a 17. század közepétől a bécsi és a nagyszombati egyetemen folyó teológiai képzésben. III. Ferdinánd ugyanis 1649-ben elrendelte, hogy a bécsi egyetem tanárai és felavatandó hallgatói minden év december 8-án esküben vállalják, hogy pályájuk során mindvégig védelmezik és hirdetik Szűz Mária szeplőtelen fogantatásának hittételét.¹² 1656. december 2-án ugyanígy rendelkezett a nagyszombati egyetemet illetően is. III. Ferdinánd már 1647-ben az Osztrák Hercegség legfőbb patrónájává nyilvánította a Szeplőtelen Szüzet, amikor a harmincéves háború lezárása fölötti hálája jeléül Mária-oszlopot állíttatott a bécsi Am Hof téren. Ennek dedikációs feliratában a császár a salamoni Példabeszédek könyvének sorát (8.15) parafrázálva szólítja meg a „mindenható örök Istent, aki által a királyok uralkodnak”, s kéri, hogy Fiának anyja, Mária, a Szeplőtelen Szűz legyen az ő és utódai patrónája, Ausztria úrnője.

Az a tény, hogy Esterházy Pál nyomtatásban is megjelentette a nagyszombati jezsuita templomban és a bécsi Stephansdomban a császár jelenlétében december 8-án elhangzott, Mária szeplőtelen fogantatása mellett érvelő prédikációkat, egybeesett a bécsi udvar azon törekvésével, hogy a katolikus restauráció keretében széles körben elfogadtassa Mária szeplőtelen fogantatásának hittételét, s a Habsburg Birodalom legfőbb patrónájaként propagálja a Szeplőtelen Szűz tiszteletét. Máriának a Habsburg-dinasztia hatalma fenntartásában játszott szerepét hangsúlyozza az 1707. évi nyomtatvány címe is, Ausztria békéjének hírvívőjeként (*Austriacae pacis prodroma*) tüntetve fel a Szeplőtelen Szüzet.¹³ Mindez összhangban áll a Habsburg császári hatalom messianisztikus értelmezésének évszázados hagyományával és az univerzális keresztény monarchia eszméjével, mely szerint a császár Istentől rendelt küldetése, hogy az egész világot uralja. Ez a gondolat jut kifejezésre a Habsburg-dinasztia közismert *A.E.I.O.U.* devizájában, vagyis az *Austriacae imperare orbi universo* uralkodói jelmondatában is.

¹⁰ Anton WAPPLER: *Geschichte der Theologischen Fakultät der k. k. Universität Wien*. Wien, 1884. 180.

¹¹ *Halcyonia Austriaca seu Maria virgo semper Immaculata, Austriacae pacis prodroma... Universitate Viennensi cum ab inclita facultate theologica annuus Immaculatae Deiparae honoribus... in Basilica D. Stephani Proto-Martyris a quodam Soc. Jesu Religioso SS Theologiae in tertium annum adiutore, oratio sermone proposita, atque ex munifica voluntate Celsissimi Principis Pauli Estoras de Galanta Regni Hungariae Palatini Typis excusa*. Apud Annam Franciscam Voigtin, Viennae 1707 [ÖNB jelzet: 77.Cc.441]; *Homo-Deus pro domo sua sive incarnatum patris verbum suum in terris Habitaculum, Mariam Matrem a labe originali vindicans...* Apud Annam Franciscam Voigtin, Viennae 1708 [ÖNB jelzet: 77.Cc.443]. Néhány további, nyomtatásban megjelent ünnepi prédikációt ismertet: *Die Fürsten Esterházy. Magnaten, Diplomaten und Mäzene*. Hrsg. Jakob Michael PERSCHY. Eisenstadt, Amt der Burgenländischen Landesregierung, 1995. Kat. V. 1–4.

¹² WAPPLER 1884. i. m. 107. Az eskütételre, illetve az eskü évenkénti megújítására 1782-ig került sor, ekkor II. József eltörölte a rendelkezést.

¹³ A nyomtatvány címének első felében szereplő *Halcyonia Austriaca* összetétel szintén Ausztria békéjére utal, Alkioné mítoszát megidézve. A történet szerint Alkionét – Aiolosznak, a szelek istenének leányát – az istenek jégmadárrá változtatták, amely januárban rakja le tojásait fészkebe. Zeusz akaratából ebben az időben a nap erős, meleg fénnel ragyog addig, amíg a fiókák kikelnek, Aiolosz pedig erre az időre megfékezi a szeleket. A téli meleg napokat ezért a görögök alkionoi napoknak hívják, átvitt értelemben pedig a békés, nyugodt időszak jelzője ez a kifejezés.

Az 1707-ben készült Pozzo–Pfeffel-metszet egy korábbi, akkor már majd egy évtizede használatban lévő címlapelőzők modernizált változatának tekinthető. Az 1698–1706 közötti években a Szeplőtelen Fogantatás ünnepén elhangzott, s szintén a bécsi Voigt nyomda által kiadott prédikációk mindegyikének címlapelőzőkén ugyanaz a metszet látható, s ugyanezzel a címlapelőzőekkel jelent meg Esterházy Pál 1698-ban kiadott, imént említett könyve is (2. kép).¹⁴ Ez a szerényebb kvalitású, szignálatlan rézmetszet feltehetően Johann Jacob Hoffmann bécsi rézmetsző műve, aki az 1700 körüli években rendszeresen dolgozott Esterházy Pál megrendelésére. Ez a kompozíció szintén a Szeplőtelen Szüzet ábrázolja, feje körül csillagkoszorúval, fölött a felhők között lebegő teremtő Atya alakjával, mellette az Esterházy hercegi címet tartó angyalokkal. A holdsarlón álló Szűz alatt a sárkány képében megjelenő Gonosz által uralt földgolyó látható. (Ennek a metszetnek egy gyengébb kvalitású másolata szerepel a Szeplőtelen Fogantatás ünnepén Nagyszombatban elhangzott, s Esterházy Pál támogatásával az ottani egyetemi nyomda által kiadott prédikációk címlapelőzőkén.)¹⁵ Az ábrázolás jelképes értelmét feliratok is megvilágítják: a Szűz fölött lebegő Atya jobbra fölött a Szűz eredendő tisztaságát hangsúlyozó *Tota pulchra et ab aeterno Dominus te* felirat olvasható, míg a holdsarlón az *Ab Aeterno Dominus praeordinavit* szavak állnak.¹⁶

Ezt az összetett, s kissé túlzásfolt kompozíciót Pozzo a feliratok és az Atya alakjának elhagyásával leegyszerűsítette, s egy hatásos képi formulával tette lendületessé: a letisztult, virtuóz kompozíció képterének középtengelyébe Mária alakját helyezte, karján a gyermek Jézussal – akinek alakja a korábbi metszeten nem szerepel. A Gyermekek egy keresztben végződő lándzsával döfi le a földgolyót uraló, sárkány képében megjelenő Gonoszt. A Győztes Immaculata fogalmához ezáltal a Győzedelmes Krisztus képzete is társul, s így a kompozíció a megváltás művének allegóriájává lényegül át. Az *Immaculata Triumphans – Christus Victor* kettősének szemléletes képretorikai formulájában az a gondolat is kifejezésre jut, hogy a katolikus egyház győzedelmeskedik ellenségei – az iszlám és a protestantizmus – fölött.¹⁷ Ezt az értelmezést sugallja a lap alján olvasható, Jeremiás könyvéből vett idézet is: *Bellabunt et non praevallebunt, quia ego tecum sum ut liberem Te. Jer. c. I. v. 19.* (Harcolni fognak ugyan ellened, de nem győznek le, mert veled vagyok és megszabadítalak.)

A kompozícióhoz talán egy római előkép szolgált mintául Pozzo számára, nevezetesen a S. Maria Maggiore bazilika előtti téren álló, Colonna della Pace néven ismert Mária-oszlop bronzszobra, amely Guillaume Berthelot (1580–1648) modellje nyomán készült. A Mária-oszlopot – amely később a műfaj közép-európai emlékei számára is mintaként szolgált – V. Pál pápa állíttatta 1614-ben, annak a márványoszlopnak a felhasználásával, amely a Maxentius császár (306–312) által a Forumon építtetett bazilikából maradt fenn. Mivel a Basilica Nova építését

¹⁴ GALAVICS Géza: A mecénás Esterházy Pál. *Művészettörténeti Értesítő*, 37. 1988. 136–161: 152.

¹⁵ Lásd *Die Fürsten Esterházy* 1995. i. m. 122. Kat. V. 4.

¹⁶ Az Atya jobbra fölött olvasható felirat első része az Énekek éneke 4. versének 7. sorát idézi: „Mindenestől szép vagy [én mátkám, és semmi szeplő nincs benned]”. A „Tota pulchra es, Maria” kezdetű antifóna a Szeplőtelen Fogantatás ünnepére szerkesztett kisofficium (*Officium parvum Conceptionis Immaculatae*) vesperása során is elhangzik; az „Egészen szép vagy, Mária” kezdetű himnusz Kájoni János *Cantionale Catholicum* című egyházi énekeskönyvében is szerepel: az első, 1676-os kiadásban még latinul, majd a későbbi kiadások 1719-től kezdve már a magyar fordítást is tartalmazzák. A holdsarlón olvasható felirat (*Ab Aeterno Dominus [te] praeordinavit*) ugyancsak a Szeplőtelen Fogantatás ünnepére szerkesztett kisofficiumot, nevezetesen a matutinum-himnusz harmadik versszakát idézi.

¹⁷ Pozzo ezen kompozíciója egy szignálatlan rézmetszettel állítható párhuzamba, melyet a göttweigi bencés apátság grafikai gyűjteménye őriz (3. kép). A metszet szintén a Gonosz fölött győzedelmeskedő Krisztust és Máriát ábrázolja, a sarokban Esterházy Pál hercegi címerével. A 16,8×12,6 cm méretű rézmetszet feltehetően szintén egy *quarto* formátumú, a Szeplőtelen Szűzről szóló nyomtatvány címlapelőzőeként szolgált. Lásd Georg Martin LECHNER–Werner TELESKO: *Das Wort ward Bild. Quellen der Ikonographie*. Göttweig, Benediktinerabtei Göttweig, 1991, 76. Kat. 49.



Illius es SEDES, quo non est ALTIOR, ad TE.
Ergo nequit MALI, Virgo, venire MALVM.

3. kép. *Immaculata Triumphans* Esterházy Pál hercegi címerével. Ismeretlen mester, rézmetszet, 1700 körül. Göttweig, Bencés Apátság

a Maxentiust elüldöző Nagy Konstantin fejezte be, a *spolium*ként felhasznált oszlop már önmagában is a kereszténység győzelmét jelképezte a pogányság fölött. Mindez még plasztikusabb módon jutott kifejezésre Berthelot szobrában, amely a holdsarlón álló Máriát ábrázolja, karján a gyermek Jézussal, amint a lába alatt fekvő sárkány fejét egy keresztben végződő lándzsával átdöfi (a lándzsa ma már nincs meg).¹⁸

A Győztes Immaculata ezen ábrázolásmódja a 18. század folyamán széles körben elterjedt a közép-európai barokk művészetben, amelyhez a Pozzo–Pfeffel-metszet is hozzájárulhatott. Erről tanúskodik, hogy a képtípus Pozzo tanítványainak művein is felbukkan, így például – amint arra Szilárdfy Zoltán felfigyelt – Jan Hiebel (1681–1755) oltárfreskóján, melyet a dél-csehországi Klatovy városának jezsuita templomában festett 1716-ban.¹⁹

Esterházy Pál különleges tisztelete a Szeplőtelen Szűz iránt nemcsak a herceg közismerten mély vallásosságával állt összefüggésben, hanem személyes indítékok is meghúzódtak annak háttérében. Azáltal, hogy Esterházy Pál 1687-ben épp a Szeplőtelen Fogantatás ünnepnapján nyerte el a birodalmi hercegi címet I. Lipóttól, elérte politikai karrierjének csúcspontját – miután az 1681-es soproni országgyűlés nádorrá választotta, s még ugyanebben az évben a császár az Aranygyapjas rend lovagjává tette. A Szeplőtelen

len Szűz ünnepe tehát a herceg számára arra is alkalomként szolgált, hogy hálát adjon Szűz Máriának politikai sikereiért, különösen azért, hogy elnyerte a Német-római Birodalom legmagasabb méltóságát. Esterházy Pál ezzel a szándékkal állítatott Mária-oszlopot 1694-ben a fraknói vár kapuja előtt is (formáját tekintve a bécsi Am Hof téren álló *Mariensäule* mintájára), rajta a Szeplőtelen Szűz szobrával, amint arról két évvel később megjelent, *Mennyei korona* című művében is beszámol:

„Az Fraknai Vár előtt vagyon egy igen szép s magas kő Oszlop, melynek az tetején vagyon az macula nélkül fogantatott Boldogságos Szűz képe, kinek eredeti innét lött, hogy midőn Leopoldus Romai császár, és Magyar Országai Király énnekem az Impériumbeli Herczegei méltóságot kegyelmessen hívséges szolgálatomért, meg-igérte volna, fogadást tettem az Istennek, és az Boldogságos Szűznek, hogy valamely nap léssen annak meg-adása, azon Szentek képeivel együtt, egy oszlopot csináltatok. Teczett azért a nagy irgalmu Istennek, hogy az Böcsület az ő Szent Annjának adaték, kire nézve Karácson Havának nyólczadik napján, az-az a Boldog Aszszony Fogantatása innepén, az Ezer hatszáz nyólczvan hetedik esztendőben Poson Várában adatott azon Méltóság nékem; kire nézve fogadásomat eleget akarván tennem, ezen képet oszlopjával, és a többi részeivel együtt csináltattam a Boldogságos Szűz tisztességére.”²⁰

¹⁸ Gertrud SCHILLER: *Ikonographie der christlichen Kunst*. Bd. 4/2: *Maria*. Gütersloh, Mohn, 1980. 175.

¹⁹ SZILÁRDFY 2003. i. m. 23 (a képtípus számos magyarországi emléket is bemutatva).

²⁰ ESTERHÁZY Pál: *Mennyei Korona*. Bécs, 1696, 121–122. Idézi: GALAVICS 1988. i. m. 148, 17. kép.

Pozzo kompozíciója az *Immaculata Triumphans – Christus Victor* kettősével és Esterházy Pál hercegi címerével érzékletes módon jeleníti meg a nádor különleges tiszteletét a Szeplőtelen Szűz iránt. A különleges kvalitású metszet kétségkívül a barokk kori sokszorosított grafika egyik legkiemelkedőbb magyar vonatkozású emléke. A mű rendeltetésének és keletkezési idejének ismeretében ugyanakkor immár azt is megállapíthatjuk, hogy a metszet a 300 éve elhunyt herceg példátlanul gazdag műpártolói tevékenységének egyik legjelentősebb dokumentuma.

Szabolcs Serfőző

Victorious Immaculata with the Esterházy Coat of Arms – Andrea Pozzo's Engraving for the Prince Pál Esterházy

One of the greatest masters of Italian baroque painting, Andrea Pozzo (1642–1709) moved from Rome to Vienna in 1703 at the request of Emperor Leopold I so that he could participate in the decoration of the interior of the Jesuit (University) Church in Vienna. During the years he spent in Vienna, Pozzo made two works for Hungarian commissioners. One of these is the subject of the present essay, an engraving made for Prince Pál Esterházy. The other was made for the Matthias Church, the Jesuit Church in the Buda Castle. The latter work was the altarpiece of the Saint Francis of Xavier side chapel, and it is now found in the collection of the Municipal Gallery.

The engraving made for Prince Pál Esterházy has been familiar to Hungarian scholars since 1944. International secondary literature on Pozzo, however, until now has not considered it. According to the signature, the engraving was done by the Augsburgian Johann Andreas Pfeffel (1674–1748) in Vienna on the basis of a drawing by Pozzo. The composition depicts the Victorious Immaculata with the coat of arms of Prince Pál Esterházy (1674–1748) in the lower right corner, around it the chain of the Order of the Golden Fleece and above the shield the princely crown.

Pál Esterházy was an enthusiastic supporter of the *Immaculata Conceptio*, a then still disputed article of faith. In 1698, he even gave endowments to the universities in Vienna and Nagyszombat (today Trnava, Slovakia), 500 Forints each, to support the publication of the sermons that were delivered every year on 8 December – the Day of the Immaculate Conception – on the subject of the Immaculate Conception in the Stephansdom and the church in Nagyszombat. This was also the day on which students of the theology faculty, the *baccalaureus* and *doctor* candidates, took their oaths and were promoted. The Pozzo-Pfeffel engraving discussed here was made in 1707 as the inner front endpaper of one such publication, of which one copy survives in the collection of the Austrian National Library.

Papp Júlia

OPTIMO PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE

Adatok egy 18. századi politikai toposz képi ábrázolásához

Erdély nyugati és déli része 106 és 271 között Dacia provinciaként a Római Birodalomhoz tartozott. A 11. század elejétől – a király helytartójának, a vajdának az irányításával – a Magyar Királyság része volt, a 16. század második felében pedig – miután a Magyar Királyság a török hódítás, illetve a Habsburgokkal folytatott trónviszály során három részre szakadt – török fennhatóság alatt önálló fejedelemséggé vált. Az Oszmán Birodalom csak a 17. század végén gyengült meg annyira, hogy a Habsburgok által vezetett egyesült európai seregek felszabadíthatták uralma alól az egykori Magyar Királyság nagy részét. Az 1691-ben I. Lipót császár (1658–1705) által kiadott Diploma Leopoldinum Erdélyt a meglévő szabadságjogok – köztük az Európában egyedülálló vallásszabadság – és kiváltságok nagy részének megtartásával önálló tartományként hozzácsatolta a Habsburg Birodalomhoz. 1694-ben létrejött az új tartomány ügyeivel foglalkozó bécsi Erdélyi Kancellária, a fejedelmi tisztséget pedig az udvart képviselő kormányzó váltotta fel. Bár 1704-ben a Habsburg-ellenes szabadságharc vezetőjét, II. Rákóczi Ferencet (1676–1735) az erdélyi országgyűlés fejedelemmé választotta, a szabadságharc leverése (1711) után a Habsburg-uralom állandósult a tartományban.

Az új tartománynak a Birodalomba történt 18. századi integrálásával párhuzamosan kialakult egy sajátos toposz, mely a középkori „renovatio imperii” analógiájaként a Habsburg uralkodókat az egykori Dacia renoválóiként, dicsőségének helyreállítóiként üdvözölte.¹ A toposz szöveges és képi megjelenítésével gyakran találkozunk az erdélyi antik emlékek – elsősorban a feliratos kövek – feltárása, megmentése és rendszerezése kapcsán, de feltűnik erdélyi emlékeken is.

Az antik feliratos kövek gyűjtésének hazai hagyománya a 15. századig nyúlik vissza.² Az uralkodóház reformpolitikája következtében a 18. század elején számos, a császárság szolgálatában álló hivatalnok és katonatiszt érkezett Erdélybe. Közülük néhányan – egyesek hivatásuk

*Papp Júlia művészettörténész,
az MTA BTK MI tudományos munkatársa
Kutatási területei: a 19. század művészete,
könyvillusztráció, gyűjtéstörténet
E-mail: pappjulia@arthist.mta.hu
Honlap: <http://www.pappjulia.eoldal.hu/>*

*Júlia Papp, art historian, research fellow,
Hungarian Academy of Sciences,
Research Centre for the Humanities,
Institute of Art History
Areas of research: 19th-century art, book
illustrations, history of art collecting
E-mail: pappjulia@arthist.mta.hu
Website: <http://www.pappjulia.eoldal.hu/>*

¹ Alfred SCHÄFER: Die Alterthümer Daciens in einer Landesbeschreibung des 18. Jahrhunderts. Geschichtskonstruktionen unter Österreichischer Herrschaft. In: *Zentren und Wirkungsräume der Antikerezeption. Zur Bedeutung von Raum und Kommunikation für die neuzeitliche Transformation der griechisch-römischen Antike*. Hrsg. Kathrin SCHADE–Detlef RÖSSLER–Alfred SCHÄFER. Münster, Scriptorium, 2007. 131–137.

² A 15–18. századi hazai epigráfiai törekvések rövid összefoglalását és a kérdés szakirodalmát újabban lásd Júlia PAPP: The Practice of Collecting Antiques and Curiosities in Transylvania in the Eighteenth Century – Saxon Lutheran Pastor Laurentius Weidenfelder and his Ties to Other Enthusiasts. *Journal of the History of Collections*. 25. 2013. 3. 373–389; Uő: Régiség- és ritkasággyűjtés a 18. századi Erdélyben – Laurentius Weidenfelder száz évvel ezelőtti evangélikus lelkész gyűjtői kapcsolati hálója. *Századok*, 147. 2013. 5. 1269–1291.

hoz kapcsolódóan, mások passzióból – figyelmet fordítottak a visszahódított országrészben előkerült antik emlékekre. Az erdélyi pénzverde fővénsnöke, Carl Josef Hoffmann által 1714-ben a gyulafehérvári erőd alapköletétele alkalmából készített emlékérem előlapján a páncélos, sisakos Minervát látjuk, hátlapján pedig az erőd látképét. A hátlap feliratában utalást találunk arra, hogy az Erdély katonai főparancsnoka, Stephan Steinville császári lovassági tábornok felügyelete alatt folyó építkezések során az ókori romok is újjáélednek: CONDITVR. ALBA. CAPVT. REGNI. QVAE. IVLIA/QVONDAM. A. STAINVILL. LAPIS. EST. QVI./ DACICA. RVDERA. DEVAE. RESTAV(ra) RE. / PARAT DE QVO. CSICK. SERREDA / PLAVDET. (Megalapítottatott Steinville által az ország fővárosa, Gyulafehérvár alapkövének letételével, aki [Steinville] most készül újjáépíteni Déván a dáciai romokat, s ezt Csíkszereda is helyesli.)³

Egy 1715-ben Hoffmann által szintén a gyulafehérvári erőd alapköletételének emlékére készített érem előlapjának szövegét (LVCE SACRA / CAROLI (: SIMILES, ALBA ACCIPIE ORTVS :) / IN SOLIDA PRIMVS / PONITVR ARCE LAPIS / IVLIA NATA. FVI. CAROLVS / VIM ROBRV ET AVXIT: / IVLIA SIN LIBEAT, NVNC / CAROLINA / VOCER.), a vers fordítását (Szent Károly nap, Fejérvár von oly nevezet. Bástyája nyert illy írott fundamentom követ. Julia voltam és hogy már meg-erössödtem. Károly Fejér-várrá lett régi nevezetem.), illetve az erőd átépítésének körülményeit erdélyi feliratos kövekkel is foglaló kéziratában Huszti András is megörökítette.⁴

Egy 1717-ben szintén Karl Josef Hoffmann által készített emlékérem előlapján az OPTIMO PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE MDCCXVII felirat és a trónon ülő VI. Károly német-római császárt (1711–1740) megkoszorúzó Victoria, hátlapján pedig a DONUM PAR VOTIS felirat, az ülő Iustitia mellett hét vár (Siebenbürgen), illetve a három rendi nemzet szövetségét (*unio trium nationum*) szimbolizáló három gyermek ábrázolása látható.⁵ Az előlap felirata feltehetően a 2. század elején Daciát elfoglaló Trajanus császár (98–117) uralkodása alatt veretett, SPQR OPTIMO PRINCIPI SC feliratú antik pénzekre vezethető vissza. Ez a felirat szerepel azon a 106–111 között Rómában készült bronz sestertiuson is, melynek előlapján a császár portréja, hátlapján pedig a 103 és 105 között általa építtetett al-dunai Trajanus-híd (Pons Trajani) látható.

A toposz népszerűségét jelzi, hogy a szerző portréja és egy bányászati jelenet mellett a Hoffmann érméről készített rézmetszet (1. kép) díszítette Köleséri Sámuel 1717-ben megjelent,



SALUTI POPULO-
RUM.
INVICTO CÆSARI
CAROLO
AUGUSTO
GERMANICO. HISPANICO. PAN-
NONICO. BOEMICO.
DACICO.
DIVI LEOPOLDI MAGNI
FILIO
OPTIMO. PIO. PATRIÆ PATRI.
BEL-

1. kép. Könyvillusztáció.

In: Samuel Köleseri: *Auraria Romano-Dacica*. Cibinii, 1717

³ Vö. Adolf Resch: *Siebenbürgische Münzen und Medaillen von 1538 bis zur Gegenwart*. Hermannstadt, Michaelis, 1901. 230–231. No. 113–116.; 931. számú érem. Huszár Lajos Éremtár, Gyöngyös, 18. századi emlékérmek. Lásd <http://www.eremtar.hupont.hu/76/erdelyi-ermek-a-18-szazadbol>, letöltve 2014. június 17.

⁴ Huszti András: *Ó- és újj Dácia az az Erdélynek régi és mostani állapotjáról való História...* Bécs, Diénes Sámuel, 1791. 27–28. Vö. Resch 1901. i. m. 231. No. 117–122; 932. számú érem. Huszár Lajos Éremtár, Gyöngyös, 18. századi emlékérmek. <http://www.eremtar.hupont.hu/76/erdelyi-ermek-a-18-szazadbol>, letöltve 2014. június 17.

⁵ Emlékérem Erdély helyreállítására, ón, átmérő 41 mm, 41,29 g. Magyar Nemzeti Múzeum Éremtára, Budapest. Vö. Resch 1901. i. m. 233. No. 131.



2. kép. Címlapelőzők és címlap. In: Samuel Köleseri: *Auraria Romano-Dacica*. Cibinii, 1717

számos feliratos követ is ismertető bányászati munkáját (2. kép).⁶ A toposzhoz kapcsolódva az egykori római tartományok, köztük Dacia uralkodójaként említette Köleséri VI. Károlyt a neki szóló üdvözlésben is: SALVTI POPVLORVM INVICTO CAESARI CAROLO AVGVSTO GERMANICO. HISPANICO. PANNONICO. BOEMICO. DACICO... Köleséri kapcsolatban volt az erdélyi pénzverdével, hiszen egy 1722-ben a Pragmatica Sanctio emlékére kiadott éremnek ő készítette a feliratát.⁷ Feltehetően ezért ismerte már az elkészülés évében a bányászati munkája díszítésére felhasznált érmet, s talán birtokolta is,⁸ hiszen a rézmetszőnek kellett mutatni egy mintát, hogy előképpül használhassa azt. Köleséri az ókori Dacia történelmét könyve első fejezetében (*Historiam Aurariarum Romano-Dacicarum exhibit*) ismerteti, közreadva számos antik feliratos kő szövegét.

⁶ Samuelis KÖLESERI De Keres-eer Secretarii Gubernialis Caesareo-Regii, Principatus Transilvaniae, &c.: *Auraria Romano-Dacica*. Cibinii, Typis publicis, Anno MDCCXVII.

⁷ RESCH 1901. i. m. 233. No. 132.

⁸ Az mindenesetre biztos, hogy Köleséri antik pénzeket gyűjtött. Értékes könyvgyűjteményének maradványát Nagyszében városa császári engedéllyel csak 1776-ban tudta megvásárolni. „Das dabey befindliche Münzkabinet enthielt nicht viel über tausend Griechische, und Römische Münzen, und darunter gar keine seltene. Allein, wie manche Verehrer hatten vorher schon diese Reliquien besucht!” Johann SEVERT: *Nachrichten von Siebenbürgischen Gelehrten und ihren Schriften*. Preßburg, Weber und Korabinsky, 1785. 236.

A fejezet végén említi Stephan Steinville grófot, akinek építkezései – mint láttuk – jelentős szerepet játszottak a gyulafehérvári antik leletek előkerülésében.

„Nemrég történt, hogy a mostani Károlyvár, vagyis Gyulafehérvár erődítési és árkolási munkálatai közben számos római leletre bukkantak, az egykori itáliai kolónia bizonyítékaira. Mindez Károly császárnak, a rómaiak méltó utódjának köszönhető” – írta 1721-ben Köleséri a német tudós, Johann Burkhard Menckének (Mencken) (1674–1732) is.⁹

A VI. Károly szolgálatában álló Giuseppe Ariosti olasz katonatiszt pontosan lemásolta és lerajzolta az Apulum római castrumának helyén épült középkori gyulafehérvári vár átépítéskor előkerült antik feliratokat, s a kéziratot elküldte Veronába, Francesco Scipione Maffei (1675–1755) írónak és ókortudós. A kézirat címében az uralkodó, VI. Károly római császárként (CARLO VI IMPERATORE DE ROMANI) szerepelt, a címlap antik diadalívet utánzó architektónikus díszítésében pedig a RESTITVTORI DACIARVM (Dácia megújítója), illetve RESTAVRATORI PANNONIAE (Pannónia helyreállítója) felirat olvasható. Az előszóban Ariosti párhuzamba állítja VI. Károlyt és Trajanus császárt, s említést tesz Sarmizegetusáról és Ulpia Trajanáról.

Ariosti a császár kívánságára 1723-ban Gyulafehérvár környékén és máshol talált feliratos kövekkel megrakott hajókat küldött Bécsbe. Az út során az egyik hajó Szegednél elsüllyedt – roncsait sok keresés ellenére máig sem találták meg –, a Bécsbe érkezett antik köveket pedig a császári könyvtár, a Hofbibliothek lépcsőházába építették be, ahol – néhány pannóniai és római kövel együtt – a mai napig is láthatóak.¹¹ Ariosti kézirat tartalmazza az elsüllyedt kövek leírását is. Az ókori emlékek megmentése és az udvari reprezentációba való „beépítése” tehát nemcsak a kor divatjával volt összhangban, hanem a birodalom erdélyi politikai és kulturális legitimációját is erősítette: a Habsburg uralkodók új életre keltették az egykori Dacia kultúráját.

A Duna-menti vidékeket bemutató nagyszabású, hatkötetes munkája¹² második kötetét a területen található római kori katonai emlékeknek (*antiquitates romanae militares*) szentelte Luigi Ferdinando Marsigli (1658–1730) olasz származású katona, hadmérnök és földrajztudós, aki a császári csapatok tisztjeként részt vett Buda visszavételében, majd 1690-ben Erdélybe került. Az antik feliratos kövekről, reliefekről, szobrokról, épületromokról készült illusztrációkkal díszített kötetet monumentális rézmetszet vezeti be, mely az egykori Trajanus-híd építését ábrázolja. A kép előterében Trajanus császár latin feliratos (PROVIDENTIAE. AVG. VERE. PON/TIFICIS VIRTVS. ROMANA / QUID NON DOMET / SVB IVGVM ECCE RAPITVR / ET DANVVIVS.), díszes

⁹ Kolozsvár, 1721. április 3. JAKÓ Zsigmond: *Köleséri Sámuel tudományos levelezése 1709–1732*. Kolozsvár, Erdélyi Múzeum-Egyesület, 2012. 16. levél. „*Insignia certe magnificentiae coloniae Apulensis documenta, quae a mille annis sepulta jacuerunt, ut nomen Romanum e ruinis et mortibus resurgeret, ac sub auspiciis Augusti Caesaris, cuius vires Romanae potentiae aemulas uterque experitur orbis, duplicata maiestatis gloria imposito Carolinae titulo renovatae, perpetuitati dicaret, in tantilla terrae parte, eruta sunt pagis et lignibus fossorum, et quid non acinacibus tot fortium virosum, qui sub signis Carolinis merent, ignotorum non fundorum sed provinciarum accessionis sperare licebit?*” 46.

¹⁰ A kézirat egyik példányát a veronai Biblioteca Capitolareban őrzik, melynek hasonmás kiadása nemrég látott napvilágot: *Epigrafi romane di Transilvania raccolte da Giuseppe Ariosti e postillate da Scipione Maffei Bibliotheca Capitolare de Verona Manuscritto CCLXVII*. Studi e ricerche a cura die Gian Paolo MARCHI e József PÁL. 1. Verona–Szeged, Università degli Studi di Verona–Szegedi Tudományegyetem. 2010.

¹¹ Gerhard WINKLER: Die römischen Inschriftsteine der Österreichischen Nationalbibliothek. *Biblos*, 20. 1971. 203–208; Rudolf NOLL: Wiener Antikensammlungen im 18. Jahrhundert. In: *Antikensammlungen im 18. Jahrhundert*. Hrsg. Herbert BECK, Peter C. BOL, Wolfram PRINZ, Hans von STEUBEN. Berlin, Mann, 1981. 231–236; Volker WOLLMANN: Die Erforschung der Römer- und Völkerwanderungszeit in Siebenbürgen bis zu Beginn des 20. Jahrhunderts. In: *Siebenbürgen zur Zeit der Römer und der Völkerwanderung*. Hrsg. Wolfgang SCHULLER. Köln–Weimar–Wien, Böhlau, 1994. (Siebenbürgisches Archiv Band 29.) 232–233.

¹² *Danubius Pannonico-Mysicus. Observationibus geographicis, astronomicis, hydrographicis, historicis, physicis perlustratus et in sex Tomo digestus ab Aloysio Ferd. Com. MARSILI (sic)...* Hagae... Amstelodami... Uytwerf et Changuion, 1726. Tomus secundus.



3. kép. Címlapelőzők.

In: *Danubius Pannonico-Mysicus.*

Observationibus geographicis, astronomicis, hydrographicis, historicis, physicis perlustratus et in sex Tomo digestus ab Aloysio Ferd.

Com. Marsili [sic]... Hagae... Amstelodami...
1726. Tomus secundus

posztamensre helyezett mellszobra látható (3. kép). A Pons Trajani részletes leírásában – melyet a kötet XXXIII. ábrája mutat be – Marsigli hangsúlyozta, hogy pontos helyének meghatározását a területnek a törökök alól 1689-ben történt felszabadítása tette lehetővé: „Azonban a legújabb írók, akik csak azokra az ismeretekre támaszkodnak, amelyeket a régiektől kaptak, akik [szintén] egymás írásait vették át, egyáltalán nem ismerték a pontos helyet, amelyet Trajanus a híd számára kiválasztott, mivel [ez] különféle barbárok fennhatósága alatt volt, akik nyomban gátat vetettek a műveltekkel való kapcsolatoknak; és mi a tudatlanságnak ugyanezen sötétjében tétlenkednénk most, hirtelt adva a régiek hamis írásainak, ha valami fény nem vetődött volna [erre] a császári hadsereg három győzelme után, ti. a patchinói [Batočina], nissai [Niš] és végül a vidinói [Vidin] [győzelmek] 1689-ben a törökök ellen, amelyek minket épp arra a helyre vezettek, ahová Trajanus a dákok ellen [vonulván] hidat épített; hogy mi is Valachiába, a téli tábor felé továbbvonuljunk.”¹³ Marsigli leírást és egy önálló, négy ókori emléket bemutató táblát közöl a Gyulaféhérvár környékén található Ulpia Trajanáról – ahogy ő írja, az egykori Sarmigetusról (sic).¹⁴

Az 1729-ben Erdélybe helyezett Johann Conrad von Weiss osztrák mérnökkari alezredes 1734-ben feljegyzéseket készített a szamosújvári kastélyban, Kolozsvárott, a tordai

templomban, Ulpia Traiana Sarmizegetusában, illetve kisebb falvakban található antik emlékekről, elsősorban a latin nyelvű feliratos kövekről.¹⁵ Kéziratos gyűjtéséhez a jelenleg a brassói Fekete templom könyvtárában őrzött, *Observationes Historicae* című munkájában Laurentius Weidenfelder (1693–1755) erdélyi szász evangélikus pap fűzött kritikai megjegyzéseket.¹⁶

Mária Terézia (1740–1780) parancsára és költségén *Die Alterthümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen, aus den Zeiten, als dieses schöne Land die Römer regierten. Auf Befehl und Kosten Ihrer Majestät der Kaiserin* címmel negyedréteg nagyságban jelentette meg 1775-ben Bécsben Sylvester Joseph Freiherr von Hohenhausen und Hochhaus¹⁷ (1735–1814) holland származású császári katonatiszt az erdélyi ókori emlékeket bemutató munkáját.¹⁸ Hohenhausen a Habsburg Bi-

¹³ SZÉLES Ágnes fordítása. „Novissimi vero scriptores solis cognitionibus innixi, quas a veteribus acceperunt, quorum unus alterius scripto transcripsit, ignoraverunt plane verum locum ad hunc Pontem a Traiano selectum, qui sub variis barbaris, imperiis fuit, quae erudita commercia jugiter prohibuerunt; & nos iisdem ignorantiae tenebris involuti modo jaceremus, falsis veterum scriptis fidem praebentes, nisi lumen aliquod affulsisset tribus victoriis ab exercitu Caesareo relatis, de Patchino, Nissa, & demum Vidino, anno 1689. contra Turcas, quae nos ad eum praecise locum duxerunt Pontis a Traiano Contra Dacos constructi; ut nos quoque ad hyberna in Vallachiam progredieremur.” MARSIGLI 1726. i. m. 25.

¹⁴ MARSIGLI 1726. i. m. 65–66. Tab. 60.

¹⁵ WOLLMANN 1994. i. m. 234. A gyulaféhérvári vár átépítéséhez kapcsolódó tevékenységéhez vö. András Kovács: Carlsburg, città delle iscrizioni romane. In: *Epigrafi romane di Transilvania* 2010. i. m. 107.

¹⁶ WOLLMANN 1994. i. m. 234. Vö. PAPP 2013. i. m.

¹⁷ Constant von WURZBACH: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*. Wien, Druck und Verlag der k. k. Hof- und Staatsdruckerei. 1863. Band 9. 193.

¹⁸ [Sylvester Joseph Freiherr von HOHENHAUSEN UND HOCHHAUS]: *Die Alterthümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen. Aus den Zeiten, als dieses schöne Land die Römer regierten. Auf Befehl und Kosten Ih. Majestät der Kaiserin*. Wien, Trattner, 1775.

rodalom délkeleti részein állomásozva feljegyzéseket és rajzokat készített az eléje kerülő római maradványokról, feliratos kövekről, szobrokról, épületromokról.

A könyv első oldalain koherens szöveges és képi utalásrendszert találunk a Habsburg uralkodók mint a római császárok örökösei toposzra. A bevezető sorok párhuzamba állítják a barbár Decebalt legyőző Trajanus császárt és az Erdély lakóit a despotizmus rabszolgaságából – vagyis a török uralom alól – felszabadító Lipót császárt. A kiadvány első önálló, *Trajanias* címet viselő antikizáló rézmetszete az 1765-ben német-római császárrá választott II. Józsefet, illetve a 2. század elején Dáciát elfoglaló Trajanus római császárt ábrázolja (4. kép); az ezután olvasható *Traiania-de!* című szövegrész pedig az 1773-ban erdélyi szemléúton járt fiatal császárt (Mária Terézia társuralkodóját) az első után 1670 évvel Dacia földjére lépő második Trajanusként említi.

Mária Teréziát a könyv szerzője a következő szövegrészben ennek megfelelően a második Trajanus dicsőséges anyjaként üdvözli: „Wer sollte demnach die Denkmäler des Ersten Trajans gnädiger aufnehmen, als die glorreichste Besitzerinn einer seiner schönsten Eroberungen für das römische Reich – die fürtrefflichste Mutter der Zweyten – und die Regiererin nach den nämlichen milden Grundsätzen.”¹⁹ A megnevezéssel összhangban a következő rézmetszet római matrónaként ábrázolta az uralkodónót. Antikizáló jellegű – a Trajanust és II. Józsefet ábrázoló korábbi metszethez hasonlóan – az uralkodónő profilban, domborműszerűen ábrázolt fejének elhelyezése egy medalionban, illetve az ezt tartó emlékműszerű építmény, melynek szövege az ókori feliratos kövek antikva betűtípusát követi (5. kép).

Római hadiöltözetben, lovon ülve ábrázolta a társuralkodót Johann Martin Krafft (1739–1781) a II. József 1773-as Erdélybe érkezése, illetve Erdélyből való elutazása alkalmából készített emlékérmében. Utóbbi hátlapján a FELICITAS DACIÆ, azaz, „Dácia boldogsága” felirat olvasható.²⁰

„[B]áró Hohenhausen csajkista major” könyvét Kazinczy Ferenc is ismerte: „Az én krasz-nai barátom engem azon útra egy becses könyvével ereszte el magától, melyet atyja, a referendárius, Mária Teréziától véve ajándékban, s abból ismerhetem mind Demust, mind Ulpiát. A könyv oly ritka, hogy nevezeteseb bibliotékákban sem találhatik. Kírom tehát, amit az oda elju-



4. kép. Könyvillusztráció.

In: Sylvester Joseph Freiherr von Hohenhausen und Hochhaus: *Die Alterthümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen. Aus den Zeiten, als dieses schöne Land die Römer regierten.* Wien, 1775. 7.



5. kép. Könyvillusztráció.

In: Sylvester Joseph Freiherr von Hohenhausen und Hochhaus: *Die Alterthümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen. Aus den Zeiten, als dieses schöne Land die Römer regierten.* Wien, 1775. 11.

Vö. WOLLMANN 1994. i. m. 233.; BODOR András: Erdély ókori történetének kutatása a XIX. század közepéig. *Erdélyi Múzeum*, 57. 1995. 3–4. 71.; SCHÄFER 2007. i. m.

¹⁹ HOHENHAUSEN 1775. i. m. 13.

²⁰ RESCH 1901. i. m. 241. No. 198–202; 241–242. No. 204–209. 947. érem. Huszár Lajos Éremtár, Gyöngyös, 18. századi emlékérmek. Lásd <http://www.erehtar.hupont.hu/76/erdelyi-ermek-a-18-szazadbol>, letöltve 2014. június 17.

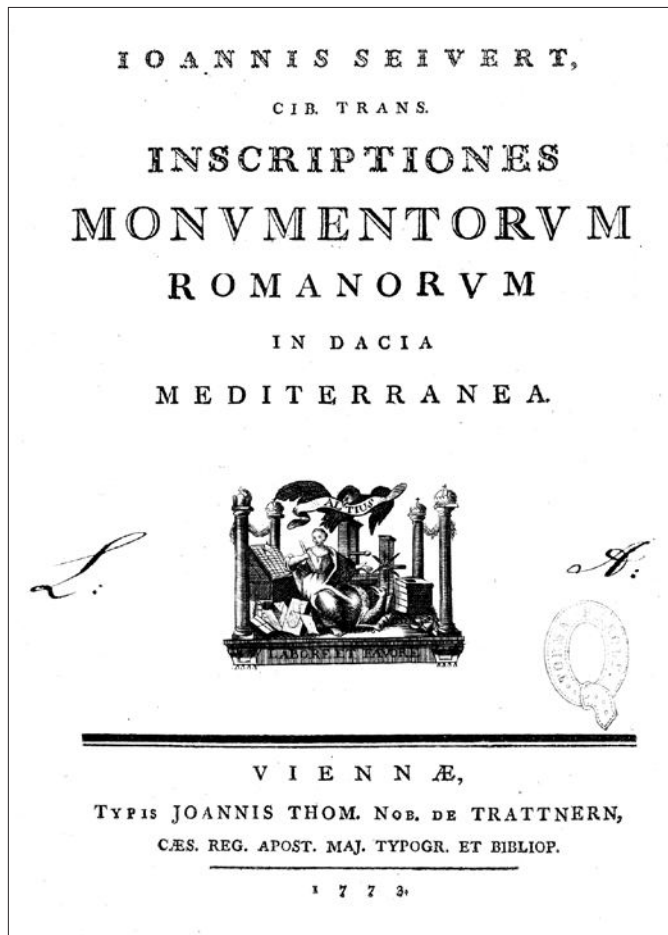
tók tudni vágyhatnak. Címe a munkának ez: *Die Alterthümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen*. Wien, bei Trattner, 1775. 4. A császárné költségén. Jött-e ki több e kötetnél, nem tudom.”²¹ Kazinczy kritikával illeti a könyv szerzőjének építészettörténeti, s dicséri régészeti ismereteit:

„Mert oly proporciójú oszlopokat, s oly hasasokat, amilyeket Hohenhausen ada a maga részein, a német munka olvasói vétkeesen rajzoltaknak fognak tekinteni. Úgy hiszszük, a major inkább érte a taktikához, mint a városi építés törvényeihez, s abban, amit Ulpia Trajána felől beszél, hajlandóbbak vagyunk követni intéseit.”

Kazinczy Decebál egykori székhelye, az ókori Sarmizegetusa helyének meghatározásánál Hohenhausen véleményét összeveti más szerzők – Johann Seivert, Benkő József (1740–1814) – nézeteivel, s hangsúlyozza, hogy a kérdésre „az utas Erdélyben nyugtató feleletet nem talál”. Azt mindenestre leszögezi, hogy ha Hohenhausen állításai igazak, „világos, hogy Szármic és Várhely, azaz Ulpia Trajána, nem lehet egy. [...]”

De nem lehet-e feltenni annak, aki a mai Fehérvár, előbb tehát Apulum és még előbb Tárnic fekvését ismeri, hogy Tihó ott véve lakást, ahol az Erdély megvert fejedelme Gyeló lakott. Annak dombja a fortificatio akkori szükségéhez képest, fejedelmi laknak alkalmas vala; s az Ulpia Trajána építése oly hevesen van motiválva Hohenhausen által, hogy én ugyan egyebet, mint aminőt ő tanít, nem is képzelhetek.”

Levele végén Kazinczy Johann Seivert epigráfiai munkája (6. kép) alapján ír a Gyulafehérváron talált antik feliratos



6. kép. Címlap. In: Johann Seivert: *Inscriptiones monumentorum Romanorum in Dacia Mediterranea*. Viennae, 1773

²¹ KAZINCZY Ferenc: *Erdélyi levelek*. Budapest, Eötvös, 2008. 126. A könyvet 1818-ban Cserey Farkas küldte el Kazinczynak. 3610. levél. Cserey Farkas – Kazinczynak. Kraszna, 1818. június 14. „A Bolbolt vivő embered által venni fogsz egy Tégedet bizonyosan interesszaló könyvet: Die Alterthümer Daciens in dem heutigen Siebenbürgen – aus den Zeiten als dieses Schöne Land die Römer Regirten – Auf befehl und Kosten Ihrer Majestät der Kaiserin. Wien bey Joh. Thomas Edlen von Trattner 1775. Írta S. I. Baron von Hohenhausen, Major von dem Tsaiken Bataillon. Képekkel. Ez bizonyosan ritka könyv, és most többet rólla nem írok, hogy annál nagyobb légyen gyönyörűség – által olvasd pedig és használd bellőle a használni valókat, mentül előb, mert az a gondolatom íranta, hogy a benne lévő nagyon interesszant képekbül némeljek az Erdélyi Muzeumba ki adattassanak.” *Kazinczy Ferenc levelezése*. Közzéteszi Dr. VÁCZY János. XVI. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1906. 75; 3658. levél. Cserey Farkas – Kazinczynak. Kraszna, 1818. október 31. „Hohenhausennek több darabjai nincsenek meg nékem, de meg van Seiwertnek az Erdélji régi Inscriptiokrul, és monumentumokrul ki adott könyve, eszt ha parancsolod, mikor Leveleidet el viteted, meg küldöm.” Uo. 217; 3672. levél. Cserey Farkas – Kazinczynak. 1818. november 25. „Ezen csomóba vészed... Seivertet. Hohenhausennek nállam nincsen több darabja...” Uo. 241.

kövek említett, 1723. évi Bécsbe szállításáról is: „Római maradványokról lévén itt szó, álljon itt, amit Seivert (lap 30.) mond: Inscriptiones Romanae per Transilvaniam obuiaae ut Viennam portarentur, ab Imp. Carolo VI. anno 1723. mandatum est, tantaque rei cura Comiti Italo Ariosti commissa fuit. Minime vero votis omnia respondebant, Valachi enim in Comitatu Hunyadensi omnes sicubi reperirent destruebant lapides, ut ab onere deportandorum Albam tanto facilius immunes forent. Accidit etiam, ut duae ad Lippam naves una cum lapidibus in Marusio submersae sint, cura vero Ariostana nonnullos lapidum iterum ex alveo fluminis productos esse, dicitur. Most azok a bécsi bibliotheca grádicsait ékesítik.”²²

A toposz népszerűségének továbbélését jelzi, hogy Köleséri *Aurariája* 1780-as, Johann Seivert általi újabb kiadásából hiányzik a szerző portréja és a bányászati jelenet, az emlékpénz reprodukciója és a császárhoz intézett üdvözlő szöveg azonban szerepel benne.²³ Az éremnek az *Aurariában* található ábrázolását Seivert az erdélyi tudósokat bemutató életrajzgyűjteményében is említi, azt feltételezi azonban – mint láttuk, tévesen –, hogy az érem csak a metszeten létezett: „mit einer Zueignungsschrift an den Kaiser Karl den VI. glorwürdigsten Andenkens, die eine Denkmünze mit der Umschrift: OPTIMI PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE. M. DCCXV. An der Stirne führt. – Gar nicht nach antickem Geschmacke, und vielleicht nie ausgeprägt.”²⁴

*

A 18. században az antik emlékek kutatása, feltárása – ahhoz a már Mátyás király korában is megfigyelhető törekvéshez²⁵ hasonlóan, mely az Erdély feletti politikai uralmat az antik emlékeknek az udvari reprezentációban való felhasználásával legitimálta – alkalmanként összekapcsolódott az uralkodónak és a birodalomnak a római hagyománnyal, közvetve a dáciai római uralkodókkal való jogfolytonosságának a hangsúlyozásával. A 19. században a nemzettudat erősödésével párhuzamosan a helyi ókori kulturális örökség ezzel szemben már egyre inkább az Erdélyben élő népek eredetét és/vagy történelmét, múltját nemesítette meg. Kiválóan szemlélteti ezt a törekvést annak az 1821-ben a budai egyetemi nyomdában megjelent román nyelvű folyóiratnak a metszete, mely Eutropius 4. századi római történetíró *Róma rövid története* című munkájából vett részletet illusztrált, s melyen a Rómát alapító Romulus portréja, illetve a „Romulus, strămoșu românilor” (Romulus, a románok őse) felirat olvasható.²⁶

²² KAZINCZY 2008. i. m. 128.

²³ SAMUELIS KÖLESERI *De Keres-eer Avraria Romano-Dacica...* Iterum edita curis Ioannis SEIVERT. Posonii, & Cassoviae. Svmptibus Ioan. Michaelis Landerer Typographi, et Bibliopolae. 1780.

²⁴ SEIVERT 1785. i. m. 238.

²⁵ RITOÓKNÉ SZALAY Ágnes: A római főliratok gyűjtői Pannóniában. In: *Pannonia Regia. Művészet a Dunántúlon 1000–1541*. Szerk. TAKÁCS Imre–MIKÓ Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1994. 323; BODOR 1995. i. m. 56.

²⁶ *Biblioteca românească*. Buda, Egyetemi Nyomda. 1821. Az illusztrációt Anca Elisabeta Tataynak a folyóiratszámunkban megjelenő tanulmányából ismerem, reprodukcióját lásd a román kutató írásában.

Júlia Papp

OPTIMO PRINCIPI RESTITUTORI DACIAE

On the Visual Depiction of an 18th-century Political Topos

Following the expulsion of the Turks and parallel to the 18th-century integration into the Habsburg Empire, Transylvania established a peculiar topos which, as an analogy of the medieval “renovatio imperii,” welcomed the Habsburg rulers as Dacia’s renovators and the restorers of its former glory.

In addition to the Transylvanian medallions, we come across visual and verbal depictions of this topos in illustrations of publications that deal with the discovery, the preservation, and systematisation of antique relics, especially inscribed stones. Sámuel Köleséri’s 1717 book on mining in Transylvania (which it also deals with inscribed antique stones found in Transylvania) is decorated with a visual depiction of this, just as the Italian-born soldier, military engineer and geographer Luigi Ferdinando Marsigli’s monumental publication on the Roman military artefacts (1726) is, or the work of Sylvester Joseph Freiherr von Hohenhausen und Hochhaus, who was also stationed in Transylvania and who published his work on antique artefacts of Dacia at the command of Maria Theresa. Even Ferenc Kazinczy used Hohenhausen’s book when studying Transylvanian antiques.

While in the 18th century research and excavation of antique artefacts was used to legitimize political power over Transylvanian through the use of these artefacts in court representations, in the 19th century parallel to the rise of national consciousness, the local antique cultural heritage was increasingly used to ennoble the origins and/or history and past of the peoples living in Transylvania.

Cornel Tatai-Baltă

Ioanițiu Endrédi 18. századi balázsfalvi fametsző az európai bibliográfiában

A 18. század második felében, Balázsfalván jött létre a románok lakta terület egyik legérdekesebb és egyben az erdélyi román fametszés legfontosabb központja. A Kis és Nagy-Küküllő torkolatánál fekvő, vallási, kulturális és politikai téren egyaránt nagy hírnévnek örvendő kisváros nyomdájában a fametszők – Vlaicu, Ioanițiu Endrédi, Sandul Nyomdász, Petru Papavici Râmniceanu, Dimitrie Finta stb. – nagy tehetséggel és rendkívüli energiával dolgoztak az egyházi könyveken: illusztrációkat, címlapokat, fejléceket, záródíszeket és más díszítéseket készítettek.

A balázsfalvi fametszők közül a román és a külföldi kutatók érdeklődésének középpontjába elsősorban Ioanițiu Endrédi személye került, nemcsak kalandos és romantikus élete, hanem különleges tehetsége miatt is, amelynek köszönhetően a fametszés és a nyomdászat terén egyaránt maradandót alkotott.

Életéről és tevékenységéről Samuil Micu, Timotei Cipariu,¹ Ioan Rațiu,² Ioan Boroș,³ Alexandru Lupeanu-Melin,⁴ I. Augustin A. Pop,⁵ Gheorghe Oprescu,⁶ Jantsits Gabriella,⁷ Cornel Tatai-Baltă,⁸

Cornel Tatai-Baltă művészettörténész,
a gyulafehérvári Universitatea
1 Decembrie 1918 professzora
Kutatási területe: 16–19. századi
könyvnyomtatás
E-mail: ctataibalta@yahoo.com

Cornel Tatai-Baltă, art historian
and professor at "1 Decembrie 1918"
University Alba Iulia, Romania
Area of research: book printing
in the 16th–19th centuries
E-mail: ctataibalta@yahoo.com

¹ Timotei CIPARIU: *Acte și fragmente*. Blaj, Cu tipariul Semin. diecesanu. 1855.

² Ioan RAȚIU: Din trecutul Ordului Bazilican. In: *Anuarul institutelor de învățământ gr. cat. din Blaj*. Blaj, 1912, III–LXIV.

³ Ioan BOROȘ: Ioanițiu Endrédi (1765–1775). Călugăr basilitan apostat de la mănăstirea Sf. Treimi din Blaj. *Cultura creștină*. X, 1921. 7–9. 230–233.

⁴ Alexandru LUPEANU-MELIN: *Xilografii de la Blaj, 1750–1800*. Blaj, Tip. Seminarului, 1929.

⁵ I. AUGUSTIN A. POP: Călugării de la Blaj și rolul lor în viața culturală a neamului. *Cultura creștină*, XVII. 1937. 4–5. 308–324.

⁶ Gheorghe OPRESCU: *Grafica românească în secolul al XIX-lea*. I. București, Fundația Regală pentru literatură și artă, 1942.

⁷ JANTSITS Gabriella: Az első magyar bábakönyv illusztrációi. In: *Orvostörténeti olvasmánytár. Tanulmányok az orvostudomány egyetemes és magyarországi történetéről*. 6.1. Az orvostudomány művészeti vonatkozásai. 6.1.1. Művészeti alkotások, nyomtatott illusztrációk. Lásd http://www.orvostortenet.hu/tankonyvek/tk-05/pdf/6.1.1/1960_018_jantsits_gabriella_első_magyar.pdf, letöltve 2014. június 17.

⁸ Cornel TATAI-BALTĂ, Gravorii în lemn de la Blaj (1750–1830). II. Gravorii Ioanichie Endrédi și Sandul Tipograf. *Apulum*, XIII. 1975. 719–745; Uő: Incursiune în xilogravura românească (sec. XVI–XIX). *Apulum*, XVII. 1979. 441–467; Uő: L'activité des graveurs sur bois de Blaj (1750–1830). *Revue Roumaine d'Histoire*, XV. 1–2. 1986. 113–121; Uő: Le baroque dans la gravure sur bois de Blaj. *Ars Transsilvaniae*, II. 1992. 77–91; Uő: *Gravorii în lemn de la Blaj (1750–1830)*. Blaj, Eventus, 1995; Uő: Modelul rusesc prezumtiv al unei xilogravuri de Ioanițiu Endrédi de la Blaj. *Ars Transsilvaniae*, VII. 1997. 203–212; Uő: Reprezentarea Sfântului Ioan Damaschin în Octoihurile românești vechi. *Ars Transsilvaniae*, VIII–IX. 1998–1999. 245–259; Uő: Influența lui Dürer asupra xilogravurilor din vechile tipărituri românești (sec. XVII–XIX). *Ars Transsilvaniae*, XIV–XV. 2004–2005. 173–182; Uő: Influența lui Dürer și a unor artiști germani asupra xilogravurilor de la Blaj din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. *Apulum*, XLIII. 2. 2006. 159–171; Uő: Les sources européennes de la gravure sur bois de Blaj. *Series Byzantina* (Warsaw), VI. 2008. 75–86.

Jakó Zsigmond,⁹ Zenovie Pâclișanu,¹⁰ Gabriela Mircea, Ioan Mircea¹¹ és mások írtak. Endrédi neve megjelenik ugyanakkor a régi román könyvek bibliográfiájában,¹² valamint a román könyv és nyomdászat történetének szentelt munkákban is.¹³

A Ioanițiu (vagy Ioanichie) Endrédiivel (néhány kutató Endrödinek nevezi) foglalkozó számos tanulmány ellenére életrajzát még mindig homály fedi. Az Erdélyből vagy Magyarországot keleti részéről jött, magyar származású és kálvinista vallású¹⁴ Endrédi 1760-ban lépett be a balázsfalvi görögkatolikus bazilita szerzetesrendbe.¹⁵

Munkásságáról tudjuk, hogy az 1760-ban kiadott *Octoihban* jelent meg Damaszkuszi Szent Jánost ábrázoló illusztrációja, amelyet IOANNI-ként szignált és elkészítéséhez egy moszkvai barokk mintát használt,¹⁶ majd 1761-ben kinyomtatta az *Epistola consolatoria* című könyvet „Per Ioannicum Endrédi Diaconum” aláírással.¹⁷

A korábbi kutatások alapján ismert, hogy Endrédi 1760–1761-ben a kolozsvári református kollégiumi nyomdában tanult Páldi Székely István irányítása alatt, aki lényegesen hozzájárult a balázsfalvi nyomda felszereléssel való ellátásához. A nyomdászat mesteriségét Hollandiában tanuló Páldit a korabeli Erdély legjobb nyomdászaként tartották számon. Ő vezette be Endrédi-t a nyomdász-mesterség titkaiba, valamint megtanította a fa-, az acél- és a rézmetszés művészetére. Ugyancsak Páldi kérésére készített patricákat (stempelyeket) hangjegyeknek, görög betűknek, valamint orosz minta alapján cirill betűbélyegzőket is. A mester elégedett volt a tanítvány eredményeivel.¹⁸ Az említett kolozsvári nyomdában találkozhatott Endrédi a közép- és nyugat-európai nyomtatványokkal, metszetekkel. A kolozsvári nyomdában eltöltött rövid idő alatt Endrédi tapasztalt nyomdásszá, valamint a „latin nyelv kiváló ismerőjévé” vált.¹⁹ Ez lehet a magyarázata annak, hogy 1761-ben őt választották a balázsfalvi nyomda élére.²⁰

Ioanițiu Endrédi az „I. E.” monogrammal (a monogram használatát más metszeteinél is megfigyelhetjük) szignálja az *Angyali üdvözlélet* ábrázoló, a német késő reneszánsz jegyeit hordozó illusztrációt, amelyet az 1763-ban nyomtatott *Acatistiarban* közölt (1. kép).²¹ A feltéte-

⁹ Jakó Zsigmond: *Philobiblon transilvan*. București, Kriterion, 1977.

¹⁰ Zenovie PÂCLIȘANU: *Istoria Bisericii Române Unite (Partea a II-a, 1752–1783). Perspective*, XIV–XVI. 53–60. 1991–1993. 59–63.

¹¹ Gabriela MIRCEA–Ioan MIRCEA: *Mărturii documentare privind viața și activitatea la Blaj și Cluj, în anii 1760–1763, a călugăru-lui și tipografului Ioanichie Endrédi*. In: *Spiritualitate transilvană și istorie europeană*. Szerk. Iacob MĂRZA; Ana DUMITRAN, Alba Iulia, Altip, 1999. 198–213.

¹² Ioan BIANU–Nerva HODOȘ: *Bibliografia românească veche, 1508–1830*. II. București, Atelierele Socec & Company, soc. Anonimă. 1910; Ioan BIANU–Dan SIMONESCU: *Bibliografia românească veche, 1508–1830*, IV. București, Atelierele Socec & Company, soc. Anonimă. 1944; Daniela POENARU: *Contribuții la Bibliografia românească veche*. Târgoviște, Muzeul Județean Dâmbovița, 1973; Dan RĂPĂ-BUICLUU: *Bibliografia românească veche*. Addimenta, I (1536–1830), Galați, Editura Alma, 2000.

¹³ Lásd például: N. IORGA: *Tipografia la români. Almanahul graficeii române*, 1931, 32–55; Mircea TOMESCU: *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*. București, Științifică, 1968; V. ECSEDY Judit: *A könyvnyomtatás Magyarországon a kézi-sajtó korában 1473–1800*. Budapest, Balassi, 1999; Cornel TATAI-BALTĂ: *L'imprimerie de Blaj (1747–1830). Magyar Könyvszemle*, 2002. 2. 113–128; Gabriela MIRCEA: *Tipografia din Blaj în anii 1747–1830*. Alba Iulia, Altip, 2008; *Repertoriul tipografilor, gravurilor, patronilor, editorilor cărților românești (1508–1830)*. Coord. Eva MĂRZA. Sibiu, Astra Museum, 2008.

¹⁴ CIPARIU 1855. i. m. 144; LUPEANU-MELIN 1929. i. m. 15; PÂCLIȘANU 1991–1993. i. m. 60; JAKÓ 1977. i. m. 244. Utóbbi azt állítja, hogy Endrédi román volt.

¹⁵ RAȚIU 1912. i. m. 14; TATAI-BALTĂ 1995. i. m. 64; PÂCLIȘANU 1991–1993. i. m. 60.

¹⁶ TATAI-BALTĂ 1997. i. m. 203–212.

¹⁷ BRV II. i. m. 165.

¹⁸ JAKÓ 1977. i. m. 244, 448.

¹⁹ LUPEANU-MELIN 1929. i. m. 17.

²⁰ JAKÓ 1977. i. m. 244.

²¹ TATAI-BALTĂ 1995. i. m. 68–69.

lezések szerint a tehetséges nyomdász és metsző ugyanebben az évben, 1763-ban hagyta el a balázsfalvi kolostort, visszatérve a kálvinista hitre.²²

Ioanițiu Endrédi életében nehéz, bizonytalansággal terhelt évek kezdődnek, az egyházi és világi hatóságok üldözik, igyekeznek visszahozni a „szökevényt” a balázsfalvi kolostorba. 1767-ben a debreceni nyomdában találjuk, ahol munkát vállalt, hogy eltarthassa népes családját: időközben ugyanis megnősült, az erdélyi nemes Borhidy Kázmér²³ „szöke” Katicáját vette feleségül, három gyermekük született.²⁴

Debrecenben sem lel nyugalomra, ugyanis 1767 májusában a balázsfalvi Atanasie Rednic püspök helytartója, Ignatie Darabant szorgalmazására a Magyar Helytartótanács „szigorú parancsot küldött Debrecen polgármesterének, hogy a hitehagyott szerzetest fogja el és késedelem nélkül fegyveres kísérettel küldje le Balázsfalvára. Endrödi letartóztatása a parancs megérkezése napján meg is történt.”²⁵ A helytartótanácsi parancs átvétele utáni napon a városi szenátus gyűlése Endrédi szabadon bocsátásáról döntött, nem tartották ugyanis bűnösnek a városban érvényes törvény által elismert kálvinista vallás gyakorlása miatt. A Helytartótanács 1767 júliusában újabb parancsot küld, „amelyben kemény szavakkal helyteleníti a szenátus eljárását és újra elrendeli, hogy Endrödit – aki azon nyomban eltávozott Debrecenből – rögtön keressék fel és tartóztassák le – de őt már nem találták meg.”²⁶ Ennek következményeként a város hivatalos közegeit 1767 decemberében szigorúan megbüntették. A város nem katolikus magas rangú méltóságainak fizetését egy évig visszatartották, és a szenátus összetételét megváltoztatták a katolikusok javára. II. József 1770-es debreceni látogatásakor keményen szidalmazta a szenátust „az Endrödi szerzetes ügyében mutatott ellenállásukért”²⁷

Az aposztata szerzetes üldözése folytatódik: az 1771-es esztendő nyarán Endrédi a Heves megyei Boss helységben tartózkodik, Borbély Márton szállásolja el birtokán. Elfogják és bebörtönzik Egerben, majd később Gyulafehérvárra szállítják, ahol Grigore Maior püspök a visszatérítés szándékával látogatja meg. Mivel a görögkatolikus hitre való visszatérést Endrédi megtagadja, mondván, hogy a kálvinista hitben szeretne meghalni, amelyért oly sokat szenvedett, az említett püspök 1773 decemberében kiközösíti.²⁸ Samuil Micu írásaiból tudjuk, hogy végül Endrédi enged a nyomásnak, újra áttér a görögkatolikus hitre, és 1775-ben visszatér Balázsfalvára is.²⁹ II. József 1781-es türelmi rendelete következtében végleg elhagyja a balázsfalvi kolostort, és visszatér a református hitre. Felesége időközben a nélkülözések



1. kép. Ioanițiu Endrédi: *Angyali üdvözlés*. Blaj, Acatistiaru, 1763

²² RAȚIU 1912. i. m. 14; BOROȘ 1921. i. m. 232; PĂCLIȘANU 1991–1993. i. m. 60.

²³ LUPEANU-MELIN 1929. i. m. 15.

²⁴ PĂCLIȘANU 1991–1993. i. m. 60.

²⁵ BOROȘ 1921. i. m. 232.

²⁶ BOROȘ 1921. i. m. 232.

²⁷ BOROȘ 1921. i. m. 232–233; TATAI-BALTĂ 1995. i. m. 154. Lásd még UJLAKI Antal: II. József és a debreceniek. *Magyar Szó* (Budapest), 1900. március 25.

²⁸ PĂCLIȘANU 1991–1993. i. m. 60.

²⁹ Samuil Clain állítását lásd CIPARIU 1855. i. m. 123.

1767 (a holdkaréjon ülő Madonna ábrázolásáról van szó – Mondsichelmadonna –, amelyet gyakran jelenítettek meg a nyugati művészetben a gótikától egészen a barokk művészetig); *Angyali üdvözlés, Octoih*, 1783 (Endrédi Dürer metszeteiből ihletődött); *Keresztrefeszítés, Octoih*, 1783 (a passió eszközeivel díszített, a késő gótikáig visszavezethető típusú keretbe írva, amely gyakran megjelenik a román metszeteknél és az antimenzion-díszítésekénél is) (2. kép); *Krisztus megkeresztelése, Molitvenic*, 1784 (barokk stílusú). Egy „I. E.” monogrammal szignált fametszet, amelyet nem sikerült azonosítanunk a balázsfalvi könyvekben, *Szent István vértanút* ábrázolja (3. kép); a képet egy fadúcról készítették, amelyet a balázsfalvi „Augustin Bunea” Történelmi Múzeumban őriznek. Az architektónikus keret, amelybe az első keresztény mártírt elhelyezték, az itáliai reneszánszból ihletődik.

Ioanițiu Endrédi Erdély és Magyarország különböző nyomdáiban folytatott tevékenysége lehetővé tette, hogy megismerkedjen a nyugati nyomdászat teljesítményeivel, kiváló művészi színvonalú fametszetei a legjobbak a régi román könyvekben megjelent ábrázolások közül. Munkásságával közvetve vagy közvetlenül hatott a Balázsfalván, Budán, Szébenben, Brassóban, a neamțji kolostorban, valamint a Bukarestben tevékenykedő metszőkre.³¹

A grandiózus SAUR *Allgemeines Künstlerlexikon*, amelyből napjainkig több mint 70 kötet jelent meg, 33. kötetének (München–Leipzig, 2002) 551. oldalán megjelenik József (Josephus) Endrédi neve. A róla szóló adatok egy magyar metszőt mutatnak be, aki 1766-ban Debrecenben tevékenykedett. *Weszprémi István Bába mesterségre tanító könyvében* (Debrecen, 1766) megjelenő metszetei német és holland anatómiai ábrázolások alapján készültek (4–6. kép). Hasonló „I. E.” monogram található a debreceni szücsceh egy mesterlegényének adott céhlevelén, amelyen a város 1783-as látképe szerepel (Debrecen, Déri Múzeum, 7. kép). A kötet végén két szakirodalmi hivatkozást találunk.

Az első idézett mű a Szendrei János és Szentiványi Gyula által kiadott *Magyar képzőművészek lexikona* (első kötet, Budapest, 1915). A kötet 438. oldalán a 18. század második felében Balázsfalván tevékenykedő Endrédi János diakónust, nyomdászt és fametszőt mutatják be a szerzők. Endrédi itt készítette el a Damaszkuszi Szent Jánost ábrázoló metszetet, amely az 1760-ban és 1770-ben kiadott *Octoihban* jelent meg. A szakirodalmi hivatkozásban Veress Endrét idézik az *Erdélyi Múzeum* 1910-es számából (321, 322, 325, 379. oldal).



3. kép. Ioanițiu Endrédi: *Szent István vértanú* (a balázsfalvi nyomtatványokban nem találtam ezt a fametszetet; a helyi múzeum gyűjteményében őrzött kimetszett fadúcról sokszorosítva)

³¹ Endrédi életével és működésével kapcsolatos további adatokért lásd TATAI-BALTÁ 1995. i. m. 64–75, 152–156, fig. 13–19.



4. kép. Ioanițiu Endrédi: Anatómiai tárgyú ábra. In: *Bába mesterségre tanító könyv*. Debrecen, 1766



5. kép. Ioanițiu Endrédi: Anatómiai tárgyú ábra. In: *Bába mesterségre tanító könyv*. Debrecen, 1766

A második idézett mű címe *Debrecen első képi ábrázolása*, szerzője Tóth Béla, és a *Művészettörténeti Értesítő* 32. évfolyamában, az 1983-as év 1–2. számában jelent meg (92–93).³² A szerző nyilvánvaló szakértelemmel elemzi az 1784-ben a szücsök céhe által Farkas István nevére kiállított céhlevelet, melyet Debrecen 1783-as fametszetes ábrázolása díszít. A céhlevélen Debrecen látképe után, amelyet a szerző közöl a tanulmányban, „barokk stílusú növényi ornamensek” jelennek meg, amelyek „a szücs mesterségre is utalnak”. Oldalt és lent a növényi motívumok mellett állatábrázolásokat – nyulat, bárányt, szarvast és rókát – találunk. Alul középen a viaszpecsét he-



6. kép. Ioanițiu Endrédi: Anatómiai tárgyú ábra. In: *Bába mesterségre tanító könyv*. Debrecen, 1766

lyét jelölve kétoldalt két oroszlán heraldikai ábrázolása található, felül pedig egy korona jelenik meg. A bal oldali oroszlán lábánál található a fametsző szignatúrája, az „I. E.” monogram.

Ugyanaz a monogram hasonlóan kialakított betűkkel található – a magyar szerző állítása szerint – a Weszprémi István által külföldi szerzők műveiből fordított *Bába mesterségre tanító könyv* ábrázolásainál is,

³² Ugyancsak Tóth Béla adta ki: *A debreceni rézmetsző diákok*. Budapest, Magyar Helikon, 1976.

amelyet 1766-ban Debrecenben nyomtattak.³³ A kötetben található első fametszet tartalmazza a „Jos(ephus) Endrédi fecit” aláírást, a többi ábra pedig az „I. E.” monogramot. A vázlatos bibliográfiai adatokból kiindulva a magyar szerző felteszi a kérdést, hogy vajon a fametsző Endrédi József azonos lehet-e a mezőtúri iskola III. osztályába 1770. április 26-án beiratkozott Endrédi Józseffel, aki az iskola szeniora és később kömlódi, valamint császári lelkész lett. Az említett Endrédi 1770-ben csak 16-17 éves lehetett, következésképpen „hogyan készíthetett volna négy évvel korábban Wespzrémi könyvébe illusztrációkat”. Valószínűleg két Endrédi Józsefről beszélhetünk, és feltételezése szerint – vonja le a következtetést Tóth Béla – a fametszeteket készítő mestert a debreceni nyomda körül tevékenykedő személyek közt kell keresni.

A fentiekből világosan kiderül, hogy az egykori balázsfalvi szerzetes, Ioanițiu Endrédi 1767-ben a debreceni református nyomdában dolgozott. Természetesen ő a szerzője a Wespzrémi 1766-ban publikált könyvében megjelenő kilenc anatómiai táblának, amelyek tizenhét,

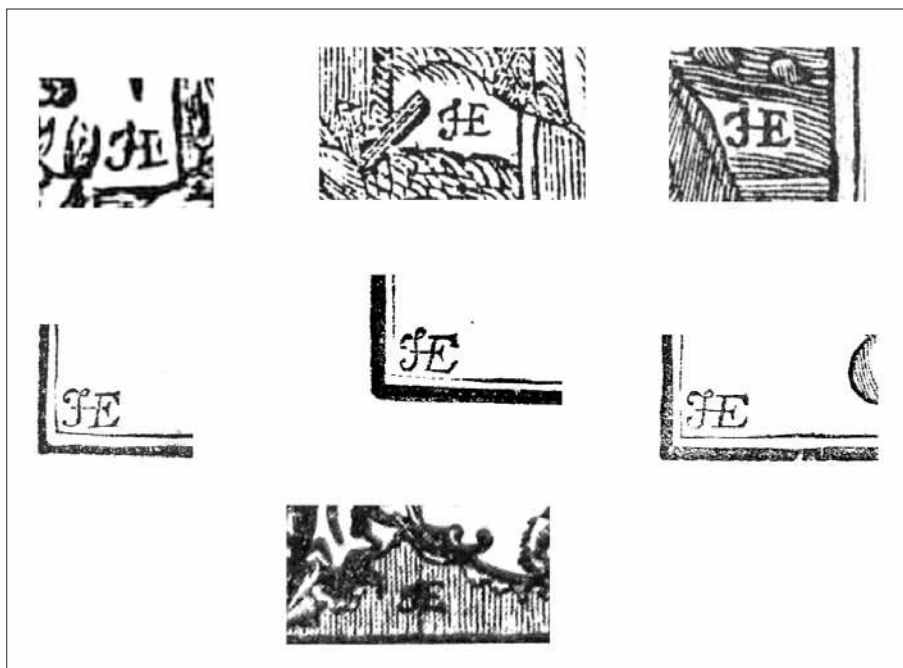


7. kép. Ioanițiu Endrédi fametszete a felső részen Debrecen város ábrázolásával (1784? előtt – reprodukció Tóth Béla tanulmánya után)

³³ Wespzrémi István (1723–1799) orvostörténettel is foglalkozó, Debrecenben működő orvos. Lásd *Magyar Nagylexikon*. 18. Budapest, Akadémiai, 2004. 672. Vö.: JANTSITS 1960. i. m. A kiadvány egyik illusztrációját (6. kép) újabban közli KRÁSZ Lilla; „... és világra jött a gyermek...” A bábamesterség mint női hivatás a 18. századi Magyarországon. In: *A nők világa. Művelődés- és társadalomtörténeti tanulmányok*. Szerk. FÁBRI Anna–VÁRKONYI Gábor. Budapest, Argumentum, 2007. 74. Vö. a jelen tanulmány 4. képét.

gondosan metszett fametszetes ábrát tartalmaznak, és amelyek közül Tóth Béla a negyedik ábrázolást közölte tanulmányában. A metszetek változó – 13,5–19×10,2–16,5 centiméter közötti – méretűek, a kötet végén találhatóak összehajtogatva. Ugyancsak Endrédi a szerzője a Debrecen első panorámáját tartalmazó fametszetnek, amelyet nem kizárt, hogy 1783 előtt készített, ahogyan Tóth Béla is feltételezi.

A debreceni fametszetek művészi erényei egy tehetséges és tapasztalt fametszetkészítő mesterre utalnak, akinek monogramja azonos a balázsfalvi ábrázolásokon megjelenő monogrammal. Tehát a két fametsző személye egy és ugyanaz: Ioanițiu Endrédi. Feltehető a kér-



8. kép. Ioanițiu Endrédi monogramja
a balázsfalvi (felső sor) és debreceni (középső és alsó sor) fametszeteken

dés: miért használja Debrecenben a Jos(ephus) Endrédi szignatúrát? Valószínűleg személyazonosságát akarta titkolni, hiszen ebben az időben világi és állami hatóságok folyamatos üldözésének volt kitéve.

A fentiek alapján teljes egészében indokoltnak tartjuk Ioanițiu Endrédi (aki általában az I. E. monogrammal szignálta műveit) nevének felvételét a monumentális SAUR *Allgemeines Künstlerlexikon* említett kötetébe.

Ioanițiu Endrédi rajzoló és metszési képességei kiemelkedőek voltak, nagy könnyedséggel tért át az egyházi tematikáról (*Damaszkuszi Szent János, Angyali üdvözet* – két értelmezésben is, *Szűzanya a kis Jézussal, Keresztrefeszítés, Krisztus megkeresztelése, Szent István*) a világi ábrázolásokra, amilyen például Debrecen látképe, vagy az emberi (anatómiai ábrák), állati (nyúl, bárány, szarvas, róka, oroszlán) és a különböző növényi ábrázolások.

A Balázsfalván és Debrecenben tevékenykedő fametsző inspirációjának forrásai változatosak: román, német, orosz, itáliai, magyar vagy holland fametszők munkásságából merített ihletet, s a késő gótikától a reneszánszon át a barokkig több stílus is hatással volt rá. Minden kétséget kizáróan állíthatjuk, hogy Ioanițiu Endrédi európai színvonalú fametsző és nyomdász, aki – balázsfalvi és debreceni fametsző és nyomdász társaihoz hasonlóan – kiváltja mélységes csodálatunkat.

Fordította Kovács Mária

Cornel Tatai-Baltă

The 18th-century Xylographer Ioanițiu Endrédi of Blaj in European Bibliography

Of the xylographers of Blaj who contributed to the decoration of religious books with title pages, illustrations, vignettes and other ornaments, Ioanițiu Endrédi, who was active in the second half of the 18th century, has always occupied a particularly prominent place in bibliography, both Romanian and international, because of both his adventurous life, paradigmatic, as it were, of Romanticism, and his distinctive qualities as a xylographer and typographer.

The present study examines the principal moments of Ioanițiu Endrédi's tumultuous life and presents his woodcuts made in Blaj and Debrecen, most of which were signed with the monogram "I. E." Ioanițiu Endrédi's gift for drawing and engraving was absolutely remarkable. He shifted without any difficulty from religious themes (*St. John of Damascus, The Annunciation* – with two variants –, *The Virgin with Child, The Crucifixion, The Baptism of Jesus, St. Stephen* – a woodcut made for Blaj) to secular ones, such as the *panorama of the town of Debrecen*, in which he also introduced zoomorphic figures as well as vegetal elements, or the anatomical plates-woodcuts executed for Debrecen.

The xylographer, who pursued his activity in Blaj and Debrecen, used various sources of inspiration from an array of areas (including Romania, Germany, Russia, Italy, Hungary, and the Netherlands), as well as a range of styles, such as late Gothic, Renaissance, and the Baroque.

Undoubtedly, Ioanițiu Endrédi was a xylographer and typographer of European significance. The inclusion of his name in volume no.33 of the impressive *SAUR Allgemeines Künstlerlexikon*, Munich-Leipzig, 2002, is therefore fully justified.

Anca Elisabeta Tatay

A budai román nyomda néhány 19. század eleji könyvillusztrációjának előképe¹

2007 és 2011 között készült doktori dolgozatomban az 1780 és 1830 között Budán kiadott román könyvek illusztrációit, főként a fa- és rézmetszeteket, illetve a könyvokat vizsgáltam, mivel a kiváló minőségű régi román nyomtatványokkal a kutatás korábban alig foglalkozott.² A kutatás során kiderült, hogy a Budai Egyetemi Nyomda³ román részlegében a vizsgált 50 év alatt 240⁴ illusztráció jelent meg. A régi román könyvek összességét tekintve az 1508 és 1830 közötti időszakban megjelent kiadványok száma alapján a nyomdát a harmadik helyre rangsorolhatjuk (Bukarest és Jászvásár után), de ha a 19. század első három évtizedében megjelent kiadványok mennyiségét vesszük figyelembe (közel 225 darab), akkor az első helyre tehető a fenti időszakban.⁵ Egy másik érdekessége ezeknek a nyomtatványoknak, hogy a közöttük található világi könyvek mennyisége jóval meghaladta a román területen működő nyomdaközpontok hasonló kiadványainak számát, aminek okát a szigorúbb romániai egyházi és állami cenzúrában kereshetjük.⁶ A Budai Egyetemi Nyomda ebben az időben államilag támogatott intézmény volt, és mint ilyen elsősorban a Habsburg Birodalom érdekeit szolgálta. A jövedelmezőség növelése érdekében ugyanakkor külső megrendelésre is készített könyveket. A liberális

Anca Elisabeta Tatay művészettörténész,
a gyulafehérvári Universitatea
1 Decembrie 1918 kutatója
Kutatási területe:
18–19. századi könyvillusztráció
E-mail: ancatatai@yahoo.com

Anca Elisabeta Tatay art historian,
researcher, "1 Decembrie 1918" University,
Alba Iulia, Romania
Area of research: book illustration in the
18th–19th centuries
E-mail: ancatatai@yahoo.com

¹ A tanulmány elkészítését a Tudományos Kutatások Nemzeti Bizottsága (CNCS-UEFISCDI) támogatta (azonosítószám: PN-II-RU-PD-2012-3-0433). / This work was supported by a grant of the Romanian National Authority for Scientific Research, CNCS – UEFISCDI, project number PN-II-RU-PD-2012-3-0433.

² Anca Elisabeta TATAY: *Din istoria și arta cărții românești vechi, gravura de la Buda (1780–1830)*. Cluj-Napoca, Mega, 2011.

³ A egyetemi nyomdát 1577-ben Telegdi Miklós katolikus püspök alapította. 200 évig Nagyszombaton működött, majd az Egyetemmel együtt 1777-ben Budára költöztették és kivonták az egyház felügyelete alól. A Budai Egyetemi Nyomdáról lásd a következő munkákat: Andrei VERESS: *Tipografia românească din Buda. Boabe de grâu*, III. 1932. 12. 593–612; KÁFER István: *Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve (1577–1977)*. Budapest, Magyar Helikon, 1977; *Typographia Universitatis Hungaricae Budae, 1777–1848*. Szerk. KIRÁLY Péter. Budapest, Akadémiai, 1983; DOMOKOS Sámuel: *Tipografia din Buda. Contribuția ei la formarea științei și literaturii române din Transilvania la începutul secolului al XIX-lea*. Gyula, Noi, 1994. A Nyomda 1777–1848 között 16 nyelven adott ki könyveket: latinul, magyarul, németül, franciául, olaszul, újjögörögül, csehül, szlovákul, horvátul, szerbül, ukránul, bolgárul, szlovénül, románul, héberül és jiddisül. Lásd SZIKLAY László: *Les courants idéologiques, littéraires et artistiques dans les publications de l'Imprimerie Universitaire de Buda*. In: KIRÁLY 1983. i. m. 45.

⁴ TATAY 2011. i. m. 9. Az illusztrációk listáját lásd TATAY 2011. i. m. 432–442.

⁵ Ambrus MISKOLCZY: *Le rôle des publications de l'Imprimerie Universitaire de Buda dans l'évolution de la culture roumaine de la fin du XVIIIe siècle à 1830*. In: KIRÁLY 1983. i. m. 301.

⁶ Mircea TOMESCU: *Istoria cărții românești de la începuturi până la 1918*. București, Științifică, 1968, 93. 121.

politikának köszönhetően a nyomda a közép- és kelet-európai felvilágosodás egyik központjává vált, könyvkiadási tevékenységével támogatva a Birodalom különböző népeinek kultúráját.⁷

A budai nyomda román kiadványai között az egyházi, teológiai könyvek mellett számos történelmi, nyelvészeti, filozófiai, irodalmi (fordítások vagy eredeti művek), földrajzi, gazdasági témájú könyv, illetve kalendárium jelent meg, de itt nyomtatták ki az első erdélyi és magyarországi román újságot is. A román kiadványok többsége tartalmaz díszítőelemeket – elsősorban a címlapon és a fejléceken –, 36 könyvben pedig önálló illusztrációval találkozunk, összesen 90 különböző ábrázolással.⁸ Az illusztrációk a nyomda munkatársai és a megrendelők ízlését tükrözik.

Néhány nemrég megjelent tanulmányom,⁹ illetve a doktori dolgozat alapját képező könyvem¹⁰ rávilágít a korabeli metszetforgalom útvonalaira. A Budán nyomtatott román könyveket díszítő illusztrációk befolyásának és hatásának¹¹ vizsgálata a kutatás kiindulópontja. A vallásos könyvek esetében legtöbbször a román területeken (Râmnic, Balázsfalva, Szeben, Brassó, Buzău) megjelent kiadványok voltak az előképek a szöveg és az illusztráció tekintetében egyaránt. Az említett román központokban megjelent néhány könyvillusztráció ugyanakkor ukrán (Kijev, Lemberg) vagy orosz (Moszkva) minta után készült. A budai nyomdában megjelent román nyelvű világi könyvek képeinek ihletforrása ezzel szemben néhány esetben Nyugaton, elsősorban Bécsben volt: a metszők gyakran fordultak az osztrák és a magyar minták felé. Amikor a metszők szignálták a művet, gyakran a fent említett népekhez tartozóként jelezték magukat.¹² A román területeken nyomtatott kiadványok vizsgálata a metszetforgalom újabb állomására is rávilágít: a Nagyváradon, Brassóban, Szebenben, Buzăuban vagy Bukarestben készült könyvek grafikai elemei gyakran a Budán megjelent könyvekből származnak.

Legutóbbi budapesti tanulmányutam alkalmával a Blaschke János rézmetszői tevékenységét bemutató új kiadványban¹³ néhány hasonlóságot fedeztem fel a könyvben szereplő metszetek és a budai nyomdában megjelent 19. század eleji román kiadványok illusztrációi között. Tanulmányomban négy ilyen kiadványt vizsgálok meg.

⁷ Lásd részletesebben SZIKLAY 1983. i. m. 45–51.

⁸ TATAY 2011. i. m. 382; Anca Elisabeta TATAY: On the History and Art of the Old Romanian Books. The Engravings of Buda. *Magyar Könyvszemle*, 129. 2013. 1. 60.

⁹ Lásd főként Anca Elisabeta TATAY: Viena, Buda, spațiul românesc – rută de circulație a gravurii (1780 – 1830). *Transilvania*, 2010. 11–12. 35–41; Anca Elisabeta TATAY: A Budán nyomtatott román könyvek metszetei: Ihletődési források és hatás (1780 – 1830). In: DONCSEV TOSO–MENYHART Krisztina–H. TÓTH Imre: *Magyarország és a Balkán vallási és társadalmi kapcsolatai. Tanulmánykötet Ohridi Szent Naum halálának 1100. évfordulója emlékére*. Budapest, Bolgár Kulturális Fórum, 2011. 210–220; Anca Elisabeta TATAY: Vienna, Buda, the Romanian Area – Circulation Route of the Engraving (1780–1830). In: François BRÉDA–Valentin TRIFESCO–LUMINIȚA IGNAȚ–COMAN–Giordano ALTAROCZI: *Austrian Influences and Regional Identities in Transylvania*. Bratislava, AB-ART, 2012, 75–88; TATAY 2013. i. m.

¹⁰ TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet).

¹¹ Tanulságos, hogy a Duna-menti magyar város miként befolyásolta a három román országban az illusztrációk készítését.

¹² A Budán 1780–1830 között megjelent román könyvek illusztrációit a következő metszők szignálták: Gritner, Carolus Fridericus (Károly Frigyes) Hederich, János Fülöp Binder, Johann Wenzel Engelmann, Lipót Wokál, Gottfried Prixner, Prixner junior, Ádám Sándor Ehrenreich, Andreas Geiger, Sámuel Lehnhardt, Lipót (Leopold) Kohlmann (Colman), Jozsef Höschl. Lásd a metszők névsorát a szignált metszetek mellett: TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet). 452–454.

¹³ PAPP Júlia: *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*. I–II. Budapest, Argumentum–MTA BTK, 2012. Szeretném megköszönni Papp Júlia javaslatait, amelyek nélkül ez a cikk nem nyerte volna el jelenlegi formáját.

Genealógia és Kalendárium / Genealogia și Calendar, Buda, 1817¹⁴

Zaharia Carcalechi¹⁵ első kalendáriumát *Egész Európa császárainak és királyainak genealógiája. Kalendárium / Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendaru* címmel 1817-ben adta ki. A naptár, a kronologikus, a genealógiai és a román postát és vásárokat érintő adatok



Май бине моартеж де кэйт пїардерф
чїнїстеї.

1. kép. *Inkább a halál, mint a becstelenség / Mai bine moartea decât pierderea cinstei.*

Könyvillusztráció. In: *Genealógia és Kalendárium / Genealogia și Calendar*. Buda, 1817



Lieber den Tod, als Entehrung.

2. kép. *Lieber den Tod, als Entehrung.*
Könyvillusztráció. In: *Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichten und Märchen*. Wien, 1809

mellett található irodalmi-kulturális rész rövid történetekből, (tanító) mesékből és példabeszédekéből áll, melyek közül néhányat metszetek illusztrálnak. Az áttekintett példányok közül csak a bukaresti Román Akadémiai Könyvtárén találjuk meg az eredeti borítót, melyet két mitológiai témájú kép díszít. A kalendáriumot a borítókon kívül hat további rézmetszet díszíti,¹⁶ melyek kö-

¹⁴ Ioan BIANU–Nerva HODOȘ–Dan SIMONESCU: *Bibliografia românească veche (1508–1830)*. III. 1809–1830. București, Atelierele Soccec & Company, soc. Anonimă, 1912–1936. 183; Daniela POENARU: *Contribuții la Bibliografia românească veche*. Târgoviște, Muzeul Județean Dimbovița, 1973. 284–285.

¹⁵ Zaharia Carcalechi (1784–1856) a Budai Egyetemi Nyomda kiadója volt, aki a kiadványok eladásával foglalkozott a román területeken és kéziratokat vásárolt. Lásd például: Constantin A. STOIDE: Din legăturile lui Zaharia Carcalechi cu Iași (1817–1834). *Studia bibliologica*, III. 1969. 303–330.

¹⁶ Összefoglaló hivatkozások ezek közül ötről. Lásd Gheorge OPRESCU: *Grafica românească în secolul al XIX-lea*. I. București, Editura pentru Literatură și Artă, 1942. 228. Mind a nyolc illusztráció részletes leírását lásd TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet) 223–240, 284–291; Anca Elisabeta TATAY: Ipostaze ale femeii în gravurile Calendarului de la Buda din 1817. *Transilvania*, 2012. 4. 79–88.



ВѢДѢВА ДИИ ЦѢРА.

3. kép. A zehrai özvegyasszony / Văduva din Țera. Könyvillusztáció. In: *Genealógia és Kalendárium / Genealogia și Calendar*. Buda, 1817

zül az egyik a következőképpen van szignálva: A. Geiger Sculpst. ¹⁷ Azt már a korábbi kutatás is feltételezte, hogy a képeket nem speciálisan ennek a nyomdának a megrendelésére készítették, felhasználásuk ugyanakkor alkalmazkodott a kiadvány tartalmához. ¹⁸ A figurális, gyakran hétköznapi jeleneteket ábrázoló illusztrációkat az első kivételével magyarozó feliratokkal látták el. Kettő közülük (*Inkább a halál, mint a becstelenség / Mai bine moartea decât pierderea cinstei* és *A zehrai özvegyasszony / Văduva din Țera*, 1. és 3. kép) a *Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichten und Märchen* című, 1809-ben Bécsben megjelent kiadvány Blaschke János által rézbe metszett illusztrációi (2. és 4. kép) alapján készült. ¹⁹ A bécsi kiadvány német nyelvű magyarozó szövegei megegyeznek a magyar, illetve román felirattal: *Lieber den Tod, als Entehrung*, illetve *Die Witwe zu Zehra*. A következőkben a kalendáriumban közölt illusztrált történetek olvasata alapján szeretnénk megfejteni a két budai, illetve az előképként szolgáló két bécsi metszet jelentését.

Az *Inkább a halál, mint a becstelenség / Mai bine moartea decât pierderea cinstei* magyarozó szöveggel ellátott kép (1. kép) az azonos című, *Egy asszony története Nagy Sándor uralko-*



4. kép. *Die Witwe zu Zehra*. Könyvillusztáció. In: *Sammlung neuer kleiner Erzählungen, Geschichten und Märchen*. Wien, 1809

¹⁷ Ő szignálta a budai román kiadványokban a következő metszeteket: *Ádám és Éva / Adam și Eva* SALOMON GESSNER *Ábel halála* című művében (1818), *Kolumbusz indulása Spanyolországból / Plecarea lui Columb de la Spania* I. H. KAMPE *Amerika felfedezése* című művében (1816) és *Agamemnón feje / Capștea lui Agamemnon* VOLTAIRE *Oresztész tragédiája* című művében (1820).

¹⁸ OPRESCU 1942. i. m. 228.

¹⁹ PAPP 2012. i. m. II. 244, 245.

dásának idejéből / Istoría a unei mueri de pe vremile lui Alezandru celui Mare alcímű történetet illusztrálja. A történet főszereplője egy „szép görög hölgy”, kinek neve Timokleia, és aki nek erényeit maga Nagy Sándor is nagyra értékelte. Miután Théba városát a makedónok meghódították, egy katona éjszaka gonosz szándékkal lépett be Timokleia házába: „mint egy vadállat, akiben sem becsület, sem tisztelet nem volt, megragadta ezt a becsületes hölgyet és erővel arra kényszerítette, hogy minden aranyát és ezüstjét adja neki”, majd megígérte, hogy feleségül fogja venni. A hölgy elfogadta a házassági ajánlatot, majd bevallotta, hogy értékei a háború miatt a kertben, egy kiszáradt kútban vannak elrejtve. A türelmetlen katona behajolt a kútba, mire Timokleia és szolgálólányai köveket dobáltak rá, gyalázatos halálát okozva. Miután a bajtársak felhozták a kútból a holttestet, Timokleiat Nagy Sándor elé vitték, hogy ítélkezzenek felette, „a király azonban parancsba adta, hogy senki se merészelje megölni”. Ahogyan a fényes uralkodó meglátta, ráébredt „a hölgy jellemének nagyságára és szépségére”. Nagy Sándor kérdésére, hogy kicsoda, azt felelte: „én vagyok Theogenész húga, aki a görög szabadságért vívott harc közben esett el a khairóneiai csatában. Én nem félek a haláltól, mert egyszer igazságtalanságot tettek velünk, ami a családom kárára volt. Azóta ha választás elé állítanak, inkább meghalok, mintsem hogy még egyszer igazságtalanságot kövessenek el ellenünk.” Sándor a hölgy bátorságától lenyűgözve szabadon engedte őt, és megparancsolta hadvezéreinek, hogy vigyázzanak, még egy ilyen eset elő ne forduljon.²⁰

A metszet azt a pillanatot ragadja meg, amikor a makedón harcos a kiszáradt kútba ereszkedik Timokleia segítségével. A katona egyik lába már a kútban van, a másikkal a szélén támaszkodik. Tollforgós sisakot és katonai öltözetet, míg a gondosan fésült thébai hölgy hosszú szoknyát és bő redőzetű köpenyt visel. A kút tetején lévő edény mellett vödör látható láncsal, amely egy magas oszlopra rögzített csigáról lóg le. A háttér gazdag vegetációja terebélyes koronájú fákkal és egy pálmával, a mediterrán terület jellegzetességével segíti az olvasót elmélyedni a történetben. A metsző a fény és árnyék váltakozásával hangsúlyozta az emberi test és a tárgyak arányait, s érzékletesen ábrázolta a mozgást és a karakterek érzelmeit is.

A zehrai özvegyasszony / Văduva din Țera történetét illusztráló metszet (3. kép) magyaró felirata a jobb oldalon található. A történet két párbeszédből bontakozik ki, mely az özvegy és Ebn-Basir-Kadi, illetve az utóbbi és a kalifa között zajlik. Megtudjuk, hogy egy síró özvegyasszony találkozott az úton egy Ebn-Basir-Kadi nevű férfival, aki a bánata felől érdeklődött. Az özvegy elmesélte a férfinak, hogy azért sír, mert a kalifa elvette a házát és a földjét, azt a keveset, amije volt, és csak egy szamara, egy zsákja és a ruhái maradtak meg. „Minden szerencsém és boldogságomat ezen a világon ez a kis hely jelentette”, mondta az özvegy szomorúan. Vagyona egyetlen fiának maradt volna örökségül, aki a kalifa hadseregében szolgál. A kalifa előbb pénzt ajánlott az özvegynek az örökségért cserébe, majd amikor az elutasította, hogy eladja, erőszakkal vette el tőle anélkül, hogy bármit is fizetett volna érte.

Ennek hallatára a vándor azt javasolta az özvegynek, hogy rövid időre adja neki kölcsön a szamarat és a zsákot, s kövesse őt. Megpróbál segíteni, mivel Hakkan kalifa neki is adósa. Amikor a vándor, aki mintegy húsz évvel korábban látta utoljára a kalifát, találkozott vele, egy kéréssel fordult hozzá: tölts meg a zsákot azzal a földdel, amely egykor az özvegyé volt. Kívánsága teljesült, Hakkan azonban kifejezte elégedetlenségét az özvegy esete kapcsán: „hagyd, hogy viselje most engedetlensége következményét... aki nem akarja eladni a földjét, veszítse el. Mivé is lennék, ha nem lenne hatalmam, hogy uralkodjak az alattvalóim vagyona és élete fölött?” Majd azt mondta, hogy a területre nyári őrtornyot fog építeni jó kilátással, vízeséssel és parkkal. Amikor a zsákot megtöltötték a földdel, Ebn-Basir-Kadi „még az előbbinél is kisebb kéréssel fordult” az uralkodó felé: hogy segítsen feltenni a zsákot a számára.

²⁰ Genealogia împăraților și crailor din toată Europa. Calendariu. Buda, Egyetemi Nyomda, 1817. 69–74.

A kalifa elutasította a kérést, s javasolta, hogy a szolgáitól kérjen segítséget: „Nem gondolsz arra, hogy ez neked nehéz.” A vándor elcsodálkozott a válaszon, s eszébe juttatta a kalifának azt a pillanatot, amikor neki is számot kell majd adnia „a nagyobb uralkodó előtt” minden tettével, az elvesztett földekkel és az özvegy könnyeivel. „Nekünk csak a saját vagyonunkról kell számot adnunk, neked azonban mindenkiéért!” Végül Ebn-Basir-Kadi bocsánatot kért a mondotakért, de a kalifa hálás volt: „Bocsássak meg? Bocsássak meg neked? Annak bocsássak meg, aki többet tartott meg nekem e földi életnél? Ó, nem, nem, megbocsátok, megköszönöm neked szóval és tettel.” Az özvegynek visszaadta birtokát, sőt „kétszer akkora területet adott”, a vándor pedig a kalifa tanácsadója lett.²¹

A történetben párhuzamot találunk a két elutasítás között: az özvegy nem adja el a földjét, amely fontos neki, a kalifa pedig nem segít Ebn-Basir-Kadinak feltenni a számárra a zsákat. Első látásra megfogalmazzuk számára mindkét kérés könnyen teljesíthetőnek tűnik, egyik sem talál azonban elfogadásra, mert teljesítésük azzal járna, hogy mindkettőjük méltósága csorbulna. A párhuzam révén a kalifának meg kellett értenie, hogy az özvegy azért nem adja el neki a tulajdonát, mert az számára érzelmi, lelki és erkölcsi értéket képvisel, s ezért tudta a példabeszéd után tiszteletben tartani a véleményét.

A történetet kísérő illusztráció azt a jelenetet ábrázolja, amikor Ebn-Basir-Kadi felemeli az özvegy egykori birtokáról származó földdel teli zsákat, hogy a számárra tegye, és kéri ehhez Hakkan segítségét. A kép közepén álló kalifa udvariasan elutasítja a kérést, kéztartása és arckifejezése kifejezi javaslatát: Ebn-Basir-Kadi a szolgáktól kérjen segítséget. A jelenet morális tartalmát erősíti, hogy a metsző a nehéz fizikai munkához segítséget kérő Ebn-Basir-Kadit hajlott hátú, idős emberként, az elegáns öltözetű kalifát pedig fiatal, erős férfiként ábrázolja. Az orientalizáló jelleget nemcsak a két férfi ruházata, elsősorban a kalifa tollforgós turbánja, hanem a háttérben látható pálmafa is hangsúlyozza. Hátuk mögött az özvegy lesütött szemmel, belenyugvással várja a két férfi beszélgetésének eredményét. A budai kalendárium két illusztrációján a cselekmény lefolyásának szélesebb kerete jelenik meg, mint a bécsi kiadvány előkép-ként szolgáló metszetein. A tértöbbletet a budai metsző főleg növényi mintákkal töltötte meg, a szereplők körvonalai természetesebbek.

A nők jelenléte a fent említett két metszeten (hasonlóan az 1817-ben megjelent *Genealógia és Kalendáriumot / Genealogie și Calendar* díszítő többi metszethez), valamint hogy a Carcalechi által 1818-ban kiadott következő *Kalendárium* „a háztartási tanácsok enciklopédiája, a román háztartásokban a XIX. század első felében használatos zsebkönyv”²² volt, bizonyítja, hogy a román polgári társadalomban is kezd a figyelem – Habsburg közvetítéssel – a nők érdekei, társadalmi helyzete felé fordulni. A két történet segítségével a 19. századi román olvasók képet kaphattak a nők koronként és földrajzi területenként változó szerepeiről, társadalmi megítéléséről, s ezeket összevethették saját koruk mentalitásával. A *Genealógia és Kalendárium / Genealogie și Calendar* címoldalának mottója a felvilágosodás szellemében az írás-olvasás ismeretének előnyeit hangsúlyozta: „A tudatlanság és az ostobaság ott lakik, ahol az emberek nem olvasnak könyveket.”

Zaharia Carcalechi 1817-ben Budán görög változatban is kiadta a *Genealógia és Kalendáriumot / Genealogie și Calendar*.²³ A bukaresti Román Akadémiai Könyvtárban tanulmányozott példány a borítók mellett mindössze két illusztrációt tartalmaz, magyarázó szövegek nélkül (bár a címoldal öt képet jelez): *Inkább a halál, mint a becstelenség* és *A zehrai özvegyasszony*.

²¹ *Genealogia* 1817. i. m. 78–90.

²² Mircea TOMESCU: *Calendarele românești (1733 – 1830). Studiu și bibliografie*. București, Editura de Stat Didactică și Pedagogică, 1957. 72.

²³ BRV III. i. m. 198–200.

2. Új Plutarkhosz / Plutarh nou, Buda, 1819²⁴

Plutarkhosz, az életrajzi, történeti és filozófiai írásai révén híressé vált görög szerző legismertebb és legolvasottabb műve a *Párhuzamos életrajzok* című munkája volt. Az 50 életrajzból 46 egy görög és egy római személyiség életét hasonlította össze,²⁵ a párhuzamba állítással



5. kép. Könyvillusztráció.

In: *Új Plutarkhosz / Plutarh nou*. Buda, 1819



6. kép. Könyvillusztráció.

In: *Neuer Plutarch...* Wien, 1806. 1. kötet

hangsúlyozva a szereplők erényeit és hibáit. Az életrajzgyűjtemény rendkívüli népszerűségét jelzi, hogy az elmúlt évszázadokban számos kiadvány viselte Plutarkhosz nevét. Közéjük tartozik a francia Pierre Blanchard által az ifúságnak írt életrajzgyűjtemény, melynek 19. század

²⁴ BRV III. i. m. 290–291; Ioan BIANU–Dan SIMONESCU: *Bibliografia românească veche (1508–1830)*. IV. *Adăugiri și îndreptări*. București, Atelierele Socec & Company, soc. Anonimă, 1944. 305.

²⁵ N. I. BARBU: *Plutarh. Viața și opera sa – Studiu introductiv. Plutarh: Vieți paralele*. I. București, Științifică. 1966. V–XC. XXXIII.

eleji sikerét mutatja a könyv több külföldi kiadása.²⁶ A kiadvány román nyelvű változatát 1819-ben²⁷ Budán Nicola Nicolau adta ki két kötetben.²⁸ Az első kötet négy metszetet tartalmazott hat-hat medalionnal, amely hat ókori bölcs portróját ábrázolja. Az antik szerző párhuzamos életrajzainak formai megfelelője a metszeteken három sorban egymás mellé helyezett két-két arckép. A második kötetből csak a bukaresti Román Akadémiai Könyvtárban található egy példányt, amely három metszetet tartalmaz.²⁹ Az első kötet második metszetének jelzése: Lehnhardt sc(ulpsit) Pest. Lehnhardt Sámuelről (1790 körül–1840 után) van szó, aki 1814–1816 között Bécsben végezte tanulmányait, majd 1817-ben Pesten telepedett le és itt kezdett tevékenykedni. Portréival, vedutáival, térképeivel, antikizáló kompozícióival a 19. század első felének egyik legkiemelkedőbb magyarországi rézmetszőjévé vált.³⁰ Több illusztrációját ismerjük a Budán kiadott román könyvekben is.³¹ Bár a többi kép nincs jelezve, a román nyelvű *Plutarh nou* összes metszete az ő munkája.

Bizonyos, hogy Lehnhardt Sámuel ismerte az *Új Plutarkhosz* Blaschke János által illusztrált bécsi (1806–1807) kiadását vagy az 1815-ös pesti köteteket, amelyeket azonos típusú metszettek díszítettek, az ábrázolt személyeket azonban más sorrendben rendezte el.³² A román nyelvű kiadvány 1819. évi második kötetében található metszet (5. kép) a következő személyeket ábrázolja: Augustus Caesar (Kr. e. 63– Kr. u. 14, az első római császár) – Horatius (Kr. e. 65–Kr. e. 8, római költő); Ovidius (Kr. e. 43–Kr. u. 17 k., római költő) – Titus Livius (Kr. e. 59 k.–Kr. u. 17, római történétíró); Cicero (Kr. e. 106–Kr. e. 43, római politikus, filozófus) – Plutarkhosz (Kr. u. 46 k.–Kr. u. 120 k., görög történétíró, életrajzíró és filozófus). A bécsi kiadvány első kötetében (1806) találunk egy hasonló metszettel (6. kép), amely a feliratok alapján a következő portrékat tartal-

²⁶ *Le Plutarque de la jeunesse ou abrégé des vies des plus grands hommes de toutes les nations. Depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours ; au nombre de plus de 200, et ornées de leurs portraits. Ouvrage élémentaire, propre à élever l'âme des jeunes gens, et à leur inspirer les vertus utiles à la société.* Rédigé par Pierre BLANCHARD, 4 tomes. – Paris, Le Prieur, an XI–1803. A könyv 1806–1807-ben Bécsben (németül), 1815-ben Pesten (németül) jelent meg. *Neuer Plutarch, oder kurze Lebensbeschreibungen der berühmtesten Männer aller Nationen von den ältesten bis auf unsere Zeiten.* Hrsg. von Peter BLANCHARD. Aus dem Französischen frey übersetzt, und mit neuen Biographien vermehrt. Erster Band – Zweiter Band. Wien, Anton Doll. 1806. Dritter Band – Vierter Band. Wien, Anton Doll. 1807; *Neuer Plutarch, oder kurze Lebensbeschreibungen der berühmtesten Männer und Frauen aller Nationen von den ältesten bis auf unsere Zeiten.* Nach dem Französischen des Peter BLANCHARD neu herausgegeben, vermehrt und fortgesetzt von Friedrich KRAFT. I–VI. Band. Pesth 1815, bei C. A. Hartleben.

²⁷ Létezik egy ritkább kiadás is 1817-ből. Lásd BRV IV, 305. Újabban Bogdan ANDRIESCU *Contribuții la bibliografia românească veche. Transilvania*, 2013. 3 egy 1817. évi példányt is említ, amelynek nincsenek illusztrációi (ma a Szebeni Astra Könyvtárban található).

²⁸ Alexandru DUȚU: *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII (1700–1821). Studii și texte.* București, Editura Pentru Literatură, 1968. 225.

²⁹ Feltételezzük, hogy négy, összesen 24 portrét ábrázoló metszetnek kellett lennie.

³⁰ Ulrich THIEME–Felix BECKER: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart.* 22. Leipzig, W. Engelmann, 1928, 586; PATAKY Dénes: *A magyar rézmetszés története. A XVI. századtól 1850-ig.* Budapest, Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951. 170–175; MONA Ilona: *Hungarian Music Publication 1774–1867. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 16. 1974. 1. 261–275; 270; FROJIMOVICS Kinga–KOMORÓCZY Géza–PUSZTAI Viktória–STRBIK Andrea: *Jewish Budapest. Monuments, Rites, History.* Budapest, Central European University Press, 1999. 509.

³¹ Metszet a kaptár elemeivel / Planșă cu elementele stupului (*Méhek kultúrája / Cultura albinelor*, 1823); Nő imádkozó gyerekekkel / Femeie cu copii rugându-se (Leopold Șimani, *Elhagyott gyerekek / Pruncii cei părăsiți*, 1830) és Hunyadi János portréja / Portretul lui Ioan de Hunedoara (*Az 1830. évi román kalendárium / Calendariu românesc pe anul 1830*).

³² Anca Elisabeta TATAY: *Tradiție și inovație în tehnica și arta cărții românești vechi tipărite la Buda (1780–1830).* Alba Iulia, Altip, 2010. 58–61; TATAY 2010. i. m. 39–40; TATAY 2011. i. m. (9. jegyzet) 214–215; TATAY 2012. i. m. 81–83; TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet) 241–242 és PAPP 2012. i. m. I. 198, 200–201 említi Blaschke befolyását az 1819. évi román kiadványok metszeteire. *A Neuer Plutarch* (Bécs, 1806–1807) Blaschke-féle metszeteinek reprodukcióit lásd PAPP 2012. i. m. II. 163–167, 178–182.



7. kép. Könyvillusztráció. In: *Román könyvtár / Biblioteca românească*. Buda, 1821



8. kép. Könyvillusztráció. In: *Neuer Plutarch...* Wien, 1806. 1. kötet

mazza: Augustus – Horatius; Cicero – Vergilius; Ovidius – Livius,³³ a budai metszet tehát a személyek sorrendjében és a feliratokban különbözik a Bécsben nyomtatott metszettől (a bécsi kép feliratai latin betűsek, a budaié román nyelvűek, de cirill betűsek). Az ábrázolt személyek esetében egy eltérést találunk: a budai metszeten Plutarkhosz jelenik meg, míg a bécsin Vergilius szerepelt.

3. Román könyvtár / Biblioteca românească, Buda, 1821³⁴

Zaharia Carcalechi adta ki az első erdélyi és magyarországi román folyóiratot³⁵ is, amely 1821-től jelent meg Budán. „Az volt a szándéka, hogy az összes románnak, de főként a Havasalföldön és Moldovában élőknek egy olyan kulturális folyóiratot ajánljon, amely nemzeti és egyetemes történelmi, mezőgazdasági, politikai cikkeket, »a világ helyzeté«-vel kapcsolatos, állat- és

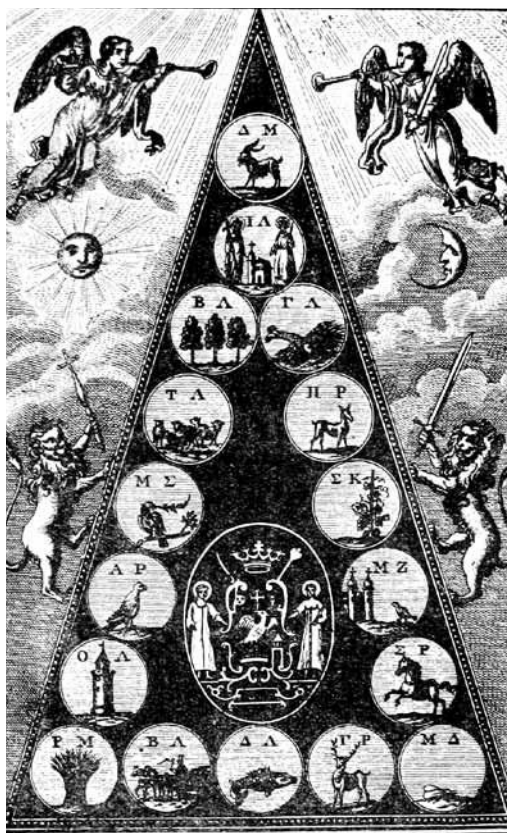
³³ PAPP 2012. i. m. II. 164.

³⁴ BRV III. i. m. 372–373; Dan RĂPA-BUICLIU: *Bibliografia românească veche, Additamenta. I (1536–1830)*. Galați, Alma, 2000. 404–405.

³⁵ Ioan LUPĂȘ: Cea mai veche revistă literară românească. *Anuarul Institutului de Istorie Națională din Cluj 1921*, 120–137: 124; TOMESCU 1957. i. m. 71.



9. kép. Moldva és Havasalföld egyesült címere /
Stereale unite ale Moldovei și Munteniei.
Könyvillusztráció. In: Dionisie Fotino: *Dácia története /*
Istoria Daciei. Wien, 1819



10. kép. Olténia és Munténia megyék címere /
Stereale județelor Olteniei și Munteniei.
Könyvillusztráció. In: Dionisie Fotino: *Dácia története /*
Istoria Daciei. Wien, 1819

növényteni információkat, történeteket és eredeti irodalmat egyaránt tartalmaz.³⁶ A *Román könyvtár* első száma az olvasóközönség köszöntésével kezdődik, amelyet a programokat ismerető cikk követ a „felvilágosodás szellemében”, a megjelenés mellett érvelve. A kiadvány többi része főként klasszikus anyagot tartalmaz, többek között Eutropius *Róma rövid története* című munkájából vett részleteket, „amelyek dicsőítik a mi római őseinket”³⁷

Nem véletlenül jelenik meg a folyóiratban a *Romulus, a románok őse / Romulus, strămoșu românilor* című illusztráció (7. kép). A metszet közepén téglából készült piramist láthatunk, rajta ovális medalliont, amelyben Romulus profilból ábrázolt, szakállas és sisakos mellképe van. A sisakon kívül a régi római királyok koronája látszik – ez talán utalás arra, hogy az ábrázolt személyt Róma első királyának tartják. A sisak tetején a legenda szerint Romulust és Remust felnevelő anyafarkas látható. A medalliont babérkoszorú keretezi, melyet alsó felén szalag szakít meg a hős nevének felíratával: *Romulus*. A babér a halhatatlanság és a dicsőség jelképe, a kato-

³⁶ *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*. București, Academiei, 1979. 103.

³⁷ Mircea POPA–Valentin TAȘCU: *Istoria presei literare românești din Transilvania de la începuturi până la 1918*. Cluj-Napoca, Dacia, 1980. 36.

nai vagy a szellemi győzelemé.³⁸ A piramis tetején gömb látható, felette szélesre tárt szárnyú sas. A sas csőrével – amelyben babérkoszorút tart – Romulus felé hajlik. Ahogy az oroszlán a négylábúak királya, úgy a sast a szárnyasok királyának és a királyi hatalom jelképének tartják.³⁹ A piramis alján egy fülkében elhelyezett urnából lángok csapnak ki. A 18. századi síremlékeken gyakran előforduló⁴⁰ lángoló urna a feltámadást szimbolizálja. A piramis talapzatán *A románok őse / Strămoșu românilor* felirat olvasható.

A piramis talapzatának mindkét oldalán fegyverek és katonai jelvények láthatók: lándzsák, kardok, pajzs, buzogány, íj és nyíl. A háttér tájbrázolása egyértelmű rokonságot mutat a *Moldva és Havasalföld egyesült címerét / Stemele unite ale Moldovei și Munteniei* bemutató metszettel (9. kép), míg a piramis formája *Olténia és Munténia megyék címeréhez / Stemele județelor Olteniei și Munteniei* hasonló (10. kép). A két kép Dionisie Fotino *Dácia története / Istoria Daciei* című, 1818–1819 között Bécsben három kötetben kiadott görög nyelvű művében található.⁴¹ A két bécsi rézmetszet mindegyike alatt görög nyelvű szignót találunk: Echarachthe utto Karl Neuklis (metszve Karl Neuklis által).

Romulusnak a medalionban látható alakját minden bizonnyal a *Plutarh nou* (I. kötet, Buda, 1819⁴²) Róma legendás megalapítójának képét is tartalmazó első metszete ihlette, amelynek előképe a Bécsben 1806-ben megjelent *Neuer Plutarch* első kötetében található, Blaschke János által készített illusztráció volt (8. kép).⁴³

4. Az 1830. évi román kalendárium / Calendar românesc pe anul 1830⁴⁴

Ștefan P. Niagoe, akit méltán neveztek az „Erdélyi Iskola kísértő holdjának”, 1828–1832 között Budán kiadott egy kalendáriumot, amelynek értékét gazdag és változatos anyaga adja. A nyomtatvány a mai napig a műfaj kiváló képviselője, amely a művészi és irodalmi ízlés szintézisét jelenítette meg.⁴⁵ Az 1830. évi román kalendárium / *Calendar românesc pe anul 1830* lapjain több illusztráció mellett találunk egy rézmetszetet (szignálva Scob. de Lehnhardt in Pesta), amely Hunyadi Jánost⁴⁶ ábrázolja⁴⁷ (11. kép).



11. kép. Hunyadi János. Könyvillusztráció.
In: 1830. évi román kalendárium / *Calendar românesc pe anul 1830*. Buda

³⁸ Ivan EVSEEV: *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*. Timișoara, Amarcord, 1994. 87.

³⁹ EVSEEV 1994. i. m. 204.

⁴⁰ Rowena & Rupert SHEPHERD: *1000 de simboluri. Semnificația formelor în artă și mitologie*. Oradea, AQUILA '93, 2007. 312.

⁴¹ OPRESCU 1942. i. m. 244; TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet) 247.

⁴² Lásd a képet TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet) 293.

⁴³ PAPP 2012. i. m. II. 163.

⁴⁴ BRV III. i. m. 680–681; RĂPĂ-BUICLIU 2000. i. m. 446–447.

⁴⁵ Ștefan P. Niagoe (1800 k.–1869) a pesti román iskola tanítója volt 1822-től valószínűleg 1836-ig. További részletekért lásd Nicolae ALBU: *Un satelit al Școlii Ardelene: Ștefan P. Niagoe. Transilvania*, 1943. 7–8. 596–616.

⁴⁶ A következő években a fiait ábrázoló portrék is megjelentek nyomtatásban: Lászlóé (1831-ben) és Mátyásé (1832-ben).

⁴⁷ Camil MUREȘANU: *Ioan de Hunedoara și vremea sa*. București, Tineretului, 1957.

Az álló oválisban, élete és ereje teljében megjelenített, átható tekintetű Hunyadi János sodrott bajuszt visel, homloka enyhén barázdált, göndör haja a vállára hull. Díszruhája prémmel díszített köpenyből, növényi motívumokkal, vétezkötéses mintákkal, gombokkal és övvel díszített, magas gallérú kabátból áll.

A portré alján a hős neve: *JOAN CORVINUS de HUNIAD*, tisztsége: Gubernatorul Ungariei, egy idézet: *Vir fuit in quo magnam Corvinorum virtutem, item magnanimitatem, sapientiam, fortitudinemque Romanam recognoscere licebat* (Olyan férfi volt, akiben megtestesültek a Corvinusok nagy erényei, mint a nagylelkűség, bölcsesség és a római erő), illetve az idézet forrása (Bonfin. Dec. III. L. IV.) olvasható.

Lehnhardt Hunyadi János-portréjának lehetséges előképei⁴⁸ közé tartozik az a Blao Höfel jelzésű⁴⁹ metszet, amely az ismert író, Kisfaludy Sándor *Hunyady János. Hístorai Dráma* című művében szerepel (Buda, 1816).⁵⁰ Höfel metszetéhez nagyon hasonló további két olyan, ismeretlen mester által készített illusztráció, amelyek az 1840-es években kiadott ismeretterjesztő könyvekben: Lányi Károly a *Magyar nemzet történeti képekkel, a nép számára* (Pozsony, 1846) című művében, illetve Bedeő Pál *Geschichte Ungarns mit Abbildungen der Anführer und Könige* című munkájában (Pest, 1848)⁵¹ szerepeltek. Az ikonográfiai típus előképe minden bizonnyal az a Blaschke János által készített metszet (12. kép) volt, amely Joseph Hormayr *Oesterreichischer Plutarch* című könyvének második kötetében 1807-ben Bécsben jelent meg.⁵² A Habsburg Birodalomban nagy népszerűségnek örvendő kiadvány arcképsorozata számos 19. századi történelmi portrénak volt az ihlető forrása.⁵³ A Hormayr-féle kiadványt díszítő arckép mellett ismert volt egy Hunyadi Jánost ábrázoló



12. kép. Hunyadi János.
Könyvillusztráció. In: *Oesterreichischer Plutarch*.
Wien, 1807. 2. kötet

⁴⁸ TATAY 2011. i. m. (2. jegyzet) 268.

⁴⁹ Minden bizonnyal Blasius Höfelről van szó, aki (alkalmanként kissé eltérő név alatt) további portrékat is metszett a régi román könyvekben: Scarlat Alexandru Calimah Voievodul portréja a következő szignóval: gravat Blasius Höfel (metszette Blasius Höfel), in: *Codicele civil al principatului Moldovei* (görögül), Jászvásár, 1816–1817. 659; Ioan Gheorghe Caragea, Havasalföld fejedelme, szignálta: Blao Hefel la Viena, in: *Legiuirea lui Caragea* (görögül), Bécs, 1818. Lásd a képeket: BRV III. i. m. 273; OPRESCU 1943. i. m. 230–231.

⁵⁰ Lásd a képet: KÁFER 1977. i. m. 129.

⁵¹ Lásd a képeket: PAPP 2012. i. m. I. 197.

⁵² A képet Papp Júliától vettük át. Lásd: PAPP 2012. i. m. II. 188.

⁵³ SZENTESI Edit: Birodalmi patriotizmus. Történelemszemlélet, történetírás, történelmi publicisztika és történelmi témák ábrázolása az Osztrák császárságban 1828-ig. In: *Történelem – kép* 2000. 73–91; PAPP 2012. i. m. I. 196.

másik ikonográfiai típus is, mely Nádasdy Ferenc *Mausoleum Potentissimorum ac Gloriosissimorum Regni Apostolici Regum et Primorum Militantis Ungarie Ducum* (Nürnberg, 1664) című kiadványában található, Hormayr kiadványa azonban nem ezt a típust vette át.

A Budán kiadott régi román könyveket illusztráló metszőknek tehát különböző ihlető forrásaik voltak, melyek között fontos helyet foglalnak el azoknak az akadémiai képzettségű művészeknek a munkái, akik közül sokan Bécsben, a birodalmi fővárosban tanultak. A világi témájú, román nyelvű kiadványok változatos metszetanyaga a 19. század eleji bécsi könyvkiadás rendkívül gazdag témavilágának hatásáról is árulkodik.⁵⁴

Fordította Pataki Júlia

Anca Elisabeta Tatay

Some of the Prototypes of Early 19th-century Book Illustrations by the Romanian Print Works of Buda

We have attempted to demonstrate that the engravers (Samuel Lehnhardt and other anonymous engravers) who worked on the adornments of old Romanian writings printed in Buda used varied sources of inspiration belonging to some skilful artists, often trained in Vienna, the capital of the empire. The present study deals with illustrations in the four Romanian writings of Buda (One should sooner die than lose one's honour and The widow from the countryside in *Genealogy and Calendar*, 1817, all the plates with portraits in *New Plutarh*, 1819, Romulus, in the *Romanian Library*, 1821, and Janos Hunyadi, signed by Lehnhardt in the *Romanian Calendar*, 1830), demonstrating first and foremost that they used works executed by the Viennese engraver Blaschke Janos (1770–1833) as models. He was a prolific author who dealt with extremely varied themes. The examples that have been given above demonstrate that he was highly appreciated both by his contemporaries and by later generations.

⁵⁴ Lásd PAPP 2012. i. m. I–II.

Farkas Zsuzsa

A fényképre támaszkodó grafika Adatok a fényképek alapján készült fametszetek köréből

Az 1839–1885 közötti magyar periodikumokban megjelent grafikákat vizsgálva felmerül a kérdés: vajon közülük hány darabról tudjuk, hogy hogyan készült? A kijelölt időhatárt a fényképezés felfedezése, illetve a fényképnek az újságokban való megjelenése adja. Mivel nagyjából 1885-ig nem volt mód a fényképet közvetlenül kinyomtatni, a kőre vagy fára való áttétel megszokottá vált. Arra, hogy az egyre szaporodó képes újságok mikor és miért jelezték a fametszetek alatt, hogy azok milyen forrás alapján készültek, csak következtetni lehet, mint az alábbi példák mutatják.

A kérdés az, hogy felismerhető-e grafikákon a fényképezett források használata. Ha igen, vajon határozott különbséget eredményezett-e a rajzoló és a befogadó szempontjából? A 19. század elején két típusa volt a sokszorosított grafikának. Az egyiket vélhetően a korábbi rajzhagyomány, a toposzok, másolatok, minták tartották életben, vagyis ezek a fikció illusztrációi. A másik csoportban a művész elutazott a helyszínre és ott vázlatokat gyűjtött; erre a „*pontos*” munkára időnként a művek magyarázó szövegeiben, sőt a címekben is utaltak. Ez utóbbi metszetek a „valóság”¹ ábrázolásai. A fénykép feltalálása után, főleg a papírképek nagyarányú megjelenésével párhuzamosan növekedett az olyan grafikák száma, amelyek miatt a művész nem utazott sehova: megrendelte, megvásárolta, elfogadta, ajándékba kapta a forrásokat. A fénykép alapján készült metszet az objektivitás követelményeit erősítette. 1885–1900 között a periodikumok képi anyagában együtt élt a grafika és a fénykép, ez segítette a befogadót a reális világ ábrázolásának kontrolljában. A fényképezés realizmusáról korabeli társadalmi párbeszéd nem folyt, de a létezővel való megegyezés régóta az igazság lényegének számított. Ez a probléma túlmutat a mostani kereteken, a tanulmány ennek tudatosítását, és nem megoldását tűzte ki céljaul.

Az általam vizsgált grafikai művek feliratain a források feltüntetése igen hektikus, következtelen. Ez szerteágazó problémakört takar (például a szerzői jog alakulását), amelyben az egyik meghatározó elem a szerkesztő és a fénykép kapcsolatára utal vissza. Az újságokban a grafikák alatti felirat: „*fénykép után*”, határozott rámutatás arra, hogy a reális elemek a grafikai képen egy új forrás által keletkeztek. Eddigi kutatásaim összegzéseként, 80 periodikum átnézése után kb. 250 mű áll rendelkezésünkre. A szórványos és az újságokhoz lazábban kötődő műlapokat, mellékleteket nem ismerem.² Révész Emese kutatásai alapján annyi megállapítható, hogy műmellékletként megjelent például a Magyar írók arcképcsarnoka 1860-ban a *Napkelet-*

*Farkas Zsuzsa főmuzeológus,
Szépművészeti Múzeum–Magyar
Nemzeti Galéria
Kutatási területe:
19. századi magyar fotótörténet
E-mail: farkas.zsuzsanna@mng.hu*

*Zsuzsa Farkas, head museologist,
Museum of Fine Arts – Hungarian
National Museum
Area of research: history of
19th-century Hungarian photography
E-mail: farkas.zsuzsanna@mng.hu*

¹ Ha a művészet az igazság működésbe lépése, a művészet a valóság utánzása és ábrázolása. „A kéznéllevő visszaadása mindenképpen megköveteli a létezővel való egyezést, a róla való mértékvételt” – vélte Martin HEIDEGGER (*A műalkotás eredete*. Ford. BACSÓ Béla. Budapest, Európa, 1988. 61).

² Köszönöm Révész Emese segítségét.

nél. Olyan kompilációk is születtek, ahol egy metszet megalkotásánál Simonyi Antal fényképezett vizitkártyáit használták fel az arcképek pontosításához. Ilyen volt a *Gróf Károlyi György ő exelenciája pesti palotájának díszterme* című műmelléklet, melyet a *Nemzeti Képes Újság* 1863-ban adott ki.³ Hasonlóképpen harminc arcképet készített Simonyi Antal a horvát szűkölködők javára kiadott *Zrínyi ábrázolatok* című műmelléklet számára is.⁴

Az általam összeállított adatsor első része az 1850-es évek második felében keletkezett grafikákat tartalmazza. Öt témára bontva sorakoznak egymás után a metszetek. Az adatsor második részéhez az 1860-as évek közepéről egy kiváló, gazdagon illusztrált képes lapot választottam. Az első két év (1865–1866) bőséges anyagából minden téma két-két példáját emeltem ide. A fényképezett forrást használó, későbbi évekből származó grafikák egyre növekvő számúak. Feldolgozásuk egy-egy sajátos tematikai analízis keretében valósulhatna meg, mely a reális elemek feltűnését, gyakorlását, hatását tematizálná.

A *Budapesti Viszhang* (sic!) 1852-től 1857-ig jelent meg heti közlönyként, időnként hetente kétszer-háromszor is. Tulajdonosa Szilágyi Virgil, kiadója Vahot Imre és Vas Gereben volt.

1852–1854 között irodalmi lapként működött, majd rövid szünet után 1855. január 7-től indult újra, ez időponttól illusztrált lappá vált. 1856-ban a 12 oldalas újság első száma hét nagyobb és három alkalmi grafikát közölt.⁵ Így az évi mennyiségre is következtetni lehet: ez mintegy 800 művet jelent. 1856-ban készült el az a példamutató, magyar viszonylatban egyedülálló három kép, amely most alapként szolgál vizsgálatunkhoz.⁶ Általában Vahot Imre írta a képleírásokat, mint például *A szentléleki templom romjai* című kép esetében, de számos alkalommal a szövegben nem tett említést a kiváló képek forrásáról.⁷

A fametszeteket témák szerint csoportosítottam, a közismert szereplők és tárgyak többnyire nem szorulnak bővebb bemutatásra. Igyekeztem feltüntetni azokat az írásokat, ahol életrajzi adatok, elemzések találhatók. (Mindössze két esetben tettem kivételt: Rochlitz Béla és Szokoly Viktor esetében.)



1. kép. Hegedűsné Bodenburg Lina színésznő arcképe. *Budapesti Viszhang*, 1856. 40.

1. Portréábrázolás

A gyönyörű színésznő, Hegedűs Lajosné Bodenburg Lina teljes alakja az első képünk, melyen mint markotányosné a *Huszárcsíny* című dalos vígjátékban látható (1. kép). A rajz felirata nem, de Vahot Imre leírása rávilágít a forrásra:

„Tudtunkra a hazánkban az első fametszetű színpadkép, mely egyszersmind a művésznő kelleműs arczvonásait is híven adja vissza, – mi a jó photographia, s fametszőnk művészi kezelésének érdeme.”⁸

³ *Nemzeti Képes Újság*, 1863. 1. január 18. Kiadja Müller Emil, Pataki Josef műintézete, Metsz. Haske.

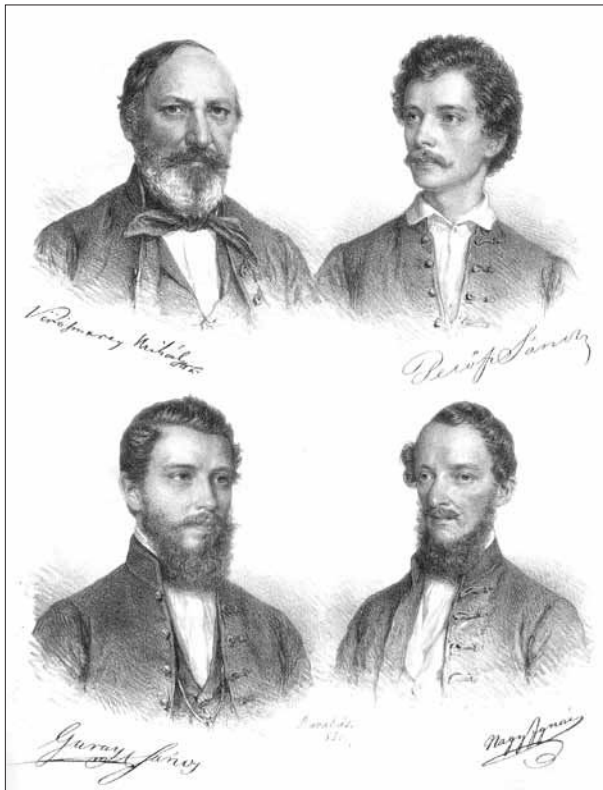
⁴ A műkedvelői előadáson Szigetvár ostromának két történeti élőképét adták elő az arisztokratáink, az ott viselt jelmezben fényképezte le Simonyi Antal a szereplőket. Ez szolgált forrásként két litografált színpadképhez. *Vasárnapi Újság*, 7. 1860. 16. április 15.

⁵ *Budapesti Viszhang*, 1856. 1. január 3.

⁶ Ezeket már más munkáimban bemutatam, mindegyikre hivatkozom a képnél.

⁷ *Budapesti Viszhang*, 1856. 4. január 24. 33.

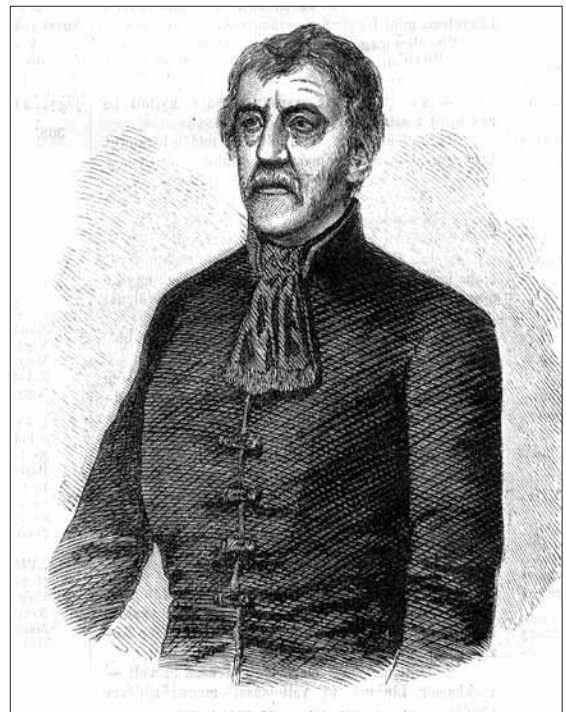
⁸ *Budapesti Viszhang*, 1856. 5. február 2. 40.



2. kép. Tiedge János fényképe alapján:
Arckép-album (Vörösmarty – Petőfi – Garay – Nagy).
A *Hölgyfutár* melléklete, 1856

hibáira. A kiváló műlapok külön-külön is megjelentek, majd a következő évtizedben maguk is forrássá váltak. A *Vörösmarty-Petőfi-Garay-Nagy Ignác* című műlapot választottuk mintaként (2. kép).

A minőségi portré megalkotása nem könnyű, erre mutat rá Fáy András író Simonyi Antal fényképész műve alapján készített arcképe (3. kép). A képet az idős, nyolcvanéves ember születésnapjához kapcsolódva adták közre.⁹ A nyilvánosság megrökönyödött az eredmény láttán: „Az arckép már megjelent, de elborzadtunk látásán. Nem foghattuk meg, miként lehetett azt a nyájas és eszes arckifejezést annyira eltorzítani?”¹¹ – olvashatjuk a sajtóban. Az idealizálás hiánya és a reális elemek hangsúlyozása (pro és kontra) állandó kritikát eredményezett. Ez történt a Tiedge János által felvett Vörösmarty Mihály-portré kapcsán is. A költő halála előtt született, szigorú tekintetű arcképet szinte mindenki elutasította. Mégis a halálakor kiadott grafikai portrék forrásává vált, a kiadók versenyeztek ennek hangoztatásában.¹²



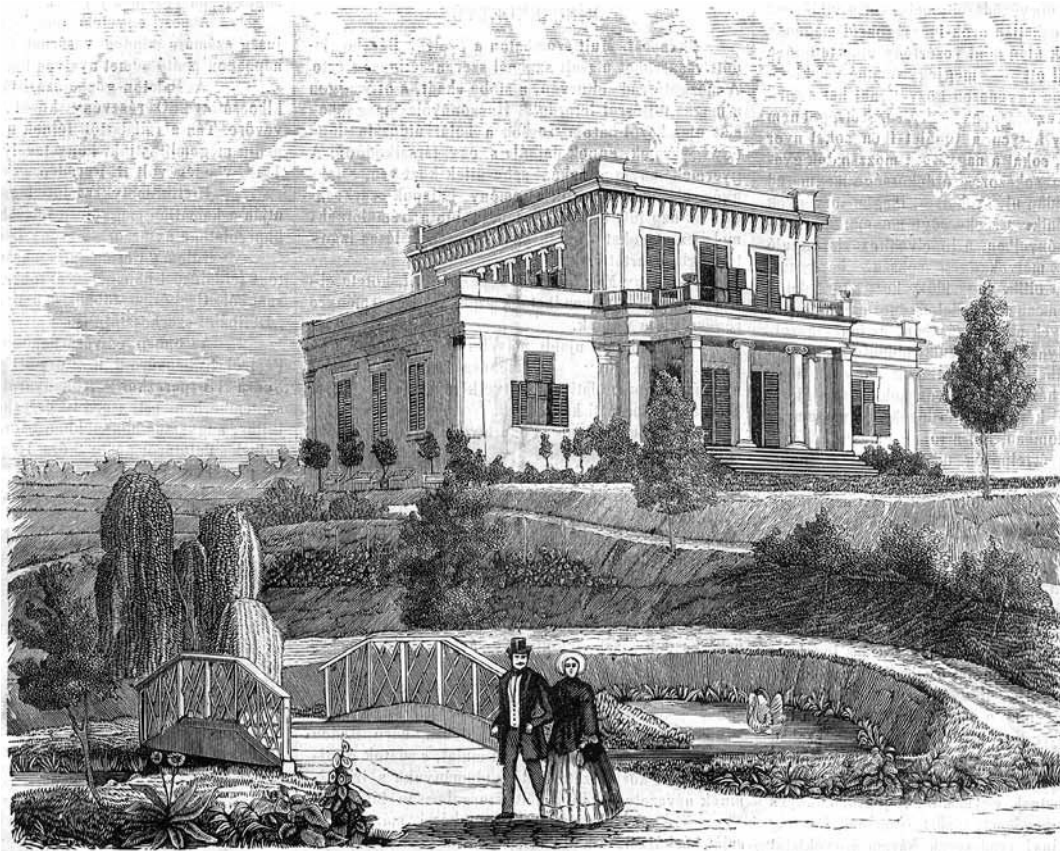
3. kép. Simonyi Antal fényképe alapján:
Fáy András arcképe. *Budapesti Viszhang*, 1856. 189.

⁹ *Vasárnapi Újság*, 3. 1856. 238–239; FARKAS Zsuzsa: *Festő-fényképészek 1840–1880*. (h. n.) Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005. 92–94.

¹⁰ *Budapesti Viszhang*, 1856. 23. június 5. 189.

¹¹ *Magyar Sajtó*, 1856. június 12.

¹² Erről részletesen lásd FARKAS 2005. i. m. 96–100.



4. kép. Mikó Imre fényképe alapján: Az Erdélyi Múzeum épülete. *Budapesti Viszhang*, 1856. 177.

2. Épületábrázolás

A periodikumokban fontos, kiemelt szerepe volt az épületábrázolásnak. E képtípus műemlékeket, a különféle (történeti, irodalmi, néprajzi) kultuszokhoz kötődő kastélyokat, várakat, építményeket foglalt magába. Gróf Mikó Imre fényképe alapján készült a gróf által az akkor megalakuló Erdélyi Múzeumnak ajándékozott kolozsvári kastélyt megőrkítő sokszorosított grafika (4. kép). Mikó egy ideig Veress Ferenc kolozsvári fényképésszel együtt tanulmányozta a „*photographiát*”, kísérletezés közben sajátították el a különféle technikákat. Jakab Elek *Fénysugarak napjaink borúiból* című cikkében részletesen leírja kapcsolatukat.¹³ A Veress Ferenc tanulóveit feltáró Jakab-tanulmányból tudjuk, hogy ezek a munkálatok csak a gróf anyagi támogatásával mehetek végbe. Külföldről hozattak *camera obscurát*: a gépet és a hozzá tartozó szereket.¹⁴

3. Népisme-ábrázolás – magyar vonatkozásban

A *Budapesti Viszhang Honi életképek* címmel indított sorozatot, amelynek nyitó darabja, a „*Pesti gamin*”, egy kivételes grafika születését eredményezte.¹⁵ Tiedge János fényképe alapján egy ron-

¹³ JAKAB Elek: *Fénysugarak napjaink borúiból*. (vége) *Divatcsarnok*, 1855. 43. augusztus 5. 854–857.

¹⁴ A gróf fényképezőgépet, nagyítógépet is vásárolt a vegyszerek és papírok mellett. *Budapesti Viszhang*, 1855. 720. szám, május 14. 3980.

¹⁵ *Budapesti Viszhang*, 1856. 22. május 29. 184.

gyos ruházatú, mezítlábas szegény fiú került a képes lapok oldalaira (5. kép). A szegénység reális részleteit egyedülállóan tarthatjuk.¹⁶ Szokoly Viktor írt a képhez hosszú esszét, melyben arról kesereg, hogy a fényrajzi képen nem látható, hogy a modell szőke, gránitszínű a szeme, halvány-mézeskálcs-színű az arca – tehát nincsenek színek. „...s iparunk milyen ágában tehetné magát hasznossá? – Legnagyobb hajlandóságot érez magában a pálinkázásra, de e mellett kenyereket is elczipel a piacról, titkos leveleket hord, s az arckép-festőknek jó pénzéért mintául ül” – írta Szokoly.¹⁷

A sorozat folytatásaként „dunavízhordó”, rumunyak (oláh népcsoport), juhászlegény képe került a nézők elé, majd a sorozat elhalt.

A továbbiakban más periodikumok grafikai anyagát idézem, hogy a tematikai rendszerezés teljes legyen.

Népisme-ábrázolás – külföldi vonatkozásban. Rochlitz Béla mérnök ausztráliai utazása során, a távoli kontinensen érdekes fényképeket készített, amelyek visszakérültek az óhazába, majd eljutottak *A Család Könyve* szerkesztőségéhez. Rochlitz népismertető, földirati és természetrajzi jegyzetei mellé növényeket és állatokat felvonultató tíz képét válo-



6. kép. Rochlitz Béla fényképe alapján: Temetés Ausztráliában. *Család Könyve*, 1856. 46.



5. kép. Tiedge János fényképe alapján: A pesti gamin. *Budapesti Viszhang*, 1856. 184.

gatták be az újságba, melyek fényrajzi forráson alapultak.¹⁸ A következő évben Rochlitz az *Újhollandi bennszülött emberei* című írásához három fametszet társult, két, vadászatot és egy különleges temetést ábrázoló kép.¹⁹ Az utóbbin a facölöpre helyezett holttestet fakéregbe takarták (6. kép). Rochlitz Béla 1863-ban Pestre vissza-

¹⁶ Korábban közölve: FARKAS 2005. i. m. 101.; FARKAS Zsuzsa: Népkép, 1862. Adatok A néprajzi fényképezés kezdetei hazánkban témához. *Néprajzi Értesítő*, 2007. 121.

¹⁷ *Budapesti Viszhang*, 1856. 22. május 29. 184.

¹⁸ ROCHLITZ Béla: Közlemények Ausztráliából. *Család Könyve*, 1855. 293–304.

¹⁹ ROCHLITZ Béla: Ausztráliai levél. *Család könyve*, 1856. 46–47.



7. kép. Arad város hódolati ajándéka.
Vasárnapi Újság, 1857. 233.

térve a Pesti Műegyletben állította ki Melbourne-ben készített felvételeit, sőt sztereoszkópokat is hozott magával. Az 1870-es években Pestre visszatelepedvén terve vette műveinek összegző kiadását is, de erre végül nem került sor.²⁰

A következő két témát a teljesség kedvéért a *Vasárnapi Újság* közismert illusztrációi alapján mutatjuk be.

4. Műtárgyábrázolás

Erzsébet királynénak nagyváradi látogatása alkalmával Arad város polgármestere hódolati ajándékot adott át. A Párizsban készült remekmű nyitott és zárt állapotában, a hozzátervezett asztallal együtt ábrázolva került a *Vasárnapi Újság*ba (7. kép).²¹ A szenteltvíztartó fametszetei a szöveg szerint fényképek alapján készültek. Az asztal lábainál Arad város címere azért nem látszik, mert a fényképezés idején még nem volt kész. A német gót stílusban alkotott mű 16 ezer pengőforintot ért. Ritkaságát nyitott állapota is tükrözi: az Olajfák hegye, Ostorozás és a Keresztrefeszítés jelenetei zománcművek, melyeket ametisztel és türkizzel ékesítettek, alsó részében rubinnal, igazgyöngyökkel és nyers topázzal kirakva.

5. Riportábrázolás

A riportkép fényképezési őse mozgalmas jelenetet nem, csak stabil állapotot volt képes rögzíteni. Az *Illustrated London News* 1842-ben, első számának első oldalán rajtot adott közre, mely Hermann Biow daguerrotípiája után valósult meg. Nem Hamburg város égisét, hanem csak a megsemmisülést, a romokat dokumentálta.²² A következmények valóságossága legalább annyira megrázó, mint az általában illúziókon alapuló lángok megrajzolása.²³ A történelmi eseményeket megörökítők sokszor nem a jelenetek összképét vagy „jellegzetességét” látták meg, hanem belevesztek a részletekbe.

Választott képünk, a bírói pálca átadása, Schrecker Ignác fényképe alapján a községbírói hivatal jelképes átruházásának teatrális pillanatát ragadja meg (8. kép).²⁴ Fejér megye Csór községében történt az új bíró hivatalba lépése, mint az újság írja: „pár évvel ezelőtt.” A község idős bírása, Sipos János húszévnyi munka után átadta hivatalát Mindszent napján utódjának, Halgantz Jánosnak.

²⁰ FARKAS 2005. i. m. 111. Rochlitz Béla (1824–1894) élettörténete kevésbé ismert, a szabadságharc után elmenekült az országból. Ausztráliai utazásai után egyetemi magántanárrá nevezték ki 1873-ban Pesten, angol nyelvemester volt. SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*. XI. Budapest, Hornyánszky, 1906. 1052.

²¹ *Vasárnapi Újság*, 4. 1857. 25. június 21. 232.

²² View of the Conflagration of the City of Hamburg. *The Illustrated London News*, 1842. 1. május 14.

²³ Mary WARNER MARIEN: *A fotográfia nagykönyve. A fényképezés kultúrtörténete*. Ford. GYÁRFÁS Vera. Budapest, Typotex, 2011. 60.

²⁴ *Vasárnapi Újság*, 1860. 37. szeptember 9. 445.

A *Hazánk s a Külföld* című lap 1864 végén indult és 1872 végéig élt szépirodalmi, ismeretterjesztő és társaséleti képes heti közlönyként.²⁵ Szerkesztő tulajdonosa Szokoly Viktor²⁶ volt, kiadója Emich Gusztáv. A borítóján ez állt: „A képeket kiténőbb művészeink rajzolják és metszi Rusz K.” Előfizetési díja egy évre 6 forint, fél évre 3 forint volt. A hirdetés 3 hasábos formában egyszeri alkalomra 5 új krajcár, amelyet a szerkesztőségbe a Dohány utca 1. szám alá kellett bérmentesítve elküldeni.

Szokoly Viktor *ars poeticája* úgy szól, hogy amikor a szavak bizonyos tárgyak leírására elégtelenek, akkor szükséges azoknak alakot adni, és az olvasó érzékei elé képként állítani. Élete során 22 önálló kötetet és számtalan cikket írt saját lapja és más újságok számára is. Maga a szerkesztő ismertette a kiváló francia grafikus, Gustave Doré művészetét a *Hazánk s a Külföld* hasábjain 1866-ban, és ez apropóul szolgált számára, hogy a fametszetekkel illusztrált magyar lapokról is beszámoljon.²⁷ A lap alapításának idején két grafikai eljárás versenyzett egymással: a litográfia és a fametszés. A rézmetszetekhez hasonlóan a litografált képeket sem lehetett a szöveggel egyszerre nyomni, egymás utáni fázisokra kellett bontani. A réz- és fametszetenél sokkal olcsóbb volt a könyomat, de a kétszeres nyomás miatt lelassult a nyomtatás időtartama. A fametszetek következetes használatában a *Vasárnapi Újság* volt az első, amelyet a *Charivari* című, rövid életű humorlap követett, de mindkettő külföldi metszvényeket alkalmazott. Következett a *Budapesti Viszhang* (sic), majd a Szabó Lajos által szerkesztett *Magyar Néplap*.²⁸ Szokoly Viktor leírása alapján megismerhetjük a készítési metódust. A rajzművész papírra rajzolta vagy festette művét, majd finomra csiszolt s fehér mázzal bevont puszpángfa lapra rajzolta át úgy, ahogy a lenyomata után a lapokban megjelent. Ezt farajznak nevezték, mely a festőtől a fametszőhöz került. A metszéshez gondosság és ügyesség szükségeltetett. A fán a fehér helyek a legfinomabb eszközökkel kivésott bemélyedések



8. kép. Shrecker Ignác fényképe alapján: A bírói pálcá átadása. *Vasárnapi Újság*, 1860. 445.

²⁵ Jellemzése: BUZINKAY Péter: A kudarcot vallott polgári lap, a *Hazánk s a Külföld*. In: SZABOLCSI Mikós: *A magyar sajtó története. 1705–1892.* II/2. Budapest, Akadémiai, 1985. 226–227.

²⁶ Szokoly Viktor (1835–1913) még joghallgatóként került a *Budapesti Viszhang*hoz, majd Vahot Imre *Napkelet* című lapjánál dolgozott. 1861–1868 között a *Bolond Miska* című humorlap főmunkatársa, több évben szerkesztője is volt. 1863–1864-ben a *Magyar Sajtó* című politikai lap rendes munkatársa, 1864-ben Balázs Sándor helyett szerkesztette a *Magyarország és Nagyvilág* című lapot. 1869-ben Tinnyére költözött, onnan irányította a *Hazánk s a Külföld* munkálatait, sőt 1867–1872 között annak melléklapját, a *Heti Posta* címmel indított orgánomot is. Közben számos regény, adomagyűjtemény mellett kiadta Mészáros Lázár életíratait, leveleit is. Bővebben lásd SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái.* XIII. Budapest, Hornyánszky, 1909. 1042–1043.

²⁷ sz. v. [SZOKOLY Viktor]: Doré Gusztáv és a könyv- s lapillusztrációk. *Hazánk és a Külföld*, 1866. 49. december 9. 767–769.

²⁸ *Magyar Néplap*, politikai, ismeretterjesztő, szépirodalmi képes újság. Felelős szerkesztő Szabó Lajos. Pest, 1856–1860.

voltak, a fekete vonalak és helyek a fán kidomborodtak. A metszők munka közben nagyítóüveget használtak. Az elkészült metszeteket a szöveg közé illesztették, és azzal együtt nyomtatták. A *Hazánk s a Külföld* gózsajtón nyomtatva néhány óra alatt az olvasó elé került.²⁹ A fametszetek tökéletessége a rajz és a metszés kiválóságától függött. Szokoly értékítéletében a tájképek fára rajzolásában Kelety Gusztáv volt a legjobb, őt Greguss János követte. Arcképek Marasztóni József, karikatúrák Jankó János, egyéb képek Haske metszésében voltak hazánkban a legkiválóbbak. A *Hazánk s a Külföld* metszője, Rusz Károly gyakorlott vésnök volt, aki 1857-ben a *Vasárnapi Újságtól* vonult nyugdíjba. A kiváló öreg mester tovább folytatta tevékenységét a *Hazánk*nál.³⁰

Érdekes tanulságokkal szolgál a *Hazánk s a Külföld* tartalomjegyzéke, amely a *Képek és ábrák* között az alábbi csoportokat különböztette meg: 1. arcképek, 2. műtárgyak, 3. tájképek, városok, 4. régi és újabb épületek és emlékek, 5. életképek és népviseletek, 6. természetrajzi képek, 7. utazási képek, 8. vegyesek, 9. illusztrációk beszélyek- és költeményekhez, 10. karikatúrák, 11. képtalányok.

Éves statisztika a megjelent metszetekről:

1865 – 265 metszet	26 fénykép után jelzéssel	
1866 – 255	24	„
1867 – 250	18	„
1868 – 230	10	„
1869 – 150	9	„
1870 – 120	3	„
1871 – 235	5	„
1872 – 209	–	„

1864 decemberében mutatószámával indult a lap, a következő évtől már teljes terjedelmében olvasható volt. A fenti táblázat jelzi, hogy az induláskor nagy hangsúlyt fektettek a képekre. Az első év végére kiderült, hogy ez roppant költséges vállalkozás. Több mint 5000 forintot költöttek ezekre a munkálatokra. A többi magyar illusztrált lap felhasználta (ellopta) a képeket. A szerkesztőség 1865 végén felhívást tett közzé, melyben kérték a lapokat, hivatkozzanak arra, hogy tőlük származnak a metszetek.³¹

A *Hazánk s a Külföld* 1867 végén egy hirdetésben 300-400 képpel való megjelenést ígért olvasóinak.³² 1868–1869-ben csökkent a metszetek száma, 1869-ben már csak 150 grafika jelent meg, és a színvonal is visszaesett. Mindössze kilenc alkalommal jelölték, hogy a fametszet fénykép alapján készült. Ugyanekkor a *Magyarország és a Nagyvilág* című lap 300 képet adott közre, és ebből kettőnél közölték, hogy fényképi forrást használt. A *Vasárnapi Újság*ban közölt évi mintegy 150 metszet közül 1866-ban 12 alkalommal hivatkoztak a fényképi előképekre úgy, hogy a szöveges ismertetőben nem tértek ki a készítő nevére. Ez az arány az összes metszet 10%-a, hasonló, mint a *Hazánk* esetében. Ez a statisztika a korhangulatnak, illetve a képes lapok egymás közti versenyének volt köszönhető. 1872 végén a *Hazánk s a Külföld* a *Vasárnapi Újság*ba olvadt.

Minden témához két-két példát választottam a *Hazánk s a Külföld* első két évéből. Ez a kiváló periodikum csak a magyar népismeret témában nem használható, ezért itt a *Vasárnapi Újság* sorozatára hívom fel a figyelmet.

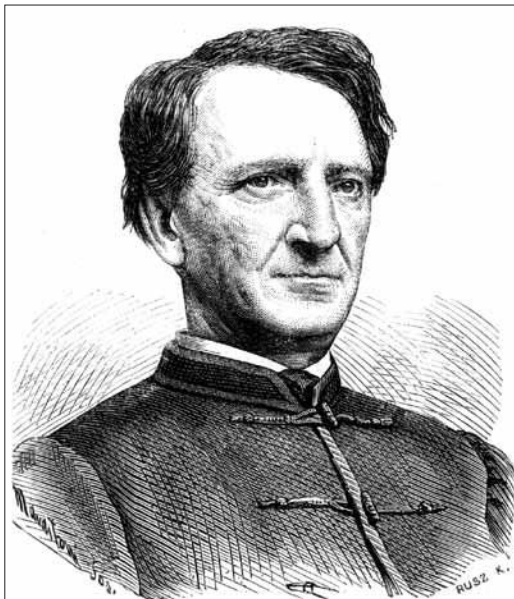
²⁹ Pontosan nem tudható, hány példányban.

³⁰ BAKI Péter: *A Vasárnapi Újság és a fotográfia (1854–1921)*. (h. n.) Magyar Fotográfiai Múzeum, 2005. (A Magyar fotográfia forrásai 2.) 10.

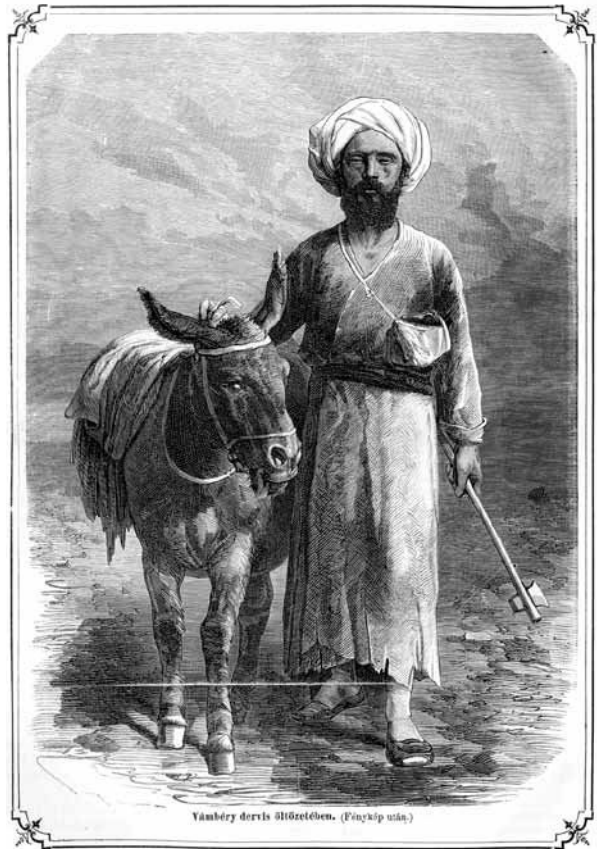
³¹ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 46. november 12. 732.

³² *Heti Posta*, 1867. 38. december 15. 347. hirdetés.

1. A portré témáját Vámbéry Ármin teljes alakos ábrázolása nyitja, a legendás utazó dervisöltözetben látható (9. kép).³³ 1863 tavaszán török dervisnek (kolduló barát) állt, és védelmük alatt vándorolt egészen Kínáig. Vámbéry az újságban közzétett novellában arról ír, hogyan törött el Bukharában az iránytűje üvege. A képhez fűzött szerkesztői megjegyzés nem árulkozik arról, hogyan jutottak a kincshez, ki fényképezhette a portrét. A *Hazánk* szerkesztője kiemeli a portré lényegét: „Első igen sikerült képünk egész alakjában állítja elő Vámbéryt dervis öltözetében és szamarával, amint Közép-Ázsiában járt-kelt. E nagyobb képen a híres utazó arcképe is meglehetősen hű.”³⁴ Vámbéry utazási élményeit összegző könyv-



10. kép. Canzi és Heller fényképe alapján: Egressy Gábor arcképe. *Hazánk s a Külföld*, 1866. 497.



9. kép. Vámbéry Ármin arcképe. *Hazánk s a Külföld*, 1865. 600.

ve 12 képpel ellátva angolul 1864-ben,³⁵ majd magyarul is megjelent.³⁶ Ennek ürügyén Vámbéry Ármin mint kolduló dervis földön ülő alakja 1864 decemberében megjelent a *Vasárnapi Újságban* is.³⁷ Ma az ismert Vámbéry-képeket (álló alak számmal, ülő alak tatár szolgájával) ismeretlen francia vándorfotográfus művének tartják, melyek egy turkesztáni karavánszerájban készültek. Egy felvétel kedvéért egy londoni műteremben dervisruhába öltözött.³⁸

Egressy Gábornak, a hírneves színésznek Canzi és Heller fényképe után megvalósult mellképét (10. kép) az újságban körülöleli egész élettörténete, összefoglalva olvashatjuk színházi szerepléseit egészen hirtelen haláláig. „... 1864-ben a színpadon guttaütés érte, minek kö-

³³ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 38. szeptember 17. 600.

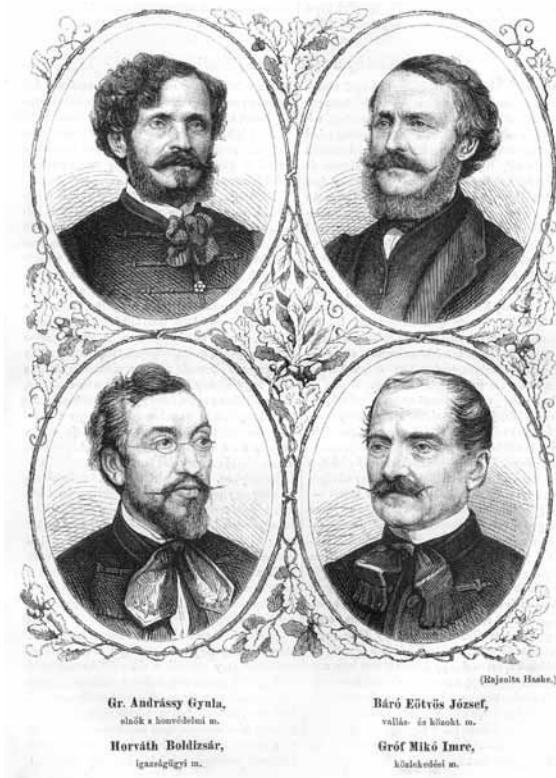
³⁴ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 38. szeptember 17. 602.

³⁵ Arminus VÁMBÉRY: *Travels in Central Asia*. . . London, John Murray, 1864.

³⁶ *Közép-ázsiai utazás, melyet 1863-ban Teheránból a Turkman sivatagon át a Kaspi tenger keleti partján Khivába, Bokharába és Szamarkandba tett VÁMBÉRY Ármin. Pest, Athenaeum, 1865.*

³⁷ *Vasárnapi Újság*, 1864. 49. december 4. 525.

³⁸ VÁMBÉRY Ármin: *Küzdelmeim*. Lásd mek.oszk.hu/03900/03975/html, letöltve 2014. június 18.



11. kép. Borsos és Doctor: A felelős magyar minisztérium tagjainak arcképei (Andrássy, Eötvös, Horváth, Mikó).
Hazánk s a Külföld, 1867. 168.

arcképe,⁴¹ a második Torma Károlyé volt, néhány arckép a *Vasárnapi Újság*ban is feltűnt. A *Magyarország és a Nagyvilág* című képes lap 17 alkalommal közölt egy-egy lapon ötöt arcképet.⁴² A *Hazánk s a Külföld* 1867-ben a független és felelős magyar minisztérium tagjainak nyolc arcképével zárta a sorozatot (11. kép).⁴³

A „furcsa” arcok egyike Erzsébet császárnét a budai Várkertben Stuhlmüller rajzán tárja elénk.⁴⁴ Magyarázó szövege a Vegyes közlemények rovatba szorul: „Jelen képünk a fejedelmi asszonyt őskirályaink budai palotája kertjében, szokott napi sétája közben, szokott magyar öltönyében állítja elénk, a fénykép után, melyet Bécsben vétetett le magáról. Kíséretében hű new-foundlandi ebe, mely már korfui utazásakor is vele volt.” Ez azt sugallja,



12. kép. Erzsébet császárné a budai Várkertben.
Hazánk s a Külföld, 1866. 617.

³⁹ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 32. augusztus 12. 497.

⁴⁰ Részletesen a fényképezés céljáról, menetéről, hatásáról lásd FARKAS Zsuzsa: *Embermásoló. Borsos József fényképeinek története*. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2009. 124–143.

⁴¹ Szentkirályi Mór arcképe. *Vasárnapi Újság*, 1866. 25. június 24. 297.

⁴² *Magyarország és a Nagyvilág*, 1866. 10. március 11. 149.

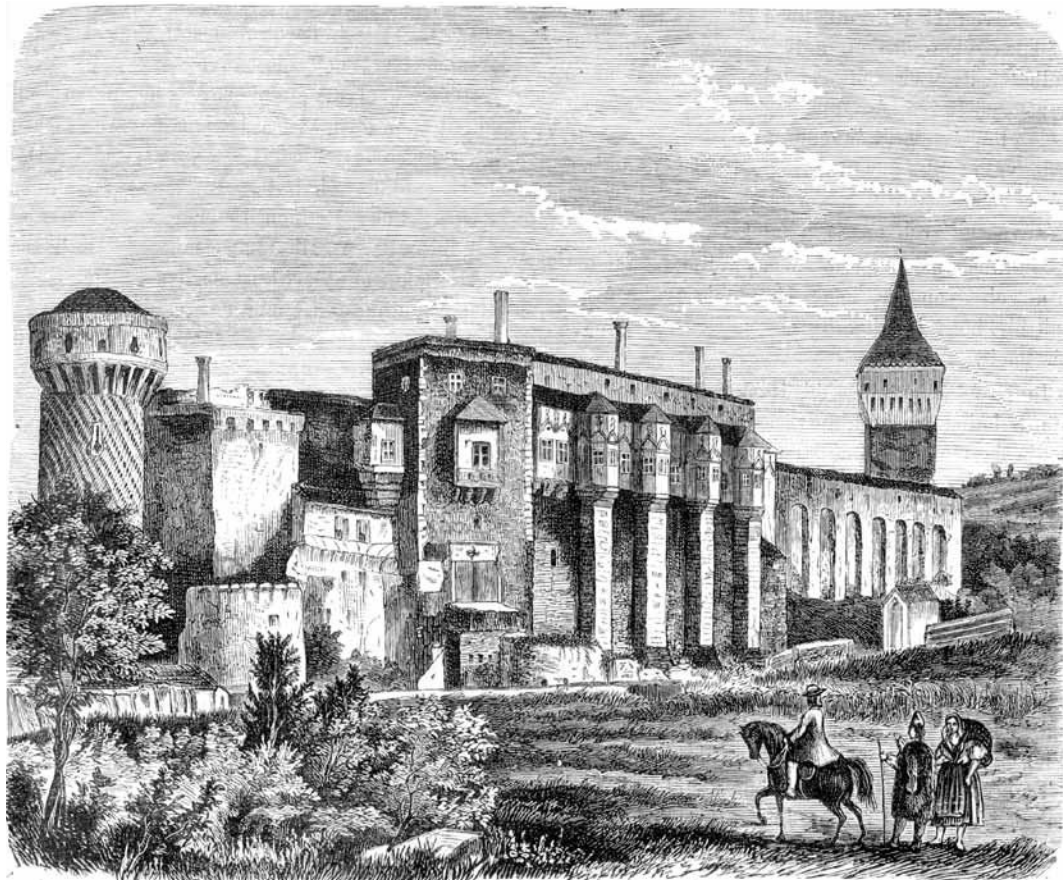
⁴³ *Hazánk s a Külföld*, 1867. 11. március 14. 168–169.

⁴⁴ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 39. szeptember 30. 617.

hogy Erzsébet alakja fénykép alapján készült, a helyszín hozzáadása pedig a budai realitás. E kettő párosítása a képzelet szüleménye, amely a kompilálás magasiskolája (12. kép).

2. Az épületábrázolás klasszikus példája a *Vajdahunyad vára leégése után* című grafika, fénykép után rajzolta Blumberg.⁴⁵ Egy Havasi nevű szerző ismertette az *Erdélyi képek* ötödik részeként az akkori állapotokat (13. kép). A tűzvész 1855. október 30-án dült, a műemlékeket fenntartó császári-királyi központi bizottmány nem utalt ki pénzt a helyreállításra. A szerző szerint a Hunyad megyében élő nemesség segítette fedél alá az egyes romos épületrészeket. „...ott áll a rom; az őrtornyok, bástyák, erődök, és erkélyek tarka vegyülete jelzi az átélt kort. Képünk közepén látható egy lapon, fölébe rászállt a kétfejű sas, előtte a hidat rég lerontották, nehogy valaki alatt összeessék; gondoskodás dicséretet érdemel, csak a hídnak jóslatokkal beírt oszlopai állnak komoran, a Zalasd hajjait bosszantva.”⁴⁶

A *magyar korona-kápolna Ó-Orsovánál* című grafika (fénykép után Stuhlmüller)⁴⁷ Reményi Károly *Kirándulás az Al-Dunán* című utazási leírása egyik illusztrációja (14. kép). Ebben a kápolnában találták meg 1853-ban a koronát, Ó- és Új-Orsova között a Cserna-völgyön túl.



13. kép. Vajdahunyad vára a leégése után. *Hazánk s a Külföld*, 1866. 537.

⁴⁵ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 34. augusztus 26. 537.

⁴⁶ Uo.

⁴⁷ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 40. október 7. 632.



14. kép. A magyar korona-kápolna Orsovánál.
Hazánk s a Külföld, 1866. 632.

3. A népisme-ábrázolás – magyar vonatkozásban témájában 1860-ig a *Vasárnapi Újság*-ban *Népviseleink* címmel összesen huszonegy metszetet közöltek, majd elindítottak egy hazai népviseleti sorozatot, amely általában évi tizenkét metszetről állt.⁴⁸ E sorozat keretében 1864-ben már olyan képek jelentek meg, amelyeket fényképek alapján metszettek, például a mohácsi viseletről. Ez a metszet a sorozat XXXVIII. darabja volt, három fiatal látható rajta, sokác és bunyevác lányok között egy magyar legény áll. A *Képek a hazai népeletről* sorozat 1865-ben LV számozott példánnyal ért véget.⁴⁹ A teljes sorozat közzismert, de gyakorlatilag fel dolgozatlan.

Népisme-ábrázolás – külföldi vonatkozásban: a bukaresti népviseletet Szathmáry Papp Károly kolozsvári születésű festő-fényképész képe után rajzolta Lüders (15. kép).⁵⁰ A romániai néposztályokat szövegesen Koós Ferenc református lelkész, újságszerkesztő jellemezte. A kép magyarázata szerint a hosszú kabátos férfi és az ülő nő „oltott tej-árusok”, akik tavasztól őszig a juhok tejét hordták be a városba. A harmadik ábrázolt alak az ecetárus, a gyárosok fiatal fiúkkal hordatták szét az ecetet, melynek árából százalékot kaptak.

⁴⁸ *Vasárnapi Újság*, 11. 1864. 7. február 14. 68.

⁴⁹ Erről bővebben lásd FARKAS 2007. i. m. 107–126.

⁵⁰ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 19. május 7. 297–298.

Az országúttól 200 lépésnyire álló kápolnát egy jámbor határőrvidéki katona bárkinek szívesen megmutatta.

Az európai városképek mellett szinte soha nem találunk utalást a forrásokra, a magyar nevezetességek mellett pedig gyakran: például Menzel Lajos, Knebel Ferenc, Pribék Antal, Lengyel Samu, Gondy és Egey fényképészek munkájára utaltak.



15. kép. Szathmáry Pap Károly fényképe alapján:
Bukaresti népviselet.
Hazánk s a Külföld, 1866. 297.

A másik fametszet ausztráliai vadembereket mutat be.⁵¹ Dr. Kempf József⁵² magyar gyűjtő Jókai Mórnak küldte el azoknak az ausztráliai „vadembereknek” a felvételeit, akiket jól ismert (16. kép). Jókai szívességéből közölhette a *Hazánk s a Külföld* a különleges műveket, melyeken tetovált férfit és nőt ismerhetett meg a nagyközönség: „...nem minden emberfajta ily ocsmány, mint az itt közlött” – írta az újság. Dr. Kempf tervezett kötete *Az első magyarok Queenslandban* címmel rendszerezte volna a gyűjtés eredményét, de kiadásáról nincs adat.



16. kép. Ausztráliai vademberek. *Hazánk s a Külföld*, 1866. 822.

4. Műtárgyábrázolás: A reprodukciók átalakították látásmódunkat, „szemünk a festmények, szobrok azon részletei iránt lett érzékeny, amelyeket a fénykép derít fel igazán” – állapította meg Edgar Wind.⁵³ A Nemzeti Múzeum festményeinek felvonultatása egy képes lapban fontos esemény volt, hiszen egész sorozattá fejlődött.⁵⁴ A szerkesztő fő célja az volt, hogy a műkincseket a nagyközönség elé tárja, hiszen a múzeumba ellátogatva is szükséges a kellő útmutatás. A fényképeket Liczkó János vette fel, majd fára metszve részletes elemzéssel és leírással együtt jelent meg az újságban.⁵⁵ Egyfajta kalauznak minősülő sorozat közölte Markó Károly tájképét és Josef Danhauser *A lovag utolsó hívei* című festményét.⁵⁶ Zichy Mihály *A kesergő anya* című művét Blumberg metszette.⁵⁷ 1865 elején Szokoly Viktor szokatlan nyíltsággal beszélt a nehézségekről, amikor leírta, hogy ezzel az eljárással nem lehet a festmények értéke alapján választani. Ez pontosan azt jelentette, hogy a színezés különleges hatása miatt a képek egy része közölhetetlen, míg a rajzos kompozíciók jobban érvényesülnek.⁵⁸ Than Mór *Pekri és Nyári elfogatása* című képét Marasztóni Antal metszette,⁵⁹ Ligeti Antal *Palermo vidéke* című olajképét pedig Kelety Gusztáv.⁶⁰ Székely Bertalan *II. Lajos holttestének megtalálását* ábrázoló híres festménye a VI. volt a sorban. A teljes alkotógárda felsorakozik a kép aláírásában: Székely Bertalan képét Liczkó fényképezte, Blumberg rajzolta, a metsző neve pedig magán a grafkán jobbra olvasható: Ruzs K. Pesten.⁶¹ Barabás Miklós *Hátszegvidéki oláhok* című képe volt a műkincsek sorozat VII. darabja, amelyet ma *Vásárra induló román család* (1843–1844) címmel tartunk nyilván.⁶² Molnár József *Ábrahám kiköltözése*⁶³ című képe után a Markó-tanít-

⁵¹ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 51. december. 23. 822.

⁵² Dr. Kempf József (1820–?) több cikket írt a *Vasárnapi Újság* számára is. SZINNYEI József: *Magyar írók élete és munkái*. VI. Budapest, Hornyánszky, 1897. 1466–1467.

⁵³ Edgar WIND: *Művészet és anarchia*. Ford. TURAI Hedvig. Budapest, Corvina, 1990. 68.

⁵⁴ FARKAS Zsuzsa–PAPP Júlia: *A műtárgyfényképezés kezdetei Magyarországon 1840–1885*. Budapest, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2007. (A magyar fotográfia forrásai, 4.) 18–19.

⁵⁵ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 27. július 2. 425., 48. november 26. 757.

⁵⁶ III. kép: *Hazánk s a Külföld*, 1865. 11. március 12. 168.

⁵⁷ II. kép: *Hazánk s a Külföld*, 1865. 3. január 15. 40.

⁵⁸ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 10. március 5. 168.

⁵⁹ VI. kép: *Hazánk s a Külföld*, 1865. 16. április 16. 247.

⁶⁰ V. kép: *Hazánk s a Külföld*, 1865. 26. június 25. 409.

⁶¹ IV. kép: *Hazánk s a Külföld*, 1865. 11. március 12. 168.

⁶² *Hazánk s a Külföld*, 1865. 30. július 25. 468.

⁶³ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 48. november 26. 757.

vány Szilassy Béla *Tájképe* következett.⁶⁴ Barabás Miklós képe, a *100 éves Pólyáné* portréja zárta a sort 1866 elején. Így végül összesen 12 képet ismerhetett meg behatóan a nagyérdemű közönség, aminek hatása felbecsülhetetlen volt.⁶⁵

Vörösmarty Mihály szobrát Székesfehérvárott Pribék Antal fényképe után rajzolta Haske.⁶⁶ A gróf Zichy Jenő indítványozta emlékművet báró Vay Miklós alkotta meg. Felállítása után leleplezési ünnepséget tartottak, majd utóbb táncvigalmat rendeztek, hogy a szobrot körülvevő kertrácsozat is megépülhessen (17. kép).

5. A riportábrázolás. A pillanatnyi (Momentfotografie) fényképezésre az 1860-as évek közepén sem volt lehetőség, csak viszonylag nyugodt helyzetek megörökítésére vállalkozhattak. A riportkép őse beállított, de nem mozgó esemény bemutatása lehetett.



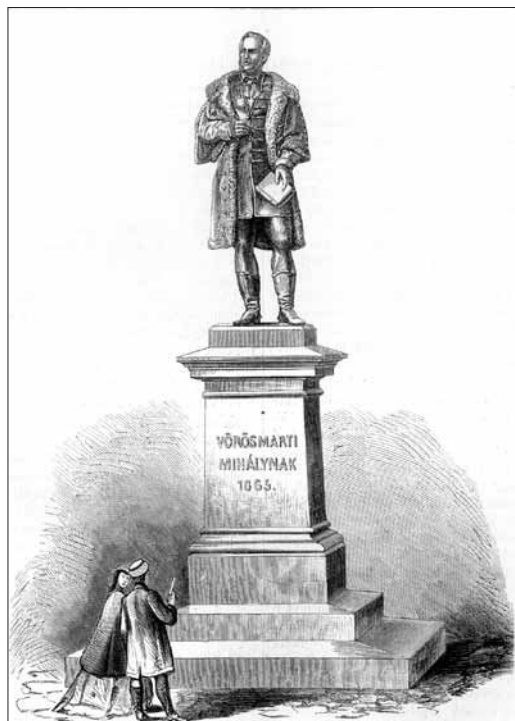
18. kép. A pécsi mecset előtere. *Hazánk s a Külföld*, 1866. 329.

⁶⁴ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 8. február 25. 121.

⁶⁵ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 27. július 2. 425.

⁶⁶ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 18. május 16. 281.

⁶⁷ *Hazánk s a Külföld*, 1866. 21. május 27. 329.

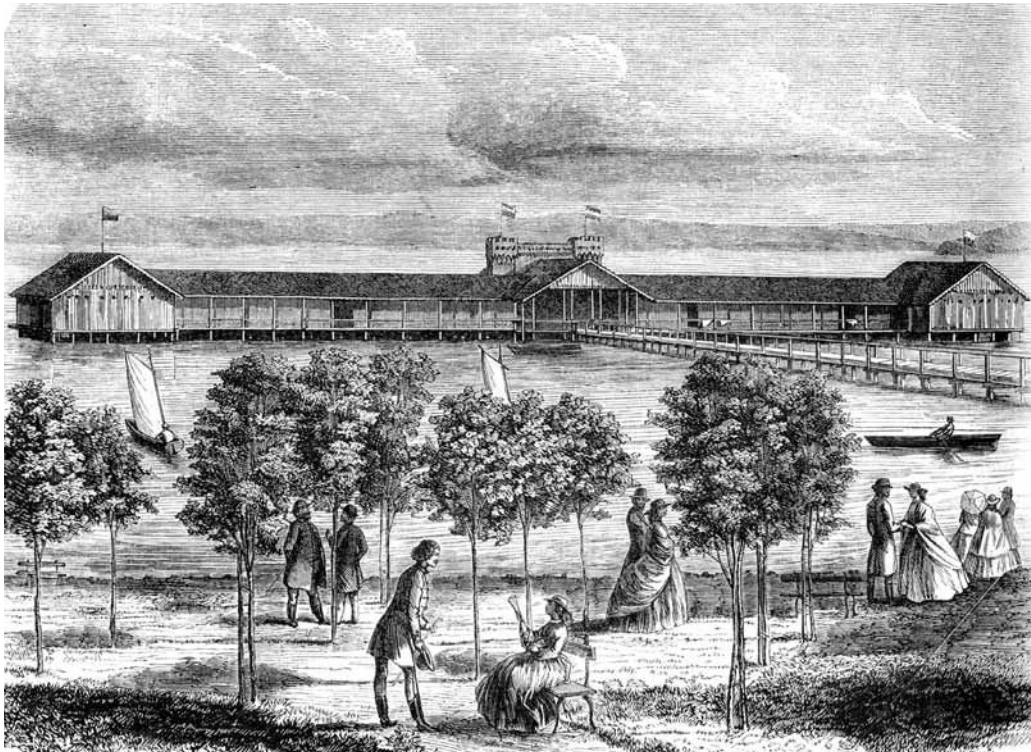


17. kép. Pribék Antal fényképe alapján: Vörösmarty Mihály szobra. *Hazánk s a Külföld*, 1866. 281.

A pécsi mecset-templom (fénykép után rajzolta Blumberg) képén a város egyik fontos épülete a mindennapi élet jelenetével egészül ki: három árus ül asztala mellett, oldalt beszélgető emberek állnak. A balra látható kedves mozzanat: egy férfi kalapját levéve üdvözlő egy nőt a gyermekével (18. kép).⁶⁷

A balatonfüredi új tó fürdő (Lengyel Samu fényképe után) képe a hideg fürdőt ábrázolja az új sétányról tekintve, háttérben a somogyi partokkal (19. kép). Beállított jelenettel egészül ki: csónakázó, beszélgető, sétáló, udvarló alakokkal.

A tájkép mint új műfaj megjelenése a lapokban valószínűleg önálló problémakört eredményezhetne. 1866-ban a tájképek között harminc ábrázolást találunk, de egyik



19. kép. Lengyel Samu fényképe alapján: Balatonfüred. *Hazánk s a Külföld*, 1866. 568.

alatt sem jelzik, hogy fénykép alapján keletkezett, és a szövegben sem történik utalás erre. Bizonyos képekről mégis tudjuk ezt. Orbán Balázs *A Székelyföld leírása* hat kötetét 1868–1873 között adta ki, 356 fametszettel. 2012-ben a Magyar Nemzeti Múzeumban Orbán Balázs és Mezei József által készített eredeti felvételekből és azok mai parafrázisaiból nyílt kiállítás.⁶⁸ Ezek egyike a *Hazánkban* is megjelent, Orbán Balázs *A Gyilkos-tó* című fényképét Lüders metszette.⁶⁹ Ennek alapján tisztán láthatjuk a munkamódszert, hiszen Orbán maga tollal belerajzolt felvételeibe, illetve beleírta a grafikus számára küldött instrukciókat.

A felvonultatott képeket készítésük módja köti össze, most faktumokként sorakoznak egymás után. A további kutatás legalább két irányban haladhat. Az első kísérlet során egymás mellé tehetnénk a forrást: a fényképet, és a kész művet: a fametszetet. Számos esetben apró részletekkel tették érdekesebbé, művészebbé, a régi hagyományokhoz hasonlóvá a sokszorosított grafikákat. Kiegészítések, belerajzolások, egyes foltok megerősítései is előfordulnak. A Budapesti Történeti Múzeum által *Az Ország Tükre – A képes sajtó Magyarországon 1780–1880* című kiállításához kapcsolódó, 2012. december 6–7-én rendezett konferencián ebben az irányban haladtam, amikor bemutattam három fametszetet és azok forrásait.⁷⁰ A korabeli értékelések szerint a fényrajzi kép művészi értékét az gyengítette, hogy nem volt képes a festészet évszázados szabályainak megfelelően hangsúlyokat alakítani a kompozícióban. Bizonyos elemek háttérbe szorítása, a mellékes hatások alárendelése, míg mások erősítése klasszikus festészeti feladat.

⁶⁸ „Megismételt pillanat” – Fekete Zsolt fotográfiai Orbán Balázs és Veress Ferenc nyomában. Magyar Nemzeti Múzeum, 2012. július 11.–2012. szeptember 23.

⁶⁹ *Hazánk s a Külföld*, 1865. 4. január 22. 56.

⁷⁰ FARKAS ZSUZSA: „Rés a pajzson.” *A Ferenc József-csatorna ábrázolásának forrásai*. (Tanulmányok Budapest Múltjából, megjelenés előtt.)

A fényrajz nem bírta a kiválasztás és hangsúlyozás festészeti szempontú alkalmazásával, mert minden rész egyenlő fontosságú és hatású volt.⁷¹ A grafika műfaja ezen a szemponton igen egyszerűen túllépett, elfogadta azt. A konkrét összehasonlítás konklúziója a technikai problémákra mutatott rá: a korabeli fényképezési anyagok miatt igen korlátozottak voltak a lehetőségek. Bizonyos dolgok, például a víz tükre kevésbé volt megragadható. Az életlenség, a homályosság fényképezési problémáját a grafikusok általában a maguk erőltetett vonalaival korrigálták.

Más szempontú megközelítéssel is lehetne a 19. századi képi mutációkról beszélni. Három jól megválasztott mű alkalmat teremthetne a demonstrációra. Egy 19. század eleji sokszorosított grafika képviselné a hagyományt, amely az ábrázolási toposzt rögzíti. A második mű az általam összegyűjtött (vagy további) átmeneti grafikákból kerülne ki, ezek képviselik a fényképezett forrás alkalmazását. A 19. század utolsó harmadából pedig bármelyik témából felmutatható egy-egy kvalitásos külföldi vagy magyar fénykép. Ez lehet művész, fényképész mester, iparos vagy amatőr munkája is. A gépek művészi használata reális forrásokat teremtett, majd kiderült a technikai előrehaladás nyomán, hogy a források maguk a művek. „A dolog helyett annak árnyékával kell beérnünk, mígnem csupa árnyék vesz körül bennünket s már nemcsak képzeljük azt, hogy a dolgokat árnyékuk kedvéért hozzák létre, hanem ez is történik” – állapította meg az elgépiesedésről Edgar Wind.⁷²

Zsuzsa Farkas

On Photograph-Based Prints. Facts and Figures on Woodcuts Made on the Basis of Photographs

In this essay I examine prints that were based on photographs. The survey of such works done between 1839 and 1885 drew heavily on the inscriptions and the explanatory texts that accompanied them. Prints of this kind that were printed in Hungarian periodicals currently number 240. Of these, I have selected examples both from the 1850s and the 1860s. The first group is comprised of exceptional works provided by the periodical entitled *Budapesti Viszhang* [sic] (Echo of Budapest, published between 1852 and 1857). It includes subjects such as portraits, buildings, and ethnography (Hungarian and general). The series was complemented with illustrations dating from the 1850s from the well-known, highly-esteemed journal *Vasárnapi Ujság* (Sunday Paper, misspelled with a short 'U', published between 1854 and 1921), which included images of artworks and images accompanying news reports. Of the relevant works of the 1860s, I have chosen images with similar subjects from the wealth of visual material of the first two years of the paper entitled *Hazánk s a Külföld* (Our Homeland and Foreign Lands). I have compiled an approximate chart of the number of illustrations published yearly in this periodical. These illustrations numbered around 250-300, but only some were marked as having been based on photographs. In 1865 there were 26 such prints, the highest number in any single year. As in Hungary there were no means of directly publishing photographs until 1885, it became customary to transfer them to stone or wood. As these prints are not always marked as having been made on the basis of a photograph, their number will grow as more old photographs become known.

⁷¹ Így vélekedett például a pécsi gimnázium tanára is: HORVÁTH Zsigmond: Daguerre fényképe. In: *A pécsi kath. főgymnásium programja 1852/53-iki tanévre*. Pécsset, 1853. 4–5.

⁷² WIND 1990. i. m. 70.

Révész Emese

Csók István irodalmi illusztrációi a századfordulón

Csók István pályája során csupán néhány illusztrációs felkérésnek tett eleget. Autonóm képi világa nehezen illeszkedett a szövegnek alávetett illusztratív kép hagyományos elvárásaihoz. Nagybányai társaihoz hasonlóan az irodalmi illusztrációt ő is a szöveggel párhuzamos, azzal kölcsönhatásba lépő, önelvű alkotásnak tekintette. Irodalmi szövegekhez kapcsolódó műveit gyakorta nem közvetlenül a szövegből, hanem az őt aktuálisan foglalkoztató képi problémákból bontotta ki. Ebből adódóan képei rendelkeznek ugyan konkrét szövegreferenciával, de redundanciájuk csekély, a textus jelentésének megduplázása helyett autonóm jelentéshordozóként társulnak mellé.¹ Ez szabadítja fel ábrázolásai metaforikus potenciálját és emeli ki a szöveg eredendően képszerű jellegét.² Csók munkái ilyen módon különösen jól illeszkednek a napjaink illusztrációkutatásainak középpontjában álló „képszöveg” fogalmába, amely az illusztrált művet szöveg és ábrázolás szimbiózisából létrejövő, önálló jelentéssel bíró, mediális hibridnek tekinti.³ Illusztrált kötetei lehetővé teszik annak vizsgálatát, hogy az albumokban mint önálló *artefaktum*okban mi a helyük az illusztrációknak (mennység, elosztás, pozíció, méret, technika), azok képi stíláriai elemei hogyan illeszkednek (a) a szöveg stílusához, (b) a szöveg egykorú irodalomtörténeti megítéléséhez, (c) az illusztrátor adott művészeti periódusához, (d) a könyvsorozat egészének kiadói koncepciójához.

Révész Emese művészettörténész,
a Magyar Képzőművészeti Egyetem
adjunktusa

Kutatási területei:
grafikatörténet, könyvillusztráció
E-mail: emeseart@gmail.com
Honlap: www.revart.eoldal.hu

Emese Révész, art historian,
assistant professor, Hungarian
University of Fine Arts
Areas of research: history of works
on paper, book illustrations
E-mail: emeseart@gmail.com
Website: www.revart.eoldal.hu

Ihlető szöveg – ihlető kép

Csók pályája indulásakor még erősen tartotta magát azon akadémikus elv, hogy a képi ábrázolás súlyát növeli, ha rendelkezik jól körülhatárolható szöveges referenciával. A történeti (antik, keresztény mitológia) vagy szépirodalmi forrás az ábrázolást tradicionális szövegbázishoz kö-

¹ Az illusztratív kép redundanciájáról: Roland BARTHES: A kép retorikája. Ford. ANGYALOSI Gergely. In: *Vizuális kommunikáció: szöveggyűjtemény*. Szerk. BLASKÓ Ágnes. Budapest, Typotext, 2010. 113. – Az illusztrációkutatás újabb elméleteinek összefoglalása: VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest, L'Harmattan, 2012. A tanulmány rövidített változata megjelent: Csók István (1865–1961) festészete. Bálványok és démonok. Koncepció: RÉVÉSZ Emese. Szerkesztők: GARTNER Petra, KIRÁLY Erzsébet. *A Szent István Király Múzeum Közleményei*. A. sorozat 45. szám. Szent István Király Múzeum, Székesfehérvár, 2013, 397–403. – A kötetben számos, az alábbiakban elemzett mű reprodukciója megtalálható.

² A képi metaforáról mint folyamatról: Oscar BÄTSCHMANN: *Bevezetés a művészettörténeti hermeneutikába: Képek elemzése*. Ford. RÉNYI András. Budapest, Corvina, 1998. 56.

³ W. J. Thomas MITCHELL: *Picture Theory*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 1995; Uő: *A képek politikája*. W. J. T. Mitchell válogatott írásai. Szerk. SZÖNYI György Endre–SZAUTNER Dóra. Ford. SZÉCSÉNYI Endre–ZÁMBÓNÉ KOCI Laura–LÁSZLÓ Zsuzsa. Pécs, JÁTE Press, 2008; VARGA Tünde: *Képszövegek*. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory*. In: *Történelem, kultúra, mediatitás*. Szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő–SZIRÁK Péter. Budapest, Balassi, 2003. 202–211.

tötte, ezáltal helyezve el azt a közös kulturális emlékezetben. A „modus illustrandi” jegyében fogant alkotások képi narrációjának felfejtése még jó ideig az ábrázolás értelmezésének legfőbb eszköze, közös nevezője maradt.⁴ Csók festészetében kezdetben az akadémikus „szoros narráció”, később a szimbolizmusra jellemző asszociatív, hangulati alapon szerveződő szöveges kapcsolat jellemző, amelytől csak a modernista áramlatok hatására szakad el.

Naturalista életképeit megelőző festői próbálkozásai irodalmias, drámai elemekkel telített művek voltak. Első nyilvános sikerét *Az áldozat* című kompozíciója hozta, amely 1886-ban a *Magyar Salon* című folyóirat képpályázatának nyertese volt.⁵ A húszesztendő, müncheni akadémista Csók a tűzvész áldozatát siratók jelenetével szorosan követte a német zsánerfestészet drámai narratívával, egyértelmű karakterekkel dolgozó életképi hagyományait. A munkáját díjazó *Magyar Salon* 1884-es indulásától kezdve a műkedvelő polgárság által nagyra értékelt narratív zsánerfestészet propagálását vállalta fel. Művészeti irányát Jókai Mór, Prém József s a művészeti tárgyú cikkek zömét jegyző Szana Tamás neve fémjelezte.⁶ Művészgárdája javarészt a Münchenben tanult, Munkácsy Mihály holdudvarában tevékenykedő festőgeneráció köréből verbuválódott, lapjain rendszeresen közölte Aggházy Gyula, Stettka Gyula, Margitay Tihamér, Papp Henrik, valamint legnagyobb számban Pataky László műveit. Csók műve jól illeszkedett e kör eredendően elbeszélő-leíró képi világába, hiszen kompozíciója konkrét szövegreferencia híján is alapvetően narratív, anekdotikus ábrázolás. A századvég ún. „szalonzsánereit” a közönség hasonlóképp „olvasta”, ahogy a lapok elbeszéléseit, ezt az igényt elégitették ki a folyóiratok által rendszeresen az illusztrációkhoz csatolt képleírások, amelyek az ekphraszisz irodalmi eszközeivel bontották ki a képbe zsúfolt verbális tartalmakat. *Az áldozat* Munkácsy életképeinek dramaturgiáját követte, mikor az egyetlen akcióra (a fiú halálára) adott különféle reakciókat jelenítette meg.

Két esztendővel később, egy Párizsban készített festményvázlatán a szöveges forrás már egyértelmű és konkrét. Az 1888-ban készült *Babiloni vizeknél* a Julian Akadémia kompozíciós feladata nyomán a zsidók babiloni fogságának egy mozzanatát dolgozta fel.⁷ A festőileg oldott vázlat az ószövetségi leírásoknál is konkrétan kötődik a református zsoltárszöveghez: „Hogy a babiloni vizeknél ültünk, / Ott mi nagy siralomban keseregtünk / A szent Siónról megemlékeztünk / Melynél gyönyörűsegebb hely nincsen. / A nagy bűnnek és bánatnak miatta / Hegedűnket függesztettük fűzfákra.” A 137. zoltár szépirodalmi átíratai és képi ábrázolásai a századvégen széles körben ismertek. Pongrácz Ferenc 1836-ban készült festménye kőrajzolatú változatban is elterjedt.⁸ Csók vagy nem ismerte ezt a képi toposzt, vagy szándékosan figyelmen kívül hagyta saját műve elkészítésekor. A zoltár szavait saját invencióval formálta képpé: a vízparton búsuló asszonyokat és férfiakat vigasztaló próféta alakját helyezve a középpontba, a táji elemek kiemelésével egyfajta plein air történeti kép megformálására téve kísérletet. Bár a festményen feltűnnek olyan elemek, mint a szövegben is megjelenő, hegedűjét felfüggesztő figura vagy a siránkozó asszony, az alkotó konkrét segítség nélkül

⁴ Hans HOLLÄNDER: Der *modus illustrandi* in der deutschen Malerei des 19. Jahrhundert. In: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. Hrsg. Regine TIMM. Wiesbaden, 1988. (Wolfenbüttel Schriften zur Geschichte des Buchwesens 15.) 13–45.

⁵ Reprodukciójának felirata szerint: „A magyar Salon szerkesztősége által 250 frankkal kitüntetett pályamű.”

⁶ B. G. [BÜZINKAY Géza]: A városias magyar középosztály kulturális tükré: a Magyar Salon. In: *A magyar sajtó története*. II/2. 1867–1892. Szerk. KOSÁRY Domokos–NÉMETH G. Béla. Budapest, Akadémiai, 1985. 746–487.

⁷ O. v. 29×36 cm. J. b. I.: „Csók I. Paris 1888”. Magántulajdon. – Első alkalommal Csók 1950-ben állította ki: *Csók István jubiláris kiállítás*. Szépművészeti Múzeum, Budapest, 1950. május 21.–június 18. Kat. 10. – A művet ekkor védetté nyilvánították, a rá vonatkozó konkrét adalékok védettségi kartonján szerepelnek.

⁸ A zoltár 19. századi értelmezéséről és ábrázolásairól lásd PAPP Júlia: „...Hegedűm függesztem szomorú Fűzfákra...”. Adatok a 137. zoltár hazai irodalmi és képzőművészeti recepciójához. *Ars Hungarica*, 29. 2001. 63–74.

már nehéz lenne rekonstruálni a festmény pontos jelentését, ami gyakori a másodlagos képszöveg viszonyok esetén.⁹

A századforduló festészete és szépirodalma közötti erős kölcsönhatás Csók művein is kitapintható.¹⁰ Korai szimbolista kompozíciója, az 1899-ben festett *Szabadíts meg a gonosztól* mögött szintén erőteljes az irodalmi ihletés, előképe Reviczky Gyula egy költeménye volt.¹¹ Gyakorta csak az alkotó elejtett utalása fedti fel egy mű irodalmi forrását. A párizsi Szajna-parton merengő férfi alakja nehezen lenne értelmezhető a festő közvetlen utalása nélkül. Az 1908-ban festett, kékeszöld árnyalatokban elmosódó *Szajna-híd Párizsban* témáját a festő Ernst Lajoshoz írott levele szerint Szabolcska Mihály sorai ihlették.¹² Csók ekkor Párizsban élt, a honvágy melankóliáját kifejező költeményt a *Budapesti Napló* 1908. januári számában olvashatta. Levelében a vers első strófáját idézte: „A Szajna partján el-elbolyongok. Hullanak rám platán levelek, Platánfa lombok.”

Kép és szöveg viszonya azonban Csóknál oly laza, hogy referenciájuk könnyedén megfordítható, s a képek vonzanak magukhoz szövegeket. Egyik első, újságban megjelent rajza egy varrogató lányt ábrázoló müncheni széntanulmány.¹³ Zsánerképét 1887-ben az eperjes–nagykároly–torockói tűzkárosultak javára készült *Segítség-album* reprodukálta.¹⁴ A *Vasárnapi Újság* neves szerkesztője, Nagy Miklós által összeállított albumban mintegy félszáz képzőművésznek és írónak a nemes cél megsegítésére felajánlott munkája szerepel. Csók prominens névsor tagjaként tűnik fel: Zichy Mihálytól és Munkácsy Mihálytól kezdve a kor legismertebb müncheni és párizsi magyar művészei szerepelnek benne, köztük a Csókhhoz hasonlóan pályakezdő Rippl-Rónai József is.¹⁵ A képek és szövegek egymás mellé rendelése esetleges, kapcsolódásuk laza és véletlenszerű. A Csókkal egy oldalon szereplő Stettka Gyula, Barabás Miklós és Szárics Jenő között nincs belső tartalmi vagy vizuális összhang. Csók varrogató lánykájához csak a címadás társít irodalmi szöveget: „Benyújtottam kalapom az ablakon.” Az idézet vélhetően a század derekán közkedvelt népies költő, Tóth Kálmán a korban ismert versének kezdő soraira utal: „Benyújtottam a kalapom egy kislánynak az ablakon...”

Hagyományos értelemben szintűgy nem tekinthető illusztrációnak Csók 1898-ban az *Ország-Világ* lapjain közölt rajza.¹⁶ A pólyás gyermekéhez hajló anya kettőse nyilván önálló rajztanulmány, amelyet népszerű témája miatt közölt a középosztály körében olvasott képes újság. Ám a szerkesztő fontosnak tartotta, hogy a bájos kép mellé egy vers néhány sorát mellékelje.¹⁷

⁹ Kibédi Varga Áron másodlagos viszonyról beszél, amennyiben a kép és a szöveg nincs egy térben és a szöveg megelőzi a képet. – KIBÉDI VARGA ÁRON: A szó-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, Kijárat, 1997. 300–320.

¹⁰ *Ködlövágok. Irodalom és képzőművészet találkozása a századfordulón 1880–1914*. Szerk. PALKÓ Gábor. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2012.

¹¹ Reviczky Gyula *Pán halála* című költeményét a festmény értelmezésének egyik lehetséges kulcsaként elemzi KIRÁLY Erzsébet: Pogányság és Megváltás. Csók István nagybányai tematikája és a mítoszkereső századvég. In: *Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére. A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*. Budapest, MNG, 2002. 223–238.

¹² „A Szajna partján el-elbolyongok. Hullanak rám platán levelek, Platánfa lombok.” Illusztráció Szabolcska Mihály költeményéhez. – Csók István levele Ernst Lajoshoz. Párizs, 1908. április 23. – MNG Adattár, ltsz.: 5519/54.

¹³ Papír, szén, 44x29 cm. J. b. k.: „Csók München”. Magántulajdon.

¹⁴ *Segítség. Az Eperjes-Nagykároly-Torockói tűzkárosultak emlékalbuma*. 1887. 34.

¹⁵ Borítóját Vágó Pál, allegorikus nyitóképet Zichy Mihály tervezte. Rajzolói többek között Roskovics Ignác, Karlovsky Bertalan, Bruck Lajos, Tölgyessy Artúr, Tornai Gyula, Hány Gyula, Magyar-Mannheimer Gusztáv, Kémény Jenő, Vastagh György, Jendrassik Jenő, Aggházy Gyula, Baditz Ottó, Neogrady Antal, Peske Géza.

¹⁶ Papír, szén, 528x441 mm. Jelezve lent középen: „Csók 1897”. Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1954-5120 – Megjelent: *Ország-Világ*, 1. 25. 1898. június 19. 391.

¹⁷ „Mosolygva vette kis fiát / Az új szülő karára; / Keblére vitte onnan azt / Indulatának ára” – szerzőjét még nem sikerült megállapítanom.



1. kép. Csók István: *Obstructio*. Borsszem Jankó, 1903

Kép és szöveg ezúttal nem egymásból következnek, viszonyuk asszociatív, társult viszony. Az ehhez hasonló „ad hoc” társítások arról árulkodnak, hogy a századvégen a vázlatrajz státusa még bizonytalan, jelenlétét járulékos szövegek igazolják, amelyek lehetnek az ekphraszisz hagyományait követő képleírások, de lehetnek az ábrázolás „megtámasztására” kiválasztott önálló irodalmi művek is.

Csóknak a századfordulón több rajzát is közölték képes újságok, az illusztráció mégsem jelentett számára megélhetési forrást:¹⁸ kapcsolatai ugyan lettek volna, hiszen közeli barátai

közül sokan szegődtek el a sajtóba rajzoló munkatársnak, köztük Garay Ákos vagy Faragó József. Szórványosan megjelent rajzait sem rendelte alá teljességgel a lap aktuális érdeklődésének, művei mindig megőrizték összhangjukat önelvű művészi világával. Jól példázza ezt a *Borsszem Jankó*ban 1903-ban megjelent szénrajza, amely önmagában izgalmas, modern zsánerkép (1. kép).¹⁹ Az öltönyös úriember és a kéjesen elnyújtózó női akt kettősének titokzatos fény-árnyékokkal átszőtt beállítása előlegzi Csók pár évvel később kibontott *Múteremsarok* témáját.²⁰ Ezt az ízig-vérig modern festői témát az élclap a napi politika viszonyrendszerébe húzza, amikor a jelenethez csatolt szövegben a férfit Tisza István, a nőt pedig a (szexuális) erőszak után sóvárgó ellenzék szerepébe helyezi. Az élclapok egykorú gyakorlatától egyébként sem volt idegen, hogy autonóm művészi kompozíciókat a napi politika eseményeinek megjelenítésére használjanak fel. Csók nagy történelmi vásznának, a *Báthory Erzsébetnek* is elkészítette a *Borsszem Jankó* aktuálpolitikai átíratát.²¹ Férfi–nő viszony hasonló aktuálpolitikai átértelmezése a *Borsszem Jankó* egyik 1914-es, Csók által rajzolt címlapja, ahol a Nagy-Britanniát megszemélyesítő John Bull közvetíti a „bordélyház kínálatát”, a Portugáliát és Belgiumot megtestesítő ledér nőalakokat (2. kép).²² Az aktok újfent szoros kapcsolatban állnak a Csókot foglalkoztató képtémákkal, a haját tépő eksztatikus nőalak változatai a *Boszorkányok a Gellérthegyen* című monumentális kompozíciójának szereplői.²³

¹⁸ Csók újságrajzainak felkutatásában nagy segítségemre volt Gyöngy Kálmán, akinek együttműködését ezúton is köszönöm.

¹⁹ Jelezve a képen balra lent: „Csók”. Felirata a kép alatt: „Obstructio k. a. (T. I.-hoz): Mikor fogsz már erőszakoskodni... te gyáva! (A helyzet azóta már tetemesen javult.)” – Jobbra lent a kép alatt: „Csók I. rajza.” *Borsszem Jankó*, 35. 48. 1903. november 29., 10.

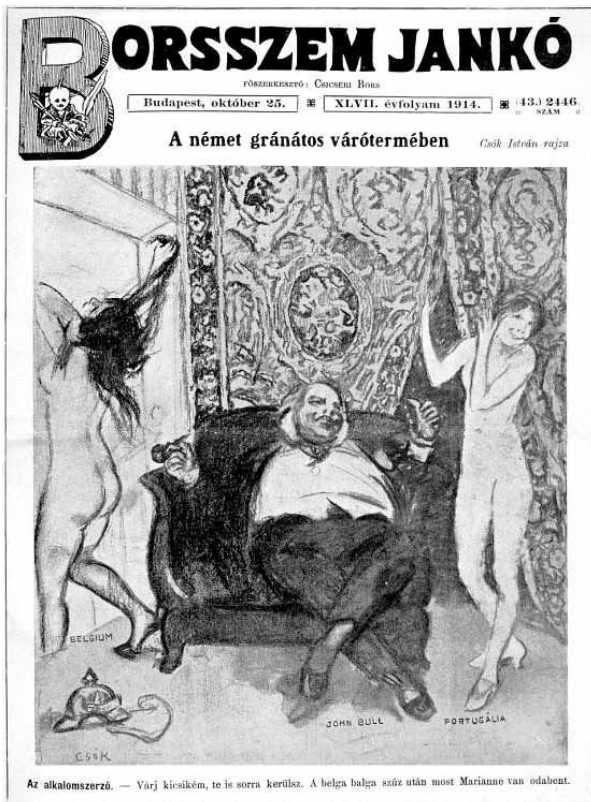
²⁰ A *Múteremsarok* aktja önállóan már 1904-ben megjelenik: olaj, vászon, 37×50 cm; jelezve jobbra lent: „Csók Paris 904.” Magántulajdon. A festő alakjával kidolgozott kettős szénrajzváltozata: kréta, papír, 467×605 mm. Jelezve jobbra lent: „Csók Paris 906.” Magyar Nemzeti Galéria, ltsz.: 1925-1128.

²¹ J. b. I. a képen: „Csók István képe után Faragó.” *Borsszem Jankó*, 27. 1895. október 6., 8–9. – Faragó József a hazai belpolitika egyházügyi csatározásainak groteszk hangú parafrazisává alakította Csók festményét, a kínzókat ismert kormánypárti és konzervatív ellenzéki politikusokkal helyettesítve. Átíratában a belharcok kiszolgáltatott áldozatai, a női aktok olyan elvont és magasztos fogalmakat személyesítettek meg, mint a vallásszabadság és a libertinus eszmék.

²² Szén, papír, 68×57 cm. J. b. I.: „Csók”. Magántulajdon. – *Borsszem Jankó*, 44. 43. 1914. október 25., címlap. – Felirata a kép felett középen: „A német gránátos váróterme. Csók István rajza.” A kép alatt középen: „Az alkalomszerző: Várj kicsikém, te is sorra kerülsz. A belga balga szűz után most Marianne van odabent.”

²³ O. v. 240×205 cm. J. b. I.: „Csók I. Budapest 1941”. MNG ltsz.: 64.22 T – Első változatát 1917-ben állította ki: *Magyar mesterek harmadik csoportkiállítása. Az Ernst-Múzeum kiállításai XXIV.* Budapest, Ernst Múzeum, 1917. Kat. 53.

„Hangulat” és „pátosz”: az új program jegyében



Az alkalmoszerző. — Várj kicsikém, te is sorra kerülsz. A belga balga száz után most Marianne van odalent.

2. kép. Csók István: Az *alkalmoszerző*. Borsszem Jankó, 1914

A költő 1896 nyarán, Nagybányán az ott időző festőkkel állapotodott meg versei illusztrálásában.²⁵ Csók távolmaradását nemcsak az magyarázza, hogy ő csak a következő nyáron csatlakozott a kolóniához, hanem az is, hogy minden erejét lefoglalta első nagy szimbolista kompozíciójával, a *Melankóliával* való küzdelme. Részvétele szintúgy csupán jelképesnek tekinthető Bródy Sándor 1898-ban megjelent regényének, *Az ezüst kecskének* a modern képköltők derékhadát felvonultató illusztrálásában is, melyben mindössze egy kisebb kép erejéig vállalt részt (3. kép).²⁶ Mindazonáltal e két

Csók első jelentős illusztrációs munkája a *Bánk bán* díszkiadása volt 1899-ben. Hasonló vállalkozásokban művésztársai is részt vettek. Az új festőnemzedék első jelentős fellépése a modern könyvművészet területén Kiss József verseinek illusztrált díszkiadása volt 1897-ben.²⁴



3. kép. Csók István: Illusztráció Bródy Sándor *Az ezüst kecske* című kötetéhez, 1898

²⁴ Kiss József költeményei. Ferenczy Károly, Grünwald Béla, Hollósy Simon, Réti István, Thorma János képeivel. Budapest, Révai Testvérek, [1897]. Elemzése: GÁBOR Zsuzsa: Illusztrációk Kiss József Költeményeinek 1897-es díszkiadásához. In: *Nagybánya művészete*. Kiállítási katalógus. Szerk. CSORBA Géza–SZÜCS György. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1996, 141–151.

²⁵ Kiss József: Az én könyvemről. In: *Kiss József és kerekasztala*. Szerk. n. Budapest, Kiss József prózai munkáinak kiadóvállalata. 1934. 16–17.

²⁶ BRÓDY Sándor: *Az ezüst kecske*. Budapest, Pallas, 1898. – A címloldal felsorolja a kötet képeinek kivitelezésében részt vevő alkotókat, köztük Csókot is, ám az albumban csupán egy olyan kicsiny, jelzés nélküli kép található, amely stilírisan Csókhöz köthető – Fortuna alakja, 65. oldal.

album sok tekintetben mintát (vagy megerősítést) adhatott Csók saját illusztrátori vállalkozásához. A szövegnek nem alárendelt, hanem azzal párhuzamos, önelvű ábrázolás e művekben kapott első ízben szerepet. Réti István szavai Csók saját programjával is összhangban voltak: „Mi az illusztrációt valamennyien egyértelműen a szöveget kísérő, nem pedig megismétlő képnek fogjuk fel, olyannak, amelynek célja a költemény hangulatát, miként a zene teszi zeneileg, szabadon, képzőművészeti intencióval kifejezni.”²⁷

Katona József drámájának Csók István által illusztrált díszkiadása 1899 decemberében jelent meg.²⁸ A *Bánk bán* könyvkereskedői forgalomba nem került, mivel az a *Pesti Napló* ajándéka volt a lap előfizetőinek. A mérsékelt ellenzéki napilap a századvégen elsősorban kulturális tárcái révén volt kedvelt, művészeti rovatának szerzői közt szerepelt többek között Malonyay Dezső. Év végi ajándéka jól bevált kereskedői fogásnak számított a lapkiadók berkeiben, s kétségtelenül az előfizetők megtartását szolgálta.²⁹ Palágyi Menyhért a kötet ismertetésekor kiemelte, hogy a korban szokásos kalendáriumok vagy regények helyett a kiadó igényes díszművet ajándékoz olvasóinak.³⁰ A *Pesti Napló* albumai valóban messze kiemelkedtek a korszak hasonló kezdeményezései közül, ami vélhetően annak is köszönhető, hogy az újság hosszú időn át a legjelesebb illusztrált köteteket kiadó Athenaeum nyomdáiban készült. A sorozatot a kiadó a következő szempontok szerint építette fel: a magyar irodalom legismertebb és legolvasottabb klasszikusainak művei, jó nevű művészek képeivel kísérve, elsőrangú luxuskivitelben. Albumsorozata szándéka szerint valódi művészkönyv volt, amelynek fő sajátossága, hogy az illusztrátor neve éppen úgy fémjelzi azt, mint az íróé. A századvég luxuskönyvei (*livre d'artiste, livre peinture, gift-book, Prachtausgaben*) a könyvkiadók részéről a piac tágitásának, a polgárság meghódításának eszközei voltak.³¹ Igényes kivitele révén a műtárggyá avatott könyv egyszerűre elégítette ki a polgárság művelődési és reprezentációs vágyát, miközben művészi szalondekorációként, exkluzív szobadíszként szolgált, egyszersmind a minőségi kultúra (irodalom és képzőművészet) terjesztője is volt. „A művészethez az otthonban tartoznak a könyvek és albumok is. Nem képzelhetünk el elegáns és lakályos salont néhány pompás illusztrált mű nélkül, mely az asztalokon elszórva nagyon élénkíti az egész kép hatását, s nagyban bizonyít a háziak műveltségéről és műérzékéről. Olyan könyvek, mint Göthe [sic] nőalakjai Kaulbachtól, Doré Bibliája vagy Dantéja, Engelbert Seibertz Faustja s magyarul az illusztrált Petőfi, Arany fényképekkel ellátott kiadása, a »Leányvári boszorkány« gróf Zichy Gézától stb. ép annyira ékítenek, mint bármely más díszmű” – írta Wohl Janka 1882-ben megjelent lakberendezési tanácsadó könyvében.³² A díszművek használata méretük és súlyuk miatt speciális körülményeket, különös figyelmet igényelt, ami olvasásukat ünnepélyes pillanattá avatta.

²⁷ RÉTI István: *A nagybányai művésztelep*. Budapest, Kulturtrade, 1994. 41.

²⁸ KATONA József: *Bánk bán*. Dráma öt felvonásban. Csók István képeivel illusztrált díszkiadás. A *Pesti Napló* ajándéka előfizetőinek. A dráma magyarázatát írta: JÓKAI Mór. Katona József életrajzát írta: ZILAHY KISS Béla (Junius). A Nemzeti Színház Bánk bán előadásainak történetét írta: TÁBORI Róbert. Budapest, Kosmos nyomda, Pesti Napló kiadása, 1899.

²⁹ A vevőcsalogatás kiterjedt gyakorlatára számos példát hoz: LAKATOS Éva: Lapkiadás mint üzlet II. *Magyar Könyvszemle*, 119. 2. 1993. 178–191. – Újraközlve: In: Uő: *Sikersajtó a századfordulón. Sajtótörténeti megközelítések*. Budapest, Balassi, 2004. 38–50.

³⁰ PALÁGYI Menyhért: A *Pesti Napló Bánk bán*-ja. *Pesti Napló*, 50. 354. 1899. december 22. 1–2.

³¹ GÜNTER HÄNTZSCHEL: Gedichte und Illustrationen in Anthologien und Prachtausgaben des 19. Jahrhunderts. Das Beispiel Heinrich Heine. In: *Buchillustration im 19. Jahrhundert*. 1988. i. m. 67–85; a téma hazai összefoglalásai: LYKA Károly: Illusztrált magyar díszművek. *Műcsarnok*, 1898, 195–197; KOZOCSA Sándor: Régi magyar könyvillusztrációk. *Művészet*, 5. 7–8; FITZ József: A ferencjózsefi korszak magyar díszkiadásai. *Könyvbarát*, 1960. 1. 579–600; GELLÉR Katalin: *A szecessziós könyvillusztráció Magyarországon (1895–1925)*. Miskolc, Miskolci Galéria, 1997. 35–38.

³² WOHL Janka: *Az otthon*. Budapest, 1883, 59–60. Idézi: MOLNÁR Julianna–VARIJÚ Zsuzsanna: Az olvasás és a könyv szerepe a dualizmus-kori polgárság magánéletében. *Magyar Könyvszemle*, 115. 3. 1999. 338.

A *Pesti Napló* előfizetőknek szánt exkluzív sorozatának első kötete Madách Imre *Az ember tragédiája* volt, amelyet a Zichy Mihály illusztrációiról készült öt „fénynyomatú kép”, azaz fényképmelléklet kísért.³³ A tragédia első, Zichy rajzaival illusztrált díszkiadása 1887-ben jelent meg szintén az Athenaeum kiadásában, ezt a következő évben egy húsz heliogravúr képmellékletet tartalmazó, bővített változat követte.³⁴ A *Pesti Napló* ajándékkötete megtartotta a korábbi díszkiadások alapmotívumait, de az ornamentális keretbe másként elhelyezve, új rajrészletet komponált, kiegészítve „A Pesti Napló ajándéka” felirattal. Kötését a bibliofil, kis sorozatban készülő, egyedi rajzolatú kötésekre szakosodott Aufrecht és Goldschmied cég készítette Gottermayer Nándor műhelyében.

Az Athenaeum a biztos siker jegyében másodjára is „saját készletből” dolgozott, amikor 1898 karácsonyára Arany János balladáinak Zichy Mihály által illusztrált válogatásával ajándékozta meg a *Pesti Napló* előfizetőit.³⁵ Zichy Mihály az 1890-es években mindazt képviselte, amit a nagyközönség az irodalmi illusztrációtól elvárt, rajzainak legfőbb ereje a szövegek drámai elemeinek hatásos megjelenítésében rejlett.³⁶ Riedl Frigyes a Zichy–Arany balladák *Pesti Napló* által kiadott 1898-as kötetében az irodalmi illusztrációt általánosan mint a szöveg magyarázatát, kiegészítését, interpretációját határozta meg.³⁷ Ebben az értelmezésben az illusztrátor egyszerűen értelmező olvasó, kommentáló irodalmár, interpretáló színész és társalkotó. Különös jelentőséget nyernek mindezek a feladatkörök a balladailusztrátor gyakorlatában, hiszen Riedl megfogalmazása szerint „A ballada elbeszélése mindig hézagos, lüktető, az események láncolata meg-megszakad, a költő csak sejteti velünk az összekötő elemeket: az alakok sejtelmes félhomályból emelkednek ki, mely képzeletünket kiegészítésre izgatja. Ez a kiegészítés: a költőtől csak odavetett néhány vázoló vonalnak biztos kézzel való kihúzósa – íme a balladailusztrátor feladata.”³⁸ Zichy kivételes szerepét a századforduló illusztrációs művészetében jól jelzi, hogy a *Pesti Napló* sorozatának egyetlen monografikus kötetét neki szentelte, 1902-ben.³⁹



4. kép. Hegedüs Geiger Richárd: Katona József *Bánk bán* című drámájának borítója, 1899

³³ MADÁCH Imre: *Az Ember tragédiája. Drámai költemény. A Pesti Napló olvasóinak. A költő arcképével, egy kézirat hasonmásával és Zichy Mihály öt fénynyomatú képével.* Budapest, Athenaeum, 1897.

³⁴ MADÁCH Imre: *Az Ember tragédiája. Drámai költemény. Zichy Mihály tizenöt képével, rézfénymetszetben.* Budapest, Athenaeum, 1887; Uő: *Az Ember tragédiája. Drámai költemény. Második, öt rézfénymetszettel bővített díszkiadás. Zichy Mihály húsz képével, rézfénymetszetben.* Budapest, Athenaeum, 1888.

³⁵ *Arany-Zichy Album.* Arany János 24 költeménye. Zichy Mihály 40 rajzával. A *Pesti Napló* ajándéka az 1898. évre. Budapest, Ráth Mór, 1898. – Az eredeti illusztrációk, Arany 24 balladájához készült képek 1894 és 1898 között 18 füzetben láttak napvilágot Ráth Mór kiadásában. – Révész Emese: „Arany – Zichy”. Zichy Mihály illusztrációi Arany János balladáihoz. In: *Zichy Mihály.* Szerk. RÓKA Enikő. Budapest, Occidental Press–Zichy Mihály Alapítvány, 2001. 64–96. Zichy rajzainak közlési jogát valószínűleg Arany László közvetítésével szerezte meg a lap, amely az „irodalmi Deák-párt” egyik fő orgánuma volt. Az album a balladák nyomtatott szövegét adja, szabadon válogatva Zichy rajzaiból.

³⁶ GELLÉR Katalin: Az illusztrálás démonja és a Démon változó arca. Doré és Zichy. In: *Zichy Mihály, a „Rajzoló fejedelem”.* Kiállítási katalógus. Szerk. RÓKA Enikő. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2007. 69–82.

³⁷ RIEDL Frigyes: Zichy Mihály képei Arany balladáihoz. In: *Arany-Zichy Album,* 1898. i. m. VII–XV. – Újraközölve: *Pesti Napló,* 49. 346. 1898. december 15., 1–6.

³⁸ Uo., IX. oldal.

³⁹ *Zichy Mihály élete, művészete és alkotásai.* Tizennyolcz szöveggéppel és negyven műmelléklettel. A „Pesti Napló” ajándéka. Budapest, Athenaeum, 1902. – LÁNDOR Tivadar és LONDESZ Elek tanulmányaival és magyarázataival.

A kiadó látványosan törekedett arra, hogy albuma ne pusztán egy legyen a *Bánk bán*-kiadások sokaságában, hanem önálló *artefaktum*, amely mind tartalmában, mind megjelenésében egyedi. A *Bánk bán* díszkiadásának borítóját Hegedüs Geiger Richárd, a századvég gyakran foglalkoztatott alkalmazott grafikus tervezte (4. kép). Szecessziós ornamenséhez emblematikus figurális elemeket társított, a pártütésre utalva az indázat csúcsára fúriát, záródíszként uralkodói jelvényeket helyezett. Dekoratív ornamenseket tervezett továbbá a dráma egyes felvonásainak fejléceire. Ornamentei tudatosan használták a századforduló növény-szimbolikáját: az első felvonáshoz szőlőleveles indázatot, a másodikhoz magyaros tulipános díszítményt, a harmadikhoz mákvirágokból, a negyedikhez pipacsokból komponált fejléceket. A szecessziós, ornamentális borító elvont szimbolikus világa Katona József medalionba helyezett, aranyozott, dombornyomásos arcképét kereteli. Az arckép Barabás Miklós azon rézmetszete alapján készült, amely egykor a dráma 1856-os, kecskeméti kiadása előtt jelent meg, és később is nagy népszerűségnek örvendett.⁴⁰

A *Pesti Napló* ezt követő években megjelenő ajándékköteteinek egységes szecessziós megjelenését Hegedüs Geiger Richárd borítótervei és könyvdíszai, valamint Gottermayer Nándor remekművű kötéseinek biztosították. 1900-ban a Kisfaludy Sándornak szentelt *Himfy-album* rajzait Radoné Hirsch Nelli készítette.⁴¹ 1903-ban Vörösmarty Mihály válogatott munkáit ajándékozta előfizetőinek a *Pesti Napló*.⁴² Borítóján a költő Kallós Ede és Márkus Géza által tervezett, nagyszabású emléksobornak dombornyomású képe jelent meg.⁴³ Illusztrátorai a századforduló legkülönbözőbb festői irányzatait képviselték: a késő romantika és akadémizmus hagyományaitól (Madarász Viktor, Székely Bertalan, Tardos Krenner Viktor) a szalonzsáneren át (Kémény Jenő) a modern realista és szimbolista törekvésekig. Utóbbiakat Deák-Ébner Gyula, Hegedüs László, Fényes Adolf, Ferenczy Károly és Kernstok Károly képviselték. Ezzel a sokszínű, heterogén képi világgal szemben a kötet képeit elemző Gerő Ödön tanulmányában egyértelműen az újabb illusztrációs stílus mellett foglalt állást: „Az olyan illusztráció, a mely az irodalmi műnek nem a hatását ábrázolja, hanem a tartalmát magyarázza, nemcsak a művészet szellemével, hanem a logikával is ellenkezik” – szögezte le már az elején.⁴⁴ Programbeszédnek is tekinthető írásában a képet „az irodalom szolgálatába helyező”, „szövegmagyarázó” ábrázolás helyett a szöveggel egyenrangú illusztrációt tartja korszerűnek. Az irodalmi szöveg autonóm interpretálására a tárgyyszerű leírástól elvonatkoztató olyan képi műfajokat tekinti alkalmasnak, mint az „allegoria, szimbolikus festmény, hangulatkép”.⁴⁵ Meglátása szerint a költészet mellé szegődő kép akkor lehet sikeres és korszerű, ha a vers hangulatának és pátosának kiemelésére törekszik. A személyes benyomást, a vers keltette hangulatot Gerő megítélése szerint leginkább Fényes, Ferenczy és Kernstok képei ragadják meg. Bár Csók e kötet rajzolóit között nem szerepelt, irodalmi illusztrációi szorosan kapcsolódtak a Gerő Ödön által összegzett programhoz.

⁴⁰ SÜMEGI György: Katona József múlt századi arcképei. In: *Cumania*. A Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Közleményei. 6. szám. Szerk.: HORVÁTH Attila, OROSZ László. Bács-Kiskun Megyei Múzeumi Igazgatóság, Kecskemét, 1979, 119–136.

⁴¹ *Himfy-album*. A Pesti Napló 1900. évi karácsonyi ajándéka előfizetőinek. Budapest, Pesti Napló kiadása, 1900.

⁴² *Vörösmarty-album*. A költő válogatott költeményei. *Csongor és Tünde*. Szerk. LÁNDOR Tivadar. Húsz színes műmelléklettel és számos szöveggel. A Pesti Napló előfizetői számára készült kiadás. Budapest [Franklin] [1903].

⁴³ A szoborpályázat díjnyertes műveit 1902 szeptemberétől a nagyközönség számára is kiállították, ekkor közölte azok képét a *Művészet* is, köztük Kallós Ede és Márkus Géza kivitelezésre javasolt modelljét. (*Művészet*, 1. 1902. 212–213). A tervezettől részleteiben eltérő emlékművet 1908-ban avatták fel Budapesten. – LIBER Endre: Budapest szobrai és emléktáblái. *Statistikai Közlemények*, 69. 1. 1929. 271–287.

⁴⁴ GERŐ Ödön: Művészek a Vörösmarty-albumban. In: *Vörösmarty-album* [1903.] i. m. 113–119: 113.

⁴⁵ Uo. 114.

„A jelszónk léssen: Melinda!” A Bánk bán szimbolista értelmezése

Katona József drámája jól illeszkedett a kiadó azon szándékához, hogy a magyar irodalom klasszikusait adja közre díszes formában. Míg Madách Imre és Arany János műveihez eleve rendelkezésre álltak Zichy Mihály elsőrangú illusztrációi, a *Bánk bán* nem rendelkezett ilyen képi hagyománnyal. Csók neve ekkor ugyan már nem ismeretlen a hazai műértő közönség előtt, megbízása mégis merész lépésnek tekinthető, hiszen benne egyértelműen az új festőnemzedék egyik képviselőjére esett a kiadó választása. Csókot nemcsak korábbi illusztrációs hagyományok nem kötötték, de megbízói is szabad kezet adtak számára, legalábbis ezt sejtetik Palágyi Menyhértnek a kötetet bemutató szavai: „teljesen a művészre bízta ama jelenetek kiválasztását, melyek a legalkalmasabbak a festői megvilágításra.”⁴⁶

A századvégen Katona József *Bánk bánja* már a nemzeti drámairodalom kanonikus művének számított. A kiegyezés előtt a cenzúra által következetesen betiltott vagy megcsonkított mű előadásai politikai demonstrációt jelentettek; általuk az elnyomó idegen uralkodó ellen forduló bán alakja szabadsághőssé nemesedett. 1848. március 15-én a Nemzeti Színház ingyenes bemutatón tűzte műsorára a darabot, s a kiegyezés után 1896-ig több mint száz előadást ért meg színpadán Katona drámája,⁴⁷ 1861-től pedig Erkel Ferenc operája révén a nemzeti zeneművészet alapműveként lett népszerű. Főbb szerepeiben a kor ünnepelt színésziársai tündököltek: Egressy Gábor, Lendvay Márton, Laborfalvy Róza és Prielle Kornélia. A *Pesti Napló* kötet hangsúlyozottan történeti kontextusban helyezte el a drámát: Jókai Mór bevezető sorai a darab kultuszát erősítették meg, Zilahy Kiss Béla Katona-életrajza az alkotó személyiségét állította középpontba, Tábori Róbert pedig a nemzeti színjátszás történetébe illesztette. Utóbbihoz kapcsolódóan a kötetben a darab színpadi előadásainak szinte valamennyi fontos szerepképe megjelent. Az immár legendássá vált főszereplőket az 1845-ös előadásokat követően Barabás Miklós örökölte meg.⁴⁸ A reformkori divatlapokban kőrajzban sokszorosított szerepképeket bizonyára Csók is jól ismerte, s a viseletek részleteihez felhasználta.

A színpadképeken kívül egyéb mintája nemigen volt a festőnek a dráma képzőművészeti megformálására, hiszen az minden sikere ellenére sem ihlette meg a kor képzőművészeit.⁴⁹ Ennek is köszönhető, hogy Csók szabadon interpretálhatta a művet. A historizáló történeti kép hagyományaitól elszakadva nem kosztümös színpadképet alkotott, a korhű részletek helyett a drámai szituációk lélektani mozzanataira összpontosított. Gyulai Pál, Jókai Mór, Arany János és a századforduló irányadó irodalomkritikusainak értelmezésével összhangban Katona drámájából leginkább a lélek tragédiája foglalkoztatta.⁵⁰ Képein Bánk bánt nem mint cselekvő hőst, hanem – Hamlethez hasonlóan – mint vívódó, töprengő alkotót jelenítette meg, kompozíciói fókuszába a téboly és a bosszúállás határán egyensúlyozó női hősöket állította. Festői eszköztára is ennek szolgálatában áll. A századvég szimbolizmusában kedvelt módon hőseit elmosódott, ködös, a figurákat épp csak sejtető módon idézte meg. Ezek a „hangulati képek” érzéki módon tárták fel a tragédia szereplőit mozgó legbelső szenvedélyeket, az ösztönök gomolygó ködéből felvillanó, pusztító indulatokat. A hangulati elemek kiemelésén túl abban is eltért a századvég akadémikus jellegű illusztrációs stílusától, hogy a dráma szereplőit

⁴⁶ PALÁGYI 1899. i. m.

⁴⁷ A dráma színpadi előadásairól lásd NÉMETH Antal: *A Bánk bán száz éve a színpadon*. Budapest, Budapest Székesfőváros, 1935.

⁴⁸ CENNER Mihály: *Magyar színésziportrék*. I. *Grafikus ábrázolások a XIX. században*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963.

⁴⁹ LISZTES László részletes munkája: *Katona József-bibliográfia* (Kecskemét, 1992) az 1899-es díszkiadáson kívül más 19. századi *Bánk bán*-illusztrációról nem tud. Az 1920-as években Gróf József és Kozma Lajos készített rajzokat a műhöz, legtöbb illusztrációja az 1960-as években készült (Kádár György, Borsos Miklós, Hincz Gyula, Konecsni György).

⁵⁰ A dráma irodalomtörténeti fogadtatásának történetét tárja fel OROSZ László: *A Bánk bán értelmezéseinek története*. Budapest, Krónika Nova, 1999.

nem színpadszerű térben mozgatta, kompozíciós kivágataiban inkább a személyiségben zajló lélektani történéseket kiemelő közeli nézetek jellemzőek.

A dráma díszkiadásához Csók öt illusztrációt készített, minden színhez egyet. Kompozícióit a kiadó önálló lapokon, fekete-fehér fénynyomat (heliogravúr) technikával sokszorosítva illesztette az albumba. A nagybányaiakhoz hasonlóan Csók sem kifejezetten *alkalmazott* grafikai műben gondolkodott, hanem *önálló* festői darabokat alkotott, amelyek kapcsolódtak ugyan az illusztrált szöveghez, de önmagukban is szuverén alkotások. Az öt reprodukált lap közül egyedül a Tiborc alakját ábrázoló szénrajz, a többi előképe olajfestmény volt, amelyek közül jelenleg kettőt ismerünk. A reprodukciók (egy kivételével) a szövegnek azon helyén jelennek meg, amelyre közvetlenül vonatkoznak. Az eredendően laza kép–szöveg kapcsolat szorosabbra fűzését emellett a képek alatt megjelenő címek is segítik. A kor illusztrációs szokásaitól eltérően ezek nem a konkrét szöveghelyek, idézetek, hanem az ábrázolásokhoz kapcsolódó, összegző címek. Mindez magához a könyvhöz mint kereskedelmi jellegű termékhez kapcsolódó feliratokkal egészül ki („Bánk bán díszkiadásához – A Pesti Napló tulajdona”).



5. kép. Csók István: *Melinda*.
Illusztráció a *Bánk bán*hoz, 1899

A *Bánk bán* számos mozzanatában illeszkedett Csók korai műveinek világához. A drámát átszövő ármány, erőszak, téboly és halál csöppet sem volt idegen a *Báthory Erzsébet* festőjétől. A díszkiadás belső borítója elé kötött nyitókép Melindát ábrázolja (5. kép).⁵¹ Csók öt kompozíciója közül ez az egyetlen, amely nem a vonatkozó felvonáshoz illeszkedik. Bánk bán feleségének neve már az I. felvonásban hangsúlyos szerepet kap: „A jelszónk léssen: Melinda!” – mondja Petur bán a 4. jelenetben. A nyitókép azonban Melindát egyértelműen már a tragikus végkifejlethez kötődő téboly állapotában idézi meg. Csók egész drámai felfogására igen jellemző választás, hogy nem a címszereplő Bánk bánt, hanem egy női alakot helyez középpontba. A kép készülése idején különösen foglalkoztatták őt a végletes aszszonyi sorsok.⁵² Melinda a századvég olvasatában jellegzetesen hisztérikus-neurotikus teremtmény, aki éppúgy áldozata saját túlfűtött érzékiségének, mint a politikai intrikáknak és a férfiak csillapíthatatlan hatalomvágyának. A századforduló irodalomtörténeti interpretációival összhangban Rakodczay Pál 1901-es elemzésében az egész mű központi

alakjának Melindát tartja: „Az egész tragédia jelszava: Melinda. Ezzel indul meg a darab. Bánk maga veszti el Melindát. Elátkozza gyermekét, Melinda megőrül, a többi mind ebből következik. Ő lesz okozója azon lény vesztének, kit meg akar menteni.”⁵³ Csók tehát azzal, hogy Melinda

⁵¹ Jelezve a képen balra lent: „Csók”. Felirata a kép alatt középen: „MELINDA.” – Balra lent a kép alatt: „Bánk bán képes díszkiadáshoz.” – Jobbra lent a kép alatt: „A Pesti Napló tulajdona.” – A belső címlap előtt.

⁵² Révész Emese: *Femme fatale* avagy a női test démonizálása Csók István aktfestészetében. In: *A modell. A női akt a 19. századi magyar festészetben*. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 415–433.

⁵³ RAKODCZAY PÁL: *Madách Imre élete és költészete*. Budapest, Stampfel. 1901, 38–40. – Idézi: OROSZ 1999. i. m. 51.

alakját a képek sorrendjében és arányaiban is kiemeli, a drámát nem politikai, hanem elsősorban szerelmi tragédiaként értelmezi.⁵⁴

Csók Melindát kibontott hajjal, a téboly állapotában idézi meg. A leomló, hosszú haj a századfordulón gyakorta kapcsolódott a végzetes, érzéki, ösztönein már uralkodni nem tudó nő alakjához. Jellegző példái ennek Médeia ábrázolásai vagy Edvard Munch *femme fatale*-figurái (6. kép).⁵⁵ Csók hazai előképekre is támaszkodhatott témája választásakor: akadémiai mesterét, Székely Bertalant élen foglalkoztatta a pszichiátria új keletű tudománya, a Rókus kórházban maga is megfigyelte az elmebeteg viselkedését.⁵⁶ Arany János balladája, az *Ágnes asszony* illusztrációiban a poszttraumatikus örület kialakulásának pontos képi látletét nyújtotta.⁵⁷ Talán részben Székely sugallatának is köszönhető, hogy Csók már mintarajziskolás éve alatt felvázolta a *Báthory Erzsébet* első változatát. Székely másik tanítványa, Gyárfás Jenő szintén Arany nyomán elevenítette meg Kund Abigélt, a szerelmi téboly áldozatát. Vallomása szerint a *Tetemrehívás* főalakjának megformálásához elmebetegekről is készített tanulmányokat.⁵⁸ Ábrázolásmódjával Csók Melindája szoros rokonságot mutat. A téboly különféle változatai legnagyobb gazdagságban azonban Zichy Mihály Arany János balladáihoz készített illusztrációiban jelentek meg 1895-től. Zichy különös érdeklődést mutatott a „lélek örvényeinek” káprázatai iránt, illusztrációiban kiemelt szerepet kaptak a balladák azon mozzanatai és hősei, amelyek a megbomlott öntudat vízióhoz kapcsolódnak.⁵⁹ Zichy és Csók egy időben jelentkező, azonos érdeklődését közös francia indítatásuk magyarázhatja, hisz Párizs ekkor a megújuló pszichiátria európai fellegvára volt. Csók saját gondolkodásában is fontos szerepet töltött be a tébolyult asszony figurája: a *Bánk bán*



6. kép. Edvard Munch: *A bross*. Litográfia, 1903

⁵⁴ Hasonló szempontok mentén elemzi PAPP István: Észrevételek Melinda dramaturgiai szerepéről. *Irodalomtörténet*, 1981. 953–966.

⁵⁵ Henk VAN OS: A framing for the femme fatale. In: *Femmes fatales. 1860–1910*. Exhibition catalogue. Antwerpen, Groningen Museum, 2003. 11–21.

⁵⁶ Könyvtárban Jean Martin Charcot egyik műve is megtalálható volt: *Neue Vorlesungen über Krankheiten der Nervensystems*. Leipzig, 1886. MTAK Kézirattár, Ms 5006/24 – Az értékes információt Szőke Annamária segítségének köszönhettem; 1878-as feljegyzése szerint Thanoffer Lajos örült nőbetegeit figyelte meg. IMRE Györgyi: A modell. In: *A modell. A női akt a 19. századi magyar festészetben*. Kiállítási katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2004. 20.

⁵⁷ Reprodukálva: Székely Bertalan (1835–1910) kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. BAKÓ Zsuzsanna. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1999. Kat. 54–56, 132–133. Ágnes asszonyt Székely az utolsó képen a tébolyult nő ábrázolásainak hagyományai szerint rongyos ruhában, borzasan mutatja. A *Dobozi* vagy az *Egri nők* amazonjai a harcosszellemű, a *femme fortes*, a „heroikus mánia” 17. századi képi hagyományára visszavezethető típusával mutatnak rokonságot. Erről lásd Jane KROMM: *The Art of Frenzy. Public Madness in the Visual Culture of Europe. 1500–1850*. London–New York, Continuum, 2002. 39–99.

⁵⁸ „Az arckifejezés persze nehéz stúdiókat igényelt, s bizony előzőleg nem egyszer megfigyeltem az örülteknek, vagy a verekedő, indulatos embereknek az ábrázatát.” *Brassói Lapok*, 1924. január 18. Idézi GAZDA József: *Gyárfás Jenő*. Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 1969. 38.

⁵⁹ Révész 2001. i. m.



7. kép. Alszegehy Irma Melinda szerepében a Nemzeti Színházban, 1893 körül

peihez egyébként nem kapcsolódott ez az állapot, megformálóit rendszerint a szeplőtlen hitves szerepében állították be a fotósok. Ez alól csak Alszegehy Irma Mártonffy Gyula által készített szerepképe kivétel, amelyen a Nemzeti Színházban 1893-tól Melindát megformáló színésznő kibontott hajjal, égre emelt szemekkel jelenik meg (7. kép).

A sorozat második lapja a II. felvonás 2. jelenetét illusztrálja: a Petur bán házában az éj leple alatt öszszegyűlt békétlenek a maguk oldalára igyekeznek állítani Bánk bánt.⁶² Noha Katona a felvonás elején a helyszín pontos leírását adta, Csók nem ragaszkodott a szerző utasításaihoz. A szereplőket Petur, Mikhál és Simon, valamint Bánk kettős csoportjára redukálta, a konfliktust pedig drámai gesztusokkal és nyugtalanító fény-árnyék kontrasztokkal érzékeltette. A bán viseletét, jellegzetes tollas fejfedőjét Barabás Miklós széles körben ismert, Lendvay Mártont ábrázoló sze-

illusztrációi előtt nem sokkal fejezte be egyik fő művét, a *Báthory Erzsébetet*, akinek alakját és véres tetteit az egykorú kritika is a szexuálpatológia éledő tudományának körébe sorolta.⁶⁰

A századfordulós szimbolizmus tipikus *femme fatale*-alakjai mellett Csóknak a dráma néhány közvetlen képi ábrázolása is ihletője vagy forrása lehetett. Melinda tébolyát Katona szövege csak sejteni engedte, bomlott elmeállapotára csupán a IV. felvonás 4. jelenetében Gertrudis félmondata utal: „Vigyétek el szegény tébolyultat!”. Ezzel szemben Erkel operájában Bánk felesége megőrül és vízbe veti magát. Ezt a jelenetet ábrázolta a bemutatót követően a *Vasárnapi Újság* fametszete, és ezt emelte címlapjára az opera kottája is (8. kép).⁶¹ Utóbbi kibontott hajjú, egyik kezével a fejéhez kapó nőalak a megbomló elme képi ábrázolásának jellemző toposza. Melinda színpadi szerepké-



8. kép. Erkel Ferenc operája, a *Bánk bán* kottájának címlapja, 1861

⁶⁰ Révész Emese: Csók István: *Báthory Erzsébet* (1895). Egy „mestermű” fogadtatása és utóélete. *Művészettörténeti Értesítő*, 58. 2009. 4. 283–313.

⁶¹ Felirata: „Tiszai jelenet a 'Bánk bán' című operából.” *Fametszet. Vasárnapi Újság*, 8. 51. 1861. december 22. 604.

⁶² Felirata a kép alatt középen: „BÁNK AZ ÖSSZEESKÜVŐK KÖZÖTT.” – Balra lent a kép alatt: „Bánk bán képes díszkiadásához” – Jobbra lent a kép alatt: „A Pesti Napló tulajdona.” – 38. oldal után.

repképe nyomán formálta meg.⁶³ Mindemellett a szereplők kifejező, deklamáló mozdulataiban is sejthető a színpadi látvány (szerepképeken átszűrte) hatása. Míg Melinda képmása esetében csak gyanítható, ezúttal bizonyos, hogy az illusztráció előképe olajfestmény.⁶⁴ A reprodukción elvész az eredeti mű zöldeskékre hangolt, csaknem monokróm koloritja, amely titokzatos, némiképp melankolikus hangulattal hatja át a jelenetet. A színes monokróm festésmódot gyakorta használták ekkor az illusztrációs célra dolgozó alkotók, így Hollósy Simon vagy Ferenczy Károly. A reprodukálás praktikus megfontolásain túl a századvégen oly kedvelt ködös, „sfumatos” hatásoknak is kedvezett ez a technika. Végeredményben a Gerő Ödön által oly fontosnak tartott „hangulat” és „pátosz” együttesen jellemzi a kompozíciót. A szimbolizmus lélektani érzékenysége jegyében Csókot a maskulin erő, aktivitás helyett a lelki vívódás, a morális választás pszichés alaphelyzete foglalkoztatja.

A közelmúltban felbukkant festmény más tekintetben is fontos dokumentuma Csók korai pályájának. A *Bánk bán*-ciklus alkotásának idején Csók egyik legválságosabb korszakát élte. E küszködésekkel teli időszak kulcsfontosságú dokumentuma az összeesküvés-jelenet hátoldalán található képtörredék, amely minden bizonnyal a később megsemmisített korai fő mű, a *Szabadíts meg a gonosztól* egyik variánsának fragmentuma.⁶⁵ A keresztre feszített Krisztust ábrázoló részlet töredékessége ellenére is jól tükrözi az egykori mű festői kvalitásait.

A III. felvonásból Csók egyetlen figurát, Tiborc alakját emelte ki.⁶⁶ Mellékelt illusztrációja a sorozat egyetlen szénrajza, amely jelzése szerint a többi művel azonos évben, Öcsényben készült. Mivel Tiborc alakját ezt megelőzően nem örökítették meg színpadi szerepképek, Csók saját korai népeletképi tanulmányaiból emelt át egy stúdiomot.⁶⁷ A rajz érdekessége, hogy ez Csók legkorábbi ismert sárközi munkája. Az ezt követő évben az Alföldön, Bugacon fest hasonló karaktert (*Bugaci pásztor*, 1900, MNG), de 1902-től Öcsényben festett sárközi képeinek egyedüli főszereplői fiatal lányok lettek, ehhez hasonló idős férfialak többé nem kapott szerepet művein. Csókot gyaníthatóan a nagybányai művésztelep környékén érzékelhető belső feszültségek tartották távol Erdélytől, míg a dél-dunántúli, tolnai gazdálkodókhoz családi-baráti kapcsolatok fűzték: sógornője, Ferenczy Katalin dunaszentgyörgyi kúriájában gyakorta időzött nyaranta.⁶⁸ Öcsényben hamar kapcsolatba került a vidék kulturális hagyományait ápoló értelmiségiekkel, Kovács Aladárral és Ács Lipóttal. A velük folytatott eszmecsere csak megerősítették abban, hogy a Sárköz magyar ajkú, református lakói méltó hordozói a Csók által mind tudatosabban kutatott nemzeti jellegnek.⁶⁹

Csók következő képe *Bánk végzetes tettét*, a királynő meggyilkolását eleveníti fel, előtérben a trón lépcsőjén elterülő Gertrudis holttestével, háttérben pedig a gyilkos bán vészjósó

⁶³ Barabás Miklós: Lendvay Márton mint Bánk bán, 1845. – F. k.: „Lendvay mint Bánk bán.” J. b. I.: „Nyom. Walzel Pesten”. J. j. a képen: „M. Barabás M. 845”. Kőrajz, papír, 308×216 mm. A *Pesti Divatlap* melléklete, 1845.

⁶⁴ Olaj, vászon, 67,5×89 cm. J. j. I.: „Csók 1899” Magántulajdon.

⁶⁵ A kész képet Csók a Képzőművészeti Társulat 1899. december 15-én megnyílt tárlatán, a nagybányai művészek különtermében mutatta be. A nagy kompozíciót nem sokkal később feldarabolta. Ma csak egy kisméretű vázlata és Vénusz alakjának töredéke ismert belőle. Részletesebben lásd KIRÁLY 2002. i. m.; RÉVÉSZ Emese: A tavasz ébredése, avagy Vénusz diadala. Csók István újonnan előkerült remekművének előzményeiről. *Artmagazin*, 2. 2004. 22–23.

⁶⁶ Jelezve balra lent a képen: „Csók Öcsény 99” Felírata a kép alatt közepén: „TIBORC” – Balra lent a kép alatt: „Bánk bán képes díszkiadáshoz” – Jobbra lent a kép alatt: „A Pesti Napló tulajdona.” – 52. oldal után.

⁶⁷ Tiborcot hasonló mozdulattal, hasonló kellékekkel ábrázolja Tábori Kornél tanulmányának egyik illusztrációja, amely Bartha János színpadi alakítását rekonstruálja. Ezúttal vélhetően Csók műve hatott a rajzot jelző Wollnitz Vilmosra. – KATONA 1899. i. m. (28. jegyzet.) 120.

⁶⁸ SZILÁGYI Mihály: Adatok a sárközi népművészet felfedezéséhez, *Dunatáj*, 1980. 4. 15–21.

⁶⁹ BALÁZS Kovács Sándor: Egyesületek és magánosok a sárközi népművészet szolgálatában. In: *Wosinsky Mór Múzeum Évkönyve*, XXXII. Szekszárd, 2010. 453–533. – Csók ifjúkori jó barátja, Garay Ákos is festett Sárközben.



9. kép. Csók István: *Bánk megöli a királynét.*
Illusztráció a *Bánk bán*hoz, 1899



10. kép. Vittoria Bartolucci Gertrudis
szerepében, 1890 körül

sziluettjével (9. kép).⁷⁰ Fehér, virágmustrás ruháját korábban Vittoria Bartolucci Erkel operájában 1890-től megformált Gertrudis-szerepében viselte (10. kép). Csók illusztrációként szolgáló reprodukciójának eredetije ma csak töredékesen ismert, s az olajfestmény jelzésének megváltozott helye arra utal, hogy a kompozíció felső harmadát később maga a festő vágta le, megtartva a cselszövő királyné alakját.⁷¹ A festmény utólagos átkomponálása tehát ismét a női hőst emelte ki. A királynő meggyilkolása politikailag a dráma legkényesebb része volt. 1859-ben a Helytartótanács rendeletileg tiltotta meg az uralkodónő nyílt színi meggyilkolását vagy a holttest megjelenítését.⁷² Bár a kép készülése idején a tilalom már nem volt érvényben, Csók képi tabut szegett meg a halott királynő ábrázolásával, kiélezve annak hatalomellenes olvasatát.

A gonosz erőket megtestesítő királyné halálának párképe a sorozat záró darabja, a Melinda holttestét ábrázoló kép (11. kép).⁷³ Csók illusztrációja a drámai végkifejletet ragadja meg a Melinda ravatalára boruló bánnal és kisfiával, visszhangozva a reményvesztett hős szállóigévé vált szavait: „Nincs a teremtésben vesztes, csak én!” Melinda ezzel a képciklus keretmotívumává válik. A jelenetet Erkel operája nyomán 1861-ben a *Vasárnapi Újság* közölte.⁷⁴ Ám míg a fametszet sokszereplős, reprezentatív színpadi jelenetképet ad, Csók a halott asszony siratását misz-

⁷⁰ Jelezve balra lent a képen: „Csók” – Felirata a kép alatt középen: „BÁNK MEGÖLI A KIRÁLYNÉT.” – Balra lent a kép alatt: „Bánk bán képes díszkiadáshoz” – Jobbra lent a kép alatt: „A Pesti Napló tulajdona.” – 86. oldal után.

⁷¹ Olaj, karton, 45×49 cm. Jelezve balra lent: „Csók I.” Magántulajdon. Teljes, nagyobb méretű változata 1933 májusától szerepelt az *Árverési Közlöny*ben: Jelenet a Bánk bánból. 66×88 cm. J. j. I. *Árverési Közlöny*, 1933. május, 2. szám. Kat. 85.

⁷² OROSZ 1999. i. m. 33.

⁷³ Jelezve balra lent a képen: „Csók” Felirata a kép alatt középen: „BÁNK MELINDA RAVATALÁNÁL.” – Balra lent a kép alatt: „Bánk bán képes díszkiadáshoz” – Jobbra lent a kép alatt: „A Pesti Napló tulajdona.” – 102. oldal után.

⁷⁴ „Végjelenet a 'Bánk bán' operából.” Fametszet. *Vasárnapi Újság*, 8. 37. 1861. szeptember 15., 437.

tikus látomássá formálja át. Az éteri fényben derengő halott női arc szoros rokonságban áll a századvég szimbolizmusának megannyi átszellemült nőalakjával, Ferdinand Khnopff misztikus nőalakjaival, de a félhomályból felderengő, éteri szépségű profilja közelebbi rokona Rippl-Rónai József Párizsban festett „spirituális” női fejének.⁷⁵

Épp a jelenet elvont karaktere miatt meglepő, hogy a kompozíciót Csók beállított fotó előkép nyomán festette (12. kép). Csók pályája kezdetétől gyakran használt fotót munkájához, leginkább a műtermében beállított modellekről készített (vagy készített) felvételeket. Pár esztendővel korábbról ehhez hasonló felvétel maradt fenn Báthory Erzsébet szerepébe beállított modellről is. Az előbbiekkal közel egy időben, 1897 körül készülhetett az a modellfotó, amelyen fiatal, üde lányalak jelenik meg szabadban ülve: feltehetően a festő négy lánytestvérének egyike. Csók rá oly jellemző módon a felvételt ezt követően számos alakban és változatban használta fel újra, amiről a fotó hátoldalára festett és bekockázott (vagyis másolásra szánt) változat is árulkodik. A fénykép nyomán készült szénrajzot a *Pesti Napló* újabb illusztrált vállalkozása, a *Költők albuma* közölte egy kortárs költemény illusztrációjaképpen.⁷⁶ Emellett ismeretes a fotó redukált, festményváltozata is. De a plein air portré nyomán festette meg Csók egyik legnépszerűbb, később több változatban újragondolt zsánerképét, a *Dolce far niente*t (*Édes semmittevés*) is.⁷⁷

Csók tehát nem pusztán „szövegmagyarázó” képeket konstruál, hanem értelmező, alkotó módon kíséri Katona József drámáját. A színháték összetett narratíváját tömör képi metaforákba sűríti. Ezek olykor részleteikben utalnak a néző számára ismerős színpadi alakításokra (gesztusokra, ruhákra), más szóval illeszkednek a dráma képi tradícióihoz. Ugyanakkor a századvég olvasója számára már kissé nehézkes, archaizáló szöveget modern vizuális lát-



11. kép. Csók István: *Bánk Melinda ravatalánál*. Illusztráció a *Bánk bán*hoz, 1899



12. kép. Ismeretlen fényképész: Modellfotó a „Melinda a ravatalon” jelenethez, 1899 körül

⁷⁵ Csók a századvégen szoros kapcsolatban állt Rippl-Rónaival: Csók István: Rippl-Rónai és én. *Nyugat*, 28. 5. 1935. 102–109.

⁷⁶ Az eredeti szénrajz 52x38 cm, magántulajdon; reprodukálva: „Arczképed előtt.” Dengi János költeményéhez. Megjelent: *Költők albuma. Jelenkori magyar költők verseinek gyűjteménye*. Szerk. RADÓ Antal. 35 magyar festőművész rajzaival. A *Pesti Napló* karácsonyi ajándéka előfizetőinek. [Budapest, 1901], 80. oldal után. Festményváltozata: *Árverési Közlöny*, 1940/94. június – reprodukálva.

⁷⁷ Első változata kiállítva: *Offizieller Katalog der VII. Internationalen Kunstausstellung im Kngl. Glaspalaste zu München*. 1. Juni-ende Oktober, 1897. Kat. 317. Majd: *Nagybányai festők kiállítása*. Katalógus. Budapest, Régi Múcsarnok, 1897. december 15.–1898. január 15. Kat. 1.

ványelemekkel teszi ismerőssé. Látásmódja korszerű, a századforduló befogadójához illeszkedik, amikor a női hősöket és a szereplők közötti lélektani játszmákat helyezi a középpontba. Ebből fakadóan ösztönzi a kép és a szöveg közötti folyamatos interakciót, oszcillációt, a kettő termékeny összjátékát hozva létre.⁷⁸

Átiratok és változatok: Balassi Bálint és Gvadányi József versei

Csók következő jelentősebb illusztrációs vállalkozása ismét nagyobb könyvsorozathoz kötődött. A Lampel és Wodianer kiadó 1901-ben indította útjára a *Képes remekírók könyvtárát*. Ötvenkötetesre tervezett vállalkozásuk a magyar és egyetemes irodalom remekműveit gazdagon illusztrált, igényes kötetek formájában adta az olvasók kezébe. A nyolcadrét kötetek virágmintás, szecessziós borítója a szerző aranyozott, dombornyomásos arcképével a századforduló díszműveinek hagyományait folytatta.⁷⁹ A sorozat több mint ötven kötetét mintegy húsz magyar művész illusztrálta.⁸⁰ Egy részük historizáló-akadémikus szemléletű alkotó (Juszkó Béla, Gergely Imre), mások látásmódjában már a szecesszió és a szimbolizmus képi világának hatása hangsúlyosabb (Tull Ödön, Márk Lajos). Csók István szűkebb köréből csak Grünwald Béla kapott megbízást rajzok készítésére.⁸¹ Az illusztrátorok nevét sem a belső címlap, sem a képek feliratai nem említik, ám a kötetek végén rendszerint megjelent a képek jegyzéke, a képalkotók nevének feltüntetésével. A kis méretű köteteket alkalmanként nyolc-tíz, gondosan a vonatkozó szöveg mellé illesztett, ám megjelenésében különálló képmelléklet kísérte. Jelenlétük nyilvánvalóan a sorozat fényét volt hivatott emelni.

Csók a *Régi magyar költészet* két kötetéhez készített illusztrációi 1904-ben jelentek meg, a kötetekben reprodukált szénrajzok azonban már jóval korábban elkészültek, hiszen azokból hármat Csók már a Képzőművészeti Társulat 1902. téli kiállításán bemutatott.⁸² Az első kötetben Gergely Imre és Juszkó Béla illusztrációi mellett Csók három rajza jelent meg, mindhárom Balassi Bálint költeményeinek kísérőjeként. *Az én szerelmem haragszik most reám* címmel közölt kompozíció középpontjában melankolikus férfialak ül, jobbán fehér ruhás, rózsát kínáló nővel, balján lanton muzsikáló, sötét ruhás szépséggel.⁸³ Előképe vászonra szénrel rajzolt, monokróm kép.⁸⁴

⁷⁸ W. J. Thomas Mitchell értelmezése szerint az illusztráció a mediális „közöttiséget” hozza játékba: „a befogadás folyamatában megnyitja a folyamatos be- és visszaíródás lehetőségét: szövegtől a kép, de a képtől a szöveg felé is – folyamatos oszcillációban.” – VARGA 2012. i. m. 26–27.

⁷⁹ Az első kötetek ismertetése: *Erdélyi Múzeum*, 19. 1902. 108–109. A századfordulón több hasonló terjedelmű könyvsorozat is indult, így ezzel párhuzamosan a Franklin Társulat Magyar Remekírók sorozata, a Gyulai Pál által szerkesztett Olcsó Könyvtár, vagy a szintén Radó Antal által szerkesztett Magyar Könyvtár. Lásd TRÓCSÁNYI Zoltán: Sorozatok elvirágzása. *Magyar Könyvszemle*, 1940. 443.

⁸⁰ Benczúr Gyula, Garay Ákos, Gergely Imre, Grünwald Béla, Hegedüs László, Juszkó Béla, Löschinger Hugó, Márk Lajos, Neogrády Antal, Réthy Lajos, Spányik Kornél, Stein János, Szlányi Lajos, Telegdy László, Tull Ödön, Udvardy Géza, Vesztróczy Manó.

⁸¹ Vörösmarty Mihály verseihez készített négy illusztrációt.

⁸² *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Téli kiállítás 1902/3*. Budapest, Múcsarnok, 1902. Kat. 528, 529, 534.

⁸³ Jelezve balra lent a képen: „Csók.” Felirata a kép alatt középen: „Az én szerelmem haragszik most reám”. Balra lent a kép alatt: „R. M. K. 1.” Jobbra lent: „133. lap.” In: *Régi magyar költészet. Tinódi, Balassi, Gyöngyösi, A kuruc költészet*. Kiadta és bevezetéssel ellátta: FERENCZI Zoltán. Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai). Budapest, 1904. (Remekírók képes könyvtára.) I. kötet, 132. oldal utáni melléklet. A kapcsolódó költemény: BALASSI Bálint: *Anna nevére*. Uo. 133–134.

⁸⁴ Szénrajz, vászon, 47×82 cm. Jelezve balra lent: Csók. Kovács Gábor gyűjteménye.

A kompozíció Csók Nagybányán 1897-ben festett, később megsemmisített *Melankóliájának* változata.⁸⁵ Az első, Budapesten rendezett nagybányai kiállításra szánt művét Csók néhány nappal a bemutató előtt feldarabolta.⁸⁶ A pusztítást csak a kompozíció jobb oldali, ruhátlan nőalakja „élte túl”. Eltérő címeken említve (*Pesszimizmus, Istenhózzád szerelem*), de a képet többen is részletesen leírják. Csók maga emlékirataiban eképpen idézi fel: „Jobbfelül a lány világos tónusa arra volt jó, hogy meglegyen a szükséges egyensúly a baloldalon levő, hárfapengető komor, lilaruhás női alakkal. Melpomene tragikus verssorokat sugall a költőnek, ki a kép közepén levő kerek asztalra könyökölve, merengve nézi eltávozó ifjúságát.”⁸⁷ Réti István hasonlóképpen emlékszik vissza a nagy festményre: „Középütt asztalra könyökölve egy elegáns, mai öltözetű férfi néz utána esengve a búcsút intő ruhátlan nőalaknak (Vénusznak?). A másik oldalán a képnek egy lilabárony ruhás angyal csellózik.”⁸⁸ Az *Új Idők* 1897 augusztusában írott rövid beszámolója szerint a mű „az elröppenő ifjúság melankóliájáról szól”.⁸⁹ Csókot a téma ezt követően is folyamatosan foglalkoztatta: az 1900-ban festett *Tavaszbredése* a nagybányai kép derűs életigenlésre hangolt változata.⁹⁰ Az a jelenet tehát, amelyet a *Régi magyar költészet* Balassi-verse mellett reprodukált, a szöveghez csak lazán kapcsolódik. Balassi verse a féltékeny szerelmes vigasztalása, és nyoma sincs benne a férfit gyötrő kettős választás ígézetének. Ahogy a sorozat képeiben később is, ezúttal is a festő saját életművének „nehézkedési ereje” érvényesül, olyan művet emelve az irodalmi mű mellé, amely nem a szövegből magából, hanem a művész saját képi problémáiból ered. Ebben az esetben kép és szöveg bármiféle hierarchikus viszonya helyett a két összetevő párhuzamos kölcsönhatása jön létre, amelynek interreferenciájából önálló „képszöveg” terem.

A darvagnak szól című szerelmes vershez készült kompozíción ismét a költemény lírai énje kerül középpontba, a bujdosó szerelmes barokk panaszénekéhez Csók a szimbolizmus kedvelt képi toposzát, a tájban merengő ifjú alakját társítja (13. kép).⁹¹ A költő tájba helyezett, melankolikus



13. kép. Csók István: *A darvagnak szól*.
Illusztráció Balassi Bálint verséhez, 1904

⁸⁵ Révész 2004. i. m.

⁸⁶ Csók István: *Emlékezéseim*. Budapest, Officina, [1945]. 116–117.

⁸⁷ Csók [1945.] i. m. 108–109. – Eszerint a Balassi-illusztráción tükörfordítottan jelent meg a két női figura.

⁸⁸ Réti 1994. i. m. 115.

⁸⁹ N. n.: A nagybányai művésztelep. *Új Idők*, 3. 33. 1897. augusztus 8., 126; újraközölve: *Dokumentumok a nagybányai művésztelep történetéből*. I. Szerk. TIMÁR Árpád. Miskolc, Mission Art, 1996. (Nagybányai könyvek 7.) 37.

⁹⁰ Olaj, vászon, 120×210 cm. Jelezve balra lent: Csók, Kovács Gábor gyűjteménye.

⁹¹ Felirata a kép alatt közepén: „A darvagnak szól!” Balra lent a kép alatt: „R. M. K. 1.” Jobbra lent: „133. lap.” In: uo. 144. oldal utáni melléklet. Vers: Balassi Bálint: *A darvagnak szól*. Uo. 144–145.

figurája hasonlóképp elvonatkoztatva jelenik meg Ferenczy Károly Vörösmarty Mihály verséhez társított szénrajzán.⁹²

A két szerelmi költemény után Csók harmadik rajza Balassi talán legismertebb katonaénekéhez készült.⁹³ Míg az előző két képén a szimbolizmus antihistorizmusa jegyében jeleneteit elvonatkoztatja a konkrét történeti helytől és időtől, ezúttal tetten érhető a történeti hitelesség igénye. A zászlótartó kuruc vitézek együttesének látásmódja



14. kép. Csók István:

Nyargalva mentem ki a falu farkára. Illusztráció Gvadányi József *Egy falusi nótárius utazása* című művéhez, 1904

zsef versbe foglalt „utazási regénye” összefüggő narratívára épül, drámai helyzetrajzokban és a környezet részletes tárgyi leírásában gazdag. Csók a *Régi magyar költészet* második kötetébe az *Egy falusi nótáriusnak budai utazásához* készített hét illusztrációt. Gvadányi 1790-ben megjelent verses utazási regénye majd száz éven át az egyik legnépszerűbb magyar olvasmány volt. A török háborúk kora után keletkezett verse Mária Terézia felvilágosult birodalmába kalauzolja olvasóit, bőven kitérve a rokokó városi szokás- és divatvilágára. Csók nyitóképe a lován útnak

⁹² Felirata középen a kép alatt: „A magyar költő.” Balra lent a kép alatt: „Ferenczy Károly.” Jobbra lent a kép alatt: „Franklin-Társulat.” In: *Vörösmarty-album* [1903.] i. m. 34. oldal utáni melléklet. Kapcsolódó vers: Vörösmarty Mihály: *A magyar költő.* Uo. 34.

⁹³ Felirata középen a kép alatt: „Egy katona dala.” Balra lent a kép alatt: „R. M. K. 1.” Jobbra lent: „152. lap.” In: uo. 152. oldal utáni melléklet. Vers: Balassi Bálint: *Egy katona ének.* Uo. 152–153.

⁹⁴ Rózsa György kutatásai szerint a Maior-féle rézmetszetekről csak 1934-ben készítettek levonatokat. Így Csók legfeljebb a *Mausoleum* csataképeit felhasználó sárvári Nádasdy-kastély falképeiről (vagy annak reprodukcióról) ismerhette e kompozíciókat. – RÓZSA György: *Magyar történetábrázolás a 17. században.* Budapest, Akadémiai, 1973. 115.

EGY
FALUSI NÓTÁRIUSNAK
BUDAI
UTAZÁSA,

MELLYET
önmön maga abban esett
VISZSZONTAGSÁGAIVAL EGYGYUTT
az el aludt véru
MAGYAR SZÍVEK'
fel ferkentésére , és múlatlágára
E' VERSEKBE FOGLALTT.



Pozsonban és Komáromban,
WÄBER SIMON PÄTER költséggével és betetével 1790

15. kép. Gvadányi József
Egy falusi nótáriusnak budai utazása,
a kötet borítója. Pozsony, 1790

közeli rokona a Nádasdy-Mausoleum Isaac Maior nevéhez kapcsolódó csataképeinek.⁹⁴ Konkrét személyek, drámai szituációk vagy összetett narratíva helyett ezúttal is inkább hangulatképet, állapotrajzot nyújt. Ebben a megközelítésben szerencsés módon találkozik Balassi lírája és Csók saját képi világa.

A költemények lírai állapotrajzával szemben Gvadányi Jó-

induló falusi jegyző sziluettje (14. kép).⁹⁵ Képi ihletője a költeményhez kapcsolódó egyetlen és legfontosabb ábrázolás: a vers 1790-es pozsonyi kiadásának borítójának fametszetes képe (15. kép). Csók a lován léptető peleskei nótárius alakját tömörítette emblémává, elhagyva a táji környezetet, körvonalaira redukálva a lovas figuráját. Miközben Gvadányi verse hosszan, minden tárgyi részletre kiterjedően rajzolja meg az útnak induló falusi nótárius alakját, ugyanezt Csók egy villanófény pillanatnyi erejével világítja meg, képe a szöveghez kapcsolódóan, de sajátos eszközeivel egyfajta gyújtópontot képez, olyan flash-effektust, amely önmagában is képes az egész költemény hőisének és világának felidézésére.

Különbéle, részben történeti, részben a saját műveiből eredő képi inspirációkat az ezt követő jelenetekben is felhasznált Csók. Peleske nótáriusának hortobágyi időzéséhez kapcsolódik az ezt követő illusztráció.⁹⁶ Ahogy egyik Balassi-illusztrációja esetében, Csók ezúttal is saját vázlatkönyvéből merített, amikor a nótáriust bográcsgulyásra vendégül látó gulyás alakjához felhasználta saját bugaci élményei nyomán született *Cserénynél* című kompozícióját, amelyet a Műcsarnok 1900-as téli kiállításáról már ismerhetett a közönség.⁹⁷ A festményt tárgyi részleteiben hűségesen követő rajzoló csak a jegyző pásztor mellé szegődő alakjával „aktualizálja”, igazítja a költemény szövegéhez. A Budát üdvözlő nótáriust övező városképhez Csók nyilvánvalóan szintén használt olyan metszettelőképeket, amelyek a Mária Terézia által újjáépített várpalotát keleti nézetéből ábrázolták.⁹⁸

Az illusztrátor saját korának vizuális ízlése, művészeti irányzatai ugyancsak befolyásolják az alkotó témaválasztását és előadásmódját. A századvég szimbolizmusának a szürrealitás iránti érzékenysége átüt azon a jeleneten, amely egy pesti álarcosbálba csöppenő falusi jegyző élményeit illusztrálja.⁹⁹ Míg a fiatal lány és az öregúr kettősét Gvadányi szövege is kiemeli, a maszkabál kavargó tömegének groteszk alakjai már Csók fantáziájának szülöttei. Ez a groteszk látásmód jellemzi a két rokokó dáma alakját (16. kép).¹⁰⁰ A rokokó világa külö-



16. kép. Csók István: *Más Dámával itt is hamar szembe lettem.* Illusztráció Gvadányi József *Egy falusi nótárius utazása* című művéhez, 1904

⁹⁵ Felirata a kép alatt közepén: „Nyargalva mentem ki a falu farkára.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „92. lap.” In: *Régi magyar költészet. Faludi, Gvadányi, Virág.* Kiadta és bevezetéssel ellátta: FERENCZI Zoltán. Budapest, Lampel Róbert (Wodianer F. és fiai), 1904. (Remekírók képes könyvtára.) II. kötet, 92. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 92.

⁹⁶ Felirata a kép alatt közepén: „Akasztott egy bográts húst a szolgafára.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „95. lap.” In: uo. 94. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 95.

⁹⁷ O. v. 73,7x84 cm. J. b. I.; „Csók Bugacz 1900”. MNG Ists.: 1954. – 1900. Műcsarnok. Kat. 640.

⁹⁸ Felirata a kép alatt közepén: „Hát meglátám Pestet és Budának várát.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „111. lap.” In: uo. 110. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 111.

⁹⁹ Felirata a kép alatt közepén: „Látok egy vén urat lenni maskarában.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „147. lap.” In: uo. 146. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 147.

¹⁰⁰ Felirata a kép alatt közepén: „Ezen szép Dáma is ide érkezett.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „153. lap.” In: uo. 152. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 152–153. Felirata a kép alatt közepén: „Más Dámával itt is hamar szembe lettem.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „159. lap.” In: uo. 158. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 159–160.

nös vonzerővel bírt a századforduló művészei számára, akik olykor a letűnt Árkádia nosztalgikus koraként láttatták azt, máskor pedig az átélt pusztulás melankóliájára ismertek egy hanyatló kultúra hedonisztikus, élvhajász hőseiben.¹⁰¹ Csók rajzai a rokokó mondén világot idézték meg, némi dekadens, groteszk hangnemmel vegyítve Gvadányi provinciális kritikáját.¹⁰²

Csók képei összességében követik Gvadányi történetének ívét: hét képéből öt jelenetben a főhős is megjelenik, vagy ő áll a középpontban. A jelenetek többségének alapszituációja az utazó konfrontálása különféle helyszínekkel (Hortobágy, Buda, bál, Peleske). Igazodva az utazási regény hagyományaihoz, kezdő- és záróképe az indulás és az érkezés állapotaival kerekelt elbeszélését. A képi narratíva szituációs alapsémáját csak a két rokokó dáma képe bontja meg: az egyik egy idegen kultúra (és kor) viseletét, a másik jellemző karakterét vázolja fel. Kiemelésüket legalább annyira indokolja Csók sajátos érdeklődése a szélsőséges nőtípusok iránt, mint a költő rácsodálkozása az otthonában megszokott nemi szerepektől eltérő idegen szokásokra.

Autonóm kép-vers: Kemény Simon versei

Kemény Simonnak a *Nyugat* köréhez tartozó költészete a századforduló szimbolista, impresszionista lírájához kötődött. Verseiben gyakran használt festői elemeket, színekre vagy képekre vonatkozó leírásokat.¹⁰³ Mindemellett Csók festészetével erotikusan átfűtött, kéjvágygal és nőgyűlölettel párhuzamosan jellemezhető nőképe is rokon. Személyes barátságuk bizonyossága, hogy a költő 1926-ban a *Magyar Művészetben* méltatta ihletett sorokkal a festő munkáit. Írásának záró sorai Csók festészetét saját mesterségéhez hasonlítják, amikor így ír: „Ő tehát lírikus, a friss, vidám szem s a melancholikus szív előkelő lírikusa. A lírikusok pedig szent emberek, mert szívük vérevel írják és festik költeményeiket.”¹⁰⁴

Az Athenaeum által 1930-ban megjelentetett kötet igényes amatőr kiadás.¹⁰⁵ Tipográfiaját a *Nyugat* könyvek tervezőjeként is ismert Falus Elek jegyezte. Kötéstáblájának selymért külön e célra a kispesti textilgyár kivitelezte. A festő közreműködése (szokatlan módon) a kötet címlapján hangsúlyosan is megjelent, jelezve, hogy a versek „Csók István három eredeti kézzel színezett illusztrációjával” láttak napvilágot. Tipográfiailag a költő és a festő neve ily módon csaknem egyenrangú szerepet kapott, ami valóban megfelelt a szöveg és kép viszonyának. Csók csak három kompozícióval szerepelt ugyan a kötetben, azok azonban egyetlen költeményhez sem kötődtek közvetlen, illusztratív módon. Kemény Simon legtöbb verséből a nagyvárosi életérzés komor melankóliája árad, amire Csók képei semmilyen módon nem reflektálnak. Művei inkább a versekkel párhuzamos alkotásoknak tekinthetők, amelyek hangulatukban, hangnembükben, stílusukban illeszkednek Kemény Simon verseihez, olykor kiegészítve, máskor továbbgondolva azokat. A kötet képei ily módon nem tekinthetők a hagyományos értelemben vett illusztrációnak, sokkal inkább nyújtanak a szavakkal egyenrangú vizuális benyomásokat. Míg Csók századfordulós irodalmi illusztrációin a képek alatt szöveges kiegészítés tette egyértelművé

¹⁰¹ KIRÁLY Erzsébet: „Gáláns ünnepség”. Rokokó reminiscenciák a magyar festészetben 1870 és 1920 között. *Művészettörténeti Értesítő*, 40. 3–4. 1991. 135–155.

¹⁰² A sorozat utolsó darabja a felesége mellett pipázó, hazatért jegyzőt ábrázolja. Felirata a kép alatt közepén: „Azonban Postán jött Budáról levelem.” Balra lent a kép alatt: „M. K. II. Gvadányi.” Jobbra lent a kép alatt: „189. lap.” In: uo. 188. oldal utáni melléklet. Illusztrált szövegrész: 189.

¹⁰³ KEMÉNY Gábor: Stílusirányzatok a Nyugat első korszakában. *Magyar Nyelv*, 105. 2009. 2. 156–166.

¹⁰⁴ KEMÉNY Simon: Igénytelen sorok Csók Istvánról. *Magyar Művészet*, 2. 1926. 66–67: 67.

¹⁰⁵ KEMÉNY Simon: *Az ördög tarisznyója*. Csók István három eredeti kézzel színezett illusztrációjával. Budapest, Athenaeum, [1930].

a vonatkozó szöveg passzusát és helyét, ezúttal a képek autonómiáját egyértelműen jelzi, hogy (az alkotó szignatúráján kívül) semmilyen szöveges kiegészítést nem tartalmaznak. Technikájuk (kézzel színezett kőrajz) szintúgy különös átmenetet képvisel egyedi műalkotás és sokszorosított kép között. A két háború közötti időszakban virágzott a kereskedelmi céllal kiadott, mű-



17. kép. Csók István: Illusztráció Kemény Simon *Egyenlőség* című verséhez.
Színezett kőrajz, 1930

vészi igényű reprodukciók iparága.¹⁰⁶ Csók művei kedvelt alanyai voltak e piaci megfontolásokból indult sokszorosítási vállalkozásoknak. Kemény Simon kötetéhez hasonlóan akvarellel színezett kőrajzokat tartalmazott Züzü-ciklusának 1932-ben Fränkel József műkereskedő jóvoltából kiadott, Petrovics Elek előszavával megjelent albuma, amelyből mindössze 150 példány jelent meg.¹⁰⁷ A versekhez egyébiránt is csupán lazán kötődő illusztrációk így rövidesen autonóm művekként találtak utat a gyűjtőkhöz, és lapjaik Csók eredeti grafikáiként a mai napig a műkereskedelmi kínálat visszatérő darabjai.

Kemény Simon kötetéhez mellékelte első kompozíciója kavargó aktok örvénylő tömege. Alakjai közvetlen leszármazottai a *Boszorkányszombat a Gellérthegyen* című művének, amelyen Csók a század elejétől fogva élete végéig dolgozott. A nagy mű vázlatait és változatait 1930 körül több kiállításon is bemutatta, a kötet megjelenése idején tehát intenzíven foglalkoztatta

¹⁰⁶ ZSÁKOVICS Ferenc: Litográfiák a műkereskedelemben az I. világháború után. In: *Modern magyar litográfia 1896–1930*. Szerk. BAJKAY Éva. Miskolc, Miskolci Galéria, 1998. 153–161.

¹⁰⁷ *Züzü-ciklus*. Mappa tíz színezett litográfiával, PETROVICS Elek előszavával. Budapest, [k. n.] 1932.

a téma.¹⁰⁸ Litografált változatán elmaradt a látomásos jelenet emblemikus színtere, a Gellért-hegy, ami a nagy kompozíción egyértelművé tette, hogy az apokaliptikus vízió színtere a „bűnös nagyváros”, Budapest. A végítéletre megérett, züllött nagyváros metaforája ezzel szemben épp Kemény Simon verseiben fogalmazódik meg (*Ájult város*).

Szemben ezzel a második kompozíción nagy teret kapnak a szavak, igaz, nem közvetlenül a versek szavai, hanem az archaizáló szövegszalagok feliratai (17. kép). A „vanitatum vanitas” képtípus sémáiból építkező ábrázolás középpontjában a női szépség mulandósága áll. A jobb alsó sarokba helyezett szövegszalagon Csók fontosnak tartja képi ihletadóóját is megjeleníteni: „Egy magyar karthauzi barát eredeti rajza nyomán”. Rajzának forrása Franz Lucas Huetter 1760 körül festett meditációs képe, amely feltehetően egykor a karthauzi rend kolostorépületeit átépítő Barkóczy Ferenc saját szobáinak egyikében volt, „jámbor feliratokkal, hogy a végső dolgok-



18. kép. Franz Lucas Huetter: *Meditációs kép*.
Felsőtárkányi r. k. templom, 1760 körül (részlet)

ról való elmélkedésre ösztönözzék őt” (18. kép).¹⁰⁹ Bár a festmény ma a felsőtárkányi római katolikus templomban van, Csók még egyértelműen a karthauziakhoz köti azt, nem kizárt tehát, hogy még eredeti helyén láthatta. Mintaképe nek alsó zónáját tárgyi részleteiben hűen, ám attól néhol szabadon eltérve követi. Populáris vagy archaikus minták követése nem volt tőle idegen, amint azt a barátja, Wlassics Tibor verseskötetéhez tervezett, „régimesterek nyomán” a lovagkor világát megidéző borítója is bizonyítja.¹¹⁰ „Az ördög tarisznyája” verseihez csatolt „memen-

¹⁰⁸ Művének újabb változatát 1928-ban és 1931-ben is bemutatta: *Csók István és Márffy Ödön festőművészek és Lux Elek szobrászművész kiállítása. Az Ernst-Múzeum kiállításai XCV.* Budapest, Ernst Múzeum, 1928. január. Kat. 8.; *A Szinyei-Merse Pál Társaság művésztagjainak harmadik kiállítása az Ernst-Múzeumban. Az Ernst-Múzeum kiállításai CXVI.* Budapest, Ernst Múzeum, 1931. január–február. Kat. 127.

¹⁰⁹ LENGYEL László: *A barokk Eger és Heves megye.* Budapest, Magyar Képek, 1993, 27. – 44. kép; Csók képi forrásának meghatározását Jernyei Kiss Jánosnak köszönöm.

¹¹⁰ WLASSICS Tibor: *Világok tusóján... 1914–1915.* Budapest, Pátria, 1916.

to mori” rokon a költeményeket átható halálvággal és halálfélelemmel, a versek tárgyi szimbólumokban gazdag nyelvezetével. Archaizáló képe leginkább Kemény Simon *Egyenlőség* című verséhez kapcsolódik, de azt sem követi szöveghűen, a mulandóságot megidéző motívumai attól függetlenül kapnak formát.

Csók harmadik, szövegbe ékelt kompozíciója jellemző módon minden elbeszélést vagy konkrét emberi figurát nélkülöző tájkép. Képének friss, expresszív vonalhálója és zölde árnyalatokban játszó színezése sok tekintetben rokon Kemény Simon *Duhaj faszor* című versével. A költemény lendületes szóképeiből mámoros életigenlés és melankolikus haláltudat feszültsége árad, ami Csók erdőképének kusza, izgatott vonalrajzában kap képi formát.

A kötet egész gondolkodásmódjára jellemző, hogy Csók három kompozíciója nem a vonatkozó versek szomszédságában kapott helyet. Ha ezt a kiadó (avagy az alkotók) tudatos döntéseként értelmezzük, akkor mindez a kötet egésze struktúrájának tekintetében is megerősíti kép és szó nem hierarchikus, hanem egymás mellé rendelő státusát, hiszen az olvasóban kép és szavak kölcsönös, oda-vissza utalásaiból épül fel rajzok és versek együttese.

Emese Révész

István Csók’s Illustrations of Literary Works at the Turn of the Century

Over the course of his career, István Csók accepted only a few requests for illustrations of literary works. His works of this type were often not based directly on the texts themselves, but rather bore the mark of the visual questions that occupied him at the time.

At the beginning of Csók’s career, the academic theory according to which a visual depiction is enriched if it is linked to a well-definable textual reference was still very much the established opinion. In his 1888 *By the Waters of Babylon*, done as an exercise in composition at the Académie Julian, Csók depicted a scene from the Babylonian Exile of Jews. The painterly loose sketch is tied to the Reformed Psalm 137 (even more than it is to the descriptions from the Old Testament), literary transcriptions and visual depictions of which were widely known at the close of the century. According to a letter Csók wrote to Lajos Ernst, his work *A Bridge Over the Seine in Paris*, painted in bluish-green tones, was inspired in part by lines written by Mihály Szabolcska. While at the turn of the century several of Csók’s drawings were published in illustrated papers, this form of art did not provide a livelihood for the artist.

The first important illustration job Csók undertook was for the 1899 edition de luxe of József Katona’s play *Bánk bán* (The Viceroy, translated into English by Bernard Adams and Kálmán Ruttkay), one of the most important works of Hungarian national dramatic literature. This edition of *Bánk bán* was never circulated in book sellers, as it was a gift of the popular oppositional daily paper *Pesti Napló* (Pest Journal) to its subscribers. The exquisitely executed volume is a genuine artist book (“livre d’artiste”), as is well attested to by the fact that the illustrator’s name figures as importantly as that of the author. Csók created five illustrations for the volume, one for each scene. These compositions were printed using a black-and-white photogravure (héliogravure) technique on individual sheets of paper, which were then placed inside the volumes. Breaking with the tradition of historicist depictions, Csók focused on the psychological elements of the drama instead of using stage-like

depictions with historical costumes. In his pictures, he portrayed Bánk bán not as a hero in action but – like Hamlet – as a figure grappling and struggling with inner emotions. He placed heroines who are balancing on the border of frenzy and revenge at the centre of his compositions. His painterly tools were also put in the service of this approach. In the popular mode of end-of-the-century Symbolism, he depicts the heroes of the tragedy in a hazy, blurred manner, only barely indicating his figures. These “mood pictures” revealed the characters’ inner passions, the destructive tempers flashing from the whirling haze of instincts, in a sensual manner.

Following this, in 1904 Csók’s illustrations for the two volumes of “Old Hungarian Poetry” were published. These consisted of three drawings, each of which accompanied the poetry of Bálint Balassi. One of them was a transcription of a large Symbolist painting of his entitled *Melancholia* that had earlier been destroyed. For the second volume of the publication, Csók did seven illustrations for the travel novel in verse of József Gvadányi entitled *Egy falusi nótáriusnak budai utazása* (The Journey to Buda of a Village Notary, 1790). The story, which is set after the period of the Turkish wars, guides the reader through the world of the reign of Maria Theresa, dwelling on the customs and fashions of the rococo city. Csók’s drawings summon the fashionable world of the rococo, blending Gvadányi’s satire of provincial mannerisms with a decadent, grotesque tone.

His last set of works as an illustrator were the pictures accompanying the poems of Simon Kemény, which were done in 1930. Although the volume only includes three compositions by Csók, his coloured lithographs are not tied to any specific poem as a customary illustration. These compositions should be regarded rather as works parallel to the texts, depictions which in their atmosphere, tone and style harmonize with the poems of Simon Kemény, sometimes complementing them, sometimes elaborating on them. The first composition shows a whirling crowd of milling nudes. The figures are direct descendants of his work entitled *Witches’ Sabbath on Gellért Hill*, on which Csók worked from the beginning of the century until the end of his life. His second archaizing “vanitatum vanitas” composition, is a kind of transcription of a baroque altarpiece by Franz Lucas Huetter painted around 1760.

Tímár Árpád

Magyar művészek grafikai kiállítása Amerikában, 1913–1914

A tárlat magyarországi sajtóvisszhangja

A magyar művészek amerikai grafikai kiállítása csak a legutóbbi években került az érdeklődés előterébe. A Magyar Nemzeti Galéria 1998-as nagy Rippl-Rónai-kiállításának katalógusában még csupán az életrajzi kronológiában¹ és a kiállítások jegyzékében² említették az amerikai tárlatot. Majoros Valéria első Tihanyi-könyvében közölt egy dokumentumot, amelyben a festő beszámolt életének főbb eseményeiről, ott is szó esett a tárlatról: „Amerikában Bostonban és New Yorkban egy nemzetközi grafikai kiállításon szerepeltem. Erről, valamint a kiállított munkáimról a háború miatt semmit se tudok.”³ Erre a forrásra utalva írta Majoros utóbb a művészről szóló monográfiájában: „A bostoni és New York-i grafikai kiállítást sem ismerjük.”⁴

A tárlatot és rendezőjét Rum Attila is megemlítette Czigány-monográfiájában: „a Martin Birnbaum által 1913–1914 fordulóján rendezett grafikai kiállításokon mutatták be [Czigány] egyik akvarelljét New Yorkban és Buffalóban. A tárlat Magyarország, Csehország és Ausztria grafikai művészetével ismertette meg az amerikai közönséget.”⁵

Rockenbauer Zoltán Márffy-monográfiájában már a kiállítás katalógusára is hivatkozott: „1913 decemberében New Yorkban, majd 1914 januárjában Buffalóban rendezett modern oszt-rák, magyar és cseh grafikai kiállításon a negyven magyar művész közt a Nyolcak minden tagja szerepelt műveivel. Márffy három rajtot állított ki.”⁶

Barki Gergely a San Franciscó-i Világkiállítás magyar vonatkozásait kutatva jutott el az előzménynek tekinthető grafikai kiállításához. A Világkiállítás egyik amerikai kritikusa ugyanis egész sor modern magyar művész hiányát róttá fel a rendezőknek, innen adódott a kérdés:

*Tímár Árpád művészettörténész
Kutatási területei: tudomány-
és műkritika-történet
E-mail: timararpad@t-online.hu*

*Tímár Árpád art historian
Areas of research: historiography
and the history of art criticism
E-mail: timararpad@t-online.hu*

¹ „Kaposvári kiállításával egy időben New Yorkban is szerepelnek művei. A tengerentúli kiállítást Birnbaum Martin, magyar származású amerikai művészeti író szervezi.” *Kronológia. Rippl-Rónai József gyűjteményes kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. BERNÁTH Mária–NAGY Ildikó. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1998. 519.

² „1913. december 6–? New York, Ausztria, Csehország és Magyarország legjobb grafikusait bemutató tárlat” és külön tételként: „1914 Buffalo, Magyar grafikai kiállítás.” BERNÁTH–NAGY 1998. i. m. 525.

³ MAJOROS Valéria: *Tihanyi Lajos. Írásai és dokumentumok*. [Budapest.] Monument-Art, 2002. 205.

⁴ MAJOROS Valéria: *Tihanyi Lajos. A művész és művészte*. [Budapest.] Monument-Art, 2004. 55.

⁵ RUM Attila: *Czigány Dezső*. Budapest, magánkiadás, 2004. 134. A szerző ehhez a megállapításához nem csatolt lábjegyzetet, forrását közvetlenül nem jelölte meg, de az irodalomjegyzékben megtalálható az a cikk, amely a legfontosabb információkat tartalmazza a kiállítás létrejöttének körülményeiről. RUM 2004. i. m. 318: HOFFMANN Ferenc: A magyar grafikai művészet diadala Amerikában. *Balatonvidék*, 1914. január 25.

⁶ ROCKENBAUER Zoltán: *Márffy*. Budapest–Párizs, Maklár Artworks, 2006. 68. A megállapítás lábjegyzete utalt az irodalomjegyzékben megadott, M. Birnbaum neve alatt szereplő katalógusra.

„Mik lehettek Brinton forrásai, honnan ismerte ilyen alaposan a legmodernebb magyar törekvéseket, [...] olyan kubista festőket, mint Kóródy és Késmárky, [...] A válaszra egy eddig szintén kevésbé kutatott területet érintve lelhetünk. Az amerikai közönség már két évvel a San Franciscó-i világkiállítást megelőzően is megismerkedhetett a modern magyar művészet eredményeivel azon a turnén, amelyen ugyan csupán grafikai művek szerepeltek, ellenben a legújabb törekvések is komoly hangsúlyt kaptak.”⁷ Barki a továbbiakban utalt a kiállítás hivatalos címére, az addig ismertté vált helyszínekre, az anyag összegyűjtőire (Olgay Viktorra és Pogány Kálmánra), valamint Martin Birnbaumra, a tárlatok fő szervezőjére és rendezőjére, aki a katalógus bevezető tanulmányát is írta.

A hódmezővásárhelyi művészeti életet kutató Tóth Károly Kóródy Elemér és felesége, Ferentzy Márta életének és munkásságának rekonstruálása során foglalkozott az amerikai kiállítással. Korábban ugyanis nem sikerült Kóródy műveinek nyomára lelni, Birnbaum katalógusbevezetőjében azonban értékes információkat talált Kóródy korábbi párizsi tevékenységére, illetve sikereire vonatkozóan is.⁸

A Nyolcak 2010-es kiállítása során természetesen ismét szóba került a magyarok amerikai szereplése, mind a csoport közös történetét tárgyaló fejezetben,⁹ mind pedig egy-egy művész monografikus bemutatásakor.¹⁰

Barki Gergely 2012-ben publikált újabb tanulmányában kiegészítette a grafikai kiállításra vonatkozó addigi ismereteket: egyrészt sikerült amerikai sajtóforrások (1–2. kép) alapján tisztázni a vándorkiállítás állomásaira vonatkozó adatokat, másrészt megtalálta az akkor kiállított Csáky-, Kóródy- és Késmárky-grafikákat a Metropolitan Museum grafikai gyűjteményében. Ezeket Martin Birnbaum ajándékozta a New York-i intézménynek.¹¹

A kiállításokról – művészekről és művekről – napjainkra tehát viszonylag sok adat ismertté vált. A tárlatsorozat létrejöttének körülményeiről, illetve visszhangjáról azonban a korabeli hazai sajtóban is található még néhány érdekes adalék. Ezek egy része hosszabb beszámoló, a többi olyan sajtóközlemény,



1. kép. Rippl-Rónai József rajzának reprodukciója a *New York Times* 1913. december 14-i számában

⁷ BARKI Gergely: A magyar művészet első bemutatkozása(i) Amerikában. In: *Nulla dies sine linea. Tanulmányok Passuth Krisztina hetvenedik születésnapjára*. [Budapest,] Praesens, 2007. 108.

⁸ TÓTH Károly: Kóródy Elemér és Ferentzy Márta. Egy elfeledett magyar festő-házaspár a párizsi avantgárd búvkörében. *Ars Hungarica*, 36. 2008. 245–246.

⁹ „...reprezentatív kiállítás-sorozatot rendeztek a tengeren túlon, ahol a Nyolcak minden tagja képviselve volt.” BARKI Gergely: Vezérek, szervezők, rendezők. Pillantás a Nyolcak kulisszái mögé. In: *A Nyolcak. Kiállítási katalógus*. Szerk. MARKÓJA Csilla–BARDOLY István. Pécs–Budapest, JPM–MTA MKI, 2010. 37.

¹⁰ A Czöbélről szóló fejezetben: „a grafikai műfajhoz köthető [...] az 1913–1914-es, Amerika több városát érintő grafikai kiállítás-körútonon való szerepeltetése.” BARKI Gergely: Czöbel Béla. In: *A Nyolcak 2010*. i. m. 243. A Pór Bertalanról szóló fejezetben: „1914-ben részt vett a grafikusok amerikai vándorkiállításán.” VÁGÓ Csilla: Pór Bertalan. In: *A Nyolcak 2010*. i. m. 368.

¹¹ BARKI Gergely: A Steinék és a magyarok. *Ars Hungarica*, 2012. 1. 156–157. Cikkem illusztrációi Barki Gergely gyűjtéséből származnak. Köszönöm, hogy a rendelkezésemre bocsátotta a reprodukciókat.

amely párhuzamosan több lapban is megjelent. Közülük némelyiket már korábban is idézték, nem árt azonban sorra venni valamennyit.

A ma ismert legkorábbi – 1913. július 11-én megjelent – hirdetés már egész sor fontos információt közölt: „A napokban Budapestre érkezett egy magyar származású New York-i műkritikus, Martin Birnbaum, a berlini Fotografische Gesellschaft nemzetközi művészi vállalat ame-



The Art of Rippl-Rónai, a Many-Sided Magyar Painter and Designer, Whose Work Ranges from Stage Setting to Lithographs.

There are nation illustrators whose work reflects the prevailing interest of their country. There are others who are not so much interested in their own country as in the art of painting, and whose work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste.

Josef Rippl-Rónai, whose work will be shown in the exhibition of the Magyar Artists' Association in New York, is one of the latter class. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

He is in the first instance, however, a painter. His work is not so much a reflection of the national spirit as of the national taste. He is a many-sided artist, whose work ranges from stage setting to lithographs.

2. kép. Egy cikk Rippl-Rónai József művészetéről a New York Times 1913. szeptember 14-i számában

rikai megbizottja, aki azért jött hozzánk, hogy a modern magyar grafika termeléseiből nagyobb kollekciót gyűjtsön össze, amelyet azután Amerika minden nagyobb városában ki fognak állítani, mégpedig olyképpen, hogy a különböző művészeti irányok egymástól lehetőleg szigorúan elkülönítve kerüljenek a közönség szeméi elé. Célja, hogy piacot teremtsen a magyar művészetnek Amerikában. Birnbaum a Szépművészeti Múzeumban átnézte az egész magyar grafikai gyűjteményt, és nagy lelkesedéssel nyilatkozott újabb grafikusaink talentumáról. Egyben felkérte dr. Pogány Kálmánt, a múzeum metszetosztályának tisztviselőjét és Olgyai Viktor festőművészt a létesítendő amerikai kiállítás anyagának szervezésére. Mindketten készséggel vállalták a magyar festészet jövőjére nézve rendkívül fontos feladatokat. Így azok, akik a kiállítási turnéban részt óhajtanak venni, forduljanak a legrovidebb idő alatt közvetlenül hozzájuk. A kiállítás rendezője különösen nagy súlyt helyez az Amerikában is népszerű Rippl-Rónai grafikai lapjaira, és hogy minél többet szerezhessen meg közülök, egyenesen elutazott a Kaposváron tartózkodó mesterhez. A kiállítás anyagát már egy hét múlva útnak indítják Amerikába.”¹²

A közlemény alapján egyértelmű, hogy nem hivatalos, állami rendezvényről, hanem műkereskedelmi akcióról volt szó. Közölték a szervezők, rendezők nevét, s azt a fontos váloga-

¹² Magyar grafikai művészet Amerikában. *Világ*, 1913. július 11. 14. Rövidebb változata: *Budapesti Hírlap*, 1913. július 11. 16. *Magyarország*, 1913. július 12. 13.

tási szempontot is, hogy több irányzathoz tartozó művészeket kívánnak bemutatni, kiemelve Rippl-Rónai József jelentőségét.

A híradás egy kaposvári napilapban is megjelent, ott természetesen még nagyobb hangsúlyt kapott Rippl-Rónai részvétele – a közleményt ugyanis megfejelték a következő bevezetővel: „Rippl-Rónai József, a legnagyobb és legkiválóbb világhírű festőművészek egyike, aki itt él Kaposváron közszeretben és köztiszteletben, aki büszkeségünk, részt vesz egy Amerikában rendezendő magyar grafikai kiállításon.”¹³ A „váratlanul kínálgató alkalom”, a kiállítási-üzleti lehetőség feltehetően nagy érdeklődést keltett, a következő napokban több újabb közlemény is megjelent, amelyből megtudható, hogy a „magyar grafikai kiállítás szervezésén kettőzött erővel dolgozik *Olgyai* Viktor, a Képzőművészeti Főiskola professzora és dr. *Pogány Kálmán*, a Szépművészeti Múzeum metszetosztályának a tisztviselője”,¹⁴ továbbá hogy a „grafikai kiállítás iránti egyre fokozódó mértékben érdeklődnek festő és rajzoló művészeink. [...] A kiállításon képviselve lesz a Magyar Grafikusok Egyesületének minden számottevő tagja, és ezenkívül részt vesznek még: *Rippl-Rónai József*, *Fényes Adolf*, *Kernstok Károly*, *Vaszary János*, *Kosztolányi Gyula*, *Pór Bertalan*, *Márffy Ödön*, *Tihanyi Lajos*, *Berény Róbert*, *Czigány Dezső*, *Róth Alfréd*, *Erdei Viktor*, *Kalmár Elza* és még sokan mások.”¹⁵

A kaposvári *Somogyi Hirlap*ban július 20-án megjelent híradás sem rejtette véka alá Rippl-Rónai iránti elfogultságát: „Minket elsősorban azért érdekel a magyar képzőművészetnek ez az amerikai exkurziója, mert Rippl-Rónai József, a világhírű kaposi mesterművész is részt vesz az érdekes turnén.”¹⁶ De a szervezés körülményeiről is megtudhatók további részletek: „Az amerikai íróként Rippl-Rónai mester dolgai érdeklik, s úgy volt, hogy eljön Kaposvárra a mesterhez, azonban megbetegedett s kaposi útja elmaradt. – Rippl-Rónai mester a héten Budapesten elnökölvén a Művészklub közgyűlésén érintkezésbe lépett az amerikai íróval, aki máris nem kevesebb, mint száztizenhat darabot választott ki Rippl-Rónai dolgaiból. [...] Birnbaum intenzíven óhajtván foglalkozni Rippl-Rónai művészetével, sok fotográfiát kért a mester műveiről. – Az érdekes amerikai vendég Rippl-Rónai számos képével ismerkedett meg a fővárosi múzeumokban, s az a terve, hogy Amerikában önálló Rippl-Rónai kollekciót rendez. [...] Pogány Kálmán dr., a Szépművészeti Múzeum egyik öre meghatalmazást nyert, hogy a mester budapesti műtermében levő anyagot Birnbaum rendelkezésére bocsáthassa. Mr. Birnbaum alkalmasint meglátogatja Rippl-Rónait Kaposváron és megtárgyalják az érdekes amerikai kiállítást.”¹⁷

Egy következő kaposvári híradásból azután kiderül, hogy a látogatás végül is megvalósult: „Az amerikai kiállítás rendezője, Mr. Birnbaum Martin amerikai képzőművészeti író és esztétikus, aki az anyag összegyűjtése végett most Magyarországon tartózkodik, a hét elején személyesen kereste fel Rippl-Rónai mestert, akinek látogatására Kaposvárra érkezett. A mester nagyon szívesen fogadta és vendégül látta az érdekes vendéget, aki egy napot töltött a Róma-hegyen, Rippl-Rónai villájában.”

A cikk Birnbaum személyéről, kapcsolatairól és további terveiről is hírt adott: „Mr. Birnbaum Martin nagyon érdekes ember. Magyar eredetű, de a külföld majdnem feledtette már vele fáját. Mégis, hogy pár hete Magyarországon tartózkodik, megint folyékonyan beszél magya-

¹³ Rippl-Rónai Amerikában. Részt vesz a grafikai kiállításon. *Somogyvármegye*, 1913. július 13. 5.

¹⁴ Magyar képek Amerikában. *Világ*, 1913. július 15. 15.

¹⁵ Magyar művészet Amerikában. *Világ*, 1913. július 18. 15. Ua.: *Budapest*, 1913. július 18. 13. *Budapesti Hirlap*, 1913. július 18. 14. *Magyar Hirlap*, 1913. július 19. 15.

¹⁶ Rippl-Rónai kiállítása Amerikában. – Önálló tárlatot rendeznek a kaposvári mester képeiből. *Somogyi Hirlap*, 1913. július 20. 2–3.

¹⁷ Uo.

rul. – Birnbaum ez idő szerint nagy képzőművészeti tekintély Amerikában. Ezt a tekintélyt csak növelik előkelő berlini művészeti összeköttetései. [...] Birnbaum értékes katalógust szerkeszt erről a grafikai kiállításról s egyelőre ebben a katalógusban óhajt Rippl-Rónai József művészetével és egyéniségével foglalkozni. Kaposvári vitzitje voltaképpen azért történt, hogy a nagy magyar mestert személyesen megismerje, lássa, értekezék vele. Egészen bizonyos, hogy az amerikai művészeti író önálló Rippl-Rónai galériát is rendez odaát, ez azonban ebben az évben nem történhetik meg [...] Rippl-Rónai kollekcióját csak a jövő évben viheti amerikai körútra.”¹⁸ A legközelebbi híradás a *Világ* című lap 1913. december 26-i számában már a megnyílt kiállítást tudósított, nyilvánvalóan a katalógus ismeretében: „New Yorkban nemrégiben nagyszabású grafikai kiállítás nyílt meg, amelyen a magyar, cseh és osztrák művészek legjava vesz részt. A magyaroknak különösen előkelő helyet biztosított a kiállítás vezetősége, és róluk emlékezik meg elsősorban a díszes katalógus, amelyben Martin *Birnbaum* esszéje ismerteti a magyar képzőművészetet. Birnbaum angoloknál szokatlan melegséggel ír a magyar művészetről. Kedves bevezetés után *Rippl-Rónai* József művészetét jellemzi, amely szerinte nem specifikus magyar jelenségnek tekintendő; nagy tájékozottsággal ír a magyar művészeti állapotokról, egyesületekről, a megszűnt Miénkről és a progresszív Művészházról, szól a nagyjelentőségű Nagybányáról, a gödöllői művésztelepről, a Kévérről és a Nyolcacról, akiknek fellépése a legújabb művészi forradalmat idézte elő Magyarországon. Felsorolja a magyar festőművészet legkiválóbb tényezőit is, nagy pontossággal és tájékozottsággal állapítva meg minden művésznek helyét a modern magyar piktúra fejlődési történetében. A nagyszabású kiállításon résztvevő művészek csakis grafikai munkáikkal szerepelnek, a legtöbbje egynél több alkotással, némelyike egész kis kollekcióval. A magyar művészek közül a következők vesznek részt az amerikai kiállításon: Ágoston Ernő, Angyal Géza, Augustin Mariska, Baranszky László, Bardócz Árpád, Berény Róbert, Conrad Gyula, Csáky József, Czigány Dezső, Edvi-Illés Jenő, Erdei Viktor, Erdőssy Béla, Fejérváry Erzsébet, Fényes Adolf, Germány Elemér, Kosztolányi Kann Gyula, Kernstok Károly, Késmárky Árpád, Kóródy Elemér, Kron Jenő, Kubinyi Árpád, Lénárd Róbert, Márffy Ödön, Medgyessy Ferenc, Nagy Sándor, Olgvai Viktor, Orbán Dezső, Pascin Gyula, Pepera Károly, Pór Bertalan, Rippl-Rónai József, Székely Andor, Tichy Gyula, Tichy Kálmán, Tihanyi Lajos, Tipary Dezső, Vaszary János, Wagner Géza, Czóbel Béla. A kiállítás magyar anyagát *Olgvai* Viktor és dr. *Pogány* Kálmán gyűjtötték össze.”¹⁹ Ennek a méltatásnak rövidített változata egyébként még egy nagybányai újságban is megjelent, kiemelve azokat a művészeket, akik Nagybányáról indultak.²⁰

Szintén a katalógus ismeretére támaszkodva adott hírt a *Somogyvármegye* című lap december 28-i számában a megnyílt tárlatról: „Az a magyar grafikai kiállítás, melynek készületeiről hírt adtunk már, e hó 6-án nyílt meg New Yorkban, a »Berlin Photographic Company« kiállítási helyiségében. Ennek a műkereskedéssel kapcsolatos intézménynek *Birnbaum* Márton hazánkfia a vezetője. A nyáron ő maga gyűjtötte össze itthon Olgvai Viktor és Pogány Kálmán dr. segítségével a most megnyílt kiállítás anyagát. A kiállítás tulajdonképpen három részből áll: magyar, cseh és osztrák csoportra oszlik, [...] Mindenik csoport művészetéről maga Birnbaum rajzolt vonzó képet a katalógusban. Legrészletesebben és legmelegebben a magyar csoport tagjaival foglalkozik, különösen nagy szeretettel Rippl-Rónai Józseffel. Ismerteti közben az egész modern magyar művészet tagolódását, a nagybányai, szolnoki, kecskeméti iskolákat stb.

¹⁸ Rippl-Rónai Amerikában. Az amerikai grafikai kiállítást követni fogja a mester önálló kiállítása. *Somogyi Hírlap*, 1913. július 24. 2.

¹⁹ Magyar művészek rajzai Amerikában. *Világ*, 1913. december 26. 22.

²⁰ Nagybányai művészek Amerikában. *Nagybánya*, 1914. január 1. 5. Újraközölve: *A nagybányai művészet és művésztelep a magyar sajtóban 1910–1918*. Szerk. TIMAR Árpád. Miskolc, MissionArt Galéria, 2000. 321.

Ami az összeválogatott anyagot illeti, az korántsem teljes ugyan, mert igen számottevő művészeink hiányzanak belőle, de megvan az az érdeme, hogy minden iránynak helyet juttat benne, még a legprogresszívbabnak is, például a nyolcak csoportjának. A három csoport kiállítása közül egyébiránt a magyaré a legterjedelmesebb, művész is, grafikai lap is abban szerepel leg-több. A katalógus, melyből ezeket az adatokat kiírjuk, igen izlées kiállítású füzet; néhány fénynyomatú kép is díszíti, egyebek közt Rippl-Rónai József fényképe. A kiállítás e hó 27-én záródik be New Yorkban. Utána az egész anyag vándorútra kél és az egyesült államok többi nagy városában kerül bemutatóra.”²¹

Az amerikai kiállítással kapcsolatos hazai írások között kiemelkedő jelentősége van annak az eddig nem említett, nem idézett tudósításnak, amely *Az Ujság* 1914. január 18-i számában „Két magyar kiállítás New Yorkban” címen²² jelent meg. A cikket ugyanis egy művészettörté- nész végzettségű szakember, Pásztor Árpádné Freund Mária dr.²³ írta, mégpedig helyszíni ta- pasztalatok alapján. A terjedelmes, New Yorkból keltezett tudósítás háttérként felvázolja a mo- dernizmus térhódítása előtti amerikai képzőművészeti közállapotokat: „Azt hiszem nincsen város a világon – még Párizst sem kivéve – ahol annyi volna a műkereskedés és képműállítás, mint New Yorkban. A 40-ik utcától az 57-ig, a Madison és az ötödik avenue, régi és modern képkereskedések szakadatlan sora [...] És mindezek ellenére [...] nincsen még egy város, mely- ben oly kevésbé lenne érezhető az a lázas, ambiciózus kereső művészi törekvés, az a komoly magábamélyedésen alapuló merészség, ami most az európai életben uralkodik [...] Az a sok küzdés, kísérlet, eredmény és féleredmény, a művészetnek önnönmagáért való komolyan ve- vése, az európai kiállításoknak legfőbb értéke, ennek itt nyoma sincs. [...] a művészeti élet itt a fogyasztóközönség szükségleteinek csak egyoldalú kifejezése.”

A gazdasági fejlődés, a látványos gazdagodás nyomán megélnékült képzőművészeti életben sajátos ellentmondások mutatkoztak. Freund Mária jó érzékkel felismerte, hogy a puri- tán üzleti erkölcsnek vannak pozitív és negatív következményei is. „De az amerikai üzlet min- dig becsületes üzlet, és így a művészek kötelesek közönségüknek izléséhez alkalmazkodva nekik tudásuk legjavát nyújtani. Ezért az itteni kiállításokon nem látni rosszul festett vagy megrajzolt képeket, sőt határozottan vannak technikai kvalitásaik, de művészetileg sekélyek, jelentéktelenek.”

Az amerikai társadalom nagy többsége ekkor még nem igényelt mást a képzőművészet- től, mint a gazdagságnak, előkelőségnek egyfajta reprezentációját: „Majdnem valamennyi ki- állítás portré-kiállítás és ezeken a számarány körülbelül az, hogy 30 elegánsan öltözött, szép fiatal nő világos színekben tartott képmására esik egy sötét férfiportré. Ezen divatos kiállítások közé néha mintegy kuriózumképp vegyül egy-egy másik csoport is, mely mint egy nyugtala- nító álom, rövid időre sejteti, hogy a művészet most odaát Európában nem olyan egyszerű és sima jelenség, mint ahogy a látszat itt Amerikában feltűnteti.”

Ebben a keretben értelmezhető, ez a kettősség teszi érthetővé, hogy miért választotta témájául Freund Mária ezt a két tárlatot. „Érdekes és meglepő eset, hogy két magyar kiállítás képviseli jelenleg New Yorkban e kétféle természetű kiállítás tetőpontjait. Az egyik Halmi Artúr újabb képmásainak gyűjteménye: »Some Recent Portraits by Artur L. Halmi«; a másik: »Exhibition of Contemporary Graphic Art in Hungary, Bohemia and Austria«.”

Ez a radikális szembeállítás nyilván azon a határozott, egyértelmű értékrenden alapult, amelyet Freund Mária az európai – párizsi és magyarországi – művészeti viszonyok alapos is-

²¹ Rippl-Rónai Amerikában. *Somogyvármegye*, 1913. december 28. 7.

²² PÁSZTOR ÁRPÁDNÉ FREUND MÁRIA: Két magyar kiállítás New Yorkban. *Az Ujság*, 1914. január 18. 47–50.

²³ Freund Mária egyetemi művészettörténeti tanulmányairól, disszertációjáról és további publikációiról lásd GOSZTONYI Fe- renc: A Pasteiner-tanítványok. *Ars Hungarica*, 38. 2012. 1. 46–50.

meretében alakított ki magának. A párizsi szalonok és a budapesti Műcsarnok hagyományos művészete áll szemben a kereső, újító, kísérletező modern és avantgárd törekvésekkel. Halmi Artúrt Freund Mária nyilván – egyébként teljes joggal – a Benczúr Gyula és László Fülöp által reprezentált portréstílus követőjének, végső soron a műcsarnoki művészet képviselőjének tartja, a grafikai kiállítás résztvevőit viszont – Rippl-Rónaitól a Nyolcakon át a Párizsban dolgozó kubista fiatalokig – a modern törekvések letéteményeseiként értékeli.

Halmi Artúr amerikai szereplése, társasági sikere önmagában – feltehetően – nem érdekelte volna különösebben Freund Máriát, bár ennek a kiállításnak is volt visszhangja Magyarországon. Az általánosabb igényeknek megfelelő és a kivételnek tekinthető kiállítás szembeállításában azonban alkalmas volt arra, hogy kiemelje a magyar grafikusok amerikai szereplésének jelentőségét. „Halmi kiállítását New York legnagyobb és legdivatosabb műkereskedése, M. Knoedler & Company a Fifth-avenue-n rendezte [...] Halminak néhány rövid év alatt sikerült a New York-i legelőkelőbb társaság kedvenc arcképfestőjévé lennie és a mostani tárlatán is csupa ismert milliomos szépség nevével találkozunk [...] Az újságok oldalakat szenteltek a képek reprodukcióinak és Halmi neve bejárta egész Amerikát.”

A keveseknek szóló, kuriozitásnak számító grafikai kiállítás körülményei természetesen szerényebbek voltak: „A magyar grafikai csoport kiállítását a cseh és az osztrák csoporttal együtt a Berliner Photographische Gesellschaft rendezte, Madison avenue-beli helyiségeiben. A céggel, melynek égisze alatt bemutakoztak, művészeink mindenestre meg lehetnek elégedve, mert Martin Birnbaum, a B. Ph. G. agilis képviselője egy a múlt télen rendezett német kiállítással és az imént bezárult L. Bakst-kiállítással helyiségét úgy a kritikával, mint a művásárló közönséggel igen megkedveltette. Bakst kiállítása közvetlenül megelőzte a grafikusokét és rendkívüli anyagi és művészi sikert aratott, pedig művészi tartalma valóban igen kevés volt.”

Freund Máriának tehát igen határozott véleménye volt az ott kiállított Léon Bakst-művekről, bár a művész rangját elismerte: „Bakst ma föltétlenül a színpad, sőt a mozdulat tervezésének legelső művésze; két év előtti párizsi kiállítása szellemes, idegen művészi kultúrákat megértő, ügyes rajzolóknak mutatta, de ide New Yorkba, úgy látszik, megmaradt műveinek silányabb részét küldte el. Rajzai, akvarelljei, néhánynak kivételével önálló értékkel nem bíró kosztüm-tervezetek voltak, mégpedig az ügyefogyottak fajtájából.” Freund Máriának meg kellett magyaráznia, hogy szigorú, elutasító véleménye ellenére mért lehetett mégis akkora sikere Bakstnak Amerikában. „Mindezt azért említem meg, hogy egy példát hozzak fel arra nézve, hogy Amerikában bizonyos esetekben mennyire lehetséges még a művészeti »blöff«. Egy európai hírű név leggyöngébb munkáit is elkapkodják; elfogadják, sőt megveszik a legmerészebb újításokat is – a kubistáknak és futuristáknak Amerika a legjobb piaca –, de csak akkor, ha azt európai szenzáció előzte meg. Közéleső ilyen esetekben az a föltevés, hogy tán egy művészeti tradíciókat nélkülöző népben, mint amilyen az amerikai, több az előítélet nélküli megértés, nagyobb az elfogulatlanság minden új irányában. De úgy látszik, hogy e tétel épp fordítva igaz. Azt tapasztaljuk, hogy régi művészeti tradícióval és kultúrával bíró nép sokkal megértőbb új művészi irányokkal szemben, sőt maga termeli azokat, [...] míg művészi tradíció és kultúra nélküli népek rendszeren sokkal konzervatívabbak művészeti kérdésekben, éppen mert hiányzik az élő gyökér, a tradíció, mely friss hajtásokat teremthetne. Ezt a konzervativizmust tapasztaljuk Amerika művészeti életében is, és ilyen előbb említett végletes esetekben mindig a szenzáció, a művészek föltűnő beállítása és soha nem a képek művészi kvalitása magyarázza.”

A grafikai kiállítást tehát nem a „legelőkelőbb” műkereskedésben rendezték, de a helyiségnek kellő múltja és tekintélye volt, alkalmas volt arra, hogy helyet adjon a kisebbség elvá-

rásainak megfelelő, a „nyugtalanító” európai fejleményekről tudósító tárlatnak. „A magyar, cseh és osztrák grafikusok kiállításának legvonzóbb érdekessége mindenesetre az a tulajdonsága, hogy jelenleg az egyetlen gyűjtemény New Yorkban, mely egy kissé megérett az európai művészeti élet forrongó atmoszféráját, és – legyünk büszkék erre – ezt a vonását legfőképp a magyar csoportnak köszönheti. A magyar művészek sokféle törekvései és kísérletei teszik nyugtalaná és élénkebbé a csehek és osztrákok kipróbáltabb utakon járó eredményeit.”

A kiállítás összhatását tekintve tehát Freund Mária rendkívül jelentősnek ítéli a magyarok szerepét, több részletkérdésben azonban nem hallgatja el bíráló megjegyzéseit sem: „Ez a kiállítás grafikai kiállítás, és a magyar csoport tulajdonképp szomorú bizonyítéka annak, hogy nálunk otthon nincs grafikai művészet. Míg a csehek és osztrákok kivétel nélkül a szó szoros értelmében vett grafikával, rézkarc, fametszet, litográfia stb., vagyis levonással sokszorosítható munkákkal szerepelnek, addig a kiállított magyar művek jórészt ceruza- vagy tollrajz, meg vízfestmény. Ezek a rajzok azonfelül többnyire festők tanulmányai, vázlatai, melyek festményeikkel együtt szemlélve rendkívül érdekesek, de egy-kettő belőlük kiragadva egyáltalán nem nyújt alkotójuk tehetségéről megfelelő képet.”

Bírálja a válogatást is Freund Mária, a művészek és a művek arányát ugyanis problematikusnak tartja: „A túlságos jóindulat a művészek mennél nagyobb számának bemutatásával vélte a magyar művészetet legjobban reprezentálni, és így elérte, hogy ötvenkét művésznünk szerepel százötven művel”, az eredmény, hogy egy-két nagyobb kollekciót leszámítva a művészek általában egy-két alkotással szerepelnek.

Azzal viszont egyetértett, hogy Rippl-Rónai művészete kitüntetett helyet kapott a tárlaton, s fájjalta, hogy Kernstok nem szerepel rangjához méltón: „Rippl-Rónai Józsefnek előtérbe tolása igen szerencsés ötlet volt. Rendkívül finom színezésű, egysíkú és mégis atmoszférikus litografált lapjai, az emberi testet kevés és csakis legfontosabb vonalaiban föltüntető rajzai és rézkarcai Rippl-Rónait nemcsak a magyar csoport, de az egész kiállítás legművészeibb grafikusává emelték [...] Tudtommal Kernstoknak is kimagasló szerepet szántak, de mivel csak egy rézkarcát küldte el, ez a különben igen jellemző munkája egészen elveszett a tömegben.”

Bírálta a rendezés mechanikus voltát is: „Soha olyan jó egyetértésben még nem függtek egymás mellett legkülönbözőbb törekvű művészeink képei, mint itt, ahol a keretek és paszpartuk nagysága hozta őket közel egymáshoz és barátkoztatta meg monarchia-beli többi testvéreikkel. A »Nyolcak«, a »Kéve«, a nagybányai, szolnoki, kecskeméti, gödöllői és párizsi iskolák összevissza vannak keverve s vagy megférnek egymással, vagy tönkreteszik egymást. (Érdekes tünet a mesteriskola kimaradása.) Nagyon ártott ez a rendezés a »Nyolcak« némely művészeinek, pl. Pórnak, mert rajzai és egy nagyon jó metszete egy csoportban föltétlenül kiemelte volna művészi egyéniségét, míg így szétszórva szintén beleveszték a tömegbe. Márffy-nak is van egy jó rajza, míg Tihanyi és Berény kevésbé szerencsésen vannak képviselve.”

Elismerően nyilatkozott viszont a szűkebb értelemben vett grafikai technika képviselőiről: „A kiállítás grafikai jellegét és a grafikai kultúrának magasabb színvonalát mégis sikerült megmentenie Lénárd Róbert, Olgayai, Nagy Sándor, Fényes, Tichy Gyula és Kálmán rézkarcai-nak, meg Erdei Viktor nagyon finom litografált lapjainak. Érdekes, hogy a linóleum-metszés gyakorlatát csak magyar művészek képviselik.”

A legmodernebb törekvésekről is írt Freund Mária, nyilván pontosan tudta, hol a helyük a korabeli irányzatokon belül, de azzal is tisztában volt, milyen fogadtatás vár rájuk a korabeli Amerikában: „A kubista törekvéseket két még nálunk ismeretlen Párizsban élő fiatal művész, Késmárky és Kóródy reprezentálják, nem nagy szerencsével, mert amíg az amerikai a híres párizsi kubisták műveit kineveti és megveszi, addig azok idegen utánczóit csak kineveti.” Ezeket

a műveket – több más magyar művészeivel ellentétben – valóban nem vásárolták meg, de ajándékozás révén múzeumba kerültek, s napjainkig megőrződtek.²⁴

Megemlékezett Freund Mária a tárlat katalógusáról is: „Nagy segítségére volt a kritikának a katalógus bevezetése, mely részletes tájékozódást nyújt az összes művészeti iskoláról, Nagybányától egészen a Japán kávéházig.” Utalt a kiállítás várható folytatására is: „ez a kiállítás az Egyesült Államok összes nagyvárosaiban be lesz mutatva, mégpedig jól elrendezve az illető városok múzeumaiban; legközelebb Buffalóban.”

A katalógus bevezetőjének Rippl-Rónai művészetét ismertető bekezdéseit, valamint a kiállítás New York-i sajtóvisszhangjának Rippl-Rónaira vonatkozó megállapításait egy kaposvári lap, a *Somogyvármegye* január 10-i száma²⁵ ismertette. Természetesen azokat az elismerő szavakat gyűjtötték össze, amelyek Rippl-Rónai mérsékelt modernségét méltatták: „A »The New-York Times«, amely Rippl-Rónainak egyik tollrajzát is közli, kitűnő reprodukcióban, a következőket írja: »A magyar csoportban, mely az első helyen áll, a legkiválóbb Rippl-Rónai, [...] az ő rapszodikus temperamentuma nyugodtabbnak látszik, színei kevésbé tüzesek, festési modora kevésbé szokatlan.« [...] A »New-York World« így ír: »Rippl-Rónai mester rajzaiban nincsenek kubista és futurista túlzások, hanem inkább elementáris ideákkal találkozunk. Ó naturalista és impresszionista.«” Volt lap, amelyik Rippl-Rónai közvetítő szerepét méltányolta: „A magyarok közül az első hely kétségtelenül Rippl-Rónai Józsefet illeti meg. Ez a megkülönböztetett eredetiségű művész a különféle európai befolyásokat a legmegértőbb módon képviseli.” S volt, amelyik az amerikai művészet történetében fordulópontot jelentő Armory Show-t is emlegette: „A múlt esztendei Armory Show óta nem volt a mostanihoz fogható, mely a különféle »isták« egyéni fölfogását olyan gazdag változatosságban elének tárta volna. Képviselve vannak ultraimpresszionisták és kubisták, a jól ismert kubista sajátosságokkal. De a legkielégítőbb, ha nem is a legizgatóbb műveket azok csoportjában találjuk, akik egy inkább megszokott modorban festenek, mint pl. a magyar Rippl-Rónai, kinek litográfiái és tollrajzai a kiállítás igazi gyönyörűségét alkotják.”

Fontos információk találhatók Hoffmann Ferencnek a Rum Attila említette cikkében²⁶ is. Hoffmann szintén ismerteti a katalógus alapján a kiállítás főbb adatait, de ennél sokkal érdekesebb, amit a kiállítás létrejöttében játszott saját szerepéről s Birnbaummal való kapcsolatáról ír: „1911. augusztus havában a zürichi Landes Museumban a látogatók egész serege csoportosult egy érdekes amerikai úr köré s nagy áhítattal hallgatták nagy szakudású és páratlanul finom műkritikáját. Magamat is valósággal lebilincselte annak az amerikai úrnak remek előadása [...] hamar összeismerkedtünk, jó barátok lettünk és együtt folytattuk utunkat Párizsba, majd Londonba. [...]”

Az én amerikai barátom lassan-lassan egész műszakértőt nevelt belőlem. [...] Egyszer azt találtam neki mondani, hogy jöjjön el Magyarországra, hol bizonyára sok értékes művet fog találni. Barátom megígérte, hogy ellátogat hozzánk. Ígéretét be is váltotta. A múlt év júniusában egy táviratot kaptam Budapestről, melyben barátom, Mr. Birnbaum Márton értesített, hogy Keszthelyen meg fog látogatni. Azonnal elibe mentem [...] Majd Budapestre mentünk, hol Mr. Birnbaum Olgyai Viktor, dr. Pogány Kálmán és Rippl-Rónai festőművész közreműködésével egy szép kollekciót szedett össze. Ezt a kollekciót augusztus elején én voltam szerencsés Amerikába átvinni s így a magyar művészetnek csekély szolgálatot tenni, amire

²⁴ BARKI 2012. i. m. 155–157.

²⁵ Rippl-Rónai Amerikában. A New York-i sajtó elismerése. *Somogyvármegye*, 1914. január 10. 3.

²⁶ HOFFMANN Ferenc: A magyar grafikai művészet diadala Amerikában. *Balatonvidék*, 1914. január 25. 1–2. Hoffmann Ferenc a keszthelyi mezőgazdasági akadémia tanára volt, szakterületén kívül eső témákban is írt tárcákat vidéki lapokban.

én azonban igen büszke vagyok.” A kiállított művek Amerikába jutásáról nincs semmi korábbi információnk, Hoffmann állításának hitelességét azonban nagymértékben alátámasztja egy korábbi cikke, amelyben beszámolt amerikai utazásáról.²⁷

A New Yorkban megkezdett kiállítássorozat további állomásairól – eddigi ismereteink szerint – nem jelent meg hazai híradás. A világháború kitörése durván megszakította a nagy reményekre jogosító kapcsolatok további kiépülését, s az első sikeres akció hírére is hosszú évtizedekre feledésre ítélte.

Árpád Tímár

An Exhibition in America of Works on Paper by Hungarian Artists, 1913–14

The Press Coverage of the Exhibition in Hungary

At the turn of 1913–1914, the American art critic and art manager Martin Birnbaum organized a series of exhibitions hosted in several large cities in America and presenting the works of modern Hungarian, Austrian and Czech artists. The circumstances behind the organization of these exhibitions were reported on in the Hungarian press, from which we learn that the collection and selection of the exhibition material was aided by Viktor Olgvai, a professor at the Academy of Fine Arts, and Kálmán Pogány, a colleague at the Department of Graphic Arts at the Museum of Fine Arts. An illustrated catalogue accompanied the exhibition, and in his introductory essay Birnbaum gives a fairly thorough and objective picture of the developments of Modern Hungarian art. The first location of the exhibition series was New York, and the art historian Dr Mária Freund gives an account of the exhibition and the catalogue in her report from New York. At the centre of the Hungarian section was the art of József Rippl-Rónai, who enjoyed the greatest success according to the American papers. These assessments were also familiar to the Hungarian press.

²⁷ „Londonban a múlt nyáron megkezdett tanulmányomat folytattam. Most pedig útban vagyok New Yorkba, hol a Columbia egyetemen egy három hetes kurzuson fogok részt venni.” HOFFMANN Ferenc: Tanulmányutazás Tekeresspusztáról New Yorkon át Keszthelyre. *Balatonvidék*, 1913. szeptember 7.

Véri Dániel

„Véletlenségből lettem grafikus?” *Major János hatvanas évekbeli sokszorosított grafikái*

Major János (1934–2008) életművének egyik legértékesebb részét alkotják 1960-as évekbeli grafikái. Ennek ellenére egy 1987-es tanulmányt leszámítva a művészettörténeti szakirodalom nem tárgyalta érdemben ezeket a műveket.¹ Jelen tanulmánynak nem célja – már csak terjedelmi korlátok miatt sem –, hogy Major korabeli grafikáinak minden részletre kiterjedő elemzését nyújtsa, ehelyett a műcsoport néhány jellemző vonását kívánja bemutatni, szempontokat kínálva annak értékeléséhez. Néhány, válaszra váró kérdés: hogyan lett Major grafikus, milyen témák foglalkoztatták a hatvanas években, hogyan periodizálható grafikai munkássága? Honnan merített ihletet és milyen technikai apparátust alkalmazott a művész? Mennyiben alkalmazhatók grafikáira olyan stílus kategóriák, mint a vele kapcsolatban gyakran emlegetett pop art, illetve a meglepően kevéssé citált szürnaturalizmus? Mit jelentett ekkoriban grafikusnak lenni, mennyiben befolyásolták a korszak politikai és gazdasági körülményei Major munkásságát, illetve pusztán esztétikai értékükön kívül hogyan járulnak hozzá ezek a művek a hatvanas évek jobb megértéséhez?

Major János érettségi után, 1952-ben került a Képzőművészeti Főiskolára, ahonnan 1955-ben, harmadév végén távolították el.² 1967-ben így emlékezett vissza erre: „Festőnövendék voltam a főiskolán, amíg ki nem tettek, de nem is ez volt az érdekes. Hanem, hogy egy év múlva a grafikai szakra vettem vissza. Véletlenségből lettem grafikus? Most már úgy látom, nem is lehetett volna másképpen. Nem is festek azóta.”³ Figyelemre méltó a véletlennek, pontosabban – mint látni fogjuk – a főiskola szövevényes politikai és személyi viszonyainak szerepe a korszak kiemelkedő alkotóinak életútjában. Major Jánosnak ugyanaz a Koffán Károly segített 1956-ban visz-

Véri Dániel művészettörténész,
az ELTE Művészettörténet-tudományi
Doktori Iskola doktorjelöltje
Kutatási területei:
Major János (1934–2008) művészete,
neoavantgárd, a tiszzaeszlári vérvád
kultúrtörténete, medievalism, street art
E-mail: danielver@gmail.com
Honlap: www.linkedin.com/in/danielver

Daniel Véri art historian,
doctoral candidate (Doctoral Program
of the Institute of Art History, ELTE)
Areas of research:
János Major (1934–2008),
neo-avant-garde, the cultural history
of the Tiszaeszlár Blood Libel, medievalism,
street art
E-mail: danielver@gmail.com
Website: www.linkedin.com/in/danielver

¹ KRUNÁK Emese: Az avantgárd grafika előfutára. Major János művészetéről. *Művészet*, 5. 1987. 12–15. Angolul: Emese KRUNÁK: János Major's Distorting Mirror. *The New Hungarian Quarterly*, 105. 1987. 204–205. Egy korábbi, rövid cikk, elsősorban rajzokról: KARÁTSÓN Gábor: Major János grafikai munkássága. *Művészet*, 9. 1974. 21–22. Jelen sorok szerzőjének Major életművét témák és megközelítésmódok szerint tárgyaló munkája: VÉRI Dániel: *Major János*. Szakdolgozat, témavezető: Szőke Annamária. Budapest, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Művészettörténeti Intézet, 2009.

² SINKOVITS Péter: Őnarckép torzító tükrében. Beszélgetés Major János grafikusművésszel. *Új Művészet*, 5–6. 1997. 34–39; 34. Újraemlékező: SINKOVITS Péter: *Szabadság a rendben. Válogatott interjúk*. Budapest, Új Művészet, 2008, 193–198; SÜMEGI György: Major János: Akasztott ember, 1957. In: Uő: *Kép-szó. Képzőművészek '56-ról*. Budapest, PolgArt, 2004. 144; MARTON Éva: Becsapott generáció tagjának érzem magam... Látogatóban Major János grafikusnál. *Artsmagazin*, 3. 2006. 64–69; HAJDU István: Önnéző. Hajdu István beszélgetése Major Jánossal [1996]. *Balkon*, 11–12. 2009. 2–10: 2–3.

³ FRANK János: Major Jánosnál. *Élet és Irodalom*, 18. 1967. 8. Eltérő változata: FRANK János: *Szóra bírt műtermek*. Budapest, Magvető, 1975. 131–134.

szakerülni a főiskolára, akinél Kondor Béla is menedéket lelt három évvel korábban.⁴ Ki tudja: talán a körülmények szerencsétlen összejátszása és Koffán jóindulata nélkül szegényebbek lennének két kiemelkedő grafikai életművel. Koffán egyébként nem maradhatott sokáig az intézményben: 1956-os tevékenysége miatt rövidesen elbocsátották.⁵ Major Ék Sándorhoz került, aki jó pedagógusként hagyta, hogy tanítványai a maguk útját járják, nem erőltette rájuk saját stílusát.⁶

Azt, hogy miért is kellett Majornak távoznia a főiskoláról, csak különböző források egybeolvasásával lehet tisztázni. Harmadév félévéig Major, Bartl József és Gy. Molnár István is Bán Béla tanítványai voltak, az ő távozása után osztották be őket más mesterekhez, akik aztán az év végén rajzból és festésből megbuktatták őket: mindhárman csak egy évvel később kerülhettek vissza a főiskolára.⁷ A Képzőművészeti Egyetem levéltári anyagainak tanúsága szerint Bán félévkor fizetés nélküli szabadságra ment, azonban csak év végén bocsátották el, racionalizálás címén.⁸ Major szerint „összeveszett a főiskola vezetőivel”,⁹ Bartl ennél pontosabban fogalmaz: „harmadévkor félévben összeveszett a tanári karral valami osztályzás miatt és otthagya az iskolát.”¹⁰ A fennmaradt iratok szerint három hallgatónak adott Bán elégtelen osztályzatot félévkor: 1955. január 17-én egyikük jegyét helyben hagyta a főigazgatói tanács, a másikat elégségesre változtatta. A lengyel Sz. T. ügyében viszont úgy döntöttek, hatáskör

⁴ SINKOVITS 1997. i. m. 34; HAJDU 2009. i. m. 2. Németh Lajos szerint Kondort eltanácsolták a festő tanszakról; Nagy T. Katalin azt írja, Barcsay és Koffán mentették meg az eltanácsolástól, míg Sinkovits Péter szerint Borznyik kétszer is megpróbálta eltávolítani a főiskoláról, de sikertelenül. NÉMETH Lajos: *Kondor Béla*. Budapest, Corvina, 1976. 5; NAGY T. Katalin: *Kondor Béla*. In: *Kortárs magyar művészeti lexikon* I–III. Szerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001. II. (2000). 438; SINKOVITS Péter: *Kondor Béla*. Budapest, Kossuth–Magyar Nemzeti Galéria, 2007. 8. Az 1950-es évfolyam anyakönyvének tanúsága szerint Kondor az 1952/53-as tanév félévekor ment át Szőnyitől (freskó szak) sokszorosító grafikára (Koffán). Félévkor mind freskó főtárgyból, mind sokszorosító grafikából osztályzását felfüggesztették, a második félévben pedig tandíjat volt köteles fizetni (előtte és utána tandíjmentes volt).

⁵ Fegyelmi tárgyalás jegyzőkönyve és elbocsátás: *A Magyar Képzőművészeti Főiskola részvétele az 1956-os forradalom és szabadságharcban*. Szerk. CSIZMADIA Zoltán–SZŐNYI István. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2001. 94–105, 107. Az ügyről bővebben lásd KINCSES Károly: *A madaras Ember. Koffán Károly (1909–1985) fotográfiái*. Kecskemét, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2003. 30–32.

⁶ SINKOVITS 1997. i. m. 34.

⁷ A főiskolai anyakönyvekből rekonstruálható történet: Bán Bélának félévkor az 1–5. évfolyamon összesen hét hallgatója volt: Bencze Lászlóhoz került Cszimadia Zoltán és Juhász Sándor, ők benn maradtak. (Vö. Major: „Bencze karakán ember volt, megvédte a tanítványait.” SÜMEGI 2004. i. m. 144.) Főnyi Gézához került Bartl és Gy. Molnár: mindkettőjüket kirúgták, Bernáth Aurélhoz kerültek vissza. A Hincz Gyulához beosztottak közül csak Majort rúgták ki, azonban Bárkay Imre következő évtől alkalmazott grafikán folytatta, Muray Róbertnél, Vásárhelyi Gyula pedig sokszorosított grafikán, Koffánnál. A kirúgásokra szakmai tárgyból való bukás miatt került sor, ezért határozat nem lelhető fel, jegyüket visszavételkor elégségesre korrigálták. A visszavételről egyedül Bartl esetében maradt fenn a döntés: „A Tanács ugyancsak hozzájárult Bartl József (eltanácsolva 1954/55. tanév végén a festő főtanszak III. évfolyamáról) festő hallgatónak a IV. évfolyamra való visszavételéhez.” *Jegyzőkönyv a Főiskolai Tanács 1956. szeptember 24-i üléséről*. 3. (Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára [a továbbiakban: MKEL]) Bartl és Gy. Molnár visszaemlékezései: *Interjú Bartl Józseffel*. Budapest, 2012. január 20. [Eltérő jelzés híján a hivatkozott interjúkat a szerző készítette.] KOPIN Katalin: *Bartl József* (interjúfilm). Szentendre, Művészetmalom, 2012 [a továbbiakban: KOPIN 2012a]; szerkesztett változata: KOPIN Katalin: *Kettős világban éltem. Interjú Bartl József festőművésszel*. *Új Művészet*, 12. 2012. 32–35: 32–33; LADÁNYI József: *Beszélgetés Gy. Molnár Istvánnal* [1988]. In: *Hatvanas évek. Új törekvések a magyar képzőművészetben*. Kiállítási katalógus. Szerk. NAGY Ildikó. Budapest, Képzőművészeti Kiadó–Magyar Nemzeti Galéria–Ludwig Múzeum, 1991. 155–158: 155.

⁸ *Bizalmas „B” 1953–1956-ig*, s. p.: „1955.01.26. Népm. min. Bán Béla tanári állásáról lemond, nem emelünk kifogást”; „1955.02.22. Bán Béla fizetésnélküli szabadságot kér”; *Napló, 1951.január 1.–1956. augusztus 28.*, s. p.: „1955. január 24-től Bán Béla fizetésnélküli szabadságon év végéig”; „1955. július 1-én racionalizálásra kerültek: Bán Béla [...]” (MKEL).

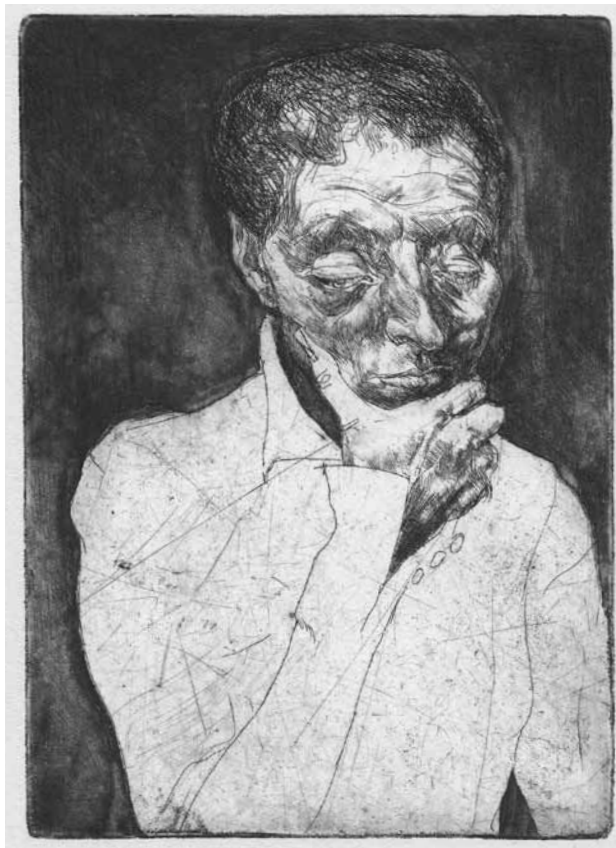
⁹ SINKOVITS 1997. i. m. 34.

¹⁰ KOPIN 2012a. i. m.

hiányában megvárják a minisztérium és a nagykövetség álláspontját. Ceruzás bejegyzés szerint a hallgató végül maradhatott még fél évre, csak más osztályon.¹¹ Az előzményeket nem ismerjük, azonban úgy tűnik, ez a nagykövetség és a minisztérium bevonásával záruló konfliktus lehetett Bán távozásának közvetlen kiváltó oka: a következő héttől már fizetés nélküli szabadságon volt.

Arra azonban, hogy miért távolították el a mester után volt tanítványait is, nincs kielégítő válaszuk. Bartl úgy emlékezett vissza, hogy a volt Bán-osztály tagjai elmentek a rektorhoz, Bortnyikhoz, és arra kérték, hogy Csernus Tibort hívja meg tanáruknak.¹² Ha ez – a korszak ismeretében meglehetősen valószínűtlennek tűnő epizód – tényleg megtörtént, nem vethetett jó fényt a társaságra. Mesterük eltávolításának körülményei mindenesetre Major feltételezését látszanak erősíteni: „valahogy rajtunk keresztül álltak bosszút Bán Bélán.”¹³ Bán ilyen előzmények után, 1956-ban végleg elhagyta az országot, előbb Franciaországban, majd Argentínában élt, 1963-ban Izraelben telepedett le.¹⁴

Major János első, főiskolán készült rézkarcai (1956–1958 k.) a művészt hivatása gyakorlása közben mutató, szuggesztív önarcképek, valamint portrék és aktok: a kisméretű nyomatokon a sötét háttér előtt szinte világítanak a gazdag vonalhálóval modellált figurák (1. kép). Major első nagyobb lélegzetű munkája az 1957 elején készült *Akasztott ember* volt, ennek kiindulópontját a Köztársaság téren látott 1956-os lincselések adták, inspirációt Goya *Los desastres de la guerrája* és Kondor Béla Dózsa-sorozata (*Jelenetek Dózsa György idejéből*, 1956) nyújtottak.¹⁵ A rézkarc Goyával – formai párhuzamok mellett – a háborús téma, valamint a megjelenítés kíméletlensége és expresszivitása okán vethető össze, Kondorral elsősorban az emberábrázolás humanizmusa, a meztelen test drámája (vö. *Így jár minden próféta*, 1956) rokonítja. Major képszerkesztése könyörtelenül precíz, a néptelen városrészlet előterében szinte világít a torzított perspektívában, expresszíven ábrázolt test. A fejjel lefelé lógó, halott, mégis üvöl-



1. kép. *Állat támasztó férfi portréja*, rézkarc, 1956–58 k. (Major Borbála és Rebecca tulajdona, fotó: Major Borbála)

¹¹ *Főigazgatói tanácsülés jegyzőkönyve*. 1955.01.17. 1–2. Az 1951-es évfolyam anyakönyve szerint Sz. T. Hincz Gyulánál elégséges osztályzatokat kapott, ennek ellenére év végén „gyenge szakmai eredmény” miatt eltanácsolták (MKEL).

¹² KOPIN 2012a. i. m.; KOPIN Katalin: Jel–Tranzit. Bartl József művészete. In: *Jel-Tranzit. Bartl József kiállítása*. Kiállítási katalógus. Szerk. KOPIN Katalin. Szentendre, Pest Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2012. 9.

¹³ HAJDU 2009. i. m. 3; „Bán Bélába [...] akartak még utólag belerúgni azzal az indokkal, hogy tönkretette a diákjait.” MARTON 2006. i. m. 65.

¹⁴ PATAKI Gábor: Bán Béla. In: *Kortárs magyar művészeti lexikon I–III*. Szerk. Fitz Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001. I. (1999). 148.

¹⁵ Részletesebb elemzése: VÉRI Dániel: „A halottak élén” – Major János világa / „Leading the Dead” – The World of János Major. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. 8–11.

teni látszó férfi testfelületének megformálása oszló hullát idéz. A fény-árnyék hatás és a test finoman borzolt, mozgalmal vonalhálója a kis rézkarcokkal rokon.

Major törekvéséhez – „az embert rajzolhassam meg”¹⁶ – a grafika és a festészet olyan klaszszikusai felé fordult, mint Martin Schongauer, Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer, Lucas Cranach és Matthias Grünewald.¹⁷ Saját korának művészeti produkcióját elégtelennek ítélve – Kondor Bélához hasonlóan – az északi reneszánszból merített inspirációt. Hazai forrásaik is hasonlóak voltak: Major visszaemlékezve elsősorban Derkovitsot és Dési Hubert emelte ki.¹⁸ 1959-es diplomamunkája egy, témájában konvencionálisnak mondható sorozat, a *Munkásnők* volt, amely a főiskolai tanulmányok kényszerszünetében az Orion-gyárban töltött év élményeiből táplálkozott.¹⁹ A figurákat itt is erősen megnyújtott arányok jellemzik, különösen hangsúlyos a fejek és a kezek megformálása (*Munkásnő/Tél*, 1957; *Munkásnők/Levegőzés*, 1959). A sorozat egyik lapján, a *Reggel* (1958) mosolygó lányfejen tűnik fel először az a karikatúrisztikus, groteszk ábrázolásmód, amely – főként önarcképei esetében – a hatvanas években Majornak szinte védjegyévé válik.

A korábbi munkákkal összevetve a *Nevető lány* (1959) már gyökeres változást vetít előre. A női figura végletesen torz, a téri helyzetek bizonytalanok, a faktúra szinte fontosabbá válik az ábrázolásnál. A málló vakolatot imitáló felületet a művész szokatlan eszközökkel hozta létre: fúvócsővel vizet fújt az akvatintára, összefogott gombostűkkel karcolt párhuzamosokat, és lenyomtatott egy valódi hálót is.²⁰ Ezzel a lappal kezdődtek a hatvanas évekbeli munkákat jellemző technikai kísérletek. Nem elégedve meg a főiskolán szerzett ismeretekkel, Major Vertel Józseftől rézmetszést, egy nyomdásztól cinkográfiát tanult,²¹ réz helyett eleinte cinklemezre, később szinte kizárólag vaslemezre dolgozott.²² Ennek részben anyagi okai voltak, azonban a vas kihívást is jelentett, ahogy 1967-ben fogalmazott: „A vaslemez olcsóbb is, nem kell, hogy sajnáljam. Emellett egészen más művészeti hatást érhetek el vele, éppen másfajta fizikai és kémiai tulajdonságai miatt. Mintha férfiasabb művészet volna a vaskarc.”²³ Nem könnyű utólag megítélni az alkalmazott anyagokat és technikákat, a nem megrendelésre készült lemezek közül ugyanis alig maradt fenn néhány (*Akaszott ember*, 1957; *Nevető lány*, 1959, *Sci-fi*, 1974). További problémát jelent, hogy Major gyakran pontatlanul nevezi meg a technikát – vaskarc helyett rézkarcot említi –, egyes lapjai pedig több, autográf címvariációval és datálással is rendelkeznek.²⁴ Forráskritikával kezelendők a cikkekben, kiállítási katalógusokban közölt, legtöbbször ellentmondó adatok is.²⁵

Mielőtt továbbmennénk, érdemes röviden kitérnünk a grafika és a grafikusok korabeli helyzetére. Mint láttuk, a főiskolán a grafika tanszék egyfajta menedéket jelentett Kondornak

¹⁶ HAJDU 2009. i. m. 4.

¹⁷ FRANK 1967. i. m. 8, valamint ROZGONYI Iván: *Beszélgetés Major János grafikusművésszel*, 1967. Magyar Tudományos Akadémia, Művészettörténeti Intézet, Adattár (MDK-C-II-610.D), 3 (Dürer, Grünewald); HAJDU 2009. i. m. 4 (Dürer, Cranach); MARTON 2006. i. m. 65 (Grünewald, Schongauer), *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 13. (Altdorfer, Schongauer, Grünewald).

¹⁸ SINKOVITS 1997. i. m. 34, 36; MARTON 2006. i. m. 65–66; HAJDU 2009. i. m. 4.

¹⁹ SINKOVITS 1997. i. m. 34–36; MARTON 2006. i. m. 65; HAJDU 2009. i. m. 3.

²⁰ HAJDU 2009. i. m. 5.

²¹ Uo.

²² *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14.

²³ FRANK 1967. i. m. 8.

²⁴ Az interjúkat nem grafikus képzettségűeknek adta, így a rézkarc szó használatát magyarázhatja a vaskarc kifejezés kevésbé bevett volta, idegen hangzása is.

²⁵ Kivételt képez Krunák Emese írása, aki minden bizonnyal Majorral folytatott beszélgetések és a művek alapos vizsgálata után írta meg cikkét.

és Majornak egyaránt. A végzett grafikusok anyagi szempontból irigylésre méltó helyzetben voltak: egyrészt a Képzőművészeti Alap (1968-tól: Művészeti Alap) által megjelentetett grafikai mappákra kaphattak már pályakezdőként megbízást, másrészt a Képcsarnok ügynökei közvetítették számukra megrendeléseket.²⁶ Majornak is számos hasonló megbízása volt, ezeket azonban csak nagy kényszerűségek árán tudta elkészíteni;²⁷ e művek legtöbbje stílusában és technikájában egyaránt kevés rokonságot mutat „saját” munkáival. Ritka kivételt jelent a feltehetően szintén megbízásra készített *Vasöntő munkások* (1962), amely korai rézkarcainak szerkezetességét és burjánzó bőrfelületeit mutatja. A többnyire kisméretű megbízásos munkák mellett Major készített feltehetően képcsarnoki forgalmazásra szánt, saját stílusától eltérő, ám műves megformálású nagyobb lapokat is (*Szent György szobor a várban*, 1965 k.; *A Margitszigeten*, 1971). Saját munkái közül pedig – természetesen a „részosabb”, így például zsidó témájú lapok kivételével – néhányat elfogadott ötvenpéldányos forgalmazásra az igényes zsűri is.²⁸ Major darabszáma viszonylag szűk sokszorosított grafikai életművét szemlélve (variációkkal együtt 1955–1974 között mintegy ötven lap maradt fenn) elgondolkodtató: vajon a megélhetést lehetővé tevő, de utált és időrabló megbízások mennyiben fogták vissza Major művészi teljesítményét?²⁹ A jól fizetett munkák miatt festő szakosok is megpróbálkoztak sokszorosított grafikával, így például Lakner László és Gy. Molnár István is Majortól tanult rézkarcolni.³⁰ A korszakban a technikai körülmények nem voltak ideálisnak mondhatók, rézkarcpréshez nem nagyon lehetett hozzájutni, Major – sokakhoz hasonlóan – egy átalakított mángorlót használt.³¹ (A sokszorosítás lehetőségével szemben bizalmatlan volt a hatalom: az ötvenes években például hétvégére leláncolták a főiskolai rézkarcprést.³²) Az sem feltétlenül csak a kísérletező kedvnek tudható be, hogy a művész eszközeit maga gyártotta – a hiánygazdaság kedvezett a házi barácsolásnak.³³

A *Cynthia kacsája* (1960) fordulópontot jelez az életműben (*2. kép*). A technikailag rendkívül összetett, vaslemezről nyomtatott lapon metszett, karcolt, borzolt, vízzel kevert, csurgatott akvatintával készült elemek, valamint lágyalapba nyomott anyagdarab is megtalálható. Az alkalmazott technikák sokféleségéből adódik az ábrázolás montázsjellege: a lemezt legalább hét munkafázisban dolgozta meg a művész, a lap korabeli technikai kísérleteinek összefoglalását nyújtja. Erre és jó néhány további művére is igaz Krunák Emese megállapítása: „Majornál a szintézis helyett az analízis jelenik meg mint alkotó módszer.”³⁴ Munkamódszerét és a korabeli kultúrpolitikát, közízlést, valamint azok egyes művekre – vagy talán életművekre? – gyakorolt represszív hatását egyaránt jól jellemzi a következő, *Kéményekkel* (1961) kapcsolatos idézet: „A lemezen anélkül kezdtem el dolgozni, hogy bármi kézzelfogható elképzelésem

²⁶ Maurer Dóra hozzászólása. *Hatvanas évek: Major János grafikái. Kerekasztal-beszélgetés Maurer Dóra, Lengyel András, Albert Ádám, Véri Dániel részvételével*. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2013. március 27. [A továbbiakban: MAURER 2013. i. m.], valamint: *Interjú Gönczi Bélával*. Budapest, 2012. október 25.

²⁷ HAJDU 2009. i. m. 6; *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 6., június 16.

²⁸ HAJDU 2009. i. m. 6.

²⁹ Azt is hozzá kell tenni: nem tudjuk, a teljes grafikai oeuvre mennyivel lehetett nagyobb, mint a fennmaradt, illetve reprodukciók segítségével rekonstruálható művek összessége. Ugyanis, ahogy 1967-ben fogalmazott: „Rendszeresen dolgozom, de rossz szokásom, hogy az olyan karcok lemezeit, amelyekkel elégedetlen vagyok, újra átdolgozom, teljesen lecsiszolom, vagy eldobom.” Frank János rákérdezett, hogy láthatná-e ezeknek a nyomatait: „Sajnos nem, azokkal befűtök.” FRANK 1967. i. m. 8.

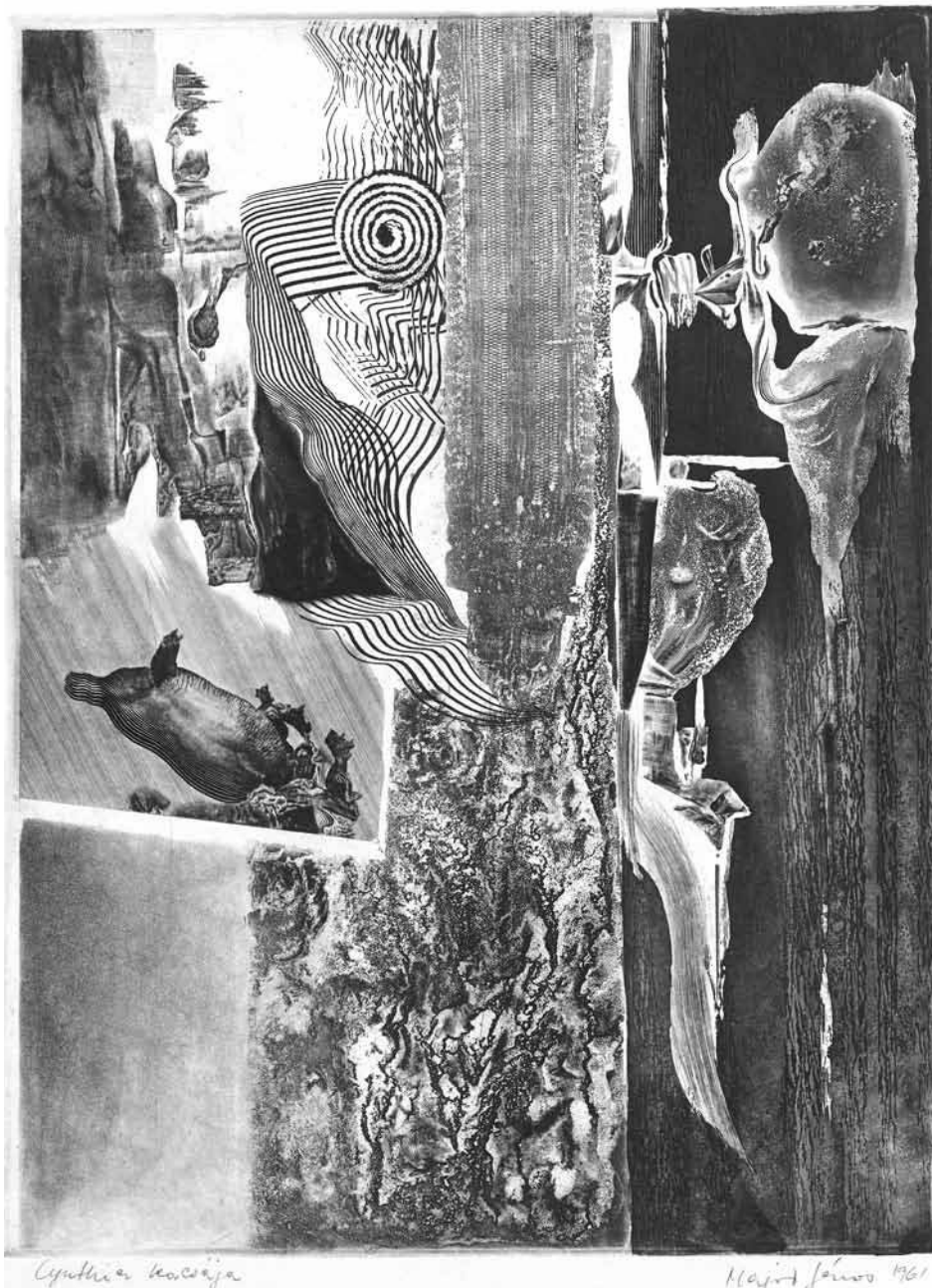
³⁰ *Interjú Lakner Lászlóval*. Berlin, 2011. október 30.; LADÁNYI 1991. i. m. 155.

³¹ *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 6.

³² *Interjú Gönczi Bélával*. Budapest, 2012. október 25.

³³ FRANK 1967. i. m. 8.

³⁴ KRUNÁK 1987. i. m. 13.



2.kép. *Cynthia kacsa*, vasmetszet, vaskarc, vízzel csurgatott akvatinta, direkt anyagbenyomás, 1960 (Major Borbála és Rebecca tulajdona, fotó: Magyar László)

lett volna. Elindultam a kép jobb oldalán, hetekig dolgoztam rajta, egyik motívumot tettem a másik mellé, azt csináltam, ami éppen akkor az eszembe jutott. [...] 1964-ben [valójában: 1961-ben] a Stúdió kiállításra gondoltam beadni, de a lemezből csak kis rész volt meg. Gyorsan kimásoltam egy velencei könyvből tetőrészleteket akvatintával, és hogy beveggyék a kiállításra, a tájkép jelleget erősítettem. Mert egy korábbi munkámat az országos kiállításra azért

nem fogadták el, mivel absztraktnak találták.³⁵ (Utóbbi munka vagy a *Cynthia kacsája*, vagy a szintén 1960-as *Falu* lehetett.) A nehezen értelmezhető formai elemek miatt a *Cynthia kacsája* esetében elsősorban a nézőn – és háttértudásán – múlik, hogy a lapot nonfiguratív műnek tekint-e, vagy szürrealista ízű montáznak. A cím ismeretében kopasztott kacsára emlékeztető motívum valójában egy tengeri állat, a *cynthia papillosa*,³⁶ Krunák Emese szerint ehhez kapcsolódik a címben egy asszociáció révén Jókai regényszereplője, Cynthia grófnő.³⁷ Egy másik ábrázolásról, a jobb felső sarokban látható, „érzékenyen mintázott felületű világosabb folt”-ról csak Major későbbi munkájával összevetve derül ki (*Emberi ébrény*, 1963), hogy embriót formáz.³⁸

Major ekkori stílusát Max Ernst műveire és a Bernáth-osztály festői gyakorlatára vezeti vissza.³⁹ Amennyiben elfogadjuk a szürnaturalizmust, mint egy, jellegzetesen hazai művészeti környezetből származó, nemzetközi példák által inspirált ábrázolásmódot jelölő stíluskategóriát, akkor azt alkalmaznunk kell Major ekkori műveire is. A felismerhető részleteket a művész részben ábrázolja, részben – anyagok direkt lenyomatásával – közvetlenül képezi le, a szürnaturalista festők által alkalmazott technikai trükkök innovatív grafikai megfelelőivel az eredetileg látványból kiinduló mű szürrealis összképet alkot. Major korai experimentális grafikáinak legközelebbi párhuzamát Maurer Dóra munkái adják: érdemes e tekintetben Major 1960-as évek eleji munkáit (különösen: *Vénusz*, 1960) és Maurer műveit, főként a *Pompeji sort* összevetni.⁴⁰ Távlatos párhuzamokat kínálhat Pásztor Gábor kevésbé feldolgozott életműve, míg a mechanikus tárgynyomatás logikájából adódóan Ország Lili későbbi áramkör-nyomatai vehetők figyelembe. Visszatérve Major értékeléséhez, a vele kapcsolatban felmerült másik stíluskategória, a pop art kevésbé tűnik használhatónak.⁴¹ Hacsak a montázszerű ábrázolásmódot (legösszetettebb példája: *Scharf*



3. kép. Csigasor, vaskarc, 1962
(megsemmisült, fotó: ismeretlen)

³⁵ HAJDU 2009. i. m. 6.

³⁶ Jules RICHARD: *Oceánográfia*. Budapest, Királyi Magyar Természettudományi Társulat, 1912. 495: 304. kép.

³⁷ JÓKAI Mór: *A régijó táblabírák*. (Krunák információja feltehetően Majortól származik.)

³⁸ A motívum forrása egy szülészeti könyv, az *Emberi ébrény* kék-piros változata színezésében is ennek ábráit idézi. HAJDU 2009. i. m. 7. BUMM Ernő [Ernst]: *A szülészet alapvonalai*. Budapest, Franklin Társulat, 1910. 269 (színezés). Az idézett leírás: Magyar Nemzeti Galéria, Grafikai Osztály, G. 72.86 kartonja.

³⁹ SINKOVITS 1997. i. m. 36; HAJDU 2009. i. m. 5. Ennek ellenére egyedül Sinkovits fogalmaz hasonlóképpen (nyilván nem függetlenül Majorral készített interjújától): „Ez a módszer a korszak festészetében az ún. visszakarapás vagy cuppantás megfelelőjének számít, s utal a szürrealisták, elsősorban Max Ernst technikai kísérleteire.” SINKOVITS Péter: Major János. In: *Kortárs magyar művészeti lexikon I–III*. Szerk. FITZ Péter. Budapest, Enciklopédia, 1999–2001. II. (2000). 681.

⁴⁰ A rokonság betudható szoros baráti kapcsolatuknak, Maurer ekkoriban közelről követhette Major technikai kísérleteinek fejlődését. Vö. MAURER 2013. i. m.

⁴¹ Az úton-útfélen felbukkanó jelző legkorábbi forrása Pernecky Géza: „A leg-popabb és mégis a legkevésbé Pop-művészet Majoré. Nincs előképe, nincs rokona, nincs kapcsolata a fogyasztói társadalommal, a tömegtermeléssel, a technikai forradalom világával. Vidékiek, szegényes, nyomott atmoszférájú. Csak azzal a kritikai szellemmel van rokonságban, amely szenvedéllyel kutatja fel az élet legirracionalisabb zugait, hogy a kényelmességre hajlamos állampolgárt az onnan előkört látéletekkel szembesítse.” PERNECKY Géza: *Magyar pop-művészet? Élet és Irodalom*, 40. 1969. 9.

Móric emlékezete, 1966) nem tekintjük kizárólag a pop artra jellemző sajátosságnak – és Major esetében e tekintetben inkább a szürrealizmus felé vezetnek a szálak –, akkor a *Csigasor* című vaskarc (1962) lehet az egyetlen, idekapcsolható mű (3. kép). A hétköznapi tárgy – utcai lámpáknál alkalmazott porcelán szigetelőcsiga – képeinek izolálása és ismétlése valóban emlékeztet a pop art megoldásaira, tekinthetjük a vaskarcot korai, sajátosan kelet-közép-európai ízű példájának.

Az *Önnézés I.* (1963) és *II.* (1963 k.) című lapokkal Major továbblép a groteszk testkép és a testfelületek érzékeny ábrázolása útján. Itt jelenik meg hangsúlyosan a perspektivikus torzítás: a művész testére erős felülnézetből látunk rá, fejét azonban vagy nem látjuk (*II.*), vagy csak tükörképét (*I.*) a sajátosan görbülő térben.⁴² Major radikális gesztussal számolja fel a mű

és a néző közti határvonalat: a képet szemlélve a néző a művész bőrébe bújva sajátjaként tekint végig az ábrázolt testen. Szintén perspektivacsatlódásra és torz testábrázolásra épít egy, a nézőhöz közelebb eső utcai lámpa körtéjének és a távolabbi ablakon kinéző férfi fejének egybeesésére alapozott, 1964-es sorozat.⁴³ Ehhez az ötlethez társult egy szülészeti könyvben talált ábra: egy halott embrió fogóval történő kiemelése.⁴⁴ A *Technikai tanulmány* abszurditásig fokozza a részletgazdag ábrázolást, látni engedni még az izzószál spiráljának csavarodását is, a *Beavatkozás* kötődik inkább – már címében is – az orvosi ábrához. Mindkét művön megfigyelhető a város antropomorf, látványból kiinduló, mégis szurreális ábrázolása: a felásott csatornarendszer csontokra és ízületekre emlékeztető megjelenítése visszaköszön a *Város* (1964) című lapon is.⁴⁵ A lámpás sorozat összegzését a *Hieronymus Bosch emlékezete* nyújtja, a figura és a tárgy bizarr párosítása a címhez hűen Boschot idézi (4. kép).⁴⁶

1965-ben Major Jánosnak a szürnaturalista Szabó Ákossal nyílt volna közös kiállítása a Fényes Adolf Teremben.⁴⁷ A párosítás – akár a művészek kezdeményezése volt, akár a szervezőké – jól mutatja munkáik ekkoriban érzékelt rokonságát. Pusztai Gabriella, Csorba Géza és Moldovány István műterem-látogatása nyomán Gádor Endre Aczél György számára készült feljegyzésében javasolta műveik kiállítását. Szabó műveit az „emlékezetes Korga-



4. kép. *Hieronymus Bosch emlékezete*, vasmetszet, vaskarc, 1964 (Major Borbála és Rebecca tulajdona, fotó: Magyar László)

⁴² Előképe Salvador Dalí *San Juan de la Cruz Krisztusa* (1951). HAJDU 2009. i. m. 7.

⁴³ Az ötlet első megjelenése: *Kis tanulmány*, 1962.

⁴⁴ HAJDU 2009. i. m. 7, BUMM 1910. i. m. 734.

⁴⁵ A motívum forrásához: *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14.

⁴⁶ A *Gyönyörök kertje* triptychon (Prado) jobb szárnyának alsó részén egy férfi felsőtestét magába foglaló, áttetsző, kékes gömbforma látható.

⁴⁷ Erre és a továbbiakra: *Feljegyzés Aczél elvtársnak, Szabó Ákos festőművész és Major János grafikusművész kiállításával kapcsolatban*. Művelődési Minisztérium, Képzőművészeti Osztály, 1965. február 8. Magyar Nemzeti Levéltár Országos Levéltára, XIX-J-4-m, 47. doboz, 1965. A dokumentumot Sasvári Edit bocsátotta rendelkezésemre, segítségét ezúton is köszönöm.

kiállításon” bemutatottaknál jóval színvonalasabbnak ítélte, míg Majorról ezt írta: „az ő anyagának egy része kifejezettebben szürrealisztikus ihletésű és elvontabb. Művesség és szakmai felkészültség tekintetében azonban ezek is színvonalasak.” A szürrealizmus azonban még 1965-ben sem számított bocsánatos bűnnek; a lapalji, olvashatatlan szignójú elvi döntés szerint: „Szürrealista jellegű anyag állami pénzen nem állítható ki.” Majornak Bencsik Istvánnal és Keserü Ilonával közös – megalázó módon „önköltéses” – kiállítására egészen 1969-ig kellett várni.⁴⁸

1965 azonban más szempontból is fordulópont Major számára: ekkortól válik hangsúlyossá munkásságában a zsidó identitás és az antiszemitizmus egymással összefüggő, kettős kérdésköre. Ezzel párhuzamosan 1967-re fokozatosan letesz a technikai kísérletezésről: „Egy időben tehát elsősorban a technikai problémák izgattak. Most már nem ezek a dolgok érdekelnek. De valószínűnek tartom, hogy az eljárások tanulságait fel fogom használni.”⁴⁹ Már 1960-as ceruzarajza, az *Anyám, született Morberger Friderika* is a zsidó identitás témájával foglalkozik, igaz, a cím nélkül maga a szürreális, szimbolikus ábrázolás nehezen lenne értelmezhető. A rajz alapja egy, a művész édesanyjáról készült fotó, amelyen a fiatal lány tornadresseszben látható a korláton, lengés közben. Ezt a motívumot transzponálta Major sziklás, sivatagos környezetbe, ahol a lány lába a korlát végével együtt egy barlangban tűnik el. Karátson Gábor 1974-es értelmezése szerint: „Számára az anya egy fiatal lány, akit a családi fényképalbumban nézegetni szokott, egy bizarrul hangzó név, amelyet adatai kérésekkel vállalnival kell, egyedisége ellenére, sivar adatszerűségével az arcnélküliség, a történelemnek való kiszolgáltatottság traumáját idézi.”⁵⁰ Krunák Emese így interpretálta a művet 1987-ben: „Sivatagi tájra utal ez az üreges rész, lehetne talán Palesztinában is, a Holt-tenger mellett.”⁵¹ Major csak egy 1997-es interjúban beszél a rajzról: „azzal, ahogy ő mosolygó arccal előjön a barlangból, azt jeleztem, hogy így jött elő ez a probléma [ezt megelőzően a zsidóságról beszél] a hallgatás sötétségéből.”⁵² Az 1960-as mű egyrészt Major ekkori stílusának, másrészt a korszak jellegének betudhatóan szimbolikus fogalmazásmódja ellenére is úttörő, korai példája a zsidó identitás tárgyalásának a magyar művészet 1948 utáni történetében.

Zsidóság és antiszemitizmus témája Major sokszorosított grafikáiban elsőként a tiszai vérvádhöz (1882–1883) kapcsolódó vaskarcokon jelenik meg hangsúlyosan. A sorozat részletes elemzése megjelent 2013-ban, így a művek kiemelkedő jelentősége ellenére, az önismerést elkerülendő itt csak rövid ismertetésre nyílik mód.⁵³ Az 1965-ös *Tanulmány/Töredékek/Zsidó temető* készíti elő Major egyik fő művét, az 1966-os *Scharf Móric emlékezetét (I–II.)*, ezt követi *Az agresszor lelepleződik* (1967), majd ennek továbbgondolása, a befejezetlenül maradt *Félbehagyott lap* (1968). A *Tanulmányon* látható motívumok – az alsó, írást imitáló sírköveket leszámítva – nehezen fejthetők meg a későbbi művek ismerete nélkül. Érzékletesen mutatja ezt két tárgynak – visszatekintve már egyértelmű: egy ablak zsanérjainak – meghatározása a Magyar Nemzeti Galéria leíró kartonján: „két zuhanó bomba.”⁵⁴ Torzított tárgy- és figuraábrázolást már megfigyelhettünk korábban is Major lapjain, itt azonban új elemként jelentkezik a kihagyásos fogalmazásmód, amely működésében nagyban emlékeztet a korszak jellemző szövegértési formájára, a „sorok közötti olvasásra”. A későbbi *Scharf-lappal* összevetve ugyanis egyértelmű, hogy a „származású íróba volt szerelmes” felirat előtti

⁴⁸ Bencsik István szobrász, Keserü Ilona festő, Major János grafikus kiállítása. Kiállítási katalógus. Szerk. FRANK János. Budapest, Fényes Adolf Terem, 1969.

⁴⁹ FRANK 1967. i. m. 8.

⁵⁰ KARÁTSÓN 1974. i. m. 21.

⁵¹ KRUNÁK 1987. i. m. 15.

⁵² SINKOVITS 1997. i. m. 39.

⁵³ VÉRI 2013. i. m. 14–29.

⁵⁴ MNG Grafikai Osztály, G. 71.10 kartonja.

üres tér a zsidó jelző hiányára utal. Major szerint „A témával foglalkozni, egyáltalán azt a szót leírni, hogy zsidó, azokban az években nem nagyon volt mód.”⁵⁵ Mi több, Krúdy Tiszaeszlár-regényének kiadásakor még a hetvenes években is előszeretettel ritkították a szuperlektorok a – regény témájából fakadóan egyébként kevésbé elkerülhető – „zsidó” szót.⁵⁶ Ami a nyolcvanas éveket illeti, nem véletlen, hogy Krunák Emese kitűnő, érzékeny és alapos tanulmányából éppen Major sokszorosított grafikáinak zsidóság és antiszemitizmus összefüggéseit boncoló csoportja maradt ki. Ennek magyarázatát az „<öncenzúra>” adhatja, amelyen Esterházy Péter ekkori művében már ironizál.⁵⁷ Az, hogy vajon az adatközlő művész, a tanulmányt író művészettörténész vagy a szerkesztőség számlájára írható-e ez az öncenzúra, talán nem is fontos: a Kádár-korszak beszéd szabályai láthatóan érvényben voltak még a nyolcvanas években is.

Éppen a társadalmi normák felrúgásában rejlik az itt tárgyalt művek ereje: Major a hatvanas években egyre nyíltabban, egyre radikálisabb módon fogalmazta meg véleményét a zsidó identitásról, és még inkább az antiszemitizmusról, semmibe véve a kor bevett viselkedési szabályait. A *Scharf Móric emlékezetén* Major egy női altest bonctani ábrájával – a forrás újra az említett születési könyv – teszi még hangsúlyosabbá a konvenciók felrúgását.⁵⁸ A lap érett formában vonultatja fel az elsajátított és kikísérletezett technikákat, különös tekintettel a lágylapra (*vernis mou*): anyag- és tárgylenyomatok mellett – Yves Klein pár évvel korábbi antropometriáinál jóval radikálisabb gesztusként – péniszlenyomatok is láthatók.⁵⁹ A többszólamú narratívában Major olyan különálló, de témájukban összefüggő történeteket helyez egymás mellé, mint a tisztaeszlári vérvád, egy Hitler–Renate Müller színésznő–zsidó író szerelmi háromszög, és – ha csak utalásszerűen is – a holokauszt.⁶⁰ A *Scharf*-lapnál jóval letisztultabb kompozíciójú mű, *Agresszor lelepleződik* (1967), még mindig a vérvád-történethez kapcsolódik, azonban a cím – Izrael *epitheton ornansa* volt az „agresszor” a hatnapos háború idején (1967) a keleti blokkban – egyértelművé teszi a mű kortárs politikai utalásait.⁶¹ Hasonló tendenciát mutat egy, Gy. Molnár Istvánnal közös munka, a *Társulások* (1967). A kereskedelmi forgalomba szánt változatról törölt, Major által készített felirat: „Ki a zsidókkal a Közel-Keletről! / Ki a zsidókkal a köz-életből!” a hatnapos háborút kísérő hazai Izrael-ellenes és antiszemita felhangokra reagál.⁶²

Ekkoriban készült a *Biboldó mosakszik* című vaskarc (1967) is, amely vitathatatlanul Major egyik fő műve.⁶³ Jelenleg két változata ismert: a jobb alsó sarokban lévő hosszabb feliratot (*I.*) a művész később tömörebb megfogalmazásra cserélte, egyszerűsítve a kompozíciót (*II.: 5. kép*).⁶⁴ A mosdó előtt álló művész alakja antiszemita karikatúrákra és a *Der Stürmer* illusztrációira emlékeztet. A kort és helyet jelölő motívumokat figyelembe véve – utcatábla, vala-

⁵⁵ HAJDU 2009. i. m. 7.

⁵⁶ FÁBRI Anna: Utószó. In: KRÚDY Gyula: *A tisztaeszlári Solymosi Eszter*. Budapest, Magvető, 2003. 531.

⁵⁷ ESTERHÁZY Péter: *Kis Magyar Pornográfia*. Budapest, Magvető, 1984. Kül. 200–201.

⁵⁸ BUMM 1910. i. m. 612.

⁵⁹ *Interjú Lakner Lászlóval*. Berlin, 2011. október 30.; MAURER 2013 i. m.; *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14. Pénisznek, ha nem is lenyomatása, de körülrajzolása: PERNECZKY Géza: [Öt füzet.] no. 1. 1970. s. p. A tárgylenyomatok esetében összevethető Major módszereivel a *monopolitipia*: Méhes László Monopol márkájú gyúrható radírral vett negatív mintát, majd ezt festékezte be nyomtatáshoz. SINKOVITS Péter: *Méhes. Sinkovits Péter írása Méhes Lászlóról*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1980. 5–6.

⁶⁰ Renate Müller látható az *Önnézés I.* kiegészítő lemez lenyomatásával módosított változatán is: *Tête-à-tête mit Renate Müller*, 1967. Neve olvasható az 1965-ös *Tanulmányon* is.

⁶¹ VÉRI 2013. i. m. 25–27, PETŐ Iván: 1967. *Beszélő*, 10. 1997. 63–66.

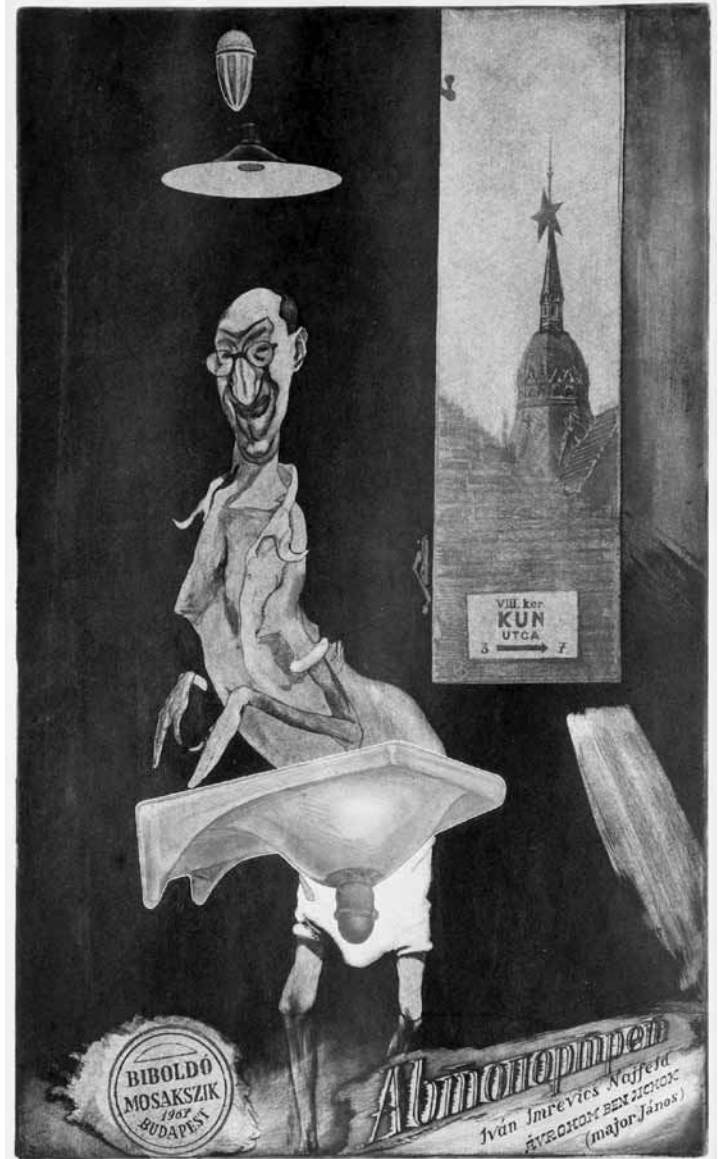
⁶² Bővebben, reprodukcióval: VÉRI 2013. i. m. 26–29.

⁶³ A műről és utóéletéről bővebben: VÉRI Dániel: *Biboldó mosakszik*, 1967. *Élet és Irodalom*, 43. 2012. 22.

⁶⁴ ROZGONYI 1967. i. m. 1, 7 alapján feltételezhető, hogy létezett egy még korábbi változat is.

mint a Kun utcai tűzoltóság épülete egy, valószínűleg jelentősebb méretű vörös csillaggal – a lap a hivatalosan nem létezőnek nyilvánított antiszemitizmus továbbélésére utal. Az ábrázolás normasértő jellegét ismét egy pornográf részlet: a pénisznek látszó mosdószfifon ábrázolása súlyosbítja. Major torz, sáskaszerű alakja egyrészt a náci beszédmódot (zsidók=férgek) idézi, másrészt Kafka bogárrá változó Gregor Samsáját.⁶⁵ Nincs mód itt a lap részletes elemzésére és egyes változatainak összevetésére, a fentiek alapján is biztonsággal kijelenthető azonban, hogy a *Biboldó mosakszik* mind témájában, mind megoldásában úttörő jelentőségű mű, nemcsak Major oeuvre-je, hanem a magyar művészet, valamint Közép- és Kelet-Európa művészetének kontextusában is.

A hatvanas évek végéről Majornak csak fricskaszerű karcai maradtak fenn, mint például a kinyújtott hüvelykujjat ábrázoló *Ave Cesar* (1969). Joggal asszociálhatnánk monumentális császárszobrok töredékeire az ábrázolás kapcsán, valójában a lap a római köszöntéssel ironikusan César előtt tiszteleg, utalva 1965-ös *Le pouce* (hüvelykujj) című szobrára.⁶⁶ Az évtized vége felé Major elsősorban naturalista ceruzarajzokat készít, folytatva a zsidó identitás és antiszemita percepció, valamint a testkép és perspektivikus torzítások vizsgálatát. Ezek a művek azonban, különösen az 1969-es *Önarckép*, már konceptuális művészeti korszaka felé mutatnak.⁶⁷ A hatvanas évek végén Major teljesen felhagy a sokszorosított grafikával: az 1976-ig tartó új alkotói periódusban szinte kizárólag sírkőfotókat, szöveges és fotóalapú műveket, valamint képregényeket készít.⁶⁸



5. kép. *Biboldó mosakszik II.*, vaskarc, 1967
(magántulajdon, fotó: Steven Harris)

⁶⁵ Franz KAFKA: *Az átváltozás*.

⁶⁶ *Interjú Buchmüller Évával*. New York, 2013. június 14. A cím ezért helyesen – Major írásmódjától eltérően – *Ave César*.

⁶⁷ A rajzot Major kétszer reprodukálta a katalógusban: az első kép melletti felirat – „Akiben a férfias erő mellett nőies szelíd-ség van, az a birodalom mintaképe.» (Lao-ce: Tao-te-king, 28. fejezet) – az antiszemita karikatúrára emlékeztető ábrázolással összefüggésben nyilván a Harmadik Birodalomra utal. *Bencsik István szobrász...* 1969. i. m. s. p.

⁶⁸ Kívételt jelent a *Biboldó mosakszik* figuratípusát továbbgondoló *Sci-fi* (1974). Ekkoriban váltott Maurer Dóra is: 1970-ben a sokszorosított grafikán belül konceptuálisabb irány felé mozdult el. A sírkőfotókról lásd BEKE László: Bevezetés Major János sírkőfelvételeihez. *Fotóművészet*, 4. 1972. 31–33; VÉRI Dániel: Major János sírkőfotóiról. *Műemlékvédelem*, 5. 2010. 354–359; VÉRI 2013. i. m. 29–45. Konceptuális művekről: VÉRI 2013. i. m. 46–60.

Ismételjük meg zárásként Major János kérdését: véletlenségből lett volna grafikus? Élettörténete alapján úgy tűnik, igen. Az itt elemzett művek nélkül azonban a magyar rajz és sokszorosított grafika története szegényebb lenne egy értékes és újjító életművel. Az ötvenes–hatvanas évek levegője, Majornak a főiskoláról való kirúgása, a szürrealizmus szitokszóként való használata, a műkereskedelem stíluszabályozó jellege és további gazdasági-politikai tényezők határozottan gátolták ennek az életműnek a kibontakozását. Úgy tűnik azonban, éppen ez a represszív társadalmi és művészeti környezet volt az, amelyet Major technikai kísérleteit követően beható analízisnek vetett alá. Művészetének elemzésekor ezért nem elégedhetünk meg művészi előképeinek és kortárs művészeti kapcsolatainak feltárásával, művei nyilvánvaló kvalitásának konstataálásával: Major János jellegzetesen kelet-közép-európai munkáiból sokat tanulhatunk a korszakról, a hatvanas évek Magyarországról is.

Daniel Véri

“Was it Mere Chance that I Became a Graphic Artist?”

János Major's Prints from the 1960s

One of the most interesting but little known fragments of János Major's (1934–2008) oeuvre is his prints that were executed in the 1960s. In this essay I examine the artist's oeuvre from the year in which he was accepted to the Academy of Fine Arts (1952) to 1976, with peculiar attention to the prints that were done between 1956 and 1969. The economic and political circumstances of the period greatly influenced Major's life. I reconstruct the circumstances of his expulsion from the university in 1955 and his re-admittance in 1956, as well as the complicated personal and political background of the Academy. I examine the effects that the economy of shortage had on the graphic arts and the comparatively privileged existential situation enjoyed by artists who worked in these fields: the opportunities to earn money and the effects of these opportunities on Major's oeuvre. On the basis of interviews and archival material, I analyse the negative effect the imprecation-like use of words such as “abstract” and “surrealist” by the authorities had on certain works of Major, as well as on his chances to exhibit. I also consider the applicability of the terms surnaturalism and pop art to the works of Major. The stages of Major's artistic development are the following: after his early, delicate works on paper (expressive figurative depictions), he turns to experimentation with techniques in 1959. At first, these experiments consist of zinc etchings, while later he makes exclusively iron etchings, though he often mixes several techniques on a single plate (engraving, etching, aquatint, mezzotint, direct printing of an object in vernis mou, etc.). His subjects are the city, grotesque bodies and perspective distortions. Then as of 1965 he turns his attention to Jewish identity and the subject of anti-Semitism, on which he made numerous subversive works (for example, *The Yid is Washing Himself*, 1967). These latter works are pioneering both with regards to their topic and their technical execution, not solely in the context of Hungarian art, but of the art of the entire region.

Varga Emőke

Hallott szó – látott kép A szinekdotikus illusztráció jellemzői

Az alábbiakban irodalmi mű és illusztrációja mediális átfedéseit a következő szempontokra szűkítve tárgyaljuk: a szöveget első sorban hangzó moduszában és csak gyerekirodalmi példákra korlátozva, az úgynevezett szimultán képekkel, illetve képsorozatokkal létrehozott viszonyában vizsgáljuk. Kérdéseink: miben áll a diszkurzív képpel, képekkel kísért, hallott szöveg és az illusztrált olvasott szöveg befogadása közti különbség? A differencia minőségi és mennyiségi jellemzőinek strukturálódását mennyiben befolyásolják a befogadó előzetes tapasztalatai; egy még olvasni nem tudó gyermek szöveg-kép-értési folyamatának melyek a speciális jellemzői? A hang és kép interreferencialitásának és e viszony befogadásának modellálásából kiindulva a szinekdotikus illusztráció két típusáról szólunk.

Varga Emőke főiskolai tanár,
Szegedi Tudományegyetem
Kutatói területei: szöveg-kép viszonyok,
kortárs irodalom, illusztrációelmélet,
Kass János és Kondor Béla munkássága
E-mail: v.emo21@gmail.com

Emőke Varga, associate professor,
University of Szeged
Areas of research: relationships between
text and image, contemporary literature,
illustration theory, the oeuvres of János
Kass and Béla Kondor
E-mail: v.emo21@gmail.com

Egy példa a gyermeki szöveg-kép-értés strukturálódására

Első példa: Egy hatéves kislányhoz, aki Móra Ferenc *A cinege cipője* című versét hallgatta, miközben Nemes Aurélia akvarelljét szemlélte, a következő kérdést intéztük: Mit gondolsz, hol kell „elkezdeni nézni” ezt a képet? A kislány az alsó peremen elhelyezett csizmákra mutatott és hozzátette, itt lent, mert itt lent laknak az emberek, itt vannak az ő házaik, és itt – ujját a felhők irányába húzta –, itt fönt van, erre fölfelé száll a mese (1. kép).

Valóság és virtualitás, hétköznapi és művészi kettősségének ilyen egyszerre gyermekies és poétikus megközelítése, nyilvánvaló, nem a szövegfoltokkal is jelzett képi szűzsé által előirányzott rendben történt, mégsem mondható, hogy ne történt volna valamiféle rend szerint. A kislány sem az agens-ismétlést mint strukturális elvet nem érzékelte (a „főszereplő” cinege négyszer látható a képen, a varjú háromszor), sem az applikált szövegfoltok iránymutatását (hiszen olvasni még nem tud); látását a hallott versszöveghez sem igazíthatta, hiszen a feltett kérdés a textuson kívüli, a szöveg és a kép köztes *mezéjében* megképződő jelentést célozta meg. A képszöveg az ő számára a mindennapi (látványi) tapasztaláshoz mint úgynevezett „kép előtti” ismerethez / jelentéstartalomhoz igazodott.

Talán ebből az egyetlen példából is kitűnik, hogy a még olvasni nem tudó gyerek szöveg-kép-értése nem feltétlenül a „várható”, a kiszámítható szerint strukturálódik. Vagyis nem azok szerint a jellemzők szerint, melyeket valójában akarva vagy akaratlanul, de a „felöltt”, azaz az



1. kép. Móra Ferenc: *A cinege cipője*. Illusztráció: Nemes Aurélia. In: *Csodacseruza*, 2010. 48. 35.

olvasni tudó, a nyelvit az írott moduszában megtapasztaló befogadó értelemképzési eljárásainak ismerete alapján lajstromoz ma a kritika.

Hang és kép interreferencialitása

Először is hangsúlyoznunk kell, hogy a téma kutatói az illusztrációt többnyire olyan intermedialis műfajnak tekintik, amely egyedi képként vagy képsorozatként mindenkor az irodalmi alkotással *együtt egzisztál*.¹ Ahhoz, hogy a képpel való kapcsolatában a nyelv hangzó és írott modusza közt különbséget tegyünk, magunk is a „kanonikus” utóbbiból indulunk ki, vagyis az illusztráció differencia specifikájaként jelöljük meg az illusztrált szöveggel együtt történő közlését, ebből következően lényegesnek tekintjük a verbális és a vizuális jelrendszer kölcsönös egymásra hatását, melyet a két médium faktuális együttlevősége alapoz meg.

Ugyanakkor azon túl, hogy egy képet vagy képsorozatot egy szöveggel mint pretextussal való interreferenciális kapcsolatában tekintünk illusztrációnak, hangsúlyoznunk kell azt is, hogy a referenciát mint olyat nem írhatjuk le egyszerű, és főleg nem egyirányú „függőségként”, pusztán „megduplázásként”. Mert igaz ugyan, hogy szükségünk van olyan fogalmakra, mint pretextus, diszkurzivitás, vagyis a képnek a textustól függő voltát számba venni segítő terminusokra, de fontos a mérleg másik serpenyőjének figyelembevételére is, vagyis az, hogy az illusztrált alkotások olvasatában a kép kezdeményezte értelemképzési mozzanatokról is tudomást vegyünk. Mivel ehelyütt a kiskgyerek, illetve a gyerek és a felnőtt közös képeskönyv-olvasásának elméleti-metodikai kérdéseivel foglalkozunk, ezért szöveg és kép interreferenciájának kérdéseit elsősorban a befogadás folyamata szempontjából vizsgáljuk, vagyis annak a művészeti, pszichológiai, pedagógiai jellemzőkkel bíró „eseménynek” a szempontjából, melyben fokozottan és speciálisan érvényes az, hogy a kép a szöveget ugyanúgy a „kikapcsoltság moduszába helyezheti”, mint a szöveg a képet, majd az új olvasói/nézői tapasztalatok birtokában visszazökkenheti a „bekapcsoltság moduszába”.² Arra vonatkozóan, hogy egy kiskgyerek befogadási folyamatában ez a jelenség, vagyis a két médium dominanciaváltása fokozottan és speciálisan érvényesül, egyelőre annyit jegyzünk meg, hogy a metanarratíva mint a metalepsziszt jellemzően katalizáló jelenség közvetlen hatással van a szövegnek mint a nyelv írott moduszának „teljesítményére” is.

Az interreferenciális viszony befogadásának modellálása

Az alapvetően verbális és alapvetően vizuális meghatározottságú médiumok együtteséből létrejövő interreferencialitás a befogadás, az olvasás/hallgatás-nézés folyamatában mindig

¹ Kibédi Varga Áron a szemiotika szemléletrendszere felől közelítve így fogalmaz: a szöveg és illusztrációja közti viszony *interreferenciális*, ami azt jelenti, hogy „szó és kép elválik egymástól, de azonos oldalon jelenik meg. Interreferenciális viszonyban vannak: egymásra vonatkoznak.” KIBÉDI VARGA ÁRON: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In: *Kép, fenomen, valóság*. Szerk. BACSÓ Béla. Budapest, Kijárat, 1997. 307.

² „Az első esetben a képzelet valami módon megszökik, kedvező esetben egy grafikuson nem elhanyagolható minőségű nyomot hagy maga után. A második esetben megtörténik, ahogy Gérard Genette hívja, a metalepszis, azaz a határ eltörlése, amely elválaszt két világot, vagyis azt, aki elmesélte, attól, ahol őt elmesélték” Jan BAETENS: Un dessinateur qui pense. A propos de Martin tom Dieck. Lásd [http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/narra.../preview_art_1.cfm?article_ID=93&kind=\(Image \[&\] Narrative: Online Magazine of the visual narrative\)](http://millennium.arts.kuleuven.ac.be/narra.../preview_art_1.cfm?article_ID=93&kind=(Image [&] Narrative: Online Magazine of the visual narrative)), letöltve 2006. október.

a mindenkori „másik” viszonylatában válik igazán működővé, szöveg és kép mediális teljesítménye viszonylagosan ítéelhető meg. A továbbiakban arra törekszünk, hogy modelláljuk, vajon a tekintet, illetve a szövegértést biztosító kognitív folyamatok hogyan hozzák működésbe a médiumok interreferencialitását. Vajon az illusztrált szöveg (akár írott, akár hangzó modulusában) és a látható kép a viszony milyen szintjeinek kiépítését teszi lehetővé attól a pillanattól fogva, mely elsőnek, revelatív ráismerésnek tetszik, addig a pillanatig, míg tekintetünket és figyelmünket elégedetten elemeljük a képeskönyvről?

Tudva azt, hogy az illusztrált könyvek befogadásának oszcillatív és szinkrón jellemzőkkel is bíró folyamata még az értelmezés számára is csak hibák és veszteségek árán modellálható – már csak azért is, mert a modellálás szükségszerűen a szukcesszív nyelvre hagyatkozik –, három szint elkülönítését mégis lehetségesnek véljük. Ezek a szintek egymásra épülő és egymást kiegészítő fokozatok.

Az első szint, a *megfelelések szintje*, az intermediális konfigurációknak, a szöveg és a kép kvázi azonosságainak az észlelése során képződik meg. A befogadói tudatban a verbális médium egy témaeleme, egy motívuma, egy metaforája stb. a vizuális médium egy-egy figurájának, ikonikus elemegyüttesének, a megnevezett szín a megfestett színnek, a leírt forma egy megrajzolt alaknak stb. felel meg. A ráismerés, a felismerés első heuréka-pillanatai ezek, öntudatlan kísérletek a szöveg és a kép közti áramkör rövidre zárására, a megfelelések, a kvázi azonosságok képzeletbeli leltárának elkészítésére. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a megfelelések szintjén a befogadó az „ez az”, az „ez azonos azzal” relációinak kiépítésére tesz kísérletet. A Móra-vers és illusztrációja a tárgyi megfelelések szintjén például teljes mértékben lehetővé teszi a szereplőazonosítást, hiszen a vers megnevezéseire (nevesítéseire) az illusztráció realizitikus ábrázolással, az antropomorfi tárgy és cselekvésviszonyokra (lábbelik, illetve ezek madarak általi megrendelése) antropomorfi ikonikus jelekkel felel (lásd általában a csizmák, illetve egy lábbelipróba reprezentálását). A versbeli történések és állapotok olyan fontos szegmensei, mint amelyek a „hűvös szelek” „járásáról”, a cinege bánatáról, Varjú Varga Pál úri megbízásairól szólnak, megfelelési viszonyba állíthatók a kép egyes jeleneteivel.

Azonban röviddel ezután, vagy éppen megfeleltetési kísérleteinkkel már egy időben, megmutatják magukat az „üres helyek” és a „maradványok”, vagyis a kép és a szöveg egymáshoz viszonyítása aktusainak eredményeképp felismert hiányok, illetve többletek. Olyanok, mint a csak nyelvilleg kifejezett, játékos szóismétlés („kár, kár, kár”), hangutánzás („Kis cipőt, kis cipőt!”), a figurára vonatkozó tény (a cinege „árva”), az auktorialis elbeszélői szituáció és a perszónális elbeszélői szituáció váltakozása – melyeket nem láttat a kép; vagy a csizmának a csak képileg reprezentált sokfélesége, a varjú műhelyének látványa stb. – melyekről nem szól a vers. Ezen a második, az első szintre legalább annyira ráépülő, mint azt kiegészítő szinten, a *spáciumok szintjén*, amely tehát azonos az ürességek és maradványok működésbe hozatalának befogadási stádiumával, az értelemképzés folyamata dinamizálódik. A megfelelések elsöre túlzottan is könnyen kínálkozó „azonosságainak” mibenléte egyszerre megkérdőjeleződik, a spáciumok felfedezése a befogadótól folytonos korrekciókat kíván meg, hiszen miközben első impresszióink azonosságainak érvényességi köre egyre szűkül, a „maradványok” ereje és jelentősége továbbra is intenzív marad. A cinege cipőjének nyelvi-képi jelentés-összefüggéseivel kapcsolatban például ilyen kérdések vetődhetnek fel: vajon a vörös színnel megerősített és a gólya teste egészével – de különösképpen csőre vonalvezetésével – kirajzolt irány a vers milyen értelem-összefüggéseivel áll kapcsolatban? Rigorózus szövegreferenciaként vagy képi humorként értelmezzük-e a szélmanók figurálását? Vajon a vers összetett temporalitásának érzékeltetésére vannak-e eszközei a képnek: az évszakok múlása, a keresés-kutatás eredménytelenségéhez kapcsolható ismétlődések vajon ikonikusan jelződnek-e,

s így hozzáférhetőek-e például egy olyan gyermeknek, aki – olvasni nem tudván – a nyelvi tartalmat emlékként idézi fel?

A maradványok és az üres helyek erejének, inspiratív hatásának köszönhetően a befogadás folyamatában ezzel eljutunk a harmadik szintre, az *entrópiák szintjére*. Itt az értelmezés arra törekszik, hogy minél több információt, kijelentést, megállapítást, látványi észleletet gyűjtson össze egy képi elemről, illetve egy költői képről, hogy egy aktuálisan érvényes jelentésképzési mozzanat érdekében vissza tudjon csatolni, immár optimálisan korlátozva az első pillantás revelatív élményét a legelső szintre, a megfelelésekére. Az entrópiák szintjén a befogadás, az első két szinten szerzett gyarapodó információk birtokában, csökkenti a bizonytalanságok arányszámát, mégpedig azért, hogy a szöveg és illusztrációja közti nem evidens, inkább megsejthető, avagy egy rigorózus értelmezési stratégiában lelepleződő, interreferenciális viszonyokra nyit perspektívákat. Az elsőre divergensnek tetsző verbális és vizuális reprezentációkról, a kép és a szöveg üres spáciumot képző megoldásairól „derülhet ki” a diszkurzív³ jelleg (a képről a szövegnek való rejtett, sokértelmű megfelelés, a szövegről az illusztrációt kvázi re-prezentáló, deskriptív jelleg), avagy bizonyosodhat be, hogy az azonosságok/hasonlóságok érvényességi köre szűkebb, mint azt elsőre feltételeztük. Példánknál maradva, és vissza-utalva a kislánnyal folytatott beszélgetésre, tegyük fel a kérdést ismét: a temporális viszonyok megképzése az interreferencialitás köztes mezejében is megtörténik-e? Vagyis dinamizálja-e a cselekvésvizualitás képi projektáltsága a szöveg történéseinek megértését – és fordítva: valóban a vers eseményeinek rendje határozza-e meg a képi időszervezetet?⁴

A történéseket lineárisan közvetítő költemény a vers közepe táján lelassul: az ősz megérkezését összefoglaló és utalásszerűen bemutató narráció (1. versszak) ugyanis egyre inkább kiterjesztődik (2–3. versszak), sebessége a varjú beszédének közvetítésekor jelenetszerű lesz (vagyis a narráció és a történet ekkor ugyanannyi időt vesz fel). A 6. versszakban szignálódó ellipszistől fogva azután a narráció kivonatossá válik: a cinege folytonosan ismétlődő „gallyrul gallyra” szállongását végül egyetlen – a történet és az elbeszélés közti távolságot hirtelen csökkentő – egyenes beszédként tolmácsoló mondatba tömörítve jeleníti meg a vers („»Kis cipőt, kis cipőt!« – egyre csak azt hajtja”).

Az illusztráció szinte saját határait túllépően pontos. Egyrészt a vers lineáris időszervezetét a kép felső szegmenséből elinduló íves vonalszerkezet mentén projektálja, és a szövegfoltok applikálásával teszi egyértelművé, másrészt a temporális ritmust a síkszerkezeti és szcenikus kompozíció révén is az interreferencialitás szolgálatába állítja. A síkfelületen megfigyelhető ugyan az apró jeleneteknek a felső szegmensekben való relatíve sűrű, míg az alsó szegmensben való viszonylag egymástól távoli elhelyezése, mindez pedig összefüggésben látszik állni a vers kiterjesztő, illetve kivonatos narrációjával, időkezelésével. Az akvarell középvonala mentén megképződő ürességet, a képi jelölők részleges öndestruálását, a tér és a sík egy-

³ A diszkurzivitás fogalmát Bryson nyomán a következőképpen határozhatjuk meg: egy kép diszkurzív jellemzői nem más jelentenek, mint nyelv- és szövegfüggőséget. A képet történetek (akár valós, akár ismertnek tűnő históriák) tükrében „olvassuk”. A diszkurzivitás ellentéte a „figuralitás”, a jelölő autonóm anyagsága. Normann BRYSON: *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

⁴ A lírában ugyan az úgynevezett „történet” csak háttérként kap szerepet, mert Jonathan Cullerrel szólva, benne „jellemzően az aposztrófikus erő diadalmaskodik” (TÁTRAI Szilárd: Problémavázlat a lírai diskurzusok résztvevői szerepeinek stilisztikai vizsgálatához. In: József Attila, *a stílus művésze. Tanulmányok József Attila stílusművészetéről*. Szerk. SZIKSZAINÉ NAGY Irma. Debrecen, Debreceni Egyetem, 2005. 127), köztudott, hogy a kritika mai álláspontja szerint a műnemeket nem lehet sem zárt, sem paradigmátikus rendszerbe sorolni. A lírában, bár az értelemképzés folyamatában a narrativitás nem, illetve nem a narrativitás játszik meghatározó szerepet, éppen a gyerekverseknél kétségtelen a „cselekményesség” fontossága (DOBSZAY Ambrus: *A magyar gyermekvers – klasszikusok és maiak*. In: *Nézőpontok, motívumok*. Szerk. FENYŐ D. György. Budapest, Krónika Nova, 2001. 387).

másba omlását pedig hajlamosak vagyunk a versszerkezet „kihagyásának” – vagyis az 5–6. versszak közti ellipsisznak – megfeleltetni.

A „jó”, a „szükséges”, a szöveget mint pretextust folyamatosan dinamizáló illusztráció, amely az olvasó-néző tekintete előtt akár maga is képes az „eredet” státusába lépni, potencializálja az egyszerű azonosságok kereséséből kiinduló, a divergenciák megtapasztalásán át az összetett mediális viszonyok megértéséig tartó befogadási folyamatot, vagyis a türelmes, az olvasásnak a képet is alávető értelmezést. Vajon e három lépcsőfok a mesét auditív-képi percepció módon feldolgozó gyermek befogadási folyamatában miben és mennyiben épül ki másképpen, mint az írás moduszára hagyatkozó felnőtt esetében? Mielőtt a kérdésre válaszolnánk, egy másik beszélgetést is fel kell idéznünk.

Hangzó szó – látott kép: kié a győzelem?

Második példa: A hatéves kislány meghallgatta La Fontaine *A tücsök és a hangya* című meséjét, miközben Jean Effel illusztrációját nézte. Az olvasás után, rámutatva a tücsök figurájára,

az első kérdése az volt, hogy ez itt ugye a tücsök hosszú haja? – Az én Barbie-mnak is pont ilyen arany a haja! – tette hozzá (2. kép).



2. kép. La Fontaine: *A tücsök és a hangya*. Illusztráció: Jean Effel. Budapest, Móra, 1977. 21.

A példa felhívja a figyelmünket valamire, amit nevezünk most így, a *kép felelőssége*, vagy többletfeladata. Bizonyítja ugyanis, hogy a kép a maga látható konkrétságával a még olvasni nem tudó kisgyermek megértési folyamataiban alapvető információk hordozója, sokkal inkább felülírhatja a hangzó szót, megakaszthatja a kognitív folyamatok működését, mint tenné ezt az olvasni tudó felnőtt esetében. Felelősségét csak tetézi, hogy ha a kisgyermek befogadó tudatában nem áll mögötte egy másik és ismét egy másik, egy „n”-edik kép, vagyis ha egy adott ábrázolás nem integrálódik (még) a vizuális reprezentációk bizonyos hagyományába, akkor nem tudja ellátni azt a többletfeladatot, melyet az idézethez hasonló speciális kommunikációs szituációk rónak rá. Vagyis a szó és a kép dualitása megbomlik, a *de facto* kép megértését sem a szó, sem a hagyomány nem segíti. A gyermek – nem ismervén a közismert Doré-illusztrációt (3. kép), illetve ennek allegorikusságát (és általában a képi allegóriát), melyet Effel továbbhagyományozott – a látottat – el-

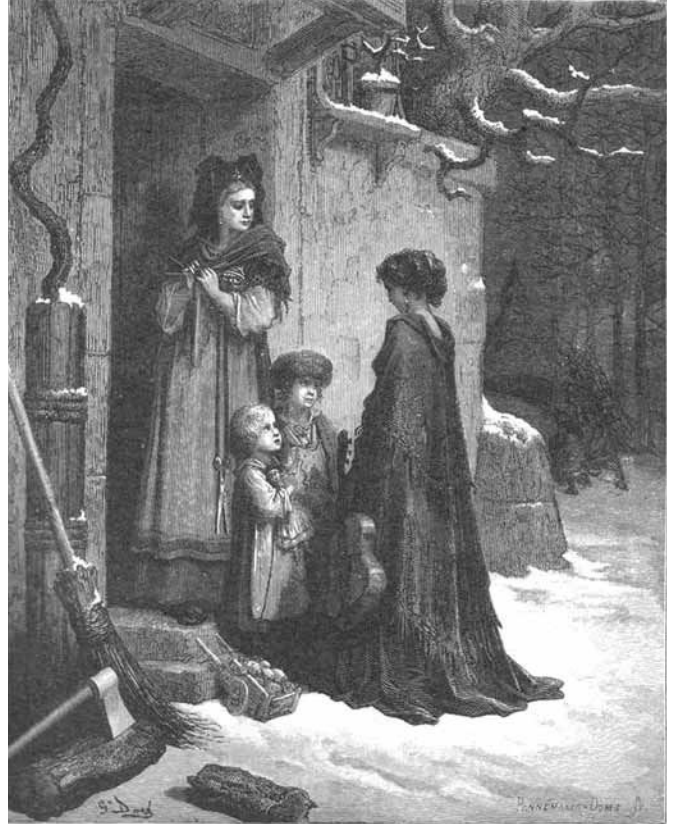
lentétben a szövegdominanciát elfogadó felnőttel, aki hajlandó a figurákban a már megnevezett tücsökre és hangyára mint állatfigurákra ismerni – a saját képi előismereteibe integrálja. Számára nem a szövegtartalom, hanem a divatos játéktárgy képi emléke írja elő az „azonosítási programot”.

A „már látott” kérdésében tehát mindkét példánk arról tanúskodik, hogy egy kisgyerek számára a kép azért mond mást, mint egy felnőttnek, mert – eltérően a várhatótól – nem illeszkedik sem a narratívát egy figura többszörös kinetikus megjelenítésével létrehozó ikonikus hagyományba (Móra-illusztráció), sem az allegorikus ábrázolás tradícióiba (La Fontaine-illusztráció). Integrálódik viszont a gyermek mindennapi látási tapasztalatainak – a szövegtől akár független, az illusztrációval csak mint ikonikus figurációk együttesével összefüggésbe hozható – kon-

textusába. Példáink azt mutatják tehát, hogy illusztrált mű és illusztrációja mediális átfedéseit fellazítja a képi-és-képi közti kapcsolat, másképpen fogalmazva, ha a gyermeki befogadás nem tudja megképezni a médiumok együttműködése által „előírányzott” jelentést, akkor a hiányt a gyermek egyéni asszociációi által előhívott képi tapasztalás fogja pótolni.

A két példa ugyanakkor arról is tanúskodik, hogy a *megjelenítés módja*, a reprezentálás mint olyan a gyermek számára fontosabb lehet annál, mint ami megjelenítődik, mégpedig, úgy tűnik, mind a nyelv, mind a kép vonatkozásában. A La Fontaine-vers két állatot perszonalizált, egyrészt megnevezte a tücsköt és a hangyát, másrészt antropomorfizálta mindkettőt, ugyanúgy, mint az Effel-illusztráció. A kislány pedig ezt a „módbeli” jellemzőt (az antropomorfizálást mint a reprezentálás módját) tüntette ki figyelmével, nem alaptalanul, hiszen erre mind a szöveg, mind a kép (talán a szokottnál is intenzívebben) feljogosította. Amikor, amikor a két médium útja elágazott – a szöveg férfiként, a kép nőként konkretizált –, a már elhangzott, a csak emlékként felidézhető szóval szemben az egyenes percepcióval érzékelhető, a mintegy tárgyi bizonyítékként ott lévő kép győzedelmeskedett. Mert igaz, hogy a gyermek kérdésre kérdéssel felelt, vagyis a kép „igazságában” nem volt teljesen biztos (a szöveges információ emléke elbizonytalanította: „ez itt ugye a tücsök haja?”); végső soron azonban – a kérdés tartalma erről tanúskodik – számára a kép elfedte a hangzó szót.⁵

Bizonyos értelemben megjelenített és megjelenítés oppozíciójával közelíthető meg a Móra-vers és illusztrációjának befogadésméleti kérdése is. A gyermek ugyanis itt sem az ábrázolt szövegtartalomra figyelt fel először, nem a kép szcenikus kompozíciójában rögzített (nyelvi „előírányzott”) értelem-összefüggésekre, hanem a látványi érzékeléssel legegyszerűbben megközelíthető síkszerkezeti viszonyokra. (Kétségtelen, a képi projekció jól érzékelhetően különbséget tesz „az emberek háza / világa” és a „mese fönt-je” közt – szín- és formakontrasztokkal, az ikonikus elemek sűrítésének és ritkításának játékaival, a felületkezelés kettősségével: egynemű színek a kép első szegmensében, lazúros, kontúrtales foltok a felső szegmensekben.) Szöveg és kép interreferencialitását tehát a képi, mégpedig a „már látott” és a mindennapi tapasztalással kapcsolatos dolgok vizuális kontextusa irányozta elő.



3. kép. La Fontaine: A tücsök és a hangya.
 Illusztráció: Gustave Doré. In: *La Fontaine meséi*.
 Teljes magyar kiadás Gustave Doré háromszáz illusztrációjával.
 Budapest, Kossuth, 1993.

⁵ Az Effel-illusztrációval együtt közölt szövegváltozatot RÓRAY György fordította. A szereplők férfi voltára a következő verssorok utalnak: „Búzá? – szolt a hangya sógor”; „Mit csináltam? Kérem szépen / muzsikáltam – szolt szerényen / tücsök mester” – In: LA FONTAINE: *A tücsök és a hangya*. Illusztráció: Jean Effel. Budapest, Móra, 1997. 20.

Visszatérve arra a kérdésre, hogy a mesét auditív-képi percepciók módjára feldolgozó gyermek befogadási folyamata miben és mennyiben más, mint az írás moduszára hagyatkozó felnőtté, megállapíthatjuk, hogy miközben a gyermek képészelését a konkrét képtől független vizuális kontextusok is befolyásolják, a gyermek a felnőttekhez képest a reprezentáció módjára érzékenyebben reagál.

Fontos leszögeznünk ismét, itt nem azzal az „esettel” állunk szemben, amellyel a ma egyre divatosabbá váló intermedialis kutatások foglalkoznak, vagyis nem a szó és a kép konfrontatív vagy átfedésszerű viszonyával általában, hanem az akusztikailag megjelenő nyelvnek és a látványi érzékelés számára adott képeknek a kapcsolatával, továbbá az előzetes ismereteknek az intermedialis befogadásban játszott szerepével. Ezért fontosak az alábbi kérdések. Képesek-e az illusztrációk ekvivalens módon közvetíteni a hangzó szöveget: vagyis azon túl, hogy betöltik a tárgykép funkcióját (lehetővé teszik szöveg és kép közt az egyszerű, téma szerinti megfeleltetést), más esztétikai-poétikai jellemzők egyidejű transzformálására is hivatottak-e (lásd a spáciumok és az entrópiák szintjén leírható jelenségeket)? Képesek-e például a szöveg tér-idő viszonyait, nyelvi stílusát (díszítettség, reduktivitás, humor stb.), szerkezeti megoldásait (lásd a mesék ismétlődő formáit, keretességét stb.) valóban szimultán jelezni?

A szinekdotikus illusztráció: a szimultán kép és a képsorozatok interreferenciális potenciái

Szöveg és kép viszonyának legerőteljesebb, ugyanakkor legnyilvánvalóbb – azaz szimultánnak tetsző – együttműködése a *szinekdotikus* illusztrációkat jellemzi.

Egy szinekdotikus típusú illusztráció⁶ láttán az a benyomásunk támad, hogy a kép(sorozat) kísérletet tesz a szöveg újraírására, akár a tautológiától sem mentes újratereemtésére; a szöveg hűség maximumára törekszik, saját vizuális teljesítményét a lehető legteljesebb mértékben a diszkurzivitás szolgálatába állítja. A szinekdoché a „helyreállítás” eszköze, ahogy Harold Bloom fogalmaz, a felismerésé, hogy össze kell illeszteni az edény törött darbjait, hogy az egész újra létrehozassuk.⁷ A szinekdotikus illusztráció képi komponense ezért, bár szűkszerű, hogy nem érheti el a célját, vagyis a szöveg maradéktalan újraírását, hiszen nem érhet fel a „teljes externalizálással”, érezhetően mégis a „távol lévő” szöveg megjelenítésére, minden kétséget kizáró helyettesítésére törekszik. Úgy hozza újra létre az éppen nem adottat, hogy mediális lehetőségeinek keretei közt, sőt néha az lehet a benyomásunk, még saját mediális korlátait is túllépve, „megjeleníti” vagy „bejelenti” azt.

⁶ A szöveg és illusztrációja *hasonlóságának* mértéke, vagyis az *azonosság* és a *differencia* aránya, a közel azonostól a csaknem teljesen különbözőig, gazdag átmeneti skálán érzékeltethető. Úgy véljük, e heterogenitás négy kategória segítségével lényegében áttekinthetővé tehető. E kategóriák – nevezetesen a metaforikus, a metonimikus, a szinekdotikus és az ironikus illusztráció típusai – ugyanakkor átjárhatók, egymás nyitott határú szomszédjai, karakterük és kulturális funkciójuk történetileg változó. Az egyes illusztrációtípusok részletesebb bemutatását lásd VARGA Emőke: *Az illusztráció a teóriában, a kritikában, az oktatásban*. Budapest, L' Harmattan, 2012. 49–63. A továbbiakban ezt a flexibilitást immanenciaként értelmezve írjuk le a szinekdotikus interreferencialitást.

⁷ A szinekdoché bemutatására Harold Bloom a *tessera* átfogó terminusát használja, melyet Mallarmé és Lucanus nyomán értelmez. A *tessera* „antitetikus kiegészítést” jelent, „annak a felismerésnek az eszközét, amely összeilleszti az edény törött darbjait, hogy újra egészet hozzon létre”. Bloomtól vettük továbbá a „teljes externalizálás” kifejezést is. Harold Bloom: *Költészet, revizionizmus, elfojtás. Helikon*, 1994. 1–2. 70.

Szinekdotikus illusztrációra legtöbb példát a gyermekkönyvek közt találunk, melyekben a nyelvi és a képi médium referenciális teljesítménye közel van a szimmetrikushoz: a kép megpróbálja elhíttetni velünk, hogy pontosan azt ábrázolja, amit a szöveg kijelent. És fordítva: a gyermek a képek alapján „összerakhatja”, rekonstruálhatja a versek és a mesék szövegét.

A *cinége cipője* illusztrációjához hasonló szimultán képeken kívül a leginkább szinekdotikus jellegű szöveg-kép viszony a leporellókat és a lapozókat jellemzi. Ennek oka a szöveg reduktív volta (a rövid terjedelem, az idő-tér ábrázolás lineáris jellege, a narratíva egyszerűsége stb.) és a jelentés-összefüggések feldolgozását az olvasni nem tudó gyermeknek is lehetővé tévő, a szöveget kvázi helyettesítő/kipótoló sorozatot alkotó képek viszonylagos bősége.

A hallott szöveget illusztráló képsorok

„A narratíva »varrás nélküli« hálójával szerves kapcsolatban álló felnőtt olvasó helyett” a leporellók (mint a szinekdotikus illusztrációk reprezentáns példái) általában „dupla olvasót feltételeznek”: egy felnőttet és egy gyermeket.⁸ Nyilvánvaló, a narratíva a leporellók esetében maga is megkettőzött, „varrott”: a médiumok egymást átfedő, illetve egymást felülíró játékaiképzik meg a jelentést. Ebből a kétféle kettősségből következik azután egy harmadik is, mely magát az élményszerzés és a befogadás aktusát érinti: a leporelló olvasása egy kétirányú folyamat összjátéka, melyben egyrészt meg kell valósulnia az olvasói folyamatnak mint „fizikai játéknak”, másrésztől ezt az eseményt mindig kísérnie kell a törekvésnek, amely megakadályozza, hogy „a narratívából ne alakuljon metanarratíva”.⁹ A metanarratíva diszkrét működése ugyanakkor katalizálhatja a „be- és a kikapcsoltság moduszának” váltakozását, korlátozhatja az interreferencialitás kiépülését gátoló, a gyermeki asszociáción alapuló képi kontextus jelentőségét.

Bár sem az írott szó, sem a kép nem szerves része a szóbeliségnek, a leporelló mégis a szóbeliség iránti öröm felkeltésének műfaja.¹⁰ A valóságos térben kiteríthető vagy szabadon, csaknem tetszőleges rendet követve széthajtogatható kartonok illusztrációi virtuális terek és időfolyamatok poliszemikus képi játékába vonják be a gyermeket,¹¹ aki a képeskönyvek jellegzetes ritmusát követve szerez élményt, miközben a hangzó szöveg is orientálja őt. A jellegzetes ritmust az előre-hátra lapozgatás adja, amely a jól megszerkesztett szövegben ellenállhatatlan kényszer, és nem kötelesség. Az olvasó lapozni szeretne, hogy a képek biztosította egyenes percepció gyorsaságát kihasználva minél előbb megismerje a történet folytatását, miközben

⁸ Margaret R. HIGONNET: The Playground of the Peritext. *Children's Literature Association Quarterly*, 15. 2 (Summer) 1990. 47–49. Rpt. in *Children's Literature Review*. Ed. Tom BURNS. 122. Detroit, Gale, 2007. Literature Resource Center. Web. 6 Mar. 2011. x_document.url http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1420076073&v=2.1&u=nla&it=r&p=LitRC&sw=w, letöltve 2011. március.

⁹ HIGONNET 1990. i. m.

¹⁰ In: Michelle PAGNI STEWART: Emerging Literacy of (An)other Kind: Speakerly Children's Picture Books. *Children's Literature Association Quarterly*, 28. 1 (Spring) 2003. 42–51. Rpt. in *Children's Literature Review*. Ed. Tom BURNS. 142. Detroit, Gale, 2009. Literature Resource Center. Web. 27 Feb. 2011. x_document.url http://go.galegroup.com/ps/i.do?id=GALE%7CH1420094307&v=2.1&u=nla&it=r&p=LitRC&sw=w, letöltve 2011. március.

¹¹ A szegmentált, akár széthulló, tulajdonképpen műfajidegen képsortól, melyben a képi illesztések zavaróak is lehetnek, a folyamatszerű, egyetlen hosszú képig (Papp Anikó Míra képei például az olvasási irányt megfordító, összefüggő képsorozatokat alkotnak, lásd VARGA Katalin: *Kiugrott a gombóc...* Illusztráció: Papp Anikó Míra. Budapest, Móra, 2008); a folytonosságot bizonyos képelemek ritmikus visszatéréseivel biztosító illusztrációkon át a szimultán képekig a képsorozatokat sokféleségével találkozhatunk. A kommersz leporellók jellemzően az első típusba tartoznak.

szeretne megállni is, hogy részletesen tanulmányozhassa a látványt, átélhesse a hallottakat. A ritmus tehát „előrefutásokban” és „késedelmekben érvényesül”.¹²

Ideális esetben a leporellók olvasása mindig „újraolvasás”, amely nem egyszerűen az olvasás megismétlését, hanem egy mindig kibővülő olvasást jelent, amikor is a kép a szövegben, a szöveg (narratíva és a metanarratíva egyaránt) pedig a képben fedezi fel a kipótolandó hézagokat, és ezzel meggátolja, hogy az olvasás rutinná váljon. Fontos, hogy az újraolvasás nemcsak a nyelvi és a képi tárgyra irányul, hanem a nyelvi-képi tárgy és szubjektív jelentőségének összjátékára.¹³

A példaválasztás felelőssége: mikor szöveghű a szimultán kép?

A Bogos Katalin válogatását tartalmazó és Nyilas Antónia illusztrációival kísért mondóka-könyv¹⁴ jó példát szolgáltat annak bemutatására, hogy egy képeskönyv, egy leporelló, lapozó,



4a. kép. *Első mondókáim*. Válogatta: Bogos Katalin, illusztráció: Nyilas Antónia. [H. n.], STB Könyvek, [é. n.], 6. tábla

¹² Perry NODELMAN és Mavis REIMER tanulmányára hivatkozik Mary RENC JALONGO: *Young Children and Picture Books*. Second Edition. Washington, DC, National Association for the Education of Young Children, 2004.

¹³ Roland BARTHES: *Válogatott írások*. Budapest, Európa, [é. n.] 5–6.

¹⁴ *Első mondókáim*. Válogatta Bogos Katalin, illusztráció: NYILAS Antónia. [H. n.], STB Könyvek, [é. n.], 5–6. tábla.



4b. kép. *Első mondókáim*. Válogatta: Bogos Katalin, illusztráció: Nyilas Antónia. [H. n.], STB Könyvek, [é. n.], 6. tábla

vagy egy szimultán illusztráció kiválasztása és tolmácsolása mennyire összetett és milyen pedagógiai-esztétikai „veszélyeket” rejtő feladat.

A hatsoros ujj-mondóka „eseményeit” megjelenítő szimultán kép (4a., 4b. kép) kiegyensúlyozott forma- és színviszonyai, arányos síkszerkezeti kompozíciója, valamint a mondóka közismertsége a leporelló kézbevitelére ösztönöznek. A szöveg rövidegsége, a mondatstruktúra ismétlődése és a ráütő szerepű utolsó sor, a tranzitív szerkezet hiányossága egyszerű, ugyanakkor dinamikus nyelvi struktúrát eredményez. A tapasztalatit a mesei virtuálisba átvezető metafora („hüvelykujjam almáfa”) elősegíti, de „csak” megalapozza a mentális képek megképződésének folyamatát. Előbb ugyanis almáfa asszociáltat a vers, majd egy közérthető mozgássort képzeltem el – ám más képi természetű konkretizálást nem irányoz elő a hallgatónak. Tegyük hozzá, az illusztrátornak sem, aki viszont – a kép mediális adottságaira utaltan – mégis döntésre kényszerül: a jelölőt és/vagy a jelöltet reprezentálja-e, miként formálja meg a karaktert, projektálja-e a tér- és időviszonyokat stb.? Nyilas Antónia akvarelljének ötletessége nem vitatható, azonban mint illusztráció, a diszkurzivitás tekintetében, már a megfelelések szintjén önellentmondó. A képeskönyvet „kibővülő olvasással” befogadó gyermek, aki a képit az elhangzó nyelviben, a nyelvit a képiben igyekszik felfedezni, miközben a „hézagokat” a mindenkori másik médiummal pótolná, akadályokba ütközik.

Az almafa képi reprezentációja ugyanis éppúgy nem felel meg a verskezdő metaforának, mely az ujjat az almafával azonosítja, mint ahogy a többi ujj manóként való reprezentálása sem: a pontos diszkurzivitáshoz kettős észleleti kép alkalmazására lett volna szükség, vagyis olyan reprezentálásra, amely lehetővé teszi, hogy a hüvelykujjban ujjra és fára, a többi ujjban cselekvő lényekre (is) ismerhessünk, tehát a jelöltben a jelölőre is. Az illusztráció jelölő és jelölt, megjelenítő és megjelenített viszonyának felismerését általában is megzavarja. Ha ugyanis a mondókában megnevezett minden ujjnak a képen egy-egy önálló figura felel meg, akkor a nem szövegreferens sárga ruhás manó reprezentálása a képen értelemzavaró, általában is a fikcióreális síknak a mesei virtualitásba történő figurális beépítése funkciótlannak tetszik.

A reprezentációs hiba egyrészt tehát a figurálás következetlenségéből fakad, másrészt a képi irányértékek megzavarásából: a scenikus kompozíciót, melyet a mozgások topológiai helyettesítéseit lehetővé tévő, alapvetően az olvasás jobbra tartó irányát szimuláló (illetve ezt a le-föl-le játékával kontamináló) manó-sorozat hoz létre, kettészeli a sárga ruhás manó kétszeres reprezentálása által kirajzolódó diagonális. Amennyiben viszont azzal kísérletezünk, hogy ebben a figurában a falánkság szimbolikus alakjára ismerjünk rá, nos, ezt a lehetőséget azért kell elvetnünk, mert a mindenkori olvasóra egyértelműen utaló elemek hiányoznak a képről,¹⁵ noha az efféle attribucionálást a leporelló mint a szinekdotikus interreferenciális viszonyok és a képi narráció folytonosságának speciális műfaja lehetővé tenné. Például azzal a kézenfekvő megoldással, hogy a figura szerepét a könyv más lapjaira is kiterjeszti, és/vagy egy pusztán reflexív szerepkörben korlátozza.

Konklúzió

Bár láthattuk, hogy a leporellók, lapozók és szimultán képek interreferenciális viszonyainak kérdése messze túlmutat az esztétikai minőség problémáján, írásunkban – jelképesen szólva – a tekintetet a képkereten csak annyiban szándékoztunk túlvezetni, amennyiben ezt az olvasni nem tudó gyerek képeskönyvszemlélésének modellálása szükségessé tette. Példáink arra engedtek ugyanis következtetni, hogy a nyomtatott szöveg és illusztrációja „ellenében” a hallott szó-látott kép interreferencialitására épülő (gyermeki) befogadás, amennyiben a képi reprezentáció tárgyát a nyelvi reprezentáció tárgyával a megfelelések szintjén nem tudja összekapcsolni, a hiányt a képkereten túl, a mindennapi látványi tapasztalás kontextusából igyekszik pótolni. Megállapítottuk továbbá, hogy a pretextust a kisgyerek befogadása szempontjából legideálisabban a szinekdotikus illusztrációk (szimultán képek és illusztrációsorozatok) tolmácsolják, akkor legalábbis, ha az (újra)olvasást nemcsak a nyelvi és a képi tárgy, hanem a nyelvi-képi tárgy és a szubjektív jelentőségének összjátékára tudják irányítani; ha korlátok közé szorítják, de meg nem akadályozzák, hogy a képeskönyvek kettős narratívája fölött egy, a be- és a kikapcsoltság moduszainak váltakozását inspiráló, a gyermek szöveg-kép-értését segítő metanarratíva is kiépülhessen.

¹⁵ Említést kell tennünk a degradációról is, amelyben az illusztráció jobb alsó sarka a befogadót részesíti.

Emőke Varga

Word Heard – Picture Seen

The Distinctive Characteristics of the Synecdochal Illustration

Illustrations that are created as synecdochal types with the intention of “externalizing” a tale as a textual whole help a child who cannot yet read or write nonetheless “read” an album. Together with the narratives, the links between the images themselves and the images and the text determine the synecdochal relationship between text and image. Thus it is worth devoting particular attention to the extent to and manner in which in a given case the two media interact. In this essay I present both good and bad examples of this, drawing first and foremost on texts and images found in contemporary albums and illustrated books. I place particular emphasis on the discernment of the differences between the written and the audible – and therefore palpable to the child – forms of the text.

Thus, limiting myself to children’s literature, I examine the text first and foremost in its audible form from the perspective of the relationship that comes into being between it and so-called simultaneous images or rather series of images. What is the essence of the difference in the manners of reception of an audible text (read aloud) that is accompanied by discursive images on the one hand and the reception of an illustrated text that is read on the other? To what extent are the differences and the manners in which they are structured as qualitative and quantitative influenced by the earlier experiences of the audience? In other words, what are the distinctive aspects of the processes of textual and visual comprehension of a child who cannot yet read?

Nemzeti művészet és sokszorosított grafika

Az Ország Tükre. A képes sajtó Magyarországon 1780–1880. Kiállítás a Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumában. 2012. szeptember 20.–2013. február 3.

A Budapesti Történeti Múzeum Vármúzeumában az 1780–1880-ig tartó időszak magyar sajtótermékeinek illusztrációs anyagával ismerkedhetek meg a látogatók *Az Ország Tükre* címmel megrendezett kiállításon. A választott cím elárulja, még ha előzetes ismereteink nincsenek is a fent megnevezett képes lapról, hogy fő törekvése a 19. századi Magyarország korpének megrajzolása kordokumentumok, jelen esetben sajtóillusztrációk segítségével.

Az Ország Tükre gazdagon illusztrált, 1862 és 1864 között Balázs Sándor író szerkesztésében megjelent „budapesti képes közlöny” volt, amely 1865-től a Képzőművészeti Társulat lapja lett, és *Magyarország és a Nagyvilág* címmel 1884-ig jelent meg. A kiállítás kurátorának, Révész Emesének a kiállítás címével azonos doktori értekezése, illetve számos, a témában megjelent tanulmánya szolgál előzményként a tárlat anyagának összeállításához és koncepciójának kidolgozásához, de a tárlat megtekintéséhez is.¹

A tükör a társadalom történetében gyakran előforduló és visszatérő toposz.² Szimbolikus jelentései többnyire a valóság valamely elv szerinti bemutatásához kapcsolódnak, amelyek a történelem és a világfelfogás változásával többé-kevésbé újabb jelentésrétegekkel bővültek. Felidézhetjük Stendhal *Vörös és fekete* című regényéből az író szavait: „Igen, uraim, a regény: tükör; hosszú úton vándorol. Hol az ég kékjét tükrözi, hol az út pocsolyáinak sarát. És maguk erkölcstelenséggel vádolják azt az embert, aki a tükröt viszi? A tükör pocsolyát mutat, és maguk a tükröt vádolják! Vádolják inkább a pocsolyás utat, még inkább az útbiztost, aki túri, hogy ott poshadjon a víz és megszülessék a pocsolya!”³ A 19. században uralkodó irodalmi és képzőművészeti felfogásban a *realista tükör* a nem kívánatos, ámde a mindennapi valóságot is az olvasó vagy a néző elé kívánta tárni. Elmondható-e vajon ugyanez azon sajtókiadványokról, amelyek próbáltak hitelességet és objektivitást kilátásba helyezni azáltal, hogy címükben a tükör szót tartalmazták? Mire utal ez az egy szó? *A Der Spiegel, a Nagy Tükör* vagy az *Ország Tükre* címükben a hiteles tájékoztatást, azaz a szűkebb és tágabb világ bemutatásának ígéretét hordozzák.

¹ Révész Emesének a témában megjelent tanulmányai: „A játékba hozott kép”. Kazinczy képi reprezentációja az 1859-es emlékévkben. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 35. 2011. 55–92; Népéletképek a magyarországi sajtóban 1850–1870 között. *Néprajzi Értesítő*, 2010. 79–144; Nemzeti identitás a 19. századi populáris grafikában. In: *Nemzet és művészet. Kép és önkép*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2010. 185–197; A sajtókép mint kereskedelmi termék – az abszolutizmus kori illusztrált folyóiratok példáján. *Magyar Könyvszemle*, 2009. 4. 409–436; Virtuális panteonok. Grafikai arcképcsarnokok a 19. századi populáris grafikában. *Tanulmányok Budapest Múltjából*, 34. 2009. 109–134; Képi elbeszélés és popularizálódás az 1850–1870 közötti sajtóban megjelent történeti képek példáján. *Művészettörténeti Értesítő*, 50. 2001. 1–2. 147–172; Történeti kép mint sajtóillusztráció 1850–1870. In: *Történelem – Kép. Múlt és művészet kapcsolata Magyarországon*. Kiállítási katalógus, Magyar Nemzeti Galéria. Szerk. SINKÓ Katalin–MIKÓ Árpád. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2000. 580–597.

² A középkori, enciklopédikus igényű összefoglaló művek, melyek a világ aktuális tudását próbálták összegezni: *Nagy Tükör (Miroir du monde)* vagy a *Világtükör (Vincent Beauvais: Speculum majus)*. A tükör szimbolikus jelentéseiről lásd *Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából*. Szerk. PÁL József–ÚJVÁRI Edit. Budapest, Balassi, 2001.

³ STENDHAL: *Vörös és fekete*. Ford. ILLÉS Endre. Budapest, Európa, 1982. 458.

Az *Ország Tükre* címlapján jeles magyar férfiak arcképeit és jellemrajzait közölte. Az ábrázolt, bemutatott személyek életútjának rövid összefoglalása az illető érdemeit és „szakmájában” elért sikertörténetét prezentálta. Nemcsak a klasszikusnak mondható, mindenki által ismert közéleti személyiségekről volt szó, helyet kapott e rovatban „gazdász”, színházigazgató, tanár, de rivális lapok szerkesztői is szerepeltek, mint például Pákh Albert.⁴ A Pákh Albert által szerkesztett *Vasárnapi Újság* is követte ezt a gyakorlatot „minden tekintet nélkül rangra és osztályra, részrehajlatlanul ismerteti meg velünk érdemdús egyének arcképeit és életét”.⁵ Az *Ország Tükre* majd minden második számban szerepeltetett egész oldalas litográfiát *Országgyűlési arcképcsarnok* címmel.

A lap állandó rovata volt a *Szépirodalmi Csarnok*, amelynek hasábjain sorozatos közlésre kerültek prózai és lírai művek egyaránt, a szöveghez illő illusztrációval, melyekhez olykor külön képmagyarzatokat is mellékeltek. Nem mulasztottak el bemutatni külföldi országokat, tájakat sem, olvashatunk folytatásos útleírásokat vagy kiküldött tudósítók beszámolóit.

A lap számaira nem jellemző, hogy kifejezett törekvés lett volna az *út pocsolyájának sarát* ábrázolni, de társadalmi kritikával és Budapest közállapotait célzó, még nem túl kifejező, de élcés grafikákkal találkozhatunk az *Árnyrajzok* című rovatában. Egy 1863-as számban például a Váci utca állapotát finoman gúnyoló litográfiát találunk.⁶ Ha fellapozzuk az *Ország Tükre* 1862 és 1865 között megjelent számait, és csupán az illusztrációk által leszűrt tanulságokra hagyatkozunk, világossá válik, hogy a lap szerkesztője, Balázs Sándor milyen képet igyekezett kialakítani az 1860-as évek polgárisodó társadalmáról. Törekedett arra, hogy a kiválóbb művészi és költői egyéniségek mellett „mindazon férfiakat arckép és kísérő sorok által ismertetni fogja, kik a tudomány és ipar egyik vagy másik ágát közéletünkben kiválóbban képviselik”.⁷

A kiállítás mellett, hogy egy nagy népszerűségnek örvendő illusztrált lapra utal, a reformkortól egészen a 19. század végéig vizsgálja a sajtóképeken megjelenő, a magyar nemzeti öntudatot ébresztgető és ébren tartó törekvéseket. A 19. századnak olyan témáival foglalkozik, amelyek e korszak tárgyalása kapcsán a Magyar Nemzeti Galéria *Nemzet és művészet. Kép és önkép* című kiállításán is bemutatásra kerültek a magas művészeti alkotások szerepeltetésével.⁸ A téma körvonalazása és élvezetes bemutatása nagy feladat elé állította a kurátorokat, emellett e tekintetben olyan interdiszciplináris szempontokat is felvetett, mint a szöveg és az illusztráció viszonya, a sajtótermékek mint a politikai erők orgánumai, olvasótörténeti és egyáltalán olyan tudománytörténeti kérdések, mint a sokszorosított grafikai eljárással készült produkciók helye a művészetben.

A felsorolást hosszan lehetne folytatni, olyan, művészeti kérdésektől távolodó irányban is, mint a kapitalizmus fejlődéstörténete és a társadalmi átalakulás. Benedict Anderson *Elképzelt közösségek* című könyvében állapítja meg például, hogy semmi sem hatott gyümölcsözőbben az emberek magukról, illetve másokról való gondolkodásának merőben új módjaira, mint a nyomtatás kapitalizmusa.⁹

A kiállítás anyagának összeállításánál további nehezítő tényező az egyes lapok képi illusztrációi alapján történő arculat rekonstruálása, mivel a könyvtárakban és gyűjteményekben

⁴ Az *Ország Tükre*, 2. 1863. augusztus 21. 24. 1.

⁵ *Vasárnapi Újság*, 5. 1858. 7. február 14. 5. 73.

⁶ Az *Ország Tükre*, 2. 1863. június 10. 17. 201.

⁷ Szabó Ádám, néptanító. *Vasárnapi Újság*, 5. 1858. 7. február 14. 73. Idézi: Révész: Virtuális panteonok. 2009. i. m. 113.

⁸ *Nemzet és művészet. Kép és önkép*. A Magyar Nemzeti Galéria kiállítása, 2010. november 5.–2011. április 3.

⁹ Benedict ANDERSON: *Elképzelt közösségek. Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és terjedéséről*. Ford. SONKOLY Károly. Budapest, L'Harmattan, 2006.

fennmaradt forrásokból gyakran hiányoznak a képmelléletek és a jutalomképek, így a teljes – modern szóval – arculat bemutatása részletes kutatómunkát igényelhetett.¹⁰ A felsorolt szempontrendszer és sokoldalú megközelítések miatt csak a témában rendkívüli tudást és alapos jártasságot szerzett kutató képes a címben megjelölt feladatnak megfelelni. A kiállítás tematikus áttekintésével a sokféle ágazó témának logikusan követhető, de több oldalról megközelített összefoglalásával találkoztunk.

A különböző célközönségnek szóló lapok, folyóiratok széles skálája került kiválogatásra és bemutatásra a Budapesti Történeti Múzeum és az Országos Széchényi Könyvtár összefogásában. A nagy terjedelmű forrásanyagból való válogatásnak egyik következménye lehet, főként, ha a teljesség igényével társul, hogy a logikusan felépített koncepció és a kiállítás végigkövetése a látogató számára élvezhetetlenné és unalmasá válik. Jelen esetben erről nincs szó, a tárlókban elhelyezett kivágatok, a keretezett metszetek és festmények a térben következetesen és élvezhetően jelentek meg.

A téma hálásnak mondható azonban, hiszen a sajtó és a sajtóillusztráció iránt érdeklődő közönség mai, 21. századi társadalmunkban is létezik. A digitális világ rohamos, majdhogynem kizárólagos térnyerése mellett a nyomtatott napilapok vagy illusztrált folyóiratok termékei nem idegenek a mindennapokban. A kiállítás véleményem szerint a nem klasszikus értelembe vett műértő közönséget is vonzotta. A törekvés, hogy a kiállítást ne csak a szakma, a műkedvelő réteg, hanem minden, nyomtatott sajtót már forgatott egyén megtekintse és élvezhesse, a BTM honlapján olvasható, közvetlen és figyelemfelkeltő sajtószövegből leszűrhető: „Hogy néz ki egy vulkánkitörés? Milyenek a busmanok? Hogyan használták a bűvárharangot? Hogyan festett egy »magyar Dalidó« 1860-ban? Hogyan (nem) készült el első Mátyás-émlék-művünk? Ismerjük-e Széchényi István igazi képmását? Miért jobb egy női fejedelem, mint egy férfi? Milyen volt a pesti lacikonyha főztje?”¹¹ A kérdések, amelyekre a látogató választ kaphatott a kiállítás megtekintése során, úgy tűnik, sikeresen vonzották be a látogatókat. Ezt bizonyítja, hogy a kiállítás eredetileg január 20-ra tervezett zárását február 3-ra tolták ki. A laikus közönség bevonására tett kísérlet tehát sikeresnek mondható, azonban a kiállításhoz kapcsolódó programokkal – tárlatvezetések, múzeumpedagógiai foglalkozások – az élményt teljesebbé lehetett volna tenni.

A kiállítás megtekintése, illetve értékelése során nem szabad abba a hibába esnünk, hogy elfeledjük a tény: ezek a grafikai illusztrációk nemcsak önmagukban tekintendők, mint egy adott művész produktumai, hanem egy-egy lapot és kiadót is fémjeleznek. Éppen ezért nem az illusztrációk kvalitásának fejlődési fokozatai kerültek bemutatásra az ábrázolt témák szerinti felosztásban. Minden tematikai rész vegyesen tartalmazott grafikai példákat a korainak mondható, 1848 előtti és a kiegyezés utáni, 1890 előtti időszakokból egyaránt.

A falakon olvasható vezetőszöveg a kiállításhoz készült csaknem százoldalas kiadvány szöveges részét teljes mértékben lefedte. A reprodukciókkal gazdagon illusztrált katalógus irodalomjegyzéket is közöl az egyes témákra lebontva. A jegyzék nem bibliográfiai igényességgel készült, a vezetőszövegek hivatkozási irodalma csupán, így nem tudományos igényességgel összeállított lista, azonban a téma iránt érdeklődők további vizsgálódását, a 19. századi magyarországi sajtóillusztráció irodalmában való elmélyülést segítheti.

A kiállítótérben megeleveníteni kívánt miliő híven reprezentálta a 19. század emberét foglalkoztató témákat és a hozzájuk kapcsolódó, nélkülözhetetlen illusztrációkat. A mindennapi, könnyed témák – amelyek ma sem ismeretlenek számunkra –, mint a divat, a színház, a művészet vagy akár a főváros reprezentatív eseményeinek közvetítése, a 19. századi társa-

¹⁰ Révész: A sajtókép mint kereskedelmi termék. 2009. i. m. 409.

¹¹ Részlet Révész Emese összefoglalójából: [http://www.btm.hu/?q=orszagtukre, letöltve 2014. június 18.](http://www.btm.hu/?q=orszagtukre,letoltve%202014.junius%2018.)

dalmi változásokkal, a nyomdaipar fejlődésével és e két tényező hozadékaként az emberek olvasási szokásainak változásával függött össze. A század második felére egyre szaporodó sajtótermékek népszerűségéhez a szövegbe ékelt illusztrációk számának növekedése nagyban hozzájárult. A kiállítási anyag is nagyjából ezzel a korszakkal és e korszak kedvelt témáival foglalkozott, azonban nem hanyagolta el a címben ígérteket, mivel az első vitrinekben megtekinthető volt több korai illusztrált sajtótermék: a *Hadi és Más Nevezetes Történetek*, az *Ungrisches Magazin* vagy a *Merkur von Ungarn* is. Egy, a falra festett ábra segítségével a különböző lapok megjelenésének időrendjét követhettük nyomon. Előnyös rendezési elv valósult meg azáltal, hogy az illusztrációk és a kiállított tárgyak nem követtek erőltetett kronológiát, érthetően és változatosan jelentek meg a kialakított tematikai egységeken belül.

A korszakok és típusok felvázolása után a technikai eljárások bemutatására is sor került, az installált anyagot a szerkesztőségi iroda berendezési tárgyai, síknyomógép és a nyomdai sokszorosításban használt eszközök tették érzékletesebbé. A látogató azonban ezen a ponton elbizonytalanodhatott: a szekciót kísérő remek összefoglaló szöveg elegendő információval szolgált ugyan a technika fejlődésének következtében egyre népszerűbbé váló eljárásokról, mint a könyomás vagy litográfia, illetve a fametszés forradalmasított gyakorlata, a xilográfia, azonban a kiállított berendezési tárgyak szerepéről, különösen a nyomdai eszközökről, vagy magáról a síknyomógép működéséről keveset tudtunk meg, a szerkesztői íróasztalon elhelyezett tárgyak pedig szinte bármely 19. századi dolgozószobában megtalálhatók voltak. Tekintve azonban, hogy a több mint 300 kiállított, nagyjából monokróm grafika a tárlat élvezetét, a figyelmet kevesebb sikerrel tudja fenntartani, mint az olajfestményeket felvonultató kiállítások, ezért a terek megszakítása egy-egy, a témához bár lazább szállal kötődő tárgyakkal, úgy vélem, látogatóbarát gondolat volt.

Ugyanezen egységben találkozhattunk a nagyobb lapkiadók szerkesztőivel és az illusztrátorok, többek között Vízkelety Béla, Vahot Imre, Jókai Mór, Barabás Miklós és Marasztóni József portréjával is.

A fent ismertetett egységek egyfajta bevezetőként szolgáltak a kiállítás további részéhez, megteremtve a keretet és az előzményt azokhoz a témákhoz, amelyek a magyar olvasóközönség számára és a nemzeti identitás szempontjából fontosnak ítéelhetők. A kor divatját történeti szempontból közelítő magyar nemzeti viselet bemutatására egyaránt kaptunk mintát, amelyre szép példa a *Honderü* 1843-as számának mellékleteként¹² megjelent, a Széchenyi házaspár öltözetét bemutató ábrázolás. A *Napkelet* 1858-as illusztrációja megmutatja a sajtószövegben beharangozott Dalidó hangulatát is.¹³

A bálokat megidéző illusztrációk mellett a főként magyar történelmi vonatkozású színházi előadások díszletei és neves színészek portréi vezettek tovább a közvéleményt foglalkoztató művészeti kérdések mellé fűzött illusztrációkig. A művészettörténeti kutatás számára rendkívül hasznosak e tudósítások, melyek nagyobb volumenű képzőművészeti munkákról nyújtanak információt. Többek között a Magyar Tudományos Akadémia palotájának tervpályázatára benyújtott terveket,¹⁴ vagy a Mátyás király-emlékmű terveit kell itt megemlíte-

¹² Perlaszka Domokos: *A Széchenyi házaspár 17. századi magyar ruhában*. 1843. Színezett rézmetszet. A *Honderü* melléklete, 1843. BTM FK. ltsz.: 22.287.

¹³ Vízkelety Béla: *Dalidó és palotás magyar tán az erdélyi fejedelmek udvarában*, 1858, papír, kőrajz, 270×365 mm. A *Napkelet* 1858. I. félévi jutalomképe. MNG, ltsz.: G73.128.

¹⁴ Ismeretlen mester: *Henszlmann Imre mellőzött tervrajza az Akadémia palotájáról*, 1862, papír, kőrajz, 230×330 mm. *Az Ország Tükre*, I. 1862. február 15. 4. 53. FSZEK, ltsz.:749; Ismeretlen mester: *Szkalnitzky Antal pályázati terve az Akadémiára*, 1862, fametszet, 139×210 mm. *Vasárnapi Újság*, 1862. február 16. 76. FSZEK, ltsz.:753; Ismeretlen mester: *Heinrich Ferstel pályázati terve az Akadémiára*, 1862, fametszet, 142×210 mm. *Vasárnapi Újság*, 1862. február 23. 89. FSZEK, ltsz.:756; Ismeretlen mester: *Leo von Klenze pályázati terve az Akadémiára*, 1862, fametszet, 137×205 mm. *Vasárnapi Újság*, 1862. március 9. 100.

ni.¹⁵ Az emlékállítás, a nemzet ünnepelt személyeihez fűződő kultusz megteremtésében kulcs szerep jutott a sokszorosításban terjedő metszeteknek és nyomatoknak. Ahogy a köztéri szobrok vagy domborművek, úgy a sajtóban megjelenő grafikai arcképcsarnokok is hozzájárultak a „rituális memóriagyakorlathoz”. A mintaképül szolgáló nemzeti hősök, tudósok és művészek otthonokba eljutó portréi mellett a dicsőség övezte személyek a rajongás eszközei és kiváltói is voltak. Kazinczy apoteózisa és a Széchenyi-kultuszt erősítő, olykor szentimentális kompozíciók és a történelmi jeleneteket bemutató illusztrációk között elhelyezett kisebb-nagyobb olajvázlatok hangsúlyozzák, hogy a többi témához képest a nemzet nagyjainak képmását leközlő, sokszorosítva megjelent képek nagyrészt olajképek reprodukciói.

A tárlat egy kisebb térben mutatta be a városi és népi életképeket, egy nagyobb egységben pedig a reportázst, az aktuális eseményeket ábrázoló dokumentatív vagy olykor elbeszélésekre alapuló ábrázolásokat.

A nagyszámú nívós és szépen kidolgozott, különböző sokszorosított technikákkal készült grafika esetében nem hagyhatjuk figyelmen kívül, hogy helyük a képzőművészeti technikák között a kutatás megítélése alapján nem egyértelmű. A már említett tudománytörténeti kérdés, amely a sokszorosítással előállított munkák mint művészeti produktumok helyét kijelöli a képzőművészetben, még korántsem tisztázott. Mutatja a témához való kissé távolságtartó hozzáállást az a tény, hogy a magyarországi sokszorosító eljárások történetével az elmúlt időszakban igen kevesen foglalkoztak.¹⁶ A rézmetszés történetéről 1951-ben Pataky Dénes¹⁷ jelentetett meg könyvet, a magyar litográfia 19. századi összefoglaló művét Gerszi Teréz írta meg 1960-ban.¹⁸ A kutatás a sokszorosított grafikai munkákkal konkrét életművek kontextusában foglalkozik monográfiák részeként. A sokszorosító eljárásokkal készült életművek fejlődéstörténetével, azon mesterekkel, akik csupán e művészeti (vagy ipar?) ágat képviselték, nagyon kevesen foglalkoznak, monografikus szinten pedig még kevesebben.¹⁹

Biztató jel, hogy e kiállítással párhuzamosan a Szépművészeti Múzeum és a Magyar Nemzeti Galéria is sokszorosított grafikai anyaggal várta a látogatókat. A Szépművészetiben Honoré Daumier népszerű karikatúráiból, a Nemzeti Galériában pedig Faragó Józsefnek, a *Borsszem Jankó* és más élclapok karikaturistájának munkássága került bemutatásra.

Az *Ország Tükre* e kiállításoknál nagyobb feladatra vállalkozott, és sikeresen teljesítette is azt. Vélhetően az 1880-as időkorlát felállítására miatt a tárlatról hiányoztak az élclapok változatos karikatúrái, amelyek akár külön tematikus egységként frappáns lezárást és egy kis önkritikát mutattak volna a nemzetieskedés törekvései mellett.

FSZEK, ltsz.:755.; Stüler, *August pályázati terve az Akadémiára*, 1862, fametszet, 137×207 mm. *Vasárnapi Újság*, 1862. március 2. 101. FSZEK Fotótár, ltsz.:653/2.

¹⁵ Marco Casagrande terve után Perlaszka Domokos: *Új terv Mátyás király emlékére*, 1844, színezett papír, rézmetszet, 224×290 mm. A *Honderü* melléklete, 1844.15.szám. MNM KTCS, ltsz.:6551.; Marco Casagrande terve után Perlaszka Domokos: *Új terv Mátyás király emlékére*, 1844, színezett papír, rézmetszet, 270×190 mm. A *Honderü* melléklete, 1844. 27. MNM KTCS, ltsz.:6552., Marco Casagrande terve után Perlaszka Domokos: *Új terv Mátyás király emlékére*, 1844, színezett papír, rézmetszet, 240×185 mm. A *Honderü* melléklete, 1844. 15. MNM KTCS, ltsz.:8798.; Ferenczy István terve nyomán Lehnhardt Sámuel: *Mátyás király első emlékmű terve*, 1840, papír, rézmetszet, 355×246 mm. A *Honművész* melléklete, 1840. 58. BTM ltsz.:1079/a.; Ferenczy István terve nyomán Leyboldt Ferenc: *Mátyás király második emlékmű terve*, 1844. BTM FK.

¹⁶ A legismertebb mű a közelmúltból: Rózsa György: *Grafikatörténeti tanulmányok*. Budapest, Akadémiai, 1998. (Művészet-történeti füzetek 25.)

¹⁷ PATAKY Dénes: *A magyar rézmetszés története*. Budapest, Közoktatásügyi Kiadóvállalat, 1951.

¹⁸ GERSZI Teréz: *A magyar kőrajzolás története a 19. században*. Budapest, Akadémiai, 1960.

¹⁹ Kivételt képez PAPP Júlia könyve: *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*. I–II. Budapest, Argumentum–MTA BTK, 2012.

A magyarországi sokszorosított grafikai művészet kutatástörténete szempontjából biztató, hogy az Országos Széchényi Könyvtárban *Képes Világ* címmel rendezett kétnapos konferencián nagy számban adtak elő kutatók a 19. századi illusztrált sajtó témájában.²⁰

Boncz Hajnalka

Könyv és kép

PAPP Júlia: *Könyv és kép a 19. század elején. Blaschke János (1770–1833) illusztrációinak katalógusa*. Budapest, Argumentum–MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2012. 1. kötet 579 oldal, 2. kötet 608 oldal

Nem mondhatjuk, hogy a 19. század eleje hazai művészettörténeiseink kedvelt terepe lenne. E korszak kutatása nem divatos, meglehetősen ritkán találkozhatunk ide vonatkozó művekkel, ami tulajdonképpen különös jelenség, hiszen ez a korszak izgalmas, mivel századok szünete után ekkor kél új életre művészetünk, ekkor kezd szerveződni a modern művészeti élet. Való igaz, hogy a nagy művészegyéniségek még hiányoznak magyarhonból – vagy csak eddig nem figyeltünk fel rájuk. Az utóbbi időben a szlovák kutatók értek el példamutató sikert Rombauer János művészetének bemutatásával, aminek nagyszerű kiállítást is szenteltek Pozsonyban. Papp Júlia ezen a sokáig elhanyagolt területen vállalkozott alapvetésre, amelynek tárgyául Blaschke János rézmetsző-iparművész, alkalmazott grafikus életművét választotta. Munkája könyvészeti vizsgálatokon alapul, amelynek eredményeire építve lehetőséget teremt a kor művelődésének széles körű elemzésére is. A hiánypótló tanulmány mellett a kötet nagy értéke a magyar művészettörténet-írás ritka jelensége, az életmű pontosan adatolt katalógusa és az egyedülállóan hatalmas képanyag.

Éppen ezért furcsa, hogy a kötet előszavában a szerző mentegetőzik, amiért könyvét, és éppen ezt a könyvét elkészítette. Ám úgy látom, erre semmi szüksége, az eredmény önmagáért beszél. Munkája feltehetően azért nem maradt egy szokványos tanulmány keretei között, mert az elképesztően gazdag életmű rabul ejtette őt, ami nem is csoda, amint írja, „Míg a korábbi hazai szakirodalom Blaschke János 162 metszetét ismerte, kutatásaim során kb. 2000 könyvillusztrációját gyűjtöttem össze”. A kötet olvastán szinte tapintani lehet, milyen nagy tudósi élvezettel vadászott a több mint negyven éven át alkotó rézmetsző műveire, amelyek az egykor megjelent kiadványokban ma is fellelhetők, igaz, ezeket a köteteket megtalálni egyáltalán nem egyszerű. Mint tudjuk, például a táblaképek közege sokkal veszendőbb, és gyakran szembesülünk azzal, hogy a múlt idővel a feltáratlan anyag eltűnik, teljes életműveket találni szinte lehetetlen. Márpedig szerzőnk szemé előtt egy „teljesség” lebegett, és hősének kiválasztásával ahhoz a ritkán adódó lehetőséghez jutott, hogy egy komplett oeuvrelet foglalkozhatott.

A bemutatás kezdetén nézzük meg a kétkötetes opus néhány számadatát. A katalógusban mintegy 2500 Blaschke-metszet képe szerepel, ehhez 299 szövegközi illusztráció járul, más alkotóktól. Az illusztrációkat hordozó kiadványok felsorolása 609 műcímet tartalmaz, ezen belül olyan tételekkel, mint a Wieland-életmű (1799–1820) több mint 120 kötettel, a Schiller-összes (1810–1817) 45, a Kotzebue-Theater (1811-től) 45, végül a Meissner-összes (1813–1814) 36 kötettel, hogy a 10 kötet alatti munkákat ne is említsem. A munka menetéről fogalmat alkothatunk Papp egy megjegyzéséből: „négy olyan Goethe-kötetet találtam, melyet az ő (Blasch-

²⁰ „Képes világ”. Tudományos konferencia a 19. századi magyarországi illusztrált sajtóról. Országos Széchényi Könyvtár, 2012. december 6–7.

ke) metszetei díszítenek, s egy olyan németországi Goethe-összkiadást, melynek 55 kötetéből négyet ő illusztrált” (15) – vagyis, igényes kutatóként kötetről kötetre kézbe vette a teljes sorozatot.

Felmerült az a kérdés is, hogy e hatalmas művel, a teljességre törekvő oeuvre-katalógus összeállításával nem lett-e túlértékelt Blaschke János életműve. Véleményem szerint a kérdés értelmetlen, mert a kötet végül is pontosan kijelöli a 18. század végétől a reformkorig folyamatosan foglalkoztatott, kiváló kiadói kapcsolatokkal rendelkező mester rangját az európai művelődésben, és úgy tűnik, ő a maga helyén számottevő alkotó volt. Ám munkássága nemcsak önmagáért érdekes, hanem azért is, mert a szerzőnek kiváló alkalmat adott a korszak könyvészténeke, ezen belül pedig az egyes kötetek képanyagának tanulmányozására. Márpedig ez a képi világ éppen ebben az időben nagy átalakuláson ment keresztül, mint a művészetet közvetítő médium a kor főszereplőjévé lépett elő, és a rohamosan zajló polgárosodással párhuzamosan jelentősen átforgalmódott. Minderről a szerző sikeresen meg is győzi olvasóit, mint ahogyan abban is igazat kell neki adnunk, hogy az alkotások száma robbanásszerűen nő, műfaji skálája differenciálódik, és ezzel párhuzamosan intenzívebbé válik a mindegyre szélesülő nyilvánosság érdeklődése is, a komplex módon vizsgált hosszabb időszakban egymást gerjesztő folyamatokat produkálva. A könyvészeti rész tárgyát a vizuális szféra bázisaként felfogható, nagy tömegű sokszorosított képanyag vonatkozásainak modernizálódása, létrejöttének változó körülményei és a befogadói magatartás új formái képezik.

A mű élén a mester biográfiája áll, amelyben Papp mindenekelőtt felveti Blaschke magyarságának kérdését, ezzel összeköttesben munkásságának a magyar művészet közegeiben való elhelyezését. Ismerteti a különféle nézeteket, de végül is nem foglal állást, véleményem szerint nagyon helyesen, ezt mellékes körülményként kezeli. A pozsonyi születésű, de egész életében az uralkodói fővárosban, Bécsben élő művész oeuvre-jét a kor kontextusában, birodalmi keretekben – amelynek a Magyar Királyság is része – tárgyalja, vagyis értelmezése oda konkludál, hogy Blaschke igazi birodalmi polgár. Papp hősenek életrajza kapcsán lenyűgöző adattömeget vonultat fel, számos kitérőt téve a mester körül zajló mindennapokban, ablakot nyitva a környezetében megjelenő egyszerű emberek életére is. Egy időmetszet sejtik fel a korabeli viszonyokról, amelybe Papp Júlia igazi mikrotörténészként elképesztő gondossággal tereli össze az életút minden fellelhető rezdülését. Kifejezetten lebilincselő, ahogy a tehetséges mester életének fordulatai feltáruznak, és ahogyan fokról fokra kibontakozik művészkaririerje tizenhét éves korától haláláig. (Közben olyan apró csemegékkal találkozunk, miszerint Kazinczy, amikor művészcím-jegyzékét másolta, egy sort átugrott, és ezért Blaschke neve mellett az eredeti jegyzékben következő mester címe áll. Papp nem volt rest, megkereste az eredeti jegyzéket is, és korigálta Kazinczyt: 29.) Látjuk, ahogyan a metsző és a könyvkiadók kapcsolata elmélyül, és mindegyre szélesül. Blaschke első nagyobb munkája a Hormayr-féle *Oesterreichischer Plutarch*... 76 portréja Anton Doll kiadásának; ettől kezdve állandóan nagyszámú megbízása volt, és 1820-ra a régió szinte minden jelentős publikációs helyének dolgozott. Élete végén a magyar és német nyelvű almanachirodalom legtöbbet foglalkoztatott munkatársává (30), a bécsi Akadémia megbecsült tanárává vált. Papp szétindázó jelleggel, Blaschke művésztszáraival – a konkurenciával – és a megrendelőkkel is részletesen megismert, közülük a fő hangsúlyt a mester és Kazinczy Ferenc kapcsolatára teszi. Az életút lezárásával nem ér véget a Blaschkéval kapcsolatos közlések sora, a következő részekben is folyamatosan jelen van, mondhatni az egész könyvészeti rész is az ő személye köré épül.

Blaschke biográfiájának összefoglalása után kezdődik a kötet „könyves” része. Először elvi összefoglalót kapunk a könyv, a benne szereplő illusztráció és a közönség újfajta viszonyáról, fontosságának megfelelően több fejezetben. A szerző a felvilágosodáshoz kapcsolva, a pol-

gárosodás nagy, egyetemes folyamatának részeként vizsgálja az olvasás forradalmát, összeköttetésben az illusztrálás fent említett forradalmával, és mondhatni, hogy az egész mű a művelődés e területén lezajló forradalmak minuciózus előadása. Közbevetőleg megjegyzem, hogy ennek kapcsán megállapíthatjuk: a leírt olvasásidüh-szimptómák a mai mértéktelen számítógép-használattal rokoníthatók, vagyis nincs új a nap alatt. A korabeli könyvkiadás helyzetének taglalása során, néhány jellegzetes aspektus figyelembevételével elemzi az illusztrált könyv és a közönség – kiemelten a női olvasók – kontaktusát. Papp deklarált célkitűzése, hogy a korábban dívó alkotó- és műközpontú vizsgálatok helyett a modern recepcióesztétika szellemében dolgozzon, vagyis befogadó szempontú kutatást végezzen, tekintetbe véve az irodalmi, művészeti és társadalmi nyilvánosság sokszínűségét (37). Az egész kötetben keveset ír a művészeti stílusokról, hisz a klasszicizmus uralkodása egyértelmű, és csak néhol adódik alkalom a romantika vagy a biedermeier említésére. De azért ehelyütt olvashatunk egy szép eszmefuttatást a könyvillusztráció stílusokhoz kötődéséről, és arról, hogyan tükröződik ezekben a stílusokban az általános ízlésvilág (58). Mindez annak az ideális helyzetnek köszönhető, hogy a nagy történelmi stílusok formajegyei – és számítsuk ide a neoklasszicizmust is – a valóság minden tárgyán egyformán érvényesültek, egy egységes vizuális szférában.

Az illusztrálás mindegyre differenciálódó, divatos műfajváltozatainak számbavétele kapcsán említésre kerül a korszak új vonása, miszerint a képek információértéke egyre inkább domináns vonás lesz, ami összecseng azzal a ténnyel, hogy a szépirodalom előtérbe kerülésével az allegorikus és ornamentális jellegét felváltja a narratív előadás – megjegyzendő, hogy e folyamatról a nagyművészet darabjai sem mentesek. Blaschke életművében a képi világ átstrukturálódásának számos példája mutatkozik meg. A szerző szerint az illusztrációk között tűnnek fel leghamarabb a hagyományos kerettémákon túli, újdonsült kompozíciók, és a szövegek által serkentve ekkor fogalmazódnak meg olyan vizuális csomópontok, amelyek évtizedekre meghatározzák a cselekményes műfajok témakészletét. Az új megfogalmazású kompozíciók recepciójához kapcsolódik a kép és a szöveg összefüggésének problematikája, miszerint a szépirodalmi illusztrációnál a kép értelmezése egyszerű, hiszen azonnal el lehet olvasni a hozzá tartozó szöveget, míg az előzetes ismereteket követelő műfajoknál ez bonyolultabb folyamat. Ekkor válik általánossá az a gesztus, hogy a képek mellett különféle hosszúságú és tartalmú képmagyarázatokat-képaláírásokat közölnek (58). Megjegyzem, ilyenekkel a század végéig találkozni a katalógusokban. Az új olvasói világ jól megragadható az „olvasók a képeken” képtípusban, amelynek taglalására a szerző egész fejezetet szentel. E modern ábrázolatok – a századok óta létező könyvesportréktól eltérően – mintegy az átalakuló olvasási szokások pillanatképei, zsánerszerűen érzékeltetik a könyv mindennapi használatát, szeretetét. Az olvasáskutatás (63) művészettörténeti megközelítése szokatlan, itt irodalmi elemzéseket nem, inkább képelemzéseket, képproblémákat találunk. Papp az olvasói attitűdre koncentrál, és a különféle társadalmi rétegekhez eltérő magatartást kapcsol: míg a szórakozásból való olvasást inkább a felsőbb osztályokhoz, addig a hasznos, kegyes olvasást inkább az alsóbb néposztályokhoz társítja.

A tudományos-elvi eszmefuttatások közepette furcsa megálló, ahol a szerző egy, a korban szokásos kiadványszerkesztési eljárást boncolgat, és azt a tulajdonképpen művészi szempontból mellékes, ám gazdaságilag annál fontosabb aktust vizsgálja, hogy egyes képeket a kiadók többször felhasználták, akár több év távlatában, nemzetközi viszonylatokban is. Mivel a lemezek készíttetése igen tetemes költséggel járt, nem csoda, ha egy-egy darabot többször is felhasználtak. A nagy tőkeerejű kiadók alkalmanként sok ezer darabos lemezkészleteikből válogattak, amíg a nyomófelület alkalmas volt nyomásra. A rengeteg felsorolt példa imponáló áttekintésről tesz tanúbizonyságot, és e szerkesztői gesztus tettenérése érezhetően

nagy élvezetet adott a kutatónak, amit az is bizonyít, hogy Papp az egyes konkrét műfajok tárgyalásánál ismételten felveti a kötetről kötetre, többször felhasznált illusztrációk azonosítását. Valóban nagyon érdekes végigkövetni a nyomólemezek vándorlását, ám ennek nincs különösebb művészi jelentősége, viszont így, bennfentesként pillanthatunk be a kiadói munka műhelytitkaiba. (Mint tudjuk, ma is így megy ez, csak elektronikus archívumokból válogatunk.) Természetesen különösen dívik ez a módszer a személyek ábrázolásánál, ahol a hiteles előkép felkutatása nagy munka, és az egyszer megismert arcvonásoknak, a közmegegyezésel karakteresnek elfogadott képmásoknak tovább kell hagyományozódniuk, és e tekintetben a többszöri felhasználás nem csak gazdasági kérdés. (A portrék forrásértékének meghatározásában a történészek segítségét célszerű igénybe venni.) Mindenesetre a takarékoság indokolt lehet a több száz darabos, hatalmas arcképcsarnokok kiadásánál, amelyek készítése nagy divat, és nagy költséggel jár. Természetesen ez a gyakorlat nem korlátozódik a portrékra, tájak, történelmi események esetében is alkalmazzák. Ám meg kell hagyni, végső soron a probléma a művészet közegén belül marad, hisz az, hogy egyes képek meddig alkalmazhatóak stílárius tisztátalanság nélkül, a stílus érvényesülésének időhatárait jelzi.

Végezetül szerzőnk mélyreható elemzéssel kutatja és leli fel az új tartalmú illusztrációkat. Ide tartozik, hogy az illusztrációkhoz számos új funkció társul, ezek között például a más társadalmi osztályok viselt dolgaival való megismerkedés, a saját élethelyzetek örömteli felismerése, a riportképek feltűnése, a kortárs történelem látványának közvetítése, sőt a romantika térhódításával megnyílik egy nagy, titokzatos terület, mégpedig a horrorisztikus hatások közvetítése, amelynek népszerűsége máig sem csökkent. Itteni megállapításait a szerző a műfajok szerint szerveződő fejezetekben igazolja.

A fent említett elvi bevezetők után a kiadvány szerkezete kissé elbizonytalanítja az olvasót. Tudom, ez a mű nem arra való, hogy az érdeklődő egy ültében végigolvassa, és a fejezetek akár önmagukban is megállnak. Mégis zökkenő a címrendszer nem egészen egyértelmű tagolása. Az egyenrangúnak gondolt címek nem teljesen egyenrangúak, és nem is mindig fedik a szövegben megfogalmazottakat. Főcím alatt szerepel Blaschke magyar megrendeléseinek anyaga, és nem egészen nyilvánvaló, hogy az alatta szereplő címek alá- vagy fölrendeltségi viszonyban állnak-e azzal. Mivel a német klasszikusok műveikhez tartozó szépirodalmi illusztrációk tárgyalásáig találunk konkrétan magyar vonatkozásokat, úgy tűnik, mintha a magyar művek – az egyes, külön vizsgált költők anyagán túl – csak kalendáriumokban és almanachokban lennének megtalálhatók. A szöveg olvastán aztán kiderül, hogy – ami távolról sem baj, sőt igen örömdetes – a magyar és a külföldi anyag valójában összeolvad. A magyar munkák ismertetésének szerteágazó anyagában ismételten szerencsés gesztus az időrend szigorú követése, Papp nagy odaadással százza szét a titokkal terhelt múlt produktumait, és helyezi el azokat a megfelelő időben és térben. Mintegy jelképesen Blaschke magyar megrendelőinek sorjázása 1800-ban kezdődik és haláláig tart, első magyar munkája Kisfaludy *Kesergő szerelem* című kötetét díszíti. Blaschke kapcsán számos, ma már csak a szakirodalom által számon tartott mester neve és műve kerül említésre, szinte a teljes elfeledettségéből hozva vissza őket. Jenny, Weide, Volnhoffer, Kaergling, Ehrenreich és mások kerülnek szóba, és a szerző megpróbál rendet vágni a szövevényes kapcsolatok és viszonylatok között, az előképek, a *pinxit, delinea vit, sculpsit* jelzések sűrűjében, vagyis az eszmei és a technikai megvalósítók között. A munka magyar viszonyokra vonatkozó részének főszereplője – Blaschke mellett – ismét Kazinczy Ferenc. Az egyik legszebb idevonatkozó mozzanat Kazinczy és Blaschke ellentmondásos munkakapcsolatának feltárása, ahol a korabeli kiadók, az illusztrátorok és a kiszolgáltatt szerzők keservei sokban emlékeztetnek a mai viszonyokra, legfőképpen abban, hogy

a szerzőnek, ha meg akarja jelentetni munkáját, gyakran magának kell áldozatot hoznia. Itt a publikálás mindennapjaiba pillanthatunk bele, és a felidézett Kazinczy-levelek fő tanulsága – ami eddigi tudásunkat is árnyalja –, hogy a költő önmaga is intézmény, hogy kitűnő szervező és adminisztrátor, mai szóval igazi kulturális menedzser. Européer magatartása, tájékozottsága korának legújabb szakirodalmában, képzőművészeti, régészeti ismeretei, valamint az antikvitáshoz fűződő viszonya az illusztrálás vonatkozásában is lenyűgöző. Kazinczy odafigyelésére példaképp említem levelezésében a Berzsényi-portré kapcsán olvasható akciókat, azt, hogyan válogatnak a szerzők kötetek illusztrátorai közt, és hogy az apró arcképeken mennyire figyelnek minden mozzanatra, a ruhára, a hajviseletre stb. Ki hinné, hogy a tragikus-depresszívnek tartott Berzsényinek aggodalmas gondja van a nyilvánosság elé kerülő frizurájára, ruhájára, bajuszára.

Úgy vélhetnénk, hogy a munka mellékes hozadéka az a fejezet, amely a Blaschkével kapcsolatos tévedéseknek van szentelve. Ám ezek tisztázása során a kötet egyik példamutató egysége született meg, legalábbis ami a kutatómunka lelkiismeretességére vonatkozik. Ha ilyen mélyen tanulmányozunk egy közeget, óhatatlanul számos korábbi, téves megállapítással szembesülünk, és – engedjék meg egy megjegyzés – szerzőnk néhány látványos tévedést érezhetően nem kis kajánsággal kezel. De ez a munka nem öncélú, hiszen a szerző elemzi a tévedések okát, ami igen tanulságos, nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy minden forrást újra és újra kézbe kell venni, ellenőrizni kell. Egy itt említett érzékletes mozzanat bemutatása során látványosan szembesülünk a kor stiláris viszonyaival, konkrétan a Báróczi-köteteket díszítő ábrázolások előképanyagával kapcsolatos tévedésekkel. A szóban forgó előképek gyanánt – Kazinczy egy korai, elejtett megjegyzése nyomán – az ún. Medici-gemmákat említi a szakirodalom. Papp viszont kimutatja, hogy ezek valójában a firenzei múzeum ókori pénzei nyomán készültek, vagyis akaratlanul is szembesülünk a neoklasszicizmus jegyében az antikvitás, a reneszánsz és az aktuális divat összefonódásával. Kazinczy egyébként sem tesz különbséget a századok által elválasztott művek között, számára az antikvitásból eredő klasszicizmus a reneszánszon át a jelenig ható egységes egész, ezt tartja a legkitűnőbb, és az egyetlen igazán művészi stílusnak. Végül joggal tarthatja Kazinczy kiemelkedő érdemének, hogy „...a virtuális nemzeti panteont, melynek alapjait a híres honi írókat, költőket, mecénásokat ábrázoló, alkalmanként könyvillusztrációkként is népszerűsített portrék készíttetésével 1790 körül kezdte lerakni”, folyamatosan továbbépíti, amiben (113) Blaschke is részt kap.

A következő, műfaji megkülönböztetésű fejezetek kilenc részre osztják fel a tárgyalandó illusztrációk világát. Elsőként a korszak legnagyobb illusztrációs felületéről, a kalendáriumokról és almanachokról olvashatunk. Egy kis történelmi áttekintés felhívja a figyelmet arra, hogy a 17. század közepén francia földön induló könyvműfaj a 18. század végén már egész Európában évente több száz kiadványt eredményezett a legváltozatosabb tárgyokban. Ám nálunk mintegy évszázados késéssel jelentkezett, amit nem mentegethetünk azzal, hogy Bécs, a birodalmi központ, a magyar alattvalók számára is dolgozott. Papp részletesen tárgyalja a két hazai produktum, a két testvér-almanach, a *Hebe* (indulása 1821) és az *Aurora* (indulása 1822) sajátosságait. Kidomborítja, hogy a *Hebe* a művészetre nevelést tartotta fő feladatának, míg az *Aurora* fő profilja a nemzeti múlt megidézése volt. Meg kell jegyezni, hogy Igaz Sámuel *Hébéjében* – elkötelezett nevelési szándékból – a hazában először közölt művészeti reprodukciót, tudatosan és jelentős számban. Blaschke mindkét orgánium illusztrálásában közreműködött, rezei kiemelkedő minőségűek, bár a többi képet is jeles bécsiek – és pestiek – készítették. A szerző itt talál alkalmat arra, hogy a nőknek szánt kiadványok kapcsán elemezze a kor női eszményképét. Kiemeli a „heroina” típusát, amely oly emlékezetes produktumhoz kapcsolódik, mint a hamar kultuszképpé vált, Laccataris-féle *Dobozó menekülése*-kompozíció az *Auro-*

rában, majd a művet egyúttal nemzetközi kontextusba helyezi, mert – amint az nem köztudott – ez az illusztráció külföldön is ismertté vált (130).

A kötet ezek után a könyvek irodalmi műfaja, majd az egyes illusztrációk műfaja szerint tagolódik – az előző fejezetben az almanach és a kalendárium nem irodalmi műfajt, inkább csak kiadványfajta jelentett. Ezek után szépirodalmi művek, útleírások, különféle tudományos munkák, majd a gyermek- és vallásos művek illusztrációs anyaga kerül sorra. A német klasszikusok kapcsán ízelítőt kapunk a mestert foglalkoztató külföldi és hazai kiadók munkásságának mibenlétéről, kettéválasztva a klasszikus és a populáris olvasnivalókat közreadó publikációs helyeket. Az említett kiadók tételes felsorolásától el kell tekintenünk, de az érdeklődő olvasó megtalálja azokat az illusztrációkat tartalmazó kötetek adatai közt (156). Felvetődik a kiadói működés örök dilemmája: rövid, vagy hosszú távú anyagi sikerre számít-e a vállalkozó? Azonnali profitot hozó, a tömegek ízlését kiszolgáló, szórakoztató kiadványokat jelentessenek-e meg, vagy „erkölcsi” tőke felhalmozására, hosszú távon megtérülő, tartós befektetésekre törekedjenek? A kiadói működés mindenkor profitorientált, az alkalmazott üzleti fogások már eddig is szóba kerültek, itt továbbiakkal ismerkedünk meg, mint például az egyes kiadványok többszörös hasznosításával. A szerző említi, hogy a Goethe-illusztrációkat összesítve, külön albumban is kiadták, akár csak a Schiller-összkiadások képeit, képmagyarázatokkal, a publikum nagy tetszésére. E művek kapcsán elemzi a korabeli tolvaj-utánnymomásokat és kalózkidadásokat, amelyek az eredeti kiadó és a szerző anyagi helyzetét – csakúgy, mint ma – nagyban sértették, mígnem 1846-ban megtiltották az utánnymásokat, és útnak indult a szerzői jogok védelme. A leírtakból úgy tűnik, a szerző után a kiadói élet legkiszolgáltatottabb szereplője a művész, az illusztrátorok szerzői joga fel sem merül, a „rezt” a metsző örökre adta el, a kiindulásul szolgáló eredeti mű anyagi honorálása pedig szóba sem jön.

Az anyagi vagy erkölcsi siker problematikájához csatlakozóan kis eszme-futtatásokkal találkozunk, amelyek a klasszikus és a populáris mint irodalmi közeg ekkor kezdődő elválásának kritériumait és indítékait elemzik. A népszerű iránt az elit nagy megvetéssel viseltetik, ám hiába, a tömegszórakoztatás nagy arányokban terjed, sikere feltartóztathatatlan, és a szövegeket követi az illusztrálás is. Bár a rút mint esztétikai kategória, a réműletes vagy a horrorisztikus elemek a nagy művészet kelléktárából sem hiányoznak, de a színpadias megfogalmazás, a közvetlen drasztikus hatásokra törekvés – a megfelelő szövegek mellett és nagy példányszámban – leszállítja az értékűszöböt. A fekete romantika jelesei (163), a kísértet, a rém, a szellemalak népszerűsége ekkor kezdődik, és napjuk máig sem nyugodott le. A romantika izgatott érdeklődéssel fordul a közép-korhoz, a gótikához, számára a múlt sötét titkok letéteményese, és a neogót vonások látványa mindenkor félelmetes, bár történelmileg hiteles légkört sugall. Ebből Blaschke is kivette a részét, a korai években Papp mintegy negyven, gotizáló részletet felvonultató képet számolt össze tőle. De mesterünk mindig ízléssel, elegánsan adja elő mindezt, az elegancia egyébként is jellemző sajátossága rezeinek. A szerző megfigyelései szerint életművéből számos olcsóbb műfaj – szentképek, reklámhordozók – hiányzik, amit a metszők szakmai hierarchiájának érvényesüléseként fog fel, miszerint az akadémiát végzett, diplomás művész, a felkapott bécsi mester ezekhez a megbízásokhoz túl drága lett volna.

Az útleírásokat és a tudományos műveket vizsgáló fejezetnél szembesülünk leginkább a kor emberének kitáguló művelődési lehetőségeivel. A szerző tanúsága szerint se szeri, se száma az ezt szolgáló kiadványoknak, és bennük a vizuális kultúra mindegyre szélesülő bázisra lel, már ami a közismereteket illeti. A különféle földrajzi indíttatású, népszerű művek mind népnevelői, mind üzleti szempontból ideális műfajt jelentenek, ezekben egzotikus tájak és egzotikus emberek bámulatra méltó másságát tárták az olvasó elé. A szerző megkereste az e műfajban döntő jelentőségű előképeket, ennek során röviden megismerkedünk a korszak

nemzetközi útleírás-irodalmával is. Külön műfajvátozat ezen belül a honismereti kiadvány – erre egyes kiadók kifejezetten specializálódtak –, ezekben az olvasó képet kapott hazája jellegzetességeiről. Blaschke e téren is helytállt, igazi alkalmazott grafikusként távol állt tőle bármiféle felesleges specializáció.

A kötet egyik kiemelkedő része a történelemábrázolás, a történelmi portrék készítésének tárgyalása (198). Mint ismeretes, a történelemábrázolás az akadémiai műfajok rangsorának élén áll, és e viszonylat a grafikus műfajokban is érvényesül. Az antikvitásból eredő heroikus-klasszikus vonások a történelemábrázolás kötelező sajátjai, legtisztábban a rajzokon érvényesülnek, és az illusztrációk által e formavilág a közízlést is erőteljesen befolyásolta. Papp művének képanyagát áttekintve feltűnő, hogy Blaschke mindvégig az antik formák ígézetében alkot, egyéni stílusa negyven év alatt nem sokat változott. Figuráit jellemzi a hosszú, megnyúlt, egyenes alak – amely ugyan a klasszikus kánontól eltér, de a kor divatja ezt tekinti antik formának. A végtagok hajlékonyan és érzékenyen megformáltak, az arcok mindvégig hellenisztikus formát öltenek, és a redőzet az antik szobrok lepleinek mintegy kanonizált elrendezését mutatja. Az aktuális, kortárs ábrázolások is ezt követik, sőt továbbmenve, Blaschke divatképeinek empire vonásai is ilyenek.

A fejezetben belül külön egységet képez egy-egy történelmi személyiség illusztrációkon való megfogalmazásának kérdése. Mária Terézia, Attila, Mátyás király, Zrínyi Miklós grafikai ábrázolásainak taglalása ismét honi és nemzetközi vonásokat sző egybe. Megismerkedünk ugyanakkor a pesti kiadók viszonyaival, összeköttetéseivel e téren, és hogy úgy mondjam, a szerző nem egy évtizedes kuszaságot tesz itt rendbe, amivel utat mutat a további kutatáshoz is. Mária Terézia ikonográfiájának magyarországi vonatkozásait eddig nem sokan kutatták, igaz, a vele kapcsolatos uralkodói reprezentáció nálunk nem túl számos és nem is túl értékes, de ez nem ment attól a kötelezettségtől, hogy múltunkat e vonatkozásban is tisztázzuk.

Váratlanul érdekes rész a gyermekirodalom illusztrálása, ezt tárgyalva a szerző látványosan közvetíti a biedermeierben kibontakozó gyermekábrázolások megváltozását, és érzékeljük, hogy a gyermekábrázolás a biedermeierben mintegy új műfajvátozatot képez. Különösen szép sorozatot látunk a közölt, más szerzőktől való illusztrációkon a nevelés ábrázolásáról, amelyben ekkor már nem a szigor, a kényszer dominál, inkább a bölcsesség átadása, a gyermeki lélek jótékony befolyásolása.

A kötet végén a művészi reprodukciók helyzetéről írottakra kell figyelni. A nagy hagyományú műfaj ekkori hirtelen kibontakozása a művészet iránti érdeklődés szimptomája, számának növekedése a művészet mélyebb megismerésére való törekvés jele. Mint tudjuk, az egyetemes művészet nagyjainak műveiről készült rézmetszetek az akadémiai oktatásban döntő szerepet játszottak, de ez nem indokolja a sorra megjelenő, nagy formátumú képes albumok megszaporodását, amelyek egy-egy híres gyűjteményt dokumentáltak. Ezek legfőbb feladata a művészet közismertségének elősegítése, az olvasók művészet iránti érdeklődésének kiszolgálása volt. A világművészet nagy alkotásai iránt érdeklődő és az utazás lehetőségétől megfosztott kíváncsiak számára, vagyis a legszélesebb közönségnek ezek biztosították a megismerést, sőt emellett művészi élményt is adtak. Ezért e műfajvátozat szerepe a műveltség terjesztésében, a művészet megszerettetésében örökérvényűen alapvető. E tekintetben semmi különbség az egykori metszők vonalkázó vagy pontozó technikával elkészített fekete-fehér metszetei és a mai csillogó-villogó, maximális színhúságú művészi reprodukciók között. A kötethez ezek után mintegy 280 oldalon át óriási apparátus járul, amely a képekkel kapcsolatos adatokat tartalmazza, valamint bibliográfia, és különféle bontásokban közölt névmutató.

Engedtessek meg nekem, hogy mint elkötelezett könyvcsináló e részek kapcsán észrevételeket tegyek az – előrebocsátom, igen tiszteletreméltó és elismerésre rászolgáló, bátor – kiadó szerkesztői munkája iránt. Szögezzük le, az igyekvő jóakarát nem elegendő egy professzionális könyv előállításához. Először is hiába keressük, a kötetben nincs feltüntetve a szerkesztő, márpedig egy ilyen hatalmas és szerteágazó opus esetében feltétlenül kell a szerző mellé egy kívülálló személy, aki objektív hozzáállással tekint a munkára és kézben tartja a szövegtechnikai és a tipográfiai megoldásokat. Mindenekelőtt hibának tartom, hogy az apparátus betűtípusa azonos a főszövegével, és feltételezem, hogy a katalógusrész szövegképe tudatos szándék eredményeképpen azonos rangú a főszövegével. De ez tárgyból következően távolról sem indokolt, a kétfajta szöveg semmiképp sem egyenrangú. Az effajta tudományos műveknél az apparátus csökkentett betűtípusa nem üres hagyomány, hanem kemény gazdasági érdek. Ugyancsak kisebb, esetleg más állású betűt kellett volna használni a képaláírásoknál, mert a szövegbetűvel való azonossága kifejezetten zavaró. Áttekinthetőbb lett volna továbbá az oldalkép, ha a különféle mutatókat két hasábra, a névmutatót három hasábra hozzák, hogy eltűnjön a rengeteg hosszú, üres kimenetsor. A terjedelem és ezáltal a felhasznált papírmennyiség tetemesen csökkenthető lett volna mindezek által, és a fennmaradó anyagiakat az elmulasztott szerkesztői és operátori munkára lehetett volna fordítani.

De az igazi baj az illusztrációk kétségbeejtő minősége, és, bár nem akarok ünneprontó lenni, de ez még a laikusnak is, első látásra feltűnik. Fájdalmasan hiányzik az operátori munka, a képek minőségi feldolgozása. Tudom, hogy ez igen drága, de azért egy ügyesebb munkatárs, aki minimális szinten járatos a képekkel kapcsolatos programokban, sokat tehetett volna az elviselhető minőség érdekében. Például kifejezetten zavaró az egykori papírhordozó szürke alapként való megjelenése. A szürkékben feloldódnak a vonalak, az alappal való kontrasztjuk elyengül, ezáltal esztétikai értékükből sokat veszítenek. E rézmetszetek legfontosabb művészi kifejezőeszköze a vonal, és épp ezek minősége a legrosszabb, betömődtek, szálkásak, életlenek. Legzavaróbb az, hogy az oldalpárokon belül nem egységes a szürkeskála, az elkönyülő képek durván befeketedett darabokkal váltakoznak. Nyilván rosszak voltak a kiindulást jelentő eredetiek, de ezen lehetett volna segíteni. A színesek helyzete még rosszabb. Gondolom, az évtizedes kutatómunka során a szerző maga készítette a reprodukciók java részét, az „itt és most” jegyében, ezt a képanyagot utólag begyűjteni lehetetlen lett volna. De ma már ezen is könnyű segíteni, és a nyers, rózsaszínben vagy kékben úszó réges-régi diák háttere megváltoztatható, a színekkel lehet bánni, a feketetartalom variálható. Leginkább azonban arra kellett volna figyelni, hogy az oldalpárokon belül a színek skálája, a szürkék és feketék aránya, a kontraszt egységes legyen.

A képek tördelése elárulja a hivatásos tipográfust, de elképzelései vitathatóak, elsősorban ami a képek egyforma nagyságát, a mechanikus méretezést illeti. Az oldalakon megnyilvánuló rideg rend, a végsőkéig egységesített tipográfia mintegy megölte a képanyagot. A valóságban ezek az alkotások eltérő méretűek, az egészen apróktól a plakátnagyságig, bár elismerem, hogy az álló téglalap jellemző rájuk. Az eredeti méretek teljes figyelmen kívül hagyását hibás koncepciónak vélem, ami a befogadót félretájékoztatja. Az pedig kizárt, hogy a tördelő kisebb torzítások nélkül megúsztta volna ezt a maximális egyméretűséget. A méretegységesítés zavaró eredménye továbbá, hogy a vonalvastagságok erősen eltérnek, és így az olyan képek, amelyeken akár egyenként is megfigyelhető a metszőkés futása, olyan darabokkal szerepelnek együtt, ahol a vonalak már eltűntek, és egy összemosódó, egységes szürke felületet képeznek. Az ilyen típusú kiadványok esetében az a nemzetközi szokás, hogy a tipográfus az oldalon elférő képeket az eredeti méretben hozza, és csak a nagyokat méretezi át, felvállalva, hogy az oldalpárok a méretek tekintetében nem lesznek egységesek. Egy egyedi méretezés

lehetővé tette volna a papírfelület jobb kihasználását is, nos, igen, oldalpárról oldalpárra kellett volna megkomponálni az anyagot, mind a forma, mind a színek tekintetében. A képek sajátosságai nem mellőzhetők, végül is egy művészettörténeti munkáról van szó, ahol a kép műalkotásnak számít.

Szívből sajnálom ezt az okvetetlenkedést, de az utóbbi időben ezek a kiadói hibák gyakorlattá váltak, és úgy érzem, szakmai kötelességem éppen e nagy jelentőségű, a források minél hűbb visszaadására törekvő munka kapcsán mindezt szóvá tenni. Bízom abban, hogy a leírtakat valaki megszívleli, és annak tudatában, hogy az örökkévalóságnak dolgozik, hasznosítja megjegyzéseimet.

Szvoboda Dománszky Gabriella

Az olvasás történetei

Willa Z. SILVERMAN: *The New Bibliopolis. French Book Collectors and the Culture of Print 1880–1914*. Toronto, University of Toronto Press, 2008, 2013. xvii + 312 oldal.

Reading Victorian Illustration, 1855–1875. Spoils of the Lumber Room. Eds. Paul GOLDMAN–Simon COOKE. Farnham, Surrey, England és Burlington, VT, USA, Ashgate Publishing Company, 2012. 224 oldal.

Willa Z. Silverman könyve a 19. századi francia sokszorosított grafikának, illetve a nyomtatásban megjelenő műfajoknak egy egészen szűk területét, a luxuskönyvek – *livres de luxe* – történetét tárgyalja. Az értekezés során a szerző végig a műfaj francia megnevezését használja, mint ahogy a *fermiers généraux, livres anciens, petites revues, libraire, hommes de lettres* vagy *amateur* (stb.) szavaknak sem az angol megfelelőjét olvashatjuk, ezzel emlékeztetve az elemzés hely-, kultúra- és kontextus-specifikus voltaára. Silverman megközelítése alapvetően társadalomtörténeti kiindulású: a hangsúly nem a tárgyalt bibliofil tevékenység termékein, hanem az alkotások létrejöttét elősegítő személyeken van. A nyomdatechnikai újdonságok (fotómechanikai eljárások, relief fotómetszet, színes litográfia) és a könyvkötésben megfigyelhető új, szecessziós stílustörekvések (Louis Guingot, Camille Martin, Marius Michel) rövid ismertetése, illetve a neves illusztrátorok (Aubrey Beardsley, Félicien Rops, Félix Vallotton, Auguste Rodin, Lucien Pissarro, Eugène Grasset stb.) ellenére mégsem az elkészült művek elemzését találjuk e tanulmányban, jóllehet a szerző egyik legfontosabb alapvetése, hogy – szemben a korábbi könyvgyűjtési gyakorlattal, melynek tárgyait elsősorban történelmi ritkaságok jelentették – az új bibliofil generáció gyűjtői szenvedélyének tárgyára mindenekelőtt mint *műalkotásokra* tekintett. (Ennek a folyamatnak következő állomása a *livre de peintre* kategória megjelenése az első világháború után.) Ezeknek a műalkotásoknak értékét azonos mértékben határozta meg a szöveg, az illusztráció, a tipográfia, a papír és a kötés/borító minősége, vagyis a tervezés, a felhasznált anyag és a kivitelezés milyensége. A luxuskönyv történetének valamennyi fejezetével – megírásával, illusztrálásával, megrendelésével, tervezésével, elkészítésével, forgalmazásával, gyűjtésével – foglalkozik Silverman. Az egyes stádiumok elemzése során helyet kapott a pszichológiai elemzés, és a szerző Pierre Bourdieu szimbolikus áruk piacának tézisére is erőteljesen támaszkodik, bár részben meg is kérdőjelezi azt.

Silverman elsősorban Octave Uzanne személyét helyezte könyvének középpontjába, s ez jól tükrözi, hogy egy-egy luxuskönyv fent vázolt történetének mozgatója gyakran ugyanaz volt, aki egy személyben irányította a könyvkészítéssel járó kreatív, anyagi és adminisztratív feladatokat. Az ilyen személyek közül francia kontextusban Octave Uzanne emelkedett ki, s az sem véletlen, hogy neve – mint felelős kiadóé – sokszor szembetűnő helyet foglalt el kiadványainak címlapján. Jól tükröződik a *New Bibliopolis* illusztrációiban is a téma megközelítésének uralkodó motívuma: a kutatás középpontjában az egyes megrendelők személyisége és bibliofil munkálkodásuk indítékai állnak. A képek főleg a tárgyalt személyiségek portréit ábrázolják, aránylag kevés reprodukció található magukról a luxuskönyvekről, s mivel valamennyi fekete-fehér, az új színes nyomdatechnikai bravúrokról (például Léon Rudnicki borítója Edmond Haraucourt 1894-es *L'Effort*-jához) vagy a különböző árnyalatú papírokkal elért művészi eredményekről nem kapunk hiteles képet. Silverman rengeteg korabeli idézzel támasztja alá elemzését; ezek nagymértékben levelezésekből és egyéb levéltári anyagokból (Bibliothèque Nationale, Archives Nationales, Smithsonian, genfi levéltár) származnak. A luxuskönyvkészítés gazdaságtörténeti tárgyalásában Silverman rámutat, hogy a különböző jellegű könyvkiadások (olcsó, nagy példányszámú és drága, kis példányszámú) között sokszor szoros kapcsolat fedezhető föl, időnként bizonyítható a konkrét egymásrataltság, amikor az olcsóbb változat kiadása a drágább megjelentetésének anyagi hátterét biztosította. Ez persze nem választható el attól, hogy sokszor ugyanaz az illusztráció jelent meg a nagy példányszámú, olcsó nyomtatásban és a gyűjtőknek szánt luxuskönyvekben, ami – amennyiben van még ilyen jellegű kétség – úgymond legitimizálja a populáris kiadványokban megjelenő sokszorosított grafikák művészettörténeti elemzését. A luxuskönyvek elterjedtségét, a hozzáértő vásárlók táborát az egyes személyek mellett az általuk alapított és vezetett új bibliofil társaságok, a galériák és a folyóiratok szoros hálózata biztosította. A Société des Bibliophiles Contemporains, a Les Cent Bibliophiles és a Les XX társaságok elsősorban abban különböztek a korábbi társaságoktól (mint a Baron Picon vezette Société des Bibliophiles François-tól), hogy a történelmi, proveniencia-központú érdeklődést felváltotta az új szerzők, illusztrátorok és könyvművészek iránti nyitottság. Az új társaságok tagjai olyan, eleve gyűjtésre szánt könyveket vásároltak, amelyek elkészítése gazdasági szempontból messze nem volt kifizetődő (sőt a szemükben elítélendő „amerikanizálódás jele” volt a profit), viszont az általuk nyújtott presztízs annál magasabb volt bizonyos társadalmi és gyűjtői körökben. Silverman meglátása szerint a luxuskönyvekből álló gyűjtemény a tulajdonos anyagi, társadalmi helyzetét, ízlését és férfiaságát hirdette. Silverman könyve az eddig ismerteknél lényegesen árnyaltabb képet ad a tárgyalt kultúrtörténeti jelenségről: nem mondható egyértelműen, hogy a Société des Bibliophiles Contemporains kizárólag az új tartalom iránt érdeklődött, vagy csak az új stílusban készült vizuális megjelenítést pártfogolta, mert számos ellenpéldát is felsorol. A régi technikák, mint például a fametszet újralesztése, William Morris mozgalmával (kit Uzanne nagyra tartott, ám szociális kérdésekben nem osztotta véleményét) is párhuzamba állítható, ahogyan egyes kiadványokban régi kódexek iniciáléinak újkori változatát kísérelték meg modern technikával reprodukálni, illetve a kortárs szerzők mellett különös hangsúlyt kaptak az elfelejtett, de a francia nemzeti érzést megszólító régi szerzők művei is.

Különösen érdekes végigkísérni egy-egy publikáció elkészítésének történetét. Az 1898-ban kiadott *Les Modes de Paris* esetében Vallotton fametszetét Uzanne elküldte a *Revue Blanche* szerkesztősege tagjainak azzal a kéréssel, hogy reflektáljanak a képekre; a folyamat és a hierarchia ebben az esetben tehát megcserélődött, és az utólag elkészült szövegek „illusztrálták” az illusztrációkat. A korabeli francia könyvkiadásnak egy érdekes jelenségére is felhívja Silverman az olvasó figyelmét, mégpedig az Uzanne által *hamis amatőrök* gyűjtötte luxusnak titu-

lált kiadványokra. Ez a jelenség talán saját korunk könyvkiadása szempontjából is érdekes, ha összevetjük őket a viszonylag olcsó, nagy példányszámú művészeti albumok megjelenésével.

Külön fejezet foglalkozik Robert de Montesquiou könyvtárával, melynek nemcsak könyv-állománya, hanem a helyiség belsőépítészeti kialakítása is arra utal, hogy az irodalomból is ismert dekadens bibliofil dendi (*À rebours*) számára a művészet elválaszthatatlan volt az életmódtól. A konklúzió előtti fejezet a bibliofil tevékenység és a nők kapcsolatát elemzi számos oldalról. A témáról maga Uzanne úgy nyilatkozott, hogy véleménye szerint nincs más két szó (a *nő* és a *bibliofil*), amely ennyire összeegyeztethetetlen volna egymással. Silverman számos idézettel támasztja alá, hogy a bibliofil társaságok tagjai szerint a nők szemében a luxuskönyvek riválisokként jelentek meg, melyek elvonták róluk a férfiak figyelmét és pénzét. Ugyanakkor szintén számos példa támasztja alá azt a megállapítást, amely szerint a gyűjtők könyveikre egyfajta fétisekként – mint fizikai vágyódásuk tárgyaira, vagyis mint nőkre – tekintettek. Ennek legvégletesebb megnyilvánulásai a (fiatal) nők bőréből készült könyvkötések.

Az utolsó fejezet címe *Konklúzió: a könyv vége?* – ez nem más, mint maga Uzanne 1895-ben megjelent kötete címének (*La Fin des livres*) kérdőjellel való ellátása. A fonográf feltalálásával egybeeső századforduló és az e-book mint korunk terméke közötti kézenfekvő párhuzamból adódó félelemmel teli, vészjósló kijelentésekre építi föl Silverman könyvének befejezését. Az említett fiktív történetet elmesélő könyvet Uzanne társszerzője, Albert Robida illusztrálta. Záró fejezetének kérdésfelvetését Silverman ezúttal számos képpel is szemléltette. A *La Fin des livres* feltételezése, hogy Thomas Edison fonográfja révén az olvasást fel fogja váltani a hallgatás (fonográfra felvett felolvasások), a könyvek elavulttá válnak, és mindez a könyvnyomtatás végét fogja eredményezni. Ennek a folyamatnak, Uzanne és Robida szerint, nemcsak technikai és kulturális, hanem pszichológiai okai is vannak. A könyv megjelenése előtt egyébként Uzanne két alkalommal is találkozott Edisonval, másodjára a feltaláló amerikai gyárába is ellátogatott. Uzanne könyvének a saját álláspontját igazoló következtetése, hogy a 20. század végi bibliofilek elsősorban az általa is készített *livre de luxe* köteteket fogják gyűjteni, ha másért nem, pusztán azért, mert minőségi termékeként az olcsó papírra és silány kötéssel készült nagy példányszámú könyvekkel szemben nagyobb esélyük van a megmaradásra, s voltaképpen Silverman kutatása is ezt az elképzelt jövőbeli érdeklődést példázza.

A Paul Goldman és Simon Cooke szerkesztésében megjelent *Reading Victorian Illustration, 1855–1875. Spoils of the Lumber Room* című tanulmánykötet szoros kapcsolatba hozható Silverman könyvével nemcsak hasonló kutatási területe miatt, hanem azért is, mert mindkettő olyan alkotásokkal foglalkozik – luxuskönyvekkel és könyvillusztrációkkal –, amelyek nagy részben a már készítésük idejében megjelenő gyűjtői szenvedélynek köszönhetően maradtak fenn. Az angol kontextusban ez a gyűjtés egyszerre volt jelen mint polgári körökben népszerű hobbi (illusztrációkat tartalmazó újságok, könyvek gyűjtése) és mint a *connoisseur* közönység által művelt tevékenység (gyakran ugyanazon illusztrációk külön, jó minőségű papírra újranyomott változatának gyűjtése). Ahogy címe is jelzi, a kötet témája az angol könyvillusztráció történetének úgynevezett *hatvanas évek*-időszaka (ez esetben is *hosszú hatvanas* évekről, az 1855 és 1875 közötti időszakról van szó). Ezt a korszakot az angol kutatók hagyományosan a műfaj aranykorának tekintik. A bevezetőben a két szerkesztő három lényeges kérdést tesz fel: Miért érdemes foglalkozni e korszak könyvillusztrációival? Hogyan értelmezték a témát a korábbi kutatók? Mit tesz hozzá a korábbi értelmezésekhez a jelen kötet? A válaszok az egyes tanulmányokban találhatók meg. A szerkesztőkön kívül további nyolc szerzőtől olvasható a kötetben elemzés. A sokszerzős kötet erénye, hogy nem kronologikusan, de nem is tematikusan közelít témája felé, és ennek megfelelően nem is kísérli meg a lehetetlent:

nem vállalja, hogy teljes képet ad a korszak angol könyvillusztráció-művészetéről. Helyette az egyes fejezetek szerzői a tárgyalt témakört különféle (technikatörténeti, stíluskritikai, kultúrtörténeti, ikonográfiai, szöveg és kép kapcsolatát elemző stb.) módszerrel vizsgálják, és különféle szempontból értékelik: van, aki a külföldi (német) hatásokat veszi számba, más egy bizonyos műfajról (karácsonyi ajándékkönyv) értekezik, vannak írókra (Dickens) vagy illusztrátorokra (Ford Madox Brown) koncentráló, illetve a gyűjtésről és gyűjtőkről szóló tanulmányok.

Az első tanulmány (Paul Goldman: *Defining Illustration Studies: Towards a New Academic Discipline*) találóan a kötet témájának nemcsak fontosságát, hanem, mint minden, korábban egy tudomány peremterületének számító téma esetében, saját kutatási és tárgyalási módszerének meghatározását kísérli meg. Ennek első lépése a tárgyalt téma (illusztráció) meghatározása, ki-terjesztése a nem szépirodalmi jellegű könyvek vizuális tartalmaira, de szintén fontosnak tartja a metszőknek, vagyis a kompozíciók átültetőinek újraértékelését. Goldman gondolatmenetének végső célja az illusztrációtörténet külön diszciplínaként való elfogadtatása, az irodalomtörténetről, a művészettörténetről, a könyv- és kultúrtörténetről való leválasztása.

William Vaughan fejezete (*Facsimile Versus White Line: An Anglo-German Disparity*) a német illusztrátorok hatásáról és a két kultúra közötti kölcsönhatásról értekezik abban a korban, amikor a gépesítés egyre nagyobb veszélyt jelentett a magasan képzett képkészítő mesteremberek munkájára nézve. A fejezet a fametszet 19. századi angol és német történetét vizsgálja, a címben szereplő *facsimile* szó is ennek az eljárásnak a majdnem virtuóz eredményeire vonatkozik, olyan kivitelezésekre, ahol az eredeti rajzot a fametsző a lehető legnagyobb hűséggel ültette át az új médiumba. Az angol *woodcut* és *wood engraving* szavakra a magyarban csak a fametszet szó létezik, a kettő közötti különbség, hogy a fa erezete mentén (a korábbi, *woodcut* eljárás) vagy a pontosabb kép érdekében az erezet végén (*wood engraving*) metszik ki a képet. A németek közül olyan eltérő stílusú művészek, mint Adolph Menzel és Alfred Rethel is az említett *facsimile* stílusban dolgoztak, ugyanakkor mindketten nagy befolyással voltak a korabeli angol sokszorosított grafikára. Így a német hatás Angliában nem annyira a *művészi*, mint inkább a *fametszési* stílusban keresendő. Ennek az új fametszési stílusnak egyik kiemelkedő műhelye a Dalziel testvéreké volt. Ellenben míg Rethel középkorias stílusa hatással volt Dante Gabriel Rossetti festészetére, addig a Rethel és a Dalziel testvérek által készített fametszetek stílusát túlságosan keménynek tartotta a preraphaelita művész. Helyette Rossetti William James Linton finomabb kivitelezésű fametszeteinek stílusát kedvelte, melyet Vaughan a *németellenes esztétikával* azonosít.

Simon Cooke a karácsonyi meglepetésnek szánt és nagy népszerűségnek örvendő *ajándékkönyv* műfajának kontextusát kutatja *A Bitter After-Taste: The Illustrated Gift Book of the 1860s* című tanulmányában. Elemzésének váratlan megállapítása, hogy míg az ebben a műfajban készült kiadványokra a kutatók eddig úgy tekintettek, mint az otthonról, a nemről, a nemzetről, az osztályokról, az etnikumokról alkotott ideológiák megnyugtató megerősítését tartalmazó könyvekre, addig Cooke az ezekben található illusztrációk és szövegek elemzése révén rámutat, hogy az ajándéknak szánt könyvek időnként egészen ironikusan az olvasói viselkedésre reflektáltak. Ilyen szempontból – állítja Cooke – az ajándékkönyvek Dickens *Karácsonyi énekével* rokon művek. A női szerzők verseit tartalmazó *Home Thoughts and Home Secrets* (1865) című kötet szövegeinek és Arthur Boyd Houghton illusztrációinak jelen olvasatában a kiadvány nem más, mint a felnőttek által gyerekekről alkotott szentimentális képzetek, a korabeli nevelési divatok és nevelési útmutatók szatirikus kifigurázása. Cooke értelmezésének alátámasztására korabeli kommentárookra is támaszkodik.

Julia Thomas a halállal (pontosabban a halálos ágygal) kapcsolatos illusztrációk vizsgálatában alapvetően ikonográfiai elemzést végez (*Happy Endings: Death and Domesticity in Victorian*

Illustration). Annak ellenére, hogy ez a téma a viktoriánus korban gyakori volt – írja Thomas –, kevés szakirodalom szól az illusztráció műfaján belül elfoglalt helyéről. Érdekes megállapítása, hogy gyakran különféle történeteket elbeszélő szövegek illusztrációiként szolgált ugyanaz a kompozíció: a vigasztalhatatlan rokonokkal körülvevő ágyban fekvő, haldokló figura. A halálós ágy témájának megszépítése, *esztétizálása* (itt Philippe Ariès megállapítására hivatkozik Thomas) tovább él a vizuális megjelenítésben, mint a korszak szépirodalmi megfogalmazásaiban, a tárgyalt korszak végére azonban ez az esztétizáló ábrázolásmód erős kritika tárgyává vált.

Philip V. Allingham a Dickens műveinek illusztrációiban megfigyelhető átalakulásokra hívja föl a figyelmet (*Reading the Pictures, Visualizing the Text: Illustrations in Dickens from Pickwick to the Household Edition, 1836 to 1870, Phiz to Fred Barnard*): a karikatúra jellegű ábrázolásokat (mint például Hablot Knight Browne – művésznevén Phiz – illusztrációi a *David Copperfield*-hez) egyre inkább felváltják a realizmus jegyében született vizuális megjelenítések. Ez a folyamat egybeesett a hivatásos művészeti képzésben részesült művészek (Frederick Walker, John Everett Millais, Luke Fildes és Fred Barnard) gyakoribb alkalmazásával. Az elemzésnél fontos szempont a folytatásos regény sajátossága: másként dolgozott az az illusztrátor, aki elsőként, és a szerzővel párhuzamosan ábrázolta az egyes fejezeteket, mint az, aki már a befejezett és a már megjelent regényekhez – esetleg Dickens halála után – készítette kompozíciót. Hasonló stilisztikai és minőségbeli változásokról szól Laura MacCulloch-nak a Ford Madox Brown illusztrációiról készített elemzése (*Fleshing out Time: Ford Madox Brown and the Dalziel's Bible Gallery*). Véleménye szerint Madox Brown kompozíciói nagymértékben hozzájárultak az *esztétikai illusztráció* térnyeréséhez e műfajban a hatvanas években.

Mary Elizabeth Leighton és Lisa SurrIDGE közösen írt fejezetében (*Making History: Text and Image in Harriet Martineau's Historiettes*) Harriet Martineau John Everett Millais által illusztrált *historiette*-jeit (rövid történeteit) elemzi. Az illusztrációtudomány saját módszereinek szempontjaihoz jól illeszkedik az a megállapítás, hogy nemcsak a kísérő szövegek kontextusát kell figyelembe venni, hanem a nyomtatványon belüli fizikai elhelyezésüket is: az illusztrációkat gyakran a folytatásos formátumban megjelenő szövegek első lapján találjuk, és így az olvasóra a képi megfogalmazás hatása időben megelőzte a verbális megfogalmazását.

A kötet záró fejezetének címe – *Spoils of the Lumber Room* –, mely egyben a kötet alcímeként is szolgál, idézet a korai fametszetgyűjtő, Forrest Reid önéletrajzából. Reid tizenöt évesen, 1890-ben szülei padlásán talált régi újságokból titokban kivágott illusztrációkra alapozta későbbi saját gyűjteményét (ma az oxfordi Ashmolean Múzeumban található), 1928-ban pedig megírta az *Illustrators of the Sixties* című értekezését. Robert Meyrick kutatásának középpontjában a fametszetek korai gyűjtői állnak, akik azzal, hogy kivágták és ezzel kiemelték eredeti kontextusukból a képeket, nemcsak új értékkel, hanem új jelentéssel is felruházták az illusztrációkat. Ezért írja le Meyrick *kreatív foglalatosságként* ezt a mai szemmel nehezen megbocsátható gyűjtői tevékenységet. A hatvanas évek fametszeteire összpontosító, korán megnyilvánuló gyűjtői láznak egyik sokatmondó bizonyítéka, hogy Gleeson White (a *Studio* társalapítója) már 1897-ben kézikönyvet adott ki a nevezett időszak illusztrációinak gyűjtéséhez, s a nagy érdeklődés következtében White könyvét 1903-ban és 1906-ban újra kiadták. White és Reid mellett a hatvanas évek illusztrációinak másik kiemelkedő korai értékelője Harold Hartley volt, aki már a sokszorosított grafikai eljárás technikai és mechanikai részleteibe is bepillantást kívánt nyerni, s akinek ebben nagy segítségére szolgált Gilbert Dalziel (a Dalziel testvérek közül Edward fia). A szakirodalmi értekezések mellett a sokszorosított grafikákat bemutató kiállítások szintén a műfaj iránti széles érdeklődést jelzik a századforduló táján. A lázas érdeklődés azonban nem tartott sokáig, és a 20. század közepén már egyes kollekciókat – részben a megszabott kiállítási feltételek miatt – a Tate Gallery vagy a British Museum

is visszautasított, míg mások (például az Aberystwyth-gyűjtemény) a második világháború óta múzeumi raktárban felejtve egészen 1977-ig ismeretlenek maradtak. A fejezet és egyben az egész kötet a hatvanas évek illusztrációi iránti új érdeklődés történetének felvázolásával zárul, mely találóan az egykori, századforduló táján tevékenykedő gyűjtők írásainak kiadásával kezdődött: White könyvét 1970-ben, Reid könyvét 1975-ben, a Dalziel testvérek által írt könyvet 1978-ban adták ki újra. Ezek a kötetek ösztönzően hatnak az újabb kutatásokra, amelyeket többek között a Database of Mid-Victorian Illustration (<http://www.dmvi.cf.ac.uk/>) interneten elérhető adatbázisa tesz a világon bárki számára lehetővé. Ennek ellenére az ismertetett kötet szerzői nagyrészt angliai egyetemek és múzeumok munkatársai.

Szegedy-Maszák Zsuzsanna