

Előkép &

2024
XII 5-6

a 19. századi magyar
építészetben
és művészetben

Emlékezet

Humán Tudományok Kutatóháza
fődszint, nagyelőadó

(1097 Budapest, Tóth Kálmán u. 4.)



Tudományos konferencia a HUN-REN BTK Művészettörténeti Intézet 19. századi építészeti és képzőművészeti osztályának szervezésében

Miről tanúskodik az az évszázad, amely az indiai építészet mintakönyvi reprodukcióit a nemzeti építészet kimunkálására használja fel, amely előképként tekintve II. Lajos érmeiken fennmaradt képmására a társadalom egésze számára popularizálja azt? Milyen mechanizmusokon keresztül vált a Bécsben őrzött nagyszentmiklósi kincs bikafejes ivócsanakja a nemzeti emlékezet részévé? Miért az Alföld lett a par excellence nemzeti táj, milyen előképek és képzetek formálták kultuszát, hogyan vált a nemzeti karakter hordozójává, s hogyan változott a későbbi generációk emlékezetében? Hány ilyen és ehhez hasonló kérdés tehető fel az előkép és emlékezet hívószavak mentén?

A konferencia a korszak aktuális nemzetközi kutatási irányaihoz kapcsolódva az előkép és emlékezet összefüggésében vizsgálja a hosszú 19. század építészeti és művészeti jelenségeit. Egyrészt a nemzeti identitásképek felől kíván rákérdezni a múlthoz való viszonyra, valamint a mintaátvétel és a másolás folyamatosan változó jelenségére. Másrészt célja, hogy láthatóvá tegye a hagyomány és a hagyományozás szerepét a korszak művészetében. Úgy gondoljuk, hogy az e fogalmakkal leírható jelenségek nagymértékben meghatározták az alkotói életműveket, az építészetelméleti és kritikai szövegeket, a tárgykultúrát, és a századfordulás képzőművészet új utakat kereső irányait. Az önképalkotó törekvéséhez kapcsolódik a mintaképek új körének a nemzeti nagyelbeszélésbe illesztése is (orientalizálás, historizálás, irodalmi inspirációk). A téma az építészetén kívül a képzőművészet és az iparművészet hasonló jelenségeit is magába foglalja.

PROGRAM

2024 XII 5

- 10:00 Köszöntés
- 10:10 Díszelőadás
- 10:50 Az I. szekció előadásai
- 12:10 Q&A
- 12:30 Ebédszünet
- 13:30 A II. szekció előadásai
- 14:30 Q&A
- 14:50 Kávészünet
- 15:20 A III. szekció előadásai
- 16:20 Q&A

2024 XII 6

- 10:00 A IV. szekció előadásai
- 11:10 Q&A
- 11:30 Kávészünet
- 12:00 Az V. szekció előadásai
- 12:40 Ebédszünet
- 13:30 Az V. szekció előadásai
- 14:30 Q&A
- 14:50 Kávészünet
- 15:20 A VI. szekció előadásai
- 16:40 Q&A
- 17:00 A konferencia zárása

I. NAP

2024
XII 5

A történelmi emlékezet a historizmus kultúrájában

Előadásomban elsőként azt vizsgálom, hogy mit jelentett a történelem modern fogalmának tudatosítása, ahogy azt Reinhart Koselleck feltárta. Ez tette lehetővé múlt és jelen éles szétválasztását, a modern történelmi tudat kialakulását. A modernitás térfoglalása ugyanakkor történelemellenes mozzanat, mivel szakít a múlt örökölt hagyományaival a gazdaságban, a politikában és a társadalomban. Nem úgy a szellemi szférában, ahol megerősödik a történelmi tudatosság, aminek a historizmus jelensége felel meg, amely lényegében teljes kulturális arzenál. Mi ennek a diszkrepanciának az oka? Az a válaszom a kérdésre, hogy az individualizálódással megrendült közösségi identitás szimbolikus oldása, enyhítése áll a háttérben, miután a közösségi összetartozás diszkurzív és érzelmi támpilléreit a historizmus jóvoltából immár az időbeliség nyújtja. Ez a fejlemény szólal meg a történelmi tudományok diszciplinarizálódásában, és a művészeti alkotó tevékenység informálásában egyaránt. A mindezen folyamatokkal párhuzamos, a velük összefonódó nemzetivé válás pedig megszabja, mire hogyan lehet és kell emlékezni a múltból. Az utolsó, még tisztázandó kérdés: mennyiben felel meg az igazságnak az a hipotézis, amely szerint ez így az európai fejlődés *differentia specificája*.

I. szekció

Terv, rajz, oktatás

Szekcióvezető:
Papp Júlia

A pesti belvárosi templom szószékének, a hazai korai gótizálás kiemelkedő emlékének terve és tervezője

A címben jelzett témát Komárik Dénes vezette be a szakirodalomban 1970-es évekbeli nagy jelentőségű tanulmányaiban. A Habsburg Birodalom 1800 körüli bútorművészetének egyik kiemelkedő, Ungradt Fülöp pesti asztalos által 1808-ban készített művére hívta fel a figyelmet, amely a templomi szószékek közül bizonyosan a legjelentősebb a térségben e korszakban. Érdekes adalékkal bővítette azután a szószék terve eredetének kérdését a 2011-ben a BTM Vármúzeumában megrendezett „Empire és biedermeier bútorművészet Magyarországon” című kiállításon felbukkant három rajz, melyek közül kettő dátumozatlan lap Carl Schmidt bécsi magán rajziskolájának anyagából származik, a harmadikat pedig 1856-ban Csorba Ágoston készítette, és az egri rajziskola hagyatékából került elő.” A kiállítási katalógusban azt a feltevést fogalmaztam meg, hogy a belvárosi templom szószéke egy, a rajziskolai hálózatban cirkuláló, vélhetően egy bécsi akadémiai építész által készített mintalap megvalósítása, és a tervet a templom 1800-as évek eleji felújítási munkáiban egyébként is részt vevő pesti rajziskolai tanár, Schwartz József bocsátotta az asztalos rendelkezésére.

Komárik Dénes ezt a feltételezést 2013-ban, a *Műemlékvédelem* című folyóiratban megjelent vitairatban megkérdőjelezte, és amellet érvelt, hogy a terv szerzője sokkal inkább a templomfelújítás építéséhez, Hild Jánoshoz köthető, akinek édesapja, Adalbert Hild a bécsi minorita templom II. József alatti regótizálásának pallérja volt.

Előadásomban a kérdés beható vizsgálatára, egyfajta perújrafelvételre vállalkozom. A belvárosi templom 1800 körüli átépítési iratainak újraolvasásával, valamint Schwartz József munkásságának behatóbb vizsgálatával és a hazai rajziskolai oktatás mintalapjainak eredetére vonatkozó friss kutatásokkal annak megválaszolására törekszem, hogy ki tervezte e jeles bútorművet, milyen instrukciók és elvárások alapján, illetve arra a kérdéskörre is szeretnék kitékinteni, hogy mikor milyen szerepe volt a bécsi akadémiai építészeknek a korszak építészeti és iparművészeti előképeinek, azaz a rajziskolai hálózatba kerülő mintalapoknak a megalkotásában.

—
Marastoni Jakab (1804-1860)
Első Magyar Festészeti
Akadémiájának rajzanyaga

A BTM Kiscelli Múzeum – Fővárosi Képtár grafikai gyűjteménye egy több mint 80 darabból álló kollekciót őriz Marastoni Jakab Első Magyar Festészeti Akadémiájának növendéki rajzaiból. Ezek jelentős része – egy-egy kiállításon bemutatott művet leszámítva – máig publikálatlan. Az alkotók között később híressé vált művészek és teljesen ismeretlenek egyaránt megtalálhatóak. A fennmaradt anyag kontúrrajzokat, gipszminták utáni másolatokat, ornamentális vázlatokat, feltehetően metszetelőlépeket követő zsáner- és tájképeket, portrétanulmányokat is tartalmaz. Ezek egyenkénti vizsgálata máig nem történt meg, pedig a képi források feltárása nagyban segítené a Marastoni Akadémián folyt oktatás módszereinek a rekonstrukcióját, egyben árnyalná a kor-szak vizuális kultúrájáról alkotott képet is. Az előadásban a fennmaradt rajzanyag egyes darabjainak az elemzésén keresztül a mintakövetés, a technikai és esztétikai edukáció folyamataiba nyerhetünk betekintést.

– Előképek a kolozsvári „Rajzoldában” az 1850–1860-as években

Az előadás a kolozsvári Báthory István Elméleti Líceum 19. század közepi rajzgyűjteményével kapcsolatos kutatás új eredményeit mutatja be. A gondos művészstanár, Simó Ferenc (1801–1869) által válogatott és rendezett rajzok a magyar rajzoktatás-történet különleges és kétségkívül egyedülálló emlékei, amelyek a hivatalos művészeti oktatást megelőző évtizedek művészeti stúdiumainak mindezidáig ismeretlen fejezetéhez tartoznak. A rajzgyűjtemény tanúsága szerint az évszázados iskola-város, Kolozsvár, nem csupán a modern magyar színjátszás bölcsője volt a 19. században, hanem – a középfokú oktatás szintjén legalábbis – figyelemre méltó művészeti stúdiumokat is biztosított polgárainak. Az előadás az egyes emlékcsoportokon keresztül szemlélteti a bécsi akadémiai végzettségű festő, Simó Ferenc három évtizedes rajzoktatásának módszertanát, a felhasznált előképeket, a polgári oktatásból is jól ismert gipszmintákat, mintakönyveket. Az előadás a 19. századi akadémiai gyakorlat és a feltárt mintakönyvek, metszetgyűjtemények kontextusában értelmezi a gyűjteményt, röviden összefoglalja annak történetét, valamint röviden összegezi a „Rajzoldával” és tanárával kapcsolatos emlékezetet is.

A tervezés felszabadítása a rabszolgaság alól. A historizmus előképhasználatának és másolási gyakorlatának kritikája a századforduló iparművészeti és rajzoktatási irodalmában, hatása az iparművészeti és rajzoktatásra

Az előképhasználat kritikájának egyik terepe a korabeli iparművészeti és rajzoktatás volt, mint elsődlegesen érintett terület. A történeti stílusok formakincse és azok szolgálai másolása az 1900-as évek elejére olyan erős devalválódáson ment keresztül, ami szinte azonnali paradigma-váltást eredményezett a művészeti oktatás egyes területein. Hazánkban a századforduló általános rajzoktatási reformja Györgyi Kálmán (1860–1930) művészeti író, a Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola címzetes igazgatója, valamint Nádler Róbert (1858–1938) iparművész, festő és rajztanár nevéhez fűződött, aki a Mintarajztanodában, az Iparművészeti Iskolában és a Műegyetemen egyaránt oktatott. 1911-es visszatekintésében a historizmus korabeli rajzoktatás-szemléletének, egyben saját rajztanítási gyakorlatának is kíméletlen kritikáját nyújtja, amikor annak „... teljesen hamis bázisáról” beszél, „... ami pedig megcsalása önmagunknak, korszerűtlen, egy kicsit, hogy úgy mondjam: rabszolga-tervezés”. Ugyanebben az évben Czákó Elemér (1876–1945) iparművészeti író, aki akkor lett az Iparművészeti Iskola igazgatója, hasonlóképpen vélekedett, amikor a „multból kölcsönzött díszítő elemek” „hanyatt-homlok” történő értékzuhanásáról írt. Az előadásban az iparművészeti és rajzoktatási irodalom előképhasználat-kritikáját és oktatásra tett hatását vizsgálom. Milyen pozitív és negatív elemeket tartalmaz az előképhasználat és a másolás megítélése? Mit használ fel, és mit vet el belőle a művészeti oktatás új, „anyagelvű” szemlélete?

II. szekció

Historizmus I.

Szekcióvezető:
Sisa József

Szent Zsigmond- és Szent Jobb-kápolnák. Az újkori budai királyi palota szakrális tereinek változásai

Az újkori barokk és historizmuskori buda(pest)i királyi palota építéstörténetével, építészeti kialakításával, belső tereivel és műalkotásaival kapcsolatban számos tanulmány született az utóbbi években, viszont kicsit háttérbe szorult az épületegyüttes szakrális tereinek: a Szent Zsigmond- és Szent Jobb-kápolnák ki- és átalakításának problémája. Ismert, hogy a barokk palota északi tömbje belső udvarán álló Hillebrandt-féle centrális ereklyekápolnát Hauszmann Alajos közlekedési okokból lebontotta, és helyette a Szent Zsigmond-kápolna mögött épített fel egy új, szecessziós stílusú Szent Jobb-kápolnát. Az azonban kevésbé ismert, hogy Hauszmann egyáltalán nem tisztelte a korábbi kort, nem hagyta érintetlenül magát a Szent Zsigmond-kápolna barokk együttesét sem, és a neobarokk jegyében szinte teljes egészében átalakította. Előadásomban azt vizsgálom, hogy a két barokk kori kápolna mennyiben jelentett előképet és mintát Hauszmann számára, milyen mértékben lehet az egykori terek építészeti formálásának részleteire, illetve a festészeti és szobrászati dekoráció elemeire vonatkozó képi és szöveges forrásokat fellelni, változásait, sorsát nyomon követni.

–
Előképek Lang Adolf
építészetében

Lang Adolf (1848–1913) több szempontból is különös alakja a magyar művészettörténetnek. Egyrészt életműve csak részben kapcsolódik hazánkhoz. Budapesten még egy negyed századot sem élt, és ezt az időt is két részletben (1873-1878 és 1890-1908 között) töltötte itt. Ugyanakkor ez alatt a rövid idő alatt is alkotott néhány emblematisz épületet (mint például a Régi Múcsarnok), illetve kiemelkedő a munkássága a neobarokk meghonosítójaként és a színházépítészet terén. A kortársak már az első megvalósult budapesti épülete, a régi múcsarnok esetében is egy reneszánsz palota, a veronai Palazzo Bevilacqua hatását ünnepelték.

Az előadás során számba veszem Lang Adolfnak azokat az épületeit illetve terveit (pl. a Magyar Színház, a kolozsvári könyvtár, a pécsi városháza, a tordai pénzügyi és postapalota), amelyeken sikerült korábbi épületek inspirációját kimutatni. Ezen kívül egyes motívumoknak az evolúcióját is igyekszem nyomon követni az építész munkásságában. Az előképek kisebb része a távoli, nagyobb hányada a közelmúlt építészetét idézte meg. A konkrét előképek hatásának elemzésében kísérletek teszek annak a kérdésnek is a megválaszolására, hogy miért ezek a főleg külföldi épületek gyakoroltak hatást Lang Adolf művészetére.

Mintaátvétel és hagyományozás a pályakezdő építészeknél a dualizmus időszakában

A 19. század utolsó harmadában az építészeti tudás-hagyományozás a felszámolt céhes keretek közül az építészeti oktatást végző hazai intézményekre – kiemelten a Kir. József Műegyetemre – és a korszakban jelentős praxissal bíró építészekre hárult át. E változás érdekessége azonban, hogy e két, látszólag elkülönülő terület a Műegyetem tanszékvezetőinek személye révén – Steindl Imre, Hauszmann Alajos, Czigler Győző, Schulek Frigyes és Pecz Samu – igen jelentős átfedést mutatott egymással. E viszonylag zárt és az állami megbízások megszerzése tekintetében privilegizált kört érték is kritikák, azonban ennek ellenére a korszak folyamán végig domináns maradt a professzori „ring” szerepe, még ha a századfordulón ki is alakult egyfajta alternatíva Lechner Ödön építésze nyomán.

Előadásomban a doktori kutatásom eredményeire támaszkodva bemutatom mindazt, amit a kutatás során rekonstruálni voltam képes a professzori és tervezői tudástranszfer kapcsán. Sikerült egyrészt feltárni az egyetemi utolsó évet jórészt kitöltő tervezési feladat esetén az egyes oktatók – és az általuk tanított korstílus – népszerűségét a szabad választások során, másrészt jelentős mennyiségben azonosítani az egyes tanárokhoz jelentkező diákokat. A fennmaradt végzős tervek analízise látványosan mutatja be az oktatói attitűdök közötti különbségeket. Ugyanez igaz a praktizáló irodákban rajzolóként dolgozó és önálló-sodásra vágyó fiatal építészek főnökei és első munkáik kapcsolatára, ahol közös vonások és különbségek vetítik előre az eltérő alkotói életutakat.

III. szekció

Historizmus II.

Szekcióvezető:
Papp Gábor György

A Halászbástya építése és lehetséges előképei

A budai vár összképét meghatározó Mátyás-templom és Halászbástya együttese kiépítésének folyamatát elég jól ismerjük, az egyik legjelentősebb „projektje” volt a korai hazai műemlékvédelemnek és a historizmus kori Budapestnek. A tervező, Schulek Frigyes hagyatékában, illetve a különböző szervezetek, hatóságok irataiban számos forrás segítette eddigi kutatásaimat. A Halászbástya tervezési koncepcióját maga Schulek tette közzé az *Építő Ipar* című folyóiratban 1894-ben, majd további szoborcsoporttervvel bővítette azt ugyanott 1895-ben. Ezek mutatnak rá arra, hogy milyen szerepet szánt Schulek a Halászbástyának. Felmérte, hogy a Mátyás-templom koronázó templomi jelentősége ellenére sem képez megfelelő építészeti hangsúlyt a budai panorámában, ezért a Halászbástya „kulisszájával” széles alapot képezett a templomnak, amelynek ezzel korrigálni tudta az elhelyezkedéséből adódó aszimmetriáját. A választott neoromán stílusával pedig a teljes magyar középkori építészetet és általa a történeti múltat kívánta felidézni – a romanika ugyanis a templomon megjelenő építési korszakok közül hiányzik. A szobrászi díszekkel egy még szélesebb történeti ívet kívánt volna felrajzolni, amelyet egészen a honfoglaló Árpádtól és vezéreitől húzott volna meg – ez a szándéka azonban meghiúsult, a *Hét vezér* szoborcsoport megvalósítása elmaradt, és a Szent István-szobor is eltérő koncepció alapján jött létre Strobl Alajos munkájaként 1906-ban. Schulek elgondolása nyomán az így kiépült Halászbástya építészeti elemei egyben a Szentháromság téren rendezett különböző ünnepségek résztvevőinek és nézőinek is nézőteréül szolgáltak.

Előadásomban azt kívánom megvizsgálni, hogy mik voltak a Halászbástya építészeti előképei, valamint a templométől teljesen eltérő faragványok megformálásában követett-e valamilyen mintát, rajzokat, esetleg publikációkban megjelent képeket Schulek, akiről tudjuk, hogy nemcsak a plasztikák megrajzolásában, de – amennyiben nem volt elégedett – a gipszminták megalkotásában is részt vett.

–
Kőcsipke betonból –
Az építészeti formálás
régi-új útjai a vasbeton
megjelenésével

A hagyományos építőanyagokhoz képest a vasbeton minden korábbinál szabadabb formálhatósága vajmi kevés támpontot nyújtott mind az építészek, mind a teoretikusok számára az új anyag adekvát stílusának megtalálásához. Milyen előképekhez nyúltak? Mely évszázadok, stíluskorszakok építészete jelentett támpontot? A kő- vagy a faépítési hagyomány jelentkezett erősebben? Hogyan alkalmazták azokat: jellemző volt-e az „egy az egyes” megfeleltetés, esetleg reminiszenciákat találnunk, vagy sikerült továbbgondolni, átlényegíteni a hagyományt? Milyen új formák születtek? Szempont volt-e a szerkezet erőjátékának őszinte megjelenítése? A stíluskeresésre milyen válaszok születtek a francia és a német konstruktőröknél, és hogyan hatott mindez Magyarországon? Milyen további, sajátosan hazai utak mutatkoztak? Milyen jelentésváltozáson ment át a görög *monolithos* szóból származó szavunk a vasbeton térnyerésével? A fenti és más kérdéseket körüljárva épül fel előadásom, amelyből kiderül, hogy a szerkezeti és a klasszikus racionalizmus szereplőinek termékeny megközelítése, valamint egyéb elméleti diskurzusok és gyakorlati fogások együttesen alakították a századfordulón a vasbeton sajátos formanyelvét.

Történeti előképek és monumentalizáló motívumok Lajta Béla kései építészetében

Az 1920–1930-as évek modernista építészeti irodalma, majd ennek nyomán a művészettörténet-írás is a Vas utcai iskolát, a Szervita téri Lajta-házat helyezte Lajta Béla életművének csúcsára, elsődlegesen a modern építészet megoldásait előrevetítő jellegzetességeik okán. Sem ez az értelmezés, sem a vele vitázó Vámos Ferenc-féle interpretáció nem fordított érdemi figyelmet Lajtának a fenti épületeket követően alkotott terveire. A pesti zsidó gimnázium, a budai zsinagóga vagy a Kálvin térre szánt fővárosi könyvtár tervrajzain hatalmas árkádívek, volutapárokkel koronázott rizalitok, pártázatos homlokzatlezárá-sok, barokkos ívekkel záródó ablakok tűnnek fel. Sok forrásból merítő, a történeti formaelemeket szabadon és absztrahált módon felhasználó historizálás ez, amely néhol egészen újszerű alaprajzszervezési megoldásokkal párosul. Hasonló elmozdulás figyelhető meg Lajta egykorú síremlékművészetében is. E szecesszió és premodern utáni historizálásnak az egykorú európai és hazai építészetben is érzékelhetők a párhuzamai (újklasszicizmus, nemzeti historizmusok), Lajta jórészt megvalósulatlan tervei azonban egyik irányzatba sem illeszthetők be szervesen. Egyes monumentalizáló formai eszközeik ugyanakkor az 1920–1930-as évek megoldásait vetítik előre, ám a modern mozgalomtól távol álló alkotókéit.

Lajta Béla fenti művei kapcsán a változatos történeti előképek és a kortárs párhuzamok vizsgálatán túl azt kívánom körüljárni, hogy e sajátos historizálás milyen jelentéssel bírhatott a művek jelentős részét megrendelő neológ zsidó szervezetek számára, milyen identitáskonstrukció megjelenítését szolgálhatta.

II. NAP

2024
XII 6

IV. szekció

Nemzeti stílus

Szekcióvezető:
Farbakyné Deklava Lilla

– „A nyugati és a keleties épít- tőművészeti motívumok felhasználásával” – Lechner Ödön és az Iparművészeti Múzeum

Mi volt Lechner Iparművészeti Múzeumának, legjelentősebb munkájának indítórugója? 1890 körül az építész számos impulzus érte mind hazai, mind nemzetközi forrásból, amelyek valamilyen módon a múzeum megtervezésénél összegződtek. Megfogalmazódott a keleti és a magyar művészet (feltételezett) rokonsága. Hatással volt rá az 1889-es párizsi világkiállítás. Hasonlóképpen jelentős a londoni South Kensington Múzeumban bemutatott indiai művészet. Ebben az időben jutott csúcspontra a szakfolyóiratból megismerhető koloniális angol-indiai építészet. A mintakönyvekben feltárult a perzsa és az indiai építészet és ornamentika. Európában kifejlődött és Magyarországon is megjelent a keleti mintákat követő kerámiaművészet. A kerámia használata és a polikrómia teret nyert az európai építészetben. Természetesen mindehhez kellett Lechner tehetsége és habitusa, a rá jellemző folyamatos megújulási vágy, az állandó stíluskeresés, mondhatni a művészi nyughatatlanság, amit saját maga így summázott: „mindegyik művem egy-egy kísérlet”. Az Iparművészeti Múzeum „kísérlete” annyiban kulcsfontosságú, hogy túllépett az európai hagyományokon és valami új felé nyitott utat.

Az iparművészet nemzeti iránya? Viták az iparművészet „nemzeti- esítéséről” Magyarországon a 19. század utolsó negyedében

Milyen előképek és milyen új minták formálták a nemzeti iparművészet ideájának alakulását? Előadásomban többek között azt kívánom láthatóvá tenni, hogyan vált az iparművészet az 1870-es évektől a nemzeti stílussal kapcsolatos új elképzelések integrálójává, és hogyan váltak a háziipar, a népművészet tárgyai a nemzeti identitás alapvető részévé. A nemzeti identitás művészeti megjelenítésének történetében az 1870-es évek fordulópontnak tűnnek. Ekkor a történeti stílusok előképként való használata mellett olyan narratívák is megjelentek, amelyek a történeti formákon kívül keresték a tárgyak nemzeti jellegét. Az előadásban ezeket az elképzeléseket, elméleti konstrukciókat kívánom sorra venni, megmutatva egyrészt azok újszerűségét, másrészt az ideák fogadtatását. A hagyományos historizáló nézőpont (Ipolyi Arnold, Majláth Béla) mellett helyet kapott itt az ahistorikus, a népművészetre mint hiteles forrásra tekintő szemlélet (Huszka József). Az elképzelések között a tudásátadás különféle koncepciói is megtalálhatók voltak, köztük a nagy stílusok helyi változatainak eszméje (Pulszky Károly, Hampel József), vagy az az elméleti konstrukció, amely a belső autochton fejlődés felől magyarázta a művészet sajátosságait (Tagányi Károly). Előadásomban az előképválasztás folyamatában megjelenő sajátosságok okaira kívánok rákérdezni, és arra, hogy ezek az új megközelítések mennyiben játszottak szerepet a nemzeti jellegű kortárs iparművészet megteremtésének programjában (l. iparműtanodák), vagy a századforduló után a nemzeti építészeti elképzelések (az ún. magyaros szecesszió) elterjedésében.

A művészet témája a 19. század végi magyar alkalmazott művészet egyedi ornamensein és allegóriáin

A 19. század végének alkalmazott művészetében különösen gyakoriak mind az ornamensek, mind az allegorikus figurák egyedi megoldásai, szubjektív parafrázisai. A hazai alkotók a nyugat-európai művészet dekoratív, illetve ikonográfiai hagyományát már egy-egy új, vagy szokatlansága miatt figyelemfelkeltő elem integrálásával is jelentősen átalakítják. A művészek különösképpen kreatív módon építik be a magyaros motívumokat, illetve a magyaros viseletű allegorikus alakokat a historikus kompozíciókba. Az előadás az iparművészet, az alkalmazott grafika és az épületplasztika néhány kiemelt emlékének bemutatásával szemlélteti ezt a jelenséget, mindenekelőtt az ornamensként használt művészcímer motívumán, illetve a művészetallegória különféle változatain keresztül; az utóbbiak közül kiemelten foglalkozik a magyar iparművészet allegorikus ábrázolásaival, többek között Nagy Sándor és Oppenheimer Ignác műveiből kiindulva.

V. szekció

Memzeti emlékezet

Szekcióvezető:
Székely Miklós

–
Emlékezés és felejtés.
Az első és a második mohácsi
(nagyharsányi) csata 18–19.
századi képzőművészeti
receptiója

Az 1526. évi első, vesztes és az 1687. évi második, győztes mohácsi csata 18–19. századi hazai képzőművészeti ábrázolásainak a vizsgálata szemléletesen mutatja be történeti emlékezés és felejtés dinamikáját. A 18. század végén, az Oszmán Birodalommal vívott felszabadító háború centenáriuma kapcsán keletkezett műalkotások – mind a mohácsi csata, mind Szigetvár kapcsán – együtt mutatták be a két esemény-sort. Ebben nemcsak egy üdvtörténeti szemléletű vallásos történelem-értelmezéssel találkozunk – míg az első mohácsi csata Isten büntetése volt, a második Isten kiengesztelődését mutatja –, hanem egyfajta birodalmi-dinasztikus gondolamenettel is: a Magyar Királyság vezetőinek széthúzása miatt tragikusan elvesztett területeket az európai seregek a Habsburg Birodalom vezetésével visszaszerezték. A 19. században ezzel szemben a nagyharsányi csata emlékezete elhalványult, míg az 1526. évi mohácsi csata a történeti múlt sorsdöntő eseményévé, helyszíne pedig kiemelt nemzeti emlékezhellyé vált. A korábbi birodalmi-dinasztikus szemléletet felváltó nemzeti és függetlenségi mozgalmak erősödésével párhuzamosan a képzőművészek szinte kizárólag az első mohácsi csatát és a csatában elhunyt II. Lajos halálát, holttestének megtalálását, illetve a csatához kapcsolódó eseményeket – Dobozi Mihály és hitvesének történetét, a Kanizsai Dorottya által szerzett „mohácsi temetést” – ábrázolták.

„Tanúsító emlékek.” Egy régi akadémiai felhívás olvasatai

A Magyar Tudós Társaság 1847. február 22-én Schedel (Toldy) Ferenc aláírásával minden magyart a hazai műemlékek védelmére szólított fel. Szövegét először a *Magyar Academiai Értesítő* közölte ugyanabban az évben, másodszer az *Archaeológiai Közlemények* 1859-ben fontos kiegészítésekkel, harmadszor *A magyar művészettörténet-írás programjai* 1999-ben, magyarázó kommentárokkal. Ma úgy tartjuk, hogy e kiáltvány a magyar műemlékvédelem gondolatának születési bizonyítványa. Egy szövegkritikai elemzéssel azonban újabb belátásokhoz jutunk. Az egykori szóhasználatban elhangzott műemlék, mívbeli emlék ugyanis – messze lévén később erősen szűkített jelentésétől – a 19. század közepén az emberi kéz alkotta, mindenféle régiség szinonimájának indult és maradt még évtizedekig. Gyűjtőfogalom, akárcsak a rá vonatkozó tudás, az archaeológia, egyetlen szemantikai hálóban az emlék, a műemlék, a nyom és az ereklye elnevezésű, sokféle *artefactummal*. A historizmus krédója szerint – ahogy a *Felszólítás* értelem-összefüggése is mutatja – ezeket az egyszerre tárgyi és eszmei javakat csak a pártfogó nemzeti emlékezet hozhatja vissza, s közvetíthet ily módon múlt, jelen és jövő között.

Attila palotája. Rekonstrukció és anakronizmus a magyar építészetben, képző- és iparművészetben (1895–1914)

Attila hun vezér palotájának megidézése a századforduló számos művészt foglalkoztatta. Bár a fejedelmi szállás rekonstrukciója már Than Mór Attila lakomáját megörökítő festménye kapcsán is lázban tartotta a művészeti közvéleményt, a téma a 20. század első két évtizedében még látványosabban éledt újra. A legkülönbélebb művészeti médiumok segítségével, így grafikai (Thoroczkai Wigand Ede, Kós Károly), textilművészeti (Nagy Sándor), építészeti (Kós Károly, Tőry Emil, Pogány Móric, Medgyaszay István), valamint szcenikai formában egyaránt napvilágot láttak fantáziarekonstrukciók. Ezek rendszerint egyszerre támaszkodtak történeti forrásokra (elsősorban Priskos rhétor beszámolójára), régészeti spekulációkra, valamint a művészek gyűjtőútjain fellelt vernakuláris motívumkincsre.

Az előadás célja kettős: egyfelől számba veszi Attila palotájának művészeti feldolgozásait, kitérve a már alaposan feldolgozott esetek (például az 1911-es torinói világkiállítási pavilon) mellett azokra a példákra is, amelyeknek eddig kevesebb figyelmet szentelt a kutatás. Másfelől elemzés tárgyává teszi a művészi rekonstrukciók – Huszka József 1895-ben kiadott *A székely ház* című művének spekulatív történelemszemléletét idéző – produktív anakronizmusát. Ebben az összefüggésben az előadás arra a kérdésre keresi a választ, miképpen aknázzák ki a vizsgált művészi stratégiák és gyakorlatok a régmúltat feltáró történeti és régészeti kutatások intellektuális tekintélyét és egyúttal az első kézből megtapasztalt (kortárs) népművészet élő esztétikumát.

– Strobl Alajos és a „történeti művészet”

A címben szereplő kifejezést Szemerecsányi Miklóstól kölcsönöztem, aki 1906-ban az újonnan épített Halászbástya kapcsán Strobl Alajos Szent István-lovasszobrát is érintve fejtette ki az általa „történetinek” vezetett művészet célját és tartalmát. A historizmus jellemző megnyilvánulásaként olyasfajta nemzeti művészetet értett alatta, amely „középkori emlékeinkből, azoknak hazánk földjén meghonosult készletéből” kell hogy újra felvegye „nemzeti hagyományainknak megszakadt fonálát”, de nem merülhet ki „csak a külsőségeknek, az erőltetett korhűségnek, a jelmezeknek és egyéb archeológiai limlomnak” vissza-idézésében, a tárgyilagos részletességben, hiszen valamikor „a vérében volt a művészeknek” egy bizonyos „nagy érzés”, „grand style”, amely a „melegebb életet”, a „meggyőzőbb igazságot” a felszínre juttatja. Strobl számos művésztársához hasonlóan szembesült azzal, hogy – a *Honfoglalást* megfestő Munkácsy szavaival – a nemzeti múlt megidézésének az archeológia „homályos és igen gyakran ellentétes” adatai nem lehetnek kizárólagos forrásai, és „az archeológiai kételyeket a művészet meggyőző ereje” kell hogy „pótolja”, így a művészi képzeletnek valamiképpen arra kell ráéreznie, „mi él a nemzet lelkében és fantáziájában”. Strobl szobrászatának sajátos vonása, hogy historizáló megnyilvánulásai mellett – szobrászata ősforrásának a görögöket tekintve – formanyelvében törekedett a „nagy érzés”, a „melegebb élet” megteremtésére és ennek révén a magyarság „szép” megjelenítésére.

A billikomtól a serlegig. Barabás fényképészete a nemzeti emlékezés szolgálatában

Barabás Miklós reformkorhoz és a szabadságharc eszményéhez fűződött viszonyáról számos, időnként egymásnak ellentmondó vélemények fogalmazódtak meg még életében, és a halálát követő 125 évben. E vélekedések alapját elsősorban festészeti és önéletrajzi bejegyzései szolgáltatták. Előadásomban két fényképészeti műtárgycsoportjának elemzése révén igyekszem e témakört tovább árnyalni. Az egyik fényképcsoport középpontjában az évszázadok óta becsben tartott úgynevezett Mátyás-billikom, a másikban egy, akkor újonnan alkotott ötvösremekmű, a Széchenyi-serleg áll. A két tárgy körüli áthagyományozott és újonnan teremtett kultusz a megrendelőt és a fényképezőt arra készítette, hogy a fényképészeti megoldások szélesebb lehetőségeivel éljenek: a Mátyás-billikomról színezett sztereofénykép, a Széchenyi-serlegről pedig nagy méretű műtárgy-reprodukció készült. Azok a fényképek viszont, amelyek alakos kompozíciókban, beállított műtermi jelenetekben mutatják a tárgyakat, bizonyos rituálékban elfoglalt szerepükre is utalnak. Mindkét tárgy esetében e rituálék a nemzeti emlékezést szolgálták, és lényegi elemük volt a közös ivás, amelyben mind a billikom, mind a serleg használati tárgyként funkcionált. Míg a Széchenyi-serlegről készült felvételek a Széchenyi-kultuszról alkotott ismereteinket szélesítik, addig a Mátyás-billikomról készült fényképek a sorok közötti olvasás egyik lehetséges példájaként merülnek fel. A Mátyás-billikom ugyanis 1849-ig Batthyány Kázmér tulajdonát képezte, amit az emigrációba kényszerült egykori miniszter elkobzott ingóságainak elárverezése során Modrovich Ignác, egykori szabadságharcos szerzett meg és „pietással” őrzött.

VI. szekció

Az univerzálístól a lokálisig

Szekcióvezető:
Róka Enikő

–
Még egyszer Székely Bertalan
Egri nők című képéről

A (historizmussal foglalkozó [művészet])történetírás szerint a 19. századi nemzetépítés meghatározó területe a közösségi emlékezet megteremtése a hazai történelem (momentumainak) autentikus forrásokon alapuló írott, képi vagy épített feldolgozásai révén. Ebben az értelmezési keretben azonban a „nemzeti” síkja feletti és alatti jelenségek – például az országhatárokon túlnyúló képzőművészeti kapcsolódások vagy lokális aktuálpolitikai történések, stb. – bármennyire is konstitutívak művek keletkezésénél, háttérbe szorulnak és láthatatlanná válnak.

Példa erre Székely Bertalan ikonikus *Egri nők* című festménye (1867) is. A kutatók jórészt újabb és újabb irodalmi és történeti források (és nem vizuális előképek) révén konstruálják meg, azok mentén „olvasás” az idea formálódását, a kép készültét, tartalmait, és a források által hordozott társadalmi normákat vetítik aztán a festmény megszerzésére gyűjtő helyi nőegyletre is („össz nemzeti”) női identitásként.

Az előadás ezzel szemben a mű nemzetközi, illetve helyi, egymást metsző kontextusait rekonstruálja. Egyrészt európai és barokk, nagyművészeti és múzeumi előképeit tárja fel (első és éppen bécsi kiállításával összefüggésben) azt, hogy az osztrák és német területeken sokat vándorló művészt ezen szélesebb külföldi közönség számára is érthető, „cosmopolitikus” festmények készítése foglalkoztatta, azok kiállítási lehetőségei. Másrészt a kép hazai megszerzéséhez vezető, elfeledett helyi politikai eseményeket – és ezekkel összefüggésben: valódi lokális női politikai (!) identitásokat – azonosít, amelyek kényszerűen eliminálódtak a köztudatból (majd a [nő])történelemből a Habsburgokkal való 1867-es kiegyezés árnyékában, megnyitva az utat a kép „nemzeti”, „történelmi” „emlékezetként” való recepciója felé.

Vita és szövetség a múlttal. Ferenczy Károly nagybányai programképe, *A hegyi beszéd* (első és második változat, 1896, 1897)

Réti István festőművész, teoretikus, a Nagybányai művésztelep elkötelezett krónikásának emlékei szerint Ferenczy Károly 1896-ban, nem sokkal Nagybányára érkezése után, ekképp összegezte benyomásait a tájról: „A tájék biblikusan monumentális.” Ferenczy kijelentéséhez Réti beszédes magyarázatot is fűzött: „A »biblikus tájék« azonban olyan vizuális fogalom, amely nem a szentföldi valóságból ered, hanem az olaszországi művészetből. A quattrocentótól Poussinig ez a művészet alakította ki bennünk a bibliai történetek színterének képét.” Ezt látta meg, ezt ismerte fel újra Ferenczy a nagybányai tájban. Előadásomban azt vizsgálom meg, hogy a 19. század legvégén Ferenczy hogyan használta fel a múlt és a közelmúlt művészetét, egyes hagyományelemekkel vitázva, másokat magához hasonlítva újragondolva, hogy megalkossa a modern magyar művészet első, *plein air* naturalista programképét.

– Ferenczy István: *Pásztorlányka*

Ferenczy István *Pásztorlányka* című műve a Magyar Nemzeti Galéria mindenkori 19. századi állandó kiállításainak nyitó darabja, nem véletlenül. A század elején Rómában időző kevés magyar művész közül az egyik első Ferenczy volt, aki a korszak és a hely központi alakjának számító olasz szobrász, Antonio Canova műterméből kiszorulva Berthel Thorvaldsen növendékei között kapott helyet. Thorvaldsen ugyan Canova halála után átvette a vezető művész szerepét, az itáliai mester azonban sokak, így Ferenczy számára is a nagy példakép maradt. A *Pásztorlányka*, amely időben, a múzeumi térben, konkrét és átvitt értelemben azóta is a nemzeti művészet kezdeteit jelképező identitásmű, Canova egyik legismertebb szobrát, a *Venus italica* című művet használta előképként, amelynek szembeötlő formai hasonlóságain túl más, a „nemzeti” identitásra vonatkozó számos párhuzama fedezhető fel. Az előadás arra a kérdésre keresi a választ, hogyan esett Ferenczy választása az előképet jelentő szoborra, milyen formai és tartalmi vonatkozásokat vett át belőle, s hogyan működött mindez a 18–19. század fordulóján Rómában.

– Botticellitől Márk Lajosig – reprezentációs esemény a 19. század végén

A Műbarátok Köre az előkelő, pazar környezetű Stefánia úti palotában, a feudális eleganciájú Park Klubban 1899. május 17-én művészestélyt rendezett, amelynek fő látványossága a képzőművészeti alkotásokat bemutató élőképsorozat volt. A fővárosi elit és a királyi ház két tagja előtt 14 arisztokrata hölgy állt mozdulatlanul, jelmezes, díszletelemekkel szcenírozott *tableau vivant* gyanánt. A színre vitt festmények ezáltal nem jeles történelmi eseményeket, nem a magyar história vagy mondavilág egy-egy újonnan felfedezett rekvizitumát prezentálták, hanem az európai művészet kanonikus, a művelt közönség számára többnyire közsismert műveit mutatták be a 15. század itáliai piktúrájától a holland barokk és a francia klasszicizmuson át a kortárs magyar festészetig. A megjelenített képeken a római mitológiából, az evangéliumból és a szentek történeteiből megidézett nőalakok által, valamint a valós történelmi személyek portréin keresztül mintegy a nőiséghez tapadó kulturálisan rögzült tulajdonságok és kifejezőmódok allegorikus színrevitele is látványos formát kaphatott. A fényes est művészeti programját két nappal később a nagyközönség számára belépődíjas jótékonyági rendezvényként megismételték, így az élőképes reprezentáció szélesebb társadalmi közeg számára is megmutatkozhatott: a szórakoztató performansz felidéző jellege révén a 19. század végi jelenben aktualizált tárgyi alkotások kétségkívül szellemi és művészeti igazodási pontokat közvetítettek.

A konferencia zárása