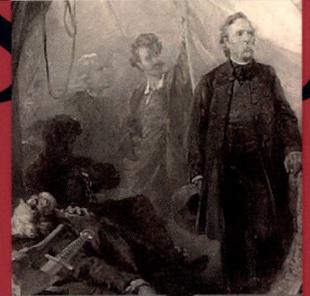


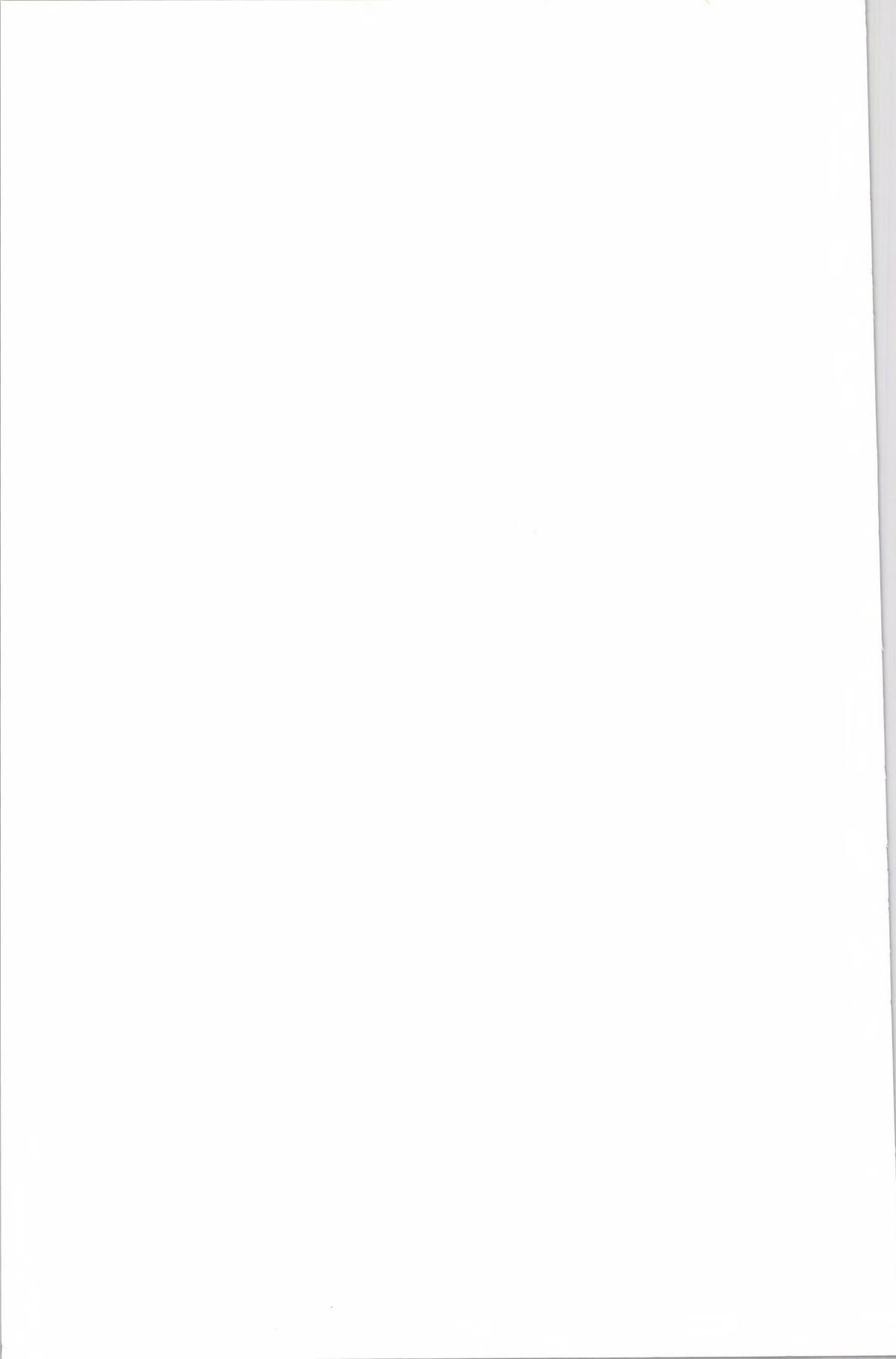
X C I
2 0 0 9

Néprajzi Értésítő

ANNALES MUSÆI ETHNOGRAPHIÆ



2009



Néprajzi *Értésítő*

ANNALES MUSEI ETHNOGRAPHIÆ

Néprajzi Múzeum, Budapest 2010



XCI
2009

Néprajzi
Értésítő

ANNALES MUSEI ETHNOGRAPHIÆ

Szerkesztő bizottság
Fejős Zoltán (elnök), Granasztói Péter,
Gyarmati János, Lackner Mónika

Szerkesztő
Szarvas Zsuzsa

A szerkesztő munkatársa
Máté György

Grafikai terv
Gerhes Gábor

Nyomdai előkészítés
ART-AND Produkciós Iroda

Nyomás
ETO-Print

Az angol rezüméket fordította
Antaffy Elayne

© Néprajzi Múzeum, Budapest, 2009

Felelős kiadó
Fejős Zoltán főigazgató

www.neprajz.hu

A címlapon

1. kép. Sellő a drávaiványi (Baranya megye) templom mennyezetén, 1792
Balassa M. Iván felvétele
 2. kép. *A magyar nép*. Zichy Mihály belső címlaptervének részlete az OMMIK
harmadik magyar kötetéhez.
 3. kép. Tóth Ede *A falurossza* című, 1874-ben írt darabjának 1934-es előadása
A Színháztörténeti Intézet és Múzeum tulajdona
- A hátsó borítón és az 5. oldalon
Oroszlánra vadászó perzsa lovasok. Közel-keleti selyemszövet részlete, V. század

HU ISSN 0077-6599

Megjelent a Néprajzi Múzeumot támogató 1%-os adófelajánlások segítségével,
valamint a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával.

nka
Nemzeti Kulturális Alap

A Néprajzi Múzeum fenntartója az



OKM



Tartalom

LACKNER MÓNIKA	Tárgyaink és a történeti érték 9
ZENTAI TÜNDE	Az iványi sellő a szirének között 23
SINKÓ KATALIN	A népművészet-szemlélet változásai és a Nemzeti Múzeum 1852–1898 35
FLÓRIÁN MÁRIA	Parasztjelmezek a 19. századi magyar színpadon 81
HOFER TAMÁS	Magyarország a <i>Kronprinzenwerk</i> ben 109
SZILÁGYI MIKLÓS	Herman Ottó tárgyszemlélete 133
	A Néprajzi Múzeum kiállításai, publikációi és programjai 2009-ben 147

Contents

MÓNIKA LACKNER	Our objects and historical value 9
TÜNDE ZENTAI	The mermaid of Iványi among the sirens 23
KATALIN SINKÓ	The National Museum and changes in the attitude to folk art 1852–1898 35
MÁRIA FLÓRIÁN	Peasant Costumes on the Hungarian Stage in the 19th Century 81
TAMÁS HOFER	The “description of regions and peoples” of Hungary in the portrayal of the Austro-Hungarian Monarchy (1885–1901) 109
MIKLÓS SZILÁGYI	Ottó Herman’s approach to objects 133
	Exhibitions, Publications and Programs in the Museum of Ethnography in 2009 147

prajzi
Értésítő

MUSEI ETHNOGRAPHIAE

Tárgyaink és a történeti érték¹

„A történelemnek nincs archetipikus formája... rendezetlen, összefüggéstelen, a történész pedig impresszionista”²
(Herbert Read)

Kiállítás és történeti stílus: tárgyak és kutatás

2008 a reneszánsz éve volt Magyarországon. 2007-ben, amikor az országos programot meghirdették, nem volt magától értetődő, hogy ehhez a rendezvénysorozathoz a Néprajzi Múzeum is kiállítással kapcsolódjon. Már kérdés volt, hogy az a tudománytörténeti hagyomány, mely stílusrétegei alapján a magyar népművészetet a magyar reneszánszsal összeköti, kiindulópontja és rendezőelve lehet-e egy kiállításnak. Ha a stílustörténet a kiállítás rendezőelve, a legfontosabb kérdés és dilemma úgy artikulálódik: mi az a történetiség, mely a tárgyak sajátja, hányfajta történeti réteg van bennük, és melyik a döntő? 18–19. századi tárgyak, például egy 1776-ban készült fémveretes bőrláda, kolozsvári polgárcsalád hagyatékából, tárgyalható-e díszítésének stílusa okán reneszánsz emlékként?³

A néprajzi érdeklődés és tárgygyűjtés sajátosan összefonódik a 19. század történetiszemléletével, történeti érdeklődésével. Múzeumok sora alakult, és hirtelen történetisége okán minden régi tárgy múzeumba kívánczolt.⁴ A történelem értéként lépett elő. „Történelminek nevezünk mindent, ami valamikor volt, de ma már nincs; legmodernebb fogalmaink szerint hozzátársítjuk még azt a szemléletet is, hogy ami egyszer volt, sohasem ismétlődhet meg, s minden, ami egyszer már létezett, egy fejlődési lánc pótolhatatlan és kicserélhetetlen szeme, avagy másképp: minden következő függvénye az őt megelőzőnek, s nem következhetett volna úgy, hogy valójában bekövetkezett, ha nem előzte volna meg ama korábbi láncszem.” (RIEGL 1998a. 8.) Fontos azonban hangsúlyozni, hogy a 19. században a néprajzi tárgyak és így a népművészeti tárgyak is (egész pontosan a később néprajziként, népművészetiként artikulált tárgyak) gyakran nem saját történetiségük kapcsán kerültek előtérbe, hanem sajátos, latens történeti értékeik miatt. A stílus, a motívum történeti mélysége, a régészeti párhuzam és a történeti előkép felülírta a tárgy tényleges történetiségét. Ez a gondolat a gyűjtés kezdetétől jelen van. A Néprajzi Múzeum születésének évében fogalmazta meg Falke és tette az 1873-as bécsi világkiállítás hivatalos programjai közé a nemzeti háziipar programját:

„Ezen tárgyak nem csupán néprajzi szempontból érdekesek, egyik vagy másik nép sajátos karakterisztikus termékeként, hanem azért is, mert régebbi, néha egészen ősi művészi motívumokat fedezhetünk fel rajtuk, amelyek régen letűnt művészeti korokból, stílusokból származnak, és éppen ezért jelentősek történeti szempontból is, mert nagymértékben megőrizték az eredeti és egészséges formákat, olyan örökölt, a modern művészetben már elfelejtett, a gyakorlatból kikoptott technikai megoldásokat, gazdag és színes ornamentumkincset, amely pontosságával, egyszerűségével és szokatlanságával magához vonzza a szemet. Minden tárgy a motívumok, művészeti alapelvek és tudás forrása, amelyik kiegészíti, élettel telíti, felfrissíti a modern ízlést és termékeit.”⁵ Ugyanezt az elgondolást hangoztatta Ipolyi Arnold is, és vonatkoztatta azt a magyar ipartörténet tárgyi emlékeire, amikor a Magyar Történeti Társulat 1877-es pozsonyi vándorgyűlésének elnö-

1 A 2009. március 5-én, a Bátly-díj átadásakor elhangzott előadás átdolgozott változata.

2 Herbert Read idézetét mottóként alkalmazta Hoffmann 1987. 20.

3 Utalva Balogh Jolán cikkére (BALOGH 1957), aki stílustörténeti hasonlóságok miatt az akkor még magántulajdonban lévő, azóta az Iparművészeti Múzeum gyűjteményébe kerülő 1776-os datálású, fémveretes bőrládát reneszánsz emlékként tárgyalta. Kovács Petronella kutatásai során a tárgy számos, 18. századi párhuzamát feltárta.

4 Ennek a sajátos történeti érdeklődésnek tükrre volt a néhány évvel ezelőtti *Műzsák kertje* címmel a magyar múzeumok születéséről rendezett kiállítás (*Műzsák kertje. A magyar múzeumok születése*. Budapest, 2002).

5 [Jakob Falke:] A nemzeti házi-ipar. Speciális program a 21. program számára. Világkiállítási Közlöny, 1872.

ki megnyitójában Pulszky Károly akkor még sajtó alatt lévő mintaalbum⁶ méltatta: „Majd most fogjuk ismét itthon, midőn kinn bemutatattott és méltányoltatott háziiparunk műveit és mintáit ismerni és becsülni tanulni. Majd most fogjuk fonása, szövése, hímzése és kötése érdekes ornamentális alakzatait méltányoltatni, melyek kultúrája őskorából, antik műveltségünk örökségeként hozott át. Ott találjuk őket még, sok helyütt már csak elrejtve, népünk főködtőin, ingvállain és pártáin, egri vagy somogyi cífraszűreinken és tulipános ládáin, mintegy ott feledvén rajtuk ékítényi műízlésünk több száz vagy ezer éves alakzatait.” (IPOLYI 1981. 133.)

Népi tárgyak a történeti folytonosság dokumentumaiként artikulálódtak az 1880-as években, olyan elemekként, amelyek „a régi és az újabbkori díszítési modor közötti folytonosságot, a meg nem szakított nemzeti hagyományos műgyakorlatot” (HUSZKA 1883. 5) mutatják.

Ebben az időszakban a reneszánsz – és a reneszánsz stílusú – tárgyra nemcsak az iparművészet lehetséges előképeként tekintettek, hanem a nemzeti stílus kialakításában is szerepet szántak nekik. A magyar reneszánsz emlékek előképi alkalmazását szolgálta az első jelentős textilgyűjtemény, Ipolyi Arnold püspök gyűjteménye, ahol a reneszánsz emlékek mellett a reneszánsz stílusú, 18–19. századi tárgyak korpusza is jelentős volt. „Áttérvén a kiállított műtárgyra, két fő csoportra oszthatjuk azokat. Az egyik csoport régi műdarabokból áll, melyek nem ritkán még régebbi mustrák után készültek. Ezek volnának azok a minták, melyeket a mai köznapi, ízléstelen, ügyetlen mustrák helyett rajzuk és színhangulatuk szépségét tekintve, ajánlhatunk. Mily magyar zamat látható a gránátalmás, szegfűs és tulipános mustrájuk lepedőszéleken, párnahajakon, kendőkön és törölközőkön.” (CZOBOR 1886. 5.) Kutatásai során feltárt magyar reneszánsz emlékeket rendezett össze Huszka József is első mintaalbumában, a *Magyar díszítő stíl* című kötetében (HUSZKA 1885).

Györfly István és Palotay Gertrúd visszaterelte a népművészeti jelenségek kutatását tényleges történeti kereteik közé. K. Csilléry Klára, Fél Edit és Hofer Tamás pedig a tárgyak, művészeti jelenségek magyarzatát társadalmi, gazdasági, mentalitási keretekben kereste és értelmezte (HOFFER 1975). Ennek a kutatási iránynak kiemelkedő példája Fél Edit – Hofer Tamás *Vázlat a matyókról* című munkája (FÉL-HOFER 2001).

A reneszánsz év alkalmával a Néprajzi Múzeumban rendezett kiállítás⁷ koncepciójának kialakításakor a tudománytörténeti hagyomány, Balogh Jolánnak a népművészet és a reneszánsz stílus kapcsolatát elemző tanulmánya (BALOGH 1967) már nem lehetett kiindulópont. A Balogh Jolán kutatását tudománytörténeti keretben bemutató életrajz (MIKÓ 2006) hívta fel figyelmünket, hogy eredményeit a népművészet kutatásában is kritikusan kezeljük. Munkáiban a különböző műfajok, művészeti ágak, sőt időszakok tárgyi emlékei (például az itáliai reneszánsz építészeti emlékek és 18–19. századi köznépi magyar hímzések) ornamentikájának összevetése és összekapcsolása problémákat vet fel, hisz nem oldja meg a hagyományozódás kérdéseit. Különösen problémás, hogy olyan műfajokban is kimutatta a párhuzamokat, melyek reneszánsz iparművészeti előzményekkel sem rendelkeznek (pásztorfaragások, szücs munkák).

A koncepció kidolgozásában a társadalomtörténeti közelítést komolyan nehezítette, hogy a gyűjteményekben őrzött, a „rég stílusú népművészet” kategóriájába sorolt tárgyi örökség pontosabb társadalmi kontextusa sok esetben nem felfejthető – a tárgyak egy része adatolatlan, magángyűjteményekből, az Iparművészeti Múzeumból átkerült emlékek. Így a döntően 18. századi korpusz csak részben volt megfeleltethető a Kosáry Domokos által a 18. századi kultúra és társadalom vizsgálata alapján felállított kategóriáknak.

A rendezés legfontosabb célja az volt, hogy kísérletet tegyünk a Néprajzi Múzeum különböző gyűjteményeiben fellelhető, jobbára ismeretlen és feltáratlan, a reneszánsz stílusjegyek miatt a jubileumi évhez kapcsolódóan időszerű gazdag emléktanyag közös értelmezésére. A kiállításba

bekerülő nyolc kisebb tematika kialakítását, az egyes témák bemutatását és kidolgozását nagyban segítette, hogy a szorosán vett népművészeti kutatás értelmezési kereteit kiszélesítve tágabb anyagot vehettünk figyelembe. A rokon tudományok által a közelmúltban közreadott átfogó, gyűjteményes feldolgozások, az újkori régészet, az újabb erdélyi topográfiai felmérések eredményei, a restaurálások segítségével, valamint az internet adatbázisok által hozzáférhetővé vált – nemcsak magyarországi – tárgyak és dokumentumok révén olyan új eredményeket és forrásokat is figyelembe vehettünk, melyek összevetése a gyűjteményi anyagokkal

6 Pulszky Károly *A magyar háziipar díszítményei* című mintaalbumára utal (PULSZKY 1878).

7 Legendás lények, varázslatos virágok: a közkezdelt reneszánsz. Néprajzi Múzeum, 2008. november 14.–2009. szeptember 27. Itt szeretném megköszönni Kiss Margit, Tasnádi Zsuzsanna és Vida Gabriella kolléganőimnek, a kiállítás társrendezőinek a közös munkát.

új kutatási eredményeket is hozott, illetve segített az elődök által is ismert adatok értelmezésének árnyalásában.

Az is hamar körvonalazódott számunkra, hogy a kiállításban olyan tágabb kulturális folyamatokat és azok visszahatásainak sorát is érzékeltetnünk kell, melyek a reneszánszhoz köthetők, s melyek alapvetően formálják egész Európában a „közkultúrát”. A humanizmus és a reformáció kapcsán az anyanyelvi irodalom, a könyvnyomtatás, a képek szélesebb körű elterjedését bemutatva fontos volt a kultúra közvetítésében részt vevő szereplők: fordítók, nyomdászok és könyvkiadók, prédikátorok, formametszők vizsgálata. A kiállításban is érzékeltetni szeretnénk volna az olyan kommunikációs utakat, mint a céhes legények vándorlása vagy a női levelezés, illetve a közvetítő tárgyak (ornamentális előképek, könyvillusztrációk), valamint a közvetítő csoportok (habánok, örmény kereskedők) tárgyformáló hatását. Ugyanakkor érzékeltetni szeretnénk volna azt is, hogy a reneszánszhoz kapcsolható elemek egy része a 18. századi újradradások, iskolai reformok, illetve a 19. század végének historizáló törekvései nyomán terjedt el, vált népszerűvé. Olyan tárgyakat is bekapcsoltunk, melyek a magyar népművészeti kutatásban csak az utóbbi időszakban kerültek előtérbe (díszített iratok, ónedények, recheímzések). Kényszerű és tudatos szűkítésre került sor többféle értelemben is: megfelelő kutatási előzmények hiányában eltekintettünk olyan tárgycsoportoktól, mint a lőporszaruk és az ostyasütő vasak. Eleve láttuk, hogy nem tudjuk megoldani a magyar néprajzi kutatásban olyan rengeteg vitát kavaró fafaragás, a székyely kapuk kérdését, és nem kívántunk a pásztorművészetre sem kitérni.

Céhek és hagyományozódás

Riegl érzékeny, gazdaságszervezeti alapon elkülönülő kategóriákban próbálta a népművészeti jelenségeket differenciálni (RIEGL 1998b). Kategóriáit nem fogadta meg és nem követte sehol a néprajzi kutatás. Ma nehéz lenne a közkeletűvé vált „népművészet” kifejezés újraértelmezését elismertetni. Fontos azonban, hogy legalább a tudományos diskurzusokban elvállasszuk az egyes, egymástól a készítés keretei és szándéka alapján is elkülönülő tárgyi rétegeket, és ezeket saját kommunikációs, hagyományozási hátterükben vizsgáljuk. Ilyen könnyebben leválasztható csoport a céhes kézművesség termékeinek köre. Néhány példát szeretnék hozni az értelmezés módjaira.

Úrasztali terítő, a nagykőrösi református gyülekezet tulajdonában (1. kép). Pontosabb időszakhoz még nem köthető a 18–19. században, talán a 19. század első felére datálható. Két szél



1. kép. Úrasztalterítő
A nagykőrösi református
gyülekezet tulajdona
Sarnyai Krisztina felvétele

lenvászon, kék, piros pamutfonallal szedettesen mintázva. A mintázás a teljes felületet borítja: fiait vérével tápláló pelikánok, csillagok, szarvasok, kitárt szárnyú madarak sorait mutatja. Átmenetet jelent a szepességi kendők stílusa és a köznépi takácsok munkái, egyben a felföldi városi és az alföldi mezővárosi munkák között. Gyönyörű, reprezentatív tárgy. Bobrovszky Ida fedezte fel a kutatás számára, s nyomán Domonkos Ottó és Takács Béla is publikálta. Stílusa alapján összeköti reneszánsz szövőművészetünket a 18–19. századi korpussszal. A tárgy értelmezésében azonban kulcsszerepe lehet, hogy valószínűleg céhes mesterremek. Azaz egy ilyen gyönyörű, reprezentatív munkának az elkészítésével bizonyíthatta a takácslegény, hogy a mesterek sorába kerülhet. A tárgyi emlékek különleges típusát képviselik a mesterremek. Bernward Deneke mutatott rá, hogy ezek a tárgyak általában nem minden esetben a használt, aktuális időszak termékei, hanem a céhek sajátos konzervatívizmusa miatt korábbi időszakok divatját tükrözik (DENEKE 1985. 817–818). A nürnbergi Germanisches Nationalmuseum *Faszination Meisterwerk* című kiállítása a mestermű fogalmának idővel is változó tartalmait bontotta ki, értelmezéseit mutatta be (KAMMEL, bearb. 2004). A fogalom egyik jelentése a céhes mesteremunka, mestermű, remekmű (*Meisterstück und Meisterwerk*), mely gyakran elkülönülő kategóriát jelent az ipartörténeti emlékeken belül. A mesterdarabok, remekdarabok különlegességük, a bennük felhalmozott kézművestudás, a kivitelezés színvonalának és a díszítettségnek magas foka miatt nagyobb százalékban kerülhettek múzeumi gyűjteményekbe, de a tényleges, általánosabb használat szintjét nem dokumentálják. Adatok bizonyítják, hogy egyes magyarországi takácscéhek gyakorlatában a mesterremek szintén elkülönült az aktuális divattól (Kiskunfélegyháza, Hódmezővásárhely), korábbi divatot, normát követett. Azt, hogy a nagykőrösi gyülekezet úrasztali terítője akár 19. századi tárgy is lehet, a Domonkos Ottó által publikált adatok hasonlósága is mutatja. A szegedi rajziskola levéltári anyagából idézi Mák Imre takácslegény 1830-as remeklési kísérletét. Feladata egy oltárterítő szövése volt, melynek „két végéin Vörös Pelikány, egyéb része pedig vagy is a fehérje, ugyan fehér fonalbul, és közbe közbe szövött helyes Szarvasokat, Mák és rózsá formákat foglalja jól össze.” (Idézi DOMONKOS 1998. 69.)

Erdélyi szász szőttes, barna szőrfonallal, szedettes párna,⁸ a 19. század elejéről datálható. Hogyan magyarázhatnánk a tárgyat, ha csak az alapanyag és a technika összefüggései alapján kellene feltárni: a mintázóvetülék szőrfonal, melyet általában a régisebb réteggént magyarázhatunk. Az erdélyi szász céhes szerveződés hátterének ismeretében fejthető csak fel a tényleges magyarázat: a városi takácscéhek korai alakulása után, csak a 18. században alakulnak takácscéhek falvakban. Privilégiumaikat azonban a kibocsátó, történeti, városi céhektől kapják. Az anyacéh ebben korlátozza is azok tevékenységét: a falusi mesterek céhei nem tarthatnak legényeket, csak megrendelésre dolgozhatnak, és főként mintázásra nem használhatnak pamutot még a 19. század elején sem (WILK 1982). Amit az anyag és technika összefüggéseiből korai réteggént határozunk meg, az izgalmas dokumentációja a városi céh korlátozásának hatása alatt alakuló – és nemcsak önként, a paraszti mentalitás változásával összefüggően – elkülönülő falusi tárgykultúrájának.

Torockói párna⁹ a 19. század közepéről: teste kendervászon, a széleket vastag tűcsipkével állították össze (2. kép). Ehhez erősítették a szövött párnaveget, mely takácsszőttes, fehér lenpamut sávos alapban három vastagabb kék pamutal mintázott szedettes mintasáv. A minta nagy csillagos, kis gránátalmákkal, mely erdélyi szász falvakban, főként a kőhalmi járásban és Segesvár környékén népszerű. A minta neve „grosse Leiste” vagy „Achtackiger Stern, Königinnenstern”. Főként párnahéj, ágyterítő mintájaként fordul elő. Sok példány ismert publikációkból, és több példánnyal rendelkezik a Néprajzi Múzeum is. A segesvári takácscéh 18–19. századi történetét Alfred HÖHR (HÖHR 1901) tárta fel, ebből kiderül, hogy a 18. században és a 19. elején a céh fontos kapcsolatokat ápolt magyar városokkal (például Nagyenyed), újévi ajándékokkal is biztosítva, hogy nagyobb vásárokon megfelelő elárusítóhelyeket tarthasson fenn. Ezeken a vásárokon azonban a céh termékeit értékesítő görög kereskedőkkel is konkurált, azaz ugyanazon a vásáron saját tárgyaikkal is versengtek. Szintén szép példa arra, mennyire integráltak kellene az egymástól elváló erdélyi szász és magyar kutatást tárgyalni. A kiállítás a Kárpát-medence soknemzetiségű anyagát tudatosan együtt tárgyalva mutatja be. Az Umling festőasztalos-család tevékenységét bemutató tárlat eredményei is mutatták (KISS 2008), hogy nem tekinthetünk ezekre a tárgyakra a 19. századi nemzeti prizmáján keresztül. Egy olyan multietnikus terület emlékműgyűjteményéről van szó, melyben a tárgyak nem a mai határok szerint kapcsolódnak össze.

8 Néprajzi Múzeum, ltsz.: 28046
9 Néprajzi Múzeum, ltsz.: 83006



2. kép. Párna szövött vége
Torockó, ltsz.: 83006
Sarnyai Krisztina felvétele

Írjunk-e *Baziliskuszábrázolás a magyar népművészetben* címmel előadást?

A kiállítás mozaikszerű, kisebb tárgy történeti esetek láncolata. A történetek, bár időnként utalnak egymásra, közös kapcsolódási pontokra, általában nem függenek össze. Sőt, a történetek összekapcsolása még ott sem lehetséges, ahol pedig formai analógiák alapján feltételezhető volna: egy azonos minta eltérő változatainál.

Idősebb Plinius (Plinius Gaius Secundus) természettudományos gyűjteményének különböző fennmaradt szövegváltozatait és töredékeit a 15. században kezdték összeszerkeszteni az itáliai humanisták. A *Naturalis Historia* első nyomtatott kiadása 1469-ben Velencében jelent meg, 1543-ban készítette el Heinrich von Eppendorff a mű német fordítását. Johan Heyden a fordítást egy-fajta Biblia-kommentárnak dolgozta át, s ez Sigmund Feyerabend kiadásában jelent meg, Jost Amman fametszetes illusztrációival (HEYDEN 1584). A Jost Amman által elképzelt és az illusztrációban megörökített baziliskusz (3. kép) jelentette alapját Johann Siebmacher¹⁰ Nürnbergben, 1604-ben kiadott *Neues Modelbuch in Kupfer gemacht* című mintakönyvében megjelent ábrázolásának. Siebmacher baziliskusza (4. kép) a Néprajzi Múzeum gyűjteményi anyagában, a magyar publikációkban közölt tárgyak között három különböző helyen bukkant fel.

A legtöbb példány egy helyről származik, Cserépfaluból. A református borsodi faluból körülbelül harminc hímzést őriz a Néprajzi Múzeum, ezek között több baziliskusszal díszített.¹¹ Párnavégek, szálánvarrott öltéssel, piros vagy piros-kék pamutfonallal hímzettek. A cse-

10 Neve több változatban is ismert: Johann, illetve Hans keresztnévvel, Siebmacher, illetve Sibmacher írott változatban is.

11 Néprajzi Múzeum, ltsz.: 129279, 129280, 129075.

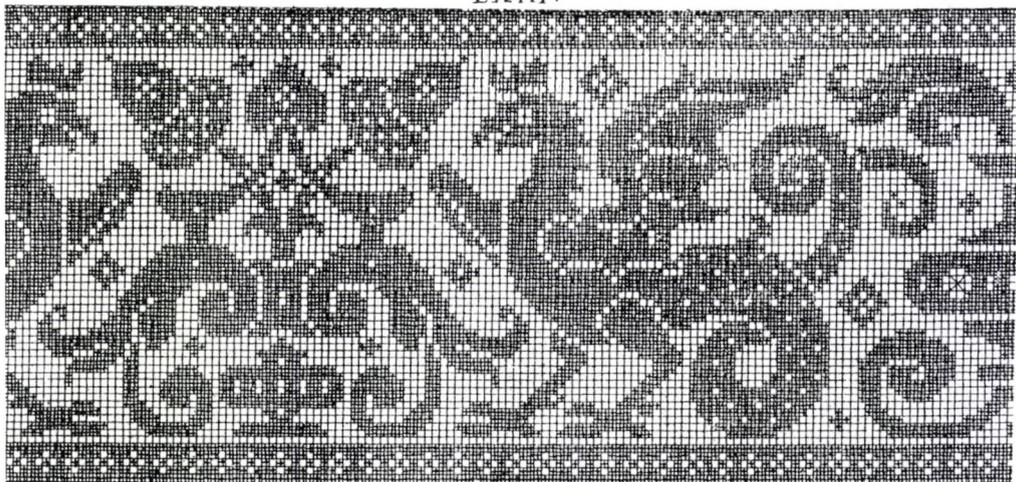
Von vierfüßigen vnd kriechenden Thieren

Basiliscus. Βασιλισκος. Basilisk.

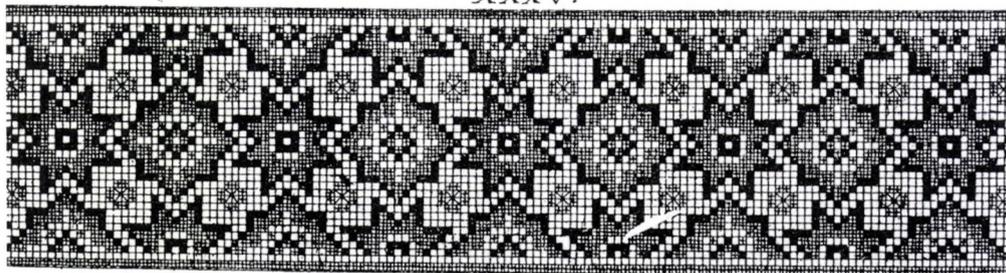


3. kép. Baziliskusz
Jost Amman fametszete Plinius német kiadásához
Digitális reprodukció

LXIII.



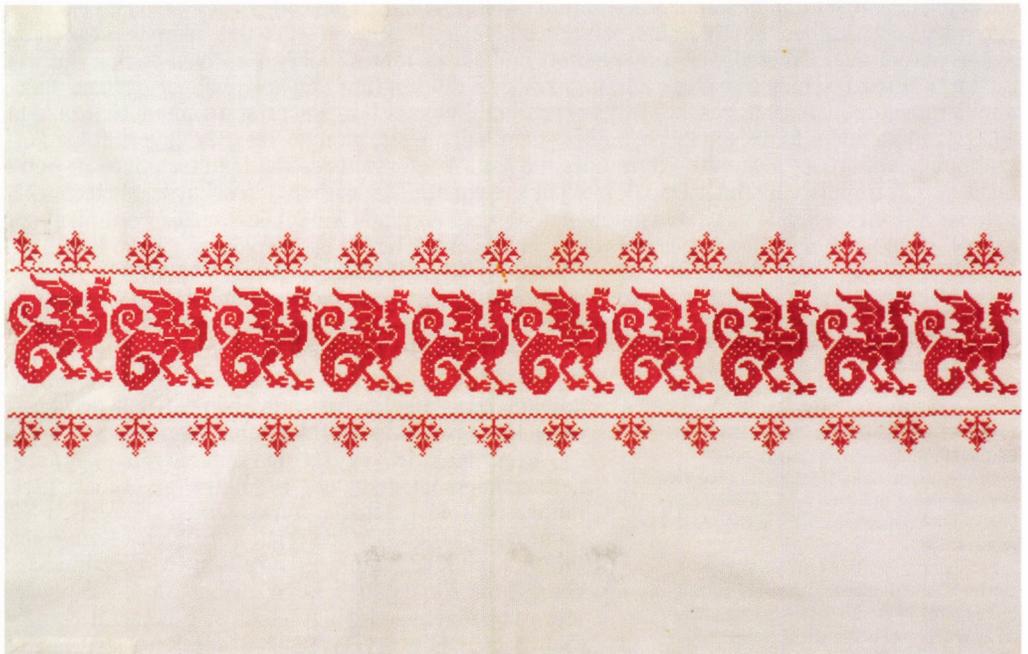
XXXV.



4. kép. Baziliskusz Sibmacher mintakönyvében
Digitális reprodukció a reprint kiadásból
Sarnyai Krisztina felvétele



5. kép. Baziliskuszok párnavégén
Cserépfalu, ltsz.: 129279
Sarnyai Krisztina felvétele



6. kép. Baziliskuszok párnavégén
Szilágynagyfalu, ltsz.: 2007.50.1
Sarnyai Krisztina felvétele

répfalusi hímzések között több állatábrázolás is felbukkan, szarvasokkal, különféle madarakkal. Pontosabban még nem behatárolható időszak darabjai, valószínűleg a 19. század első felére, középre datálhatók. A Néprajzi Múzeum 1929-ben vásárolta a kollekciót Endler Jenőné gyűjtőtől (5.kép).

Szintén párnavégek mintái között van jelen a baziliszkus Szilágynagyfalu hímzései között (6. kép). Az, hogy Szilágyságban nem általános, mutatja, hogy SZENTIMREY Judit (1974) összefoglalásában nem fordul elő. Egy 2007-ben megjelent, Szilágynagyfalu hímzéseit bemutató könyv (BÁLINT et al. 2006), mely a faluban, családoknál fellelhető régi hímzések és szöttesek bemutatását tűzte ki célul, három példányt ismertet. Egy tárgy a könyvbemutató kapcsán került a Néprajzi Múzeum gyűjteményébe, ajándékként.¹² A párnavégek 1900 körül készültek, kék vagy piros színű pamutfonallal hímezték őket.

A harmadik eset dunántúli, baranyai. Püspökbogád (ma Bogád) szöttesein fordul elő (7. kép). Itt az 1870–1880-as években kialakult egy igen díszes, szedettes technikát alkalmazó női szövés. Vőfélykendőket, komakosárra, a húsvéti szentelmények kosaraira kerülő kendőket (pászka-kendő), násznagykendőket és abroszokat díszítettek a piros pamutfonallal mintázott, igen elnagyolt, hatalmas léptékűre felnagyított motívumok (SZMIK 1902). A gazdag, zsúfolt szövés kivitelezési problémái (a hátoldalán hosszan lebegő szálak) mutatják, hogy a tárgyak képzetlen női kezek munkái. Több reneszánsz mintakönyvekből származó mustra előfordul, emellett a 19. század végén divatos mintalapok és mintafüzetek révén elterjedt természetes virágok, rózsák. A reneszánsz stílusú minták között megtalálhatók a baziliszkusok is, „sárkányos” elnevezéssel. Szmik Antal is közölt tárgyakat a mintával. Baziliszkusábrázolással díszített abroszt¹³ őriz a Néprajzi Múzeum is, és szerepel Zsolnay Teréz népművészeti gyűjteményében is egy kisebb szöttes töredékes tárgy, valószínűleg vőfélykendő vége.¹⁴

Összekapcsolható-e az azonosnak látszó emlékműanyag, ténylegesen egy történet, egy történeti lánc különböző vagy hasonló állomásait mutatja-e? Nem hiszem. Ennek a problémának a legszébb választ K. Csilléry Klára adta, aki magyar bútorokon előforduló madarábrázolásokat végiggondolva, az emlékműanyag természetére hívta fel a figyelmet: „[...] az állatábrák csak egy-egy földrajzi területen, szűkebb vagy tágabb tájegységben, de mindig csak a társadalom meghatározott rétegénél, és főként csupán rövid, legfeljebb pár évtizednyi időszakra tudtak elfogadásra találni” (K. CSILLÉRY 1998. 50). Az egyértelműen reneszánsz baziliszkus előfordulását még a korai emlékműanyagban sem magyarázhatjuk kontinuitásként. Nem tudjuk, hogy a 19. század első felében szélesebb körben elterjedt keresztzemes hímzések milyen előképek alapján készültek. A korszakból nem ismeretlenek a nyomtatott minták, és fontos előképeket jelentenek a tárgyak is. Bár a keresztzemes hímzések készítésekor gyakran korábbi tárgyak (például egyházi tulajdonban megőrzött rekehímzések, szöttesek) mintáit követik – a gyakorlat azonban 19. századi!

19. századi köznépi hímzéseink értelmezése nem lehet teljes, ha nem vesszük figyelembe a korszak női kézimunkáit megújító reformmozgalmakat. A reformmozgalom textiltechnikákat, -mintákat és a kézimunka alkalmazásának módjait is érintette. Előszörban a keresztzemes technikának azt a színes gyapjú- vagy selyemfonallal készített formáját kívánták a széles körű alkalmazásból is kiiktatni, mely igen elterjedt volt a mintakendő tanulsága alapján az iskolai kézimunka-oktatás folyamatában is (MÜLLER 1993. 89). Semper már 1860-ban a reneszánsz minták alkalmazását szorgalmazta, felvetette Siebmacher mintáinak újrakiadását (SEMPER 1860. 201).¹⁵ A két későbbi baziliszkusábrázolás már valószínűleg nem független a historizmus törekvéseitől sem. Siebmacher mintakönyve már 1874-ben megjelent Ernst Wasmuth kiadónál, Berlinben.

A reformok nem egyszerűen néhány művészettörténeti cikkben jelentkeztek, beépültek az iskolai kézimunka-oktatás anyagába, fontos terjesztői voltak a kézimunka-újságok (*Modewelt*, *Illustrierte Frauenzeitung*), a mintaalbumok, és megjelentek a kézimunkakereskedők kínálatában is. A német *Modewelt* újság, mely 344 ezer példányban jelent meg németül és még több példányban más nyelveken, rendszeresen kiadott már az 1860-as évek második felétől mintáikat, mintákat („stylgerechten Mustern”), közölte Siebmacher mintáit is. Az 1876. évi müncheni iparkiallításon példá-

12 Néprajzi Múzeum, ltsz.: 2007.50.1. Posta Rozália tanárnő ajándéka, gyűjtő: Lackner Mónika.

13 Néprajzi Múzeum, ltsz.: 135661. Fél Édit gyűjtése Bernics Jánosnétól, 1937.

14 Mattyasovszky Jakabné Zsolnay Teréz 1951-ban lefoglalt, a Néprajzi Múzeumban letétként elhelyezett gyűjteményében leltári szám nélkül.

15 Semper 1860. 201, 1. lábjegyzet: „Siebmachers Compositionen sind zum Theil in Reynards Reproduktionen der Kleinmeister wiedergegeben. Sie sollte ein Modejournalistin benützen oder noch besser kopieren und seinen Abonnentinnen statt der schlechten Sachen die man letztern jetzt bieten vorlegen.”



7. kép. Baziliskusok szőtt abroszon
Püspökbogád, ltsz.: 135661
Sarnyai Krisztina felvétele

ul nagy figyelmet kaptak M. Jörres kisasszony Sibmacher mintáival hímzett tárgyai (LESSING 1886). Az újságok mellékletei, illetve a külön albumok reneszánsz mintáinak összeállítói szakemberek voltak, Julius Lessing, a berlini Iparművészeti Múzeum igazgatója több sorozatot is publikált. Benne igen tágan értelmezte az „altdeutsch” fogalmát: a gyűjteményben helyet kaptak stílusuk miatt szláv minták is, melyek Lay Felix, illetve Stassow mintaalbumaiból származtak. A mintagyűjteményeknek nagy sikerük volt: 1886-ban az első sorozat már a 8. kiadást érte meg. A német reneszánsz minták alkalmazása összefüggött a német historizmus fő irányjaival is. Az 1870-as évektől a reneszánsz stílus egyre népszerűbb az iparművészet ágaiban (MUNDT 1973. oldalszám nélkül). Visszatekintve Lessing az időszakot így értékelte: „A német birodalom megalakulásával lendületet nyert művészi mozgalom pedig a reformáció korának formáira nyúlt vissza és a német renaissance stíljében vélte a nemzeti állandó stílt megtalálni.” (T. P. 1897. 91.) Altdeutsch bútorok, kovácsoltvas és kerámiatárgyak, lakásbelsőik mutatják: a stílus nemcsak az építészetben és az iparművészet területén hatott, megjelent a mindennapi élet tárgykultúrájában is.

A magyar kézimunka-oktatás, kézimunka előképeiben nagy hatással voltak német kiadványok, gondolatok és kézimunkaújságok. Az 1881. évi nőiparkiallítás szervezése kapcsán Gelléri közli a szervezőbizottság által összeállított, a Magyarországon könyvkereskedésekben is hozzáférhető előképgyűjtemények jegyzékét, melyek alkalmazását a kiállításra beküldött kézimunkákon ajánlják (GELLÉRI 1881¹⁶). Az ajánlott jegyzék nagy része német mintaalbum, szerepelnek Lessing gyűjteményei is.

16 Pulszky albuma mellett az alábbi albumokat, könyveket sorolja fel: Emilia Bach: Muster stylvoller Handarbeiten für Schule und Haus, I-II.; Originale Stickmuster der Renaissance; Album für Holbein-Technik; Lessing: Muster altdeutsche Leinenstickerei. I-III.; Helbing: Spitzen-Album; Schmidt: Zeichen-Atelier; Schnittmusterbuch. Einleitung zur Wäschezuschneiden.

gipürrelvél módra bedolgoz-
nak, később csipkésítést la-
sítottunk.
11. sz. Vallravetű hölgyeknek.
A divatnak leginkább megfo-
lódó vallravetű 23 cm. széles,
230 cm. hosszú két darab
libertétszalagból való, amelyet
betéttel egyesítünk a aután
fehér libertéttel bejelölük. Az
összehozott végére 23 cm.

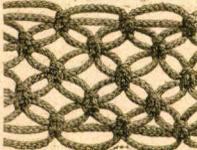


9. sz. Egy pongyola háta.

nagysága bojtot
varrunk.
12-15. sz. Haj-
szalagok. Csomoz-
zás. Ehhez a 10. sz.
A 3 cm. széles,
60 cm. hosszú be-
föld csattal ellá-
tott, aranyzövésű
színrőzse a 10. sz.
alatt találunk egy
természetes nagy-
ságu részletet. Kö-
vetkezőképpen
csomozzuk: egy
dupla betétszalag,
8 körülbelül 90 cm. hosszú, felte-
be hajtott szalag kötözünk,
így, hogy 13 egyenlő hosszú szál
lecsússzon. Aután a
1. és 4. szállal, 5. és 3. szállal, 9-10. szállal 1-1 kettős
bojt csomozunk, a szalag mindenkor ugyanabban a sor-
rendben, balról jobbra számrostotnak, mint a hogyan min-
den egyes használat után felszerelnek. Ezután 1-1 kettős
bojt csomozunk a 3-8. szállal, és a 7-10. szállal, a 9-től
*ig ismételn. A 13. sz. alatti hajszalag a 2 cm. széles



7. sz. Vánkos. Keresztöltés és hardanger-
munka. Rajz: mintav. 60. sz., 225-226. ág.
8. sz. Vánkos. Híseljőhímzés. Haja és nagy.
mintav. 60. sz., 219. ág.



10. sz. A 12. szám csomozásának egy része.

mintáját két arnyalat vörös hímző fonallal a 113,
114, 228. és 229. ág. után keresztöltéssel dolgozzuk.
Minden keresztet szem a mintán megfelelő egy
keresztűhezek.
18-19. sz. Ablakdí-
szítés ebbőlbe és szal-
agba. A két 120 cm.
széles,
350 cm.
hosszú
sált és
60 cm.
széles,
240 cm.
hosszu,
sárgás
vászón-
ból
való 20.
számú
díszit
fekete
tambu-
rrozási
vonal-
lal fel-
erősít-
tett ráté-
tmunkával,
ezenkívül
szürke fo-
nallal tam-
burrozott
szőlpánt díszít.
A függőleges szőlpántminta-
zat beleszött pikószalagból
való.
20. sz. Női hálóing. Ehhez
24. sz. A batizstafon hálóinget
hímzett betéttel díszítjük,
szórtan az elejét szögleteske
varrjuk a hátrészt pedig meg-
felelő bővítésig bokolozzuk. A
nyakkivágásra szalaggal át-
fűszött és hímzett betétet
varrunk. Az ujjakra hímzett
fodorral ellátott, 26 cm. bő
betétet tűnünk.
21. sz. Hátokabát oldalt gom-
bolva. Ehhez 25. sz. A hímzett
betéttel díszített fehér kőper
hálokabátot a 24. és 25. sz.
szerint szabjuk, az előlbin
figyelmbe véve a baloldali
átjálgó vonalát a kis rajz

fekete hárszövésalagból, amelyre arany fémleveseket
és gyöngyöket felvarrunk. Lapos aranyzalag, melyet
körvessre csomozunk a ékkörökkel díszítünk, képezi a
14. sz. alatti hajszalagot. A 15. sz. alatti szalagot átvont
szines csomozott szénór rózsaszín korallokkal van
díszítve, ehhez a legközelebbi számban jön egy termé-
szetes nagyságu részlet és hozzá való magyarázat.
16. sz. Díszkendő. Lapos kivarrás.
Az 56 cm. nagyságu takaro fehér és



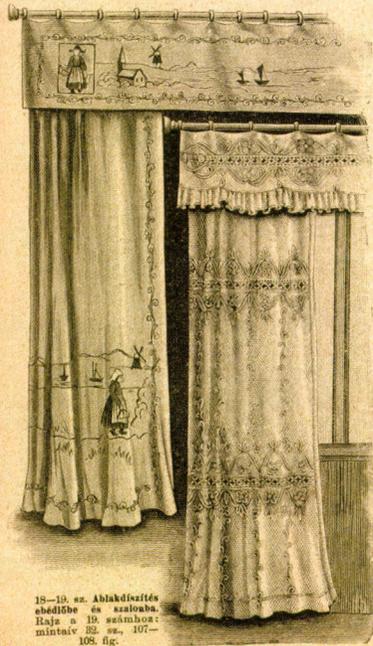
11. sz. Vall-
ravetű höl-
gyeknek.
19-15. sz.
Hajszalag.
Rátétmunka és csomozás. Ehhez 10. sz.



16. sz. Díszkendő. Laposhímzés. 17. sz. Terítők. Keresztöltés
Rajz: mintav. 95. sz., 118-
114. ág. és 71. sz., 228-229. ág.



20. sz. Női hálóing. 31. sz. Hátokabát oldalt gom-
bolva. Ehhez 24. sz. A hímzett betéttel díszített fehér kőper
hálokabátot a 24. és 25. sz. szerint szabjuk, az előlbin
figyelmbe véve a baloldali átjálgó vonalát a kis rajz



18-19. sz. Ablakdíszítés
ebőlbe és szalagba.
Rajz a 19. számhoz:
mintav. 82. sz., 107-
108. ág.

8. kép. Baziliszkus díszpárnán
A Patyolat című kézimunkaújság 1910. októberi számában
Digitális felvétel

Kiadványok, újságok révén a német reneszánsz minták elterjedése széles körű volt, hiszen már az 1885. évi általános kiállítás eredményeinek összefoglalásában, az iskolai kézimunkáknál elmarasztalják az idegen minták alkalmazását. „Sajnálkozással látjuk a magyar leánykák kezei által kivarrogtatott, hímzett stb. német középkori alakokat. [...] Hogy iskoláink női kézimunkaoktatásában az idegen motívumok annyira uralkodók, annak egyik oka az, hogy a mintáikat külföldi lapokból választják, külföldi kereskedőktől hozzátják” (MAYER 1886. 577–578). Német reneszánsz minták a 19. század végén–20. század elején újra és újra megjelennek a kézimunkaújságok mellékleteiben, illetve szerepelnek kész, félkész tárgyak formájában kézimunka-kereskedők kínálatában is. A *Patyolat* című magyar kézimunkaújság az aktuális divatos minták között mindig hozott egy-egy reneszánsz mintát is: Schönsperger 1524. mintakönyvében közölt páros madarai jelennek meg receváltozatban,¹⁷ de felbukkannak Siebmacher mintái, így a baziliszkus is.¹⁸ (8. kép.)

2008 a reneszánsz éve volt Magyarországon. Apropos, hogy a népművészet és a reneszánsz tudománytörténetileg is olyan nagyra értékelt kapcsolatát újragondoljuk. A jubileumi év arra szolgált, hogy egyszerre több intézmény keretein belül szembesüljünk a történelmi örökség mellett saját kutatástörténeti örökségünkkel is. Érdekes érzés volt, ahogyan a Magyar Nemzeti Galéria kiállítása kicsit kijelölte a mi helyünket is.

A kiállítás üzenete, hogy nem egy történet dokumentumait őrizzük, nem ugyanannak a történetnek beszélünk az állomásairól, fejlődési pontjairól, esetleg helyi változatairól. Minden helyi minta mögött más történet van. Csak az egyes tárgytörténetek felfejtése után lehet történeti láncokat alkotni, kapcsolatokat kimutatni – bár a kutatás nem tud és nem is akar Huszka történeti láncával konkurálni. Az persze nehéz kérdés, hogy a mítoszt kereső látogató örömeit leli-e a kis exemplumokban.

Nagyon bonyolult és összetett az a tudománytörténeti és muzeológiai irány, amely mentén kialakult a gyűjtemény, és megszületett a kutatás. Az iparművészet gyakorlati célt szolgáló szemlélete, a magyar stílus keresésének igénye, a magyar reneszánsz kutatása közben gyűjteményekbe és tudományos diskurzusokba beemelt, valamint a nyelvtörténet mintájára az összehasonlító módszer őstörténeti dokumentumaiként gyűjtött tárgyak: a Néprajzi Múzeum alapgyűjteménye. A kiállítás célja elsősorban ennek a szép, gyakran ismeretlen korpusznak a történetiség szempontjait figyelembe vevő kontextualizálása, bemutatása volt. A tárgyak mellett, a háttérben a gyűjtött tárgyak, az első közlések és szakirodalmi eredményeik révén benne volt persze Szendrei János és Huszka is, és csak néhányukat megemlítve: Palotay Gertrúd és persze Klári néni – a 137 éves Néprajzi Múzeum és a néprajzkutatás legendás lényei és varázslatos virágai.

17 *Patyolat*, 1906. XIII. évf. 2. sz.

18 *Patyolat*, 1910. XVII. évf. 10. sz.

Irodalom

BÁLINT Enikő – BÁLINT Michel – POSTA Rozália –
KATONA FARNAS Katalin

- 2006 Csillagok, virágok, repülő madarak.
Szilágynagyfalusi szóftesek, varrottások. H. n.,
Sárosi nyomda.

BALOGH Jolán

- 1957 Kolozsvári reneszánsz láda 1776-ból. In
CSELÉNYI et al. (szerk.): Emlékkönyv Kelemen
Lajos születésének nyolcvanadik évfordulójára.
Kolozsvár, Tudományos Könyvkiadó, 9–23. (A
Bolyai Tudományegyetem kiadványai, 1.)
– 1967 A népművészet és a történeti stílusok.
Néprajzi Értesítő, 49. évf. 73–165.

B. BOBROVSZKY Ida

- 1975 Későközépkori és reneszánsz szö-
vőművészet Magyarországon. In GALAVICS Géza
(szerk.): Magyarországi reneszánsz és barokk.
Művészettörténeti tanulmányok. Budapest,
Akadémiai Kiadó – Zrínyi, 153–197.

PLINIUS der Alter – HEYDEN, Johann

- 1584 Buecher und Schrifften von Natur, art
und eygenschafft aller Creaturen ... Frankfurt
am Main, S. Feyerabend.

CZOBOR Béla

- 1886 Kalauz Ipolyi Arnold váradi püspök úr ő
excellentiája régi és újabb műhímezés-gyűjtemé-
nyének kiállításához (1886. október 23.). Nagy-
várad, Hügel Ottó.

K. CSILLÉRY Klára

- 1998 Állatbrázolás a magyar köznépi bútoro-
kon. In FÜVESSY Anikó (szerk.): Állatbrázolás a
magyar néphagyományban. Debrecen, Ethnica,
33–52.

DENEKE, Bernward

- 1980 Hogyan fedezték fel a népművészetet az
iparművészet számára. Folcloristica, 4–5. sz.
5–59.
– 1985 Anleitungsliteratur für Handwerker. In
BRÜCKNER, Wolfgang – BREUER, Dieter (Hrsg.):
Literatur und Volk im 17. Jahrhundert. Proble-
me populärer Kultur in Deutschland. Wiesba-
den, Otto Harrassowitz, 817–835. (Wolfen-
bütteler Arbeiten zur Barockforschung, 13.)

DOMONKOS Ottó

- 1998 A magyarországi takácsok mintakönyvei.
Sopron, Hillebrand Nyomda Kft.

FEJŐS Zoltán

- 2003 Tárgyfordítások. Néprajzi múzeumi
tanulmányok. Budapest, Gondolat.

FEJŐS Zoltán (szerk.)

- 2006 Huszka József, a rajzoló gyűjtő. Buda-
pest, Néprajzi Múzeum.
– 2008 Legendás lények, varázslatos virágok: a
közkedvelt reneszánsz. Budapest, Néprajzi
Múzeum.

FÉL Edit – HOFER Tamás

- 2001 Vázlat a matyókról. In HOFER Tamás
(szerk.): Régi falusi társadalmak. Fél Edit nép-
rajzi tanulmányai. Pozsony, Kalligram, 297–315.

GELLÉRI Mór

- 1881 Az országos nőipar-kiállítás czélja és ten-
denciája. Nemzeti Nőnevelés, 3. évf. 1. sz. 1.

GROSSMANN, G. Ulrich – KRUTISCH, Petra (Hrsg.)

- 1992 Renaissance der Renaissance. Ein bürger-
licher Kunststil im 19. Jahrhundert. Ausstellung
im Weserrenaissance-Museum Schloß Brake bei
Lemgo 2.5.-18.10.1992. München–Berlin,
Deutsche Kunstverlag. (Schriften des Weserre-
naissance-Museums Schloß Brake, 5.)

HOFER TAMÁS

- 1975 Három szakasz a magyar népi kultúra
XIX–XX. századi történetében. Ethnographia,
86. évf. 2–3. sz. 398–416.

HOFFMANN, Werner

- 1987 A földi paradicsom. Budapest, Képzőmű-
vészeti Kiadó.

HÖHR, ADOLF

- 1901 Aus der Vergangenheit der Ehrsamem
Schässburger Leinweberzunft. Schässburger
Zeitung, Jg. 29. Nr. 3., 4., 5., 7., 8., 10. (lapszá-
mozás nélkül).

HUSZKA JÓZSEF

- 1883 Magyar díszítési motívumok a Székely-
földön. A Nagym. Földművelés-, ipar- és keres-
kedelemügyi Magy. Kir. Ministerium által meg-
bízott Huszka József rajztanár 1883. évi jelen-
tése. Sepsiszentgyörgy, Jókai Nyomda Rt.
– 1885 Magyar díszítő stíl. Budapest, Deutsch.
– 1888 Magyar népies és renaissance díszítme-
nyeink. Művészi Ipar, 3. évf. 1. sz. 1–19.

IPOLYI Arnold

- 1981 [1877] A magyar iparélet történeti fejlő-
dése. In RÓMER Flóris – IPOLYI Arnold – FRANKÓI
Vilmos: Egyház, műveltség, történetírás. Vál.,
sajtó alá rend. Rottler Ferenc. Budapest,
Gondolat, 120–147.

- KAMMEL, Matthias (bearb.)
2004 Faszination Meisterwerk. Dürer, Rembrandt, Riemenschneider. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum.
- KISS Margit
2008 Virágozódott... Anno. Az Umlingok Katalaszege. Budapest, Néprajzi Múzeum.
- KOSÁRY Domokos
1983 Művelődés a XVIII. századi Magyarországon. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- LESSING, Julius
1886 Muster altdeutscher Leinenstickerei. Berlin, Franz Lipperheide.
- LOTZ, Arthur
1963 Bibliographie der Modelbücher. Beschreibendes Verzeichniss der Stick-, und Spitzenmusterbücher des 16–17. Jahrhundert. Stuttgart, Hiersemann.
- MAYER Miksa
1886 A népoktatás. In KELETI Károly (szerk.): Hivatalos jelentés a budapesti 1885-ki országos általános kiállításról. IV. Budapest, Athenaeum, 569–593.
- MIKÓ Árpád
– 2006 Balogh Jolán (1900–1988). In „Emberek és nem frakkok”. A magyar művészettörténetírás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény 2. Enigma, 13. évf. 48. sz. 421–439.
– 2008 Reneszánsz, magyar reneszánsz, magyarországi reneszánsz. In MIKÓ Árpád – VERŐ Mária (szerk.): Mátyás király öröksége. Késő reneszánszművészet Magyarországon (16–17. század). II. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 115–146. (A Magyar Nemzeti Galéria kiadványai, 2008/3.)
- MUNDT, Barbara
1973 Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen. Berlin, Kunstgewerbemuseum.
- MÜLLER, Heidi
1993 Textilarbeiten im Haus. In HECK, Brigitte – MÜLLER, Heidi – LINDNER, Frederike – FACKLER, Guido (bearb.): Zwischen Schule und Fabrik. Textile Frauenarbeiten in Baden im 19. und 20. Jahrhundert. Sigmaringen, Jan Thorbecke, 86–100.
- PALÁDI-KOVÁCS Attila
2009 Források, módszerek, eredmények a népi műveltség történeti kutatásában. In PALÁDI-KOVÁCS Attila (főszerk.): Magyar néprajz I. 2. Táj, nép, történelem. Budapest, Akadémiai Kiadó, 11–38.
- PULSZKY Károly
1878 A magyar háziipar díszítményei. Budapest, Magyar kir. Egyetemi Könyvnyomda.
- RIEGL, Alois
– 1998a A modern műemlékkultusz lényege és kialakulása. In uő: Művészettörténeti tanulmányok. Budapest, Balassi, 7–47.
– 1998b Népművészet, háziszorgalom és háziipar. In uő: Művészettörténeti tanulmányok. Budapest, Balassi, 74–120.
- SEMPER, Gottfried
1860 Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten 1. Frankfurt am Main, Verlag für Kunst und Wissenschaft.
- SENTIMREI Judit
1974 Szöttes és varrottas. In Kós Károly – SESENTIMREI Judit – NAGY Jenő: Szilágysági magyar népművészet. Bukarest, Kriterion, 124–178.
- SZMIK Antal
1902 Adatok Püspök-Bogád néprajzárol. Néprajzi Értesítő, 3. évf. 179–188.
- T. P.
1897 Lessing az iparművészet új irányairól. In RÁTH György (szerk.): Az Iparművészet 1896-ban. Millenniumi emlékkönyv. Budapest, Iparművészeti Társulat, 90–95.
- VEREBÉLYI Kincső
2002 Reneszánsz hímzésminták nyomában. In uő: Korok és stílusok a magyar népművészetben. Budapest, Osiris, 69–77.
- WILK, Herta
Siebenbürgisch-sächsische Webmuster aus Tartlau. Bukarest, Kriterion.

Our objects and historical value

The article is an expanded, edited version of the lecture given on March 5, 2009 on the scholarly and museological problems raised by the exhibition in the Museum of Ethnography on "Legendary beings, enchanting flowers – the Renaissance We All Know and Love".

2008 was the Year of the Renaissance in Hungary. In 2007, when the national series of programmes was announced, it was not evident that the Museum of Ethnography should join in with an exhibition. Although the connection between Hungarian folk art and the Hungarian Renaissance is a tradition in the history of learning, the style history does not mean actual historicity or continuity. The article presents a few examples to show that it is important to know the forms of communication between the different crafts in order to be able to establish the historicity of the pattern, the composition and the materials used. To what extent are the old-style patterns and choice of material in the work of weavers working within guild frames related to the conservative, anti-innovation operation of the guild organisation (the rules applying to the masterpiece, the restriction in the use of cotton)? The article also examines the background of the cross-stitch embroideries with patterns that can be traced back to the 16th-17th century Renaissance pattern books. The identical patterns used in the embroideries of different regions (e.g. the basilisk from the Sibmacher pattern book) cannot be connected in a historical stratum investigation. The patterns that spread through the reform of applied art in the 1860s also have their place in the process of historicism, German historicism that determined the style of everyday objects ("altdeutsch"). Handcraft magazines, pattern albums and the teaching of handcrafts in schools also played an important part in the spread of embroidery patterns.



Az iványi sellő a szirének között

Drávaiványi 215 lelkes falu az Ormánságban. Amikor 1788-ban az itt lakó reformátusok engedélyt kaptak önálló lelkész tartására, és Bíró János prédikátor vezetésével megszervezték anyaközösségüket, melyhez 1789-ben filiaként csatlakozott Sósvertike, az egyházközség 400 iványi és 219 vertikei tagot számlált. Ők építették 1792-ben – saját erőből – a ma is álló, szinte érintetlen állapotban fennmaradt *istenházát*, a népi rokokó stílusú festett templomok egyik legfontosabb emlékét.¹ A templombelső szinte valamennyi faelemét kartusokkal dúsitott virágminta borítja, a hímes mennyezetéről pedig a nevezetes iványi sellő tekint le ránk.

A keresztény hagyományban a sellő a „szirének családjába” tartozik. E fantázialények az ókori görög mitológia szülöttei. A Dráva menti tájról két szirént ismerünk: Zrínyi Miklóst, az *Adriai tengerek Syrenaiát* és a drávaiványi szirént (1–2.kép). A furcsa párhuzam nem egészen alaptalan. A költő hadvezér 1651-ben Bécsben kiadott művének címében önmagát nevezte szirénnek, halhatatlanságra vágyó, átható hangú énekesnek. A *Szigeti veszedelem* című eposzát tartalmazó könyv fedőlapján mives barokk metszetet² látunk tengeri jelenettel: hullámos vízben hánykódó hajót a szerző óriási alakjával és szirénekkal. A hajó előtt a habokon két tündéri lény ringatózik: kellemes, hosszú hajú nőalakok, deréktől lefelé pikkelyes halfarokkal. Az iványi, közel sem oly kecses *sellő* mintegy másfél évszázaddal később keletkezett, s noha az iménti szirének rokona, megjelenítésének célja egészen más.



1. kép. Zrínyi Miklós: *Adriai tengerek Syrenaiá*, címlap
Bécs, 1651

1 A templomról önálló könyv készült (ZENTAI 2010).

2 A metszet Vittorio Siri *Il Mercurio overo historia...* című, 1647-ben megjelent könyv-illustrációjának adaptációja (GÖRÖG 2001. 33).

A sellő képe

Az iványi sellőt festője – gyaníthatóan Bíró János prédikátor útmutatása szerint – egy gazdag jelentésű vallási jelképrendszer fő motívumaként ábrázolta. A kazettán, fonatmintás keretbe foglalva, félig hal-, félig nőtestű figura tűnik elénk. Bal oldalán csőrében olajágot tartó, nyúlánk galamb helyezkedik el, alatta egy pontyszerű hal lebeg. A fehér táblára festett kompozíció átlós szerkezetű, egyensúlyát két, sarokba illesztett, szép rajzolatú növényi motívum biztosítja.

A „sellőnek” deréktól lefelé zöld pikkelyes, villás farkú halteste van, melyhez mellbimbós keblű női törzs csatlakozik. Két karját, ahogy az *oráns* figurája, égnek emeli, csakhogy nem imádságra-áldásra, mert tört vagy egyenes kardot és szablyát markol. Riasztó arcvonásokkal és szűrés szemmel megrajzolt kopasz feje férfias. Homlokát vörös, diadémszerű korona ékesíti, amely az erdélyi (Magyarvista, Magyarbikal, Énlaka) és a drávaszögi (Peterd) templomi ornamentika ötszirmú, széles tulipánjaira emlékeztet. Az 1974. évi restaurálás előtt készült fényképeken még gyöngyszerű fülbevalója (SZÁSZ-SZIGETVÁRI 1976. 249) is volt. – E sellő öt évvel fiatalabb, nagyon hasonló társa a Somogy megyei Szenna templomában található (3. kép). A 19. században a csodás lény „kilépett” a templomfalak közül, hogy a környékbeli pásztorfaragványok és egyéb népművészeti tárgyak díszévé váljon (vö. K. CSILLÉRY 1981).



2. kép. Sellő a drávaiványi (Baranya megye) templom mennyezetén, 1792
Balassa M. Iván felvétele, 2002



3. kép. Sellő a szennai (Somogy megye) templom padelőlapján
Nagy Pál Balázs – Nagyváty János műve,
1787
Balassa M. Iván felvétele, 2002

Az iványi sellő sajátosan összetett ábrája földézi a szirén mitológiai és középkori alakját, bibliai jelentését, a néphit vízi tündereit, a gyilkos baziliszkuszt és az ördögi démonokat. Mindezt a népművészet köntösébe öltöztetve. A mondanivaló első pillantásra egyszerű: a szirén a csábítás allegóriája. Arra inti a templomba lépő híveket, hogy álljanak ellen a gonosz kísértéseinek, mert a bűnös osztályrésze halál és kárhozat.

A két mellékfigura a Szentírásból még ma is közismert, egyértelmű keresztény jelkép. A *galamb* az ószövetségi özönvíztörténet szereplője, második útvjáról olajággal tér vissza Noé bárká-jába, jelezvén a víz apadását és a természet újjáéledését. Azóta mindenkor a remény szimbóluma,³ és a békéé, amit Isten és Noé (vagyis az ember) kötött. Ezért is tűnik föl szerte a protestáns templomokban, többek között a Dél-Dunántúlon, ahol a galamb – a pelikán mellett – a leggyakoribb figurális ábra, akár csak a festett népi bútorokon. A *hal* az egyik legkorábbi keresztény szimbólum. Krisztus követőinek titkos jele az ellenséges pogány kori Rómában. Görög nevét, az *ikhthüsz* monogramként értelmezték, mely *Iészusz Krisztosz Theu Hüiosz Szótér* (Jézus Krisztus, Isten Fia, Megváltó) kezdőbetűit rejtj magában (VANYÓ 1988. 133). Szimbolikája a vízhez és a keresztséghez kapcsolódik. A 'hal a vízben' a megkeresztelt és megváltott emberre utal. Jézus csodálatos halszaporítása révén az élet bőségét is kifejezi.

A szirén eredete és metamorfózisa

A különféle elemekből egygyé olvadt figura sokrétű jelentésének megfejtéséhez kívánatos földézni az iványi sellő eredetének forrásait és kalandos evolúcióját. Egyik, talán legrégebbi őse a *szirén*, az ókori görög folk-lór mítikus alakja. Mindig többedmagával szerepel, általában ketten vagy hárman, esetenként négyen vannak. Gyönyörű énekük ellenállhatatlan és halálos. Sziklaszigeten élnek, és búvós hangjukkal magukhoz csalogatják a hajósokat, hogy elpusztítsák őket. Erről szól a két legismertebb sziréntörténet is: Odüsszeuszé (4. kép) és Orpheuszé. Homérosz művének főszereplője úgy menekül meg, hogy árbochoz kötteti magát társaival, akiknek fülét előzőleg viasszal tömte be,⁴ az argonauták pedig Orpheusz énekének és líra-lant játékának köszönhetik életüket, mellyel túlszárnyalta a szirének hangját, akik a szégyent egyik mondában sem élték túl (GRAVES 1996. II/550; BELFIORE 2008. 606).

Az ókori görög mítosznak ezek az állandó motívumai. A szirének többi ismérve – miveltek, származásuk, lakóhelyük – bizonytalan. Sokan úgy tudják, hogy Achelóosz, a legősibb folyóisten és Melpomené, Therpszikhore vagy Szipropé múzsa leányai (TOKAREV 1988. 758), szép hangjukat anyjuktól örökölték. Egyesek szerint eredetileg nimfák voltak, mások szerint az alvilág szellemei (ZAMAROVSKY 2001. 391; BELFIORE 2008. 606). Az archaikus korban Achelóoszt halemberként is ábrázolták, és a nimfák atyját tisztelték benne. Mindenesetre a sziréntörténetek már Krisztus előtt mintegy hétszáz évvel is talányos, többarcú lényről szóltak.

Homérosz az Odüsszeiában az emberiség egyik alapmítoszáat fogalmazta meg, ezért tudott minden időben és környezetben fennmaradni. A *Szirén-epizód*ban rejlő példázatot a keresztény gondolkodók korán fölismerték, gyakran idézték hasonlatként, majd saját eszmerendszerükbe illesztették. Nekik, különösen a 2–3. század fordulóján élt Alexandriai Kelemennek, Milánói Szent Ambrusnak (4. század) és Turini Maximusnak (5. század) köszönhetjük e hagyomány allegorikus, keresztény átértelmezését és továbbvitelét. Magyarozatuk lényege: a *tenger* a világ, a *szirének* a kéjvágy és földi gyönyörök megtestesítői, a *hajó* az egyház, az *árbo*c a keresztfa, a hozzá kötözött személy *Jézus*, aki hazavezet a Paradicsomba. A pogány fabulát megtöltötték tehát „Krisztus igazi filozófiájával”, a mesés Odüsszeusz helyére valódi személyt és történelmi eseményt állítottak, a megfeszített Jézust, aki minden embert megment (HEIDL 2005. 10). A szirének a későbbiek folyamán mindinkább kiemelkednek a történetből, a halálos csábítás értelme a ke-



4. kép. Odüsszeusz és a szirének
Görög vázakép, Kr. e. 480. k.

3 A galambábrázolás egyéb jelentéseire, köztük a Szentlélekre ezúttal nem térek ki.

4 HOMÉROSZ 1986. 192–197. (XII: 39–53, 156–200.)

resztény felfogásban elmélyül. A homéroszi szirénepezidő azonban többről szól. Odüsszeusz nem csupán a kísértő veszedelmen kívánt úrrá lenni, hanem hallani akarta a szirének gyönyörű hangját és megismerni tudásukat, hiszen azt énekeltek:

„mert mi tudunk mindent [...] és mindent, mi az életadó földön megesis még”⁵

És e szálakon kapcsolódnak a szirének a művészethez és a tudományhoz.

A kereszténységben a szirén negatív szimbólum. A Biblián alapuló megítélés egyértelmű és világos, Ézsaiás próféta szavaival: „A sziréna gonosz szellem” (Ézs 13, 21; 43, 20)⁶. Az ószövegségi, Kr. e. 700–600 körüli állítás még a 18. században is érvényes, amikor az iványi szirént festették.

A középkori európai művészetekben a szirén két alfaját szokták megkülönböztetni: a madár- és a halszirént (MOHR 1988. 266). Mindkettő ókori eredetű. Fizikai tulajdonságaikat azonban a Szentírásban és az Odüsszeiában hiába keressük. Még Homérosz sem írta le, hogy néztek ki a szirének. Számukra is csak abból következtetünk, hogy a görög nyelvben akkor még létező kettes számot használta. Alakjukat vázarajzokról ismerjük. A sziréntörténet korán – egy amfora bizonyossága szerint már Kr. e. 630 táján (ZAMAROVSKY 2001. 392) – megjelenik a vázáképeken, és a Kr. e. 7–6. századtól a korinthuszi, attikai fekete alakos edények gyakori díszítményévé válik.⁷ E vázákön a szirén madártestű, asszonyfejű lény. A keresztény irodalomban a sziréneket testi mivoltukban először a Kr. u. 2. században keletkezett, a kora újkorig rendkívül népszerű *Physiologus*, a fantasztikus „természetrajz” jegyzője mutatja be. A görög tárgyi emlékekhez hasonlóan köldökig női, attól lefelé madárhoz hasonló lényként határozza meg őket (PHYSIOLOGUS 1986. 104; HORVÁTH 1921. 13).

A madárszirének mellett a görög művészi hagyaték egy másik, sokkal szebb, halfarkú nőalakról is tájékoztat. Képe – tudomásunk szerint – mintegy félezer évvel az első madárszirénes vázák után jelent meg Délosz szigetén, az ottani Szkardana-ház hellenisztikus mozaikpadlóján, hozzávetőleg a Kr. e. 2. században (DURANDO 1997. 222). E bájos, sellőszerű lény valószínűleg a szépséges nimfák, a folyók, patakok, források *naioszainak* és a tengerek *nereiszeinek* képviselője.

A szirén megjelenési formája a középkorban fokozatosan átalakul, nimfaszerű külső jegyekkel gazdagszik. Valójában a két hiedelemalak kontaminációja zajlik. Az átváltozás a képi ábrázolásokon a román kortól követhető nyomon. A 12. századtól a szirén mindinkább félig hal formában tűnik föl, jobbra kőfaragványokon, legtöbbször női – gyakran még szárnyas – felsőtesttel, nemegyszer azonban férfialakú és állatfejű. A ma ismert legrégebb magyarországi szirénábrázolás is a 12. századból való. A pécsi székesegyház altemplomának egyik gyámkövén (PAL-ÚJVÁRY, szerk. 2005. 421) kifaragott, kissé hiányos figurája kétfelé ágazó farkával – a római síremlékek gorgóihoz hasonlóan – omega jelet alkot, amivel talán a földi élet véges voltára utal (5.kép).

5. kép. „Sellő” a pécsi székesegyház altemplomának gyámkövén 12. század Székesegyházi kőtár, Pécs



5 HOMÉROSZ 1986. 197 (XII: 189–191.)

6 A magyar bibliafordítások a Septuaginta sziréneit struccal és más állatokkal helyettesítették.

7 SARTI 2007. 138 és a 35–38., 41., 48., 51. képek.

Festett ábrázolásának jeles korai példái a svájci Zillis falu Szent Márton-templomának 1113–1130 táján készült famennyezetét díszítik (6. kép). A zillisi szirének kettős halfarokkal rendelkeznek. Egyiküknek embertörzse és farkasra, sakálra emlékeztető állatfeje van, mellette egy megköötözött ember látható, aki valószínűleg nem más, mint Odüsszeusz.⁸ A másik fajta zillisi szirén derék fölött teljesen antropomorf, hosszú hajú és nőies.⁹

A halfarkú nőalak képzete a középkorban Európaszerte ismert. Helyenként más-más eredettörténet kapcsolódik hozzá. Egyik változatáról, a tündéri angolszász *mermaid*ről (tengeri kisasszonyról) – az ókori görög szirénnel tartott rokonság mellett – sokan föltételezik, hogy kelta istenség volt (JOBES 1962. II/1093).

Az újkorban a szirének története kettéválik, világi és egyházi úton halad tovább, ami formai és tartalmi különbségekben is megnyilvánul. A profán elágazás a humanizmus térnyerésének következménye. Az immár megkövesedett, végletes ellentéteket hordozó szimbólum pozitív tulajdonságai kerülnek előtérbe: a szépség, a szerelem ígérete, a tehetség és a tudás. A szirén a 15. században a reneszánsz művészetek kedvelt témájává válik, mindenekelőtt a halnőváltozat. A lény a kora újkorban egyre szépiül: arca bájos, haja hosszú, keble és karja vonzóan formás. A 16. századtól kezdve a kettős farkú ábrázolást lassan háttérbe szorítja a derékig haltestű, gyönyörű lány. A barokk és rokokó művészetben már a női szépség megtestesülése, így szerepel Csokonai Vitéz Mihály *A' Duna' nimfája* című költeményében is. Népszerűségét jelzi, hogy alkalmazták címerképként, hajóorron, kályhacsempen, sőt még asztallábként¹⁰ is. A címeremléma, mivel rendszerint hosszú életű, jól reprezentálja a szirén átalakulásának folyamatát. Például Varsó címerének 14. századi férfifejű, madártestű figurája a 16. században deréktől fölfelé nőalakot ölt, alul viszont szárnyas-lábas jószág marad, még 1652-ben is libaszerű, 1750-re azonban bájos sellő válik belőle, 1938-ban pedig már kecses, haltestű, szőke hajú lányként mutatkozik.¹¹

Az újkori szépséges halleány – Andersennél *A kis hableány* –, a népmesék és mondák *vízi tündére* elbűvölő külsejét részben tőlük is kölcsönözte. A lengyel szájhagyomány szép történeteket őriz a Visztulából kifogott éneklő sellőről, aki megmentéséért hálából vette oltalmába Varsót. Aranyhajú, bűvös hangú, szerelemre hívó, bajhozó társait megtaláljuk szinte az egész európai folklórban. Hozzánk legközelebb a német *Nixét*, *Wellét*, a délszláv *vilákat* és az orosz *ruszalkákat* (TOKAREV 1988. II/605). A népköltészet fölfedezése, a néprajzi tudományok 18. századi ébredése és főként a 19. századi kutatások terelték rájuk a figyelmet. Az elragadó teremtmények reménytelen és végzetes szerelmi történeteikkel nagyon jól beleillettek a romantizmus érzelműs, egzotikumokra fogékony szellemiségébe. Írók és zeneköltők sokaságát ihlették meg, Heintől, Puskintól Tompa Mihályig; a *Ruszalkáról* Antonín Dvořák operát is írt.

A vízi tündérek jelen vannak a magyar népköltészetben is. A regék és mondák világában legtöbbször folyókhoz, tavakhoz és vízparti várakhoz, épületekhez kötődnek mint a hely szelleme. A Duna, a Tisza, a Balaton és a Fertő-tó tündérei, vízi szellemeiről már Ipolyi Arnold is értekezett 1851-ben a *Magyar Mythológiában* (IPOLYI 1929. 169). Fölfedezte a vizek tündérei, szellemei és a klasszikus nimfák rokonságát, és megkülönböztetett figyelmet szentelt a „*legsajátosságos vízitündéri*” sellőnek. Arról is tájékoztat bennünket, hogy e különös lény neve a „csak minap fölébresztett... Sellő”, és idézi a szombatos kódex két versorát, amely nem hagyta feledésbe merülni:

„oltalmát ha kéred a mennynek urának
Sellők sem tündérek ám neked nem árthatnak”
(IPOLYI 1929. 170)



6. kép. „Halsziren” hárfával a zillisi Szent Márton-templom mennyezetén Svájc, Graubünden, 12. század eleje

8 CLAUSSEN 1994. 347, 375. – A műre Balassa M. Iván volt szíves fölhívni figyelmemet.
9 BACKOFEN 2002. Internetcím: <http://www.books.google.hu>. 2009. III. 26. – A műre Balassa M. Iván volt szíves fölhívni figyelmemet.

10 Lásd például a székelykeresztúri 15–16. századi szirénes csempét és az alsócsernátoni Cseh-kúriából származó 812. leltári számú, 18. századi asztalt a Csernátoni Hasznamm Pál Múzeumban!

11 N. n.: History of Warsaw's Coat of Arms. Internetcím: <http://www.e-Warsaw.pl> /2/ 2008. XII. 12. – A műre Balassa Eszter volt szíves fölhívni a figyelmemet.

Ipolyi e tekintetben is fontos dologra tapintott, mert *sellő* szavunk történeti etimológiája azóta is megfejtésre vár. Használata lényegében csak a 19. századtól adatolt (MTESz III/512, BENKŐ, szerk. 1967–1976.). A népnyelv nem ismeri sem a *sellőt*, sem a *szirént*, ezért is hiányzik valamennyi tájszótárból.

Hiedelemmondáinkban a személytelen „tündérek” rendszerint csapatosan tűnnek föl a vizek mentén, szépen énekelnek, táncolnak, csábítóak és veszélyesek. Nem sokat tudunk róluk, mert a tündérhiedelmek a magyar néphit egyik legvékonyabb rétegét alkotják. A történetekben néha szó esik a félig *haltestű tündérről* is. Baranyából mindössze két ilyen adatot idézhetünk: az egyiket Berze Nagy János közölte Bodáról, a másikat magam gyűjtöttem Kemsén, az Ormánságban.

„Sokat hallotta beszélni, hogy a nagybicsérdi malomárókba, a hid közelibe éfékó tündérok fürönnék. A tündéroknek fölű lánytestik, alu mög haltestik van. [Bank Laci béresgazda] Bátor embör vót, aszonta, hogy ü mögnézi, igaz-e. Egyik éccaka punt éfékó a hidra mönt. A tündérok csakugyan ott füröttek. Heten vótak. Ütet is csaaták a vízbe...”¹²

„Hát úgy mondták, hogy ha elmegy fürödni, ott vannak a vizitündérok [...] olyanok, mint a szép lányok, aztán van nekik szárnyuk meg farkuk...”¹³

A protestáns templomi szirén

A szirén külsőségeiben is megnyilatkozó kettős természete miatt rendkívül alkalmas volt a bűn „gyönyörű” vonzásának és rút kimenetelének érzékeltetésére. Hosszú keresztény története folyamán, az Ószövetségtől a 18. századig számos jelentésváltozáson ment át, a szimbólumok szimbólumává lett. A komplex kérdéskörből ezúttal csupán az iványi sellő és szűkebb környezetének jellemzőit próbálom megragadni.

A keresztény úton „haladó” szirén sorsa, szerepe világi társától merőben eltérő módon alakult, és ez a képi megjelenítésben is tükröződik. Noha mitológiai, néphitbeli örökségét az újkorban sem vetkőzte le egészen, negatív tulajdonságai domborodtak ki, amiben nem csekély szerepet játszott a reformáció. Sokszínű képze a félelem, a bűn és a halál gondolatkörére szűkül. A Szentírás alapuló értelmezésben a szirén az Isten-ellenesség szimbólumává vált. Jelentése kiterjedt az ördög kísértéseire és a behódolásra, a paráznság bűnére, amely nemcsak a bujaságot, a házastársi eskü megszegését, hanem az Isten iránti hűtlenséget, a vele kötött szövetség föl-bontását is magában foglalta. MÉLIUSZ JUHÁSZ Péter (1568; idézi GÖRÖG 2001. 23) a testi-lelki paráznság metaforáját látta benne. A református prédikációkban¹⁴ a szirén egyre inkább általános bűnszimbólum lett. A bűn és az apokaliptikus büntetés szemléltetőszeként alkalmazták. Szenzuális képi ábrázolását is fontosnak tartották, mert elősegítette az argumentációt, és a hívek számára állandóan jelen lévő figyelmeztetésül, fegyelmezésül szolgált. A mondanivalóból az is következett, hogy az illusztráció egyre kevésbé kívánt pozitív esztétikai formát, így a szirén keresztény alakja, világi rokonával ellentétben, inkább csúnyult, mint szépült.

A félig haltestű lény festett ábráinak egy jól körülhatárolható korpusza a Kárpát-medence protestáns templomaiban maradt fenn a 17–18. századból, nagyrészt Erdélyben. Alakja mellé azonosításul nemegyszer a „SIREN” nevet is odaírták (Szilágyolompért, Bánffyhyunyad) (8. kép). Jellegzetes képviselőit és 15–17. századi nyomtatott mintaképeit 2008-ban Kiss Margit és Tasnádi Zsuzsa mutatta be a Néprajzi Múzeumban.¹⁵ A szirén alakjának megformálása a templomi képeken elég változatos. Erdélyben még a 18. században is gyakran kettős farkú teremtmény, a legkorábbiaként számon tartott, 1766-ban a tancsi mennyezetre festett, szirének közé sorolt lénynek viszont hosszú S alakú, spirálisan kunkorodó kígyófarka van. A szirén általában magányosan uralja a táblamezőt, de előfordul egy vagy két szirén társaságában is (7. kép). Mindegyik messze esik a világi, romantikus ideálképtől, amiben közrejátszik ugyan a képírómesterség hanyatlása is – a virágzó asztalosok ebben a korban már szinte mindenütt nehezen birkóznak meg a figurális ábrázolással –, a fő ok azonban a kép főntebb kifejtett funkciójában rejlik.

A tancsi templomban látható alak mellé festője, Parajdi Illyés János egy, a *Jelenések könyvéből* vett bibliai szövegrészt is fölír. Sorai a másik egyetemes bűnszimbólumot, a „babiloni nagy paráznát” idézik (Jel 17, 1-7, 15). A kettős lény ábrázolása uralkodói jelvényekkel – korona, uralkodói pálcá, gyöngy, trombita – összhangban áll a bibliai citátum tartalmával. SZACSVAY ÉVA

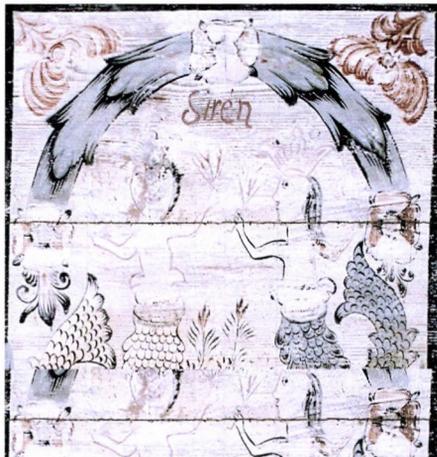
12 BERZE NAGY 1940. III/341. Elmondta Végh József, szül. 1881, Boda, 1935.

13 ZENTAI 1983. 90. Elmondta Nagy József, szül. 1894, Kemse, 1971.

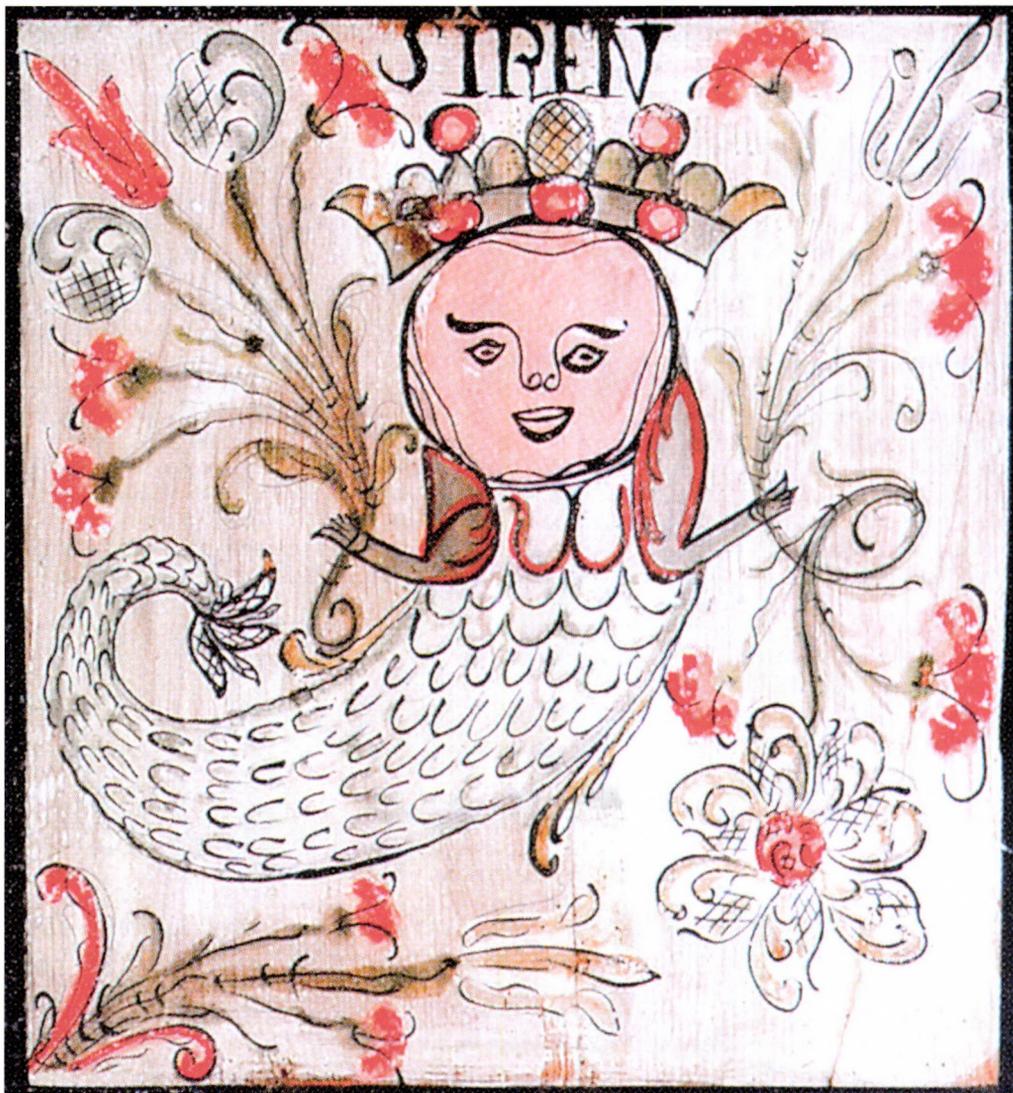
14 Lásd részletesen GÖRÖG 2001!

15 Kiállítás és katalógus. Kiss 2008a. 158; TASNÁDI 2008a. 24, 38.

7. kép. Két szirén-sellő a krasznai (Szilágy megye) templomban
Pataki Asztalos János műve, 1736
Balassa M. Iván felvétele, 2005



8. kép. Szirén-sellő a szilágylompéti (Szilágy megye) templomban Asztalos
Budai Sámuel és András műve, 1778



(1999. 203) külön tanulmányban mutatott rá, hogy a tancsi figura és sok más festett templomi szirén attribútumai miként illeszkednek az *utolsó ítélet* fogalomkörébe. A tancsi kép és szöveg kapcsolata kulcsfontosságú bizonyítékként szerepel Görög Hajnalka finom analizisében is, melynek révén föltárul, hogyan fonódhatott egybe a babiloni parázna- és a szirénábrázolás jelentése (GÖRÖG 2001. 21–25). A tancsi „szirén” kígyóként formált alteste viszont a Sátán legismertebb alakváltozatát is fölidézi, amelyben Ádámot és Évát kísértésbe vitte.

A kígyó képében járó gonosz sajátos megtestesülése a baziliszkus, mely tekintetével öl. Eredendően szintén ókori mitológikus szörny, neve is a görög *baszileiosz* (király, uralkodó) szóból származik. Idősebb Plinius úgy írta le, hogy nemcsak mérge pusztít, de pillantásától és lehetétől kiszárad a fű, megrepednek a sziklák (TOKAREV 1988. 1/43; VANYÓ 1988. 105). Az Ószövegségben is szerepel (Zsolt 91, 13; Ézs 11, 8; 59, 5; Jer 8, 17) mint az istenfelő embert fenyegető veszedelem jelképe (VANYÓ 1988. 105). A középkorban a bűn, a halál, az ördög és az Antikrisztus megtestesítője (MKL 2006. XI/673, Diós szerk. 2004–2008). Ő az *áspiskígyó* és – talán diadémszerű taraja miatt is – a néphit *kígyókirálya*. Története és ikonográfiája igen gazdag, művészi ábrázolásainak száma végtelen. Legtöbbször koronás kígyó, sárkány, sárkánykígyó képében mutatkozik. A reformáció kezdetén készült gúnyrajzokon pápai tiarát visel, például Luther Márton bibliafordításában, az 1522-ben nyomtatott *Szeptemberi testamentumot* illusztráló Lucas Cranach-fametszetben.¹⁶ A baziliszkus gyilkos pillantása révén maga az alakot öltött „szemmelverés”. A világi lírában a szerelmi ígézetet fejezi ki, Balassi Bálint szavaival: „Csak az szép leányok s az baziliskusok/ hogy az szemekkel ölnek”.

Az iványi sellő alakja és jelentése

Az iványi sellő a szirénmotívumtár és -szimbólumrendszer szinte valamennyi főbb elemét magába sűríti. Halszirén alakja fölidézi a mitológiai sellőt és a baranyai néphit vízi tündereit. A kép szellemisége, a tárgyi attribútumok, a korona és a kardok a Bibliából és a protestáns példázatokból származnak. A sellő meztelen női melle a bujaság vétkére, a figura kétnemű avagy nemtelen volta és tárgyi kellékei pedig a széles értelemben vett paráznaság főbűnére utalnak.

A fölvázolt tények és interpretációk tükrében végezetül újra szemügyre vesszük az iványi sellőt, és mérlegeljük, milyen is valójában. Fenyegető lény inkább taszító, semmint vonzó. Kissé formátlan, mogorva férfiarcán elsőként ártó szeme tűnik föl. Nézése olyan átható, mint a *baziliszkus*, amely pillantásával öl. Helyi szóhasználat: „csúnya a szöme nézete”.¹⁷ Akárcsak a babiloni parázna vagy a baziliszkus, az iványi sellő is koronát visel. Tekintete mintha arra intene: Ne közelíts! Kezében a végítélet jelképeit tartja. Baljával szablyát, jobbával tört emel a magasba, melyek azt sugallják, hogy „halálnak halálával halsz”, ha engedsz az ördög csábításának, az Isten elleni hamis tanoknak és a tiltott testi örömeknek. Ha elköveted a paráznaság főbűnét, nemcsak tested pusztul el, hanem a lelked is, mert nem részesülsz az örök életben. A kettős halál keresztény alaptételét legszebben talán Assisi Szent Ferenc fogalmazta meg 1225-ben, a *Naphimnuszban*:

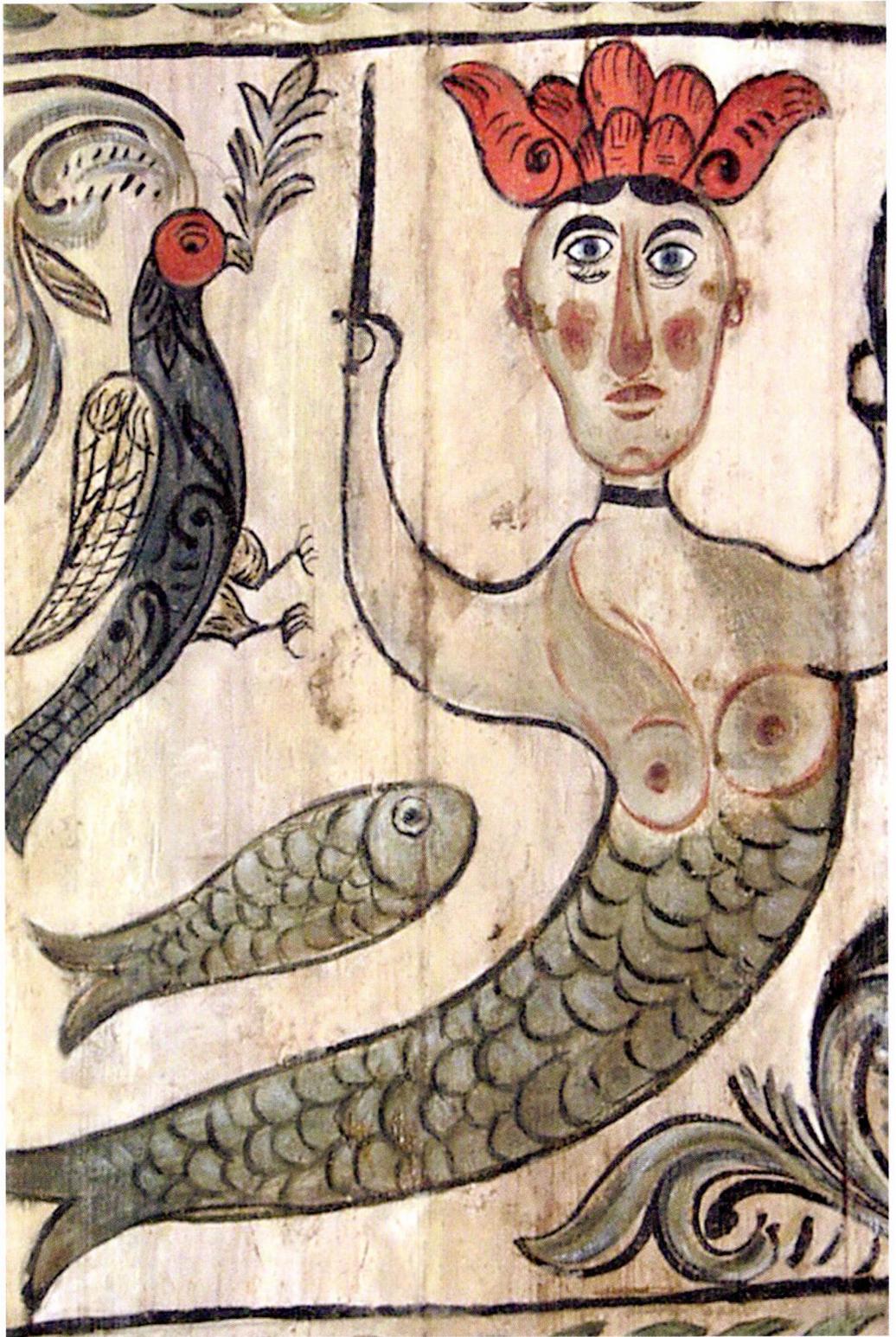
„Áldjon, én Uram,
mi nővérünk, a testi Halál,
ki minden élő embert megtalál.
Akik halálos bűnben hálnak meg, jaj azoknak,
boldogok, akik szentséges akarathoz igazodnak,
nem tesz kárt bennük a második halál.”¹⁸

A sellő-szirén gazdag teológiai jelentéstartalma révén az iványi templomban állandóan „kéznél” lévő exemplumként szolgált a prédikátoroknak, hogy Isten, ember és a Sátán viszonyának ezernyi aspektusát érzékeltessék. A *tanítást* hallgató hívek a mellékalakokkal megfestett képet „olvashatták”, mint egy *biblia pauperumot*. Egyszerűen azt üzentek nekik: a hívő keresztények (hal) álljanak ellen a kísértésnek, a paráznaságnak (sellő), és számíthatnak Isten oltalmára (galamb olajággal), máskülönben az utolsó ítéleten nem lesz kegyelem (kardok).

¹⁶ STARKE 1982. 116. – A műre S. Szabó Péter volt szíves figyelmemet fölhívni.

¹⁷ Kovács Sámuelné, sz. 1893. S. gy. 1972.

¹⁸ Dsida Jenő fordítása, 1997. 392. – Az idézetet Balassa Eszternek köszönöm.



Irodalom

- BACKOFEN, René
2002 Zillis. Online-Journal für systemisches Denken und Handeln. Sept 2002. Internetcím: <http://www.books.google.hu>. (Letöltés: 2009. március 26-án.)
- BELFIORE, Jean-Claude
2008 A görög és római mitológia lexikona. Debrecen, Alföldi Nyomda.
- BENKŐ Loránd (szerk.)
1967–1976 A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I–III. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- BERZE NAGY János
1940 Baranyai magyar néphagyományok. I–III. Pécs, Kultúra Könyvnyomdai Műintézet.
- CLAUSSEN, Hilde
1994 Odysseus und das grauisige Meer dieser Welt: zur ikonographischen Tradition der karolingischen Wandmalerei in Corvay. In KELLER, Hagen – STAUBACH, Nicolaus (Hrsg.): Iconologia Sacra. Mythos, Bildkunst und Dichtung in der Religions- und Sozialgeschichte Alteuropas. Berlin – New York, Walter de Gruyter, 341–382.
- K. CSILLÉRY Klára
1981 Sellő. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): Magyar néprajzi lexikon. 4. Budapest, Akadémiai Kiadó, 436–438.
- DSIDA Jenő
1997 Légy már legenda. Budapest, Püski.
- DURANDO, Furio
1997 Hellasz a nyugati kultúra bölcsője. Budapest, Officina '96.
- GÖRÖG Hajnalka
2001 Képmetamorfózisok. Protestáns képteológia és alkalmazásai a 17–18. század prédikációelméletében és -gyakorlatában. Erdélyi Múzeum, 63. évf. 3–4. f.
- GRAVES, Robert
1996 The Greek Myths. I–II. London, The Folio Society.
- HEIDL György
2005 A keresztény és a szirének. Budapest, Kairosz.
- HOMÉROSZ
1986 Odüsszeia (Devecseri Gábor fordítása). Budapest, Európa.
- HORVÁTH Sándor
1921 A Physiologus. Ethnographia, XXXII. évf. 1–40.
- IPOLYI Arnold
1929 Magyar Mythologia I–II. Budapest, Zajti Ferenc.
- JOBES, Gertrude
1962 Dictionary of Mythology, Folklore and Symbols I–II. New York, Scarecrow Press.
- KISS Margit
– 2008a Virágozódt...Anno. Az Umlingok Kátólaszegen. Budapest, Néprajzi Múzeum.
– 2008b Alakos ábrázolások a templomokban. In FEJŐS Zoltán (szerk.): Legendás lények, varázslatos virágok – a közkedvelt reneszánsz. Budapest, Néprajzi Múzeum, 137–159.
- MÉLIUSZ JUHÁSZ Péter
1568 Az Szent Iánosac tött Ielenésneç igaz és Irás szerint való Magyarazata Praedicatiok szerint. Várad.
- MKL
2004–2008 Magyar Katolikus Lexikon I–XIII. (Főszerk. Diós István) Budapest, Szent István Társulat.
- MOHR, Gerd–Heinz
1988 Lexikon der Symbole. München, Eugen Diederichs.
- PÁL József – ÚJVÁRI Edit (szerk.)
2005 Szimbólumtár. Jelképek, motívumok, témák az egyetemes és a magyar kultúrából. Budapest, Balassi.
- PHYSIOLOGUS
1986 Physiologus. (Mohai András fordítása.) Budapest, Helikon.
- SARTI, Susanna
2007 Görög művészet. Budapest, Corvina.
- STARKE, Elfriede
1982 Kostbarkeiten der Lutherhalle Wittenberg. Berlin, Evangelische Verlagsanstalt.
- SZACSVAY Éva
1999 A szirén mint jelkép. Apokaliptikus szimbólumrendszer elemei a református ábrázoláson. In KÜLLŐS Imola (szerk.): Hagyományos nő szerepek. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság – Szociális és Családügyi Minisztérium, 200–208.

SZÁSZ János – SZIGETVÁRI János

1976 Népi építészetünk nyomában. Budapest,
Műszaki Könyvkiadó.

TASNÁDI Zsuzsa

- 2008a Nyomtatott könyvek és fametszetek. In
FEJŐS Zoltán (szerk.): Legendás lények, varázslatos
virágok – a közkedvelt reneszánsz.
Budapest, Néprajzi Múzeum, 19–55.
- 2008b Díszített iratok és kéziratok. In FEJŐS
Zoltán (szerk.): Legendás lények, varázslatos
virágok – a közkedvelt reneszánsz. Budapest,
Néprajzi Múzeum, 115–135.

TOKAREV, Sz[ergej]. A[lekszandrovc]. (szerk.)

1988 Mitológiai enciklopédia. I–II. Budapest,
Gondolat.

VANYÓ László

1988 Az ókeresztény művészet szimbólumai.
Budapest, az Apostoli Szentszék Könyvkiadója.

ZAMAROVSKY, Voytech

2001 Istenek és hősök a görög-római mondavi-
lágban. Budapest, Magyar Könyvklub.

ZENTAI Tünde

- 1983 Ormánsági hiedelmek. Folklor Archívum
15. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia,
Néprajzi Kutató Csoport.
- 2010 Drávaiványi. A Dél-Dunántúl festett
templomai. Pécs, Pro Pannonia Kiadó.

ZRÍNYI Miklós, Groff

1981 Adriai tengernek Syrenaia. Bécs. Hason-
más. Budapest, Magyar Helikon.

The mermaid of Iványi among the sirens

In the southern part of Hungary, in Baranya county, the painted wooden ceiling of the Calvinist church of Drávaiványi dating from 1792 and decorated with a floral pattern also has a panel containing biblical symbols. The main figure in the composition is a creature half woman, half fish, a “mermaid”; on her left is a dove holding an olive branch in its beak and below it a fish.

The author interprets the religious message of the image and outlines the history of the portrayal of mermaids. The mermaid was a harmful, tempting creature, like her relatives, the ancient Greek sirens and nymphs and the water-sprites of European and Hungarian folklore. Its notion is rooted in Greek mythology and art. Through Homer’s *Odyssey* the sirens became incorporated into European spiritual culture and on Corinthian and Attic vase paintings they assumed the form of a female head on the body of a bird from the 7th to 6th centuries BC. Objects from the 2nd century BC also preserved the image of a beautiful nymph-like female with the body of a fish. In Christian iconology the mermaid is regarded as a siren, as its “fish siren” variant. In the Middle Ages the variants of the siren with both bird and fish bodies existed side by side, then at the dawn of the Modern Age the bird siren began to disappear. During the Renaissance the figure of the mermaid with the body of a fish became increasingly popular; later in secular Baroque and then in Romantic art it became the symbol of female beauty and the inspirer of the arts. However, in Christian religious symbolism both the siren and the mermaid appear as an embodiment of temptation by the devil and represent the cardinal sin of lust. In painted church ornamentation it carries the latter meaning and in order to emphasise this message it was portrayed in an increasingly alarming form. In the Late Middle Ages the figure generally has a double fishtail like the Roman Gorgons, then from the 17th century the single-tailed version increasingly predominated. In Hungarian Protestant churches in Transylvania, the name ‘Siren’ was also written beside such mermaid-like figures and it was supplemented with numerous attributes warning of punishment in the other world mentioned in the Bible. In the Christian view the figure not only combined elements of the siren and the nymph but was also given other characteristics of evil beings, particularly those of the basilisk.

The Iványi symbol also bears the signs of contamination. The body is that of the mermaid but the head is masculine, the piercing gaze and the crown are those of the murderous basilisk and the Babylonian harlot. She holds up a sword and dagger in her hands, the symbols of double death, suggesting that anyone who does not resist the temptation of the devil will not only die a physical death but will not enjoy eternal life either. The *fish* symbolises the believing Christians, the *dove with an olive branch* refers to the story of the Flood, and conveys the message that the good who are without sin can count on the protection of God.

The mermaid-siren figure has survived in many variants in the Protestant churches of Transylvania but, according to present knowledge, the Iványi mermaid has only one parallel in Transdanubia, painted in 1787 in the Calvinist church at Szenna in Somogy county. Both “church sirens” are among the last representatives of the figure anywhere in the Carpathian Basin. The figure was no longer portrayed in the 19th century and in the 1830s this particular style of decorative church painting came to an end. But the mermaid lives on – without any religious ethical content – in folk beliefs and as an ornament in shepherds’ carvings, right up to the 20th century.

A népművészet-szemlélet változásai és a Nemzeti Múzeum 1852–1898*

Bátky Zsigmond a néprajzi múzeumok szervezéséről kristályos világossággal megfogalmazott *Útmutató*jában, melyet a Múzeumok és Könyvtárak Főfelügyelőisége 1906-ban adott ki, magát a tudományszakot, amellyel foglalkozik, összefoglalóan „néptannak” nevezi. Ez a tudomány szerinte az ember tan (fizikai antropológia), az őstörténet, a néplélektan, a összehasonlító nyelvészet és az emberföldrajz szomszédságában helyezkedik el, tárgya pedig kiterjed a Földön lévő összes emberfajtára, amelyek a fejlődés különböző fokain állnak. A különböző fejlettségű embercsoportok megismerése, összehasonlítása az etnográfia voltaképpen célja. Mint írja, „E munkásságnak az lesz a végső összefoglaló eredménye, hogy a különböző fokozatokat egy szellemi processus egyes momentumaiként fogjuk felismerni, vagy más szóval az emberi öntudatnak és észnek kifejlését fogjuk megtalálni a *szerves egésznek* felismert emberiségénél.” (BÁTKY 1906. 3.) Bátky felsorolja a néptan összetevőit, a gazdaság-, társadalom- és a kultúratan, ez utóbbi körébe tartozik a nép szellemi és anyagi kultúrájának vizsgálata. Bátky talán itt használja először a magyar néprajzi irodalomban szabatos etnológiai/antropológiai értelemben a kultúra fogalmát. Adolf Bastianra hivatkozva hangsúlyozza, hogy „az egész emberi nem, nemcsak testileg, hanem szellemileg is egységes, hogy t. i. művelődése a *közös emberi öntudat* fejleménye”. A kultúra tehát folyamat, melynek hordozói az egyes népek, a kultúra etnikus vonásai azonban csupán időlegesen (BÁTKY 1906. 4). Történetileg nézve a néprajzi gyűjtemények voltaképpen jelenkori régészeti múzeumok, a régészet és néprajz között szerinte nehéz határt vonni. Bátky etnográfiai felfogásának kiindulópontja egyetemes, s azok a példák, melyeket a szerveződő néprajzi gyűjtés számára adott, ennek megfelelően az ország minden nemzeténél és nemzetiségénél fellelhető javakra kiterjednek.¹

Bátky *Útmutatója* a parasztság és pásztorok tárgyi kultúrájának példáit gyűjti össze, ám egyetlen sorában sem szól a nép művészetéről vagy művészkedéséről. A népi textilekkel kapcsolatosan utal ugyan a falusi lakosság s köztük a nemzetiségek ízlésére, esztétikai és intellektuális képességeire, fantáziájára, még az európai művészeti stílusok befolyására is, de tekintettel arra, hogy a nép tárgyi felszereléseiben nem különít el művészi és nem művészi darabokat, a díszes tárgyakal kapcsolatban sem használja a művészet fogalmát, Bátky sem állítja ekkor sehol, hogy azokat „művészetnek” lehetne tekinteni. Csupán évtizedek múlva, 1928-ban teszi közzé Györffy Istvánnal együtt a *Magyar népművészet* című kötetet (BÁTKY–GYÖRFFY–VISKI 1928). 1906-ban a díszítőmotívumokat sem tárgyalja külön, az azokat hordozó tárgyaktól elszakítva, s talán már ezzel is állást foglal a „népi díszítőművészet” akkortájt már évtizedes vitáiban. Bátkynak ez az írása méltán nevezhető a tárgyi néprajz tudománnyá válásában fontos állomásnak (GUNDA 1978; FEJŐS 2000b). Az *Útmutató* kiadási éve csupán egyetlen évvel előzte meg Malonyay Dezső *A magyar nép művészete* című művének első, Kalotaszeggel foglalkozó kötetét (MALONYAY 1907).

Bátky *Útmutatójánál* sokkal szélesebb körben hatottak a tudományos szférán kívül Malonyay Dezső – 1907-től kezdve megjelentetett – *A magyar nép művészete* című sorozatának kötetei. Malonyay az etnográfia egész témakörét mindenestül a művészet fogalmának rendeli alá: „A magyar paraszt holmija, háza, temploma, a magyar parasztlelet környezete és jelenetei lehet-

* A kézirat lezárása 2003. szeptemberében történt. A tanulmány az OTKA T30291 kutatási program keretében készült.

¹ Bátky újtó volt a terepmunkában is, ahová igen megalapozott elméleti háttérrel ment – Jankó megbízásából Kalotaszegre –, hogy a Néprajzi Múzeum korábban, így a millenniumi kiállítás során megszerzett tárgyai mellé adatokat, kiegészítéseket gyűjtösn (FEJŐS 2000b). Jankó saját kutatási programját 1891-ben tartott előadásában foglalta össze, ebből kiviláglik, hogy kilenc évvel korábban Jankó még kevesebb tudatossággal határozta meg, határolta el feladatát (JANKÓ 1993 [1892]. 251–276; SZILÁGYI M. 1984. 271–288). Itt köszönöm meg Hofer Tamásnak és Fejős Zoltánnak a dolgozat elkészítése során nyújtott sokféle bibliográfiai segítségét és szakmai tanácsot.

nek igen érdekes és becses dokumentumok tudományos néprajzi szempontból, de művészi értéke csak annak a népi alkotásnak van, amelyben festői, plasztikai, szerkesztésbeli, vagy díszítési szépségekben nyilvánul meg a nép alkotó temperamentuma; művészi hasznát csak annak a népi holminak vesszük, amelyet ösztönszerű, naiv, de annál egészségesebb szépérzéssel alkot és díszít a mi csudálatosan művész parasztunk. Kissé erőszakosan ugyan, de éppen ennek folytán és erre a célra kérjük ki e munka során a népművészetet az ethnografiától” – írja bevezetőjében MALONYAY (1907. 10).

A magyar néprajztudomány története régebb óta nyomon követi azt a szemléleti változást, amely teljesen kifejtett formájában Malonyay Dezső Kalotaszeg-kötetében jelent meg, s amelyet a 19. század fordulóján főképpen a népművészeti érdeklődésű szecessziós művészek befolyásának szokás tulajdonítani (KRESZ 1952; 1968; KRESZ-SZABOLCSI, szerk. 1973; NÉMETH 1977a; 1977b; 1979; SÁRMÁNY 1977; 1987–1988; GELLÉR-KESERŐ 1986; HOFER 1988; JURECSKÓ 1989; 1992; KÓSA 2001. 114–18; VEREBÉLYI 2002). Valószínű, hogy a szemléletváltozás háttérében inkább Malonyay írói-művészeti nézetei álltak, amelyek már párizsi tartózkodása idején, a nyolcvanas években kialakultak. Ekkor került Malonyay – a párizsi művészeti élet olyan jellegzetes alakjaihoz hasonlóan, mint Justh Zsigmond – a francia „modernisták” körébe, kiaknázva a maga számára a francia művészetfilozófus, Hyppolite-Adolphe Taine művészetfelfogását.² Justh szerint Taine nézeteinek kulcsszavai: *milieu, hérédité, circonstance historique* (JUSTH é. n. 57). A kortársak által használt *modernista* kifejezéssel kapcsolatban Halász Gábor Justh kapcsán megjegyzi, hogy annak „tudománya a természetudomány, de az átöröklésből mítoszt csinál és költészetet”.³ Ez a művészeti modernizmus volt annak a kapcsolatnak a szemléleti alapja, amely Malonyayt a népművészeti kiadását támogató Koronghy-Lippich Elekkel, továbbá a Justh-kör másik tagjával, a kötet pártfogójaként emlegetett Berczik Árpád költővel, valamint Pekár Gyulával is összekötötte (MALONYAY 1907. 15; vö. PÓR 1971; JURECSKÓ 1992). A magyar nép művészete eszmei alapjául nem a korban aktuális etnográfiai elméletek szolgáltak, hanem Malonyay művészetfelfogása, melyet már Párizsban megfogalmazott, s amelyet egyaránt felhasznált regényeiben, művészettörténeti monográfiáiban és „néprajzi” munkáiban. Mint 1899-ben, Párizsban kelt levelében írja, „nem hiszek a »l’art pour l’art«-ban, sőt gonosztevé abszurdumnak tartom. A lart’ pour l’homme-ot valom, s egyelőre, míg teljesen megerősödik a magyar művészet, míg hatalmas, nagy amatőr magyar közönség nincsen, a »lart pour la Nation«-ra esküszöm.”⁴ Az esztétikai minőség alapján válogató népművészeti szemlélet, valamint a terepmunkán alapuló, az előzetes ideologikus megfontolásokat ez idő tájt elutasító etnográfia kettősségéről főként Kalotaszeg néprajzi felfedezésének tudománytörténeti feldolgozásai kapcsán esett és esik szó (GYÖRFFY-VISKI 1933. 275–276; HOFER 1988; FEJŐS 1998; 2000b). Az a Malonyay által felvetett szempont azonban, hogy tudniillik a *művészeti ösztön vagy géniusz* működése lényegesen megkülönbözteti a magyar paraszti élet tárgyait más nemzetek produkcióitól, nem Malonyay elméjében fogant meg elsőként, az – mint az alábbiakban szó lesz róla – már kötetének megjelenése előtt hangot kapott.

Az alábbiakban figyelmünket a népművészet fogalmának, illetve „múzeumi reprezentációjának”⁵ kialakulására fordítjuk. Arra keressük a választ, hogy mikor s hogyan jelent meg nálunk a népművészet képzete, s hogy ez a képzet milyen kapcsolatban állt a 19. század második felének művészeti elméleteivel. Választott módszerünkben nem a népművészet későbbi vagy újabb elmé-

leteire, hanem főként a kor viszonyaira, a tárgyi néprajz anyagával kapcsolatosan megfogalmazott egykorú állításokra és nézetekre voltunk tekintettel. Kérdéseink arra irányultak, hogy a népművészet esztétikai felfogása mennyiben járult hozzá, hogy e tárgyak – mint a népélet reprezentánsai – utat találjanak a múzeumokba.⁶

2 Malonyay a Kalotaszeg-kötet bevezetőjében hivatkozik Taine szempontjaira. A néppel kapcsolatos művészetszemlélet egyik legfontosabb figurája maga Justh, akinek írói munkásságára nézve Taine biztatása döntő impulzusnak bizonyult (JUSTH é. n. 36, 57–58; Taine nézeteinek befolyásáról vö. KÓSA 2001. 117).

3 Halász Gábor (JUSTH é. n. 9).

4 Idézi GOSZTONYI 2003.

5 Fejős Zoltánnak a Néprajzi Múzeum gyűjteményeiről írt tanulmánya a „múzeumi reprezentáció” fogalmát tudományelméleti kitekintésben használja (FEJŐS, FŐSZERK. 2000. 17–19).

6 FEJŐS 2000a. 42–44; 2000c.

A *népművészet* mint magától értetődő fogalom mai használója számára szinte teljesen elfedi azokat a kétségeket és problémákat, amelyek a nép által készített *artefaktok*⁷ kapcsán az 1860–1880-as években még nagyon is az előtérben álltak. Lehet-e egyáltalán a nép díszesebb használati tárgyait a *magasművészet*tel egy kategóriába foglalni? Ha igen, miféle művészi értéke lehet ezeknek?

A maguk egyediségében értékesek-e, vagy mint a nemzeti díszítőművészeti hagyomány hordozói? Milyen helyet foglalnak el a művészet egyetemes fejlődésében? Milyen kapcsolatba hozhatók a történelemmel és a történelmi stílusokkal? A nép mindennapi életének használati és reprezentációs eszközeit társadalmi keretek között is meg kell-e őrizni, s szükséges-e, hogy ezek számára külön múzeumokat hozzanak létre? Milyen szerepe van ebben a népművészetnek? Ezek a kérdések foglalkoztatták a népi iparral, a nép művészkedésével foglalkozó szerzőket.

Sorra véve a népi ipar, illetve a nép művészetével kapcsolatosan felvetett szempontokat, szembevetünk e tárgyanyszeg értékelésének változása, melynek során a nép művészete a század fordulóját követően elismerten bevonul a nemzeti művészet szférájába, mondhatni annak forrásává magasztosul. Egy újabb német, illetve dán tanulmány magát a folyamatot az *etnikus tartalmak esztétizálódásának* nevezi, mely párhuzamosan zajlott az esztétikai értékű tárgyak és produktumok, s főként a művészeti emlékek nacionalizálásával, általános művészi értékükön túli, nemzeti sajátosságai felfedezésével (STOKLUND 1999. 11–13). A népművészet fogalma megszületésétől kezdve sokszor került tudományos viták keresztjébe. Korábban inkább a magas- vagy stílusművészethez való viszonyát, társadalmi hatókörét vizsgálták, később szóba kerültek osztálykötöttségei, a populáris vagy tömegkultúrához való hasonulásának vagy különbözőségének kérdései (HAUSER 1958. 307–404; SCHARFE 1974). A hazai népművészet-kutatás is számba vette a népművészet-fogalom körüli 19. századi diskurzusokat, azonban ezek esztétörténeti előzményeiről általában kevesebb szó esett (PALOTAY 1948; KRESZ 1968; K. CSILLÉRY 1979; HOFER 1992; KÓSA 2001. 114–118).

Az utóbbi évtizedben a kutatás homlokterébe kerültek a múzeumok mint a társadalmi emlékezet intézményei. Különösen a historizmus történelemszemléletének befolyása nyomán jöttek létre mindenütt a múlt megőrzésének különböző intézményei s köztük a nemzeti jelzővel illetett múzeumok (CAPITANI 1997. 33). A múzeumok szerepére vonatkozó elméletek közül elsősorban azokat kell megemlítenünk, amelyek a muzealizálódás és esztétizálódás összefüggéseire mutatnak rá. Hans Georg Gadamer szerint a múzeum a dolgok általános funkcionális értékére, mulandóságára adott intézményes válasz, s a múzeumi értékelés centrumában főként az eredetiség, az időtlen jelenlétesség, a relikviaszerűség szempontjai állnak (GADAMER 1994. 230; KORFF 2000. I/42). Peter Sloterdijk a múzeumokat ezzel szemben a dolgok idegenségére adott válaszok helyének tartja, voltaképpen az „idegen világgal folytatott intelligens határforgalom” helye, „az elidegenítés iskolája” (KORFF 2000. 42–45).⁷ Elidegenítés, hiszen a népi kultúra körében maradvá, annak tárgyaival a múzeumlátogató nem mint saját kulturális közegével, hanem mint a „múzeumkultúra” részével szembesül. Harald Weinrichs szerint a múzeum egyrészt gyűjtőhely, lerakat, képletesen szólva magazin, másrészt viszont „aggregát” is. Aggregáthoz hasonlít annyiban, hogy a kiállítások újabb és újabb összefüggéseket jelenítenek meg, azaz voltaképpen aggregálják magát az időt. A néprajzi múzeumokkal kapcsolatban leginkább Peter Sloterdijk elmélete tűnik számunkra meggondolandónak, a néprajzi tárgyak ugyanis épp idegenszerűségükkel, egzotizmusukkal tűnnek ki. A múzeum nemcsak az etnográfiai emlékek tára, hanem – mint Sloterdijk fogalmaz – a látogató számára „a belső etnográfia” eszköze is (KORFF 2000. 43).

A külön etnográfiai múzeumok létrehozásának legfontosabb társadalmi-eszmei feltétele a város-falu *dichotómia* társadalmi tudatosulása volt a század utolsó harmadában (MORAVÁNSZKY 2002. 95–99). A társadalom kettős kultúrájának képzete, a falu és a város, paraszti és polgári világ eredendő (érték)különbözőségének szemlélete vezetett ahhoz, hogy a néprajzi emléktárház számára szinte mindenütt külön nemzeti/néprajzi múzeumokat létesítettek (JOHLER 2002. 61–64). Ezen múzeumok két típusa, a *Völkerkunde*, illetve *Volkskunde* múzeumok azonban más-más eszmék nyomán születtek meg. Az etnográfia egyetemes gyűjteményei s különösen az Európán kívüli vagy természeti népek emlékei megtalálták helyüket a 19. századi *Völkerkunde* múzeumaiban. A *Völkerkunde* múzeumok, melyek a saját gyarmatokról gyűjtött etnikus emléktárházat őrzik, szoros kapcsolatban álltak a birodalmi szemlélettel, kifejezve annak egyetemes hatalomfelfogását (KARASEK–TIETMEYER 2002. 16).⁸ Az anyaországokban élő népek emlékei számára legtöbbször csak igen későn, az 1880–1890 években kezdtek múzeumokat létrehozni. Az Osztrák–Magyar Monarchia Lajtán túli felében sem alakult ki a birodalom falusi népességének emlékeiből külön gyűjtemény. Amíg az iparműmúzeumok létrejöttük után azonnal vagy hamarosan állami intézményeként működtek, az osztrák néprajzi múzeum egy magán-

7 Az „artefakt” kifejezést Fabian nyomán használom (FABIAN 2002. 21–40).

8 A múzeumokkal mint az emlékezet helyeivel kapcsolatos újabb elméleteket összefoglalja KORFF 2000.

9 A *Völkerkunde* típusú múzeumok birodalmi-politikai hátterével kapcsolatos múzeumelméleti irodalmat lásd FEJŐS 2000a. 13–17.

egyesület kezdeményezésére jött létre Bécsben, határozott összművészeti programmal. A folyamat némileg hasonló volt ahhoz, mint amely nálunk is lezajlott; kezdetben egyes kutatók, illetve társadalmi egyesületek álltak a múzeumalapítás élére, s csak ezután vált állami intézménnyé a Néprajzi Múzeum, mely – noha gyűjteményeit külön épületben helyezték el 1892-ben – 1947-ig voltaképpen rész-múzeum, a Nemzeti Múzeum egyik osztálya volt.

A néprajz és népművészet összefonódó szemlélete

Korántsem tarthatjuk esetlegesnek vagy véletlenszerűnek azokat a 19. század utolsó harmadában zajló vitákat, melyekben a népi „artefaktok” társadalmi elfogadottságát esztétikai vagy művészi minőségük hangsúlyozásával is el kívánták érni (HOFER 1992; JOHLER–NIKITSCH–TSCHOFEN, Hrsg. 1999; JOHLER 2001; 2002). A népművészet kifejezést valószínűleg Rudolf von Eitelberger használta elsőként 1876-ban (GRIESHOFER 1992. 88). Az újabb tudománytörténeti vizsgálódások is utalnak arra, hogy a tárgyi néprajz anyagának társadalmi elfogadottságához a művészeti nézetek is hozzájárultak. A hazai néprajzi és művészettörténeti publikációk már korábban elemezték a népművészet fogalmának konstruált jellegét¹⁰ (HOFER 1991a; 1999. 108–134). Ebben a konstruáló folyamatban a múzeumok, köztük a néprajzi, helytörténeti és történeti múzeumok fontos érték-kijelölő és -konzerváló funkciót tölthettek és töltenek be (DENEKE 1992).

Nemcsak a népelet tárgyait, hanem díszítményeiket önmagukban is a hagyomány részének tartották. Mondhatni ezért, hogy a tárgyakon fellelhető ornamentika is átesett a népművészettel kapcsolatos szellemi kiválasztófolyamatokon.¹¹ Annak feltételezése, hogy a nemzetinek tartott motívumkincs valamiféle válogatótevékenység eredménye, természetesen nem jelenti azt, hogy tagadni lehetne a népi tárgyakon alkalmazott motívumok eredetiségét vagy azoknak a csoportokban-kultúrákban kialakult hagyományos, elfogadott jellegét. A konstruálással kapcsolatos kifejezés elsősorban az irodalomban és a tudományos életben zajló értelmező tevékenységre vonatkozik, melynek során a motívumokat felfedezték, annak formáit meghatározták és megmagyarázták, majd köztudottá tették a nemzet egésze számára. A népművészet motívumkincsének eredeti tudói és alkalmazói ugyan a paraszti kultúra körülhatárolt rendszerében működtek, azonban produktumaik nemzeti szférába emelésének processzusa a magaskultúrában, a tudományos és múzeumi életben zajlott.¹² E feladat részét alkotta nemcsak a motívumok összegyűjtése, hanem kiválogatásuk és nemzeti jellegük megnevezése, más nemzetek motívumkincsétől való elhatárolása is. A történetek elemzésénél így számba kell vennünk nemcsak a nép művészsével kapcsolatos vitákat, hanem általában véve a művészet keletkezésével kapcsolatos antropológiai elképzeléseket is. Ez utóbbiak ugyanis eredendő befolyást gyakoroltak a magyar motívumkincs jellegéről hangoztatott megállapításokra.

A nép művészetével kapcsolatos diskurzus a 19. század hatvanas és hetvenes éveiben az egyes nemzetek irodalmában nem elkülönülten, hanem szélesebb, európai keretek között folyt. E vonatkozásban nem létezett speciális magyar álláspont, más művészeti centrumoktól függetlenül kialakult, önálló magyar népművészeti szemlélet. Ezt annak ellenére meg kell állapítanunk, hogy

a hazai megszólalók többsége a téma kapcsán nem utalt elképzeléseinek külföldi analógiáira, esetleges forrásaira. Alábbi vizsgálódásaink mégsem maradhatnak meg a magyarországi események és diskurzusok bemutatásánál. A szélesebb történeti összefüggések ugyanis nem rajzolhatók meg csupán a történeti Magyarország vagy az Osztrák–Magyar Monarchia keretei között: a művészeti elméletek többsége jóval szélesebb körben hatott.

10 „Die Vorstellungen von Volkskunst sind kulturelle Produkte; wer sie aus welchen Motiven heraus konstruiert hat, wäre noch zu untersuchen.” (HOFER 1992. 68.)

11 Ebből az aspektusból tekintve a nemzeti művészet vagy a nemzeti zene fogalma és tartalma is hasonló konstruáló folyamat révén alakult ki, lásd a következő jegyzetet.

12 A hagyományok „feltalálásával” vagy a „tömeges hagyománytermelés” 19. század végi folyamatával kapcsolatos elképzeléseket többnyire Eric Hobsbawn elmélete alapján fejtik ki (HOBBSAWN 1987. 127–197). Az osztrák néprajz vonatkozásában lásd JOHLER 2001. 87–108.

13 A múzeum, illetve a táruk megnevezéseit évek szerint lásd FELŐS, főszerk. 2000. 931.

A néprajzi emlékmű a Nemzeti Múzeumban

Abban a néhány évtizedben, amikor az etnográfia körébe sorolt emlékek még csak a Nemzeti Múzeum gyűjteményeiben szétszórtan léteztek, majd amikor 1872 után azokat újabb vásárlások és ajándékok útján előbb annak Ethnographiai Osztályán, illetve Néprajzi Tárába¹³ egyesítették, a múzeum etnográfus gyűjtői és a vezetés kö-

zött hamarosan megmutatkoztak az ezek értékével kapcsolatos felfogásbeli különbségek. Xántus János visszaemlékezései, majd Jankó János beszámolója alapján ismeretes, hogy a Néprajzi Tár emlékanyaga veszélyeztetett helyzetben volt ezekben az évtizedekben, így jórészt a molyok prédájává vált Reguly Antal negyvenes években tett obi-ugor és finn gyűjtésének prémánya. Az 1873-as bécsi világkiállításra Xántus János és Rómer Flóris által egybegyűjtött magyarországi néprajzi anyag, valamint a Xántus által 1869–1870-ben államköltségen felkutatott értékes távol-keleti tárgyak zöme hamarosan kikerült a Néprajzi Tár vagy Osztály gyűjteményéből, átsorolták azt az újonnan felállított Iparművészeti Múzeum állományába (SÁNDOR 1951. 185–204; SELMECZI KOVÁCS 1997. 7–17; GRÁFIK 1997. 18–44; SZEMKEŐ 1997. 57–82). Amennyire ma ez megítélhető, a szereplők egy része s különösen Xántus ezt részben azoknak az ellenérzéseknek tulajdonította, amellyel a Nemzeti Múzeum igazgatója, Pulszky Ferenc állítólag vele, illetve a néprajzi tárgyakkal szemben viseltetett. (Állítólag „zsbívásárnak” minősítette volna az ethnographiai gyűjteményt, illetve Xántus indonéziai, kelet-ázsiai tárgyait [SELMECZI KOVÁCS 1997. 15].) Az ellenérzések alapja – ha voltak ilyenek – sokkal inkább a néprajzi emlékek értékének megítélésével kapcsolatos nézetkülönbség lehetett. Xántus későbbi visszaemlékezéseiben utal arra, hogy az Iparművészeti Múzeum megalapítását miniszteriális szinten azért szorgalmazták, mert ettől várták a hazai művészeti ipar fejlődését, és az ízlés *stylszerű irányban* történő nemesítését (SELMECZI KOVÁCS 1997. 13). Mindez egybevágott a nemzeti művelődés programjával is, azzal a programmal, amely a Nemzeti Múzeum igazgatója előtt is lebegett. A kor talán legműveltebb polihisztorának, Pulszky Ferencnek célja ugyanis egy „nemzeti művelődési intézmény” létrehozása – amint azt a múzeum díszlépcsőházának 1875-re elkészült freskója is szemlélteti –, a tudományok és művészetek eszközeivel felemelendő nemzet felvilágosítása és nevelése volt (MIKÓ–SINKÓ, szerk. 2000. 620–623).

A Nemzeti Múzeum = a nemzet történetének gyűjteménye vagy gyűjtemény a nemzeti művelődés számára. Pulszky Ferenc és a Nemzeti Múzeum programja

A magyar országos múzeumok többsége a Magyar Nemzeti Múzeum osztályaiból fejlődött ki. Kevésbé ismerjük a Nemzeti Múzeumnak azt az állapotát, amikor az még mindenféle nemzeti gyűjtemény őrzési helye volt, legyen szó művészeti alkotásokról, régészeti emlékekről, természetrajzi vagy ipartörténeti tárgyokról, kiemelkedő művészeink és politikusaink emléktárgyairól. Azóta, hogy József nádor előterjesztése nyomán a rendi országgyűlés 1807-ben megalapította a nemzet múzeumát, bekebelezve Széchenyi Ferenc 1802-ben a nemzetnek adományozott könyvtárát is, az intézmény státusa nem sokat változott (SZALAY szerk. 1902; BERLÁSZ 1981. 75–85). Eltekintve a nagyobb vásárlásoktól, mint általában például Jankovich Miklós anyagának megszerzése volt 1836-ban, a gyűjtemény évtizedeken át főként magánosok adományaiból gyarapodott (MIKÓ, szerk. 2002). A korábbi évtizedekben alapítványi tőkéből működő Nemzeti Múzeum helyzete csak a kiegyezéssel rendeződött. Ekkor állami intézménnyé alakították át, s fenntartásáról az éves büdzsé keretében, évi százezer forint javadalmazással az ország költségvetése gondoskodott. A változások élén 1868-tól Pulszky Ferenc állt, aki ezt a rendszeres támogatást a múzeum szervezeti átalakítására és gyűjteményének tervszerű kialakítására igyekezett fordítani. Az első esztendő, amikor a múzeum már állami dotációból működött, 1870 volt (PULSZKY F. 1874. 1086). Ahogy Pulszky Ferenc beszámol róla, a Nemzeti Múzeum intézményi rendjét még 1892-ben is csak hét osztály alkotta, ezek a Pénz- és Régiségtár; a Könyv és Irattár; az Állattár; az Ásvány- növény- és ethnográfiai Gyűjtemény és a Modern magyar és idegen festmények tára (PULSZKY F. 1892. IV.–XI.). Ekkorra már különvált a régi művészet anyagát őrző Országos Képtár (SZABÓ–MAJOROS, szerk. 1992. 15–16).

Pulszkynek igencsak határozott elképzelései voltak az európai múzeumokról s arról is, hogy miféle intézményekre van szüksége Magyarországnak. Múzeumokkal kapcsolatos eszméit emigrációja idején, már 1852-ben, Londonban, az University Hallban tartott előadásában kifejtette. Ebben az előadásában már megjelentek azok a történelemszemléleti, valamint történelmi antropológiai nézetek, amelyeket később, a Nemzeti Múzeum élén állva sem tagadott meg. Megjegyzendő, hogy Pulszky az ötvenes években úttörőnek számított történelmi és antropológiai múzeumszemléletével, hiszen a tudománytörténeti kutatások főként az 1860-as évek után létesült európai múzeumok körében regisztrálták e szemlélet megjelenését (SZILÁGYI J. Gy. 1995. 913–918; KÓSA 2001. 107). Fentebb idézett, 1852-ben tartott előadásában Pulszky a múzeumok elrendezésének általános szempontjait veszi sorra, sürgetve a nagy nemzeti gyűjtemények s különösen a British Museum átrendezését. Előadásának címe: *Haladás és hanyatlás a művészetben: és egy*

nemzeti múzeum berendezése (SZILÁGYI J. Gy. 1995; 1997). A következetes történelmi és gyűjteményi szemlélet érvényesülésének hiánya miatt kritikával illeti a British Museum rendszerét, ahol „a Parthenón mesterműveitől egyenesen a kitömött bálna és bivaly elé lépünk, és két óriási zsiráf áll őrt a vázagyűjtemény előtt” (PULSZKY F. 1852 [1996]. 25–28). Érvelése szerint a múzeumnak biztosítania kell a műemlékek bemutatását, a régiségeket és természettudományos tárgyakat a bemutatáson túl még megérthetővé is kell tennie azáltal, hogy azok elrendezésénél vezérelveket és folyamatosan végigvitt rendszert követ. Ez a kívánatos rendszer csupán a fejlődés szemléltetése, az egymásra épülő civilizációk emlékeinek történeti bemutatása lehet. Egy olyan múzeumnak, melyet korunk igényei és kutatásai szerint rendeztek be, a civilizált népek műalkotásait kronológiai rendben kell elhelyeznie – vallja Pulszky –, s a kronológiailag rendezett műalkotások hű képet adhatnak arról, hogy hogyan is fejlődött ki az emberiség művészi fantáziája. Hozzáteszi még: „ez lenne a Történelem Szellemének megtestesülése” (PULSZKY F. 1852 [1996]. 28). Ebben a szemléletben az egymást követő stílusok szerinti rendezés, a stílusok egymásból való kifejlődésének szemléltetése egyben az emberi nem fejlődését is láthatóvá, érzékelhetővé teszi.

Annak ellenére, hogy Londonban a tárgyak elrendezésének módjával az ötvenes években Pulszky nem értett egyet, még évtizedek múltán is, a Nemzeti Múzeum élén állva a British Museum a követendő példa szemében.¹⁴ Nemcsak gyűjteményeit tekintve, hanem főként azért, mert – mint írja – „kezdettől fogva a nemzeti tulajdon jellegét viselte”, s a parlamentől húzta dotációját, igazgatása pedig műértő kezekre volt bízva. 1875-ben a múzeumokról írt cikkében Pulszky éles különbséget tesz a fejedelmi és arisztokrata alapítású, valamint a nemzeti múzeumok között. Mint megfogalmazza, sok múzeum fejedelmi kincstárakból alakult ki Európában, így a fejedelmi ház magánbirtokának tekintik azokat, mivelhogy a szükséges anyagiakat a civillistából kapják. Pulszky szerint ezen utóbbiak gyarapítása ezáltal minduntalan – egyéni hajlamoknak és változó szeszélynek – volt és van kitéve (PULSZKY F. 1875. 227). A *nemzeti múzeum* megjelölést fontosnak, sőt alapvetőnek tartja egy múzeum esetében, azonban korántsem valamiféle szűk, etnikus tartalmat ért ezen. Az angol National Gallery példájára hivatkozza hangsúlyozza, hogy „az angolok az által, hogy képtárokat nemzetinek nevezik, csak azt akarják kifejezni, hogy az nem királyi, hogy a nemzet adja reá a pénzt, nem a civillista”. Hozzáfűzi még, hogy a British Museumban elnevezése ellenére a legkisebb teret foglalják el az Angliában talált régiségek (PULSZKY F. 1875. 229). Ugyanakkor Európában alig néhány olyan múzeum van, mely kizárólag egyetlen nemzet emlékeit gyűjtené. Ilyen például a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum, a Bayerisches Nationalmuseum Münchenben, a Römisch-Germanisches Museum Mainzban s két múzeum Kopenhágában, illetve Stockholmban. „Németország, a Skandináv országok s Oroszország fővárosi gyűjteményei mind nem nemzetiek, de császáriak és királyiak, ugyanazért gyarapodások nem folytonos, ha a fejedelem nem műértő.” (PULSZKY F. 1875. 232.)

Szerinte tehát a *nemzeti múzeum* kifejezés önmagában korántsem jelentheti egy szűk körű, egyetlen etnikum emlékeit felsorakoztató gyűjtemény létrehozását, hanem a nemzeti művelődés olyan egyetemes intézményének életre hívását, melyet a nemzet önmagának és önmagáért tart fenn (SZILÁGYI J. Gy. 1995. 913–918). E nézeteivel minden bizonnyal reagálni kívánt azokra a meglehetősen éles, ám névtelenül megjelent véleményekre, melyek egyetemes múzeum helyett *tartományi* múzeumot láttak volna szívesen a Nemzeti Múzeum helyén, s melyek szerint a Nemzeti Múzeum mindenirányú fejlesztése kivihetetlen. A névtelen felszólaló szerint, utalva Xántus keleti gyűjtőútjára, a Nemzeti Múzeumban nincs szükség keleti tárgyakra és egyiptomi régiségekre, „ha ezt akarjuk, akkor töröljük el mindenekelőtt a magyar nemzeti múzeum elnevezését”.

Ezzel szemben viszont a *magyar* vagy a *magyarral valami viszonyban álló* tárgyak teljes körű gyűjteményeit kell létrehozni¹⁵ (ARCHEOLÓGIAI ÉRTESÍTŐ 1869). Akárki volt is e támadás szerzője, véleménye jelezheti számunkra, hogy Pulszky egyetemes múzeumi szemlélete saját korában korántsem volt általánosan elfogadott, s hogy az etnikus szemléletű múzeumi programoknak is fontos és befolyásos képviselői voltak jelen a nyilvánosság színterén (MAROSI 1999. 333–339; 2000. 5–26). Pulszky számára ekkorra viszont már csak a múzeum egyetemes programja az egyedül elfogadható, 1875-re voltaképpen kimondatlanul elhatárolódik saját fiatalkori romantikus antikvitásszemléletétől is. Mint

14 Halász Gábor a hetvenes években működésüket kezdő társadalomtudósokat s köztük Beöthy Leót, Pulszky Ágostot és Hunfalvy Pált „magyar viktoriánusoknak” nevezi, s noha Pulszky Ferenc idősebb volt náluk, szemléletét sok vonás kötötte össze ezekkel a pozitívista társadalomtudósokkal. A kérdésről lásd ZSIGMOND 1974. 62–64.

15 Az Archeológiai Értesítő névtelenségbe burkolózó felszólalója mögött talán Ipolyi Arnoldot sejtethetjük.

megfogalmazza, a múzeumok a nemzetek életében „nemcsak a művelődési fokot jelzik olyan pontosan, mint hőmérő a temperatúrát, hanem egyszersmind mutatják azt is, mily állás az, melyet minden nemzet a politikai világban követel. Nagyhatalmasságok fővárosai, vagy azon nemzetekéi, melyek nagyhatalmi állásra igényt tartanak, világpolgári irányt követnek gyűjteményeikben; széles látókörüknél fogva semmi sem idegen előttük, mi az emberi nem művelődéséről tanúskodik. Múzeumaik az emberi műveltség minden ágára kiterjednek, [...] melyekben mindenki általános átnézetet nyerhet az emberi nem összes műveltségének phasisairól az egész földtekén. Korlátolt igénytű nemzeteknél ellenben, melyek érzik másod- és harmadrendű állásukat s épen ezért hiúsággal pótolják a nagy nemzetek önértetét, inkább tartományi múzeumokat találnak, nem annyira közművelődési intézeteket a honfiak számára.” (PULSZKY F. 1875. 242; MAROSI 1997. 50–51.)

Pulszky 1874-ben és 1875-ben írt cikkeiben részletesen bemutatja a tudomány és művészet szentélyét, a Nemzeti Múzeum osztályait (PULSZKY F. 1874. 1036). A múzeum ekkoriban egyetemes régészeti és művészeti kiállításokkal várta a közönséget, s Pulszkytól eredő programjának megfelelően egyaránt bekerültek ide kőkori és bronzkori tárgyak, avar és bizánci emlékek, római és egyiptomi régiségek, míg az ókori görög és római szobrászat remekeit gipszmásolatok segítségével mutatták be. A régiségtár utolsó termében – noha rendezetlen formában – tanulmányozni lehetett a magyar agyagipar tárgyait és a hazai kerámia fejlődését is, a tatai és holicsei 18. századi fajanszokat és a jelen háziiparának termékeit is (PULSZKY F. 1874. 1166).

A Nemzeti Múzeum az eredeti magyarországi ősrégészeti maradványok mellett másolatok formájában mutatta be a franciaországi, dán, valamint a svájci cölöpépítők őskori kő- és csonteszközeit is. A régészeti emlékek között külön hely illette meg azokat a Kárpát-medencei leleteket, melyek Pulszky szerint azt bizonyítják, hogy „legrégibb időben is hazánk lakóinak külön jellege volt, s hogy a civilizáció ugyanazon fokán még akkor sem olvadtak össze a szomszédokkal” (PULSZKY F. 1874. 1037). A magyarországi történeti emléktanyag szerves részét alkották a Kárpát-medence őstörténeti emlékei is. Pulszky e tekintetben azon a véleményen volt, hogy Magyarország történelmét már előre megszabta az ország földrajzi alakja, a természetes határok és a folyóvölgyek iránya (PULSZKY F. 1888. 22–42). Pulszky Ferenc és Römer Flóris régészeti érdeklődésének egyik fontos eredménye volt, hogy a Nemzeti Múzeumot bekapcsolták a Nemzetközi Ősrégészeti és Antropológiai Kongresszusok munkájába is. Szakmai elismerésüket jelzi, hogy a fenti tudományos egyesület Budapesten rendezte meg VIII. kongresszusát. A darwinista szemléletű John Lubbocknak ez alkalommal magyarul megjelentetett, a történelem előtti időkkel foglalkozó, az összehasonlító néprajz fontos alpművének számító művéhez Pulszky írt előszót (ZSIGMOND 1974. 28–29). Munkáiból, ahogy Römeréből is, az őstörténeti emlékekkel kapcsolatosan kitűnik a természettudományos szemlélet széles körű alkalmazásának igénye (KOVÁCS 1997. 47–49).

Az őstörténeti kérdésekkel is foglalkozó hazai régészek és etnográfusok előtt sem maradtak ismeretlenek azok az Európa-szerte zajló földrajzi, antropogeográfiai és etnológiai diskurzusok, melyek az ötvenes, hatvanas és hetvenes években folytak a földrajzi körülmények és a kulturális kölcsönhatások szerepéről. A népek fejlődésének a pozitívizmus és evolucionizmus által meghatározott felfogását a század második felének európai múzeumi programjaiban is tetten érhetjük (COCCIARA 1965. 107–155; DESCOLA et al. 1994. 195–215). Az evolucionista antropológia befolyása egyes művészeti írásokban is igen korán megjelenik.¹⁶

Az iparművészet története különösen nagy hangsúlyt kap Pulszky 1874-ben és 1875-ben közzétett programírásaiban. Részletesen bemutatja a kontinentális iparművészeti múzeumok mintaképét, a londoni South Kensington Museumot, annak példászerű eredményeit az angol iparfejlesztés terén. Mint írja, „az egész intézet negyedszázados fennállása alatt a legújabb kimutatók szerint tizenkét millió forintnál valamivel többbe került, beleértve az épületet, rajztanodát s adminisztrációt, s az angol lapok azt tartják, hogy az ország soha célszerűbben s hasznosabban nem fektetett be ily összeget. [...] A South Kensington gyűjtemények s rajztanoda alapította meg az angol műipar versenyképességét a franciákkal” (PULSZKY F. 1875. 228.) Megjegyzé-

16 Igen korán, 1841-ben a földtudományok és antropológia elveit alkalmazza a művészet történetére Pulszky pályatársa, Henszlmann Imre, aki *Párhuzam az ó és újkori nevelések közt* című programírásában főképpen Karl Ritternek, a földrajztudomány atyjának nézeti nyomán hangoztatja, hogy a nemzet lényeges sajátosságait az erkölcsök, szokások, az éghajlat, a hely viszonyai közötti kölcsönhatás, a környezet befolyása határozza meg. Ezért kell szerinte a magyar művészetnek főképpen saját életvilágából kiindulva a nemzeti művészetet kifejlesztenie (HENSZLMANN 1841; ismét kiadta TIMÁR, szerk. 1990. 23). A század közepe után Ritter tanításai jórészt aktualizálásukat veszíteték, s ekkortól lehet újabb – történelemföldrajzi – elméletek befolyásával számolni.

seinek az is aktualitást adott, hogy éppen ekkoriban zajlottak a budapesti Iparművészeti Múzeum megalapítása körüli viták és küzdelmek, melyekre még vissza kell térnünk.

Pulszky Ferenc múzeumokról szóló programírásaiból tehát jól megragadhatóan kiviláglik, hogy hitt a kultúra egyetemességében, s hogy a múzeumot eszköznek tekintette e kultúra terjesztésében, a nép kulturális felemelésében. Fontos szerepet tulajdonított az iparművészetnek is. Gottfried Semper mind Pulszky Ferenc, mind fia, Károly számára szaktekintélynek számított, nézeti irányadóak voltak, Pulszky Károly egy helyütt Sempert mint a „nagy öreget” emlegeti.

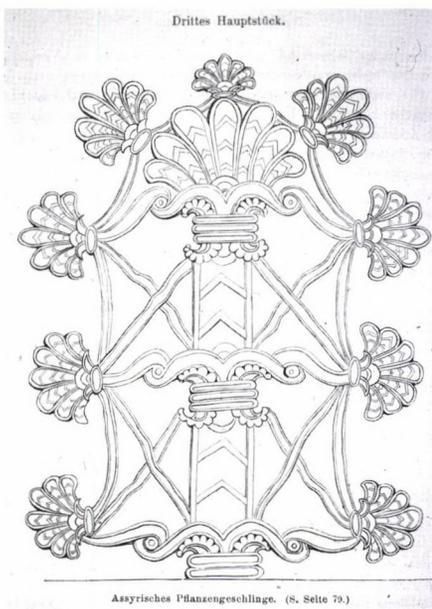
Kitekintés: Gottfried Semper és az ősi művészet

Gottfried Semper írásai szerint a művészetek keletkezése szorosan összefüggött az emberi civilizáció fejlődésével¹⁷ (SEMPER 1860; 1878; 1980). A stílusok keletkezését is a természettudományból kölcsönzött módszerekkel magyarázza, Darwin evolúciós tanát alkalmazva a művészetek történetére. Szerinte a stílusok mindenütt az anyag és funkció kölcsönhatása nyomán jöttek létre, s valamennyi művészeti ág a technikai művészetekből, az iparművészetből és az ezekhez sorolt építészetből fejlődött ki (MUNDT 1997. 189). A kezdeteket a textilis művészetek, a szövés és fonás jelentették, ezekből alakult ki az ősi geometriai stílus. A fejlődés következő fokát a keramika alkotta, majd az ácsmesterség és az ennek gyakorlatán alapuló tektonikus művességek, az építészet, végül a követet felhasználó úgynevezett sztereometrikus művészetek következtek. Semper felfogása szerint a felhasznált anyagok csupán a művészeti alapformákat határozzák meg. A létrejött formák a történeti fejlődés során igen hamar szimbolikus jelentőséget is nyertek, s főképpen mint vallási jelképek váltak a hagyomány részévé (GOMBRICH 1980. 51–62; GOMBRICH–ERIBON 1999. 113–136).

Semper nézeti alig felmérhető hatást gyakoroltak a művészet kialakulásával kapcsolatos elképzelésekre. Semper, aki 1848-ban előbb Párizsba, majd 1851 után Angliába emigrált, írásaiban összefoglalta az 1851-es világkiállítás eredményeit, s maga is támogatója lett a fentebb már említett reformmozgalomnak, mely az iparosoktatás megújításához vezetett. A reform másik fontos személyisége a londoni világkiállítás főintendánsa, Owen Jones építész volt, egyike azoknak, akik a keleti művészetet s főképpen az iszlám építészetet pozitív értelemben tárgyalták. Ornamentikateóriáját 1856-ban *Grammar of Ornament* címen tette közzé. Ebben didaktikusan elrendezett képek és illusztrációk meggyőző során keresztül szemléltette a stílusok fejlődésének egyetemes történetét (JONES 1856; 1868). Semper és Jones népszerű publikációinak hatása még évtizedek múlva is nyomon követhető; az ornamentikával kapcsolatos publikációk sora szinte áttekinthetetlen (1–2. kép). Az *ornamentikával* kapcsolatban használt *nyelvmetafora* népszerűségét az is jelzi, hogy az még egyes művek címében is megjelenik¹⁸ (SINKÓ 2002c. 197–222).

Jones az ornamentikát – legyen szó annak építészeti vagy használati tárgyakon megjelenő példáiról – önmagában, az eredeti

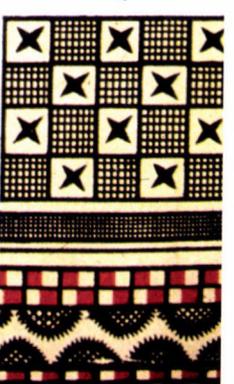
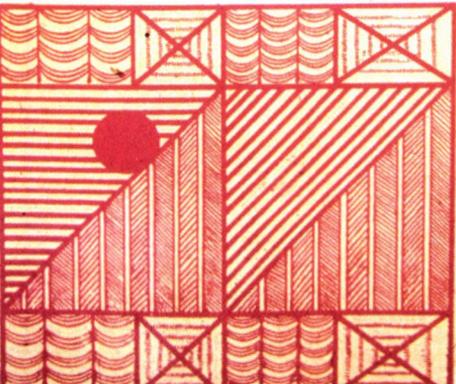
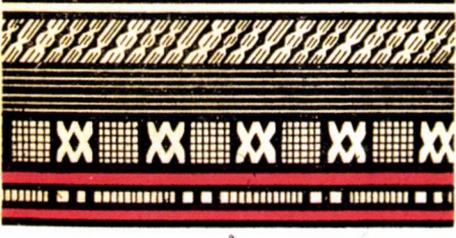
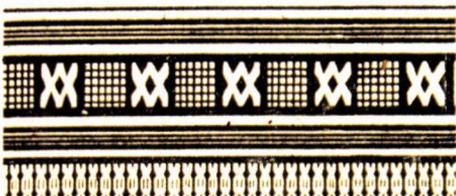
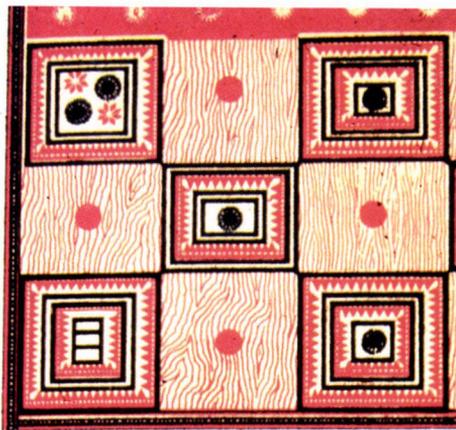
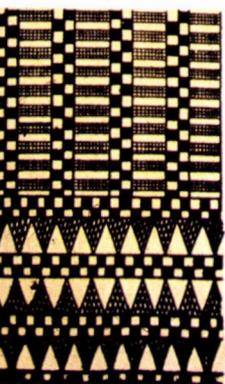
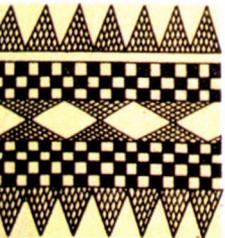
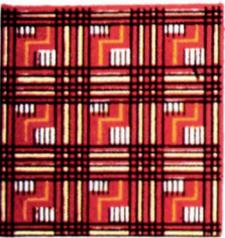
1. kép. Asszír növényornamentika. Illusztráció SEMPER 1878. 79



2. kép. A „vad népek” ornamentikái JONES 1856. I. tábla

¹⁷ Semper jelentőségéről lásd MAROSI, vál. 1976. 75–76.

¹⁸ JONES 1856; 1868; MATTHIAS 1875; CUTLER 1880; JACOBSTHAL 1874; „formatan” – *Formenlehre* – kifejezést is a nyelvtani szabályok értelemben használja: GRUNDRIS 1887; MEURER 1909; DIE FORMENLEHRE 1916; HULME é. n. [1873].



hordozótól elszakítva, az emberi civilizáció fejlődésének lenyomataként és egyfajta nyelvként tárgyalja (VÖLKER 1983. 1–7). Az ornamentika olyan formanyelv, amely egyaránt képes kifejezni a nemzeti karaktert, valamint tükrözi az egyes nemzetek civilizációs fejlettségének is.¹⁹ A nyelvmetafora használatának egyik fontos hozadéka volt az is, hogy – a grammatikához hasonlatosan – az ornamentika alapelemeit változatlanok képelték. A nemzeti ornamentikák változatlanságának hívei úgy vélték, hogy az egyes nemzetekre jellemző formanyelv alapelemei, az ornamentika ősfornái lényegüket tekintve nincsenek alávetve az idők változásának, s a népművészetben ezért nem tapasztalható a stílusok változása.²⁰

Semper és Jones fejtegetései alapvetően járultak hozzá, hogy ne csak a magasművészet tárgyai, hanem a civilizációs fejlettség alacsonyabb fokán álló természeti népek alkotásai is beilleszthetők legyenek az emberiség fejlődésével kapcsolatos folyamatok leírásaiba (FELDEGG 1887. 24). A vadak kultúráját azonban Semper követői a civilizációs fejlődésen mintegy kívül állónak ábrázolják. Az ornamentika általában véve alkalmasnak tűnt a nemzeti stílusok egybevetésére, az összehasonlító nyelvtudomány analógiájára elképzelt összehasonlító formátan kidolgozására is (WEBER-KELLERMANN 1969. 36–45). A germán ornamentika kutatója, Friedrich Fischbach még 1900-ban is annak a reményének ad hangot, hogy a Semper által ötven éve megjósoltak hamarosan megvalósulnak, s az „összehasonlító ornamentika az összehasonlító nyelvtudomány helyére léphet” (FISCHBACH 1900. 3). Az összehasonlító ornamentika tana a pozitívizmus igényeinek megfelelő eszköznek kínálkozott a nemzeti művészetek sajátosságainak meghatározásához. Ettől kezdve szinte mindenütt alapvető feladatnak tartották a nemzeti ornamentumok gyűjtését, s felfedezték azt a motívumkincset, melynek formai sajátosságai – úgy vélték – kapcsolatba hozhatók a néplelekkel, a nemzeti jelleggel. Semper, Jones, valamint nagyszámú követőjük publikációi nyomán majd minden nemzet törekedett a nemzeti jelleget az ornamentika alapján, azaz a tárgytól és hordozóiktól elszakított díszítmények nyomán is kialakítani.

Tegyük hozzá, ez a meghatározás azonban mindenütt egyben konstruálás is volt. A nemzeti ornamentika (re)konstruálásának e folyamatában jelentős szerep hárult magukra a művészekre. Bár a témával foglalkozó kutatók többnyire nem történészek, művészeti vagy néprajzi szakértők, hanem építésszek és iparművészek voltak, az ornamentika tanulmányozásának fontossága az előbbieik számára is kézenfekvő. Érdemes ezzel kapcsolatban Hampel József régész megállapítását idéznünk, aki szerint „A hazai műtörténelemnek alig van fontosabb problémája, mint a hajdan dívott ornamentális ízlésnek megállapítása.” (HAMPEL 1899a. 98.) Az ornamentika olyan médiumnak tűnt ekkoriban, amelynek tanulmányozása a régészet, a művészettörténet, az etnográfia, a történelmi földrajz, a pszichológia, a művészeti nevelés, az esztétika és még számos diszciplína területén is eredményekkel kecsegtethet.

„Stílusművészet” és iparművészet viszonya Semper rendszerében

Semper tézise szerint az ornamentika az emberiség ősi állapotában keletkezett, az anyag és technika kölcsönhatásából. Mindez korántsem jelentette azt, hogy Semper elutasította volna az akadémiai művészetelmélet egyéb princípiumait, kora művészetkultuszát és a romantikus zsenielméletet.²¹ Amellett, hogy meggyőződéssel vallotta az anyag és technika alapvető befolyását a művészet kialakulására, elismerte a kiemelkedő alkotók szerepét is a művészeti fejlődésben.

Semper már 1852-ben, Londonban felvázolta egy ideális múzeum struktúráját.²² Nézete szerint „egy teljes és mindent átfogó gyűjtemény alapján véve hossz-

19 Jacobsthal az építészeti ornamentikák kapcsán az „Urbild”, majd „Urformen” kifejezéseket használja (JACOBSTHAL, Hrsg. 1878. 6). A további nyelvi hasonlatokat lásd HÄUSELMANN, J. 1885. Einleitung, IV; FISCHBACH é. n. 3; BENCZÜR 1897. I; LECHNER 1906. 1–2.

20 „Merkwürdigerweise wählt des Ornamenten in seinen Urfanfängen den erstgenommenen Weg, obgleich er der abstrakte ist. Das zeigt die primitive Kunst der wilden Stämme heutiger und früherer Zeit. Es erklärt sich durch den Umstand, daß das geometrische Ornament leichter herzustellen ist und eine geringere Kunstfähigkeit erfordert, als die nachbildung von Pflanzen, Tieren.” Sales 1888, Vorbemerkung; Ornamentale der wilden Stämme: Jones 1856, No. 11 und 12.; „Unabhängig davon hat sich jedoch bis heute in der Volkskunst ein ursprünglicher Schatz von Motiven und Formen erhalten, der dem Stilwandel nicht unterworfen ist und den wir darum aus stofflichen Gründen in der stilgeschichtlichen Betrachtung ausschreiben.” WICHMANN-ROSENLECHER 1942. 8.

21 Radnóti Sándor is felhívja a figyelmet arra, hogy Semper esztétikai felfogása eredendően klasszicista-idealista volt, s hogy a formákat végül is „jelenséggé vált eszmének” tartotta (RADNÓTI 1989. 236).

22 Sempernek ez az írása kéziratban maradt fenn a bécsi Österreichisches Museum für die angewandte Kunstban. A feltételezések szerint néhány évtized múltán ő maga ajándékozta Rudolf von Eitelbergernek, aki elsőként valóította meg a kontinensen Semper reformterveit (FRANZ 2000).

metsete és alaprajza az egész kultúrtörténetnek; a mindenkori tárgyak készítésének folyamatát kell bemutatnia. [...] tehát a történelmet, az egyetemes néprajzot és a kultúra filozófiáját kellene megjelenítenie” (SEMPER 1980. 77). Az ideális múzeum helyes elrendezését egy négyszögű geometriai séma szerint lehet szemléltetni, fejt ki Semper, melynél a négyszög egyes oldalait az ősművészetek alkotják, míg az ezek kölcsönhatásából létrejövő magaskultúrák a négyszögön belüli vonatkozási pontok segítségével szimbolizálhatók (SEMPER 1980. 77–79). Az ősművészetek és stílusművészet kapcsolatának rendszerét nemcsak írásaiban fejtette ki, hanem meg is jelenítette azt a bécsi Kunsthistorisches, illetve Naturhistorisches Museum épületeinek külső, illetve belső ikonográfiai rendszerében.

Sempert 1869 elején kérték fel arra, hogy véleményezze a bécsi Hofburg bővítésével és a császári múzeumok felépítésével kapcsolatos építészeti terveket. A neves építész ezek kapcsán kifejtette, hogy a múzeumépületeket egységes történelmi koncepció szerint kell megvalósítani. Javasolta, hogy a múzeumokat kapcsolják össze az új császári rezidencia épületével. Ferenc József hamarosan megbízta őt az építkezés új terveinek elkészítésével. Az általa készített terveken nagyszabású császárfórum képe bontakozott ki, melyet az új Hofburg épületszárnyai, valamint a császári gyűjtemények épületei vesznek körül. A téren egymással szemben helyezte el a történelem két nagy tartományának felfogott *histoire naturelle* és *histoire civile* gyűjteményeit tartalmazó Naturhistorisches-, illetve Kunsthistorisches Hofmuseum épülettömbjeit (MEIJERS 1995. 105–111). Az előbbibe a szorosan vett természettudományi gyűjteményeken kívül besorolták a császári gyűjtemények néprajzi tárgyait is, továbbá mindazt a gazdag leletanyagot, melyekkel a század második felében a birodalom világutazói a Monarchiát gazdagították.

1871-től Semper egy időre letelepedett Bécsben. A két császári múzeum külső és belső dekorációjának programját is ő fogalmazta meg. A Naturhistorisches Museum külső és belső díszítésének rendszerét Alexander von Humboldt azon tézisére alapozta, mely szerint a fizikai világ történetének megírásakor az egyes jelenségek mögött *az élet eredendő egységét* is éreztetni kell.²³ Ezért díszíti a Naturhistorisches Museum lépcsőházát Hans Canon nagyméretű pannója, *Az élet körforgása*, előtérben Kronossal és a fölötte, körülötte kavargó, születő-meghaló élet forgatagával. A kiállítási terek dekorációi az ott kiállításra kerülő emléanyagra utalnak, a falakat pedig mindazon helyek és tájak pontos látképei díszítik, ahonnan a leletek előkerültek.²⁴ Az eredeti helyszíneken felvett fotók és rajzok alapján készült veduták mellett a földtörténelmi őskor képeit, faunáját és állatvilágát is ideáltájak jelenítik meg. A múzeum nemcsak a természeti kincseket gyűjtötte össze, hanem itt őrizték a prehistorikus, bronzkori és vaskori régészeti anyagot is.²⁵ A falakat szobordíszekkel dekorálták, így a XIV–XIX. termekben, melyeket 1927-ig az egyetemes „Völkerkunde” emléanyagának szenteltek, a kariatidák a világ egyes népfajait jelenítették meg.²⁶

Semper nagyszabású ikonográfiai programot készített a Kunsthistorisches Museum díszítésére is. Az épület díszítésének kialakításával foglalkozó emlékiratát 1874-ben tette közzé. A díszítőprogram fő szempontjai Semper művészeti nézetein alapulnak, s érzékeltetik az ősi művészetek és a magasművészet eszmei kapcsolatát.²⁷ A művészeti fejlődés a semperi szimbólumok

23 A Naturhistorisches Museum Semper által írt programját, az épület belső és külső dekorációs rendjét mélyrehatóan bemutatja RIEDL-DORN 1998. 184–199. Semper közelebbi rokonai között több ismert természettudós is volt. Unokaöccse, Karl Semper zoológus, a Würzburgi Egyetem Zoológiai Anatómiai Intézetének direktora, Darwin levelezőtársa.

24 A világ nevezetes természettudományos lelőhelyei és látképei mellett, mint a Fudzsjama vagy Nevada, Magyarország fontos lelőhelyei is szerepelnek a képeken, így például a Zsigmond Vilmos által feltárt kassai források, a verespataki aranybánya bejárata, továbbá különös természeti képződmények is.

25 A képeket kiváló osztrák tájfestők sora, köztük Emil Schindler, Robert Russ, Julius von Blaas, Josef Hoffmann, Albert Zimmermann készítette a múzeum munkatársainak pontos útmutatása, nemegyszer fotói alapján.

26 A teljes ikonográfiai programot közli RIEDL-DORN 1998. Anhang 4 Kulturhistorischer Spaziergang durch die Schausäle, 275–281.

27 Az épület díszítmenyeinek horizontális rendje Semper stílusfejlődéssel kapcsolatos nézeteit szemlélteti. A magasföldszint dekorációja a művészet *materiális meghatározottságát* demonstrálja. Az iparművészet magában az épületben ténylegesen, Semper ikonográfiai programjában pedig szimbolikusan is a *művészet épületének* fundamentuma, a magasművészet alapja. Az épület külső domborművei ebben a szférában a *poézis és művészet által megnevesített anyagot* szimbolizálják olyan mitológiai történetek felhasználásával, mint például Theseus győzelme a kentaur felett, mely ebben a kontextusban azt jelenti, hogy a *művészet és tudomány legyőzi a durvaságot és barbárságot* (KUGLER 1991. 57, 67–69 és függelék). Az első emelet díszítmenyeiben Semper a művészet művészettörténeti szféráját jelenítette meg. A legfelső emeleten a grafikai gyűjtemény kapott helyet; ennek megfelelően ezekre a homlokzatokra a *művészet civilizatórikus hatalmát* szimbolizáló ábrázolások kerültek. Az attika nagy szoboralakjai a *művészet individuális szintjét* testesítették meg (KUGLER 1991. 37–72).

nyelvén az általánostól az egyedi, az individuális felé irányul. Fontos szempontja az is, hogy a művészet történetét nemcsak egyesek nagy művészi teljesítményeként, hanem a legszélesebb értelemben véve az emberiség civilizációs fejlődésének terepeként kezeli, amely civilizációs fejlődésben fontos helye van az anyaghasználattal és technikával kapcsolatos mozzanatoknak. Ugyanakkor helyet kapnak benne a művészet „alkotó hősei”, az abban a korban egyre fontosabbnak ítélt művészeti autonómia szempontjai. Semper bécsi múzeumépületeinek szimbolikájában az általános és egyetemes művészi fejlődés gondolata szorosan összekapcsolódik a császári reprezentáció szempontjaival is. Ez a leghangsúlyosabban, mint a belső díszítés ikonográfiai csúcspontja a Kunsthistorisches Museum emeleti dísztermének mennyezeti képén jelent meg.²⁸ Magában a teremben (XIX.) a császári gyűjtemény legértékesebb arany műkincseit helyezték el, olyan alkotásokat, mint például Benvenuto Cellini I. Ferenc francia király számára készített arany sőtartója. Mindez szorosan összefüggött a múzeum egészének programjával, melyet mások mellett Franz Sitte építész fogalmazott meg 1867-ben. Szerinte az új múzeumok felépítésénél alapvető azok viszonya az építetűhöz, a császárhoz. A bécsi múzeumi programok nagy hangsúllyal fejezik ki, hogy azok elsősorban nem a népnevelés, hanem az uralkodói reprezentáció eszközei. Olyan *Gesamtkunstwerk*, mely egyedül az uralkodó szuverén voltának kíván emléket állítani, a művészetek olyan palotája, melyet birtokosa, a császár megnyit népei előtt (KRILLER 1991. 73–75). Franz Sitte azt is kifejti, hogy a múzeumegyüttes, mely egy keleti és egy nyugati irányban fekvő épületkomplexumból áll, voltaképpen az összbirodalom kettős jellegét is szimbolizálhatja, a keleti – általa „agrikulturálisnak” nevezett – birodalomrész anyaga inkább a Naturhistorisches Museum gyűjteményeihez illik, míg a nyugati irányban elterülő múzeumrész inkább Ausztria ipari, iparművészeti-művészeti jellegének felel meg.²⁹ A magas színvonalú ipar létrehozását pedig már régóta az államok elsőrendű feladatának tekintették.

Mű- és Iparmúzeum = Iparművészeti Múzeum

Az állami iparosoktatás első európai intézménye az 1794-ben megalapított párizsi *Conservatoire des Arts et Métiers*, mely már a 19. század elejétől kezdve állami források segítségével működött. Ez az ipariskola művészeti és technológiai gyűjteményekkel is rendelkezett. Noha a műipar eszméje francia eredetű, a művészeti ipar intézményei a legszélesebb körben Angliában fejlődtek ki azután, hogy az 1851-es londoni világkiállításon kiderült a franciák fölénye a műipar terén (MUNDT 1973). Az első világkiállítást egy Albert királyi herceg vezetésével megalakuló és ismert személyiségekből álló konzorcium szervezte, mely a kiállítás bevételeinek maradványából létrehozta a *Department of Practical Art* nevet viselő mintagyűjteményt és ennek múzeumát, az első iparmúzeumot Európában. 1857 után a gyűjtemény a South Kensington városrészbe került át, innét származott az elnevezése is, South-Kensington Museum. Iskola is csatlakozott az új intézményhez, melynek legfontosabb célja a közizlés és az iparosok nevelése volt. Csakhamar állami szubvencióban is részesült ez az intézmény. Az angol rajziskolákat sokat tanulmányozták a kontinensről jött látogatók (AUSZUG 1876). A műipari mozgalom alapja az a felismerés volt, hogy az ipari termelésben is szerepe lehet a művészi érzéknek, s „mint az irodalom nem képzelhető el írók nélkül, művészet művészek nélkül, úgy az ipar sem képzelhető el iparosok (művészek) nélkül. Az iparművesek fogalma épp oly határozott, félre nem érthető kell hogy legyen, mint például az írók vagy művészek fogalma”, fogalmazza meg nyugati körútja után Mudrony Soma, a magyarországi ipartestületek elnöke (MUDRONY 1873. 41). Megjegyzendő, hogy ekkor az iparművészet kifejezés helyett és mellett leggyakrabban a művészi ipar fogalmát használják (MUNDT 1973).

28 A Habsburg császárok körül csoportosulnak a világ nagy művészei, kezdve az I. Miksa szolgálatában álló Dürerrel, folytatva a sort az V. Károly előtt hódoló Tizianón és Benvenuto Cellinin, egészen VI. Károly barokk udvarában megjelenő Georg Raphael Donnerig (Julius Victor Berger: *Die Mäcene der bildenden Künste im Hause Habsburg* című 1891-ben festett művét lásd KRILLER-KUGLER 1991. 154. kép).

29 „Der Grund (für die beiden Neubauten) liegt in der Beziehung des Museumsbaues zu seinem Bauherrn.

A kontinensen létrejött hasonló célú intézmények közül elsőként a bécsi Mű- és Iparmúzeum alakult meg 1864-ben. A döntő lökést ehhez az 1862-es londoni világkiállítás adta, melyre az osztrák kormány Rudolf von Eitelberger professzort küldte ki, akinek beszámolója nyomán Ferenc József 1863 márciusában kelt, unokabátyjához, Rainerhez intézett leiratával voltaképpen létrehozta a bécsi Mű- és Iparmúzeumot (EITELBERGER 1878). Mint az uralkodó megfogalmazta, ezt olyannyira

sürgető feladatnak tartja, hogy a kiállítások céljaira felajánlja a saját tulajdonát képező Ballhaust, továbbá a császári gyűjteményeket is, hogy mindazt kölcsönvehessék, ami ezen intézmény számára szükséges, beleértve az Udvari Könyvtár, a belvederei képtár, az ambrasi kincstár, valamint „palotáim és váraim szőnyeg- és bútorkészletét is”³⁰ (idézi MUDRONY 1873. 26; FESTSCHRIFT 1871). Az új intézmény protektora Rainer főherceg lett, első igazgatója Rudolf von Eitelberger. Hamarosan létrejött egy, az iparosok oktatását támogató társadalmi egyesület is, mely ösztöndíjakat hozott létre.³¹ Az iparosok művészeti oktatását szolgáló Mű- és Iparmúzeum mellett Bécsben 1879 végére megnyílt a szorosabban vett ipar fejlesztését célzó Technologisches Gewerbemuseum, továbbá a keleti műipar tanulmányozására szolgáló Orientalisches Museum is.

A magánkezdeményezések ezen a területen nemcsak Angliában játszottak szerepet. A bajor Mű- és Iparmúzeum is magánkezdeményezésnek köszönhető létrejöttét³² (BAYERISCHES GEWERBEMUSEUM 1874). A magyarországi Mű- és Iparmúzeum megalapítására 1873-ban került sor, mely mozzanatra még vissza kell térnünk.

A mű- és iparmúzeumok gyűjteményei és a népi iparművészet

A mű- és iparmúzeumok legfontosabb és bárki által használható gyűjteményei közé tartoztak a modell-, illetve mintalapgyűjtemények, melyek egyrészt eredeti tárgyakból, illetve azok másolataiból, másrészt metszetes vagy rajzos ornamentikagyűjteményekből álltak. Ezek a mintagyűjtemények szerte Európában a mű- és iparmúzeumok legfontosabb tárggyűjtéseit képezték (SCHNEIDER-HENN 1997). E vonatkozásban a már említett párizsi *Conservatoire des Arts et Métiers* mellett jelentős szerepe volt a kontinensen az 1849-től működő Württembergi Mintagyűjteménynek (*Württembergische Musterlager*), melyben alapítása után két évtizeddel már 14 ezer eredeti minta tanulmányozására nyílt lehetőség.

A bécsi iparmúzeum minta- és motívumgyűjteményét Rudolf von Eitelberger hozta létre. A kortársak visszaemlékezéseiből kiviláglik, hogy ez a gyűjtemény ingyen volt látogatható az iparosok és művészek számára³³ (VÖLKER 1997. 247; SCHMUTTERMEIER 1997. 241). A motívumgyűjtemény egyik létrehozója, Friedrich Fischbach, eredetileg iparművész kezdetben saját maga tapétákat tervezett. 1858 és 1862 között a berlini királyi Polytechnikumban kezdett hozzá az ornamentumok gyűjtéséhez, ahol növendéke volt L. Lohdénak, Karl Böttcher munkatársának. Osztotta tanárának azt a véleményét, hogy a franciák divatcentrikus oktatási módjával szemben az igazi műipari fellendülést a német „ornamentistáknak” kell megalapozniuk. Ezért másolta Berlinben, majd szerte Európában a régi képeken és tárgyakon szereplő díszítőmotívumokat, hogy lehetővé tegye azok újrafelhasználását az iparművészetben (FISCHBACH 1883. 201–202). Fischbach, aki különben Semper elkötelezett híve volt, a töredékes motívumokat saját rajzstílusának megfelelően kiegészítette, alkalmassá téve azokat az ipari felhasználásra (KAHMANN-PAPSTEIN 1987. 21; HORVÁTH 1997. 72). Angela Völker mutatott rá arra, hogy az efféle *gyűjtés* elsősorban nem a tárgyak megszerzésére, hanem főként a motívumok megismerésére irányult (VÖLKER 1983. 1–7; 1997. 247; KAHMANN-PAPSTEIN 1987. 21; HORVÁTH 1997. 71).

Az európai mű- és iparmúzeumok létrehozásának fő szempontjai tehát mindenütt erendően praktikusak és nem történetiek voltak. A fentebb elmondottak ellenére a mintagyűjteményeknél a történetiségnek is

30 Egyben felszólítja a további kölcsönzésekre a polgárokat és a nemességet is. A leírat szövegét közli magyarul MUDRONY 1873. 26. Az alapítással és az abban szereplő személyekkel kapcsolatban lásd FESTSCHRIFT 1871.

31 Noha ez esetben uralkodói múzeum alapításáról volt szó, az intézmény mellé rendelt és 1867-től működő iskola (*Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichische Museums für Kunst und Industrie*) fő támogatói az alsó-ausztriai Handels und Gewerbekammer és az úgynevezett Gewerbevereine voltak (*Gesellschaft zur Förderung der Kunstgewerbeschule*, elnöke gróf Zichy Edmund). Az ausztriai Kultusz- és Oktatási Minisztérium, mely átvette ezen intézmény fenntartásának költségeit, később más városokban is létrehozott ilyen iskolákat. Elsőként Brünnben, Bielitzben és Czernowitzban, majd Prágában, Pilsenben, Salzburgban és Grazban is (Auszug 1876. 5–7).

32 Ez az intézet is gyárosok és kereskedők adományaival és Nürnberg város támogatásával nyitotta meg kapuit 1868-ban. Itt 1868-ban kezdeményezte az alapítást Theodor von Cramer-Klett és Lothar von Faber. Egy alapító társaság létre is jött, mely előbb ötven ezer guldent gyűjtött össze, majd ezt teldotta meg Nürnberg városa 150 ezerrel. Az alapítók tehát itt is gyárosok, iparosok és kereskedők voltak (ERÖFFNUNGSFEIER 1874. 4–5).

33 Már a múzeum megalapításának éveiben Eitelberger megszerezte a Drugulin-féle ornamentális metszetekből álló gyűjteményt, valamint megvásárolta a Castellani cégtől a párizsi világkiállításon 1867-ben nagy feltűnést keltett vázagyűjteményt, továbbá részben kölcsönképpen Franz Bock kanonok szövet- és himzésanyagát, valamint Friedrich Fischbach ornamentikamásolat-gyűjteményét is (VÖLKER 2000).

jutott némi szerep, hiszen a gyűjteményi osztályok, nemkülönben az oktatás programjai is általában azt a rendszert követték, melyet az antropológusok az emberi civilizáció kapcsán az emberi munka fejlődésére nézve megállapítottak. Ez felelt meg annak a sorrendnek is, ahogyan Semper a maga idézett könyvét felépítette, a legkorábbi háziipari tevékenységekkel, a szövással és fonással kezdve a sort, folytatva az agyagművességgel, s befejezve a fémek és kövek egyre komplikáltabb megmunkálásával. A mintagyűjtemények raktározásánál, összeállításánál is általában a civilizációs fejlődés imént említett processzusát követték, az ornamentumok segítségével mintegy végigvezetve a tanulót az emberi fejlődés különböző fokozatain, a szövésből és fonásból eredő geometrikus mintáktól a naturalizmus formakincséig.

A budapesti Iparművészeti Múzeum és a népi ipar gyűjteményei

Az iparfejlesztéssel kapcsolatos cikkek egész sora foglalkozott nálunk is a művészeti eszközökkel történő iparfejlesztés európai példáival. Az első egyike Rómer Flóris volt, aki 1865 után hivatalos levelezője lett a bécsi Mű- és Iparmúzeumnak. Ő vetette fel először 1869-ben az Archeologiai Értesítőben egy hasonló hazai intézmény megalapításának ötletét (SZABOLCSI 1983. 43). Rómer szerint nem várható, hogy iparosaink egyedül a Nemzeti Múzeum régiségeinek tárából okuljanak, s műizlésük csak akkor fog emelkedni, „ha lesz olyan intézetünk, mely a külföldi iparnak minden ágára kiterjeszkedik”, s a múzeumban nemcsak aranyregiségek megszerzésére gondolkodnak, hanem gipszminták, faragványok és fényképek beszerzésére is (RÓMER 1868. 27). Rómer a következő számban felhívja a figyelmet az oktatás céljaira alkalmas és a bécsi műipari múzeumtól beszerezhető gipsz- és galvanoplasztikai mintákra is (RÓMER 1868. 248–249).

A művészi iparfejlesztéssel foglalkoznak azok a beszámolók, melyeket Keleti Károly ipartestületi elnök és Mudrony Soma, az Országos Iparegyesület igazgatója, a budapesti Munkásképző Egylet elnöke tett közzé e tárgyban, miután több városban tanulmányozták a műipari intézmények működését³⁴ (MUDRONY 1873; 1877; KELETI 1874). Mint a *műipari eszme* keletkezésének története kapcsán megfogalmazták, a helyes iparfejlesztés az industrializmus nagy nemzeti feladatai közé tartozik, ám nem lehet csupán az ipari tömegtermelést egyoldalúan támogatni, hiszen ezáltal rengeteg felesleges munkaerő marad parlagon. Ezért az ipart mint organikus egészet kell felfogni: a „fejlesztés súlypontja a műves iparban rejlik” (MUDRONY 1873. 25). A háziipar jelentősége a különben elvesző munkaerő értékesítésében rejlik.

Megalakulásának pillanatában a budapesti Iparművészeti Múzeum sem állami intézet. Létrehozását főként a fenti ipari és kereskedelmi körök, továbbá művészeti szakértők és intézmények szorgalmazzák. Az Iparművészeti Múzeum nevéből kezdetben épp a *művészet* szó hiányzik: Mű- és Iparmúzeumnak nevezték (KELETI–MUDRONY 1881). A Mű- és Iparmúzeum életre hívásának ötlete – Keleti Károly ipartestületi elnök vizsgálatai szerint – 1870-ben merült fel az Országos Ipartestület ülésén. Az ipari és kereskedelmi élet képviselői gyűjtést indítottak saját körükben, s tervük az volt, hogy egyesület által finanszírozott, azaz *nem állami* múzeumot hozzanak létre. Bevonták a tervek készítésébe az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatot, mellyel közösen úgynevezett *százas bizottságot* hoztak létre. A bizottság gyors eredményeket ért el, így azt is, hogy a főváros telket adományozott céljaikra. Javaslatukra 1872-ben Bartal György kereskedelmi miniszter a bécsi világkiállításra való tekintettel, műipari tárgyak vásárlása céljából ötvenezer forintnak megfelelő támogatásról terjesztett be javaslatot a törvényhozásnak. Az összeg megszavazását – mivelhogy a parlament pénzügyi bizottsága nem támogatta azt – Pulszky Ferenc hathatós támogatása révén sikerült végül elérni (RADISICS 1885. IV). Ennek az összegnek volt része az a 15 ezer forint is, melyet Xántus János és Rómer Flóris

34 Mudrony élénken részt vett a hazai iparosoktatás kifejlesztésében (lásd MUDRONY 1873; 1877). Itt köszönöm meg Tiszaváriné Eszternek, hogy műveire felhívta a figyelmemet.

35 Xántus János 1872-ben írt saját kezű gyűjtési naplójának címe: *Xántus János által gyűjtött háziipari cikkek, a vallás és Közoktatásügyi Miniszter megbízásából – a Bécsi világkiállítás Igazgatóság többször sürgetett Kérésére, hogy a magyar birodalom népeinek házi ipara mindenestire kiállítsassék és bemutattassék a világtárlaton.* A felgyűjtött tárgyak statisztikai adatai is azt támasztják alá, hogy a Nemzeti Múzeum népművei tára magyarországi anyagának összeállítása során természetesen nem a magyar etnikumtól való származás volt a szempont. A két kutató közel kétezer darab néprajzi tárgyat szedett össze, a teljes anyagnak azonban csupán harminc százaléka származott az ország magyar etnikumú területeiről. E kétezer tárgyból körülbelül 250 volt kerámia (GRÁFIK 1997. 41–43). Rómeret megbízták a bécsi világkiállítás XXI. csoportjába elrendezett s számos országból összegyűjtött népiipari gyűjtemény ismertetőjének megírásával is (RÓMER 1875).

*népisme*i tárgyak vásárlására fordíthatott (HORVÁTH 1997. 70). Rómer és Xántus egyáltalán nem korlátozták anyaggyűjtésüket az ország csupán magyarok által lakott területeire; néprajzi gyűjteményük a magyar birodalom területén élő összes nép háziiparának keresztmetszetét mutatta be.³⁵ A Xántus János és Rómer Flóris által 1872-ben összegyűjtött háziipari gyűjtemény további sorsával kapcsolatosan maguk a kutatók javasolták, hogy a bécsi világtárlatról visszakerülő anyag egy újonnan felállítandó *kézműipari múzeumnak* képezze alapját. A fentebb említett százas bizottság hamarosan szorgalmazta a Mű- és Iparmúzeum állami támogatását, mely 1878-ban meg is valósult³⁶ (MUDRONY 1873. 21; KELETI 1874. 196–197).

A megalakuló budapesti Mű- és Iparmúzeum anyagát alapításakor, 1872-ben, majd 1873-ban a Nemzeti Múzeum sokféle gyűjteményéből válogatták össze, s ez az egyesített gyűjtemény előbb a Nemzeti Múzeumban volt látogatható. 1877-től kezdve rendeztek kiállításokat a Sugár úti Régi Múcsarnok földszinti termeiben. A Mű- és Iparmúzeum első igazgatója Pulszky Károly volt (DARKÓ 1988. 124–125). Ő pedig, mint azt még alább kifejtjük, az 1873-as vilákiállításra kiküldött néprajzi gyűjteményt is jobbára a műipar fejlesztésére alkalmas mintagyűjteménynek s nem a művészet körébe tartozó tárgycsoportnak tekintette.

A budapesti Iparművészeti Múzeum létrehozásának körülményei annyiban is hasonlítottak a bécsi intézmény alapításához, hogy hamarosan itt is szükségesnek ítélték emellett további, kifejezetten ipari és kereskedelmi múzeumok létesítését. A budapesti Iparművészeti Múzeum alapszabályainak elfogadása után az iparoskörök lobbizni kezdtek egy tisztán technológiai múzeum létrehozásáért³⁷ (GAUL 1913. 9–11; KOZMA 2002. 70). A kereskedelmi minisztérium 1879-ben ezért ismét Keleti Károlyt és Mudrony Somát küldte ki Bécsbe, majd Stuttgartba és Nürnbergbe, hogy tegyenek jelentést e tárgyban. Keleti és Mudrony 1880-ban megfogalmazott beszámolója rámutat arra, hogy Ausztriához hasonlóan az iparfejlesztésnek nálunk is három pilléren kell nyugodnia; a Mű- és Iparmúzeum mellett, mely a kézművesek esztétikai nevelését célozza, létre kell hozni a technológiai, továbbá a keleti múzeumot is (KELETI–MUDRONY 1881. 10–11). A Technológiai Múzeum végül a terveknek megfelelően megvalósult (SZTERÉNYI 1895; GAUL 1913. 9–11; KOZMA 2002. 70–73). A keleti múzeum, mely voltaképpen keletiáru-bemutató lett volna, noha fontosnak ítélték, nem jött létre.³⁸ Helyette létesült 1886-ban a Budapesti Kereskedelmi Múzeum, mely kezdetben szintén egyesületi jelleggel működött, noha igazgatóságában helyet foglalt a mindenkori kereskedelmi miniszter is (RÉDEY 2002. 73).

A népipar iparművészeti szemlélete

A hetvenes és nyolcvanas évek múzeumalapítási tervei között megjelent egy önálló etnográfiai vagy néprajzi múzeum terve is, előbb 1873-ban, amikor a magyarországi néprajzi gyűjtemény sikert aratott a bécsi vilákiállításon, majd 1885-ben, a budapesti országos kiállítás népművészeti szobái kapcsán. Az 1873-ban kelt javaslatok ellenére a háziipari emléktárgyak továbbra is a Nemzeti Múzeum népisme*i* gyűjteményének alkotta részét. Az iparművészeti s benne a háziipari anyag ekkoriban a Nemzeti Múzeum lépcsőházában szorogott, ahol harminckét kiállítási vitrinbe töltött meg. Ebből két vitrinben voltak láthatók magyar háziipari munkák, hímzések és népi, főképpen erdélyi kerámiák. Az Iparművészeti Múzeum legkorábbi katalógusait átnézve több népi edényfélével, hímzéssel és öltözettel találkozhatunk. Ez utóbbi tárgyak azonban belesimultak az iparművészeti kiállítás technika- vagy stílustörténeti rendjébe, s nem földrajzi vagy etnográfiai megfontolásoknak megfelelően voltak elhelyezve (PULSZKY K. 1874a; 1874b; SCHICKEDANZ – PULSZKY K. 1877). Az Iparművészeti Múzeum bizonytalan, átmeneti helyzetét jelzi, hogy mint intézménynek csupán egyetlen munkatársa volt, Pulszky Károly, aki önmagát még 1877-ben is a múzeum *tiszteletbeli segédtitkáraként* írja alá. A múzeumot a 1878. évi XVII. törvénycikk által bekezelte be a közoktatási minisztérium, ekkor nevezték ki Pulszky Károlyt őrré, Schi-

36 Az egész műipari mozgalom hajtóereje az ipari és kereskedelmi lobbizás. Az ötvenéves forintra vonatkozó javaslatot is a kereskedelmi tárca nyújtotta be, s azt végül a törvényhozás a Pénzügyi Bizottság ellenére fogadta el (MUDRONY 1873. 21).

37 Keleti Károly jelentésében az szerepel, hogy az Iparművészeti Múzeum működési szabályzatát 1879. január 12-én adták ki a 33.729 szám alatt, ez azonban nem volt a kezében.

38 Az iparoktatás ausztriai eredményeit összefoglalja SZTERÉNYI 1895. A budapesti Technológiai Iparmúzeumot 1883-ban nyitották meg. Ekkor a Vallás- és Közoktatási Minisztérium hatáskörébe tartozott. Az Iparművészeti Múzeum létrehozásakor már két-féle csoportosították azokat az addig a Nemzeti Múzeumban őrzött technológiai és esztétikai értékű tárgyakat, melyeket korábban egységesen az úgynevezett Kézműipari Gyűjteményben őriztek (KOZMA 2002. 70–73).

ckedanz Albertet pedig segéditkárrá (RADISICS 1896. 73–74). Ezután költözött át a gyűjtemény a Képzőművészeti Társulat régi múcsarnokába, a Sugár útra.

Az etnográfia tárgyaira először az 1867-es párizsi világiállítás kapcsán vetült különös figyelem, s ekkor indult szélesebb körű vita is e tárgyak értéke körül. A népipar tárgyai a munka történetét bemutató kiállítási részben kaptak helyet, itt sorakoztatták fel a különböző nemzetek viseleteit is (FALKE 1868). A díszes ruházatok azonban nem a maguk egyediségében, hanem főképpen a rajtuk megjelenő motívumok eredetiségének és nemzeti sajátosságainak tulajdonították. Az itt kiállított népipari termékeket művészi teljesítményként az elsők között értékelte Jakob Falke, az Österreichisches Museum für Kunst und Industrie öre. Az érdeklődés nyomán a nemzeti motívumokat publikálták is (FALKE é. n.; DENEKE 1980. 172, 14–16. jegyzet). Ekkor jelent meg például az a motívumgyűjtemény, melyet a moszkvai Művészeti és Ipari Múzeum mutatott be, előbb 1866-ban, Moszkvában és Szentpéterváron, majd 1867-ben, a párizsi világiállításon. A moszkvai Stroganow-féle (Stroganoff) műpariskola művészei és növendékei készítették azokat a különböző épületekről, régi nyomtatványokról és textilekről vett ornamentikarajzokat, melyeket később fakszimile formában Párizsban közzé is tettek (STROGANOFF 1900). A rajzok a bizánci és orosz művészet közötti szoros fejlődésbeli kapcsolatot szemléltetik, egyben példát nyújtanak a modern művészek számára az ősi szláv motívumok alkalmazására. Az alkotók szerint ezek a díszítő-motívumok a bizánci-orosz művészet kontinuitásának bizonyítékai. A mintalapokat kísérő leírás szerzője a példák sorát lezárja a 17. századi emlékanyaggal, mivelhogy Oroszországban ettől kezdve a *nyugati művészet romboló hatása* érvényesült, s ekkortól kezdve háttérbe szorult az igazi orosz művészet. A példák alapján az orosz motívumok nem csupán a bizánci kultúrával hozhatók kapcsolatba, hanem a sztyeppi régészeti leleteken talált díszítményekkel is (HISTOIRE DE L'ORNAMENT RUSSE 1870–1873).

Az orosz népi építészet különben nemcsak a hazai környezetben, hanem külföldön is nagy hatást gyakorolt. A párizsi világiállításon szereplő, majd ugyanezen évben a moszkvai pánszláv kongresszus alkalmával felépített szláv *ideálfalu* sikerei nyomán a Stroganow-iskola igazgatója, Viktor Butovskij beszélt rá Viollet-le-Duc-öt, hogy foglalkozzon az orosz építészet fejlődésével. Ennek eredménye volt Viollet-le-Duc *L'Art russe* című, 1877-ben kiadott könyve, amelyben, miután soha sem járt Oroszországban, főleg Butovskij adataira és segítségére támaszkodott (MORAVÁNSZKY 2002. 111).

A népművészeti emlékműanyag nagyobb szabású bemutatkozására kínált alkalmat 1873-ban a bécsi világiállítás, melynek etnográfiai részlegét Jakob von Falke programja szerint valósították meg. A Práterben egy, a Föld különböző népeinek házaiból álló, úgynevezett *etnográfiai falut* építettek fel.³⁹ A hetvenes évek eleje a néprajzi gyűjtés fellendülésének korszaka, ekkor tudatosult szinten minden régióban, hogy a vasút fejlődése a hagyományos népelet gyors eltűnését hozza magával. A polgári és arisztokrata körök divatba hozták a néprajzi tárgyak gyűjtését, a népművészeti gyűjtemények intézményesülésére, nemzeti etnográfiai múzeumok alapítására azonban csak később került sor. Ezekben az években fedezték fel a Monarchia népeinek eltérő motívumkincsét is. E tekintetben különösen értékesnek tűnt a birodalom peremvidékén, elzárta élő szlávok, például a bukovinai rutének háziipara. A népi ornamentikával kapcsolatos leírásokban a hetvenes években szaporodtak meg az őstörténeti érvek mint az évezredes etnikus önazonosság bizonyítékai.

A szláv népi motívumkincs értékelésében is igen korán megjelenik a szláv őshonosság és kölcsönösség gondolata (SCHMIDT 1960. 22–23, 28; KÖSTLIN 2002. 369–414). Ennek példája a Felix Laý szlavóniai, Eszéken élő gyáros tulajdonát képező délszláv ornamentikagyűjtemény. Laý számos rendjel, köztük az osztrák Érdemkereszt tulajdonosa, a francia Becsületrend lovagja, különböző múzeumok, köztük a nürnbergi Germanisches Museum pártfogó tagja, s írásai alapján egyben a szláv testvériség harcos híve is. A délszláv textilmotívumokkal foglalkozó, 1871-ben publikált kötetében a pánszláv eszmék alapján értékeli anyagát. Laý szerint a délszláv ornamentika megfelel a szlávok hagyományos népi karakterének, és kitűnik eredetiségével, harmonikus jellege kifejezi e nép ősi, békés természetét. A szerző öntudata nyilatkozik meg abban is, hogy könyvének előszavában szembeállítja a szlávok 88 milliós sokaságát az ötmillió magyarországgal. Ez utóbbi Laý szerint csupán töredékes s egyben alkotásra képtelen nép. Szerinte a magyarok csupán azért rendelkeznek a Monarchiában politikai hatalommal, mert a

39 E világfaluban kilenc ház képviselte Európát, s abból hét származott a Monarchia népeitől. A házakkal kapcsolatos leírásokat Karl Julius Schröer pozsonyi származású germanista és etnográfus készítette, a népi iparművészet tárgyanyagát pedig Rómer Flóris ismertette hivatalos felkérésre írt dolgozatában (SCHMIDT 1960. 12; RÓMER 1875).

nemesség féltékenyen őrzi kiváltságait. Laÿ kötetének illusztrációs anyagát Friedrich Fischbach, az ismert textilszakértő és rajzoló készítette (LAÿ, Hrsg. é. n.). A szláv és magyar ornamentika-szakértők vitáinak kezdete Laÿ művére nyúlik vissza, hogy aztán a századforduló sajtójában – például a román ornamentika kapcsán – elvitassák egyes motívumok „elsőszülöttségét” is⁴⁰ (TERDIK 2003).

Laÿ kötetéről azért kellett szót ejtenünk, mert annak etnikus szemlélete éles ellentétben áll a magyar népi iparral és iparművészettel kapcsolatosan a hetvenes években publikáló egyes magyar kutatók álláspontjával. Nézeteire, noha más-más felfogás alapján, egyaránt reagált Pulszky Károly és Herman Ottó is. Pulszky Károly, ekkor az Iparművészeti Múzeum igazgatója, a népi ornamentikáról szóló dolgozataiban és előadásaiban a fejlődésgondolat s közelebbről a semperi művészetfelfogás híve, jórészt elfogadva annak technikatörténeti prioritásait is. Pulszky számára a művészetet kizárólag a stílusművészet jelenti, s ebbe *nem tartoznak bele* a háziipari tevékenység tárgyai. A Fővárosi Iparos-körben tartott előadásában különbséget tesz *ízlés* és *stílus* között. Általában véve vitatja a stílusfogalmak nemzeti jellegét, és hangsúlyozza, hogy „ha a művészetek története által egyedül igazolt értelemben beszélünk stílról, akkor szó sem lehet sem osztrák, sem angol, sem francia, sem magyar stílról” (PULSZKY K. 1885–1886. 196). Ezt a fogalmat Pulszky az eredetileg nem etnikus értelmű román, gótikus, reneszánsz stb. fogalmaknak tartja fenn. Kitér Laÿ munkájára is, kifejtve, hogy félrevezető a délszláv ornamentika kutatójának megállapítása, miszerint a magyar területeken megjelenő geometrikus népi textilek motívumkincese szláv eredetű lenne. Laÿ ugyanis fentebb idézett kötetében azt bizonyítja, hogy „a magyar földműves népnél előforduló művészi elemek mind szláv eredetűek” (PULSZKY K. 1885–1886. 197). Pulszky hangsúlyozza a házi foglalatosságok és művészetek lényegi különbözőségét. Erre példaként a hímzés történetét hozza fel, melynek mintáit a barokk korban művészek rajzolták. Szerinte az újabb korban „a hímzés elhanyaglott, mert megszűnt művészet lenni, s csak akkor fog előhaladni, ha ismét az lesz” (PULSZKY K. 1874b. 319). Felhívja a figyelmet a művészek és háziasszonyok munkái közötti fejlődésbeli és minőségi különbségekre.

Pulszky Károly semperi eredetű szemléletét tükrözi a háziipari textilek ornamentumairól szóló műve is. Ez az 1878-ban, Zichy Edmund támogatásával kiadott album – jószerevével az első magyar népi ornamentikáról szóló tudományos dolgozat – kromolitográfiai lapokon idézi elénk a népi textilek motívumait, főként az 1873-as bécsi világkiállításról visszahozott emlékműanyag alapján (3–5. kép). A kötet előkészítése már 1874-ben megkezdődött. Pulszky apjához írt levelei azt tanúsítják, hogy az mindkettőjük számára fontos volt az, Pulszky számára e dolgozat megírását valószínűleg Felix Laÿ fentebb említett kötete tette aktuálissá, mintegy annak ellenkiadványaként készült.⁴¹ Ebben a könyvében Pulszky határozottan elutasítja az etnikus jellegnek a formák alapján történő meghatározását. Elvi szinten vonja kétségbe nemcsak a szláv, hanem más népek esetében is mind a népi ornamensek feltételezett etnikus jellegét, mind azok művészet voltát, s kifejti, hogy a szövés technikájából adódó egyszerű geometrikus minták egész Kelet-Európában honosak, ezekkel kapcsolatban nemzeti csoportokat alig lehetséges megkülönböztetni. E vonatkozásban W. Stasoff (Stasow) néhány évvel előbb Szentpétervárott megjelent kötetére hivatkozik (STASSOFF 1871). Az elzárt körülmények között élő népek körében keletkezett textilmotívumok mentesek az európai művészeti stílusok befolyásától. Mint írja, „Hasonló ornamentumok fordulnak elő minden kezdetleges művészetnél, így az assyr és egyiptominál [...] a skandináv félszigeten, az indiánoknál.” (PULSZKY K. 1878. 6.) Nézeteinek illusztrálására egymás mellé sorakoztatja a különböző magyarországi etnikumoktól eredő azonos vagy igen hasonló motívumokat. Példái közé besorolja a múzeum obi-ugor textileinek motívumait is. Az általa közölt ornamensek közel fele román, szerb, szlovák, ruszin és osztyák eredetű geometrikus minta.

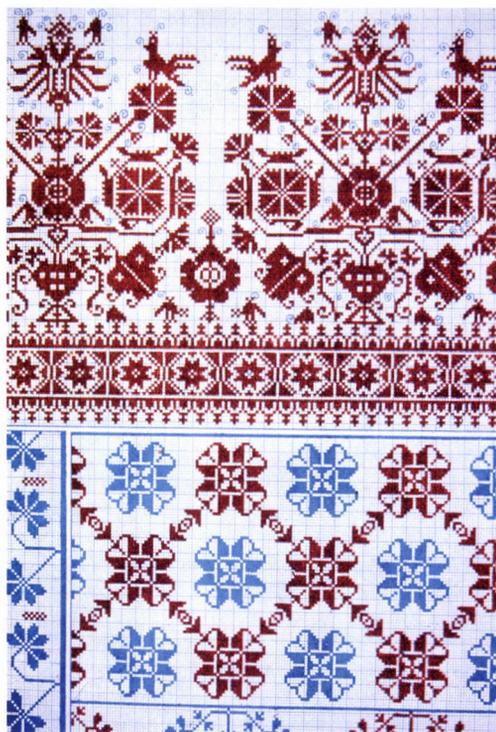
Pulszky a magyar népi motívumkincese keletkezésével kapcsolatban kifejti, hogy a perzsa és török befolyást mutató virág- és állatmotívumokat nem lehet a magyar népművészet *eredeti* motívumainak tartani,

40 A nagyszzebeni román ortodox székes-egyház díszítését végző Smigelschki Oktáv ornamentikakreálásai nyomán fellángolt hírlapi vitákban utaltak román részről a magyar néprajztudósok „motívumkiszajátításaira”.

41 Ebbeli nézetünket megerősítheti Pulszky Károlynak Lipcseből apjához írt levele, melyben arról panaszkodik, hogy Fischbach a kötet képanyagának tervezésekor olyan példákat is bevett, melyeket Pulszky nem akart. Kéri apját, említse meg Fischbachnak, hogy „mi súlyt fektetünk a csipkékre s a selyem s arany hímzésekre, melyek neki kissé alkalmatlanok, s az ő céljaira nem annyira használhatók, mint a többiek, de ha ezt nem tesszük, egyhangú lesz az egész mű s a Laÿ-énak csak variatioja, mit minden áron ki akarok kerülni” (Lipce, 1874. 12. 11. OSZK Kézirattár. Levelestár, Fond VIII/843. Pulszky Károly levelei Pulszky Ferenchez). Az adatra Szentesi Edit hívta fel figyelmemet, amit itt köszönök meg.



3. kép. Mintalap Pulszky Károly *A magyar háziipar díszítőményei* című kötetében
A szöveget írta Pulszky Károly, a táblákat készítette Fischbach Frigyes
Szlovák, magyar és horvát eredetű népi hímzések, lepedővég és párnahaj
PULSZKY 1878. 24. tábla



4. kép. Mintalap Pulszky Károly *A magyar háziipar díszítőményei* című kötetében
A szöveget írta Pulszky Károly, a táblákat készítette Fischbach Frigyes
„A Lepedőszél, Báihony, Pozsonymegye. Tót. B. Lepedőszél. Hunyadmegye. Román. C. Lepedőszél. Marosszék, székely”
PULSZKY 1878. 17. tábla

azok ugyanis a magasművészet befolyása nyomán jöttek létre. Ezt az elméletét azáltal is igazolva látja, hogy a növény- és állatdíszes textileket és kerámiákat Rómer és Xántus 1872-ben nem a köznéptől, hanem úri háztartásokból szedte össze. Később is megfogalmazza a virágos nemzeti stílussal kapcsolatos aggályait. Mint írja, a virágos motívumok az orosz és lengyel népi munkákat is jellemzik, s „mielőtt tisztázhatnók a kérdést: mennyire sajátosan hazánké az úgynevezett magyar styl, meg kell vizsgálnunk, hogy ebben mennyi a nevezett országok iparművészetével a közös” (PULSZKY K. 1882. 270). Szerinte a 17. században készült edényeinknél túlnyomó többségben található keleti ízű díszítőmodor tovább élt a 18. században is, mely ugyan veszített eredetiségéből a barokk és rokokó elemek népszerűsége miatt, az agyagművesség körében mégis napjainkig szívósan fennmaradt. Ezek az edények a rajtuk lévő felírások alapján az úri osztály számára készültek. Ez a körülmény figyelmeztet bennünket arra a törvényre, hogy „mint minden téren, úgy az iparművészeti díszítés terén is a nagy változások a művelt osztályokból indultak ki” (PULSZKY K. 1882. 269). Pulszky e mondatát fontos kiemelnünk, hiszen ebben kimondatlanul

benne van a magyar népi műveltség magasabb színvonalának tétele is, hiszen szembeállítja az európai műveltséggel itt-ott mégiscsak kapcsolatot tartó, történeti stílusok nyomait is viselő magyar, tót és német munkákat az ország elmaradottabb tájain élő román, szerb és egyéb nemzetiségek geometrikus stílusával.⁴²

42 A 41. számú jegyzetben közölt levélből érezhető az is, hogy a selyem- és aranyhímzéseket – melyekről a kötetben azt állítja, úri eredetűek – a Pulszkyak milyen fontosnak tartották közölni.



5. kép. Mintalap Pulszky Károly *A magyar háziipar díszítőműveinek* című kötetében

A szöveget írta Pulszky Károly, a táblákat készítette Fischbach Frigyes

„A. Párnahaj, Mezőség, Kolozs megye. B. Párnahaj, Hunyadmegye, román”

PULSZKY 1878. 23. tábla

Semper nézeteit közvetíti Pasteiner Gyula 1875-ben kiadott elméleti műve is. *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* című tanulmánya (PASTEINER 1875. 32–36; MAROSI 1999. 69–99). Pasteiner a keleti művészetek európai befolyásának híve, ahogy maga Semper is az volt⁴³ (PASTEINER 1875. 36 és 45. jegyzet; GOSZTONYI 1999). Pasteiner 1885-ben, *A nemzeti elem a régi hazai művészetben* címmel tartott előadásában a népi díszítőművészet eredetének kérdéseire is hozzászólt. Pulszky Károllyal egybehangzóan megállapítja, hogy a népi kerámiatárgyakon vagy hímezéseken megjelenő ornamentika tulajdonképpen a 18. század virágos motívumainak elkorcsosulása. Ezek a tárgyak megítélése szerint „nyers benyomást keltenek”, mivelhogy időközben eltűnt e motívumoknak a barokkban még megfigyelhető művészi összhangja.⁴⁴ Pasteiner az evolúció alapján áll, amikor vitatja az eredeti magyar formák létezését (GOSZTONYI 1999. 332). A népi motívumok iparművészeti felhasználásával kapcsolatban különben

43 Pasteiner törekvése az volt, hogy a művészet fejlődésének Winckelmann által hagyományozott rajzát Semper elméletével „javítsa”. Pasteiner művészetszemlélete ugyanakkor sokban megelőlegezi Alois Riegl kilencvenes években közzétett, semperiánusokat illető kritikáját. (Riegl szembeállítja Semper és a „semperiánusokat”.) Pasteiner röpirata körül élénk polémia alakult ki, melynek szereplői között ott van Pulszky Ferenc is.

44 „Ezen díszítőműveknek az ellentéteket kiegyenlítő, a nyersséget enyhítendő aranyra igen nagy szüksége van. Főltötte tanulságos, hogy e díszítőművek arany nélkül durva, ha pedig a virágok szirmai és leveleit, szóval minden egyes elemet arannyal szegélyezzünk, a díszítőműv azonnal csaldóságig hű perzsa hasonlatosságot nyer”. (PASTEINER 1885–1886. 322.) Emlékeztetünk kell arra, hogy ezekben az években a Zsolnayak efféle átszilárdított, népi motívumokkal és arannyal gazdagon díszített tárgyakkal érték el a legnagyobb sikereiket (SINKÓ 2002b. 53).

Pulszky Károly is felteszi a kérdést, hogy egyáltalán „célravezető-e egy magyar stílt létrehozni”. Válaszán átsüt az egyetemes műveltségben és fejlődésben való töretlen hite: „Az iparművészet feladata tehát nálunk az, hogy megfeleljen a nemzet szükségleteinek. De képes-e megfelelni akkor, ha oly formákat akar használatba venni, melyek népünkben ott maradtak meg, a hova legkevésbé fért a modern élet befolyása? Mely modern műveltségű embernek ízlése lesz kielégítve, ha szobáját a tulipános ládák motívumaival s egyéb ily formákkal díszített bútorokkal látná el?” (PULSZKY K. 1886–1887. 198.) Pulszky Károly rossz jósnak bizonyult, nem telt el egy évtized, s a magyar országgyűlés házának belső berendezésén ott virultak a tulipános ládákrol és szűr mintákról Huszka József által legelőbb kölcsönvett – ám gazdagon aranyozott – magyaros motívumok.⁴⁵

Pulszky Károly és Pasteiner Gyula nem állt e nézetekkel egyedül. Hampel József régész is vitatta a népi díszítmények általános értelemben vett nemzeti jellegét. Hampel megfogalmazása szerint a népi készítmények nemzetiség és vidék szerint, sőt néha faluról falura különböznek, tehát „az egész nép, a magyarság értelmében nem beszélhetünk művészetről, magyar stílusról. Nem lehet általános magyar mustrának bemutatni olyat, ami csak egyes magyar községekben dívik, s így »magyar« ízlés gyánant tűnhetik fel valami díszítve, mely nem általános »magyar«, de csak »szilágy-nagyfalusi«; a nem elég óvatos gyűjtő ez által a speciest a genus helyébe állította, ami tudományos hiba.” (HAMPTEL 1899a. 99.) Hampel, Pulszky és Pasteiner tehát következetesen nem is népművészetnek, hanem háziiparnak vagy népiparnak nevezik tárgyukat. A művészetek történetével foglalkozó szakemberek azért sem nevezték *művészetnek* a nép házi szorgalmának eredményeit, mivel számukra a művészetfogalom szerves része a stílus, ez pedig – a korszak fentebb említett stílusteóriáinak megfelelően – csakis az építészet körében, nem pedig a díszítőművészetben keletkezhet, a magyar népi építészet pedig nem rendelkezett egységes stílussal. Szerintük tehát népművészet nem létezik. Nem áll ettől messze Bátky Zsigmond felfogása sem, aki tartózkodik attól, hogy a paraszti tárgyakkal kapcsolatban azok ősi jellegét minden további nélkül elismerje. Mint fentebb már idézett *Útmutatójában* a paraszti bútorokkal kapcsolatban fogalmaz, „nem kell hinnünk, hogy a parasztmesterség mindig tiszta nemzeti forrásból, ősi népi kultúrából fakadt, mely az úri vagy városi rendé mellett önállóan fejlődött, hanem leg többször egy előző úri stílusorszak maradéka”.⁴⁶

Az autochton magyar művészet és a miliőelmélet

Az egyetemes művelődéstörténeti művészeti fejlődésnek azon az összképén, melyet a Pulszky Ferenc-féle Nemzeti Múzeum kiállításai sugalltak, s mely a legkomolyabb tudományos vértetben az 1884-ös magyar ötvösmű-kiállításon jelent meg, hamarosan repedések mutatkoztak (KISS 2000. 516–518). Elsőként a fiatal történész, Tagányi Károly fogalmazta meg kritikáját a kiállítás koncepciójával kapcsolatban. Támadta a stílusok terjedésének Pulszky és Hampel által is képviselt „axiómáját” s a magában a katalógusban is szerepet kapó stílustörténeti összefüggéseket, melyek a magyar emléktanyag és motívumkincs hazai megjelenésének „elkészt” voltát, egyszerűbben szólva a magyarországi kultúra periferiális jellegét látszottak bizonyítani (GOSZTONYI 2002. 191). Tagányi a *Századok* 1884-es évfolyamában jelentette meg *Styl és történelem (Jegyzetek az ötvösműtárlatról)* címen írt dolgozatát, melyben Hippolyte Taine miliőelméleti nézeteit adaptálja a magyar művészeti emléktanyag genezisére, elutasítva a kiállítás szerzőinek a stílusok európai terjedésével kapcsolatos teóriáit. Ezzel szemben Taine inspirációja nyomán felveti a magyar művészet autochton keletkezésének tételét. Szerinte a stílus nem az európai központokból terjed, az minden nemzet egyéni ízléséből támad, a stílus ugyanis a nemzetnek sajátja, azt „nem hozhatták be sehonnán, mert hisz saját földjén, önnönvilágából fakadt” (idézi GOSZTONYI 2002. 192). Állításaival Hampel József a *Budapesti Szemle* hasábjain szállt szembe. A nemzeti művészet eredete témája lett annak a vitának is, mely Pasteiner Gyulának az Országos Régészeti és Embertani Társulat ülésén tartott *A nemzeti elem a művészetben* című felolvasását kísérte 1886-ban (GOSZTONYI 1999. 330; 2002. 193). Tagányi a *Századok* hasábjain 1887-ben kísérletet tett Taine és Friedrich Ratzel nézeteinek egybefoglalá-

45 Huszka motívumait lehet felismerni a Budai Királyi Palota Hauszmann Alajos által épített néhány részletén, így például a Szent István-terem Zsolnay által 1900-ban készített architektónikus elemeinek esetében is. Képeit lásd DÓZSA, Red. 2003. Kat. Nr. 2. 2. 43.

46 „Az egyes stílusperiódusok, melyeken az úri bútorzat keresztülment, éppúgy nyomokat hagytak ezeken is, de a zárkózott paraszt konzervativizmus rég letűnt formákat őrzött meg számunkra s ez teszi őket becsesté”. A hímezésekről is az a véleménye, hogy a történeti stílusok nyoma tisztán kivehető rajtuk (BÁTKY 1906. 153, 256).

sára s ezekre a művekre támaszkodó saját milióelméletének megalapozására is (GOSZTONYI 2002. 194). Mint később még utalunk rá, Ratzel nézetei sok más szerző, így például Huszka József történelemképére is dokumentálható befolyást gyakoroltak a nyolcvanas évek közepén. Tagányi Taine-recepciója másokat is megszólalásra késztetett, hamarosan hívei is támadtak. Ez derül ki például a Nemzeti Múzeum éremtani osztályán dolgozó régész, Réthy László 1885-ben publikált kis kötetéből, melyet Tagányi ajánló sorai vezettek be (RÉTHY 1885. a címlap után). A *Magyar stíl* címet viselő brosúra visszatetszést kelthetett Réthy múzeumi kollégáiban s főképp Hampelben, aki további fullánkos cikkeiben támadta mind Tagányi, mind pedig Réthy sajátos milióelméleti nézeteit.⁴⁷ 1890-ben Réthy lett az újonnan induló *Ethnographia* első szerkesztője, aki több történeti-régészeti és néprajzi tárgyú cikket is közölt. Réthy említett kötetkéje ugyanabban az évben jelent meg, mint Huszka József *Magyar díszítő stíl* című albuma, az előbbi azonban nem hozott illusztrációkat, s sorait csupán a magyar művészet autochton keletkezéséről vallott tézisekre korlátozza.⁴⁸ Hogy a szakértők élénk figyelemmel kísérték ezt a vitát, mutatja Szendrei János régész, művészettörténész későbbi tanulmánya, mely megemlíti a szereplőket, s maga is állást foglal a művészeti stílusok népművészetben való megjelenésének kérdésében.⁴⁹

Hampel József, Pulszky Károly és Pasteiner Gyula – hogy csak őket említsük itt – fentebb idézett, népi iparral kapcsolatos felfogása leginkább Alois Riegl elméletével állítható párhuzamba. Riegl ezekben az években a bécsi Museum für Kunst und Industrie munkatársa, 1887–1897 között a textilosztály vezetője. Riegl *Népművészet, háziszorgalom és háziipar* című, elvi igényű tanulmányát 1894-ben azért tette közzé, mert a népművészet és népi ipar kifejezéseket a korszak irodalmában nemegyszer már szinonimaként használták (DENEKE 1980). Riegl elkülöníti a háziipar és népművészet alkotásait egymástól, a népművészet kifejezést csupán ott látva indokoltnak, ahol annak alkotója még nem kapcsolódott be az ipari termelés szélesebb körébe, s hogy ezt a „művészkedést” ne csak egy falu vagy törzs, hanem a szélesebb értelemben vett népcsoport is saját kultúrájának, díszítőművészetének fogadja el. Mint fogalmaz, „ahol pedig a hagyományos, egy adott nép valamennyi tagja számára kivétel nélkül közös művészi formák ilyen együttesével találkozunk, ott jogosan beszélhetünk népművészetről a szó legszorosabb és legerendőbb értelmében” (RIEGL 1998. 80; DENEKE 1980. 5–59).

A stílusfogalmak építészeti eredetének alapján joggal merült fel a nem díszítőművészeti eredetű, hanem a népi építészet alapján megkonstruált nemzeti stílus megte-remtésének szükségessége (MORAVÁNSZKY, Hrsg. 2002. 95–125). Mielőtt azonban a nemzeti stílus kérdéseire rátérnénk, szólni kell a magyar népművészet forrásainak azon elméletéről is, melynek Huszka József volt a század utolsó évtizedeiben a legismertebb képviselője.

Népművészet – ősi művészet?

Huszka szinte egész irodalmi munkásságának centrumában a parasztság díszítőgyakorlatának művészetként való értelmezése állt.⁵⁰ Ornamentikaelméleteinek alapjául saját motívumgyűjteményei szolgáltak. Huszka 1885-ben kiadott *Magyar díszítő stíl* című művének kiindulópontja – az általa is jól ismert stílustanokkal ellentétben – elsősorban nem az építészet, hanem a paraszti öltözékeken található ornamentika. Az ornamen-

47 Réthy jól képzett történész volt, aki Bécsben Franz Miklosich szláv nyelvekkel foglalkozó etnológus és nyelvész, Josef Karabacek orientalista és Friedrich Müller etnográfus hallgatója volt a hetvenes évek második felében. Az 1890-es évek elején, talán idézett kis írásának okán is, tagja a Herrmann Antal által Jegenyefürdőn összehozott kutatói társaságnak (TÖKÉS 1989. 223).

48 Taine művészetelmélete nem az imént említett művekben jelent meg először. Szana Tamás már 1878-ban lefordította az Olcsó könyvtár számára Taine *A művészet philozóphiája* című művét, amelynek szempontjait aztán bele is illesztette a maga populáris művészetelméletébe (TAINE 1879). A francia szerző nézeteinek nyomát megtalálhatjuk mind Szana elbeszéléseiben, mind pedig a század fordulója előtt publikált monográfiáiban. Taine történeti műveit legkorábban Péterfy Jenő ismertette meg a magyar közönséggel (lásd PERECZ 1998:45, 53). Jelentős befolyást gyakorolt Pasteiner Gyulára és, mint említettük, Justh Zsigmondra, valamint Malonyay Dezsőre is (GOSZTONYI 1999:329; JUSTH é. n.).

49 SZENDREI (1891. 73) – Henszlmannon, Pulszky Károlyon, Hampelen, Boncz Ödönön, Réthy Lászlón, Tagányin kívül – utal még Beliczay Jónás Kecskeméten élő jogtudós és történész 1887-ben írt tanulmányára és Ney Béla építész 1876-ban kiadott könyvére.

50 Huszka a nyolcvanas évek elejétől kezdve publikálta a magyar ornamentikával kapcsolatos anyaggyűjtését. A nyolcvanas években inkább felfedez magasművészeti stílusokkal kapcsolatos stílusvonásokat a magyar népművészetben. 1885–1886-ban publikált cifraszűratanulmányában már felhoz bizánci analógiákat. Az őstörténeti anyag a kilencvenes években jelenik meg írásaiban (HUSZKA 1885b. 211–220; 1885–1886. 85–91; 1887. 331–332; 1888. 1–19; 1890; 1891; KERNY 1987. 437–351). Huszka nézeteinek változásairól és K. Lippich Elekkel való kapcsolatáról lásd JURECSKÓ 1992.

tumok szerinte olyan formák, melyek mintegy nyelvként, sajátos grammatikaként a nemzet lelkéből erednek, s ezért lényegében változatlanok (SINKÓ 2002a; 2000c). A *Századokban* 1893-ban közölt *Ornamentikai adatok a magyarok őstörténetéhez* című cikkében a stílustörténetből leszűrt elveket egyes antropogeográfiai művek tanulságaival ötvözi.⁵¹ A kilencvenes évek közepén teszi közzé *Székely ház* című művét, melyben hasonló következtetésekre jut, mint az ősi magyar díszítőművészet kapcsán, azaz szerinte annak formái évezredek, a magyar ház ősidők óta őrzi változatlan beosztását és díszítését (HUSZKA 1895). Elutasítja, hogy az európai stílusok bármilyen módon jelen lehetnek a népi kultúrában, s ami még fontosabb: radikálisan elhatárolja magát saját kora történetírásának eredményeitől is.⁵² A magyar motívumok eredetiségét szerinte azok szoros kapcsolata bizonyítja az ősi magyar vallással. Szerinte a motívumok ugyanazon természeti típusok tudatos alkalmazásai, „melyekben nem az alak az átöröklött, de főként az a gondolat, az a lélek, amit a természeti alak valaha kifejezett. Ornamentikánk – fogalmazza meg végül – *szimbolikus jelentőségű*, amint hogy a honfoglalók korában is élt, *nem pusztán népies, de valódi magyar nemzeti ornamentika.*” (HUSZKA 1899a. 151, 154.) Az ősi nemzeti művészet keletkezését 1890 után Huszka szinte kizárólag a néplélek működéséből vezeti le. Bár Huszka saját kora *néplélekkel* kapcsolatos szövegeit használja, e fogalom tudományos forrásaival azonban nem ismerkedett meg.⁵³ Mint idézeteinkből is kiviláglik, Huszka ősi művészetnek tekinti a népművészetet, ám az általa használt „ősi” kifejezés jelentése lényegében eltér a Herman Ottó által használt „ősi” fogalmától, aki az *Urbeschäftigung – ösfoglalkozások* – elnevezést elsősorban a hagyományos, még a termelődésgazdálkodást megelőzően használatos eszközök nemegyszer morfológia-ig is kezdetlegesebb formáira érti. Huszka népművészet-fogalma ezzel szemben az évezredek során változatlanul tovább élő, önmagában sajátos értéket és jelentést hordozó nemzeti motívumkincsnek felel meg.

A század utolsó évtizedében vitába keveredett Hampel Józseffel, Pulszky Károllyal és Herman Ottóval is. Hampel József régész a történeti fejlődés szempontjait kérte számon Huszka őstörténeti teóriáin. Szavai szerint „össze akarni kötni hazai ornamentikánknak elejét annak XIX. századi fejleményeivel, a nélkül, hogy a kilenc század alatt bekövetkezett változásokra tekintettel volnánk, ez ellenkezik a műtörténeti kutatás elemi törvényeivel”.⁵⁴ Huszka az egyik legélesebb polémiáját Herman Ottóval folytatta 1899-ben a magyarság házáról. Huszka szerint a székely ház beosztásban és ereszfórmáiban oly módon őrzi az ősi magyar ház formáit, ahogyan azt Priskos

rhetor Attila palotája kapcsán leírta (HUSZKA 1895; 1898. 25–26; 1899a). Herman ezzel szemben a magyar ház fejlődésének elejére a pásztorcserényt helyezi, szerinte ebből alakult ki a többosztatú magyar ház (HERMAN 1899. 282–286; FEJŐS 2002. 185–204). Huszka két cikkben is támadta Hermannak s vele együtt a néprajzi tudományosság más prominenseinek, így Jankó Jánosnak a nézeteit a magyar ház fejlődéséről. Válaszában Herman rátapint Huszka módszereinek történeti megalapozatlanságára. Mint írja, „Huszka a deductio föltétlen híve. Ő a székely házat fejlődése tetőpontján és egész ékességében veszi kiinduló pontul és keresi hozzá a szerkezet és dísz szerint a rokonságokat, ha lehet analógiákat, Attila házán kezdve egész ázsiai és egyéb sorozatokon végig. A primitív formák keresése eszébe sem jut. Én a magyarság házát keresve, az inductiót alkalmazom. A található és méltatható legprimitívebb alakzaton kezdve, lehetőleg követem a fejlődést és csak akkor vonom le a végső következtetést, hogy t.i. a magyarságnak saját, vele fejlődött háza van. [...] Teljesen világos, hogy bírálom minduntalan megfelejtkezik a fejlődésről.” (HERMAN 1899. 283, 286.)

Szélesebb értelemben tekintve a néplélekkel kapcsolatos elképzelések a századfordulón szétfeszíteni látszanak a történelemfelfogás hagyományos kereteit, az egyetemes emberi evolúció elképzelését. Mindezek nyomot hagytak a kor ornamentikaelméletein is. Herman Ottó például nem tagadja ugyan a történelmi fejlődés gondo-

51 Friedrich Ratzel *Völkerkunde* című művét idézi, mely 1885–1888 között jelent meg Lipcsében. Még nagyobb hatással lehetett szemléletére Ratzel *Anthropogeographie* című, 1882-ben kiadott kötete, mely 1888-ban magyarul is megjelent (RATZEL 1888; Ratzelről lásd WEBER-KELLERMANN 1969. 36–45; KÓSA 2001. 73, 84–103; PERECZ 1998. 33, 35, 137–137).

52 Mint írja, az ornamentika kutatásánál semmilyen tekintettel nem volt a históriára vagy a magyarságnak a história által elfogadott kapcsolataira, ezért aztán „Régi jó Horvát Istvánnak sorsára jutottam, mert a magyar ornamentika közeli rokonát ismertem fel a semita, Assyr-Babyloniában és világuralmi örökösében” (HUSZKA 1892. 538; vö. HUSZKA 1898a).

53 Katona Lajos az *Ethnographia* I. évfolyamában közzétett nagyobb tanulmányában külön kitér kora néplélekkel kapcsolatos teóriáira, illetve a „Völkerpsychologia” elméleteire, s különösen Wundt művére (KATONA 1890. 81). Ezeket azonban Huszka a jelek szerint nem ismerte.

54 HAMPEL 1899a. 98–99; Huszka válasza: HUSZKA 1899a; Hampel viszontválasza: HAMPEL 1899b.

latát, de fontosnak ítéli, hogy kiegészítse azt a néplélekre vonatkozó megállapításokkal is. Úgy véli, hogy a történelem során a *néplélek* nemcsak szóban, hanem *tárgyiasan is megnyilatkozik*.⁵⁵ A *Magyar pásztoremberek remeklése* című, Hunfalvy Pál tiszteletére 1891-ben tartott előadásában kifejti: „a nép szépeérzéke – aethetikája, tehát lelkének egy igen lényeges és nemes alkotórésze – nyilatkozik meg az ékítményben, úgy alakban, mint színben..., átítva lényeges tulajdonságaival, legyenek azok lelkületek, alkatbeliek, szokásbeliek, a természeti viszonyokból, vagy a történelmi fejlődésből folyók. A kérdés tehát, a melyre megfelelni kívánok a következő: »van-e a magyarságnak sajátos ornamentikája?« Van vagy nincs?» Herman ugyanitt, miközben visszaautásítja Felix Láynak fentebb említett pánszláv szemléletű nézeteit, egyáltalán nem zárja ki az európai stílusok népművészetre tett befolyását sem: a pásztorfaragások motívumainak eredetét a középkori ötvösségben határozza meg (HERMAN 1892. 310). Hangsúlyozza, hogy a magyar ékítményben mindig uralkodó elem a virág és levél, továbbá hogy a *néplélek* nemcsak a jelen pásztorfaragásaiban, hanem a régi *magasművészetben* is hasonló módon nyilatkozott meg. Befejezésül megállapítja: „szembeállítottam a népléleknek az ornamentumokban való megnyilatkozását a régi korok iparművészetében, s a felelet az: magyar. Egybevettem mindkettőt a szlávval, s a felelet az: hogy más, önálló.” (HERMAN 1892. 31.) Az etnikus szemléletű népművészeti és művészet-történeti elemzések a század fordulóján egymással párhuzamosan jelentek meg (ENDRÖDY 2001. 384–388).

Huszka ahistorikus ornamentikamagyarázataival a néprajzi tudományosság tekintélyes képviselői már a század fordulóján szembeszálltak.⁵⁶ Hatása mégis jelentős volt. Malonyay Dezső szívesen ugyan elhatárolja magát a *magyar nép művészete* 1907-től kiadott kötetiben az őstörténeti fejtegetésektől, ám maga is számos helyen alkalmazza Huszka nézeteit és érvrendszerét, akárcsak patrónusa és barátja, Koronghy Lippich Elek. Utóbbi szerző – mint a magyar művészet „hivatalos” értelmezését – fejt ki a Huszkatól kölcsönzött nézeteket a magyar népművészet távol-keleti forrásairól a 1900-as párizsi világiállítás magyar képzőművészeti anyagához írt francia bevezetőjében⁵⁷ (JURECSKÓ 1992. 285–296). Huszka munkásságának legfontosabb kritikussai Györfly István és Viski Károly voltak, akik az 1930-ban közzétett *A turáni ornamentika története* című Huszka-kötet aporójából számoltak le a népi díszítőművészet ürügyén előadott nemzeti őstörténettel és az azzal kapcsolatba hozott parttalan analógiákkal⁵⁸ (GYÖRFFY 1930; VISKI 1933). Viski, miközben pontos képet ad az iparművészet és a népművészet kölcsönhatásáról is, a népi díszítőművészetről írott tanulmányában éppen az őstörténetből fennmaradt archaikus formák nemzetköziségét és azok egyetemes jellegét szemlélteti olvasói számára (VISKI 1928. 5–8; 1933. 274–379).

Riegl ornamentikaelmélete

A művészettörténeti irodalomban az ornamentika szimbolikus értelmezésének legfontosabb kritikusa Alois Riegl, akinek széles körben ható elméleti munkássága nyomán teret nyert a *stílusok újszerű történeti felfogása*. Ebben kitüntetett helyet kapott az ornamentika, mely a maga absztrakt voltában a történeti fejlődés leginkább szemléletes terepének tűnt. Riegl 1893-ban, *ornamentikaelméleti alapvetésében* szállt először szembe a semperiánus nézetekkel, legfőképpen pedig a művészeti fejlődés darwini-biológikus rajzával (RIEGL 1893, 1998). Berlinben kiadott művében egyaránt vitatja az ornamentika ahistorikus és szimbolikus felfogását, valamint Semper materialista nézeteinek túlzó alkalmazását. Riegl művészetelméletének legfontosabb aspektusa a történetiséghez való sajátos viszony, melyet életművének elemzője, Radnóti Sándor egyenesen *radikális historizmusnak* nevez (RADNÓTI 1989. 230). Ez a történetiség a művészet forrásai közül kizárja a népkarakter évezredes változatlanóságának családja képét, hiszen a fejlődés Riegl számára épp az individualizálódással azonos. Radikális historizmusának legfontosabb pontja a kutató

55 A „néplélek” fogalmával kapcsolatos 19. századi nézeteket Weber-Kellermann az összehasonlító nyelvtudomány és a társadalom életére alkalmazott darwinizmus teoretikus elevegyeként interpretálja (WEBER-KELLERMANN 1969. 36–45; KÓSA 2001. 84–103).

56 „Hogy valakiben ennyi fantázia lakozék, az már igazán bámulatos és a rendestől eltérő. Irigység szállja meg boldogult Horvát Istvánt a túl világon, a kinek emléke itt a földön a nagy pietás dacára is tréfásba csapott át.” (VARJÚ 1896. 199; vö. VARJÚ 1900. 410–431.)

57 Koronghy Lippich barátságot ápolt Huszkával, s már 1900 előtt Kínáig vezette vissza a magyar népművészeti formákat (JURECSKÓ 1992. 287).

58 „Sok olyan föltevést, amely mai paraszthímzéseinket a honfoglalók útjain, »Ázsiából« (ahol egyébként a magyarság sohasem lakott) eredeztette, a török hódoltság határvonalai közé kell rekesztenünk.” (VISKI 1933. 324, vö. VISKI 1933. 330.)

történeti helyzetének számításba vétele, mint Radnóti fogalmaz: „Riegl fejlődést ábrázol érték-szemponatok nélkül, teleologikus, de a telosz minden egyes szakaszban öncél. Riegl elkerüli a historizmusokra jellemző enyészpontokat, azt, hogy a történelem a jelenbe torkollva megszűnik, illetve azt, hogy a történelmi meghatározottságok alól egyedüli kivételezett maga a historikus legyen, s elkerüli mindkettő szükségszerű metafizikai megalapozottságát is.” (RADNÓTI 1989. 230.)

A riegli művészetszemlélet egyes elemeivel Hampel Józsefen kívül Lyka Károlynak a század fordulóján több helyütt kifejtett művészetelméletében is találkozhatunk. Lyka már a kilencvenes évek elején az egyik úttörője az újabb művészetszemléletnek (LYKA 1892; 1894). Munkássága átmenetet képez a pozitívizmus és szellemtörténeti kor határán, s példa arra is, hogy a művészet és technika történeti kapcsolatának semperiánus nézetei jóval túléltek a szorosan vett pozitívizmus korát, fontos elemeivé váltak az újabb, szimbolista és szellemtörténeti irányzatoknak is (PERECZ 1998. 71–88; MAROSI 1999. 173). Már a századforduló előtt megjelenik Lyka írásaiban a Taine-féle milióelmélet óvatos kritikája. Miközben nem tagadja a környezet befolyásának alapvető szerepét a művészetben, kiegészíti azt a művészet autonóm fejlődésének szempontjával is.⁵⁹

Lyka *A képzőművészetek történeti és technikai fejlődése* című kötetében a semperiánus antropológia és az autonóm művészeti fejlődés elveit ötvözi (LYKA 1909). Kötetének *A szükségéről* – mint a művészet egyik legfontosabb mozgatórugójáról – szóló fejezetében tárgyalja a természeti vagy primitív népek művészkedéséből, a szövésből és az agyagművességből születő ornamentika eredetét. Anélkül, hogy Sempert említene, követi annak megállapításait. Noha a művészi formának szülője a szükség, megtartója, továbbplántálója pedig a megszokás, „fajunk fejlődését az ősidőkben csak azért kísérhetjük figyelemmel, mert az ember ama derengő hajnalhasadás fakó világításában is már mint művész áll előttünk” (LYKA 1909. 3). Lyka fejlődéselméletét tehát egyrészt a legszorosabban vett biologizmus⁶⁰ jellemzi, másrészt azonban a modern művészi autonómiaelképzelések apostola is, hiszen szerinte a legfontosabb maga a művész, „aki a maga képére és hasonlatosságára teremt. Ő a kohó, amelyben minden új formát, új színt ölt.” (LYKA 1909. 224.)

Lyka mint a modern művészeti törekvések szószólója és a népművészeti motívumkincset felhasználó új, modern építészet védelmezője cikkeiben, beszámolóiban és könyvkritikáiban sokat tesz a népművészet elfogadtatásáért, művészetként való befogadásáért. Az elsők között írt cikket a Néprajzi Múzeum (illetve akkor még a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya) első állandó kiállításáról a *Budapesti Napló*-ban. Már a bevezető sorokban hangsúlyozta, hogy a kiállítás fontosabb magánál a Nemzeti Múzeumnál is, mivel „tele van válogatott néprajzi tárgyakkal, a világ népeinek lelkét tükrözi vissza s megadja az általános művelődés megértéséhez a kulcsot”. Kulcsot, mivelhogy a „néprajz a jelenkor fehér lapjára vetített képe a rég elmúlt időknek”, vagy másként fogalmazva a néprajz mintegy „transzponálja a múltat a jelenbe” (LYKA 1898. 186–187). Lyka elemzése főként a művészi érzék történelmi kifejlődését állítja cikkének középpontjába.⁶¹ Az emberiségnek a néprajzi kiállításon szemléltetett fejlődése szerinte azt tanúsítja, hogy „a megélhetési küzdelemben kifejlődött ügyesség és leleményesség hogyan változott át művészetté, hogy a praktikusból miképp vedlett ki a szép. A művészetek és műiparnak dúsán illusztrált története ez abból a korból, amely a rendes műtörténetnek éráit megelőzi.” (LYKA 1898. 187.) Témánk szempontjából Lyka megjegyzései fontos fordulóponthoz tartoznak, hiszen azt mutatják, hogy az etnográfia tárgyanyagával kapcsolatos művészeti szemlélet jóval megelőzte Malonyay Dezső hasonló alapokon nyugvó, a bevezetőben idézett kötetét.

59 „Abból a doctrinából, mely szerint a művészet állapota meg van határozva a környezet, a milieu által, sok érdekes és feltűnő jelenséget nem lehetne kimagyarázni. Egy új szempontot kell tehát hozzá csatolnunk [...] Ez a szempont a művészet belső, önmagából való fejlődő átalakulásának szempontja, míg Taine doctrinája a kívülről való hatásokra szorítkozik.” (LYKA 1892. 1–2, 281–289.)

60 A „biologizmust” történelemszemléleti értelemben, a fejlődésteóriákra is szokás használni. Itt azt értem ezen, hogy Lyka művészetszemléletét is meghatározta a biológiai fejlődés képe. Lásd Jávorka Sándornak Lykáról mint botanikusról a Lyka-émlékkötetbe írt cikkét (JÁVORKA 1944. 74–78).

61 Lyka az etnográfusok közül név szerint csupán Herman Ottó és Huszka Józsefet tartja említésre méltónak (LYKA 1898. 188).

A Néprajzi Múzeum első kiállítása

Lyka nézetei korántsem egyeztek az önálló sodó Néprajzi Múzeum első kiállítását létrehozó etnográfusok felfogásával. Az utóbbiak számára ugyanis nem a művészet szempontjai voltak a meghatározóak, hanem az aktuális paraszti életmód és kultúra. A néprajz önálló múzeumi reprezentációjának igényét a nyolcvanas évek végétől kezdve megfogalmazta a Magyarországi Néprajzi Társaság (HÁLA, összeáll. 1989; ZSIGMOND 1989. 195–217; KÓSA 2001. 104–106). A társaság mögött

a földrajz, a nyelvészet vagy a folklór iránt érdeklődő természettudományos műveltségű szakemberek sorakoztak fel, kisebb hányadot tettek ki közöttük a tárgyi néprajz kutatói. A szervezet létrehozója, Herrmann Antal olyan Néprajzi Múzeum létrehozását javasolta, amely az ország minden etnikumának kultúráját hivatott lesz egybegyűjteni. Sürgette a népi emléktárgyak mentését, s e szándéka mögött felsejlik a modernizációval szemben a század végére oly jellemző csatlódottság és kétely: „[...] minden új vasútvonal irtó csapás a népiség érdekében [...] s mindaz, mi különben üdvös a nemzet számára haladására nézve, romboló hatású az ősi népiesség terén: közlekedés, iskola, könyv, újság, magyarosodás stb. s a fajkeveredés is”. Később hozzáteszi: „Hát ez olyan adó, a melyet a nép hoz a nemzet haladásának.”⁶² (HERRMANN 1887–1888. 221–224; vö. HERRMANN 1890. 19–24.) Herrmann néprajzi szemléletét áthatja a városi és vidéki kultúra ellentétének, kettősségének a bevezetőben említett felfogása.

A Herrmann költségén kiadott *Ethnologische Mitteilungen aus Ungarn* című folyóirat gyors elismerést aratott az európai tudományos körökben. Szellemiségét élénken támogatta Pulszky Ferenc is, aki az országos lapokban többször közzétette a külföldi tudományos élet képviselőinek reflexióit, a lapra vonatkozó elismerő nyilatkozatokat.⁶³ Pulszky támogató fellépésére nagyon is szükség volt, hiszen a társaságnak és lapjának *összehasonlító etnográfiai* irányultsága és az ország minden nemzetiségének helyet adó szemlélete már az első éveken meg kellett küzdjön a szellemi élet általános nacionalizálódásának tendenciájával. A társaságon belül is megjelentek olyan követelések, amelyek inkább egy, csupán a magyar etnikummal foglalkozó külön intézmény, egy kizárólag magyar Néprajzi Múzeum megszületését látták volna szívesebben. A Néprajzi Társaság alapító közgyűlésén – talán ez utóbbiak kivédésére is – Hunfalvy Pál, a társaság elnöke külön is hangsúlyozta az etnológiai kutatások történelmi összefüggéseit, főképpen a néperedet kérdését, mondván: a néprajz „a mai népekre nézve okvetlenül szükséges kiegészítője a történelmi tudománynak”. Az etnográfia történettudományi szerepén azonban korántsem a magyar etnikum nemzeti-etnikai kizárólagosságát értette: „Magyarország mai népeinek sokaságát minden etnográfiai térkép szemléltethetővé teszi. Mi nagyszámúak tehát a néplélek és népelet nyilatkozatai. Ezek mind az emberiség szellemének virágai és hajtásai.”⁶⁴ A Néprajzi Társaság külön osztályai foglalkoztak a népelet használati tárgyaival, s külön csoport, a *Graphika* szakosztály az úgynevezett *népies képzőművészettel*. Ez utóbbin jobbra a népművészetet értették. Ezen osztály szakelődője Székely Bertalan, Feszty Árpád, Roskovics Ignác és Huszka József voltak. Művészeti vonatkozásban mind a négyen a nemzeti historizmus képviselői.

A társaságban szerepet játszottak a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának munkatársai is. Jankó János, a Néprajzi Osztály öre osztotta a társaság egyetemes etnográfiai szemléletét. Jankó nevét elsősorban a *Kalotaszeg magyar népe* című, 1892-ben közzétett kötete tette ismertté, amely – mint Semayer Vilibáld megfogalmazta – a „rendszeres anyaggyűjtő munkák mintaképe, melyeknél jobbat a külföldi nagy népek szakirodalmá sem képes fölmutatni” (HÁLA 1993. 323). A fent említett kötetében kitért a népelet szinte minden vonatkozására. A tárgyi néprajznak külön fejezetet szánt. Itt foglalkozott a varrottasokkal, melyeknél gondja volt nemcsak a minták felkutatására, hanem elnevezéseik összegyűjtésére, technikájuk leírására is. Forrásként Gyarmathy Zsigáné leírását idézi a kalotaszegi varrottasokról, s valószínűleg osztotta annak nézeteit is a minták és motívumok reneszánsz és barokk kori eredetéről.⁶⁵ Jankó azonban nemcsak kutatóként, hanem az önálló Néprajzi Múzeum létrehozójaként is szerepet játszott. Ennek előtörténetéhez a millenniumi kiállítás néprajzi faluja is hozzátartozott.

A millenniumi kiállítás területén Xántus javaslatait követve s jórészt Jankó tervei alapján hozták létre a néprajzi falut, melyben a magyar mellett felépítették a nemzetiségek házait, és kiállították azok néprajzi tárgyainak nagy tömegét is (XÁNTUS 1892. 304; BALASSA M. 1972. 553–572; JANKÓ 1989. 7–17). E munkában többen is részt vettek, a munka zöme mégis Jankóra hárult. Az

62 Herrmann még hozzáfűzi azt is, hogy „Ezt megakadályozni nem lehet, de nem is akarja senki. Nemzeti létünk biztosítása céljából kötelességünk előmozdítani a civilizatio terjedését a primitív kultúra rovására is, de kötelességünk az is, hogy mentsük meg a tudomány számára népeink eredeti voltának ismérveit”. (HERRMANN 1887–1888. 224.)

63 Pulszky a „paleoethnológiai”, magyarul pedig „népies régiségeknek” nevezett szakosztály elnöke. A *Nemzetben* a társaságról írt cikkeit újra közli a *Néprajzi Hírek* 1989. évi 1–3. száma (35–39., 77–80. p.).

64 Hunfalvy Pál elnöki megnyitóbeszéde a társaság alakító közgyűlésén 1889. október 27-én (Ethnographia, 1890. I. évf. 2.). Újra közölve Néprajzi Hírek, 1989. 18. évf. 1–3. sz. 44–47.

65 Gyarmathyné feltételezése szerint a motívumokat előbb *egy-egy józslésú nagygazdaasszony úrnő* szöhetta, s csak később szivároghattak át a nép közé. Gyarmathyné Lorándfy Zsuzsanna hímzéseit és Mária Terézia kedvenc motívumait említi (JANKÓ 1993 [1892]. 103). Gyarmathynéről lásd BARANYAI 1989; TÖKÉS 1989.

etnikumok tárgyi világának millenniumi reprezentációja egyetlen fontos vonatkozásában azonban eltért: az őstörténet szempontjai főként a magyar parasztság kapcsán kaptak különös hangsúlyt, az *Ősmagyar emlékek* címen, a millenniumi falu templomában kiállított, a magyar keleti néprokonságot szemléltető Zichy Jenő-féle anyag kapcsán. A Herman Ottó-féle *Ősfoglalkozások gyűjteménye* viszont nem korlátozódott csupán egyetlen hazai etnikum tárgyanyagára, annak szemlélete regionális volt (SINKÓ 1993. 136; FEJŐS 2003).

A millenniumi falu tízezres nagyságrendet kitevő tárgyanyaga a kiállítás bezárása után a Nemzeti Múzeum Néprajzi Gyűjteményét gyarapította, ám az akkorra régen kinőtte a Nemzeti Múzeumban a rendelkezésre álló tereket.⁶⁶ Végül a gyűjteményt Wlassics Gyula kultuszminiszter személyes intézkedése nyomán a Lónyay utca és Csillag utca sarkán álló háromemeletes ház bérelt helyiségeiben állították fel. Itt harminckét szobát és termet töltöttek meg a millenniumi kiállításról megkapott vitrinekben kiállított tárgyak, melyek elhelyezése, a kiállítás megvalósítása Semayer Vilibáld és Bátky Zsigmond munkája volt⁶⁷ (SZEMKEŐ 1997. 57–83; GRÁFIK 2002. 11).

A lapok bő terjedelemben tudósítottak az első kiállításról. A Jankó által tervezett kiállítási kalauz kiadására azonban nem került sor, az csak kéziratos formában maradt fenn (JANKÓ 2002). Jankó ezen írása alapján betekintést nyerhetünk nemcsak az 1898-ban bemutatott anyag gazdagságába, de a kiállítás rendezőinek etnográfiaival kapcsolatos nézeteibe is. Ez akkor is igaz, ha a kiállítás végül nem a *Kalauz*-ban megadott sorrendet követte; a kiállítás felállításának körülményeit és annak rendszerét leginkább Vikár Bélának az *Ethnographia* hasábjain közzétett ismertetése mutatja be.⁶⁸ A vitrinekben a néző elé táruló anyag nem korlátozódott a magyar etnikum alkotáshoz, jelentős teret kaptak a magyarországi nemzetiségektől gyűjtött tárgyak is. A magyarországi néprajzi emlékeket bemutató termek a kiállítás második felét tették ki, ezeket megelőzték a más földrészek kultúráját, illetve tárgyi néprajzát ismertető szobák. Az egyes kultúrák emlékéanyagának felállítása tehát egyfajta történeti rendet követett, a kiállítás nemcsak az egyes népi emlékek megismertetését, hanem az emberi kultúra fejlődésének általános szemléltetését is célul tűzte ki.

A gyűjtemény roppant bőségu tárgyanyagát műveltségi körökre osztva mutatták be. Vikár leírása szerint a látogató a „legprimitívebb etnográfiai vonásokat mutató népeken kezdi, s úgy halad fokozatosan a fejlettebb műveltségű idegen népek ethnographiai tárgyain át a hazai néprajz felé. Az első szekrényekben a maláj-pápua műveltségi kör emlékeit mutatták be, mely a kőkorszakból még alig kiemelkedő műveltségi kör tükré, s amelyből világosan tűnik ki a néprajz ősi jellege, az élő archeológia.” (VIKÁR 1898. 219.) A rokon népek és műveltségi tájak emlékei, köztük a Zichy Jenő által gyűjtött közép-ázsiai s a nyelvrokon finnugorság tárgyai megelőzték a magyarországi emlékéanyagot bemutató termeket, mintegy a magyar emlékéanyag történeti előzményeiként. Az ország magyar etnikumú, valamint nemzetiségű emlékeinek bemutatóját az utolsó három teremben elhelyezett Herman Ottó-féle ősfoglalkozási gyűjtemény követte, amit – mint Vikár fogalmaz – „akár kezdetnek is vehetünk, s innen kiindulva juthatunk el ismét a már említett csoportokon keresztül az idegen néprajz legprimitívebb tárgyaihoz” (VIKÁR 1898. 219). A kiállított tárgyak sorrendje tehát a különböző régiók kulturális fejlődését szemléltette, a kiállítás csúcspontjával a magyarországi népek magas színvonalú műveltségét állítja a látogatók elé.⁶⁹ Hogy 1898-ban a fejlődéstörténetnek imént röviden ismertetett képe konkrétan kinek az ötlete volt, nem tudjuk (GRÁFIK 2002. 13–14).

66 Előbb a Várkert Bazárba próbálták elhelyezni az anyagot, miután kiderült, hogy az 1888-ban odaszállított történeti képcsarnoki anyagot a nedves helyiségek veszélyeztetik (XÁNTUS 1892. 303).

67 A felállítás tervei minden bizonnyal visszanyúltak a kilencvenes évek elejére. Jankó János, a kiállítás terveinek és vezetőjének kidolgozója minden jel szerint támaszkodott Xántus János korábbi elképzeléseire is. Gráfik Imre a Nemzeti Múzeum Ethnographiai Osztályán talált kéziratos vezető történetét kapcsán ír a dokumentum előzményeiről (GRÁFIK 2002. 11).

68 A kiállítás rendszeréről valószínűleg Szalay Imre, a Nemzeti Múzeum igazgatója döntött, véleményét jóváhagyásra fel kellett terjesztenie a miniszterhez (lásd VIKÁR 1898. 218–223; lásd még GRÁFIK 2002. 22).

69 Érdekes, hogy Jankó korábban kiadatlanul maradt *Kalauz*a nem a kiállításon ténylegesen megvalósított sorrendjében tárgyalta az anyagot, hanem a magyar emlékekkel kezdte a sort.

Még egyszer: a tárgyi néprajz kettős szemlélete

A tárgyi néprajz századfordulón működő múzeumi kutatóinak szemléletét ez az elrendezésben is megragadható fejlődésgondolat különböztette meg leginkább a népművészet híveinek mitologikus és szimbolikus felfogásától. Az etnográfian belüli mítosz kutatások kritikáját legelőször Katona Lajos fogalmazta meg a kilencvenes évek elején. Mint Zsigmond Gábor írja, Katona Lajos és Munkácsy Bernát fellépése nyomán szorul háttérbe a „néprajzi irodalmat is elarasztani készülő hazafiaskodó, többségében tudománytalan” írás (ZSIGMOND 1989. 204–215).

Ez utóbbi szemlélet képviselői között több volt a művész és a művészettel foglalkozó literátor, mint a néprajz tudományának tényleges művelője, akik közül most csak Malonyay nevét idéztük fel.⁷⁰ Malonyay nézetei, anélkül hogy eredetüket megemlítené, sok ponton támaszkodtak a semperianusok ornamentikaelméleteire is.⁷¹ Malonyay művészeti ihletésű „néprajzi” köteteiről – a sok lelkes dicsérő kritika mellett – már megjelenésük idején számos kritikus megjegyzés is elhangzott. A legélesebb talán Bölöni György tollából, aki 1911-ben így fogalmazott: „Isten és a magyar állam segedelmével megjelent a magyar nép művészetének harmadik kötet. Számos szakértő és művész közreműködésével, Malonyay Dezső, figyeljük meg: írta. Írta, nem egybeállította, s nem szerkesztette a Balaton vidéki magyar pásztor népművészetét.” (BÖLÖNI 1967 [1911]. 322.⁷²)

Az 1900-as évek elején az etnográfusok és népi díszítőművészet művészet voltának apostolai mindazonáltal még nem távolodtak el annyira egymástól, hogy ne ütköznenek minduntalan kölcsönhatásokba is.⁷³ A magyar kultúrtörténet paradoxonja, hogy a népművészet hívei és propagandistái, noha nem követték az etnográfia tudományos szempontjait, fontos szerepet játszottak a népi, azaz romlatlan és eredeti forrásból eredtetett autochton nemzeti kultúra képzetének megformálásában, s így abban is, hogy a népi díszítőművészet a század fordulójának közvélekedésében a nemzeti jelleg legfontosabb elemévé válhatott.⁷⁴

A művészet fejlődésével kapcsolatos pozitívista elméletek megalapozták a népi artefaktok művészeti szemléletét. Ennek legfontosabb elméleti alapjával azok az ötvenes évek végétől nagy számban megjelenő ornamentikának szolgáltak, amelyek a díszítményekkel mint sajátos, etnikus tartalmat is hordozó *nyelvvél* vagy *grammatikával* foglalkoztak (6–12. kép). A népművészetre mint valamiféle grammatikára hivatkozó művek bőven születtek még a 20. században is.⁷⁵ A stílusfejlődés alapján álló művészettörténet-elmélet csupán a 19. század fordulóján, amikor pozitívista alapjai már végleg megrendültek, fogadta be a népi tárgyak művészeti felfogását. Az etnográfia tárgyainak művészeti felfogása – más szempontok mellett – jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy társadalmilag is szükségesnek ítéljék a nép mindennapi életét kísérő eszközök, öltözetek és bútorok múzeumi reprezentációját.

70 Fontos szereplője még ezen iránynak az esztétikával és pszichológiával foglalkozó Pekár Károly, akinek *A magyar nemzeti szép című* pozitívista műve s különösen annak VII. fejezete a nemzeti ornamentikával foglalkozik, megismételve Huszka legtöbb megállapítását (PEKÁR 1906). Pekár leggyakrabban idézett etnográfiai forrásai közül most csak VÁMBÉRY Ármin (1895), VIKÁR Béla (1901), valamint ZICHY Jenő (1897) művét említjük. Pekár ezzel a dolgozatával már 1902-ben elkészült.

71 „...mind elfogadhatóbnak találjuk azt a föltételezést, hogy a geometriai díszítésekben megnyilvánuló örömrézt bizonyos [...] ősrégi jelek és ábrázolások megszokásában leli magyarázatát, [...] a primitív ízlésű ember égetendő agyagedényeire is rákarcolja [...] azokat a mintákat, amelyeket fonott kosárba s kasha helyezett agyagedényein évezredek óta megszóktat” (MALONYAY 1907. 19).

72 Itt köszönöm meg Földi Eszternek, hogy Bölöni cikkére felhívta figyelmemet.

73 A Néprajzi Múzeum első kiállításának vezetőjében Jankó a cifraszűrökről szólva megemlíti Huszka perszepliszli analógiáit (JANKÓ 2002. 45). A Bátor kalotaszegi felmérése és Malonyay kötete között feltételezhető kapcsolatról lásd FEJES 2000b. 200.

74 A magyar népművészet-szemlélet kialakulásának cseh, francia, osztrák és skandináv párhuzamairól lásd HOFER 1999. 112–114.

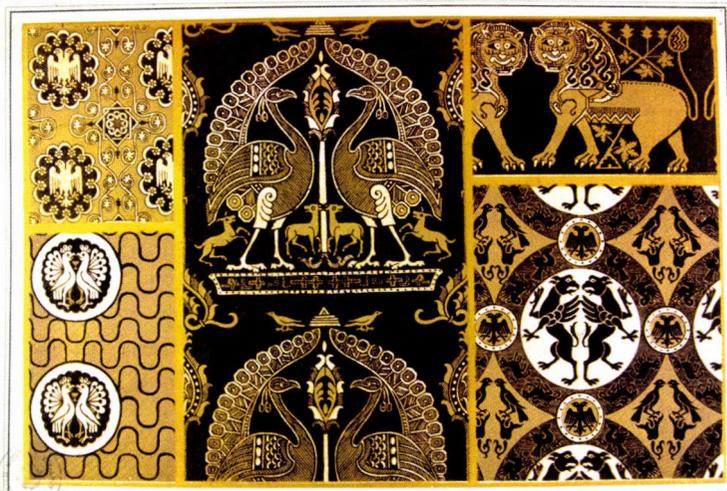
75 Anélkül, hogy a 20. századi folyamatok elemzésénél alaposabban elidőznénk, a nyelvi metafora továbbélésének csupán néhány példáját idézem itt. Használói legtöbbször művészek, de megtalálhatók köztük a néprajz kutatói is. Huszka is e nyelvmetafora használója a harmincas években: a magyar ornamentika szerinte „ma is látható, megfogható, mérlegelhető, kisebb-nagyobb műbecsű, régi és mai iparművészeti tárgyak formáinak beszéde. A formák nyelvtől kíséreltem meg megszólaltatni [...]” (HUSZKA 1930. 5.) Bartókra és Kodályra hivatkozik Fáy Dezső, aki a *magyarság díszítőnyelvével* beszél, mely „öszöncsapásokon alakul ki”, „s az oszbarb-nomád-középkori vonal alábukott folytatásának tekinthető, s valóságos gyűjteménye a történelemelőtti hagyományoknak” (FÁY é. n.). Lükő Gábornak *A magyar lélek formái* című kötete a szerző szerint Karácsony Sándor filozófiáján alapul, s benne számos, a nép művészeti nyelvére utaló fejtegetést találunk. Lükő szerint „a nép pedig, társaslelki funkcióját tekintve művészi közösség” (LÜKŐ 2001. 23).



6. kép. Oroszlánra vadászó perzsa lovasok
Közel-keleti selyemszövet részlete a maastrichti Servatius-templom relikviáriumból, V. század
LESSING é. n. 10. a kép



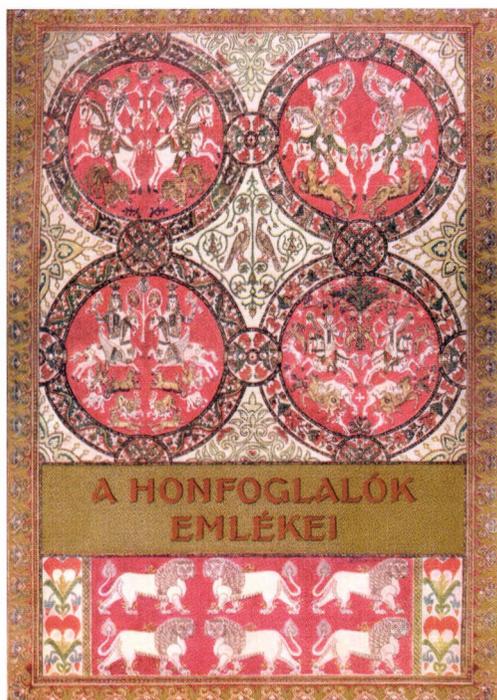
7. kép. A maastrichti selyemszövetek Fischbach-féle feldolgozásai: Friedrich Fischbach mintalapja sasszanida szövetek motívumaiból
A mintalap szövege: „Sasszanida szövetek a 3–7. századból. A Servatius-templomban található töredékek közül a felső a Dioskurok által bemutatott állatáldozatot ábrázol, az alsó vadászintán az oroszlán szétharapja a kilőtt nyilat. A testen látható piros jel a rajta ejtett sebet jelöli. (Mindkét mustrát eredeti nagyságban és színben a Casaretto-gyár Crefeldben újrászótte.)”
FISCHBACH é. n. 1/5. tábla



Gewebe des 8. bis 10. Jahrhunderts. (circa 1/3 Grösse.)

8. kép. Friedrich Fischbach mintalapja bizánci szövetek motívumai nyomán
A mintalap szövege: „Szövet a 8–10. századból.

Monumentális módon stilizált pávák a központi mustrában ábrázolt életfát őrzik. Az oroszlánmotívumnál faágak sarjadnak a háromszögekből, mely AGNIS szimbóluma. A körmotívumok fennmaradtak a késő középkorig.”
FISCHBACH é. n. I/13. tábla



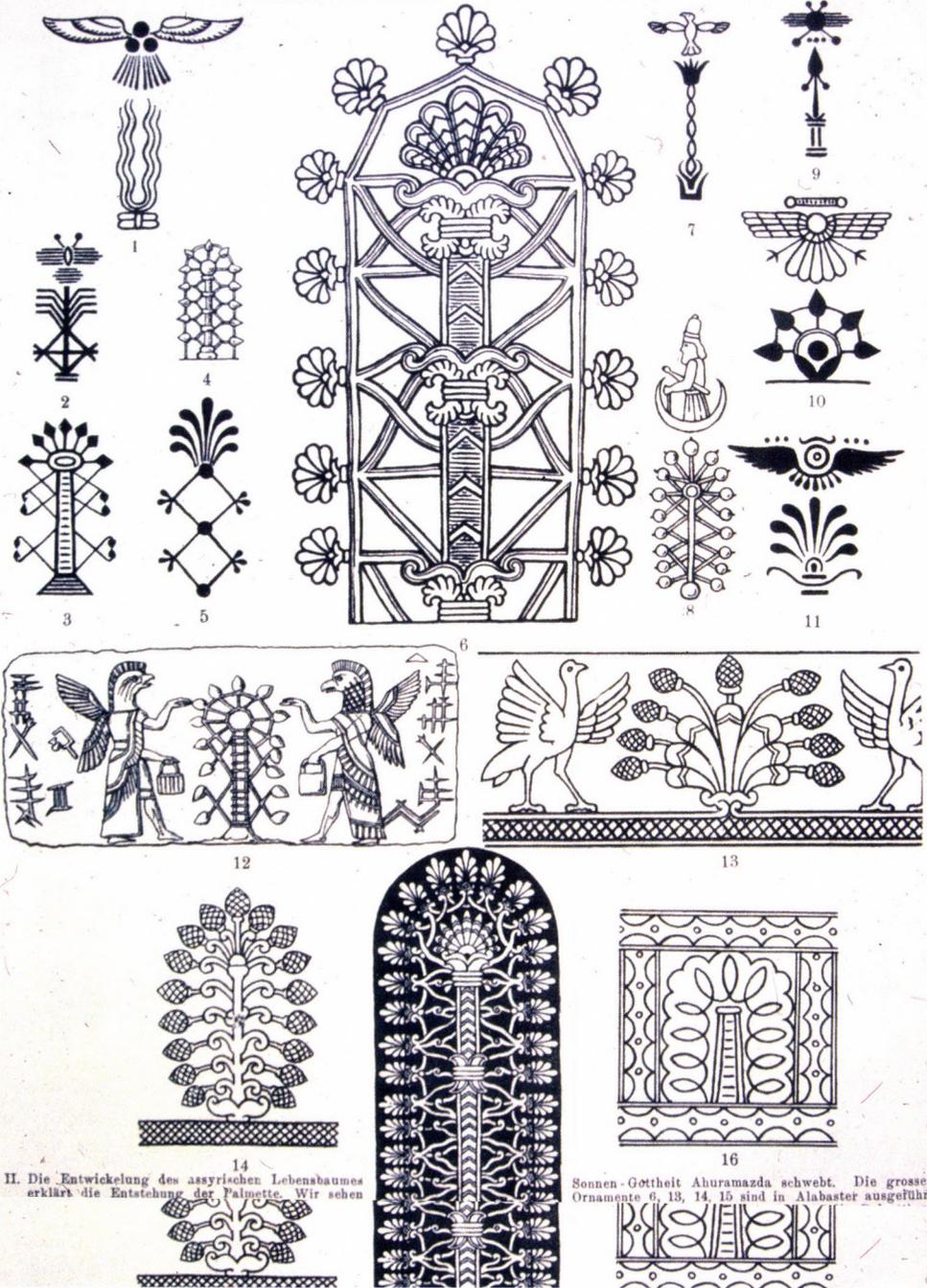
9. kép. A honfoglalók emlékei
Illusztráció. Belső címlap, 6–10. századi szasszanida, illetve bizánci eredetű szövetminták alapján festette
Richter Aurél
CSÁNKI, szerk. 1907. 105 előtt



10. kép. Richter Aurél záródíszje Friedrich Fischbach bizánci pávás motívuma nyomán
CSÁNKI, szerk. 1907. 16

Tafel II. Ornamente des Feuer-Cultus.

Gesammelt und erläutert von Friedrich Fischbach.



II. Die Entwicklung des assyrischen Lebensbaumes erklärt die Entstehung der Palmette. Wir sehen

Sonnen-Göttheit Ahuramazda schwebt. Die grossen Ornamente 6, 13, 14, 15 sind in Alabaster ausgeführt

11. kép. A tűzkultusz ornamentei. Fischbach ornamentikalapja, asszír motívumok
A lap felirata: „Az asszír életfamotívum fejlődése magyarázatot ad a palmettamotívum kialakulására. Láthatjuk, hogy miként alakult ki a tűzcsiholó botból és zsinórból

Hermész botja. A tűzvirág itt a felszökő lángokat jelenti, melyből felemelkedik a tűzmadár vagy amely felett a szárnyas napisten, Ahuramazda lebeg.”
FISCHBACH 1900. II. tábla



12. kép. Virágmotívumok honfoglalás kori leletekről, valamint erdélyi kapufélfákról és kiskunsági és matyó hímzésekről
 HUSZKA 1898b. XII. tábla

Irodalom

AND L, Anton

1880 Grundzüge der ornamentalen Formenlehre. 2. Das Polychrome Flächornament. Wien, Verlag von R. v. Waldheim.

ARCHEOLÓGIAI ÉRTESTŐ

1869 A Magyar Nemzeti Múzeum rendeltetéséről. Archeologiai Értesítő, 2. évf. 188–189.

AUSZUG

1876 Auszug aus einem Exposé über die Organisation des gewerblichen Unterrichts in Österreich. Separat-Abdruck aus dem Jahresberichte des k. k. Ministeriums für Cultus und Unterricht für 1875. Wien, Carl Gorieschek.

BALASSA Iván

1968 Jankó János és a Néprajzi Múzeum. Néprajzi Értesítő, 50. évf. 17–33.

BALASSA M. Iván

1972 A Néprajzi Falu az Ezredéves Kiállításon. Ethnographia, 83. évf. 4. sz. 553–572.

BARANYAI Zsolt

1989 Kalotaszegi paraszti életképek. Ethnographia, 100. évf. 1–4. sz. 232–242.

BÁTKY Zsigmond

1906 Útmutató néprajzi múzeumok szervezésére. Budapest, Hornyánszky. (Múzeumi és könyvtári kézikönyvek, 1.)

BÁTKY Zsigmond – GYÖRFFY István – VISKI Károly

1928 Magyar népművészet. Budapest, Kir. Magyar Egyetemi Nyomda.

BAYERISCHES GEWERBEMUSEUM

1874 Zur Eröffnungsfeier des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg. Nürnberg, Friedrich Korn'schen Buchhandlung.

BENCZÜR Béla

1897 A művészi ipar és decoratív művészetek stíltana. Képzőművészek, rajztanárok, műiparosok részére technikai, ipariskolai, valamint magánhasználatra. Budapest, Eggenberger.

BERLÁSZ Jenő

1981 Az Országos Széchényi Könyvtár története 1802–1867. Budapest, Országos Széchényi Könyvtár.

BOCK, Franz

1871 Geschichte der liturgischen Gewänder des Mittelalters oder Entstehung der kirchlichen Ornate und Paramente. 1–3. Bonn, Cohen.

BÓNA István

1996 Régészetünk és a honfoglalás. Magyar Tudomány, 8. sz. 927–936.

BÖLÖNI György

1967 [1911] A magyar nép művészete. In BÖLÖNI György: Képek között. Válogatta és a jegyzeteket írta Erki Edit. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 322–323.

CAPITANI, François de

1997 Nation, Geschichte und Museum im 19. Jahrhundert. In FILLITZ, Hermann (Hrsg.): Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. 24. Europarat Ausstellung. Bd. 1. Wien, Künstlerhaus Wien – Akademie der Bildende Künste in Wien, 33–38.

COCCIARA, Giuseppe

1965 Az örök vadember. A primitív világ jelenléte és hatása a modern kultúrára. Budapest, Gondolat.

CUTLER, Thomas

1880 Grammar of Japanese Ornament and Design. London, Batsford.

CSÁKY, Moritz – STACHEL, Peter (Hrsg.)

2000 Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1–2. Wien, Passagen.

CSÁNKI Dezső (szerk.)

1907 Árpád és az Árpádok. Történelmi emlékmű. Budapest.

K. CSILLÉRY Klára

1979 A magyar népművészet története. Budapest, TIT Néprajzi Választmánya. (Néprajzi füzetek.)

DARKÓ Jenő

1988 Pulszky Károly szerepe az Iparművészeti Múzeum megalapításánál. In MRÁVIK László (szerk.): Pulszky Károly emlékének. Budapest, Szépművészeti Múzeum, 124–133.

DENEKE, Bernward

- 1980 Hogyan fedezték fel a népművészetet a iparművészet számára. In VEREBÉLYI Kincső (szerk.): Folkloristica 4–5. Fordítások szöveggyűjteménye. Budapest, ELTE Folklore Tanszék, 5–59.
- 1992 Volkskunst. Leistungen und Defizite eines Begriffs. Jahrbuch für Volkskunde, Neue Folge, Würzburg–Innsbruck–Fribourg, Bd. 15. 7–22.

DESCOLA, Philippe – LENCLUD, Gérard – SEVERI, Carlo – TAYLOR, Anne-Christine

- 1994 A kulturális antropológia eszméi. Budapest, Osiris–Századvég.

DIE FORMENLEHRE

1916 Die Formenlehre Grundlagen des Ornaments. Formen des Ornaments als solchen und angewandtes Ornament vom A. Blunck Architekt und Maler. Berlin – New York, Bruno Hessling.

DÓZSA, Katalin (Red.)

- 2003 Zeit des Aufbruchs. Wien und Budapest zwischen Historismus und Avantgarde. Katalog, Kunsthistorisches Museum Wien. Wien, Kat. Nr. 2. 2. 43.

EITELBERGER, Rudolf von

- 1878 Die Kunstbewegung in Österreich seit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Wien, Schulbücher Verlag.

ENDRÓDI Gábor

- 2001 A „szentek fuvarosa”. Divald Kornél felső-magyarországi topográfiája és fényképei 1900–1919. Ars Hungarica, 2. sz. 357–414.

ERÖFFNUNGSFEIER

- 1874 Zur Eröffnungsfeier des Bayerischen Gewerbemuseums in Nürnberg. Nürnberg, Korn.

FABIAN, Johannes

- 2002 Etnische Artefakte und ethnographische Objekte: Über das Erkennen von Dingen. In MORAVÁNSZKY, Ákos (Hrsg.): Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnische Artefakt. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 21–40. (Ethnologica Austriaca, 3.)

FALKE, Jakob

- 1868 Die Kunstindustrie der Gegenwart – Studien zur Pariser Weltausstellung im Jahre 1867. Leipzig, Quandt.
- é. n. [1883] Aesthetik für Haus, Schule und Werkstatt. Stuttgart, Speemann.

FAY Dezső

- é. n. [1942] A magyarság díszítő ösztöne. Budapest, Turul.

FEJŐS Zoltán

- 1991 Népművészeti divat a múlt század végén és a századelőn. In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarországtudó Intézet, 143–158. (A magyarságtudás könyvtára, 7.)
- 1998 Kalotaszeg történetei. Néprajzi Értesítő, 80. évf. 5–11.
- 2000a Útmutató a néprajzi gyűjtemények értelmezéséhez. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum, 9–49.
- 2000b Bátky Zsigmond Kalotaszegen. Ethnographia, 111. évf. 1–2. sz. 77–212.
- 2000c A néprajzi gyűjtemények tudományos perspektívái. Tabula, 3. évf. 1. sz. 77–88.
- 2002 Az ősfoglalkozások képei. Herman Ottó és a magyar őstörténet ábrázolása. Ház és Ember, 15. évf. 185–204. (Különnyomatban is.)
- 2003 Ősfoglalkozási képek. Kiállítási katalógus, 2003. május 23.–2003. szeptember 14. Budapest, Néprajzi Múzeum.

FEJŐS Zoltán (főszerk.)

- 2000 A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum.

FELDEGG, Ferdinand Ritter von

- 1887 Grundriss der kunstgewerblichen Formenlehre. Wien, A. Pichler's Witwe & Sohn.

FESTSCHRIFT

- 1871 Das Kaiserl. Königl. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. Festschrift zur Eröffnung des neuen Museums-Gebäudes. 4. November 1871, Wien, Fromme-Verlag.

FILLITZ, Hermann von (Hrsg.)

- 1997 Der Traum der Glück. Die Kunst des Historismus in Europa. 24. Europarat Ausstellung-Künstlerhaus Wien. 1–2. Redaktion Werner Telesco. Wien, Künstlerhaus Wien – Akademia der Bildende Künste in Wien.

FISCHBACH, Friedrich

- 1874 Ornamente der Gewebe mit besonderer Benutzung der ehemaligen Bock'schen Stoffsammlung des K. K. Öst. Museums für Kunst und Industrie in Wien. Herausgegeben und gezeichnet von Friedrich Fischbach. Hanau bei Frankfurt am Main, G. M. Alberti.
- 1883 Die Geschichte der Textilkunst nebst Text zu den 160 Tafeln des Werkes Ornamente der Gewebe. Hanau, Commissions-Verlag von G. M. Alberti.
- 1900 Ursprung der Buchstaben Gutenbergs. Beitrag zur Runenkunde von Friedrich Fischbach. Mainz, Mainzer Verlagsanstalt u. Druckerei A.-G.
- é. n. [1901] Die wichtigste Webe-Ornamente bis zum 19. Jahrhundert. 635 Muster auf 162 Cartons und in Textheft. Gesammelt, gezeichnet und erläutert vom Friedrich Fischbach. Wiesbaden, Selbstverlag.

FRANZ, Rainald

2000 Das System Gottfried Sempers. In NOEVER, Peter (Hrsg): Kunst un Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien, Wien, Hatje Cantz Verlag 41-51.

GADAMER, Hans Georg

1994 A szép aktualitása. Budapest, T-Twins.

GAUL Károly

1913 A Magyar Királyi Technológiai Iparmúzeum alapításának, fejlődésének és működésének története, 1883-1913. Budapest, Patria Nyomda.

GEARY, Patrik J.

2002 Europäische Völker im frühen Mittelalter. Zur Legende vom Werden der Nationen. Frankfurt am Main, Fischer.

GELLÉR Katalin – KESERŐ Katalin

1986 A gödöllői művésztelep. Budapest, Corvina.

GOMBRICH, Ernst

1980 The Sense of Order. A Study in the Psychology of Decorative Art. Oxford, Phaidon.

GOMBRICH, Ernst – ERIBON, Didier

1999 Miről szólnak a képek? Fordította Klimó Ágnes. Budapest, Balassi.

GOSZTONYI Ferenc

- 1999 A „helyes” művészettörténeti álláspont kérdése Pasteiner Gyula írásában. *Ars Hungarica*, 2. sz. 309-351.
- 2002 „ tiszán francia mesterének szárnyaira helyezkedik”. Hampel József és Tagányi Károly vitája 1884-ben. *Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve*, 1997-2001. évf. 191-196.
- 2003 Kész regény. Malonyay Dezső 1905-ös Mednyánszky-monográfiája. In Markója Csilla (szerk.): *Mednyánszky László. Kiállítási katalógus*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 71-88.

GRÁFIK Imre

- 1997 A Néprajzi Múzeum magyarországi gyűjteményeinek kezdetei. *Néprajzi Értesítő*, 79. évf. 3. sz. 18-44.
- 2002 A Néprajzi Múzeum első állandó kiállítása és tervezett vezetője. In JANKÓ János: *Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának kiállításához*. Szemkeő Endre – Gráfik Imre, szerk. Budapest, Néprajzi Múzeum, 9-26. (Series Historica Ethnographiae, 12.)

GRIESHOFER, Franz

1992 Erforschung und Bewertung von Volkskunst in Österreich. *Jahrbuch für Volkskunde, Würzburg-Innsbruck-Fribourg, Neue Folge*, Bd. 15. 23-50.

GRUNDRISS

1887 Grundriss der kunstgewerblichen Formenlehre von Ferdinand Ritter v. Feldegg. Wien.

GUNDA Béla

1978 Bátky Zsigmond. Budapest, Akadémiai Kiadó. (A múlt magyar tudósai.)

GYÖRFFY István

1930 Magyar népi hímzések I. A cífraszűr. Budapest, Kertész Ny.

GYÖRFFY István – VISKI Károly

1933 A magyarság néprajza. 2. Budapest, Egyetemi Nyomda.

HÁLA József

1993 Jankó János kalotaszegi kutatásai. In HÁLA József (sajtó alá rend.): *Kalotaszeg magyar népe*. Budapest, Néprajzi Múzeum, 299-348. (Series Historica Ethnographiae, 6.)

HÁLA József (összeáll.)

1989 Százéves a Magyar Néprajzi Társaság. Dokumentumok és adatok az előzményekről, a megalapításról és Herrmann Antalról, az egyik alapítóról. *Néprajzi Hírek*, 18. évf. 1-3. sz. 1-4.

HAMPEL József

- 1899a A régi hazai ornamentikáról. Magyar Iparművészet, 2. évf. 98-105.
- 1899b Még egyszer a régi hazai ornamentikáról. Magyar Iparművészet, 2. évf. 217-218.
- 1904 Ornamentika a honfoglalás kor emlékein. Archaeológiai Értesítő, 24. évf. 105-152. (Különnyomatban is.)

HÄUSELMANN, Jacob

1885 Anleitung zum Studium der Dekorativen Künste. Zürich-Leipzig, Orell Füssli.

HAUSER, Arnold

1958 Kunstgeschichte nach Bildungsschichten. Volkskunst und volkstümliche Kunst. In HAUSER, Arnold: Philosophie der Kunstgeschichte. München, C. H. Beck.

HENSZLMANN Imre

1841 Párhuzam az ó és újkori nevelések közt. Pest, Landerer és Heckenast.

HERMAN Ottó

- 1892 Magyar pásztoremberek remeklése: Herman Ottó előadása Hunfalvi Pál tiszteletére rendezett díszülésen 1892 év nov. 23. Ethnographia, 3. évf. 7-10. sz. 310-321.
- 1899 „A magyarság háza”. Feleletül Huszka Józsefnek. Ethnographia, 10. évf. 282-286.

HERRMANN Antal

- 1887-1888 Magyarországi Népvizsgáló Társaság. Ethnologiai Közlemények, 1. évf. 2. sz. 221-224.
- 1890 Hazai néprajzi muzeum alapításáról. Ethnographia, 1. évf. 1. sz. 19-24.

HISTOIRE DE L'ORNAMENT RUSSE

1870-1873 Histoire de l'ornement russe du Xe au XVIe siècle d'après les manuscrits. Musée d'art et d'industrie de Moscou. Paris, Morel & C'e.

HOBSBAWN, Eric

1987 Tömeges hagyomány-termelés: Európa 1870-1914. In HOFER Tamás - NIEDERMÜLLER Péter (szerk.): Hagomány és hagyományalkotás. Budapest, MTA Néprajzi Kutató Csoport, 127-197.

HOFER Tamás

- 1977 XIX. századi stílusváltozások: az értelmezés néhány lehetősége. Ethnographia, 80. évf. 1. sz. 62-71.
- 1988 A népi kultúra jelentésváltozásai a századfordulón. Valóság, 31. évf. 12. sz. 42-49.
- 1991a Construction of the Folk Cultural Heritage in Hungary and Rival Versions of National Identity. Ethnologia Europaea, vol. 21. 145-170.
- 1991b A „népi kultúra” örökségének megszerkesztése és használata Magyarországon. (Vázlat egy kutató vállalkozásról.) In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarságkutató Intézet, 7-14.
- 1992 Die ungarische „Volkskunst” im Kraftfeld wechselnder Interpretationen 1890-1900. Jahrbuch für Volkskunde, Neue Folge, Bd. 15. 67-79.
- 1996 Néprajz és őstörténet a millennium idején. Magyar Tudomány, 41. évf. 8. sz. 1018-1025.
- 1999 Historisierung des Ästhetischen. Die Projektion nationaler Geschichte in die Volkskunst. In JOHLER, Reinhard - NIKITSCH, Herbert - TSCHOFEN, Bernhard (Hrsg.): Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa. Tamás Hofer zum 70. Geburtstag. Wien, Selbstverlag des Instituts für Volkskunde, 108-134.

HOFER Tamás (szerk.)

1991 Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarságkutató Intézet. (A magyarságkutatás könyvtára, 7.)

HOFMANN, Werner

1960 Bildende Kunst. Das Fischer Lexikon. 1-2. Frankfurt am Main, Fischer.

HOLLÓ Szilvia Andrea - GALI Ágnes (szerk.)

2002 Múzsák kertje. A magyar múzeumok születése. Budapest, Pulszky Társaság - Magyar Múzeumi Egyesület.

HORVÁTH Hilda

1997 Pulszky Ferenc és az iparművészeti mozgalmak. In SZABÓ Júlia (szerk.): Pulszky Ferenc emlékére. Katalógus. A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény, 70-74.

HULME, Edward

é. n. [1873] Principles of Ornamental Art by F. Edward Hulme. London-Paris- New York, Cassell Petter and Galpin.

HUSZKA József

- 1885a Magyar díszítő stíl. Budapest, Deutsch.
- 1885b A Szent László legenda székelyföldi fal-képekben. Archeológiai Értesítő, 5. évf. 211-220.
- 1885-1886 A debreceni cifraszűr. Művészi Ipar, 1. sz. 85-91.
- 1887 Székely festő-iskola a XV. században. Archeologiai Értesítő, új folyam, 7. sz. 331-332.
- 1888 Magyar népies és renaissance díszítmé-nyeink. Művészi Ipar, 1. sz. 1-19.
- 1890 Teremtsünk igazán magyar műipart. Sepsiszentgyörgy, Jókai.
- 1891 Magyar díszítési motívumok a Székelyföldről. A Székely Nemzeti Múzeum Értesítője, 2. sz. 33-74.
- 1892 Ornamentikai adatok a magyarok őstör-ténetéhez. Századok, 7. sz. 537-549.
- 1895 Székely ház. Függeléke: Fiók Károly: Az árják és ugorok érintkezéséről. Budapest, Pesti Könyvnyomda.
- 1898a Tárgyi etnográfiaink őstörténeti vonatko-zásai. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság. (Néprajzi füzetek, 7.)
- 1898b Magyar ornamentika. Budapest, Pátria.
- 1899a A régi hazai ornamentika. Válasz Hampel J. hasonló című, a megelőző számban megjelent értekezésére. Magyar Iparművészet, 4. sz. 159-157.
- 1899b „A magyarság háza”. Ethnographia, 10. évf. 3. sz. 7-223.
- 1899c Még egyszer „A Magyarság Háza”-ról. Ethnographia, 10. évf. 5. sz. 373-380.
- 1930 A magyar turáni ornamentika története. Budapest, „Pátria” Irodalmi Vállalat és Nyomdai Részvénytársaság.

HUSZKA József – NAGY Géza

1896 Magyar viselet. In Pallas nagy lexikona. Budapest, Pallas Irodalmi és Nyomdai Részvénytársaság, 190-193.

JACOBSTHAL, E.

1874 Die Grammatik der Ornamente. Berlin, Winkelmann and Söhne.

JACOBSTHAL, E. (Hrsg.)

1878 Die Grammatik der Ornamente nach den Grundsätzen von K. Boetticher's Tektonik der Hellenen bearbeitet und mit Unterstützung des Königl. Preuss. Ministeriums für Handel, Gewerbe und Öffentliche Arbeiten. Berlin, Winkelmann & Söhne.

JANKÓ János

- 1895 A székely ház. Huszka könyve és néhány más adat. Ethnographia, 6. évf. 1. sz. 18-27.
- 1989 A millenniumi falu. Faksimile. Sajtó alá rendezte és bevezetővel ellátta Szemkeő Endre. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Series Historica Ethnographiae, 1.)
- 1993 [1892] Kalotaszeg magyar népe. Sajtó alá rendezte Hála József. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Series Historica Ethnographiae, 6.)
- 2002 Kalauz a Magyar Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának kiállításához. Szemkeő Endre – Gráfik Imre, szerk. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Series Historica Ethnographiae, 12.)

JOHLER, Reinhard

- 2001 Tradition, Moderne und Volkskultur: Eine (österreichische) Geschichte im (europäis-chen) Vergleich. In SENARCLENS DE GRANCY, Antje – UHL, Heidemarie (Hrsg.): Moderne als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionen um 1900. Wien, Passagen-Verlag, 87-108.
- 2002 „Ethnisierte Materialien” – „materialisier-te Ethnien”. Zur Nationalisierung von Volks-kunst und Bauernhaus in Österreich(-Ungarn). Das entfernte Dorf, 61-94.

JOHLER, Reinhard – NIKITSCH, Herbert – TSCHOFEN, Bernhard (Hrsg.)

1999 Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa. Tamás Hofer zum 70. Geburtstag. Wien, Selbstverlag des Instituts für Volkskunde.

JONES, Owen

- 1856 The Grammar of Ornament. Illustrated by exaples from various styles of ornament. One hundred folio plates, drawn on stone by F. Bedford and printed in colours by Day and Son. London, Day and Son.
- 1868 Grammatik der Ornamente von Owen Jones illustriert mit Mustern von den verschie- denen Stylarten der Onamente in Hundert und Zwölf Tafeln. London, Barnard Quaritsch 15. Piccadilly.

JURECSKÓ László

- 1989 A Malonyay-vállalkozás kalotaszegi köte-tének létrejötte. Ethnographia, 100. évf. 1-4. sz. 243-277.
- 1992 Koronghy Lippich Elek a népművészet felhasználásáról. In GRÁFIK Imre (szerk.): Közelítések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára. Debrecen, Ethnica Alapítvány – Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke, 285-296.

- JUSTH Zsigmond
 é. n. [1941] Justh Zsigmond naplója. Sajtó alá rendezte, bevezető tanulmányokkal és jegyzetekkel ellátta Halász Gábor. Budapest, Athenaeum.
- KAHMANN-PAPSTEIN, Heike
 1987 Österreichische Textilien von 1897–1908. Untersuchungen Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms Universität zu Bonn. Manuskript. Bonn.
- KANITZ, F.
 1870 Katechismus der Ornamentik. Leipzig, Weber.
- KARASEK, Erika – TIETMEYER, Elisabeth
 2002 Das Museum Europäischer Kulturen: Entstehung – Realität – Zukunft. In CLAASSEN, Uwe – TIETMEYER, Elisabeth (Hrsg.): Faszination Bild. Ausstellungskatalog zum Pilotprojekt. Museum Europäischer Kulturen: Museum für Volkskunde und Fachreferat Europa des Museums für Völkerkunde. Berlin, Staatliche Museen zu Berlin Preußische Kulturbesitz, 13–26.
- KATONA Lajos
 1890 Ethnographia, Ethnologia, Folklore. Ethnographia, 1. évf. 2. sz. 69–87.
- KELETI Károly
 1874 Az iparmúzeum keletkezéséről és feladatairól. Fővárosi Lapok, 45. sz. 196–197.
- KELETI Károly – MUDRONY Soma
 1881 Jelentések és javaslatok a Budapesten létesítendő műszaki iparmúzeum tárgyában. Budapest, Egyetemi Nyomda.
- KERNY Terézia
 1987 Huszka József és a székelyföldi Szent-László legendák. In BEKE László – WEHLI Tünde (szerk.): Művészet Zsigmond király korában 1387–1437. Katalógus, Budapesti Történeti Múzeum. 1. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, 437–351.
- KISS Erika
 2000 „Történelmi” kiállítások a 19. században. In MIKÓ Árpád – SINKÓ Katalin (szerk.): Történelem – kép. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 516–518.
- KORFF, Gottfried
 2000 Speicher und/oder Generator. Zum Verhältnis von Deponieren und Exponieren im Museum. In CSÁKY, Moritz – STACHEL, Peter (Hrsg.): Speicher des Gedächtnisses 2000. 1. Wien, Passagen, 41–56.
- Kós Károly
 1989 Herrmann Antal jelentősége a századforduló körüli néprajzi mozgalomban. Ethnographia, 100. évf. 1–4. sz. 176–188.
- KÓSA László
 – 1984 Malonyay Dezső és „A magyar nép művészete”. A mű reprint kiadásának előszava. Budapest, Helikon.
 – 2001 A magyar néprajz tudománytörténete. Budapest, Osiris.
- KOVÁCS Tibor
 1997 Néhány szó Pulszky Ferenc ősrégészeti munkáiról. In MAROSI Ernő (szerk.): Pulszky Ferenc emlékére. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet, 47–49.
- KOZMA Gyula
 2002 Technológiai Iparmúzeum. In HOLLÓ Szilvia (szerk.): Múzsák kertje. Budapest, Pulszky Társaság – Magyar Múzeumi Egyesület, 70–73.
- KÖSTLIN, Konrad
 2002 Volkskunde: Pathologie der Randlage. In ACHAM, Karl (Hrsg.): Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. 4. Wien, Passagen-Verlag, 369–414.
- KRESZ Mária
 – 1952 Népi díszítőművészetünk fejlődésének útjai. Ethnographia, 63. évf. 10–42.
 – 1968 A magyar népművészet felfedezése. (Az európai népművészet felfedezésének 100 éves évfordulójára.) Ethnographia, 79. évf. 1. sz. 1–36.
- KRESZ Mária – SZABOLCSI Hedvig (szerk.)
 1973 A népművészet felfedezése. Tanulmányok a népművészetről és iparművészetről 1875–1899. Budapest–Szolnok, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport – MTA Néprajzi Kutató Csoport Budapest – Damjanich Sándor Múzeum Szolnok kiadása. (Documentatio Ethnographica, 4.)

- KRILLER, Beatrix
 1991 Die Innenausstattung. In KRILLER, Beatrix – KUGLER, Georg: Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien, Christian Brandstätter, 160–177.
- KRILLER, Beatrix – KUGLER, Georg
 1991 Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien, Christian Brandstätter.
- KUGLER, Georg
 1991 Die Baugeschichte. In KRILLER, Beatrix – KUGLER, Georg: Das Kunsthistorische Museum. Die Architektur und Ausstattung. Idee und Wirklichkeit des Gesamtkunstwerkes. Wien, Christian Brandstätter, 9–72.
- LAY, Felix (Hrsg.)
 é. n. [1871] Südslawische Ornamente. Gesammelt und gewidmet allen Ländern und Völkern zur Förderung der Kunstindustrie und nebst einer Abhandlung über die Verbreitung und Cultur der Südslaven. Der ornamentale Theil ist ausgeführt von Friedrich Fischbach. Hanau, Friedrich Fischbach.
- LECHNER Ödön
 1906 Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz. Művészet, 1. sz. 1–18.
- LESSING, Julius (Hrsg.)
 é. n. [1900] Königliche Museen Berlin, Die Gewebe-Sammlung des k. Kunstgewerbe-Museums. Berlin.
- LÜKÖ Gábor
 2001 [1942] A magyar lélek formái. Budapest, Táton.
- LYKA Károly
 – 1892 A modern művészet bölcselete. Athenaeum, 1. évf. 1–2. sz. 281–289., 447–466.
 – 1894 Modern prerafaalista művészet. Athenaeum, 3. évf. 74–83.
 – 1898 A Néprajzi Múzeum. Budapesti Napló, 3. évf. 166. sz. 1–2.
 – 1909 A képzőművészetek történeti és technikai fejlődése. Budapest, Athenaeum.
- MAGYAR VISELETEK
 1900 A magyar viseletek története. Rajzolta és festette Nemes Mihály, szövegét írta Nagy Géza. A Vallás és Közoktatásügyi Minisztérium Támogatásával. Budapest, Franklin-Társulat.
- MALONYAY Dezső
 1907 A magyar nép művészete. 1. A kalotaszegi nép művészete. Budapest, Franklin.
- MAROSI Ernő
 – 1997 Az óságharát múzeumigazgató. In SZABÓ Júlia (szerk.): Pulszky Ferenc emlékére. Katalógus. A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény, 49–55.
 – 1999 A magyar művészettörténeti gondolkodás korszakai. In MAROSI Ernő (szerk.): A magyar művészettörténet-írás programjai. MTA Művészettörténeti Intézet. Budapest, Corvina, 327–380.
 – 2000 A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetekben. In MIKÓ Árpád – SINKÓ Katalin (szerk.): Történelem – kép. Szemelvények a múlt és művészet kapcsolatából. Katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Pannon GSM, 11–33.
- MAROSI Ernő (vál.)
 1976 Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből. Budapest, Corvina.
- MATSKÁSI, István
 2002 Bicentenary of the Hungarian Natural History Museum. Annales Historico-Naturales Musei Nationalis Hungarici, vol. 94. 5–29.
- MATTHIAS, J. C.
 1875 Die Formensprache des Kunstgewerbes. Liegnitz.
- MEIJERS, Debora J.
 1995 Kunst als Natur. Die Habsburger Gemäldegalerie in Wien um 1780. Wilfried Seipel, Hrsg. Wien, Skira.
- MEURER, Moritz
 1909 Vergleichende Formenlehre des Ornaments. Dresden, Gerhard Kühtmann.
- MEYER, Franz Sales
 1888 Systematisch geordnetes Handbuch der Ornamentik von Franz Sales Meyer. Seemanns Kunstgewerbliche Handbücher. Leipzig, Seemann.
- MIKÓ Árpád (szerk.)
 2002 Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Pannon GSM.

MIKÓ Árpád – SINKÓ Katalin (szerk.)

- 2000 Történelem – kép. Szemelvények a múlt és művészet kapcsolatából. Katalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria – Pannon GSM.

MORAVÁNSZKY Ákos

- 2002 Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne. In MORAVÁNSZKY, Ákos (Hrsg.): Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnische Artefakt. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 95–125. (Ethnologica Austriaca, 3.)

MORAVÁNSZKY, Ákos (Hrsg.)

- 2002 Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnische Artefakt. Wien–Köln–Weimar, Böhlau. (Ethnologica Austriaca, 3.)

MRAVIK László (szerk.)

- 1998 Pulszky Károly emlékének. Darkó Jenő, Eisler János, Gerő András, Korek József, Mravik László, Szigethy Ágnes, Szilágyi János György és Zentai Loránd írásai Pulszky Ferencről és Pulszky Károlyról. Budapest, Szépművészeti Múzeum.

MUDRONY Soma

- 1873 Az ipar művészeti iránya és az iparmúzeumok. Felolvastatott az Országos Magyar Iparegyesületben. Budapest, Pesti Nyomda.
- 1877 Iparpolitikai tanulmányok a hazai ipar emelése tárgyában. Budapest, Országos Iparegyesület.

MUNDT, Barbara

- 1973 Historismus. Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen. Berlin, Kunstgewerbemuseum. (Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin, 7.)
- 1974 Zur Frühgeschichte der Kunstgewerbe Museen und ihrer heutigen Aktualität. Kunstchronik, Bd. 10. 329–330.
- 1997 Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert. Traum der Glück, Bd. 1. 187–203.

NAGY Géza

- 1893a A régi kunok temetkezése. Archeologiai Értesítő, 12. évf. 105–117.
- 1893b A hunn-avar és magyar pogánykori sírletek jellemzése. Archeologiai Értesítő, 12. évf. 313–323.
- 1893c Magyarhoni lovas sírok. Archeologiai Értesítő, új folyam, 12. évf. 223–234.

NÉMETH Lajos

- 1977a A művészetelmélet és a népművészet. Jelenkor, 1. sz. 51–61.
- 1977b A művészettudomány és a népművészet. Ethnographia, 1. sz. 80–90.
- 1979 A „magas művészet” és a népművészet kapcsolata. Népművészeti Akadémia, 3. sz. 39–54.

NOEVER, Peter

- 2000 Kunst und Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien. Wien, Hatje Cantz Verlag.

PALOTAY Gertrúd

- 1948 A magyar népművészet kutatása. Különlenyomat a Magyar népkutatás kézikönyvéből. Budapest, Néptudományi Intézet.

PASTEINER Gyula

- 1875 A régi művészetek történetének mai tudományos állása. Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Könyvnyomda.
- 1885–1886 A nemzeti elem a régi hazai művészetben. Pasteiner Gyula előadása a régészeti társulat 1886. február 23-ikán tartott ülésén. Művészi Ipar, 1. sz. 315–324.

PEKÁR Károly

- 1906 A magyar nemzeti szépről. A magyar géniusz esztétikája. Nemzeti vonások művészetünkben, zenénkben, költészetünkben, irodalmunkban. Budapest, „Modern Tudomány”.

PERECZ László

- 1998 A pozitívizmustól a szellemtörténetig. Athenaeum, 1892–1947. Horror metaphysicae. Budapest, Osiris.

PETROVICS Elek

- 1944 Lyka Károly. Emlékkönyv Lyka Károly hetvenötödik születésnapjára. Budapest, Új Idők.

PÓR Péter

- 1971 Konzervatív reformtörekvések a századforduló irodalmában. Justh Zsigmond és Czóbel Minka népiessége. Budapest, Akadémiai Kiadó.

PULSZKY Ferenc

- 1852 On the Progress and Decay of Art; and on the Arrangement of a National Museum. The Museum of Classic Antiquities, vol. 5. 1-15. (Magyar fordítása: Haladás és hanyatlás a művészetben; és egy nemzeti múzeum berendezése. Magyar Múzeumok, 1996. 1. sz. 26-28.)
- 1874 A nemzeti múzeum kincsei. Fővárosi Lapok, 238. sz. 1036-1037.; 244. sz. 1062-1063., 1084-1085.
- 1875 A muzeumokról. Budapesti Szemle, 8. sz. 242-243.
- 1888a Az őskor, a kelták, a rómaiak. In Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben. Magyarország 1. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 22-32.
- 1888b A népvándorlás kora. In Az Osztrák-Magyar Monarchia írásban és képben. Magyarország 1. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 33-42.
- 1891 A magyar pogány sírleletek. Értekezések a történettudomány köréből, 14. évf. 10. sz. 1-21.
- 1892 A műgyűjtemények. I. A Nemzeti Múzeum; II. Régi mesterek tárlata; a műipari múzeum. (Franciául és németül is.) Budapesti Látogatók Lapja - Fremden Blatt, 5. évf. 2. sz. IV-XI., XIII.

PULSZKY Károly

- 1874a Kalauz a magyar Iparművészeti Múzeum gyűjteményeihez. Budapest, Athenaeum.
- 1874b A hímezéről. Felolvasás. Fővárosi Lapok, 11. évf. 71. sz. 309-310., 11. évf. 72. sz. 319-320.
- 1878 A magyar háziipar díszítményei. (Ornamente der Hausindustrie Ungarns.) Budapest, Magyar Királyi Egyetemi Nyomda. (Acta Nova Musei Nationalis Hungarici, 2.)
- 1882 A magyar agyagművesség történetére vonatkozó kérdések. In uő: Két iparművészeti történeti értekezés. Különlenyomat az Archeológiai Értesítő 1882. évfolyamából. Budapest, Franklin, 269-270.
- 1886-1887 Iparművészet és stíl. Művész Ipar, 1. sz. 194-199.

RADISICS Jenő

- 1885 Képes kalauz a gyűjteményekben: Országos Magyar Iparművészeti Múzeum. Budapest, Franklin-Társulat Könyvnyomdája.
- 1896 Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum. In RADISICS Jenő - SZENDREI János (szerk.): Magyar műkincsek I. Budapest, Műbarátok Köre, 73-95.

RADNÓTI Sándor

1889 Későantik és modern. Alois Riegl művészetelmélete. In RIEGL, Alois: A későrómai iparművészet. Művészet és elmélet. Budapest, Corvina, 228-248.

RATZEL Frigyes

1888 A föld és az ember. Anthro-po-geographia, vagy a földrajz történeti alkalmazásának alapvonalai. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia.

RÉDEY Judit

2002 Kereskedelmi és Vendéglátóipari Múzeum. In HOLLÓ Szilvia (szerk.): Múzsák kertje. A magyar múzeumok születése. Budapest, Pulszky Társaság - Magyar Múzeumi Egyesület, 73-76.

REINHARD, Johler von - NIKITSCH, Herbert - TSCHOFEN, Bernhard (HRSG.)

1999 Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa. Tamás Hofer zum 70. Geburtstag am 32. Dezember 1999. Wien, Selbstverlag des Instituts für Volkskunde.

RÉTHY László

1885 Magyar styl. Budapest, Akadémiai Könyvkereskedés (Knoll Károly és Ta).

RIEDL-DORN, Christa

1998 Das Haus der Wunder. Zur Geschichte des Naturhistorischen Museums in Wien. Mit einem Beitrag von Bernd Lötsch. Wien, Holzhausen.

RIEDL-DORN, Christa - NIEDERMEYER, Gerhard - STAGL, Vereena - RIEDL, Harald

2001-2002 Wissenschaft oder Leidenschaft? Zur Bedeutung naturwissenschaftlicher Reisen und Sammlungen. In SEIPEL, Wilfried (Hrsg.): Die Entdeckung der Welt. Die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteurer. Ausstellungskatalog. Wien, Künstlerhaus, 57-67.

RIEGL, Alois

- 1891 Volkskunst, Hausfleiss und Hausindustrie. In uő: Stilfragen. Berlin, G. Siemens.
- 1893 Stilfragen. Grundlegung zu einer Geschichte der Ornamentik. Berlin, G. Siemens. (Magyarul: Az ornamentika története. Bevezetés. In RIEGL, Alois: Művészettörténeti tanulmányok. Budapest, Balassi, 121-140.)
- 1989 A későrómai iparművészet. Művészet és elmélet. Budapest, Corvina.
- 1998 Művészettörténeti tanulmányok. Válogatta és az utószót írta Beke László. Budapest, Balassi.

RÓMER Flóris

- 1868 Egy két szó műiparunk ízlési irányáról. *Archeológiai Értesítő*, 2. sz. 27–28.
- 1875 Die Nationale Hausindustrie auf der Wiener Weltausstellung 1873. *Schriftführer der Gruppe XXI*. Budapest, Rudnyánszky.

SÁNDOR István

- 1951 Első néprajzi kiállításunk és Xantus János. A kiállítás 80. évfordulójára. *Ethnographia*, 62. évf. 1–4. sz. 185–204.

SÁRMÁNY Ilona

- 1977 A népművészet értelmezése a századforduló művészeti közgondolkodásában. *Ethnographia*, 88. évf. 1. sz. 102–117.
- 1987–1988 The Influence of the British Arts and Crafts Movements in Budapest and Vienna. *Acta Historiae Artium*, vol. 33. 179–196.

SCHARFE, Martin

- 1974 Die Volkskunst und ihre Metamorphose. *Zeitschrift für Volkskunde*, Bd. 70. 214–245.

SCHICKEDANZ Albert – PULSZKY Károly

- 1877 Kalauz az Iparművészeti Museum gyűjteményeihez. Budapest, Franklin.

SCHMIDT, Leopold

- 1960 Das österreichische Museum für Volkskunde. Werden und Wesen eines Wiener Museums. Wien, Bergland-Verlag.

SCHMUTTERMEIER, Elisabeth

- 1997 Europäische Schmuck im Zeitalter des Historizismus. *Traum vom Glück*, Nr. 1. 239–204.

SCHNEIDER-HENN, Dietrich

- 1997 Ornament und Dekoration: Vorlagenwerke und Motivsammlungen des 19. Jahrhunderts. München – New York, Prestel.

SEIPEL, Wilfried (Hrsg.)

- 2001–2002 Die Entdeckung der Welt. Die Welt der Entdeckungen. Österreichische Forscher, Sammler, Abenteuer. Ausstellungskatalog. Wien, Künstlerhaus.

SELMECZI KOVÁCS Attila

- 1997 Xantus János muzeológiai tevékenysége. *Néprajzi Értesítő*, 79. évf. 7–17.

SEMPER, Gottfried

- 1860 Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Aesthetik. Frankfurt am Main, Friedrich Bruckmann.
- 1878 Die Textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst. (Zweite Auflage.) München, Bruckmann.
- 1980 Tudomány, ipar és művészet. Vál., szerk. és az előszót írta Hans M. Wingler. Az előszót írta Zádor Anna. Budapest, Corvina.

SINKÓ Katalin

- 1993 „A História a mi erős várunk”. A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk. In ZÁDOR Annak (szerk.): A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézet, 132–147.
- 2002a Ékítményes rajz és festés. In BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin – SZÓKE Annamária (szerk.): A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Katalógus. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 197–222.
- 2002b The Creation of a National Style of Ornamentation at the End of the Nineteenth Century. In CSENKEY, Éva – STEINERT, Ágota (eds.): Hungarian Ceramics from the Zsolnay Manufactory, 1853–2001. Published for The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts, Design and Culture. New York – New Haven – London, Yale University Press, 45–54.
- 2002c Törekvések a magyar nemzeti „forma – nyelv” megkonstruálására a 19. század fordulóján. In GLATZ Ferenc (szerk.): MTA Közgyűlési előadások. Budapest, MTA.

STASSOFF, W.

- 1871 L'ornament national russe. Première livraison. Broderies, tissus, dentelles. Édition de la Société D'encouragement des Artistes. Avec texte explicatif de W. Stassoff. St. Peteresbourg.

STOKLUND, Bjarne

- 1999 Aesthetisierung des Ethnischen – Nationalisierung des Aesthetischen. Die Rolle der Bauernhäuser und Bauernstuben (1850–1914). In JOHLER, Reinhard – NIKITSCH, Herbert – TSCHOFEN, Bernhard (Hrsg.): Ethnische Symbole und ästhetische Praxis in Europa. Wien, Selbstverlag des Instituts für Volkskunde, 11–30.

STROGANOFF

- 1900 École Centrale Stroganoff de dessin technique. Moscou.

- SZABÓ Júlia (szerk.)
1997 Pulszky Ferenc emlékére. Katalógus. A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény.
- SZABÓ Júlia – MAJOROS Valéria (szerk.)
1992 A Magyar Tudományos Akadémia és a művészetek a XIX. században. Katalógus. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Intézet.
- SZABOLCSI Hedvíg
1983 Kunstgewerbe – Bewegungen. In MAROSI, Ernő (ed.): Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule, 1846–1930. Katalog von Collegium Hungaricum in Wien. Budapest, Statistischer Verlag, 42–50.
- SZALAY Imre (szerk.)
1902 A Magyar Nemzeti Múzeum múltja és jelene alapításának századik évfordulója alkalmából. Budapest, Hornyánszky.
- SZEMKEŐ Endre
1997 Törekvések az önálló Néprajzi Múzeum megteremtésére. Néprajzi Értesítő, 79. évf. 57–83.
- SZENDREI János
1891 Magyar díszítmények. (A történeti hímzésekről.) Művészi Ipar, 6. évf. 73–96.
- SZENTESI Edit
1997 Josef Daniel Böhm Parthenón-fríze. A Fejérvény-gyűjtemény az eperjesi Pulszky-házban. In SZABÓ Júlia (szerk.): Pulszky Ferenc emlékére. Katalógus. A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény, 56–68.
- SZILÁGYI János György
– 1995 Pulszky Ferenc és a múzeum helyzete a 19–20. századi európai kultúrában. Magyar Tudomány, 40. évf. 8. sz. 913–918.
– 1997 „Ismerem helyemet” (A másik Pulszky-életrajz.) In SZABÓ Júlia (szerk.): Pulszky Ferenc emlékére. Katalógus. A Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjteménye. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészeti Gyűjtemény, 24–32.
- SZILÁGYI Miklós
1984 Jankó János és Bátky Zsigmond gyűjtőútja Tolna megyében. Ethnographia, 95. évf. 2. sz. 272–288.
- SZTERÉNYI József
1895 Az iparoktatás külföldön. Ausztria és Baden. Budapest, Pesti Nyomda.
- TAINÉ, Hyppolite-Adolphe
1879 A művészet philosophiája. Taine után fordította Szana Tamás. Budapest, Grimm–Horovicz. (Olcsó könyvtár.)
- TASNÁDI Zsuzsanna
2000 Rajz- és festménygyűjtemény, nyomatgyűjtemény. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum, 667–696.
- TERDIK Szilveszter
2003 A kultúra, a vallás és a nemzet emlékműve. A nagyszebeni román ortodox katedrálisról, különös tekintettel Smigelschi Oktáv munkásságára. In KELLER Márkus (szerk.): A Szent Ignác Kollégium diákjainak tanulmányai. Budapest, Századvég–Szent Ignác Kollégium, 49–106.
- TÍMÁR Árpád (szerk.)
1990 Henszlmann Imre válogatott művészeti írások. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutató Csoport.
- TÖKÉS Irén
1989 Gyarmathy Zsigáné és a kalotaszegi háziipar története. Ethnographia, 1–4. sz. 218–231.
- VÁMBÉRY Ármin
1895 A magyarság keletkezése és gyarapodása. Budapest, Franklin Társulat.
- VARJÚ Elemér
– 1896 (Cs. E. jelzéssel.) Huszka József: Székelyház. Könyvismertetés. Művészi Ipar, 198–200.
– 1900 A magyar viseletek története. Archeologiai Értesítő, új folyam, 15. évf. 410–431.
- VEREBÉLYI Kincső
2002 Korok és stílusok a magyar népművészetben. Budapest, Osiris.
- VIKÁR Béla
– 1898 A M. Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára. Ethnographia, 9. évf. 4. sz. 260–281.
– 1901 A szentiváni ének. Magyar Nyelvőr, 11. sz. 353–355, 401–414, 450–459, 497–503.

VISKI Károly

- 1928 A népművészet és iparművészet kölcsönhatásáról. Magyar Iparművészet, 5-8.
- 1933 Díszítőművészet. In GYÖRFFY István – Viski Károly: A magyarság néprajza. 2. Budapest, Egyetemi Nyomda, 274-379.

VÖLKER, Angela

- 1983 Historische Dekorstoffe und ihre mittelalterlichen Vorbilder. Alte und moderne Kunst, Bd. 28. Nr. 186-187. 1-7.
- 1997 „Ein Stoff, schicklich für einen Zweck, ist nicht schicklich für jeden anderen...”. Reformtendenzen in der Textilien des Historismus. Traum der Glück, Nr. 1. 245-249.
- 2000 Die Sammlungspolitik der Textilsammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Jahren 1864 bis 1910. In NOEVER, Peter (Hrsg): Kunst un Industrie. Die Anfänge des Museums für Angewandte Kunst in Wien. Wien, Hatje Cantz Verlag 41-51.

WEBER-KELLERMANN, Ingeborg

1969 Deutsche Volkskunde zwischen Germanistik und Sozialwissenschaften. Realienbücher für Germanisten. Stuttgart, J. B. Metzlerische Verlagsbuchhandlung.

WICHMANN, Heinrich – ROSENLECHER, Otto

1942 Deutsche Ornamentfibel. Leipzig, L. Staackmann.

XÁNTUS János

1892 A Magyar Nemzeti Múzeum Ethnographiai Osztályának története, s egy indítvány a jövőjét illetőleg. Ethnographia, 3. évf. 7-10. sz. 298-300.

ZÁDOR Anna (szerk.)

1993 A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézet.

ZICHY Jenő

1897 Zichy Jenő kaukázusi és Közép-Ázsiai utazásai 1-2. Budapest, Ranschburg.

ZSIGMOND Gábor

- 1974 A magyar társadalomnéprajz kezdetei. Beöthy Leó (1839-1886). Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1989 A Magyarországi Néprajzi Társaság megalakulása és Katona Lajos. Ethnographia, 100. évf. 1-4. sz. 195-217.

The National Museum and changes in the attitude to folk art. 1852–1898

Positivist theories on the development of art underlay the artistic attitude to objects decorated by the people. The main theoretical basis for this came from the writings of Gottfried Semper according to which the origin of the arts was closely linked to the development of human civilisation. He used the method of natural sciences to explain the origin of styles, applying Darwin's teaching on evolution to the history of the arts. In Semper's wake the many theories on ornamentation that appeared from the late 1850s treated ornamentation as a "language" or "grammar" also conveying a distinctive ethnic content. One of the important effects of the use of the language metaphor was that Semper and his followers imagined the basic elements of ornamentation – like those of grammar – to be essentially unchanged and not subject to changes over time. This original state of ornamentation survived in folk art. Semper thought that artistic development progressed from the general towards the individual and the full flowering of styles also meant the individualisation of the different nations.

Institutions and schools of the art industry began to flourish after the London world exposition of 1851. After England, the Museum of Art and Industry in Vienna established in 1864 was the first on the continent. The most important social and ideological condition for the establishment of separate museums of ethnography both in Europe and in Hungary was social awareness of the town–village dichotomy. From the 1870s in material ethnography the ornamentations gradually came to be regarded as part of the tradition in themselves and national characteristics were sought in them.

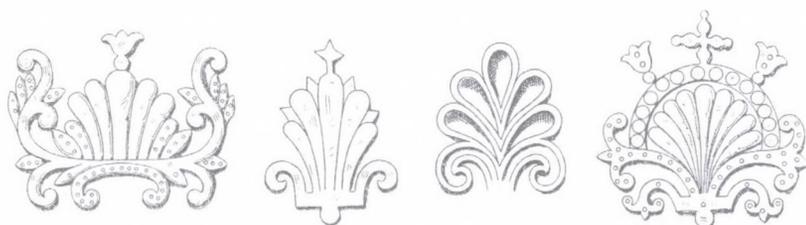
In Hungary the intention of the development approach also appeared in the programme of the National Museum. It can be seen from the programme writings of Ferenc Pulszky, director of the National Museum that he wanted to present the universality of culture and that he regarded the museum as an instrument for the cultural advancement of the people. In this he attributed an important part to decorative art, following the views of Gottfried Semper. The products of current cottage industry – actually the items of material ethnography – were placed in the collection of antiquities. The development of the Hungarian pottery industry and ceramics could be studied here. At the time of its establishment in 1872, the material of the Budapest Museum of Art and Industry was selected from the collections of the National Museum and merged into a single collection following Semper's history of technics. Plans for a separate ethnographic museum arose a number of times in Hungary, in particular in 1873, then again in 1885. After temporary solutions, the material of the Museum of Ethnography was placed in a separate building in 1898 and from then on the material of universal ethnography and the Hungarian sections of the collection could be visited by the public.

In the last third of the 19th century there were lively debates among writers on the arts and ethnographers on the subject of Hungarian ornamentation. The first scholarly article on Hungarian ornamentation appeared in 1878 and dealt with the ornamentation of cottage industry textiles. The author, Károly Pulszky (Ferenc Pulszky's son) following an approach taken from Semper, stressed the essential difference between cottage occupations and the arts. He rejected the definition of ethnic character on the basis of artistic forms. In his view, geometric ornamentation was the consequence of the isolated life of the different nationalities in Hungary and their civilisational backwardness. Art historians, archaeologists and historians contributed to the debate and on a Semperian basis they regarded the question of geometric or floral ornamentation as being actually a question of civilisation. Their historical approach was close to the views of Alois Riegl. Hippolyte Taine's writings on theory of milieu had a determining influence on shaping the Hungarian notion of folk art. Writing in 1884 under the influence of Hippolyte Taine, Károly Tagányi formulated his thesis on the autochthonous origin of Hungarian art – folk art.

The best known researcher on Hungarian popular ornamentation was József Huszka who used analogies from pre-historical times and rejected the idea of European influences. He interpreted individual elements in popular ornamentation not on the basis of similarities of form but traced their origin back to the operation of the "popular soul".

The artistic approach to the material world of the people reached its culmination in the works of Dezső Malonyay. His view of folk art was shaped in Paris, in the last years of the 19th century, under the influence of conservative writers and artists mediating the influence of Taine, such as Zsigmond Justh and the circle of Elek Kadocsa (Lippich) and Gyula Pekár.

A critique of the theory of milieu appeared already before the turn of the century in the writings of Károly Lyka. While he did not deny the fundamental role of the influence of milieu in art, he supplemented this with the consideration of autonomous development. It was not until the turn of the 19th century that the theory of art history accepted the artistic approach to folk objects, when its positivist foundations had been shaken. In the first decade of the 20th century such systematic researchers folk material ethnography as Zsigmond Bátky put forward their own notions of culture. They interpreted the more ornamental objects of the people not on the basis of contemporary views on art but in keeping with the scholarly approach to ethnography.



Parasztjelmezek a 19. századi magyar színpadon

Ez a tanulmány egy szélesebb néprajzi, művelődéstörténeti témakör megközelítésére tesz kísérletet, és e témakör a „népi kultúra”, a 19. századi, 20. század eleji virágzó, a kortársak szemében paraszti jellegű népi műveltség felfedezése. Maga az a folyamat, melynek révén a közvéleményben fokozatosan tudatossá vált, hogy az egykorú falusi lakosságnak a városi emberétől eltérő, sajátos élet-, gondolkodásmódja van, van saját kultúrája, amelyet a magyar kultúra érdemes részeként meg kell ismerni, fel kell tárni. Ennek a falusi nép felé forduló érdeklődésnek a terméke lett utóbb a néprajztudomány.¹

Jelen dolgozat – egy szűkebb megközelítési módon – azt vizsgálja, hogy a színháznak mi volt a szerepe a „népi kultúra” képének kibontakoztatásában. A 18–19. század fordulójának szellemi vezetői bámulatos céltudatossággal ismerték fel a színház hasznosságát: a színházról a nyelvvelést, a nemzeti önismeret és a hazafiúi érzés felkeltését várták. Felismerték, hogy a művelt közönséget kielégítő antik drámák, nyugati színművek és a hazai drámairodalom jelentős darabjai mellett a hazai köznépi igényeit is figyelembe vevő – az élőszó erejével, a személyes jelleggel ható, az írástudatlanok számára is érthető – színművekre is szükség van. A 19. század első évtizedeiben a hazai színpadi szerzők megalkottak egy új színházi műfajt, a *népszínművet*.² A magyar színházakban, a vándortársulatok előadásain megjelentek a paraszthalakok. A vándortársulatok közvetlenül a kisvárosi, falusi népnek játszottak, és játszották magát a „népet” is. A paraszti személyek megjelenése a színpadon megkönnyítette, hogy a parasztemberek is bekerüljenek a nemzet fogalmába, és a mód, ahogyan megjelenítették a „népet”, befolyásolta a közvéleményt. De még ezt a témakitűzést is szűkítem a következőkben: milyen öltözeteket, öltözetkiegészítőket használtak a színielőadásokon a falusi emberek azonosítására.

Az egykori színielőadásokra, jelmezekre vonatkozó adatokat színház történeti munkák segítségével gyűjtöttem össze, amit hozzá tudok tenni, az a viselettörténeti, néprajzi értelmezés.³ Természetesen sem a drámairodalom, sem a színművészet történetére nem tértem ki. Azzal sem foglalkoztam, hogy mikor, hogyan jelentek meg azok a színművek, amelyekben parasztszereplőket állítottak színpadra, vagy hogyan alakult ki a népszínmű, hogyan változott és hanyatlott le. Az adatok gyűjtése során kiderült, hogy a magyar színjátás indulásakor maga a korabeli „magyarság” színpadi megjelenése, jelmezzel való megjelenítése is nehézségekbe ütközött.⁴ A dolgozatban csak annak felvázolására szorítkoztam, hogy a hazai színművészet jelmeztárában hogyan foglalta el helyét a *magyar ruha*, és – elsősorban a népszínművekben – hogyan foglalták el helyüket a színre kerülő paraszthalakkal együtt a *paraszti öltözetek*.

A 18. század végén a nemzet előtt álló feladatok megoldásának elsődleges és legfontosabb eszköze a *magyar nyelv* volt, a nemzeti jellegzetességeket keresve pedig a messzi múltba és az alsóbb néprétegekhez fordultak az emlékezetben megmaradt hagyományokért. A kor hangulatát idézve írja Horváth János, hogy a hagyomány „zeng dalainkban, versünk ritmusában, [...] magáról regél mondáinkban, [...] ott bujdosol ruhánk zsinórzatán, pompázik nagyjaink ünneplő viseletén, s

1 Az OTKA T 30291 számú, A „népi kultúra” képének megszerkesztése Magyarországon című, Hofer Tamás vezetésével folyó programja keretében foglalkoztam a paraszti öltözetek színpadi megjelenésével.

2 Az irodalmi népiességről és magának a népszínműnek mint műfajnak a létrejöttéről, változatairól, változó megítélésű szerepéről, a vele kapcsolatos eddigi feldolgozásokról jelen dolgozatban nem lesz szó. E téma feldolgozói közül többek között Bayer József, Fáy András, Fenyő István, Horváth János, Szauder József, Székely György munkáit *A színház és a (köz)nép a 19. század elején* című dolgozatomban használtam Ethnographia 113. 2002. 246-266.

3 Elsősorban a kifejezetten a jelmezekkel is foglalkozó tanulmányokra, Kerényi Ferenc, Fried István, Kolta Magdolna munkáira támaszkodtam.

4 II. József halála után Kelemen László felment Lipót császárhoz, és megkérte, hogy támogassa egy magyar szintársulat alapítását. A császár utasította, hogy forduljon az országgyűléshez, és megígérte, hogy a végzést szentesíteni fogja. Kelemen László alázatosan az országgyűléshez folyamodott, ahol a felsőház el is fogadta folyamodványát, a rendek azonban rátámadtak: „Le vele! Hazaárvuló! – a nemzetből csúfot, komédiást akar csinálni, a magyart bukfenczeztetni akarja!” (SZILÁGYI P. 1975. 2.)

felismerszik a paraszt egyszerű köntösén, cifra szűrén, a pásztor faragott botján, a csikós ostorán, a halász ősi szerszámain” (HORVÁTH 1978. 11–12). Vagyis a magyar nyelvet követően a tájnyelv és nagyon hamar a néptánc, a népköltészet, elsősorban a népdal is helyet kapott a 19. század eleji „nemzetépítésben” és így természetesen a színpadon.

A magyar nyelv mellett a *magyar ruha* is nemzeti szimbólummá vált a 18. század végére, a 19. század elejére. A magyaros öltözködés akkor kapott fokozott jelentőséget, amikor a nyugati, a német kultúra élenkülő befolyása ellenállásra kényszerítette a hagyományokhoz hű hazai nemességet, elsősorban a közép- és kismességet. Így lett a magyar ruha jelkép a török kiverése után, amikor a bécsi udvar befolyása a nyugati divat, a „náj módi” terjedését is jelentette a hazai öltözködési hagyományok rovására. Így lett a magyar ruha a nemzeti ellenállás szimbolikus kifejezője II. Józsefnek a nemzet önállóságát csorbító rendelkezései, a korona Bécsbe vitele és a nyelvtörvény bevezetése idején. Majd, amikor 1859-ben a Habsburgok vereséget szenvedtek Solferinónál, újra „felpezsdült a nemzeti öntudat”, a magyar ruha újra divatba jött. Hogy a magyar ruha miként készített helyet az őt követő parasztöltözeteknek, és ezek hogyan kaptak helyet a színházi jelmeztárakban, ez a dolgozat szűkebb témája.

A színházak és a színészek jelmeztára

Amikor 1792-ben megalakult a hivatásos Első Magyar Színjász Társaság, Kelemen László társasága, cikkelyekbe foglalták a társaság ügyrendjét és a „játész-személyek” kötelességeit.⁵ A színházi személyzethez tartozott egy *hajfodorító* és a *ruházatok gondviselője* is. A ruházatok gondviselőjének breviáriuma a „requisitumi tudósítás”, az egyes darabokhoz szükséges ruházatot és egyéb kiegészítőket magában foglaló jegyzőkönyv volt (BAYER 1887. 1/150, 157, 159). A színpadi ruha megválasztása – különösen a színházhoz nem szokott közönség számára – rendkívül fontos volt, majdnem olyan fontos, mint a szövegutadás vagy a színészi játék. A 18. század végi színházakban – az udvari színházak kivételével – a díszletek és a jelmezek típuscsoportokat alkottak. Megkülönböztettek „udvari” (köztőlük történelmi magyar) és „civilis”, vagyis polgári öltözeteket, német és francia parasztöltözeteket, valamint „egyenruha- és libéria-készletet”, amihez 1795-ben már „ónémet” (azaz középkori) és török férfi- és női jelmezek, valamint statisztiaöltözetek társultak. Az egyes darabokhoz szükséges ruházatot hol a rendező, hol az igazgató határozta meg. Soós Márton – a Kelemen-féle társaság egyik alapító tagja – az *Etelka* dramatizálásának előszavába foglalta a részletes jelmezleírásokat. A jelmezeket a jelmeztár lehetőségeihez igazította: a főrangú asszonyok magas sarkú, a szolgálók patkós, fekete vagy más színű csizmát

viselhettek. A készletben három pár sarkantyús női csizma állt rendelkezésre, piros, fekete és egy meghatározatlan színben. A második felvonásban *Etelka* arany csipkével ékesített fehér vállat viselt, de régi és nem pozsonyi formában, ugyanolyan anyagból volt a szoknya és előkötője. Az *Etelkát* játész Reháknéra a 87. szám alatt lajstromozott öltözetet adták ki: „Egy fejér tafota szoknya, váll, sik-arany csipke, egy kötény hasonló csipkére, és fodor kendő”. Az előírások szerint szakáll és bajusz csak idős férfiaknak dukált (KERÉNYI F. 1990a. 75). A hamarosan csődbe jutó Első Magyar Színjász Társaságot Kelemen László 1799–1801-ig vándor színtársulatként működtette. A társulat számára „szükséges színezeteket, ruházatokot” – saját és felesége vagyonából – maga szerezte be.⁶

Balog István – a századelő színtársulatot is vezető, színműveket is író és fordító színésze – mint színházi kiegészítő kezdte pályafutását. Amikor a római, régi magyar, török, ónémet és frank jelmezekkel ismerkedett, a színészek vitáiból arra a következtetésre jutott, hogy voltaképpen „nincs is német öltözet a világon, hanem amit én németnek hittem az mind francia”, vagyis felismerte, hogy a 19. század eleji nyugati öltözetek – a magyar stílustól különböző, de – többé-kevésbé egysé-

5 A *Játékszín-regulák* tulajdonképpen német színház számára írt törvények szó szerinti fordítása volt, amit tizenegy ponttal egészítettek ki a „játész személyek” kötelesegeiről (BAYER 1887. 2/355). – Az 1790-ben Kelemen László által létrehozott első magyar színtársulat gyorsan megbukott, ezzel kezdetét vette a vidéki színházi élet, amit Kolozsvárott, Kassán, Miskolcon, Debrecenben 1815–1837-ig, a Pesti Magyar Színház 1837-es megnyitásáig virágzott (RÉZ 1955. 12–14).

6 A vándortársulat is rövidesen tönkrement, és Nógrád vármegye a hitelezők által „kijavított” színházi vagyon maradékát (játékszíni könyv- és kottatárakat, valamint a díszlet- és jelmezállományt) is zár alá vette (KERÉNYI F. 1990b. 104–105). – Kelemen László Bihar vármegye alispánjának írott levelében, 1795-ben a nagyváradi provinciaális magyar színész-társaság felállításának költségeit taglalta. A vállalkozás summája egy esztendőre 12 556 Rf volt, ebből a „játékszín ékességére és öltözetének megszerzésére” 700 Rf jutott (KERÉNYI F., szerk. 1987. 48).

ges trend szerint alakultak. Mivel a jelmezek megválogatása sokszor a művelődéstörténetben képzetlen, egymással is vitatkozó színészekről függött, még néhány évtized múltán is sok gondot okozott. Csáky Theodor lapjában, a *Nemzeti Játékszíni Tudósítás*ban közéleti színházi kritikák sokat foglalkoztak a színészek öltözködésével.⁷ A lapot emiatt ért kritikákra Csáky így válaszolt: „Hibáznak a Szinjátszó Urak, ha az öltözetbeli helytelenséget csekélységnek tartván, illyes észrevételünket vagy rossz néven vennék, vagy kész akaratjokat be nem mutatnák, a történet hibának más alkalmatossággal való helyre pótlásával; mert tudva vagyon tudós Olvasóink előtt is, hogy a leghiresebb Énekes, hamar eltörlí a szép hangjával tett béhatást, ha a Dalljátéknak minden tárgya nincs egybekötöttében, és egyik a másikkal meg nem egyez.” Amikor Csáky a jelmezeket bírálta, mindig a hitelességet kérte számon, hangoztatva, hogy a jelmezeknek meg kell felelniük a „környülállásoknak”. A *Nemzeti Játékszíni Tudósítás* szerint például a kolozsvári és a kassai társulatok a rendező feladatkörébe sorolták ugyan a ruhák kiválasztását, de végső soron a színészekre bízta. A kassai színháznak csak 248 darabból álló jelmeztára volt, a színészek egyéni ruhatára pedig esetleges volt, így bőven akadt kifogásolnivaló.⁸ Maga Csáky Theodor is kiségitte időnként ruhákkal a színészeket, ami természetesen nem oldhatta meg gondjaikat.

A vidéki színházak díszlet- és jelmeztára gyakorta a főúri kastélyszínházak hajdani felszerelésével bírta. A Károlyiak Debrecen színházának például 320 teljes jelmezt ajándékoztak. A debreceni színház díszlettárában a típusjelmezek között voltak „római, antik jelmezek”, szerepeltek „uniformisok”, „régí német” és „mostani német” jelmezek, és voltak „török” kosztümök, amelyek bele tartoztak a mesebeli környezetben játszódó énekes játékok és a kereszties lovagi vitézi játékok jelmeztárába. Feltűnően szegényes volt a „régí magyar öltözetek” tára. Kisebb-nagyobb értékű alkalmi díszlet- és jelmezajándékokat az arisztokrata színházpártolók másutt is adtak a helyi színházaknak. A Dunántúli Szinjátszó Társulat fő vonzereje éppen jelmeztárának gazdagságában rejlett, amit 1832-ben herceg Batthyány Fülöpötől kaptak, s a herceg körmendi kastélyszínházának készlete volt. A Fejérvári Theátrális Társaság Pesten az *Octávia* című szomorújátékot adta elő, amikor „Szembe tűnő volt a Theátriumi öltözeteknek díszessége és drágasága, mellyet a Fejérvári Nemesség nagy költségbeli áldozattal készítettett.”⁹ Ritkaságszámba ment, ha egy társulat maga vásárolt új jelmezeket, amint ez Marosvásárhelyen történt egy táncjáték bemutatása alkalmával, amikor a „köntösök és a dekorációk újak, és különösen ezen balletthez készültek” (KERÉNYI F. 1990b 111, 117, 121, 165).

Amint a fentiekből már kiderült, a magyar és a történeti magyar szerepek esetében is általános volt a jelmezhiány, pedig még csak ekkortájt kezdődött a magyar történelmi múlt színpadi feldolgozása, a „vitézi játékok” színpadra írása. Amikor Baján előadták Tóth Kálmán *A király házasodik* című darabját, két férfi főszereplőt kellett magyar ruhába öltöztetni. A „megyei díszruhák darabjaiból kiltelt a garderob, csak csizma nem volt. Sibrik csizmadia kölcsönzött egy pár piros csizmát. A darabot úgy kellett átírni, hogy a két szereplő egyszerre ne legyen a színen. Az első felvonás végén mind a kettőt kitapsolták, de csak egy pár csizma volt. Ezért mindegyikük felvett egy fél pár csizmát, és a kulisszák mögöl úgy léptek ki, hogy csak egyik lábuk látszott” – emlékezett meg a mulatságos megoldásról VÁRADI Antal (1911a. 1/76–77). A budai Várszínház kezdeti szegénységét is gardrobja bizonyítja, amelyben volt: „Egy fekete szőr-köntös. Egy ujjasköntös. Egy darab zöld kancamente. Egy huszárméte. Egy vörös

7 1830 decemberétől négy hónapon keresztül „újságlevél”-ként jelent meg Kassán a *Nemzeti Játékszíni Tudósítás*, összesen tizenhat számban. Bajza József később gúnyolódott Csáky írásain, hogy kritikái a mocskos kesztyűvel és sáros csizmával foglalkoztak, de gúnyolódása igaztalan volt, és a jelmezek megválasztása, a jelmeztervezés a későbbiekben is, még harminc évvel később is foggyatékos volt (ENYEDI szerk. 1979. 83, 87, 120–121). A jelmezekre vonatkozó kritikák miatti vádakra Csáky válasza *Az olaszné Algírban* című daljátékról írott beszámolójában jelent meg. – A szép jelmezek vonzerjét, hatásosságát azonban senki sem vitatta, ezért a színdarabok plakátján gyakran szerepelt a darab jellemzésénél, hogy „fényes öltözetekkel”. Az „első magyar paródia”, a *Garabonczás diák* főszereplője, Megyeri a kórhely, kóborló garabonciást foltos köpenye alatt „csinos magyar köntösben” játszott (BALOG 1927. 21). A „pompás régi öltözetekért”, ha a színész „öltözte 's egész alakja igen helyes volt”, „csinos öltözetéért, tapsot kapott”.

8 A magyar ruha egyes darabjainak helytelen alkalmazására utaló példák: Pály úr *Az olaszné Algírban* című operában német nadrágot, tatár ruhát, magyar „dereka valót” viselt. Szilágyi a svéd káplár szerepében magyar gyalogosöltözetben jelent meg, és az orosz és svéd tisztek uniformisa egyforma volt. Más esetben a mediterrán környezetben játszódó darabokhoz prémes köntöst vettek magukra, és a velencei rablók magyar ruhában jelentek meg a színpadon (ENYEDI szerk. 1979. 2, 7, 25, 46, 52, 62).

9 KERÉNYI F. 1990c. 141. – Hazai 's Külföldi Tudósítások 1819. máj. 8. 1/289. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/43, 60. szöveg).

pruszlik. Egy másik mente, három mellényvel. Egy Zrínyi-dolmány. Egy tubákszin posztómente”. Ehhez a ruhatárhoz Buda városa vásárolt néhány palástot, baretet, tunikát.¹⁰ Amikor a budai színháznak a Buda városától átvett jelmeztára felújításra szorult, német ruhákat kellett varratni, és a magyar ruhákat újra kellett zsinóroztatni, a vezető színészek pedig a maguk köznapi ruháit hordták, ha úgynevezett altdeutsch darabot (francia, olasz, német, angol, spanyol, finn) kellett játszaniuk (KERÉNYI F. 1990c. 141, 143, 187).

A pesti társulat jelmezkészletét olykor a tönkrement vidéki társulatok jelmezeivel egészítették ki. Az újonnan alakult vidéki társulatok is felhasználták a már csődbe ment kollégák felszerelését. Szuper Károlynak 1842-ben nyílt módja, hogy Székesfehérvárott „köztársaságyszerűleg egyenjogú fiatal emberekből álló szintársulatot” alapítson. Egy korábban működő, Fekete Károly vezette, tönkrement társulattól vettek öt forintért „holmi elhasznált diszleteket”, egy másik tönkrement falusi színigazgatótól pedig 15 forintért „ruhatári holmikát”. Ezzel indult az új társulat (VÁLI, sajtó alá rend. 1975. 14–15).

Az 1837-ben megnyílt pesti Magyar Színházban, majd a Nemzeti Társaságban a drámai, opera-, vígjáték- és paródiarendező mellett már volt ruhatári rendező is, aki minden előadandó darabra meghatározta a „kor- és jellem-costümöket” (SZILÁGYI P. 1975. 150). A színház jelmeztára a budai színház már gyarapodott készletére támaszkodhatott, ahonnan 336 tételben felsorolva 2308 darab teljes öltözetet, illetve ruhadarabot vettek át, továbbá 21 tételben 244 rőf feldolgozatlan textíliát. Ezt a ruhatárat testületektől és magánszemélyektől kapott jelmezzadományok is kiegészítették. 1839-ben a Kostyál Ádám magyar szabó „által készített csinos ruhatárról” készült jegyzék (BÉNYEI 1985. 96). Kostyál Ádámot – aki a legelőbbit tette a magyar történeti öltözeteknek a reform kor szellemében történő megújításáért, vagy mondhatnánk úgy is, hogy a kurrens divat megmagyarosításáért – idővel a színház szerződtette is (KERÉNYI F. 1990d. 229; KERÉNYI A. M. 1983). Még 1829-ben megjelent a *Tudományos Gyűjtemény* májusi füzetének végén egy rézmetszet, amely a gróf Apponyi Antal párizsi követ estélyén viselt magyar ruhát mutatta be, *Magyar öltözet Párizsban 1829* címmel. A tájékoztató szöveg aláírása: „Kostyál Ádám Pesti Polgár és Férfi Szabó mester” volt (HORVÁTH 1978. 219–232). Az 1833-ban a színpadon megjelent első historizáló kosztüm is Kostyál Ádám pesti magyar szabó munkája volt (KERÉNYI F. 1990c. 141, 143, 187). Az eseményt a Honművész örökítette meg. „Az ütközet köz tetszést nyert, valamint-is Zrínyinek pompás menyegzői öltözete, melyet Kostyál Ádám úr pesti polgár a’ társaság iránt viseltető különös tekintetből készített, s midőn abban Bartha ur megjelent, a’ nézőktől éljen hangokkal idvezeltetett. Ezen igen diszes, ’s mai lapjainkhoz mellékelt öltözetnek rajzával kíván tisztelt olvasóinknak Kostyál ur kedveskedni, kinek a budai magyar színészek iránt bebizonyított több izbeli hazafiságos szíveségét különös említés nélkül nem hagyhatjuk. Az említett öltözet illy forma volt. »Alsó ruha«: veres dolmány, nadrág és kalpag aranyra. Felső köntös: fehér posztóból gazdagon himezve, mint a rajzkép mutatja, sárga topánka, rózsza színű vállöv. (Ezen folyírás hivatalában az említett rajzot meg lehet egyenkint-is szerezni a’ divat képek kiszabott árán.)”¹¹

10 VÁRADI 1911a. 1/115. – A Várszínház helyzetéhez képest a Pesti Német Színház festőt, gépészt, díszletmestert foglalkoztatott, felügyelővel rendelkezett. Volt zsinórmesterek, főruhatárosok, fodrászok és női ruhatárosok is. A díszletmesternek hat, a ruhatárosnak öt segédje volt (ENYEDI, szerk. 1979. 122–123).

11 Körner *Gróf Zrínyi Miklós* című darabját Szemere Pál „magyarította meg jambusokban”. Az előadás a híres primadonna, Kántorné jutalomjátéka volt, amelyben Bartha játszotta Zrínyit (Kátai, Honművész, 1833. szept. 29. 418–419. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/275, 525. szöveg]). – KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 3/1418. jegyzetben azt is megjegyzi, hogy K. Katzianer a Német Színház vendégként is fellépett ebben a jelmezben.

12 BALOG 1927. 108. – Szentpétery Zsigmond Bohó Misi szerepéhez vörös nadrágra vágyott. Három forintért csináltattak neki egy vörös nadrágot, de lefoglák a béréből. Többet le sem vette. Ettől kezdve csak egy személyre jutott a napi béréből (SZILÁGYI P. 1975. 20).

Az 1837–1838. évi színházi törvény 43. pontja szerint a jelmeztár nem tartalmazta a napi divatnak megfelelő férfiruhákat, hiszen „illendő nappalis korszerű köntösöket, kesztyűt, fehér és fekete ricotokat, harisnyát, cipőt stb. efféle apróságot köteles a színész tartani” (KERÉNYI F. 1990e. 273). Ezek biztosítása a vezető színészek feladata volt, amelynek előállítása mindig nehéz körülményeik miatt nagy gondot okozott, és kiegészítéséhez sokszor arkedékként jutottak. Balog Istvánt a Váci utcai szerb kereskedők ajándékozták meg, az egyik hét rőf két rőf szélességű posztót, a másik szép selyem nyakravalót, a harmadik kaputnak és frakknak való posztót adott neki (BALOG 1927. 78). Az ilyen ritka eseményektől eltekintve a színészek öltözete a társulat tulajdonában lévő ruhatárnál jóval igénytelenebb volt, hiszen fizetésük jelentékeny részét a ruházkodás mellett szállásra, mosásra, színházi kellékekre kellett fordítaniuk. Volt egy kötelező alapruhatár, „amelyet tartozott akkor minden színész a sajátjából megszerezni! Ezek voltak: fehér, veres nadrág, sarkantyúk, tollak, festék.”¹²

Az 1820–1830-as évek kedvenc színészalakjának, Megyerinek egyetlen vörös nadrágja volt. Kabátja is egyetlen volt, egy sárga kabát, amelyet véletlenül összetintázott. Az eseményt *Tintás üveg* című versében Petőfi örökítette meg.¹³

A vezető színésznek is maguk állították elő a kurrens divathoz illő ruhatárukat. A híres Kántorné maga varrta egyik nagyszerű kosztümjét a másik után (VÁRADI 1911b. 319). Az 1820-as évek közepén Déryné a kolozsvári állandó színtársulatban játszott. Naplója szerint ekkor három színésznő-vendéklány tanítását bízták rá, akiket nemcsak tanított, hanem ingyen kosztolt és ruházott is.¹⁴ Kassa primadonnájának, Parázsónének a ruhatára is sokszor aratott elismerést: „Számos öltözetei, pompások, gazdagok, legújabb ízlés és divat szerint alkalmazva, mely részben Déryné is sokszor felülhaladja.”¹⁵ A Nemzeti Színház színészei még jó ideig általában maguk állították elő jelmezeiket. Az 1867-ben kezdő Blaha Lujzának még anyja varrta ruháját, amelyben a *Tündérlak Magyarhonban* című népszínműben fellépett: „[...] bokorugrós, félgász, jó rancos felső szoknya, egyszerű kis ingváll, jó bő ujjakkal, bő fekete kötényke, nyakba való babos kendő, kordován fekete csizma, ebből állott az öltözetem”.¹⁶ Idővel a Nemzeti Színház, majd a Népszínház is saját varrodát működtetett. „Minden színpadi kosztümömet a Népszínház varrodájában varrják; a mesternőjük Csepreghy Ferencné, akit már mindannyian a »tündérujjú« Csepregyhé-nek hívunk” – írta Blaha Lujza, már befutott színésznőként. Csepregyhé Rákosi Ida elolvasta a színpadra kerülő darabokat, utánanézett, hogy melyik szereplőre mi illik, és meghatározta, hogy kinek milyen jelmezt kell készíteni, hogy az helyes és korhű legyen.¹⁷ A vidéki színházaknál azonban elengedhetetlen feltétel maradt a saját ruhatár, kiállításának nehézségei miatt előfordult, hogy a primadonnát a város egyik-másik jómódú hölgye ruházta föl.¹⁸

A jelmeztárak szegénysége miatt a társulatok másféle segítségre is rászorultak. Frankenburg Adolfot az 1830-as években, a kolerajárvány idején Fehérvárról Marcaliba, Kanizsára induló színészekkel zárták össze karanténba egy szántódi kocsmában. Itt maga is tapasztalta, hogy „az akkori időkben még rendesebb társulatoknál is szokásban volt bizonyos számú szabadjegyért a napi előadásra szükséges ruhadarabokat kölcsön venni.”¹⁹ Petőfinek vándorszínesz korában Ács Károly egy Béler nevű pesti szabómesternél rendelt öltözetet, és kölcsönzött is Petőfinek hosszú télikabátot vagy redingote-ot, amikor „társalgási darabokban jellem szerepeket kellett előadnia”.²⁰ Kezdetben a Várszínház „egész ruhatára hét-nyolcz rongyból állott”. Egy valamirevaló darabra kölcsön kellett kérni mindent, persze megfelelő szabadjegyek ellenében. Amikor pedig az egyik német direktor elzálogosította az egész ruhatarat, a „Slylochot pulideres puflikban, sváb térdnadrágban és frakkban” játszotta el a kényszerhelyzetben lévő szín-társulat (VÁRADI 1911b. 120–121).

Egyes ruhadarabok a közvéleményben idővel egy-egy személyhez kötődhetnek. Petőfi 1844 második felétől ruházatával is a magyarságszimbólum mellett tüntetett. Tóth Gáspár szabómester hitelben varrt neki egy „magyar nemzeti jelleget mutató” öltönyt. Petőfi, mint

13 Egy katonatiszt észrevette, hogy Megyeri a harmadik este is ugyanabban a nadrágban játszott, s amikor ezt szóvá tette, Megyeri el is sírta magát (VÁRADI 1911a. 1/118). – FENYŐ 1983. 62.

14 BAYER, Sajtó alá rend. 1900. 2/141. – Sajtó ruhatára olyan értékes volt, hogy miskolci szálláshelyén lezárt szobában tartotta, aminek a hátsó falát egy rabló ki bontotta a gazdag ruhatárért.

15 Kramer Gábor, Honművész, 1837. márc. 19. 182–184. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 3/1272–1273, 2516. szöveg).

16 Blaha Lujza 1867-ben, Debrecenben, *A kékszakállú hercegen* lépett fel. Kosztümjét Szakáll Róza nevű barátinője segítette megvarrni. A *Gerolsteini nagyhercegnő* című darabra is felkérték, de nem akarta elvállalni, mert abban „lényesen kell öltözködni”, és három-négy havi fizetését kellett volna ruhára áldoznia, ezért a színház segítette ki (BLAHA 1920. 43, 45, 65–66).

17 BLAHA 1920. 163. – Puks Ferenc karmestert 1882-ben elbocsátotta a Népszínház akkori igazgatója. A karmester bosszúból könyvet írt a színházbeli bajokról. Megírta azt is, hogy Csepregyhé saját hűgát tette meg a Népszínház kizárólagos jelmezvarrójának. Csepregyhé jelmezei pedig nagyon drágák voltak, ráadásul a tagoknak mindig új jelmezeket kellett csináltatniuk, „a jelmez adósságok a fizetésből vonatnak le, és sok tag fizetése elégtelen volt a jelmezekre és élelemre is. A karénesznek esetében pedig” az igazgatónak joga volt az ő költségekre jelmezeket csináltatni (PUKS 1882. 10, 18).

18 Blaha Lujzának Szabadkán Vojnits Gábrisné több selyemruhát ajándékozott, és Markuliné kistafirozta, amikor új szerepre készült (F. DÓZSA 2001. 383).

19 FRANKENBURG 1868. 1/22. – 1828-ban a terézvárosi Fekete Sas utcában játszott Celestin társulata. Egy nap a színlaposztójuk és kellékszerzőjük kérréssel fordult Karacs Terézhez: „[...] biztosíték letétele mellett engedjem át egy estére azon fehér köntösömet, mely vasárnap este a színházban létemkor volt rajtam. Elmondá, hogy azon köntös az egész társulat nőszemélyzete által megbámultatott, s azt le akarnák szabni stb. [...] A legközelebbi darabban, a *Saseni Juliusban* a főszereplő hősnő fel is vette [...] Ez öltözék volt az akkori 1828. görög szabadságharc által divatba jött régi görög női öltözék utánzata.” (KARACS 1888. 56.)

20 Petőfi Pápn, az 1842-es iskolai évzáróján jelmezként viselt „lobogós ingben, pitykés nadrágban” szavalt (RATZKY 1994. 94).

Zajtay István, többször fellépett Gaál József *Peleskei nótárius* című darabjában egy prémes, zsinórozott, sötétzöld kancamentében.²¹ A mentét, ami Petőfi saját ruhatárához a későbbiekben jellemzően hozzátartozott, pozsonyi barátja, Kolmár József Zajtay-mentének is emlegette.²² Petőfi nek erről a színpadi, később köznapi öltözetként viselt „rég Magyar szabású öltönyéről”, amelyhez térdig érő csizmát viselt, és ami miatt ujjal mutogattak utána az utcán, és peleskei nótáriusnak csúfolták, Gyulai Pál is megemlékezett (GYULAI 1908. 13).

A színházi szabók, rendezők, színészek segítségére, az 1865-ben alapított színitanoda növekedéi számára csak az 1880-as években jelent meg az első jelmezekről írt tankönyv, amely a francia forradalom divatjával zárult (VÁRADI 1884). 1889-ben Egressy Gábor – szintén a színészek oktatására szánt kötetében – a jelmezeket háromféleképpen különböztette meg: 1. a felidézett kor szerint lehettek ő-, közép-, újabb és jelenkoriak, 2. a színdarab történetének színhelye szerint nemzeti és népviselet, ország, város- és vidék szerint különbözhetnek, és 3. időn és helyen kívüliek, költőiek, „képzeménysesek”, eszményiek (EGRESSY 1889. 209). Ebben a felosztásban tehát már a *nemzeti öltözet* és mellette a *népviselet* is szerepelt.

A MAGYAR RUHA A SZÍNPADON

A *Magyar Hirmondó* 1784-ben különleges hírrel jelent meg: a „Budai és Pesti közönségnek játszó Német Társaság igazgatói” Majer János és Ditelmajer Therezia, „azt, a mit még soha a Magyarok közül tselekedni senki sem bátorkodott, véghez vitték. – Ők voltak a leg-elsőek, kik a Buda fő Játszó Helyben... egy nevezetes katonai Szomorú Játékot, Magyarul [magyar nyelven] játszani merészelték.”²³ Ugyanebben az évben a „Pozsonyi Német Komédiások” „némely érdemes igaz Magyar Hazafiaknak kívánságára, játszottak tiszta Magyar Köntösben, egy régi Magyar Vitézről való Szomorú Játékot” *Szondi, Magyar Ország Drégelyi várában* címmel.²⁴

21 JÓKAI 1897; FEKETE 1969. – Vahot Imre, Petőfi munka- és szállásadója így írt erről: „[...] hogy még jobb kedvet kapjon a verseléshez, s még magyarosabb szabású költeményeket írjon, mindjárt kezdetben csinaltattam neki népies magyar ruhát [...] az ő saját terve és utasítása szerint elkészült, rövid prémes dolmány, úgynevezett kancamente, minőt lelki rokona, Csokonai Vitéz Mihály is viselt, azután sújtásos szűk magyar nadrág, túri süveg vagy kucsma darutollal, sarkantyús kordován csizma, fokos és makrapipa” (RATZKY 1994. 95).

22 Sass István szerint Tóth Gáspár szabómester, a Nemzeti Kör tagja, Petőfinek a *Versek 1842–1844* című első kötetére hitelben varrta meg a leírt öltözetet. Vahottól kisé eltérően írta le az öltözetet, de a „prémes, kizsinórozott, sötétzöld kancamente” mindkettőjüknél egyaránt szerepelt. Valójában ez nem népies viselet, hanem a 18–19. század fordulójának férfiviselete, ami a nyugati öltözködéstől eltérő, magyar nemzeti jelleggel képviselt (RATZKY 1994. 97). – KISS 1988.

23 Müller Ferdinánd *Henrik* című művét játszották, amit Kónyi János fordított magyarra (WELLMANN, szerk. 1982. 27).

24 WELLMANN, szerk. 1982. 24. – A bécsi Hofburgertheater egyik tagja, Nouseul János József és néhány társa 1802-ben magyarországi körútra indult. Győrben, Pápán, Tatán, Komáromban, Esztergomban, Vácott, Pesten és Budán magyar nyelven adták elő az *Ariadne Naxoson*, *Medea és Jason*, *A tej árus leány* című darabokat. Nouseul tanította magyar nyelvre a színészeket. Egyes helyeken előbb adtak elő idegenek magyar nyelven, mint a magyarok (ENYEDI, összeáll. 1983. 186).

A hír valóban nagy horderejű volt, hiszen a 18–19. század fordulóján a „magyar ruha” fogalma politikai tartalommal telítődött. A nyugati szellemiséggel átított nemesség és a pesti polgárság a nyugati divat szerint öltözködött. A latin műveltség és a hazai hagyományokon nevelődött, általában vidéken élő közép- és kisnemesség konzervatívabb volt, öltözködésében is a hazai hagyományokat követte. Két neves színész, Balog István és Déryné emlékeit idézhetjük a nyugati és magyar stílusú öltözködési szokások talákozásáról. Balog István a 19. század elején, vidéki kisnemesei családból, kamaszfejjel érkezett Pestre. Ezekre az évekre így emlékezett vissza: „Ezelőtt szijas magyar nadrágot viseltem, de egy pajtásom figyelmeztetvén, hogy már ezt most csak cseléd, hajdú, libériás kocsis hordja: kedves magyar nadrágomat eladtam 2 váltóforintért, s könnyű, vékony »pauch-hózent«, vettem magamnak, melyet »hózen-tráger«-nek nevezett hámmal a vállamra csatolván, nem is a csipőig, de egészen hónaljig kellett felhúzni, s ezért eleintén, míg meg nem szoktam, sokszor a csipőmhöz kaptam, mivel itt nem szoritván semmi, azt gondoltam, hogy megoldódzott a szij... Az »a la Titus« módjára megnyirott fő az »a la Kusón« (cochon) ekkor kapván fel: vidékről hozott szép coffomat magam is kénytelen voltam lemetszeni s könnyező szemmel néztem kárbavesztett fejkem után, mely annyi jó s rossz napokban hű kísérőm vala, melynek tartása annyi lisztbe s fagygyuertyába került, s melyet már oly vastagra hizlaltam.” (BALOG 1927. 12, 18.) Balog István ugyan levetette „vidéki” magyar ruháját, de a magyar nyelvet féltette. 1807-ben, a Wesselényi által 1806-ban,

Erdélyben indított színésztársaságnak a Rondellában tartott, magyarul előadott vendégjátékát így fogadta: „De hát lehet az, illik az, hogy a magyar ember olyan boldont üzzön magából? Hogy kifestékezzék, aztán olyan cifra, tarka-barka ruhában álljon ki a deszkapadra, kardoskodjék, hajtsa-verte egymást!?! Kár lesz, ha szégyent találnak hozni a nemzetre, mely iránt még a trabiális mézsáros legények is respektussal viseltetnek! Még is, nem is magyarul, de legalább diákul játszhatnának!... kik németesen ejték a szavalást, s idegen modorban játszottak, legtöbbré becsülték.” Így volt ez a társasági életben és beszédben is, az előrehaladást jelentette, amikor valaki az öccséről elmesélte, hogy „Már ő is strimflit visel vagy kamásnit” (BALOG 1927. 14, 50–51). Déryné, aki a magyar ruha híve volt, az 1820-as években így emlékezett vissza a századelő öltözködésére: „Nem mondom, hogy olyan magyar öltöny legyen Magyarhonban, mint volt, midőn a szalmatűz föllobbant nálunk, más szoknya, más rékli, más surtz [...] oh nem! [...] Hát nem volna egy művész ruhakészítő Magyar honban, ki egy oly öltönyt kedvelté tudna tenni szemünk előtt? Szegény Magyarhon! Most éppen oda mentél vissza, a hol nem tudom már hány évvel ezelőtt Pesten divatoztál. Ahá! Tudom már: mikor szégyellté magyarul beszélni.” (BAYER, sajtó alá rend. 1900. 2/341.)

A magyar ruha megbecsüléséhez és térhódításához éppen színpadi megjelenése járult hozzá, hiszen a magyar történelemből témát merítő darabok természetszerűleg historizáló magyar jelmezeket igényeltek. A Kelemen-féle társaság 1792-ben a *Hunyadi László fejevétele*t adta, amelyben „a német játékok mind magyar ruhában diszeskedtek ezuttal. Volt 3-4 magyar Asszonyág is, talpig nemzeti köntösökben, kiket éltesse az Isten sok időig és nevelje követőkkel a számát a Haza disze és javára” – ünnepelte a *Magyar Hirmondó* az előadást.²⁵ Tévedett az a magyar táblabíró, aki az 1808-as országgyűlésen a magyar ruha tekintélyét féltette az „alakos játszóktól” (BAYER 1900. 44). A színpadi magyar ruhát a soknemzetiségű Aradon is elragadtatással fogadta a közönség 1818-ban, a Mátyás királlyá választásáról szóló, „áldott arany honnyi nyelven” és „diszes magyar ruházatban” előadott darab bemutatóján.²⁶ A nagyérdemű hamarosan kétféle darabot látott, amelyet magyarul adtak elő, „kacagányos tragédiákat és tajtékpipás vígjátékokat” (BEÖTHY 1882. 81). Az öltözetnek akkor olyan nagy szerep jutott, hogy valójában több magyar hajmeresztően anakronisztikus drámát a „párducos kaczagány, s a gazdagon zsinórozott magyar mente” mentett meg a bukástól.²⁷ Az 1820-as évekre, jórészt a magyar történelmi témájú színdarabok hatására, a magyar ruha Pesten is kedvelté vált. 1820-ban maga I. Ferenc is „magyar köntösben” jelent meg a Játék-házban, amikor Kisfaludy Károly *Tatárok Magyar Országban* című darabját játszották.²⁸

Idővel előfordult, hogy éppen a magyar ruhával akartak sikerre vinni egy-egy darabot, esetenként eredménytelenül. A Kassán előadott *Zoltán a' magyarok fejedelme „nézőjátékról”* szöltak az alábbiak: „ha czifra, de nem a' kor szelleméhez alkalmazott öltözet, torzonborz bajusz, szakál, egy pár medve bőr, magyar vitézség az ajkon, 's néhány czikornya mondás elég magyar character festésére, ugy Zoltán bizonyosan igenis magyaros darab.”²⁹ Kotzebue *Béla futása* című darabjának budai előadásáról pedig a következő jelent meg a *Rajzolatokban*: „Jaj néked, édes magyar Tháliánk, ha még akkor sem találsz pártfogóra, midőn sujtásos dolmányban lépsz a' színpadra”.³⁰ Weissenthurm Johanna 1835-ben, Pécsen színpadra vitt, *János és Erik* című darabját is azért támadta a kritika, mert a sikert a magyar öltözetre alapozta: „Nem a' magyar öltözetek, hanem a' darabnak belső becse érdeklí a' nézőt [...] Ha jól játszatik, nem a' magyar dolmánban létért tapasztaltatik-meg a' színész, hanem a' character szerencsés tállalásáért” – írta a *Honművész*.³¹ Ugyanekkor Kassán, a *Sigmond király álma vagy a' siklósi leányok* című darabban a Gara nádort alakító László úr „diszes magyar öltözetével, és helyes játékaival köz elégedést nyert. A' köz' magyarság számos, jelesen öltözve 's rendelve” – ismerte el a kritika.³²

A külföldi témájú darabok előadásánál sok gondot jelentett, hogy szinte valamennyi magyar színésznek bajusza volt. Ifland *Ügyvédek* című darabjának budai

25 Idézi a Magyar Hirmondót (1792, 2. sz. 433.) BAYER 1887. 133.

26 Hazai 's Külföldi Tudósítások, 1818. jún. 24. 393–394. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/37, 56. szöveg).

27 BAYER 1900. 44. – Hazai 's Külföldi Tudósítások, 1818. jún. 24. 393–394. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/37, 56. szöveg).

28 Magyar Kurír, 1820. okt. 17. 2/243–244. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/83, 126. szöveg).

29 Szígnálatlan (Kovacsóczy Mihály), Szemlélő, 1836. febr. 5. 175. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/837–838, 1740–1741. szöveg).

30 X. et COMP (= Hazucha Ferenc), Rajzolatok, 1836. jan. 20. 46. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/863, 1787. szöveg).

31 A darabot Kossúth Imre magyaráításában *András és Béla* címmel játszották. Alkonyati, Honművész, 1835. júl. 2. 423–424. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/629, 1299. szöveg).

32 Ujlaky G. Cz., Honművész, 1835. márc. 8. 158–159. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/536, 1167. szöveg).

előadásáról írta a kritika: „A’ műértő valóban megütközve látja, midőn német országi tanácsnokok, kiknek, mint udvariaknak éppen nem engedtetik a’ bajusz viselés [...] sűrű bajusszal jelennek-meg a színpadon [...]’ s valóban csodáljuk, hogy jelesebb műveltségű színésznok mind eddig a’ bajusz letételének elkerülhetetlen szükségét által nem látták”.³³ A *prágai nénikék – paraszt*

33 Ismeretlen, Honművész, 1835. máj. 28. 342. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/644, 1331. szöveg).

34 Kassai, Honművész, 1834. dec. 24. 822–823. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/498, 1076. szöveg).

35 Ismeretlen, Honművész, 1835. júl. 21. 399. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/670, 1384. szöveg).

36 Ó. T. (= Őszinte Testvérek = Tóth Lőrincz), Rajzolatok, 1835. máj. 2. 214–215. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/613–615, 1261–1262. szöveg). – „Fridriket bajusztalanak ismerem” töprengett a *Honművész* kritikus Töpfer Szatmárban előadott *A’ királyi parancsolat* című darabja fölött (Hdgr. [Hideger János], Honművész, 1833. okt. 31. 493–494. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/289, 556. szöveg]). – Kotzebue *A’ gyermeki szeretet példája* című darabjának győri előadása után Jankó Mihály írta, hogy Hevesit figyelmeztetni kell, hogy ha valaki prédikátort, kivált német prédikátort játszik, bajusszal megjelenni megengedhetetlen hiba (J. [= Jankó Mihály], Honművész, 1836. febr. 14. 103. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/881, 1816.]). – Kisfaludy Károly *Kérők* című darabjában a Baltafit játszó Bányaynak bajuszával is elégedetlen volt a kritika: „vallyon miért használja a’ vállakat verő bajuszt minden szerepében?” (Keöväri Gyula, Honművész, 1833. dec. 12. 588–590. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/296, 570. szöveg].)

37 *A játszószíneknek boldogságáról*, Magyar Hirmondó, 1794. dec. 2/45. sz. II. k. Toldalék 766–768. – A helytelenül alkalmazott jelmezekről szóló kritikák között nem egy a színészek igénytelenségére utalt. Nemcsak Csáky Theodor, de mások is foglalkoztak a piszkos kesztyűvel, a fekete, mély gyászhoz helytelenül használt fehér vagy túzok színű kesztyűvel. A csizma tisztaságával is több alkalommal baj volt. A debreceni *Lumpacivagabundus* előadásán a „pórnépet mulattató ezen vég darabban a’ völégényeken tisztább csizmát ohajtottunk” – írta a Honművész (MLGR. és társa [= Hideger János + ismeretlen kritikus], Honművész, 1836. ápr. 7. 222. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/887, 1832. szöveg]).

38 Balázs Fábián, Honművész, 1834. márc. 16. 173–174. és a Budán előadott, a *Fekete Fricz* című vígjátékról P. Károly (= Pékháta Károly), Honművész, 1834. jan. 30. 69. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/335, 649. és 353, 695. szöveg).

39 A debreceni előadásról: Mlgr és társai (= Hideger János + ismeretlen kritikusok), Honművész, 1835. okt. 11. 659. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 3/1223, 2432. szöveg).

mind dúzs gazdag kassai előadása kapcsán írta a *Kassai Honművész*: „a’ bajuszt éppen nem tarthatjuk illónak a’ német öltözethez. (Színésznek, legyen bár milly nemzetbeli, bajuszt viselni épp nem szabad, minthogy is színpadon sok szereppel az nem egyeztethető.”)³⁴ Ziegler *Szép és Rut, vagy a’ lóverseny* című darabjának budai előadásáról is elítélőleg írták, hogy „nem átaljuk emliteni, milly visszatetsző volt az utóbbi egészen angol darabban a’ bajuszt nem viselő Angolok személyesítőjin a’ magyar bajusz.”³⁵ Még Egressyvel is előfordult, hogy a *Hamletet* bajusszal játszotta.³⁶

Herman Ottó szerint a magyar legalább olyan kultuszt csinált a bajuszából, mint a török a szakállából. A bajusz egyé vált a „magyar”, a „magyar katona” fogalmával, és amikor az 1770–1780-as években a magyar katonaság öltözékét és megjelenését németesítették, a magyar tisztok „sokan arestumot is szenvedtek”, mert nem voltak hajlandók bajszukat leborotváztatni (RETTEGI 1970. 324). A pörge bajusz valószínűleg tényleg a katonaságtól került a néphez, és országszerte kedvelték, az 1830-as évekre kifejezetten magyarosnak tartották. Nyilván ennek a közhangulatnak köszönhetően ragaszkodtak – színpadi nehézségeik ellenére is, még első színészeink is – bajszukhoz.

A színpadi hajviseletről egy 1868-ban írt levélben olvashatunk. Ha egy színész vendégszerepléssel nem jutott többletjövedelemhez, vidéki műkedvelők tanítását kellett vállalnia. Réthey Mihály ilyen célból levelezett a felsőbányai színházzal, és kellekeket is küldött nekik, például négy „jellemparókat”: aggastyánnak, bonvivánnak, vén haramiának, érzékeny apának valót, és „van két jó állapotban lévő fűrt; egyik divatosabb, befordítható, a másik fűrtökbe szedhető, de buta parasztnak és együgyű embernek” való (VÁRADI 1911a. 1/17–18). A „buta parasztnak és együgyű embernek” ekkortájt hosszú haja volt, amit fül mellett vagy fonatba vagy csimbókba fogott. A még idősebbek fejtetőn is megcsomózhatták, hátul pedig görbe fésűvel leszorították, amint ezt 1845-ben, *A rabban* a falusi mészáros tette (KERÉNYI F. 1991. 38).

A jellegzetesen magyar öltözetdarabok helyes használatára idejekorán felhívta a figyelmet a színházi kritika. „Mi lehetne nevetségesebb és botránkoztatóbb, mint Néror császárt német köntösbe, az idegen országi uralkodókat pedig magyar fel akasztott vitézi köntössel látni?” – írta a *Magyar Hirmondó* 1794-ben.³⁷ Mások a csak lovas katonához illő csengő sarkantyút fejeztette csizmáján például a Faust megszemélyesítője, vagy a „megismerhetetlenné tevő szerzetes ruhát” viselő színész.³⁸ Birchpfeiffer *Tigris Róbert* című ötfelvonásos játékában „a’ normandi vitézek között nagy gombos atillás Magyarokat szemlélni nevéséges volt”.³⁹ Mások pedig, ennek fordítottjaként, Kovács Pál *Féltés gyötrelmei. Mátyás király Pozsonyban* című darabjának debreceni

előadásán a honfiak „részint nyirottan, részint német vitézi csizmában jelentek meg mint Magyarok, és sarkantyú nélkül. (Azt tartom, jobb mégis így, mintsem hogy oly nevetéssé tétessék a' nemzeti viselet, valamint történt Győrött, midőn Kisfaludy *Lelkes magyar leány* című darabjában a' vigyázatlan Mayer (Bodonyi szerepében) krétával festé sarkantyúját” – írta a *Honművész* kritikusa.⁴⁰

Még nagyobb gondot jelentett, ha „régis zittyia pogány őseink elő-idejéből” való darabot kellett előadni. Nyíregyházán, a *Két magyar kapitány, vagy a' magyarok áldomása Pannonia meghódításáért* című darabban „A' kapitánokon látszott, hogy igyekezetet fordítottak mind öltözetükre, mind szerepeik adására, csakhogy azok, kik köpönyegben voltak, meggondolhatták volna, hogy dicső eleink nem mostani divatú fehér galléros, hanem hosszú veres és fehér bőr köpönyegeket, kaczagányokat viseltek.”⁴¹ Olykor pedig a helyzetnek nem volt megfelelő egy magyar öltözetdarab szerepeltetése. A *Bocskai István* rozsnyói előadásán Megyeri nagyszerűen alakította Bocskait, „csak rajta ne láttunk volna pompás mentét a' börtön mélyében” – bánkódott a *Társalkodó* kritikusa.⁴²

Parasztjelmezek

A korai színművekre a népelet ismeretének hiánya volt jellemző, és a parasztszereplő⁴³ is kevés volt bennük. A színhely elsősorban Pest, és a szereplők főként a polgárosodó Pest figurái voltak (KERÉNYI F. 1991. 37). A népi alakok közül talán legelőször a betyár, Angyal Bandi jelent meg a színpadon. Ahogy a népszínmű igényelte, hogy a felsőbb és az alsóbb osztályiak különböző nyelvet beszéljenek, öltözetükkel is meg kellett különböztetni őket. Egy-egy vándor színtársulat viszontagságos utazásai során maga is olyan ruhaféléket használt, amelyeneket a köznép, a pór nép, olyanokat, amelyenek a népszínművek paraszti szereplőhöz is illettek volna. Egy kocsin utazó színészről „parányi lábait nagy süvegcsizmák borítják, s tündéri természet egyik fuvarostól elkölcsönzött parasztszűr” takarta, a kocsi mellett egyik fiatal színész rövid gubában, jó erős bagariacsizmában gyalogolt (SZIGETI 1856. 54–58). Ennek ellenére például amikor 1812-ben Balogh István *Angyal Bandi*jét kellett színpadra öltöztetni, nem a valós élethez igazították öltözetét, hanem a róla szóló ballada szövegéhez híven, aranyrojtos gatyában volt látható.⁴⁴ A 19. század elején ugyanis „szűrrel, bundában, gatyaszárban jelenni meg a színpadon illetlen dolognak, a magyarságot lealázó kigúnyolásnak tartották, s még a színészt is, ki magyaros jellemzéssel és jelmezben játszott, durva pimasznak nézték” (BALOG 1927. 50–51). A színházi kelléktárakban nem is voltak magyar vagy nemzetiségi paraszttöltözetek. A szerb nemzeti hős, *Cserni György* darabjának öltözetéről a Pesten lakó szerbek gondoskodtak (BALOG 1927. 75). Bár 1837–1838-ban már a valóságosság igényét is hangsúlyozták, *Vörösmartynak* még csatánzia kellett Gaál József *A feleség nótárius* című tündérbohózatának, a népszínmű egyik közvetlen előzményeül szolgáló bohózatnak valóságosság vagy enyhén stilizált öltözetéért, hogy például a juhászok gatyát visel-hessenek (KERÉNYI F. 1990e. 273).

Idővel „gatyás” és „nem gatyás” darabokra osztották a színműveket, és a Nemzeti Kaszinóban azon tanakodtak, hogy nem illetlen dolog-e, hogy a Nemzeti Színházban olyan darabokat játszanak, amelyekben az emberek gatyában járnak.⁴⁵ A *Honművész* gúnyolódva

40 Mlgr és Szlczr (= Hiedeger János + ismeretlen), *Honművész*, 1835. aug. 27. 554–556. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/701–702, 1449. szöveg).

41 Halomhegyi, *Honművész*, 1834. dec. 28. 831–832. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/487–488, 987. szöveg).

42 *Társalkodó*, 1833. jún. 5. 179–180. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/175, 326–327. szöveg). – Bizonyos esetekben rendkívüli figyelmet fordítottak az öltözetéről leolvasható jelentésnek. A híres szőlőtáncos, Szöllősy Lajos két másik táncossal egy esztendő előadás alkalmával toborzót táncolt. Két társa „egyenlő huszár öltözetben” volt. Szöllősyt illette meg az az elsőség, amely a verbunkosoknál a káplárt, ezért az ő ruhája és kardja is díszesebb volt (Vizvári, *Honművész*, 1835. febr. 1. 78–79. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/520, 1129–1131. szöveg]).

43 Ha szerepeltek is a 18. századi iskolai komédiákban és a vásári magyar társulatok előadásaiban a parasztok és a kézművesek, alantas figurák voltak. A parasztok az ostobaság és a hiszékenység, a mesteremberek a részegeskedés és az együgyűség példáit mintázták (DEMETER 2000. 333).

44 OSZK Aprónyomtatvány-gyűjtemény 65/26 számú ponyvakiadványán olvasható *Angyal Bandi balladája*. A dal két részre oszlik. Az elsőben olvasható Angyal Bandi öltözetének leírása, ahogy elfogták a gönci vásáron: „Rajta volt az aranyrojtos / gatyája, gatyája / Sléziából volt az / matériája, riája // Vállá hegyét a bundája / nyomittya, nyomittya / Tszizmaszárát a sallanga / borittya, borittya // Fátyolkendő a nyakába / ékesen, ékesen / Tzifra süveg a fejében / kényesen, kényesen.” (PÖR 1974. 51–52.)

45 Rákosi Jenőt (1926. 54) idézi KOLTA 1991. 59.

«

1. kép. Börtönjelenet Szigligeti Ede *Két pisztoly* című népszínművében

Fuchsthaller Alajos metszete 1843-ban, az Unger mellékletében jelent meg.

A metszeten felismerhető Fánccs Lajos mint Stein, Réthey Mihály mint Piros Pista és Fűrey Mihály mint Sobri (CZENNER 1963. I/111, 13. kép)



2. kép. Szigligeti Ede *Csikós* című színművének (1847) 1876-os, Népszínház-beli előadásából Tamássy József mint csikós: fekete vászoningben és gatyában, szűrben, pörge kalapban, csizmában
Színháztörténeti Intézet és Múzeum (A1307.6/1;53.187)

parasztlány pedig „rövidke rokolyában s feszes magyar ingvállban” játszott (KERÉNYI F. 1990f. 318–319). A *Honderű* kritikusa ugyancsak a *Csikós* csárdai jelenetét minősítette „erkölcsetlennek” Réthy borivásával, a tánckar „gatyákban s vékony rokolyácskákban” előadott táncaival együtt (KERÉNYI F. 1991. 45). A póriasi öltözetek keltette felháborodást azzal igyekeztek elkerülni, hogy a lábravaló és az alföldi, zsíros, a derekat sem takaró rövid vászoning helyett selyeminget kapott a színész (KOLTA 1991. 57).

Az 1840-es években a Nemzeti Színház díszlet- és jelmeztára már maga is gyarapította a népszínművek ruhatárát, ami ugyan nem volt kielégítő, de a sikeres darabokat a lehető leggondosabb kiállításban igyekeztek színpadra vinni. Nem kapott valamennyi színmű új díszleteket és jelmezeket, de gyakorlattá vált, hogy a régieket frissítették, felújították. 1846–1847-ben például felújították a *Két pisztoly* öltözékeit, három új bemutató pedig teljes jelmeztárat kapott: 25 magyar dolmány, 32 pár csizma, 23 szűr, tarisznyák, sapkák szerepeltek a jelmeztár gyarapodási listáján (KERÉNYI F. 1991. 45). A korabeli kritikák ugyanis egyre inkább azt kérték számon, hogy a parasztszereplők a hagyományok hű bemutatásával idézzék fel a falusi miliót. 1845-ben *A rab* realiztikus jelmezével elégedett lehetett a kritika, amelyben a falusi mészáros jelmeze „Kupac-kalap, fekete bárányprémes süjtásos kék öltöny, magyar nadrág, nagy patkójú csizma” volt, hajában görbe fésűvel.⁴⁹

Annak ellenére, hogy már felmerült a nemzeti, táji sajátságok megmutatásának igénye, előfordult, hogy például jellegzetesen magyar parasztszerepet idegen jelmezben játszottak. Szegeden *A felkelt magyar nemesek* című drámában „a’ magyar pásztor ifiú egészen római alakban jelent meg. A’ szűk nadrág, veres szalaggal körül kerített harisnya, olly öv, melly a’ hosszú és sza-

49 KERÉNYI F. 1991. 45. – A Honművész viszont méltán kifogásolta, hogy Kisfaludy Károly *Kemény Simon* című darabjának szatmári előadásán az öreg Kemény, a fia és ennek neje „köznépi sorsukhoz képest” igen fényes öltözetben jelentek meg, ráadásul Kemény fia az átlagos falusi szokástól eltérően alvás közben, sőt még apja holtteste mellett sem tette le a kalapját (Hideger János, *Honművész*, 1833. dec. 8. 580. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. I/304. 592. szöveg]).

laggal prézmzett inget testhez szorítja, soha se volt a' magyar pásztornak sajátos öltözete. A' magyar nemzeti darabok valóságos nemzeti ruhában adassanak elő.”⁵⁰ Máskor a nem magyar színmű köznépi szereplői kaptak jellegzetesen magyar parasztöltözetet. Egy Máramaros-szigeten előadott darabban „Silesiában molnárt magyar ködmönben” léptették fel.⁵¹ Sikeres megoldásként hozható fel a kassai társulat kolozsvári vendégjátéka, amikor is *Eliszka, vagy a' Lengyel király házassága* című darabot adták elő. Déryné volt Eliszka. Öltözetét mint példamutató jelmez a *Honművész* írta le: „[...] nem csak mint lengyel, hanem mint falun levő lengyel leány öltözködött [...] felső lengyelke, sarkig lefüggő ujjakkal fekete bársony, négy szegletű lengyel sapka, két lefüggő ezüst bojtal, s' kócsagtollal”.⁵²

A kritika arra is ügyelt, hogy a társadalmi különbségek bemutatása se szenvedjen csorbát, hogy: „valamint a' közéletben, ugy a' színen is különbségnek kell lenni az úr és szolga viselete közt. A' szolga soha ne feledje, hogy szolga és nem barát [...] az úr mindenkor elébb álljon szolgáljánál, egy rangúak közül a' beszélő a' hallgatónál.”⁵³

50 Tiszaközy Vidor, *Honművész*, 1834. aug. 3. 493–494. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/417, 868. szöveg).

51 Szerényfi Lajos, *Honművész*, 1834. jan. 9. 22–23. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/315, 610. szöveg).

52 *Honművész*, 1833. jún. 16. 176–177. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/182, 339. szöveg).

53 Pártatlan, *Szemlélő*, 1836. aug. 5. 1000. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/1057–1058, 2154. szöveg).

54 A drámát Ziegleről fordította Telepi György. Esty (= Kovacsóczy Mihály), *Szemlélő*, 1836. febr. 26. 272. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/884, 1824. szöveg).

55 Birch-Pfeiffer Karolina *Szapáry Péter* című darabjáról van szó (Jankó, *Honművész*, 1834. okt. 9. 647–648. [KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/465–466. 987. szöveg]).

56 Mlgr és Szlgr (= Hídeger János + ismertetlen), *Honművész*, 1835. dec. 3. 778–779. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 2/744, 1542. szöveg).

57 *Hasznos Multságok*, 1833. júl. 10. 17–18. (KERÉNYI F., sajtó alá rend. 2000. 1/200, 376. szöveg).

58 Tamássynak számos népszínműben hatalmas sikere volt, kiemelten Szigligeti *Szökött katona* (1843) című művében, amelynek századik előadásán is fellépett 1869-ben, és Tóth Ede *Falu rossza* (1874) című darabjában, Göndör Sándor szerepében (UJHÁZI 1908. 111).

59 A círfaszúrt Pesten is divatba akarta hozni Vahot Imre, aki az 1840-es évektől saját lapjának költősztrájiát, Petőfit, majd Lisznyait igyekezett a „Pesti Divatlap élő divatképeként” járatni, hogy így szolgáljanak két lábon járó reklámként. Petőfi fél év múlva megszabadult ettől a számára túlzott költőtjeget jelentő imázstól, Lisznyai azonban ugyanerre a szerepre tökéletesen alkalmasnak bizonyult, a Váci utcán círfaszúrás és fokossal kellett sétálnia. Lisznyai személyes megjelenésével, öltözékeivel és viselkedésével is igyekezett megfelelni annak a személyiségképnek, amelyet a *Palóc dalok* révén magáról megalkotott, de számára ezek a stilizált népies öltözetek csak jelmezként szolgáltak (SZILÁGYI M. 2001. 88–89).

A kassai *Attila és Buda, vagy testvérgyilkos akarat ellen* előadásán például „a' hősjátékban a fejedelem szolgája és egy tehénpásztor azon öltönyben jelent meg”.⁵⁴ Egy győri előadáson „Szapáry földműves jobbágysai, a' kik a színen jó nagy számmal jelentek-meg, mind sárga Attila dolmányban fekete zsinórral, és pedig még azon viszontagságos időben, mint a darab tartja, léptek-fel.”⁵⁵ A magyar ruha idegenre cserélése pedig kifejezhette például a megszemélyesítendő alak társadalmi rangjának emelkedését. Debrecenben, a *Kódús leány* című vígjátékban az alacsony, jobbágysorból felemelkedett fiú gombos lovaglónadrágot, vagyis a német divat hatására elterjedt rajthúzlit húzott, amikor eggyel feljebb lépett a társadalmi ranglétrán.⁵⁶

A paraszti öltözetet is visszatetszéssel fogadó közönséget a népiesnek szánt, ám a póriás színészi játék is irritálta. A *Bocskai Istvánban* „Somogyiné aszszony-nak – mint parasztnőnek – néhány rosszszul ejtett szavai mellett, ledér öltözete is botránkoztatott”.⁵⁷ Csepreghy *A szépasszony kocsisa* című darabjában Hegyi Aranka kisasszony „meglehető realis vonást mutatott a paraszt szolgáló szerepében, de talán nem volt szükséges az első felvonásban olyan nagyon is loncsosnak lennie. A jellemzetesnek is van határa s nem minden ügy jogosult a színpadon, a hogyan [az életben] igaz.” (BEÖTHY 1882. 71.)

1846–1848 között megindult az ország „népszínműves felfedezése”. 1846-ban az *Életképek* divatmelléklete már népviseleteket is közölt, és Vahot a *Pesti Divatlapban* lelkesen üdvözölte a lehetőséget, hogy a színpadon hamarosan látni lehet „palócokat, borlókat, tiszamelléki, tiszaháti népet, göcseji, csallóközi, borsodi magyarokat” is (KERÉNYI F. 1990f. 316). Az 1850-es évek második felétől pedig a népszínművek már falun is játszódtak, szereplői ott élő emberek, főként parasztok voltak. A történelmi témák mellett megjelentek a falusi életformát is bemutató, „etnográfiai” színdarabok, és oldódni kezdett a parasztöltözetekkel szembeni ellenszenv (KERÉNYI F. 1991. 41–44). Szigligeti *Csikósának* (1847), illetve különösképpen Tamássy Józsefnek – a magyar népszínmű egyik legnagyobb alakjának,⁵⁸ a „legnagyoszerűbb csikósának” köszönhetően – a népszínműveknek ebben az újabb korszakában a *szűr* lett a színpadi sztárruhaféle.⁵⁹ Tamássy egy jutalomjátéka alkalmából egy szűrszabótól kapott egy círfaszúrt, ame-

lyet hétköznap is viselt, fokossal, szűrben és magyar ruhában járt.⁶⁰ Tamássy József lett a népi férfihős megtestesítője: az árvalányhajás pörge kalapban, cifraszűrben, karikás ostorral sétálgató duhaj férfi a fiktív magyar népet mutatta be a nagyvárosiasodó pesti közönségnek (KOLTA 1991. 52). Szigligeti után a népszínműveket „a romantika szalon-népiessége” jellemezte, „daloló és táncoló, mindig cifraszűrben és mindig ünneplőben járó parasztjaival” (PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR 1930. 20). A Nemzeti Színházban, 1863-ban mutatták be Szigligeti *Lelenczét*. Ennek harmadik felvonásában Bertók is cifraszűrben jelent meg, kezében kétsövű puskával, övében pisztollyal (BAYER, sajtó alá rend. 1902. 139). 1868-ban *A peleskei nótáriusban* a haramiát, a juhászt, a bojtárt, 1870-ben a *Két pisztolyban* az előbb vőlegénynek öltözött Sobrit, vagyis ismét a betyárt és ugyanitt a kanász fiát illette meg a szűr. 1870-ben Eötvös József darabjában, a *Violában* a szűr változatos formában jelentős szerepet kapott (9. kép). A darab jelmezei között „fehér szűr”, „szép juhász szűr”, „czifra szűr” is szerepelt, a dudásnak „bőr sallangos” szűrt szántak, és a jelmezleírásokban a statisztériára vonatkoztatva még az is szerepelt, hogy „fehér szűr egy nehányak”.⁶¹

A szűrrel szemben a guba, a *fekete guba*, amely a 19. század első felében általánosan viselt, valóban paraszti ruhaféle volt, talán csak Szigligeti *Czigány* című darabjának 1868-as előadásán kapott színházi rangot, mégpedig Márton, a parasztgazda vállán. 1870-ben Lendvay mint Viola „új fürtös gubát” kapott, és ilyet viseltek *A betyár kendője* című népszínműben is a betyárok. Ez az első népszínmű, amelyben – tudomásom szerint – a *báránybőr bunda* is színre lépett.

A szűr alatt a *fehér ing és a gatyá* természetszerűleg a népszínművek nélkülözhetetlen jelmeze maradt. 1868-ban a *Zrinyiben* fellépő, kilenc főből álló „balet személyzet” csikóstáncot adott elő fehér ingben és gatyában (amelyhez vörös mellényt és új fekete csizmát kaptak), a jelmez-könyv ez alkalomból érdemesnek tartotta megjegyezni, hogy „a magyar és tzigánytáncokhoz használják a fehér inget”. Ugyanekkor *A vén bakancsos* paraszttalakai és *A peleskei nótárius* haramiája, juhásza, bojtára is bő ujjú inget, fehér gatyát viselt, akár a *Két pisztoly* 1870-es előadásain a kanász. Ugyanebben a darabban rabokon is láthatott a közönség „fehér szép nagy hosszú rojtú” gatyát. Sobri mint paraszt is ilyet viselt, de mint vőlegény, fehér ingéhez „aranyrojtos gatyát” vett fel, mint a 19. század elején a betyármondából színre lépő Angyal Bandi. A gatyá bizonyos szerepekre immár szükségessé, illetve szalonképessé vált a színpadon, durvább és régiesebb, fekete változatáról azonban ritkábban van hírünk, ilyet viseltek *A betyár kendője* és már évtizedek óta a *Csikós* betyárfigurái.

A gatyá mellett a *magyar nadrág* volt az általános paraszti férfiviselet, szemben a nyugati divattal érkezett, hasítékában gombolt, cipővel viselt nadrággal. Az ellenzős, gallérijában futó szíjjal derékra fogható, csizmába húzható magyar nadrág a mesteremberek, módos parasztemberek viseletéhez tartozott, és a Nemzeti Színház jelmezkönyve folyamatosan emlegeti. A jelmezleírások a *Bánk bán* 1868-as előadása kapcsán Tibornak „kék paraszt magyar nadrágot”, *A lelenczhez* „magyar paraszt nadrágot” és ugyanekkor *Az égben* című vígjátékban valakinek „sujtásos” magyar nadrágot írtak elő. A *Violában* egy magyar parasztemberen kívül egy cigány is viselt „vörös magyar nadrágot”. Valószínűleg a vörös magyar nadrág a cigány állandó jelmeze volt, amit a *Peleskei nótárius* 1868-as jelmezleírása csak így említ: „szokás szerint”. Ugyanitt a „haramia” szürke „lovag nadrágot” kapott, ami nyilván ’lovagló’ értelemben értendő. Erről az öltözetdarabról többet a *Két pisztoly* Bandi révészének szűr alatt viselt „kék gombos pantalonja” és Viola „kék posztó nadrágja” árul el, mely utóbbiról azt is megtudjuk, hogy „bőrözve és gombozva vörös posztó stráfra” készült, vagyis magyarosan rajthúzli, eredetileg Reithosen, azaz lovaglónadrág volt. Még egy nadrágfélélt használtak a népszínművekben: a *Két pisztolyban* (1870) egyes rabokon nem gatyá volt, hanem „fehér tóth nadrág fekete zsinórral”. A „fehér nadrág”, a „fehér flanel szűk nadrág” többek között az erdélyi tárgyú *Székelyföldön* szekeresgazdáján is látható volt, és például a *Csongor és Tündében* (1879) Balgán, amelynek egy

60 UJHÁZI 1908. 109. – Tamássy József egy alkalommal egy ekhós szekéren utazott társaival egyik városból a másikba. Egy bakonybeli kocsmában zsványok voltak, ezért a kocsmáros előlük szaladt, figyelmeztetni őket. „Ne féljeteek –, mondta Tamássy, vállára vette a szűrét, és belépett a hat fegyveres betyár közé dalolva: Ha látom a fergeteg elejét / Begyűröm a kalapom tetejét, / Csak úgy nézem az időt alóla, / Még a jég is visszapatant róla [...]. Isten hozott pajtás – kiáltotta az egyik betyár – kinek a bandájából vagy? – Szuper Károlyéból. – Azt a haramiát nem ismerjük, de csak telepedj le hozzánk. – Oda-künn van az állásban egy teátrista trupp, behajtottam őket, de nincs egy krajczárjuk sem. – Hozd be őket, egyenek, igyanak, majd kifizetjük őket.” – Az egész társaságot megtraktálták, majd a legközelebbi állomásra kísérték, hogy bántódásuk ne legyen. Akkor Tamássy azt mondta, hogy ő is beáll színésznek, amit a betyárok helyesleltek, mondván, hogy szépen énekel.” (UJHÁZI 1908. 110–111.)

61 A fenti és a későbbiekben lábjegyzet nélkül idézett adatok a *Nemzeti Színház jelmezleírások és leltárak. 1863–1880* című forrásból származnak.

másik szereposztásában azt a megjegyzést olvashatjuk a nadrág helyett, hogy „saját fejér harisnyája”. Vagyis a szűrposztó, illetve halinadrágokat helyettesítették fehér flanelnadrággal. Nem egyértelmű, hogy a gatyához és a nadrághoz egyaránt szükséges barna vagy fekete bőrvöly milyen kelléket jelent. A magyar nadrágba csatos öv, a gatyához tüsző illett, Viola a rajthúzlihoz gombos övet viselt, de az ilyen részletekre a jelmezleírások nem tértek ki.

A szegényembernek, a parasztembernek a gatyához, nadrághoz egyaránt *székely zekét* osztottak ki. A „szürke székely zekét” a darab színhelyétől függetlenül, például a *Debrecenyi bírón*ban egy debreceni rab és ugyanott egy szűcs is viselhette, a *Dózsa György* című operában a gulyás és a parasztok, a *Szécsi Máriában* pedig a polgárok. 1871-ben, a *Toldi Miklós*ban a paraszton volt látható a „székely daróc zeke”, míg végre 1874-ben, a *Székelyföldön* szekeresszékében valódi tulajdonosára talált a „szürke durva posztó zeke”. 1879-ben a *Csongor és Tünde* földművelő Balgáját öltöztették durva vászoningbe, vörös zsinóros fehér flanelnadrágba, mellénybe és székely zekébe. 1881-ben pedig Ujházi mint Tiborc viselt szürke vatmolnadrágot, fehérítetlen, durva leninget, fakó csizmát és fekete felberkucsmát „szürke székely zekével”. A népnek, a parasztnak kijáró másik ruhaféle a hosszú posztódolmán volt. A *Debrecenyi bírón*ban egy szűcs jelmeze egy „ujj vadgalamb színű hosszú dolmán” volt, a *Zrínyiben* viszont „egy magyar pór” viselte a „barna posztó dolmant” kék zsinórral. Az „egyszerű dolmány” mellett a „zsinóros” dolmány gyakran szerepelt a ruhatárban. 1868-ban a *Kísértetek* című népszínműben Rózsahegy mint csizmadia „fekete posztó magyar dolmánt” viselt, ami sujtásos volt, és ráadásul „szarufára”, azaz gombkötő formálta zsinóros gombszárral és lyukszárral készült. Ugyanebben a darabban a hajdú is zsinóros dolmányt, egy későbbi változatban pedig „kék atilát” kapott, ami kék zsinóros volt, „szarufával”. A mente nagy ritkán került köznépi szereplő vállára, ilyenkor kiemelte viselőjét a maga fejtajából. A *peleskei nótárius* „fekete posztó rövid mentéje”, amit szürke szőrmével prémezték, vagy egy másik változatban a sötétkék posztó rövidmente, amit selyemmel hímzett mellénnyel viselt, nyilván nem illett volna parasztszereplőkre. A *Kísértetekben* (1868) egy módos mesterember viselt „kék, rövid kanca mentét”, amely aranyzsinóros volt, a *Betyár kendőjében* (1874) a megyei pandúr a pantallóhoz, haszúrdolmányhoz mentét viselt, de mint az egyenruha elemét.

A *parasztmellény*, ami csak a 18. században lopta be magát a parasztruhatárakba (FLÓRIÁN 1998), már természetesen szerepelt a gatyás és nadrágos figurákon is. A *Kísértetekben* a hajdú mellénye fekete sujtásos volt, de előfordult a „vörös mellény” is, például a *Zrínyiben*, a csikóstáncot járó férfiakon. Még újabb keletű divat volt ekkortájt, és egyre általánosabb, közönségesebb lett a „paraszt spenczel”, a kihajtott galléros, könnyű kabátfele, amibe a *Vén bakancsos* parasztjai öltöztek, vagy a *Két pisztolyban* (1870) a kanász, aki „csinos paraszt spenczelét” „panyókásan”, azaz menteszerűen hordta. Viola szerepében Lendvay (1870) is felvette a „sötétkék posztó spencelt”, sőt még a *Tündérlak Magyarhonban* öreg bírója is „magyar paraszt spenczelt”, azaz zsinórdiszes spencert viselt.

Milyen volt a színház lábbelikészlete? A sárga *csizmát* a történeti színművekben húzták fel, a *Zrínyiben* egy „magyar pór”, a *Szécsi Máriában* a polgárok. A „fakó csizma” pedig a *Zrínyiben* a jobbágyok, a *Bánk bán*ban Tiborc lábbelije volt. Eötvös *Violájának* új, fekete kordováncsizma készült, ilyet kapott a *Tündérlakban* az öreg bíró, a *Székelyföldön*ben a szekeresszékés és a *Vén bakancsosban* a parasztok. A *peleskei nótáriusnak* is fekete kordováncsizmája volt, majd pedig sarkantyús, ami egyébként egy jegyzőhöz nemigen illett. A legegyszerűbb jelentéstartalma a jelmezként elég későn megjelenő *bocskornak* volt: 1871-ben, Szigeti József *Toldi Miklósában* csak az öreg sírásó, Bagó viselt „barna bőr új bocskort” rövid szűréhez. 1879-ben a *Csongor és Tünde*ben Balgának mint „földművesnek” ruhatárában jelent meg, egyébként a *tót leány* és a *Székelyföldön* szlovák, illetve román jelmezegyüttesében találkozunk a bocskorral.

Már csak a kiegészítők hiányoznak egy teljes öltözethez. A leggyakrabban a *kucsma*, azaz „gucsma”, a „gömbölyű bőrsapka” tartozott a „magyar pór” öltözetéhez, valamint a *parasztkalap*. Nemcsak a pór, hanem más köznépi alakok is felvehettek „vasúti kalapot”, „háromszögű kalapot”. A *Székelyföldön*ben a gazda, az aratók és a csángók is „székely kalapot” viseltek. „Árvalányhajas pörgekalap” – ami a 19. század közepén, még inkább a szabadságharc után lett országshíres divatos – illett a *Czigányban* Gyuri fejére. Violának új pörge kalap készült, amit ugyancsak árvalányhajjal viselt, ahogy a *Betyár kendőjében* a betyárok is. A történeti jellegű színművekben az előkelőbb szerepekhez a sastoll, kócsagtoll illett.

1874-ben, a *Betyár kendőjében* a csendbiztos viselt „magyar nyakkendőt”, fekete selyem, két végén rojtos sálkendőt. Viola (1870) tette hangsúlyossá a színpadi parasztférfiak öltözetében a pamut nyakravalókat felváltó „nagy rojtos nyakkendőt”. A *Zrínyiben* a csikóstáncot járó férfiak öltözetéhez pedig „tarka kendő” tartozott, feltételezhetően ez kékfestő kendő volt.



3. kép. Csepreghy Ferenc *Sárga csikó* című, 1877-ben írt színművének még azon évben, a Népszínházban megrendezett színpadra állítása. Id. Tihanyi Miklós fehér vászonöltözőben, mellényben, Pártényi Jánosné és Blaha Lujza bő szoknyában, ingvállban, vállkendőben, illetve pruszlikban és kötényben, Tamássy József sötét posztónadrágban és lajbiban, bő ujjú ingben, rojtos nyakkendővel. Valamennyien csizmát viselnek

Színháztörténeti Intézet és Múzeum (B523.3/2;63.732)



4. kép. Csepreghy Ferenc *Sárga csikó* című színművének 1878-ban, Kolozsvárott rendezett előadásán Várad Miklós világos, talán szűrposztó vagy azt utánzó csizmanadrágban, kézelős ingben, lajbiban és rojtos kendőben, csizmában

Színháztörténeti Intézet és Múzeum
(B523.4/1;52.520)

Egyes színházi írók néprajzi hitelességre törekedtek, népszokásokat, egy meghatározott tájegységre jellemző népviseleteket mutattak be, és realista jellegű környezetrajzzal próbálkoztak. Ezek a darabok nagyobb anyagi befektetést igényeltek, mivel a népszínműveket egyébként ugyanazon faludíszletek között játszották, és a szereplők saját ruhájukat viselték. Ezzel a szokással ellentétben 1863-ban a Nemzeti Színházban bemutatott *A debrecenyi bíró* című színmű például szinte teljesen új ruhatárat kapott, benne Rácz János felesége „új debrecenyi rékilit” és „új Debrecenyi féle főkötőt”, a jellegzetes tarajos főkötőt. Az etnográfiai irányzat mintadarabjának Abonyi 1873 őszén sikerrel bemutatót, *A betyár kendője* című darabját tartják, amelyhez Abony környéki parasztöltözeteket és bútorokat is vásároltak. Ezek „híven voltak összeválogatva, s az Abony környéki népviselet feltüntetése teljesen sikerült”. A Nemzeti Színház jelmezkönyve szerint azonban a két főszereplőnek, Tamássynak és Blahánénak is csak részben készült új jelmez. Blaháné vörös virágos kartonruhát, pruszlikot, kötényt kapott, és amikor férfiruhát kellett felvennie, Tamássynak a *Csikósban* viselt öltözetét hordta: fekete ingét, gatyáját és hozzá egy, a Trubadúrban használt ezüst színórozású parasztmellényt fehér szűrrel. Az epizodisták pedig az Abony környéki népviselet jegyében gyöngyösi mentét, egri kalapot viseltek. Berczik Balázs *Székegyföldön* című darabjában a nyolc oláh lányból és fiúból álló tánckar kapott új jelmezt: fehér vászoningben, pruszlikban, ripszszalagból készült övben, piros csizmában, illetve bocskorban, zöld ripszből készült hosszú, rojtos katrincában táncoltak (KOLTA 1991. 55). Bár ez a Berczik-féle színmű példát mutatott a népviseletek bemutatási lehetőségére, Várad Antal 1877-ben, a *Figyelőben* megjelent cikkében azt panaszolta, hogy annak ellenére, hogy a magyar népszínművek az



5. kép. Csepreghy Ferenc *A piros bugyelláros* című színművében Kiss Mihály zsinóros katonaruhában, Láncki Géza mint cimbalmos és Blaha Lujza mint Török Zsófi, a bíróné: bő szoknyában, bő kötényben, testhezálló kacamajkában, csizmában a Népszínház 1878-ban megrendezett előadásán

Színháztörténeti Intézet és Múzeum (A871.1/2;60.1867.1)



6. kép. Blaha Lujza mint Turi Borcsa bő szoknyában, ezzel azonos mintájú ingvállban, köténnyel, csizmában, amint „patyolatos kezében a gereblyét fogja s úgy busúl szive dolgán, fejét a gereblye nyeléhez támasztva” – a Népszínház 1883-as előadásán

Színháztörténeti Intézet és Múzeum (5.803.1)



7. kép. Vidor Pál *Veres sapka* című színművében maga az író, Vidor Pál csizmanadrágban, csizmában, bő ujjú ingben és mellényben, selyem nyakkendővel. Blaha Lujza ingválla felett lajbit és rojtos, kaszír vállkendőt, bő szoknyája előtt pliszírozott kecelét és csizmát visel a Népszínház 1882-es előadásán

Színháztörténeti Intézet és Múzeum (A246.1/1;68.1279)

8. kép. Blaha Lujza utolsó szerepében mint Thurza Erzsébet matyó asszony Garamszeghy Sándor *Matyólakodalom* című, Nemzeti Színházbeli előadásán, 1914-ben. A millenniumi kiállításon szereplő matyók hatására jelmeze eredeti matyó öltözet

Színháztörténeti Intézet és Múzeum (A455.2/4;68.1125)



ország legkülönbözőbb pontjain játszódnak, mégis mintha a „magyar nép Kárpátoktól az Adriáig egyenruhában” járna. A magyar népviseleteket a fővárosi közönség nem ismeri, nem látják mást, mint „gyolcs-lobogós ingujjas ruhákat, és legfőjebb egy-egy tót viseletet”,⁶² holott a kritikák felhívták a figyelmet a legkülönbözőbb magyar, torockói, szabolcsi, somogyi, hajdúsági, székely és nemzetiségi, így a száz népviseletre (KOLTA 1991. 55–56).

A női parasztöltözetek még sablonosabbak voltak, mint a férfiruhák. Annyira igénytelen volt előállításuk, hogy például 1867-ben, *A jó falusiak* című színműben a „fiatal pór leány” egyáltalában nem kapott jelmezt, nyilván a maga minden parasztszerepre alkalmas ruháját vette fel. A *Zrinyi*-ben női táncosok is felléptek, öltözetüket egyszerűen átvették a *Csobáncz*-ból. *Az égben* című, „eredeti vígjáték” hat táncosa ingvállból, vörös mellényből, virágos perkálszoknyából, fehér kötényből, vörös topánból álló öltözetet kapott, pártájukat szalagokból rakták össze. Ez az összeállítás volt a paraszt-asszony, parasztlány átlagos színpadi öltözete. A Népszínház krónikása, Verő György szerint „a vissza-visszatérő falvak keretében és alig változó viseletekben látjuk a népet majd mindenik népszínműben, amelyből teljesen hiányzik a stílegység [...] A nők maguk szerzik be paraszti jelmezeiket, amelyek csak abban egyöntetűek, hogy semmiféle táj viseletével nem azonosak.” (KOLTA 1991. 56.)

1874-ben a Nemzeti Színház újabb népszínműpályázatot írt ki, amelynek nyertese egy színészkollégának, Tóth Edének *A falu rossza* című darabja lett. Ezzel kezdetét vette a népszínmű másodvirágzása.⁶³ Ugyanabban az évben újabb három népszínmű került színpadra, „realisztikus” színhelyekkel, közöttük vásárral és babonákkal átszőtt cselekménnyel, ami „már néprajzi adathalmaz benyomását” keltette (3–6. kép).

Az 1870-es évektől a századfordulóig Blaha Lujza képére alakult a népszínmű,⁶⁴ ő és a kellemes megjelenésű és jó hangú Tamássy József játszották a főszerepeket. A népszínművek a gazdag lány és szegény legény vagy fordítva, a szegény leány és gazdag legény egymásra találásáról szóltak, csak falun játszódtak, parasztok, viseletben (legalábbis ilyen öltözetet imitáló ruhákban) jártak-keltek, és magyar nótákat énekeltek.⁶⁵ Blaha Lujza, amikor magát adja, a „magyar asszonyt mutatja be” – írták róla.⁶⁶ Beöthy Zsolt ugyan többször kritikával szólt Blaháné stílusáról: „Úgy szólván csak két alakja van: egy tűzről pattant menyecske a népszínművekre s egy kevésbé tűzről pattant menyecske az operettekre.” Lukácsy Sándor *Szomszéduram kakasa* című darabjának előadása kapcsán írta Beöthy Zsolt, hogy Blaháné „az ízlés határát nem egyszer lépi át tréfálkozásaival [...] Megtapsolták érte s minden esetre meg fogják jövőre is és mind annyiszor, a hányszor csak bokor-ugrós szoknyája kényes mutatóványait (melyek utánzóznak, egész iskolájának, fő sajátágát képezik) az ő természetes kecsességével ismételni fogja”,⁶⁷ A Népszínház, bár hirdette elkötelezettségét a népszínmű mellett, Blaháné személyiségének varázsára hagyatkozott (7–8. kép).

62 Az 1870-es években, amikor Liszt Ferenc jubileumát az ország fátylós zenével ünnepelte, a Nemzeti Színház is díszelőadást tartott. Liszt kívánságára a *Csikóst* adták elő, és a főszereplő természetesen legmost is csikósing és gatyta volt (UJHÁZI 1908. 39).

63 Követője Csepreghy Ferenc, *A sárگا csikó* (1877) és *A piros bugyelláris* (1878) írója (NAGY 2001. 116–118). – A legsikeresebbnek azonban Tóth Ede pályadíjas műve, *A falu rossza* bizonyult, amelynek zenéjét Erkel Ferenc szerezte, főszereplői Blaha Lujza és Tamássy József voltak. *A falu rossza* 1875 januárjától huszonhat előadást ért meg (SZÉKELY 2001. 24–25).

64 PUKÁNSZKYNÉ KADÁR 1967. 196. – Blaha Lujzának több nagy szerepe közül a legnevezetesebbek: Török bíróné a *Piros bugyelláris*-ban, Buzi Zsófi a *Betyár kendőjében*, Finum Rózsi a *Falu rosszában*, Szikráné a *Strike*-ben, Rózsi Szigligeti *Czigányában* (ÁBRÁNYI 1900. 73–74). – Az ő kedvéért írták az új népszínműveket, „abban a boldog csalóadásban élhetünk, hogy a népszínmű-irodalom tovább él és virágozik”. Czigány Panna, a tót leány, Turi Borcsa: „patyolatos kezében a gereblyét fogja s úgy busul szive dorgán, fejét a gereblye nyeléhez támasztva”. „Sír a szegény Árva Zsuzska sorsán, a ki az ő kis-kutyáját olyan nagyon szerette.” „A foltos ruhában még tán szebb »a magyar csalógány«, mint a legczifrább, legpopogósabb viganóban.” Millimárit is játszik: „nemcsak a parasztot találja el” – írta róla elragadtatva a korabeli kritika (-TH -N. 1885. 123–124). – Jókai stílusát elemezve írta Mikszáth, hogy „megvesztegetőbb” író nála talán a világirodalomban sincs. Vannak rajongói, akik kritika nélkül vallják, hogy „Jókai hangját akármilyen hallani, éppúgy, mint a Blahánét. Az gyönyörködtet és tüd fel” – így vonva párhuzamot Jókai és Blaháné között (MIKSZÁTH 1960. 239).

65 A „főváros magyarosodásának egyik legsikeresebb előmozdítója” a népszínmű volt, és személy szerint Blaha Lujza (NAGY 2001. 119–121).

66 Blaháné tudatosan törekedett arra, hogy élethű alakokat jelenítsen meg a színpadon. Amikor második férje, Soldos Sándor Heves megyei földbirtokos házában, Hevesen élt, egész nap kint járt a mezőkön, kertekben, minden menyecskét, legényt leszólitott: „tanulmányozom őket”, „elilesem beszédjüket, a modorukat, a szokásaikat, mozdulataikat” (BLAHA 1920. 123).

67 Beöthy szerint Csepreghy *Piros bugyelláris*-ában Molnár Zsófi alakjában Blaha Lujza színei nagyon ríktóak. Az igazán neki illő jelenet az, amikor „Csillag Pali cigányzenekearral megjelenik” Zsófi vacsoráján (BEÖTHY 1882. 57, 150, 153).



9. kép. Szigeti József Viola, az alföldi haramia (1851) című színművében Szakács András mint Viola „kék posztó”, „bőrözve és gombozva vörös posztó stráfra” nadrágot, vagyis rajthúzlit visel, derekán gombos övvel. Félvállra vetett szüre alól kitűnik bő ujjú ingén viselt zsinóros, pitykés lajbija
Színháztörténeti Intézet és Múzeum (54.1993.1)

Az etnográfiai népszínműhöz hasonlóan újdonságot jelentettek a nemzetiségi környezetbe helyezett vagy más etnikumú főszereplőkkel játszódó, úgynevezett „nemzetiségi népszínművek” (GALAMB 1941; BOR 1972). A tótok, szerbek, svábok, zsidók nem annyira a nemzetiségi, politikai háttérük, inkább másságuk révén kerültek a népszínművekbe, mindig valamilyen mulatságos drámai vagy nyelvi helyzetben. A „gyolcsos tót” figurája már régebben megjelent a magyar színpadon, és a színpadi humor egyik forrása lett a szlovákos ejtésű magyar beszéd. Már 1831-ben, az *Átok és áldás* színlapján olvasható, hogy „ezt berekeszti eggy igen mulatságos Jelenés tót énekkal és tántzal, ezen cím alatt: A gyolcsos tót és a szabó legény a' Bakony erdőben” (FRIED 1989. 158–159). Az igazi sikersorozat azonban csak a 19. század vége felé indult el a román népköltészetet magyarra fordító kolozsvári egyetemi tanárnak, Moldován Gergelynek *Szép Ileána* (1879), Folliniusz Aurélnak *Náni* (1889), a bosnyák témájú *Szép Darinka* (1892) és Almási Tihamérnak *A tót leány* (1882) című darabjával. Weisse darabjában megjelent „az első cigány” is a magyar színpadon, bár a Vak Sandi még nem rendelkezett a későbbi cigányoknak tulajdonított jellemvonásokkal.⁶⁸

A legnagyobb sikere Almási Tihamér *A tót leány* című darabjának volt, amely 1882-től 129 előadást ért meg. A darabban a „bocskor, a tüsző, a nagy kalap, az egész öltözet s formák idétlensége (melyekre a tót ágas kifejezés vonatkozik) állnak szemben a magyar paraszt jólétével, derekasságával, csínosságával”. A „szűrös, tüszős, nagy kalapos atyafiság bevonulását a közönség megkacagta”, és gúnyt keltett a tót dialektus is, mivel a „magyar népies felfogás a tótot [...] a mai napig lenézi, csúfolja, kineveti” (BEÖTHY 1895. 63, 65). Blahánénak kellett „szereketreméltó voltával egyensúlyozni a magyarul hangzó nemzetiségi vonást”, amelyben az eredeti Liptó megyei

68 Sinai Kristóf fordításában Weisse K. Fr. *Házi orvosság* című darabjában jelent meg „az első cigány a magyar színpadon” (BAYER 1887. 1/247–248).

kosztümök is segítségére voltak, amelyeket az Iparművészeti Múzeum etnográfiai gyűjteménye nyomán készítettek el. A *Pesti Hírlap*ban 1882. november 4-én megjelent cikk szerint ez az „utolsó redőig liptómegeyi tót ruha [...] sűrűn rakott ráncokba szedett fehér tótvászon szoknya, fekete golycs kötény alul vörös hímzett szegéllyel, zöld bársony pruszlik, tarka hímzéssel, ingváll, könyökig érő ujjakkal. Az ujjakon végigfutó, áttört csipkebetét, s alján csipkefodor. A nyakon több sor csillogó kalárisgyöngy, a hosszú hajfonat tövében többszínű lelógó virágos pántlika. Az egész festői öltözéket egy pár fekete csizma egészíti ki elől vörös tót mintájú hímzéssel.” (KOLTA 1991. 57.) A *tót leány* Blaha Lujza parádés szerepe volt, amit a magyar kulturális eseményeket ekkor már ellenségesen támadó túrócszentmártoni szlovák sajtó is elismeréssel említett (FRIED 1989. 158–159).

Az 1880-as évek közepére már a nemzetiségi, az „idegen dalokra” vált féltékeny a közönség, a hazai tárgyú népszínművek és kellékeik voltak számára a becsebbek. „Nem cipellőben [...] hanem karmazzin csizmában” akarták látni szereplőiket, Sverteczky uram, a csizmadia neve is Blaha Lujza miatt lett maradandó. De Tóth Ede és Csepreghy Ferenc halálát követően nem akadt több „csizmás darabhoz értő” író (-TH -N. 1885. 123–124).

A népszínmű azonban csak nem múlt el, még „korszerűsödött” is. A *falu rosszából* például daljátékot is írtak, és 1896-ban elő is adták. A *Vasárnapi Ujság* a két főszereplőt széles „népies” gesztusokkal ábrázolja, a férfit mulatósnak mutatja be, kezében boros bokállyal: hímzett végű, bő ujjú ingben, sarkantyús csizmában, szűk nadrágban, pitykegombos lajbiban. A női öltözet ingvállas, bő szoknyás, széles kötényes, csizmás, derékszorító lajbi, széles öv és vállkendő tartozik hozzá, az ingujjakat széles szalag fogja a felkarra. A hősnő bal kezét „népiesen” csipőre teszi, felemelt jobb kezében keszkenőt lobogtat.⁶⁹ Sőt, jó néhány népszínmű és a népiélet egyes mozzanatait bemutató újabb darab megélt a filmes feldolgozást is.⁷⁰ Garamszeghy Sándor *Matyó lakodalom* (majd *Matyószerelem*) című színművét 1914-ben mutatták be a Nemzeti Színház színpadán. Blaha Lujza ebben a szerepében, hendergős szoknyában, ingvállban, rojtos vállkendőben, szélesen hímzett surcban, gyöngygallérban, csúcsos kúpra kötött sátoros kendőben mint matyó gazdáné „búcsúzott el végleg a színpad deszkáitól”. A darabot 1921-ben némafilmen láthatta még a kis falvak közönsége is.⁷¹

A közel egy évszázad – ugyan csak részben számba vett – adatai alapján megfigyelhető, hogy a 19. században a parasztság társadalmon belüli helyzetének változásával párhuzamosan hogyan változtak a parasztokat megjelenítő színdarabok, és hogyan változtak a közönség elvárásai a népszínművekkel és a paraszti jelmezekkel kapcsolatban. A színpadi paraszttözetek előbb társadalmi pozíciót, életmódot jelöltek, még nem minősültek a későbbi „népiélet”-fogalom értelmében a „népi kultúra” megnyilvánulásainak.

A század második felére a Nemzeti Színházzal, az Operaházzal, majd a Népszínházzal megosztott közönség megtalálta a maga ízlésének megfelelő műfajt és színházat. A publikum jelentős hányada kifejezetten megkedvelte a parasztfigurákat szerepeltető népszínműveket, de ez a közönségnek csak egy részére vonatkozott. A Nemzeti Színháznak a Népszínházzal kötött szerződése értelmében a legsikeresebb népszínművet, *A falu rosszá*t is át kellett adni a konkurens színháznak. Ez a Nemzeti Színház számára anyagi veszteséget, de egyben „erkölcsi nyereséget” is jelentett, mivel így kimaradt az egyre szaporodó újabb népszínművek „második hullámából”, amit érzelmes, sírva vigadó népiesség jellemezett. Podmaniczky Frigyes, a Nemzeti Színház intendánsa az 1878–1879-es évről szóló jelentésében azt írta, hogy „ez évben először mondhatjuk, hogy

69 A Vasárnapi Ujság 1896-os évfolyamának 239. oldalán láthatók a szereplők (HOFER 1991. 149).

70 Többek között a *Sárga csikó* (1913) Vanyl Félix, *A falurossza* (1915) Pásztori M. Miklós rendezésében, *Az obsitos* (1917) Balogh Béla, *A vén bakancsos és fia a huszár* (1918) Békeffy László rendezésében került vászonra (KOVÁCS 1962. 2/181; MAGYAR 1988. 66–67).

71 Garamszeghy Sándor mezőkövesdi születésű volt, a millenniumi kiállítás matyó sikerei láttán felgyűjtötte szülőhelye lakodalmi szokásait, és összeállításával *Matyó lakodalom* címmel jelent meg a Nemzeti Színház színpadán. A darab témája két legény versengése a menyasszonyért és maga a fergeteges lakodalom. A szép eladó leány, Kati Ligeti Juliska volt, anyja, a gazdáné Balaha Lujza. A két legényt Rózsashegyi Kálmán és Rajnai Gábor alakította (Mezőkövesd és Vidéke, 25. évf. 32. sz. 1–2, 1921. aug. 7. [FLÓRIÁN 1992. 333]).



10. kép. Csepreghy Ferenc *Sárga csikó* című népszínművében Szentgyörgyi István mint Gelencséry pusztabíró posztónadrágban, sarkantyús csizmában, bő ujjú inge felett ptykés mellényt, vállára akasztva, hátravetve valószínűleg ptykés dolmányt visel. Nyakán rojtos kendő, derekán csatos öv és rojtos kendő vagy dohányzacskó, valamint kard van. Jobb kezével fokosra támaszkodik, baljában pipa. Fején darutollas pörge kalap. Az öltözetet egy 1906-os kolozsvári előadásán a pusztabíró szinte minden lehetséges öltözetkiegészítője látható (B523.2/2;52199)



11. kép. Tóth Ede *A falu rossza* című, 1874-ben írt darabjának 1934-es előadásán Nagy Izabella mint Finum Rózi és Jávor Pál mint Göndör Sándor. Nagy Izabella „magyarosan” pliszírozott, alul szalagmintás szoknyában, nyakán fodrosra húzott, rövid, bő ujjú ingvállban, fűzött pruszlikban, előtte jacquardszalagokkal díszített, keskeny kötény, kezében fehér, csipkés szélű zseb-kendő, lábán cipő. Jávor Pál bő ujjú ingben, melynek ujjá vége csipkés, ugyancsak csipkével szegett bő gatyában, zsinóros mellényben, vállra vetett cifraszűrben, csizmában, virágbokrétás iparoskalapban, kezében fokos
Színháztörténeti Intézet és Múzeum (B213.6/7;79.215.6)

nemzeti drámai színházunk van, mely nem szorul sem cigányzenére, sem kocsmai dalokra, sem zsványhistóriákra, hogy létjogát bebizonyítsa s fennmaradását biztosítsa” (SZÉKELY 2001. 24–25). A Népszínház pedig még jó néhány évtizedig szórakoztatta azt a nagyszámú nézősereget, amely a népszínműveket kedvelte.

A parasztságkép változásával együtt megfigyelhető maguknak a paraszti jelmezeknek a változása is. Mi történt a 19. század elejétől a népi alakokat színre vivő népszínművek póriás jelmezeivel? A zsíros⁷² *kurta ing* – amitől különösképpen undorodott a finomabb lelkű közönség – a század közepére eltűnt a színpadról, amint lassan kikopott a parasztok ruhatárából is.⁷³ A 18–19. század fordulójának parasztviseleteiben a *lábravaló (gatyaszár)*, vagyis a szűk szárú gatyá nyári felső- és munkaruha volt. Ekkortájt lett lassan alsóruhává a téli szűrposztó vagy bőrnadrág alatt, és a módosabb parasztok finomabb posztónadrágja és a vastag vászonból, nyugati mintára szabott kittelnadrágja alatt is. A 19. század első felében egyre bővebb lett a gatyá szára, és ahogy a parasztság egyre könnyebben hozzájutott a finomabb pamutanyagokhoz, a gyolcshoz, országserzte divatos lett a bő szárú gyolcsgatyá.⁷⁴ A gatyá ebben a formájában már kifejezetten felsőruha volt, jelmezként valószínűleg ennek is ünnepi változatát alkalmazták. Az a színpadon is nyomon követhető, meglehetősen gyorsan zajló folyamat, hogy a durva vászon lábravaló helyét a bőre ráncolt, ragyogóan fehér, ropogósra vasalt gyolcsgatyá foglalta el, valószínűleg békítőleg hatott a közönségre is.

A parasztöltözetek és -jelmezek másik, nem „gatyás”, hanem „magyar nadrágból” és dolmányból álló, csak „csizmával” viselhető fajtája a „magyar ruha” közrendűek számára durvább anyagból kiállított, egyszerűbben díszített változata volt. Ez az öltözet – a szűrposztó helyett másféle fehér, világos anyagból szabott nadrággal, *harisnyával* és durvább posztódolmánnyal vagy, ahogy több esetben láttuk, a székely *zekével* – a magyar férfiviseletek jobbágykori állapotára, illetve erdélyi vagy nemzetiségi változatára utalt. A szűrposztó ujjasok közül a 19. század közepe táján ugyanis – az Erdélyben viselt különféle zekéken, szokmányokon kívül – már csak a szürköpönyeget, azaz a szűrt viselték általánosan, sőt a cifraszűr lett a kevéssé módos parasztférfiak ünnepi viselete is. A szűrnek egyszerű, béréshez, cselédhez illő válfaját egykor illetlennek vélték színpadi fellépésre, cifra változata azonban kedvelt színpadi jelmez lett. Vagyis a színpad a jobbágy-, parasztöltözetek ünnepi változatát fogadta el.

Már a 18. század második felében gyakori volt, hogy a közrendűek, a mesteremberek, a jobbágyosság eleje, a gazdaparasztnak, mondhatni, hogy a „falu eleje”: a *kékbéliek* viselték a köznemesi öltözeteket megközelítő, kék posztóruhát. A 19. század elejétől az ilyen parasztöltözetek száma megsokszorozódott, és a század közepére a felszabadult jobbágyosság, a parasztság ünnepi öltözetében már országserzte szerepelt a posztóruha vagy legalábbis valamelyik darabja. A paraszti posztóruha színpadi bemutatásának tehát valós háttere volt, és az ilyen öltözetben a paraszt figurája is elfogadhatóbb volt a közönség számára. A „zsinóros” posztóruha azonban csak az 1850-es évek végétől – amikor a „magyar ruha” ismét divatba jött – lett gyakori a parasztnak megjelenítő szereplőkön. Ehhez az öltözethez feltétlenül csizma tartozott. Ekkortájt már nem „gatyás” darabokról beszéltek, amelyeket a század elején elítéltek: az 1880-as évekre már a „csizmás darabok” elmúlásától félték a népszínművek kedvelői.

A magyar női viselet – természetesen a paraszti női öltözet is – szinte a 18. század elejétől változatlanul bő szoknyából, ingvállból, vállból és kötényből állt, amihez szintén csizma illett. Igaz, hogy a női öltözet egyes elemeinek számtalan változata alakult ki az idők folyamán, de a különféle népviseletek szerkezete – a blúzos, polgárosodó öltözködésig – azonos maradt. A tájlag jellemző finom eltérések bemutatására többnyire nem telt a színházak és a színésznők lehetőségeiből, így a hagyományos szoknya, ingváll, pruszlik alapszerkezetet jelezte meg a sematikus színpadi „parasztos” női öltözetek.

Azientiek arra utalnak, hogy a parasztság társadalmi helyzetének 19. századi alakulása és színpadi megítélése általában párhuzamosan haladt, a „magyar paraszt”

72 ECSEDI (1914. 126, 159) a 20. század elején még leírhatta azt a sajátos impregnálási módot, ahogy az alföldi szilajpásztorok a sűrűbben mosott és váltott fehér testi ruhák fölött viselt durva vászonruhájukat impregnálták, hogy az esőtől, a gyors elpiszkolódástól, a férgektől megvédjék öltözetüket. A vászonruhákat a zabszalma juhtejjel kevert hamujával átitatták, majd hájjal megkenték, és szalonna zsírával fényesítették. Gyakorta ilyen „bő rövid ümögben és bőgatyában, a mellyek a hájtúl és a zsírtól feketék” köröztek az egykorú gonosztevőket is.

73 A rövid derekú *ing viseletét* már a 18. században tiltották (GYÖRFFY 1937. 125), ennek ellenére még a 19. század közepén is gyakran ilyen ingben örköztették meg az alföldi parasztnak, pártorokat, akik a rövid ing alá, meztelen derekukra széles, rejtékes bőrvöveget csatoltak (KRESZ 1956. 64).

74 A paraszti vászonruha 19. századi történetéről lásd FLÓRIÁN 2001. 102–127.

– a színházi jelmeztárak lehetőségeitől is függően – többféle változatban lépett színpadra. A népelet változása hatással volt ugyan a népszínművek témájára és a parasztszereplők öltözetére is, de az etnográfiai hitelesség nem vált követelménnyé, amint a 20. században újrájátszott népszínművek nosztalgikus előadásain sem. Az etnográfiai hitelesség azonban nem volt szükség-szerű feltétele annak, hogy a közönség parasztsággépére és a közönség soraiban magukra a parasztnézőkre hatással legyenek a népszínművek és a paraszthalakokat játszó színészek (10–11. kép). Hatásuk lemérhető volt például a 19. század végére sokasodó vidéki műkedvelő társulatok parasztszínészeinek alakításain, amelyek ugyan utánozták a színházi előképeket, de mégis természetesebbek és szereplőik saját ünnepi és köznapi öltözeteiben hitelesebbek is voltak, mint a hivatásos színészek.⁷⁵ A népszínművek falusi előadásai később szinte a népelet részévé váltak.⁷⁶

Szinte a parasztság színpadi megjelenésével egyidejűleg jelentek meg Bikkessy és Jaschke képsorozatai a hazai és a környező nemzetiségek népviseleteiről, és Csaplovics munkái is, aki Magyarországon elsőként használta a *Volkstrachten* szót a parasztság öltözetének megjelölésére. Ekkortájt indult a *Tudományos Gyűjtemény* sorozata egy-egy néprajzilag jellegzetes táj anyagi kultúrájáról, így öltözködéséről, elsőként a palócokról. Az 1830-as évektől már jó néhány folyóirat is sorozatot indított – népismereti, történeti, statisztikai szempontok előtérbe helyezésével – a paraszti élet jelenségeiről, kitérve a parasztság öltözködésére is. 1846-ban a *Magyar Föld és Népei...* című folyóirat első számának bevezető szövegében jelent meg első alkalommal magyarul a *népviselet* kifejezés. A század második felében már részletes ismeretek sokasága halmozódott fel a különböző tájak paraszti viseleteiről. Így azok számára, akik a néprajzi hitelességet igényelték, volt megfelelő hivatkozási alap. Volt indíték arra is, hogy a parasztság felé forduló figyelem intézményesülése után a néprajztudomány a parasztság öltözködését is kutatási tárgyává tegye.

75 A *falu rossza* 1896-os, daljátékszerű változatát vidéki színjátszók is előadták. A *Vasárnapi Ujság* sokkal visszafogottabb, egyben természetesebb testtartással és öltö-zettel örökítette meg őket, mint az egykorú színészeket (HOFER 1991. 149).

76 Újvidéken, Horgoson Geleta Piroška együtt gyermekeskedett későbbi férjével, Zabos Imrével. Évek múlva a helyi vendéglő-ben előadott *Juhászlegény, szegény juhászle-gény* című népszínműben a főszerepet, Gergőt játszó Zabos Imre felkérte Geleta Piroškát, hogy játssza el a másik főszereplő, Juliska szerepét. Ebből már tudható volt, hogy a két főszereplő hamarosan összeháza-sodik (ZABOSNÉ GELETA 1983. 110–112).

Irodalom

ÁBRÁNYI Emil

- 1900 Blaha Lujza. *In* VIRÁGH Géza (szerk.): A magyar színművészet. 7 Budapest, Orsz. Irod. Rt., 73–74.

BALOG István

- 1927 Egy agg magyar színész életéből. Sajtó alá rendezte és kiadta Barna János. Makó, Makói Friss Ujság.

BAYER József

- 1887 A nemzeti játékszín története. 1–2. Budapest, Franklin.
- 1900 A Nemzeti Játékszín, mint közügy. Budapest, Franklin.

BAYER József (sajtó alá rend.)

- 1900 Déryné naplója. 1–2. Budapest: Singer és Wolfner.
- 1902 Szigligeti Ede színművei. 1. Bevezetéssel ellátta Bayer József. Budapest: Franklin.
- 1904 Szigligeti Ede színművei. 2. Bevezetéssel ellátta Bayer József. Budapest: Franklin.

BÉNYEI Miklós

- 1985 Színházpolitikai kérdések a reformkori országgyűléseken. *In* BÉNYEI Miklós (sajtó alá rend.): Reformkori országgyűlések színházi vitái (1825–1848). A bevezetőt, az utószót és a jegyzeteket írta Béneyi Miklós. Budapest, Színház- és Múzeumi Intézet és Múzeum, 331–352. (Színház- és Múzeumi Intézet könyvtár, 15.)

BEÖTHY Zsolt

- 1882 Színműírók és színészek, 1878–1881. Budapest, Athenaeum.
- 1895 Színházi esték. A színműírók és színészek új folyama. Budapest, Hornyánszky.

BIKESSY Joseph Heinbucher E. v.

- 1816 A Magyar és Horvát ország legnevezetesebb Nemzeti Öltözetek Hazai Gyűjteménye... Béts, Timlich Károly.

BLAHA Lujza

- 1920 Életem naplója. Budapest, Magyar Lap- és Könyvkiadó.

BOR Kálmán

- 1972 A szerb színjátszás kezdetei és Pest-Buda. *In* VUJICICS D. Sztoján (szerk.): Szomszédság és közösség. Délszláv–magyar irodalmi kapcsolatok. Budapest, Akadémiai Kiadó, 167–202.

CZENNER Mihály

- 1963 Magyar színészportrék katalógusa 1790–1944. 1. Budapest, Színház- és Múzeumi Intézet és Múzeum. (Színház- és Múzeumi Intézet könyvtár, 12.)

CSAPLOVICS V. Johann

- 1820 Pannoniens Bewohner in ihren volkstümlichen Trachten... Wien. kiadó.
- 1821 National-Kleidertrachten und Ansichten von Ungarn, Croatien, Slawonien, dem Banat, Siebenbürgen und der Bukowina. Wien.
- 1829 Gemälde von Ungern. Pest.

DEMETER Júlia

- 2000 Fösvények, parasztok, bohócok. *In* DEMETER Júlia (szerk.): A magyar színház születése. Az 1997. évi egri konferencia előadásai. Miskolc, Miskolci Egyetem, 322–337.

F. DÓZSA Katalin

- 2001 A szcenikai művészet. *In* GAJDÓ Tamás (szerk.): Magyar színház- és Múzeumi Intézet története (1873–1920). Budapest, Magyar Könyvklub, 373–386.

ECSEDI István

- 1914 A hortobágyi pásztorviselet. Néprajzi Értesítő, 15. évf. 21–56.

EGRESSY Gábor

- 1889 A színészet iskolája. Budapest, Hornyánszky.

ENYEDI Sándor (összeáll.)

- 1983 Id. báró Wesselényi Miklós színházi levelezése. Összeállította, a bevezető tanulmányt és jegyzeteket írta Enyedi Sándor. Budapest, Színház- és Múzeumi Intézet és Múzeum. (Színház- és Múzeumi Intézet könyvtár, 14.)

ENYEDI Sándor (szerk.)

- 1979 Csáky Theodor Keresztszeghi és Adorjányi gróf: Nemzeti Játékszíni Tudósítás. 16 számban. Kassán. (Reprint). A hasonmás kiadás 16 számát felkutatta, a tanulmányt írta, jegyzetekkel és adattári függelékkel ellátta Enyedi Sándor. Budapest, Színház- és Múzeumi Intézet és Múzeum. (Színház- és Múzeumi Intézet könyvtár, 11.)

FÁY András

- 1940 Apró figyelmeztetések Nemzeti Színházunk körül. 1846. *In* Fáy András színészeti tanulmányai. Budapest, Staud Géza, 29–53. (Magyar irodalmi ritkaságok, 54.)

- FEKETE Sándor
1969 Petőfi, a vándorszínész. Budapest, Akadémiai Kiadó. (Irodalomtörténeti füzetek, 64.)
- FENYŐ István
– 1973 Nemzet, nép – irodalom. Tanulmányok a magyar reformkor irodalmáról. Budapest, Magvető.
– 1976 Az irodalmi népiesség elméleti alapvetése. In uő: Az irodalom reszpublikájáért. Irodalomkritikai gondolkodásunk fejlődése 1817–1830. Budapest, Akadémiai Kiadó, 125–182.
– 1983 Haza s emberiség. A magyar irodalom 1815–1830. Budapest, Gondolat.
- FLÓRIÁN Mária
– 1992 A népelet ábrázolása magyar néma játékfilmekben. In KISBÁN Eszter – MOHAY Tamás (szerk.): Közéltések. Néprajzi, történeti, antropológiai tanulmányok Hofer Tamás 60. születésnapjára. Debrecen, Ethnica, 323–336.
– 1998 Polgárosodás a 18. századi magyar közrendű férfiak öltözködésében. In KÜCSÁN József – SZENDE Katalin (szerk.): Tanulmányok Domonkos Ottó tiszteletére. Sopron, Soproni Múzeum Alapítvány, 191–208.
– 2001 Öltözködés. In FÜZES Endre – KISBÁN Eszter (szerk.): Magyar néprajz 3. Életmód. Budapest, Akadémiai Kiadó, 585–769.
- FRANKENBURG Adolf
1868 Emlékiratok 1–2. Pest, Emich.
- FRIED István
1989 Magyarország nemzetiségei a korai magyar folklórgondolkodásban. Ethnographia, 100. évf. 155–175.
- GALAMB Sándor
1941 Nemzetiségi népszínműveink. Irodalomtörténeti Közlemények, 2. sz. 18–28.
- GYÖRFFY István
1937 A nagykun viselet a XVIII. században. Ethnographia, 48. évf. 114–139., 362–371.
- GYULAI Pál
1908 Sziglieti és újabb színművei. 1873. In uő: Dramaturgiai dolgozatok. 2. Budapest, Franklin.
- HOFER Tamás
1991 Construction of the 'Folk Cultural Heritage' in Hungary, and Rival Versions of National Identity. Ethnologia Europaea, vol. 21. 145–170.
- HORVÁTH János
1978 A magyar irodalmi népiesség Faluditól Petőfiig. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- JASCHKE, Franz
1821 National-Kleidertrachten und Ansichten von Ungarn, Croatien, Slawonien, dem Banat, Siebenbürgen und der Bukowina... Wien, Strauss.
- JÓKAI Mór
1897 Petőfi, mint színész. In uő: Megtörténtek. Budapest, Révai.
- KARACS Teréz
1888 A régi magyar színészetről. Sajtó alá rendezte és jegyzetekkel ellátta Náményi Lajos. Arad, Széchenyi Irodalmi Intézet.
- KERÉNYI A. Mária
1983 Pesti polgár és férfi szabó: Kostyál Ádám. Folia Historica, vol. 14. 104–113.
- KERÉNYI Ferenc
– 1990a Magyar színészet Pest-Budán (1790–1796). In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 61–83.
– 1990b A kétközpontú színházi fejlődés eredményeinek egyesülése, a vándorszínészet kialakulása (1796–1809). In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 100–124.
– 1990c A vándorszínészet első szintje, az állandósulás kísérletei. In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 127–189.
– 1990d A pesti magyar színház építése és megszerzése. In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 221–263.
– 1990e A Pesti Magyar Színháztól a Nemzeti Színházig (1837–1840). In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 264–283.
– 1990f Nemzeti Színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848). In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 284–324.
– 1991 Paraszti magatartásformák a reformkori népszínművekben. In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarországi Kutató Intézet, 36–50. (A magyarországi kutatás könyvtára, 7.)

- KERÉNYI Ferenc (sajtó alá rend.)
2000 A magyar színikritika kezdetei (1790–1837). Sajtó alá rendezte, a jegyzeteket írta és a mutatókat készítette Kerényi Ferenc. Budapest, Mundus, 1–3.
- KERÉNYI Ferenc (szerk.)
1987 A vándorszínészetől a Nemzeti Színházig. Válogatta, a szöveget gondozta, az utószót és a jegyzeteket írta Kerényi Ferenc. Magyar Levelestár. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- KISS József
1988 Tóth Gáspár, Petőfi „mecénása”. Egy jeles polgári magyar szabómester a reformkorban és a forradalomban. Budapest. (Tanulmányok Budapest múltjából, 20.)
- KOLTA Magdolna
1991 Tájai különbségek és regionális sajátosságok a 19. századi népszínművekben. In HOFER Tamás (szerk.): Népi kultúra és nemzettudat. Tanulmánygyűjtemény. Budapest, Magyarságkutató Intézet, 51–60. (A magyarságkutatás könyvtára, 7.)
- KOVÁCS Ferenc
1962 Magyar filmográfia 1–2. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.
- KRESZ Mária
1956 Magyar parasztviselet (1820–1867). 1–2. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- MAGYAR Róza
1988 Felnagyított leletek. Filmkultúra, 24. évf. 4. sz. 65–67.
- MIKSZÁTH Kálmán
1960 Jókai Mór élete és kora. Sajtó alá rendezte Rejtő István. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- MILBACHER Róbert
2000 „...földben állasz mély gyököddel” Budapest, Osiris. (Doktori mester munkák.)
- NAGY Ildikó
2001 A Népszínház. In GAJDÓ Tamás (szerk.): Magyar színháztörténet (1873–1920). Budapest, Magyar Könyvklub, 102–142.
- NEMZETI SZÍNHÁZ
1863–1880 Nemzeti Színház jelmezleírások és leltárak. OSZK Színháztörténeti Tár Kézirattár, Nemzeti Színház iratok, 794–797.
- PÓR Anna
1974 Balog István és a 19. század elejének népies színjátéka. Budapest, Akadémiai Kiadó. (Irodalomtörténeti füzetek, 86.)
- PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán
– 1930 A magyar népszínmű bécsi gyökerei. Budapest, (Irodalomtörténeti füzetek, 38.)
– 1967 A magyar színészet története. In HEGEDŰS Géza – PUKÁNSZKYNÉ KÁDÁR Jolán – STAUD Géza: A színpalak között. Budapest, Minerva, 158–223. (Minerva zsebkönyvek.)
– 1979 A budai Népszínház története. Budapest, Magyar Színházi Intézet.
- PUKS Ferencz
1882 A budapesti Népszínház színpal-titkai. Budapest, Khór & Wein.
- RÁKOSI Jenő
1926 Emlékezések 1. Budapest, Franklin.
- RATZKY Rita
1994 Petőfi öltözködéséről. In KALLA Zsuzsa (szerk.): Tények és legendák – Tárgyak és ereklyék. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 91–104. (A Petőfi Irodalmi Múzeum könyvei, 1.)
- RETTEGI György
1970 Emlékezetre méltó dolgok 1718–1784. Közzéteszi Jakó Zsigmond. Bukarest, Kriterion.
- RÉZ Pál
1955 Előszó. In uő: Déryné emlékezései. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 5–33.
- SZAUDEK József
– 1958 A magyar irodalmi népiességről. Világirodalmi Figyelő, 2. évf. 155–161.
– 1970 Felvilágosodás és romantika határán. In KÖPECZI Béla – SÓTÉR István (szerk.): Eszmék és irodalmi találkozások. Budapest, Akadémiai Kiadó, 77–95.
- SZÉKELY György
– 1990 A színészet helyzete az önkényuralom idején (1849–1861). In KERÉNYI Ferenc (szerk.): Magyar színháztörténet (1790–1873). Budapest, Akadémiai Kiadó, 371–398.
– 2001 A Nemzeti Színház. In GAJDÓ Tamás (szerk.): Magyar színháztörténet (1873–1920). Budapest, Magyar Könyvklub, 19–53.
- SZIGETHY Gábor (szerk.)
1981 Vahot Imre válogatott színházi írásai. 1840–1848. Budapest, Színháztörténeti Intézet és Múzeum. (Színháztörténeti könyvtár, 12.)

SZIGETI József

1856 Egy színész naplója. Pest, Emich.

SZILÁGYI Márton

2001 Lisznyai Kálmán. Egy 19. századi írói
életpálya társadalomtörténeti tanulságai.
Budapest, Balassi. (Irodalomtörténeti füzetek,
149.)

SZILÁGYI Pál

1975 Egy nagyapa regéi unokájának. Kor-, jel-
lemrajzok s adomák a régi színvilágból. 1859.
Szerkesztette, az utószót és a jegyzeteket írta
Bódis Mária. Budapest, Színháztörténeti Intézet
és Múzeum. (Színháztörténeti könyvtár, 3.)

-TH -N.

1885 Blaháné a népszínművekben. Vasárnapi
Ujság, 32. évf. 8. sz. 123–124.

UJHÁZI Ede

1908 Régi színészekről. Budapest, Újság váll.
Kiadó.

VÁLI Béla (sajtó alá rend.)

1975 [1889] Szuper Károly színészeti naplója.
1830–1850. Szerkesztette, az utószót és a jegy-
zeteket írta: Cenner Mihály. Budapest,
Színháztörténeti Intézet és Múzeum.
(Színháztörténeti könyvtár, 2.)

VÁRADI Antal

- 1884 Jelmeztan. A különféle nemzetek ruha-
tárának rövid leírása s történeti fejlődése. Az
Országos színészeti tanoda Tan- és
Segédkönyvei. Budapest, Nagel O.
- 1911a Képek a magyar író- és színészvilágból.
1–3. Budapest, Pesti Könyvnyomda.
- 1911b Régi magyar színészvilág. Budapest,
Franklin.

WELLMANN Nóra (szerk.)

1982 Színházi hírek 1780–1803. A Magyar
Hirmondó, a Hadi és Más Nevezetes Történetek
és a Bécsi Magyar Hirmondó tudósításai.
Budapest, Színháztörténeti Intézet és Múzeum.
(Színháztörténeti könyvtár, 13.)

ZABOSNÉ GELETA Piroska

1983 Így zajlott az életem. Újvidék, Fórum.

Peasant costumes on the Hungarian stage in the 19th century

At the turn of the 18th century leading intellectuals recognised the value of the stage as an instrument for cultivation of the language and arousing national self-awareness. They recognised that, besides dramas for the educated public, there was a need for “popular plays” using the power of the spoken word and live performance readily understandable for the common people, the illiterate. Peasant figures appeared in Hungarian theatres and the performances of touring companies. These companies performed for small towns and villages and their figures were also drawn from the “people”. The appearance of peasant figures on the stage made it easier to include the peasants in the concept of nation. The way in which the “people” were presented on the stage influenced public opinion about the “people”. Together with peasant figures, regional dialects appeared on the stage and very soon also folk dances, folk poetry – mainly the folk song – and naturally also folk costume. The article attempts to answer the question of what costumes were used in stage performances to identify village persons.

The “Hungarian dress” of the nobility and public officials was the first to enter the wardrobe of Hungarian theatre and by the late 18th and early 19th century had become a national symbol. Plays on themes of Hungarian history were needed to present Hungarian dress and Hungarian costumes on the stage. These became increasingly popular from the 1790s. Hungarian dress was followed by peasant costumes. The outlaw in *gatya* (loose pantaloons) was the first of the folk figures to appear on the stage in the early 19th century popular plays. In time plays came to be classified as “with pantaloons” or “without pantaloons”. Critics regarded the actors impersonating peasants in pantaloons, horseherds and outlaws as too inferior. Companies attempted to avoid the indignation aroused by the costumes by having the linen pantaloons and the very short linen shirts of the Great Plain made of silk for the actors.

From the 1840s the National Theatre expanded the wardrobe for popular plays. In 1846-1848, with the study of different regions of the country, “folk costumes” were also introduced on the stage. The second half of the 1850s saw the appearance of “ethnographic” plays presenting the village way of life and the hostility to peasant costumes began to ease. In the popular plays the *cifraszűr* (decorated frieze-coat) became the costume of the stage star. In contrast with the *szűr*, it was not until the late 1860s that the *guba* (an overcoat of rough cloth) having the appearance of sheepskin), widely used by the peasantry in the first half of the 19th century, was allowed on the stage.

In contrast with the loose pantaloons of the agricultural workers, the tight “Hungarian trousers” worn inside the boots were part of the dress of tradesmen and wealthy peasants. From the 1860s “Hungarian trousers” and the “braided *dolmány* (jacket/dolman)” frequently figured in popular plays, but the most decorative item of Hungarian clothing, the *mente* (short fur-lined coat) was only rarely worn on the shoulders of actors playing commoners. On the rare occasions when it did appear, it raised its wearer above his commoner fellows.

In the early 19th century the Hungarian common people still wore the *kucsma* (high felt cap), then from the mid-19th century, after the War of Liberation, the *pörgekalap* (hat with a round brim) decorated with feather grass. Some stage writers strove for ethnographic authenticity and presented costumes characteristic of particular regions.

From the mid-1870s the popular play underwent a revival. From then till the turn of the century the two “stars” of popular plays, Lujza Blaha and József Tamássy, played the leading roles. The plot of the plays written for them (love between a rich girl and poor boy, or a poor girl and rich boy) and the costumes became increasingly stylised. Around that time the “nationality plays” were the novelty: Slovaks, Serbs, Germans and Jews appeared in the popular plays. The heroine of *A tót leány* (The Slovak Girl) wore an original Slovak village costume from Liptó County.

In the course of the 19th century the position of the peasantry within society changed and together with it there was also a change in the image formed of the peasantry and in plays presenting peasants. The expectations of the public regarding popular plays and peasant costumes also changed. Ethnographic authenticity did not become a requirement, nor was it essential for the popular plays and the actors playing peasant figures to make an impression on the public and on peasant audiences. By the end of the 19th century there was a great increase in the number of amateur companies in country towns and their performances included peasant actors who were more natural and also more authentic than the professional actors in their own everyday and festive costumes. Later the village performances of popular plays became practically a part of popular life.



Magyarország a *Kronprinzenwerk*ben¹

A Rudolf trónörökös által kezdeményezett és szerkesztett *Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild* (ÖUMWB) és az *Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és Képben* (OMMIK)² 1885–1902 között jelent meg. Gigantikus mű, német és magyar nyelvű változata egyaránt körülbelül tizenkétezer oldal terjedelmű. A magyarok (pontosabban: a magyarországiak) benne voltak a vállalkozásban mint a bemutatás tárgya, mint a Monarchia jelentős része, mint az egyik „birodalomfél”, másfelől mint a kötet sorozat egyik kiadója, finanszírozója Ausztria (a Birodalmi Tanácsban képviselt királyságok és országok) mellett. A megjelent kötetek közül a német nyelvű sorozat huszonnégy kötetéből „közös” volt három kötet (két Bevezetés, egy Bosznia-Hercegovina), az osztrák „birodalomféllel” foglalkozott tizenhárom kötet, a magyarral hét + egy kötet (a + egy volt Horvátország). A magyar nyelvű sorozatban (amely fél kötetek egybekötése révén huszonegy kötetből állt) volt két közös, tizenegy osztrák és hét + egy magyar kötet.

Rudolf – a Monarchia jövőendő uralkodója – a *Kronprinzenwerk*kel a birodalom egységét, a népei közötti összetartást, megértést akarta erősíteni.

„Dem Patriotismus, der Erkenntnis des Vaterlandes ist dieses Werk geweiht, von diesem Geist beseelt [...] auf dem staatsrechtlichen Boden des Dualismus stehend [A hazaszeretetnek, a haza megismerésének van szentelve ez a mű, ez a szellem lelkesíti /.../ a dualizmus államjogi alapján állva]” – mondta apjának, a császárnak, mikor a kiadvány első megjelent füzetét átnyújtotta.³ A trónörökös – az osztrák-magyar viszonyban – többet tűzött ki célul, mint az osztrák-magyar kiegyezés, az 1867. évi XII. törvénycikk. Az csak a „közös ügyekben” (hadügy, külügy, az előbbieket ellátó pénzügy) írt elő együttműködést. Rudolf programja azonban az OMMIK-ben közös birodalomtudatot, birodalmi patriotizmust, a Monarchia népei közt egymás kölcsönös megismerését tűzte ki célul. A dualizmus tartalmának erre a kibővítésére Magyarországon felfigyeltek. Jókai szemrehányásokat kapott, hogy mi jogon illeszti be Magyarországot a birodalom leírásába, és saját maga mi jogon nevezi a Monarchiát „tágabb hazájának”.⁴ Efféle ellenvetéseken kívül is az OMMIK-kal szemben a magyar közvéleményben ellenérzéseket váltott ki, hogy a közeli múltban lezajlott 1848–1849-es forradalomról és szabadságharcról, annak a magyar közvéleményben nemzeti hősnak tekintett vezetőiről, katonáiról csak szűkszavúan vagy egyáltalában nem esett szó. Erre vonatkozóan az uralkodó személyes tilalmával számolhatunk, aki például Kossuth Lajos nevének egyszerű említését sem tolerálta. (A *Kronprinzenwerk* sem jutott el legalább a név kimondásáig. Megjelenésének idején körülbelül negyvenévi távolságra volt csak 1848–1849 és körülbelül tizennyolc évre a kiegyezés, amivel Magyarország államterülete, jogrendszere, közigazgatása helyreállt, és a király, megkoronázva, áttért az alkotmányos uralkodásra.)

Az OMMIK a Monarchia népeinek a szülőföld és az egész Monarchia iránti ragaszkodását és büszkeségét kívánta erősíteni. Ez a szándék elterelte a figyelmet a valóság súlyos problémáiról. Egy magyar történelmi összefoglalás véleményét idézem Jókairól, a *Kronprinzenwerk* magyar szerkesztőjéről, aki érvényes az egész könyvsorozatra:

„[...] miközben emberségre és hazafiságra nevelt Jókai, egyben vakká is tette olvasóit. Az a világ, amely-

1 Ennek a dolgozatnak egy korai változata a bécsi és a ljubjanai egyetem néprajzi tanszékei által 1998. november 11–14. közt Szlovéniában, Gozd Martuljek üdülőhelyen, Reinhard Johler (Bécs) és Jurij Fikfak (Ljubljana) által szervezett nemzetközi néprajztörténeti konferenciára készült. A konferencia címe *Állam és nemzet között: a néprajz Közép-Európában az évszázadfordulón* és *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild*. A konferencián a Monarchia utódországainak kutatói beszéltek a *Kronprinzenwerk* létrejöttéről, tartalmáról, szerkesztéséről, hatásáról. (A konferencián a „Kronprinzenwerk” [= „trónörökös főherceg műve”] kifejezést gyakran használták az ÖUMWB-ra és az OMMIK-ra való hivatkozásra.) Jelen tanulmány az OTKA T 30291 kutatási program keretében készült.

2 ÖUMWB I–XXIV. kötet, Bécs, 1884–1902; OMMIK I–XXI. kötet, Budapest, 1884–1901.

3 Rede des Kronprinzen an seinen Vater, Kaiser Franz Josef I [...] am 1. Dezember 1885. (ZINTZEN, Hrsg. 1999. 282).

4 Ehhez hozzájárult, hogy 1886-ban Jókainak egy előadása közben kiszaladt a száján a Monarchiára vonatkozóan, hogy az az ő „tágabb hazája”. A magyar szóhasználatban azonban a hazának nem volt „tágabb értelmezése”. Jókai a *Vasárnapi Ujság* 1886. január 10-i számában hosszú, nem eléggé meggyőző magyarázkodásra kényszerült.

ben az író élt, súlyos problémáktól volt terhes, és radikális változásokat értelt. Abban viszont, amelyet olvasóinak mutatott, harmónia uralkodott [...] és az örök emberi értékek diadalmaskodtak. A nagyhatalmi ábrándok terjesztéséhez nem, de a nemzet veszélyérzetének eltompításához és a problémákat elfedő önámításhoz” – így az OMMIK is hozzájárult (ROMSICS 2000. 87).

Az 1880-as években az osztrák birodalomfelet valamivel meghaladó ütemben fejlődött a magyar gazdaság; a magyar irodalom, művészet virágkorát élte, Budapest modern nagyvárossá fejlődött. Az ország lakosságának azonban mintegy a fele nem magyar volt, hanem román, szlovák, német és más etnikai csoportok tagja.

A pezsgő gazdasági és kulturális élet mellett nem törlődtek el a szabadságharc és Ferenc József abszolutisztikus uralkodásának emlékei sem. Kívülálló számára meglepő lehetett, hogy egészen 1918-ig a magyar parlamentben a képviselők nem az Európa-szerte szokásos jobboldalbaloldal, konzervatív vagy radikális beállítottság szerint foglaltak helyet, hanem a szerint, hogy helyeslik-e az osztrák–magyar kiegyezést, vagy elvetik, módosítani kívánják. A magyar szavazók többsége ellene volt a kiegyezésnek.⁵ A dualizmus ellen szavazók azonban legnagyobb részét nem szeparatista törekvéseket, nem az Ausztriától és a dinasztiaától való elszakadást tekintették cél-
nak, hanem a függetlenségnek azt a nagyobb mértékét, amit 1848-ban az első magyar népképvi-
seleti országgyűlés által kidolgozott és Ferdinánd császár és király által jóváhagyott alkotmány
már korábban biztosított.⁶

Az 1867. évi. XII. törvénycikket, a kiegyezést a magyar országgyűlés 257:117 arányban fogad-
ta el, huszonkét képviselő és a horvát képviselők távollétében. Ezzel azonban az új dualista poli-
tikai berendezkedés még nem szilárdult meg. A politikai stabilizálódás a parlamentben 1875-ben,
a kiegyezést létrehozó Deák Párt és az addig ellenzéki „balközép” fúziójával, a most már teljes
egészenben kiegyezéspárti Szabadelvű Párt létrejöttével valósult meg. Tisza Kálmán, a korábban el-
lenzéki Szabadelvű Párt vezére 1875-től 1890-ig mint miniszterelnök állandó parlamenti többség-
gel a háta mögött irányította az ország ügyeit. Az ellenzékét a Függetlenségi és 48-as Párt alkotta.

„A pártstruktúra alapvető rendező elve nem az ideológiai vagy osztálykötődés, hanem az ügy-
nevezett közjog, azaz a kiegyezéshez való viszony volt. [...] Társadalompolitikai szempontból
mindkét párthoz tartoztak liberálisok és konzervatívok, s nemzeti szempontból mérsékeltek és
radikálisok.”⁷

Lássunk néhány elemi adatot az osztrák–magyar arányokról a Monarchián belül! A Monarchia
676 333 km² összterületéből az osztrák félre 300 226, a magyar Szent Korona országaira 324 005
km² jutott, de ebből 43 595 km² Horvát-Szlavónországé volt. Bosznia és Hercegovina osztrák-
magyar megszállás alatt lévő, utóbb anektált területe 52 102 km²-t tett ki. Ha egy-egy évben
körülbelül százezer újoncot hívtak be, közülük 40 000-et Magyarország adott, és ezeknek mintegy
fele lehetett magyar anyanyelvű. A közös költségek szétosztásában érvényesülő arányszám a
„kvóta” volt, amit tízévenként újratárgyaltak. (Ez hozzávetőleg kifejezte a két birodalomfél egy-
máshoz viszonyított adózóképességét, nemzeti jövedelmét.) 1867-ben a gazdaságilag kevésbé fej-
lett Magyarországra harminc százalékot, az osztrák
birodalomfélre hetven százalékot terheltek. Magyaror-
szág gazdasági fejlődésére tekintettel a magyar tehervi-
selés a század végére 32,5, majd 34 százalékra nőtt,
1907-től pedig 36,4 százalék volt (vö. ROMSICS 2000. 15–
19). 1869-ben a Monarchia lakosságának 42 százaléka
Magyarországon élt.

5 Az ország magyarlakta területein a hat-
vanhetes kormánypárt a rendszer mintegy fél
évszázados fennállása idején – két kivételtől
eltelkintve – soha nem jutott többségre, és ál-
táiban a magyar lakosságnak csak mintegy
negyven százaléka támogatta (SORBA 2003.383).

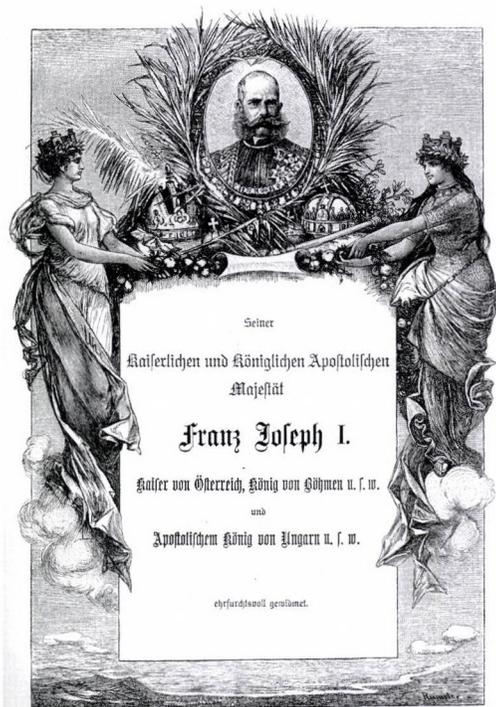
6 A magyarok olyannyira nem készülőd-
tek egy Ausztriától való elszakadásra, hogy a
Monarchia összeomlásakor, 1918-ban telje-
sen felkészületlenek voltak, szemben kidol-
gozott tervekkel rendelkező, jól szervezett
szomszédaiakkal (vö. Kiss 1996. 47, 60).

7 Vö. ROMSICS 2000. 19. JÓKAI 1992. 312.,
Trefort Ágoston Jókainak, 1885. július 1.

8 JÓKAI 1992. 302–303, Trefort Ágoston Jó-
kainak 1885. július 1. A *Vasárnapi Újság* 1884.
június 24-i számában latolgatták azt a lehető-
séget is, hogy a bécsi és budapesti állam-
nyomda előlegével megindulhat a kiadás, és
nagyobb példányszám esetén a sorozat utóbb
maga fedezi a felmerülő költségeket.

lett Magyarországra harminc százalékot, az osztrák
birodalomfélre hetven százalékot terheltek. Magyaror-
szág gazdasági fejlődésére tekintettel a magyar tehervi-
selés a század végére 32,5, majd 34 százalékra nőtt,
1907-től pedig 36,4 százalék volt (vö. ROMSICS 2000. 15–
19). 1869-ben a Monarchia lakosságának 42 százaléka
Magyarországon élt.

A kiegyezés a külügyet, a hadügyet (a hadsereg
fenntartását) és az ezek számára szükséges pénzügye-
ket minősítette „közös ügynek”. Ha a Monarchia más
cél is „közös” pénzzel kívánt támogatni, arra a közös
költségvetés jóváhagyásakor kellett előterjesztést tenni.
Bár a *Kronprinzenwerk* anyagi ügyeire vonatkozó doku-
mentumokat nem ismerem, feltételezem, hogy ezzel az
eljárással biztosítottak állami dotációt erre a célra is.
Trefort Ágoston magyar kultuszminiszternek egy 1885-
ben Jókaihoz intézett levele szerint abban az évben
hatezer koronát kapott a *Kronprinzenwerk*, de ennek
egy részét Jókai már 1885-ben felhasználta. Ezt az
összeget 1886-ban Trefort levonta, az előlegösszegek
után járó szokásos kamattal együtt.⁸



1. kép. Ajánlási lap (Widmungsblatt) az ÖUMWB első kötetében (1884)



2. kép. Ajánlási kép (Widmungsblatt) az OMMIK első kötetében (1884)

Rudolf kiadói vállalkozásának talán túl körülményes megindítása is ezzel a bonyolult „duális” ügyintézésrel függhet össze. Az OMMIK kiadásának pénzügyi következményei voltak, mivel a kiadvány utóbb az osztrák és a magyar költségvetésből támogatást kapott. Ezzel tisztában volt Rudolf trónörökös is, és vállalkozásához megszerezte a szükséges hozzájárulásokat. Beadványban kért engedélyt császári és királyi apjától, amit nyolc nappal később – ugyancsak írásban – meg is kapott. Megkereste gróf Tisza Kálmán magyar miniszterelnököt is, és megkérdezte, hogy Magyarország közreműködik-e a *Kronprinzenwerk* megvalósításában.⁹

„Tisza úr, a magyar miniszterelnök, a trónörökös elgondolásait rögtön, vonakodás és késlekedés nélkül, lelkes egyetértéssel és teljes hozzájárulással fogadta.”¹⁰

A Tiszával folytatott beszélgetésről beszámolt már a *Kronprinzenwerk*ről kiadott első sajtóközlemény a *Neues Wiener Tagblatt* 1884. március 27-i számában, onnan idéztem a fenti mondatot. A bécsi lap szerkesztője, Moriz Szeps tudta, hogy fontos politikai döntésről van szó, és tájékoztatni akarta olvasóit, hogy a trónörökös kiadói vállalkozását a protokollnak megfelelően osztrák és magyar részről egyaránt jóváhagyták.

A *Kronprinzenwerk* hozzájárult az *Osztrák–Magyar Monarchia* államelnevezés elterjesztéséhez is, mely akkoriban sem belföldön, sem a külkapcsolatban nem vált még általánosan használttá. Az Osztrák–Magyar Monarchia létrejöttével megváltoztak a régi osztrák állam jelvényei, ikonográfiája is. A folyamat lassan haladt, az új duális államcímert például csak 1916-ban ter-

9 Rudolf főherceg sokra becsülte Tisza Kálmánt mint az ő szemében határozott, erős akaratú, korrekt liberális politikust, a Brigitte Hamann által közölt, egykor névtelenül megjelent újságcikkeiben tisztelettel írt róla. Tiszát a magyar politikusok „a Generális”-nak hívták, mint tekintélyelvű, „erős” embert. 1875-ben Tisza Kálmán vitte végbe a Deák Ferenc-féle liberális Kiegyezés Párt és az addig balközép, ellenzéki Szabadelvű Párt fúzióját, mely ettől kezdve a kiegyezés mellé állt.

10 Moriz Szeps: *Erkennet euch selbst*. *Neues Wiener Tagblatt* 27. März 1884. 1–2.; idézi ZINTZEN, Hrsg. 1999. 274.



3. kép. Puttó írás közben az ÖUMWB első kötetének végén, a 256. lapon



4. kép. Fialat angyal írás közben az OMMIK első kötetének végén, az 594. oldalon. Idősebb, mint osztrák társa, amint Magyarország múltja is (valamivel) régebbi Vágó Pál rajza

vezték meg és vezették be. Maga a *Kronprinzenwerk* is – kezdve a címlapjától, tartalomjegyzékétől – a Monarchia igen differenciált ábrázolása volt. Szerepet vállalt az új jelvények meghonosításában is.

A *Kronprinzenwerk* élén a Ferenc Józsefnek szóló ajánlás, a Widmungsblatt, a német és a magyar nyelvű kötetben kis eltéréssel, két lebegő nőalakkal jeleníti meg osztrák felfogás szerint a két birodalomfelet, az uralkodó arcképének két oldalán (1-2. kép). A magyar kötetben a két jelképes nő viseli a két koronát, ez talán a népszuverenitás, a „két állam” elvére is utal. A magyar képen a hölgyek lábánál a háttérben a két fővárost jelzik jellegzetes épületeik: a Stefansdom és a budai királyi palota.¹¹ A két korona többször is előforduló jelkép a kötetben a Monarchia duális struktúrájának kifejezésére. A német nyelvű bevezető kötetben a történelmi rész végén egy puttó feltehetően történelmet ír egy tekerésre, előtte az osztrák császári korona és kissé hátrább a magyar korona látható. A magyar kiadásban ugyanezen a helyen egy néhány évvel idősebb angyal (valószínűleg utalás a korábbi magyar államalapításra) írja a történelmet, és mellette a két korona megcserélt sorrendben látható, elől van a magyar (3–4. kép). A kötetek belső fejezeteinek bevezető címlapjai itt-ott szintén teret adtak allegorikus ábrázolásokra. Egy visszautasított képet, Zichy Mihály víziószzerű összefoglalását a magyar történelemről később még idézni fogjuk. Ehhez a képhez fűzte hozzá Marosi Ernő a közeli múltban, hogy „arról tanúskodik [...] hogy az allegorikus történelemábrázolás ekkor még mennyire élő, beszélt és közérthető nyelv” volt (MAROSI 2000. 14). Ez azt is jelenti, hogy az OMMIK kötetekben még sok olyan vélemény, értelmezés, asszociatív kapcsolat lehet elrejtve, amelyet a számunkra már szokatlan allegorikus kifejezőmód miatt külön meg kell fejtenünk.

Kötetek és szerkesztők

A *Kronprinzenwerk* terveinek megbeszélésére Rudolf 1884. március 25-re, Bécsbe hívta össze az első szerkesztőbizottsági értekezletet, amelyen Jókai Mór volt az egyetlen magyar meghívott. (Rudolf megkérte Jókait, hogy érkezzen fél órával a kitűzött idő előtt, hogy előzetesen négy-szemközt is beszélhessenek.) A könyvsorozat ekkor megtárgyalt tervét közölte a *Neues Wiener Tagblatt* 1884. március 27-i száma, Magyarországon pedig a *Vasárnapi Ujság*. A Magyarországról szóló rész szerkesztésére fölkért Jókai kifejezte, hogy a saját közreműködését csak külön magyar kötetek esetében és ezek Budapesten folyó szerkesztése mellett tudja elképzelni. Hogy mi volt Jókai bejelentésének háttérében, egyelőre nem tudjuk pontosan. Mint már említettük, az alakuló ülést megelőzően Rudolf beszélt gróf Tisza

¹¹ A két Widmungsblatt azért is figyelmet érdemel, mert a „dualista ikonográfia viszonylag korai alkalmazásai” – Gerald Stourzh és Ernst BRUCKMÜLLER (1995. 260) értelmezése szerint.

Kálmán miniszterelnökkel, kérte és meg is kapta a magyar közreműködés ígérését a *Kronprinzenwerk* közös kiadásához. (Ebben a közreműködésben már ekkor benne lehetett a kiadási költségek részarányos közös viselése is, talán a költségvetésben begyakorlott osztrák és magyar „kvóta”-rendszerben.) Figyelembe véve, hogy hét kötetről volt szó, és a magyar kötetekbe végül 104 szerző és 66 illusztrátor, művész dolgozott, ez a szervezeti megoldás (a budapesti magyar szerkesztőség) gyakorlatilag indokoltnak, célszerűnek tűnik. Jókai számára pedig a külön magyar szerkesztőség melletti kiállítás alkalmat adott, hogy dokumentálja (a magyar közönség előtt), hogy ő szilárdan a magyar érdekek képviselője, miközben csatlakozik egy, a Monarchiát megőrkítő vállalkozáshoz.¹²

Brigitte Hamann és mások véleménye szerint Rudolfnak „a magyarok tiltakozása után” föl kellett adnia az egységes sorozat tervét, és helyébe „két külön kiadás... két szerkesztőségben elkészítve” jött.¹³ A megjelent német és magyar könyvsorozat szövege, képanyaga azonban pontosan azonos volt, és a magyar köteteket éppúgy átnézte nyomás előtt a bécsi szerkesztőség, mint a németeket a budapesti.

Szász Zoltán a *Kronprinzenwerk*ről megállapítja, hogy az enciklopédikus könyvsorozat „[...] átláthatóvá tette a főszerkesztő, Rudolf trónörökös, dualisztikus, nemzetek feletti látásmódját, de ugyanakkor Ausztria államjogi gondolkozását is, épp úgy, mint a magyarok felfogását különleges helyzetükről” (Szász 1997. 67).

Ez a háromféle államfelfogást finoman, szinte észrevétlenül, feltűnés nélkül integrálni képes koncepció nyilvánul meg a kötet sorozat beosztásában. Ausztria, illetve a Birodalmi Tanácsban képviselt királyságok és országok esetében történetileg adottak voltak a középkortól kialakult tartományok (Alsó-Ausztria, Tirol, Stájerország stb.), illetve később a Habsburg Birodalom által megszerzett országok, országrészek (mint Galícia, Bukovina, Dalmácia), melyek többé-kevésbé hasonló nagyságrendbe tartoztak. Két kötetet kapott Csehország és mellette a mai Cseh Köztársaság további részeit ölelte fel Morvaország és Szilézia kötete. Magyarország sosem tagolódott tartományokra, a Dunántúlnak vagy az Alföldnek sosem volt külön fejedelme vagy őgrófja. Egyedül Erdélynek volt több évszázadon átnyúló, viszonylagos önállósága, akkor amikor az ország középső része oszmán-török megszállás alatt volt. De Erdély éppolyan kisebb (közepes nagyságú) közigazgatási egységek (vármegyék) és szabad paraszti, valamint határőrkerületek mozaikjából állt, mint az Alföld vagy a Dunántúl, sőt a Dráva-Száva Horvátországhoz tartozó köze. Az OMMIK-ban a Magyarországra alkalmazott földrajzi beosztás öt „tartományt”, tájegységet (kötetet) hozott létre: Dunántúl, Alföld, Felvidék (Észak-Magyarország), ez utóbbi nyugati és keleti félre osztva, és Erdély, valamint Budapest. Ezeknek a „nagy-tájoknak” az átlagban 40-60 000 km² terjedelme megfelelt az ÖUMWB többi kötetében tárgyalt tartományok nagyságának.

Az eltérő alapokon álló beosztás befolyásolta a kötetek tartalmát is. Az osztrák birodalomfölfelében például a német nyelvű irodalom ismertetését az egyes tartományokban – mint Felső-Ausztria vagy Tirol – helyezték el, összesen tizenkét helyen. Magyarországon erre nehezen lett volna mód, az igazat megvallva néhol Ausztriában is kissé erőszakoltan valósult meg (vö. VAJDA 1994. 131–132). Az egész OMMIK-nak volt közös földrajzi és történeti bevezetése (a német kiadásban két kötetben, a magyarban egybekötve és összeszámozva). A történelmi bevezetés középpontjában a Habsburg család története, a császárok, illetve királyok háborúi, házasságai, belső reformjai, kiváló hadvezérei és miniszterei álltak. A dualizmus alapján Magyarországot egy kis földrajzi és történeti toldalék képviselte ebben a Monarchia-bevezetésben. A Habsburg-dinasztia története azonban szétágazva folytatódott a többi ország, tartomány kötetében is, ahol a család egyes tagjai helytartók, politikusok voltak, hadat viseltek, stb. Földrajzi és történeti bevezetéssel indított a többi birodalomrész kötete is. Magyarország összesen hét kötetéből az egyik az említett bevezető ismereteket hozta. A birodalmi trónon uralkodó Habsburgok egyben magyar királyok is voltak, de a magyar kötetbe nem kerültek be a francia és északi hadjárataik, örökösödési gondjaik is csak módjával. Kiemelték viszont megkoronázásukat Szent István koronájával. II. József, a „kalapos király” esetében azt a díszes menetet mutatták be, amelyik a bécsi kincstárból – nem sokkal II. József halála előtt – visszakisérte a magyar koronát magyarországi, törvényes

12 A későbbi Jókai-párti emlékezések – így Mikszáth Kálmán több kiadásban megjelent Jókai-életrajza – kiemelte Jókai „férfias kiállását” a magyar érdekek mellett (MIKSZÁTH 1960).

13 HAMANN 1999. 229–230. Ugyanott, továbbá: „Ezzel keresztülhúzták Rudolfnak azt a fontos törekvését, hogy egy egységesen vezetett, bár változatos alakban [megjelenő] birodalmat dokumentáljon.” (Hamann erre a más osztrák történészeknél is felbukkanó föltevésre nem hoz bizonyítékot. Sokkal valószínűbb, hogy a meglévő duális állam-szervezet ábrázolását és erősítését tartotta célszerűnek.)

őrzési helyére, a pozsonyi várba (talán ezzel jelezve a neheztelést amiatt, hogy Ferenc József szintén koronázás és az alkotmányra tett eskü nélkül uralkodott tizenhét éven át). Nagy helyet, relatíve sok képet kaptak továbbá a magyar felkelők és kivégzett összeesküvők, a Bécs ellen harcoló erdélyi fejedelmek és Rákóczi kurucai. Rudolf elve az volt, hogy a történelemből nem kell sem szereplőket, sem eseményeket azért kihagyni, mert egykor a Habsburgok számára kellemetlenek voltak.

Az OMMIK kötetei az államigazgatási, tartományi és földrajzi, nagytáji határokat követték. A többségi etnikum mellett a többi ott lakó nemzetiségről, népcsoportról, kisebbségről két módon kaptak az olvasók tájékoztatást: külön fejezetben (fejezetekben) az illető népcsoport nyelvről, irodalmáról, népköltészetéről, néprajzáról (viseletéről, ünnepi szokásairól). A többnyire ezzel együtt alkalmazott másik módszer az volt, hogy a tárgyalt tartomány földrajzi rendben haladó leírása megemlékezett az ott lakó népcsoportokról, köztük a nemzetiségekről is, történelmi emlékekről, hegyek, barlangok, tavak és más természeti jelenségek elnevezéséről és a hozzájuk kapcsolódó mondákról stb. Az előbbi megoldásra példa – az örökös tartományok közül – Tirol, ahol az olaszokról, Karintia, Stájerország, ahol a szlovénekről külön terjedelmes fejezetek szólnak. Magyarországon hasonló külön nyelvi, irodalmi, néprajzi jellemzést kaptak a szlovákok (szerzők: Pechány Adolf, Sochan Pál, Czambel Sámuel), a rutének (Anton Hodinka), a románok (Moldován Gergely), az észak-magyarországi és az erdélyi szászok, az alföldi svábok, a nyugat-magyarországi németek, hiencek (Adolf Schullerus, Friedrich Jekel, Traugott Teutsch, Herrmann Antal), a szlovének (Bellosics Bálint), a horvátok és a szerbek (Anton Hadži). Rudolf elképzelésében a *Kronprinzenwerk*nek „népképviseleti” vagy „dialogikus” jellege volt. Lehetőleg az ismertett népcsoportból származó, helyi nyelven beszélő szerzőket keresett az egyes tartományok és népcsoportok bemutatására. Rudolf 1884. augusztus 1-jén Jókaihoz írt levelében javasolta, hogy a magyarországi nemzetiségek ismertetésére közülük válasszon a szerkesztőbizottságba szerkesztőt, a szöveg megírásához szerzőt:

„Önnek fekszik érdekében, hogy tekintve a kis nemzetiségek érzékenységét, a felelősség egy része saját fajtársaik vállaira háríttassék át. Czélszerűnek látszanék továbbá, ha Ön programjának főpontjai ezen urakkal mielőbb közöltetnének a végből, hogy az általuk nem személyesen kidolgozandó cikkekre nézve alkalmas munkatársakat hozhassanak javaslatba.” (JÓKAI 1992. 246.)

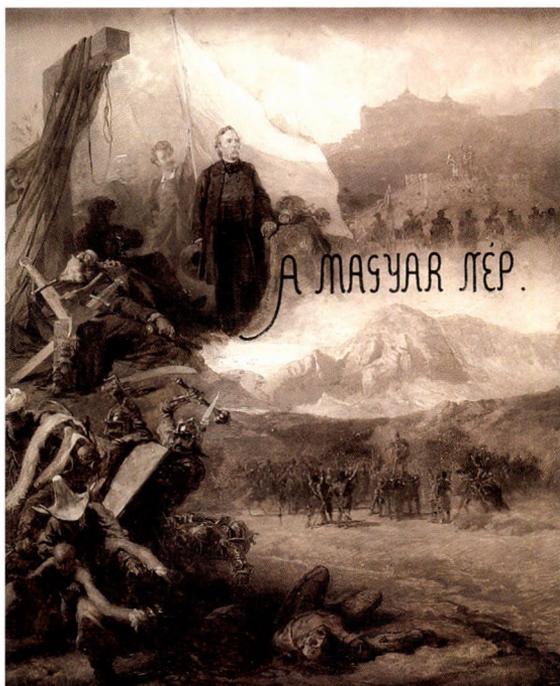
Ezzel összhangban volt a bécsi mellett a budapesti szerkesztőbizottság. Ugyanezt az elvet követte a magyar szerkesztőbizottság is, amikor külön horvát szerkesztőséget állított föl Zágrábban, a horvát kötet megszerkesztésére (melyben a budapestiek csupán két delegátussal voltak képviselve, és ahonnan a zágrábiak szintén két képviselőt küldtek Budapestre).¹⁴

A nemzetiségi kérdésben Jókai a parlamentben toleráns, megbékélésre törekvő álláspontot képviselt. Ez jellemzi szerkesztői tevékenységét is. Elküldte például a kolozsvári egyetem román nyelv- és irodalomprofesszorának, a román származású Moldován Gergelynek az Erdély-kötetben tárgyalni kívánt, román vonatkozású történelmi emlékek, természeti nevezetességek jegyzékét. Moldován Jókai javaslataival szinte mindenben egyetértett, de több jelentős kiegészítést javasolt, például Horea és Cloșca, valamint Avram Iancu román fölkelő vezér házának, lakóhelyének leírását.¹⁵ Jókai megköszönte, és meg is fogadta a tanácsokat, és Moldovánt kérte meg a románokról szóló fejezet megírására is.

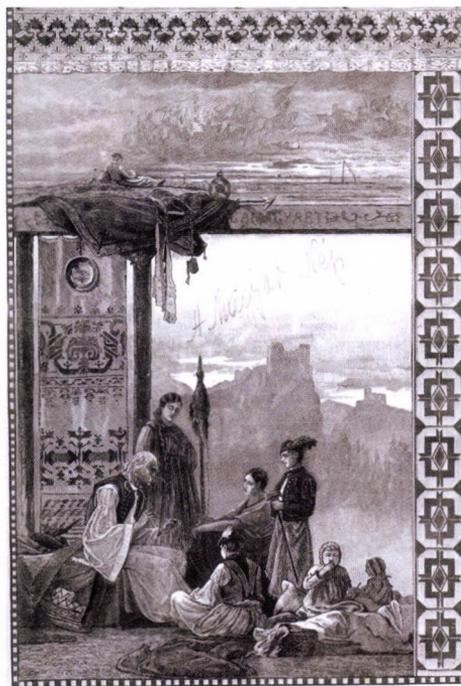
Kik dolgoztak együtt a magyar szerkesztőbizottságban és a mellette felállított külön pénzügyi és művészeti bizottságban? Szükség volt olyan tekintélyes és közkedvelt személyiségekre, akik a közvélemény előtt a vállalkozás jelentőségét kifejezték, hitelesítették, és megkönnyítették a további közreműködők megnyerését. Ilyen szerepe volt a magyar szerkesztőbizottság tiszteletbeli elnökének, Haynald Lajos bíborosnak, kalocsai érseknek, akinek következetes álláspontja volt a kor változó történelmi, politikai helyzeteiben. 1849 júniusában a (Béccsel harcban álló) magyar kormány mozdította el állásából, mert nem hajtott végre egy egyházi jogba ütköző rendelkezést. 1860-ban viszont – már mint püspök – a bécsi kormánnyal, Ferenc Józseffel szembeni tiltakozásból ment emigrációba Rómába, mivel egy jogba ütköző császári rendelkezést nem fogadott el. 1867-ben jött haza. Néhány év múlva a pápa kardinálissá nevezte ki. Haynald közkedvelt, barátságos, puritán életű, jótékony ember volt. Mint a növényrendszertan világszerte ismert kutatóját is kérték, hogy a növénytan szempontjából kísérelje figyelemmel az OMMIK munkáját. Jókai és Tisza Kálmán református volt, számukra előnyös volt, hogy egy katolikus egyházi főméltóság

14 A Magyarországot ismertető hét kötet „Magyarország” főcím alá volt besorolva, Horvát-Szlavónország köteté azonban „A Szent István Koronája Országai” cím alá.

15 JÓKAI 1992. 237–238, Moldován Gergely – Jókainak, 1884. június vége.



5. kép. *A magyar nép*
Zichy Mihály belső címlapterve az OMMIK harmadik magyar kötetéhez, nem közölték
Petőfi Irodalmi Múzeum (57.353.1)



6. kép. *A magyar nép*
Feszty Árpád címlap-kompozíciója az OMMIK harmadik kötetébe, a visszaautósított Zichy-kép helyett

képviseli a magyar szerkesztőséget a császár és király, illetve a trónörökös előtt. Maga Rudolf figyelmeztette Jókait, hogy Haynald mint bíboros egyenlő rangú a királyi herceggel, így Bécsben, ahol a magyar szerkesztőség volt a vendég, Haynald a vendégjog alapján is mindkét bizottság nevében szólhatott a császár és király előtt.

A magyar szerkesztőbizottság népszerű elnöke Jókai, a bizottság titkára, Jókai helyettese pedig Nagy Miklós volt. Nagy Miklós máskülönben a Jókai által 1854-ben alapított *Vasárnapi Ujságot* szerkesztette. A szerkesztőbizottságnak az OMMIK utolsó füzetében megjelent összesítő áttekintés szerint 1901-ben tizennégy tagja volt, köztük a földrajz, a történettudomány, a régészet kiemelkedő kutatói, így a földrajz professzora, Lóczy Lajos, Pauler Gyula, az Országos Levéltár igazgatója, gróf Keglevich István, a Nemzeti Színház igazgatója, az egyháztörténész Fraknói Vilmos katolikus püspök. Tagja volt még a szerkesztőbizottságnak a zágrábi horvát szerkesztőség két tagja és a budapesti bizottság állandó bécsi összekötője, Thallóczy Lajos udvari tanácsos, levéltáros, aki részt vett a bécsi szerkesztőbizottság ülésein is. Az ekkoriban már működő Magyarországi Néprajzi Társaság vezetőségéből a rendkívül ügybuzgó Herrmann Antal volt jelen. Budapesten kilenc főből álló „szerkesztőségi, belső munkatársi gárdát” is szerveztek Jókai és Nagy Miklós tehermentesítésére. Herrmann Antal ebben a csoportban is dolgozott, mellette Katona Lajos, a kitűnő folklorista is.¹⁶

Rudolf folyamatosan tartotta a kapcsolatot Jókaival és rajta keresztül a magyar szerkesztőbizottsággal. Több mint húsz Jókaihoz magyarul, egyre javuló stílusban írt levele maradt fenn.¹⁷ Sürgős ügyekben, például az egész sorozatot bevezető szöveg jóváhagyása ügyében egymást követő napokon is írt, válaszolt. 1884. november 28-án arra kérte Jókait, hogy ha legközelebb

16 A szerkesztőségi belső munkatársak névsora: Ballagi Aladár, Herrmann Antal, Jancsó Benedek, Katona Lajos, Király Pál, Molecz Károly, Pasteriner Gyula, Szívós Béla és Váczy János.

17 Jókai levelezésének harmadik-negyedik kötetében olvashatók, az utóbbi nyomdai korrektúrapéldányába tekinthetem bele, amiért köszönetet mondok Györfly Miklós szerkesztőnek.

együtt lesznek Pesten, egy-két szót igazítsanak a szövegen. 1885. január 12-én egy olyan változatot küldött Jókainak, amelyet az ő javaslatainak megfelelően korrigált. 1885. április 23-án – a választ 25-ére várva Bécsbe – küldött egy korrektúrát, mely „változást többé nem szenvedhet, Ő Felsege által jóváhagyatván”. 1885. augusztus 10-én Rudolf nyugtázza a Jókai által személyesen magyarra fordított bevezető cikket, de kéri, hogy Jókai egyes német neveket hagyjon meg eredeti formájukban.

Budapesten a szerkesztőbizottság üléseinek dokumentumai még föltáratlanok. Tudjuk viszont, hogy ünnepi esemény volt, amikor Rudolf főherceg személyesen vett részt a magyar szerkesztőbizottság ülésén, ilyenkor fogadást adott a szerkesztőség tagjainak. 1888. február 12-én, Budapesten villásreggelire hívta a magyar szerkesztőket és a szerzőket az Angol Királynő szálloda dísztermébe. Jókai ebből a villásreggeliből „sajtóeseményt” csinált. A *Vasárnapi Ujság* (amit 1854-ben Jókai indított meg) két számának is a „királyfi irodalmi lakomája” volt a fő témája. Közölték a negyven meghívott névsorat (sőt ugyanezeket a neveket időmértékes versebe foglalva is!) és a pohárköszöntők szövegét. Cikkek méltatták, hogy korábbi (a Habsburgok előtti) magyar uralkodók hogyan pártolták a tudományt és a művészeteket. Vágó Pál festőművész lerajzolta az asztalnál ülő meghívottakat (Rudolf jobbán Haynald bíboros ült, bal oldalán Jókai Mór), és egy csoportképet arról a jelenetről, amikor a résztvevőket Jókai bemutatja a főhercegnek (7–8. kép).

A bécsi és a budapesti szerkesztőbizottság örködött azon, hogy a kiadvány megmaradjon a Rudolf által kitűzött eszmei keretekben, tudományosan hiteles legyen, és azon is, hogy a kéziratok ne lépjék túl a meghatározott terjedelmet. Egy-egy beérkezett kéziratot Jókai, Nagy Miklós és még további szakemberek is átnéztek, javításait, javaslataikat az előre kinyomtatott korrektúra-lapok margójára jegyezték föl különböző színű tintával (Jókai tintája rózsaszínű volt). Különösen nagy gondot jelentett a szövegek „gyalulgatása”, míg belefértek végre a megszabott terjedelembé. „Olyan munka ez – Jókai szerint – mint mikor a »Rákóczi-induló« beleszorítják egy muzsikáló zseborába.”¹⁸ Az osztrák és a magyar szerkesztőbizottság a kéziratokat elküldte a másiknak, Bécsből Budapestre, Budapestről Bécsbe, hogy a nyomdába küldés előtt a pontatlanságokat, félreértéseket a másik bizottság szóvá tehesse. Mindkét bizottság tagjai korrekt magatartásra törekedtek a császár iránt (akinek személyisége, úgy tűnik, ott lebegett a szerkesztőbizottságok fölött), és nem akarták megbántani a Monarchia egyik népét, hitfeleketét, foglalkozási csoportját sem. Mindkét bizottság észrevételt tehetett, és komoly nézeteltérés esetén vétőjoggal élhetett, ha a másik szerkesztőség az ő szempontjukból sérelmes, félreértett dolgot írt volna.

Jókai levelezésében egy bécsi vétőakció nyomát találtam, ami a következőképpen rekonstruálható. Magyarország legújabb kori történetébe (OMMIK harmadik kötet) a szerkesztő, maga Jókai hosszabb szakaszt írt a magyar reformkorról, az 1848–1849-es forradalomról és szabadságharcról. Bécsből Weilen – maga is egykori 1848-as – mély érzelmi átfűtöttséggel ragaszkodott ennek a hosszú szakasznak radikális rövidítéséhez. A levélből kitetszően egyébként az osztrák párhuzamos kötetben, az ausztriai 1848-as eseményekről szóló szakaszban is voltak olyan részletek, melyeknek módosítását, törlését már korábban a magyar szerkesztőség javasolta azzal a megjegyzéssel, hogy jobb lenne az egész legújabb kort csak néhány szóval érinteni, és így az akkor még kényes kérdéseket elkerülni.

„Tisztelt Barátom! – írta Weilen – Magyarország történetének befejezése az előttem fekvő formában számomra teljességgel lehetetlennek látszik.” Végül is „[...] igen felelősségteljes helyzetünkben egyikünk sem felejtetheti el egy pillanatra sem, hogy ennek a műnek a megalkotója és fenséges védnöke egyben Ausztria-Magyarország jövődő uralkodója.”¹⁹

Ez a példa egyébként arra is rávilágít, hogy a két bizottság nem „etnikus ellentétekben gondolkodott”, és nem esetleges „osztrákellenes” vagy „magyarellenes” mondatokat javasolt törlésre. Arra ügyelt, hogy a *Kronprinzenwerk* ne keltsen olyan látszatot, hogy helyteleníti az uralkodó politikáját.

Egy esetben tudtam nyomon követni egy rajz, egy belső fejezet címlapjának visszautasítását. A kép elkészítésére Jókai Mór a Szentpéterváron élő Zichy Mihály festőművészt kérte föl, tíz további képpel együtt. Kért egy címlapot is *A magyar nép* című fejezethez, a Magyarországot bevezető harmadik kötetbe. Zichy 1848–1849 után, tehát 1887-ben már évtizedek óta Oroszországban élt mint elismert festő és grafikus. Az OMMIK számára

18 FÁBRI, szerk. 1998. 195. Eredetileg megjelent: *Vasárnapi Ujság*, 1886. január 10.

19 Josef Weilen levele Jókainak, Wien, 1887. január 27. Weilen idézte a magyar szerkesztőbizottságtól kapott levelet: „[...] talán helyén valóbb lenne az egész újabb időszakot csak néhány szóval érinteni, és ezzel elkerülni egyes kényes, még szinte aktuális kérdéseknek az említését”. Weilen azt kérte Jókaitól, hasonló módon járjon el az általa írt magyar szövegrészrel is.



7. kép. Rudolf trónörökös magyar írók és művészek közt:
bemutatók az „Angol Királynő társalgó termében”

Vágó Pál rajza

Vasárnapi Ujság, 1888. február 19.

8. kép. Rudolf trónörökös magyar írók és művészek között:
lakoma az „Angol Királynő”-ben (1888 február 12-én)

Vágó Pál rajza

Vasárnapi Ujság 1888. február 26.



készített címlapon mintegy a magyar történelmet foglalta össze egy tragikus látomásban. A kép háttérében, az alsó szinten a honfoglaló Árpád fejedelemmé választása, pajzsra emelése látható (896). Fölötte a budai királyi palota sziluettje előtt Ferenc József magyar királlyá koronázása során (1867) tesz négy kardvágást a négy égtáj felé. A kép középpontjában az osztrák–magyar kiegyezést előkészítő Deák Ferenc áll, előtte asztalon a magyar korona, jogar és kard. A kép bal oldalán gomolygó, harcoló, szenvedő alakok a magyar történelemből. Fölöttük az öngyilkos Széchenyi István kezéből kihull a pisztoly. Egy gyászfátyollal letakart akasztófa az 1849-ben Aradon kivégzett magyar katonai vezetőkre utal. Deák háta mögött az 1849-ben, csatában elesett Petőfi szellemalakja emeli magasra a zászlót, Széchenyi kezében az öngyilkos pisztoly (5. kép). Jókai valószínűleg megírta Zichynek, hogy ez a kép nem közölhető,²⁰ mire Zichy odaajándékozta Jókainak. Levélben mentegetődött, hogy Jókai ne lásson a képben „[...] valami hetyke, távoli földről nem is nagy bátorságot tanúsító felségsértést. [...] A sebek begyógyultak, de a sebhelek láthatók (úgy gondolom) nincs is okom ezeket eldugni.”

Zichy képe átdolgozva más magyar történeti munkákban jelent meg.²¹ Az OMMIK-ban (és az ÖUMWB-ben is természetesen) helyébe Feszty Árpádnak, Jókai vejének idillikus rajza került: időős parasztember mesél gyerekeknek, a háttérben hegyorom, várrom látható (6. kép).

Jókai Mór

Rudolf trónörökös az OMMIK szerkesztéséről-kiadásáról tartott első megbeszélésre meghívta Jókai Mórt mint a Magyarországot tárgyaló kötetek kiszemelt szerkesztőjét, aki hazájában már évtizedek óta ismert és ünnepezt író és a közfigyelem előterében tevékenykedő közéleti személyiség volt. Jókai vázlatos írói életrajzát itt azért idézem fel, mert úgy gondolom, pályafutása, romantikus – a *Kronprinzenwerk* korában már lassanként idejétmúlt – írói felfogása sok tekintetben befolyásolta a magyar kötetek témaválasztásait, mentalitását.

Jókai 1825-ben született, a gimnázium elvégzése után ügyvédnek tanult, ügyvédi vizsgát tett, és rögtön elindult írói-újságírói pályáján. Igen hamar tisztázódott benne két célkitűzés, az egyik: írni akart újságot, regényt, közre akart működni a magyar olvasó-, újságolvasó közönség megteremtésében, szélesítésében azért, hogy a műfajok és közlési módok „fentebb” és alacsonyabb regisztereit egyaránt használta. Másik célkitűzése: mintegy nemzeti feladatként „meg akarta írni”, irodalmilag akarta ábrázolni Magyarországot, kiterjesztve írói tevékenységét az ország különböző tájaira, különböző nemzetiségeire, vallásfelekezetekre, a változóban lévő, a rendi költötségekkel kilépő társadalom különböző életformáira, életpályatípusaira. Jókai irodalmi sikerei ellenére sem szakította meg kapcsolatait a sajtóval. Sok regénye eredetileg hírlapi folytatásokban, mint „tárcarégény” jelent meg, és gyakran használt fel regényeiben, elbeszéléseiben olyan témákat, amelyek néhány évvel korábban sajtószenzációnak számítottak. Ríportjait a szerkesztőségeknek nemegyszer „írásban és képben” adta le: maga megrajzolta az illusztrációkat is, mivel jó rajzoló volt.

„Eredeti szándékát tekintve Jókai regénye nem magasabb rendű regény – írta róla 1934-ben Szerb Antal – , hiányzik belőle a világnézeti nyugtalanság [...] a kielégíthetetlen lélektani kíváncsiság.”

Ami mégis megragadja a kései olvasót, „ami több a szórakoztató olvasmánynál, az számos történetének nemzeti, történelmi jelentősége és páratlanul színes, szuggesztív, nyelvi kifejező stílusa” (SZERB 1958 [1934]. 366). Jókai a maga korában igen népszerű volt, Európa-szerte ismerték, Victor Hugóval, Eugene Sue-vel, az idősebb Dumas-val hasonlították össze.

A közelmúltban Fábri Anna irodalomtörténész összefoglaló képet vázolt föl „Jókai-Magyarországról”, arról a képről, amelyet Jókai írásaiból a korabeli társadalomról össze lehet rakni. Jókainak harminckilenc (!), a kortárs Magyarországon játszódó regényéből a főbb

20 Christiane Zintzen az ÖUMWB-ből általa kiadott szemelvénykötet bevezetőjében írta meg, hogy Rudolf trónörökös tiltakozott a Zichy-kép közlése ellen, mert – több más résztéma mellett – ábrázolta Széchenyi Istvánt „a végzetes pisztollyal saját lehányatló kezében”, és Rudolf ellenvetése szerint „egy ilyen hírneves hazafit (*ruhreichen Patrioten*) ebben a műben nem ábrázolhatunk mint öngyilkost. Bármennyire magasztosak lehetnek is tettének kiváltó okai, az öngyilkosság nem szolgálhat dicsőítésre.” (ZINTZEN, Hrsg. 1999. 10.) Rudolf gesztusát és szavait Zintzen Jókainak Rudolfról tartott emlékbeszéde alapján idézte (megjelent: *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 1889. május 6. 4), az idézet Rudolfnak értelemserűen egy Jókaihoz intézett leveléből származhatott.

21 MAROSI 2000. 11–33. A Zichy-kép reprodukciója, Sinkó Katalin kommentárjával: MAROSI 2000. 614–615. A Zichy-képet reprodukálták Ausztriában is, így a Herwig Wolf-ram által kiadott *Österreichische Geschichte 1804–1914* kötete (RUMPLER 1997. 519).

szereplőket emelte ki, és megvizsgálta, hogy a magyar társadalom milyen rétegeiből, népi-nemzetiségi, vallási, foglalkozási stb. csoportjaiból kerültek ki. Kitűnt, hogy Jókai tudatosan törekedett a tájak és emberek sokféleségének megragadására. Hosszú, fáradságos utakat tett – lóháton, gyalog vagy hegyi folyókon tutajozva is –, hogy új és új vidékeket, embercsoportokat, életformákat ismerjen meg. „Terepmunkát” végzett. Regényeiben a magyarok mellett szerepelnek románok, szlovákok, erdélyi és felvidéki szászok, városi németek, osztrákok, örmények, görögök, törökök, cigányok. Jókai csaknem „végigélte” a 19. századot: közvetlen tapasztalatból ismerte még a bomló „ancien régime” feudális, rendi intézményeit, gondolkodását és utóbb a kialakuló nagyvárosi, polgári, kapitalista világ új típusait. Regényeiben megjelent az új társadalmi körülményekhez való alkalmazkodás, régi és új tragikus összeütközése, a kivándorlás, a kettős életvitellel való kísérletezés (vö. FÁBRI 1991). Jókai országábrázoló szándéka még világosabban látszik azokban a köteteiben, amelyekben útirajzokat, táj- és népleírásokat, életképeket gyűjtött össze: a *Magyarhon szépségei* tájleírásokat, a *Népvilág* falusi, mondhatnánk, néprajzi életképeket sorakoztat fel. A *magyar nemzet története regényes rajzokban* című írásban történeti elbeszélések, a *Forradalmi és csataképek 1848 és 1849-ből* című művében pedig a forradalmi esztendő emlékei jelennek meg. Országos levelezőhálózat gyűjtötte Jókai számára az éppen élőszóban forgalomban lévő anekdotákat. Ezeket *Tájadomák*, *Osztályadomák* (például táblabíró, színész, kortes, író, orvos), *Fajadomák* (például cigány, zsidó, román) kategóriákba osztva adta ki kötetben.²² Rendkívül termékeny író volt. 1894-ben Jókai Mór ötvenéves írói jubileuma páratlanul fényes megemlékezésekre adott alkalmat, az ország minden részéből megyék, városok, testületek összesen 218 küldöttsége köszöntötte Jókait, az ünnepi gyűlésen a hercegprímás és az országgyűlés felsőházának elnöke elnökölt. Erre az alkalomra százkötetes díszkiadásban adták ki regényeit, elbeszéléseit.

Jókai rendkívüli érzékenységgel követte a társadalom érzelmeinek, gondjainak, „törekvéseinek” változását. Művei azért is váltak népszerűvé, mert időszerű, akkor születő, de gyakran még meg sem fogalmazott gondolatokat fejeztek ki. Minden érdekelt, ami körülötte a társadalomban történt, különösen akkor, amikor a történelem „történt” – így 1848–1849-ben is –, igyekezett jelen lenni. Egyike volt a tíz „márciusi ifjúnak”, akik Pesten, 1848. március 15-én kirobantották a forradalmat, kivívták a sajtószabadságot, kiszabadították a politikai foglyokat. Egy lakást bérelt Petőfi Sándorral. Mint ekkoriban már aktív újságíró közreműködött a forradalmi kormány lapjának szerkesztésében. Kossuthot elkísérte azon az alföldi toborzó körútján, amelyről húszezer önkéntessel tért vissza. Együtt ment az országgyűléssel, a kormánnyal a világot fegyverletételig, előbb Debrecenbe, majd vissza Budapestre, végül Szegedre. Utána rejtőznie, bujdosni kellett, hogy ne állítsák bíróság elé, hogy ne sorozzák be a császári hadseregbe. A forradalmat megelőző politikai mozgalmak, majd az osztrák és a cári orosz hadsereggel szemben vívott küzdelem életének alapélményeivé váltak. Fölfogta, magára vonatkoztatta a történelmi eseményekben rejlő irodalmi kihívást: „Írjunk mythológiát! Írjuk le az év eseményeit híven!” – jegyezte föl 1850-ben. Jókai úgy érezte, hogy „[...] a végzet neki a magyar történelem egyik legnagyszerűbb tényét engedte megsejmlélni és átélni, és őt – a pusztulástól megóvva – mintegy elhívta arra, hogy a nagy szabadságharc hősi korszakát bevezetésével: a reformkorral és folytatásával: a gyászában fenséges 50-es éveket, ihletének fő táplálékául válassza, egy bámulatosan hosszú írói pálya egész tartamán keresztül [...] Jókai mindig hitte saját szólamiainak legalább a felét, és csakhamar egészen megittasult tőlük” (ZSIGMOND 1924. 85, 87).

Programjának megvalósítása a szigorú cenzúra mellett nem volt könnyű. Ez volt a „kénytelen titkolódzásnak, burkolt hazafiúi célzásoknak, sokatmondó allegorizálásnak emlékezetes kora”. Jókai számára a cenzúra kijátszása egy módja volt a szellemi tornának. 1848-as történeteit például távoli helyszínekre, időpontokra helyezte át. 1862-ben így is letartóztatták sajtóvétség miatt. A *szökevény* című kisregényét bezúrták, erre a benne szereplő 1848-at átírta 1808-ra, és a helyszínt áttette Spanyolországba. A szintén 1848–1849-es témájú *A vérontás angyala* történetét Amerikába helyezte át, spanyolok és kreolok harcává alakítva, *A közép-amerikai szabadságharc idejéből* alcímmel (ZSIGMOND 1924. 100). Magyarországon 1848–1849 történeti kultuszt jelentős mértékben Jókai teremtette meg.

„Egy darab nyers történelmet öltöztetett át Jókai a magyar nemzet szeme láttára, s a nemzet azon vette

²² *A magyar nép adomái*. Pest, 1856 (1914-ig tizenöt kiadás, később módosított tartalommal, más címmel is, például *A magyar nép élceze szép hegedűszóban*. Pest, 1872). Az 1848–1849-es forradalom epizódjai: *Forradalmi és csataképek, 1848- és 1849-ből*. Pest, 1850. *Magyarhon szépségei* címmel 1862-től 1914-ig tizenegy kiadásban jelentek meg *A magyar nemzet története regényes rajzokban...* történeti elbeszélések. *Népvilág* I–II. 1857. falusi életképek és történetek.

észre magát, tízszer annyi hőse és százszor annyi lélekemelő hagyománya van, mint gondolta.” (ZSIGMOND 1924. 88.)

Ugyanakkor nem mindenki lelkesedett a hősiess forradalom és szabadságharc képéért, és Jókai kapott olyan üzeneteket is, hogy „lassan elég lehetne a forradalmizásból” (ZSIGMOND 1924. 88, 99–100). Jókai 1848–1849 emlékének ápolásában egyébként nem volt egyoldalú. Írásaiban az átlelkesült „csataképek” mellett a reális, illúziókat elutasító mérlegelés és a békítő szándék is helyet kapott. 1857-ben, az akkori közlekedési viszonyok mellett lóháton bejárta az Erdélyi-középhegység román hegyi faluit, ahol 1848–1849-ben véres, magyarellenes román fölkelés zajlott. Leírta a magyar Nagyenyed kiégett templomát, de beszámolt művelt, rokonszenves romlott embereknél tett látogatásairól is – mintegy a magyar–román megbékélésre buzdított. 1862-ben jelent meg egyik legsikeresebb regénye, *Az új földesúr*, amely azt ábrázolta, hogy Julius Haynau tábornagy, 1849-ben a magyarokkal szembeni megtorlás véres kezű végrehajtója évekkel később mint magyarországi földbirtokos hogyan illeszkedett be a vidéki magyar társadalomba.²³ (A regény megjelenése olyan időre esett, amikor a magyar közvéleményt az osztrák–magyar kiegyezésre irányuló – akkor még nem teljesült – várakozások foglalkoztatták.)

Jókait ahhoz a társadalmi réteghez lehet sorolni, amelyet a német Bildungsbürgertum párhuzamaként *Bildungsadel*nek lehetne nevezni. Magyarországon igen népes volt a kis- és középnemesség, és viszonylag kisszámú a városi polgárság. Azok a folyamatok, amelyek Ausztriában létrehozták a *Bildungsbürgertum*ot és a polgári középosztályt, Magyarországon jórészt a nemesség és a hozzájuk csatlakozott nem nemes honorációrok közt zajlottak le, s ezek eredményeként belőlük jött létre az az átmeneti, nemesi származást és mentalitást polgári helyzettel, törekvésekkel összekapcsoló réteg, melyet Hanák Péter *Bildungsadel*nek nevezett. Ebbe a társadalmi típusba lehet elhelyezni Jókai Mórt is.

„A nemesség vezette nemzeti szövetségés a levett szabadságharc ellenére inkább megerősödött – írja Hanák Péter –, és képesnek bizonyult az ország alkotmányos szabadságának, az 1867. évi kiegyezéssel biztosított belső autonómiájának kivívására.” (HANÁK 1999. 205–206.)

A század utolsó negyedében már változott a középosztály összetétele, belső tagozódása és gondolkodása. Lassan megváltozott a 48-as, függetlenségi, ellenzéki Jókai emberi, politikai magatartása is. A korábbi évtizedekben vitathatatlan történeti szerepe az volt, hogy a magyar közön-

ségnek az 1849 utáni időszakban „visszaadja elveszett önbizalmát”. Kivételes fontosságú történeti jelenség volt, akit csak óriási „közvetlen és közvetlen olvasótáborával együtt” lehet értékelni, és akinek közvéleményt formáló jelentősége csupán a költő Petőfiéhez és Kazinczyéhoz hasonlítható (VÖRÖS 1979. 450). De regényeit a két világháború közt már főként ifjúsági olvasmányoknak tartották, „ő adta át az új generációknak a 19. század legendáit” (SZERB 1958 [1934]. 367). Ez a jelentősége máig sem tűnt el teljesen. Még az 1990-es években is százkötetes gyűjtemény jelent meg (és kelt el) regényeiből, elbeszéléseiből. Egykor Jókai Magyarországon kívül is ismert író volt. Angliában például külön könyvkiadó jelentette meg regényeit. Az utolsó angol fordítást 1924-ben adta ki, tehát jóval Jókai halála után.

Jókai politikus is volt, és 1865-től mintegy harminc éven át képviselőként részt vett az országgyűlés munkájában. Bizalmas embere volt Tisza Kálmánnak, a miniszterelnöknek.²⁴ A parlamentben Tisza háta mögött ült, tagja volt a „történelmi tarokkpartinak”, amire mindennap délután hat órakor Tisza Kálmán, Jókai és még két képviselőtársuk jött össze a Szabadelvű Párt klubjában.²⁵ Jókai élvezte, hogy befolyásos barátai vannak. Felkérték néha, hogy egy-egy vitában fejtsen ki pártja álláspontját, de legszívesebben emberjogi, kisebbségi, vallási kérdésekben szólalt fel. Közudott volt, hogy részt vesz a nemzetközi békekommisszióban.²⁶

Ebben az időben már Magyarországon is alakulóban volt egy új „birodalmi patriotizmus”, amely megen-

23 Haynau az Alföldön neki adományozott birtokon átvette a környező magyar birtokos családok életvitelét, még öltözködési szokásait is. Jókai a regény megjelenése után harminc évvel, csak 1894-ben azonosította regénye főhősét Haynauval.

24 Jellemző epizód Tisza Kálmán és Jókai kapcsolata, hogy amikor 1886-ban a „Jansky-affér” miatt Tisza Kálmán azzal a gondolattal ment kihallgatásra a királyhoz (császárhoz), hogy le kell mondania, Jókait kérte meg, hogy Bécsből hazajövet várja Budapesten. Ha lemond, egy-két óránál többet nem akar a fővárosban tölteni, de mielőtt családi birtokára hazautazik, Jókaival feltétlenül beszélni akar. Jókai annak idején, 1875-ben Tisza Kálmánnal, Tisza Szabadelvű Pártjával együtt „váltott át” a parlamentben ellenzékiből a kormánypárti oldalra.

25 1894-ben, amikor Jókai ötvenéves írói jubileumát megrendezték, képviselőtársai Ferraris Artúr festményével kedveskedtek neki, amely a „történelmi tarokkpartit” örökítette meg.

26 Jókai Bertha von Suttnernek, a nemzetközi békemozgalom kezdeményezőjének magyarországi szövetségese volt. Az 1896-ban Budapesten tartott békekongresszuson ő tett javaslatot az értelmiségiek világméretű összefogására.

gedte, sőt serkentette az osztrák–magyar megbékélést. Terjedt egy új osztrák–magyar közkultúra is, ennek volt sikeres műfaja az egész Monarchiában népszerű bécsi–budapesti operett. Jókai felfogta a társadalomnak ezt a lassú hangulatváltozását, és alkalmazkodott hozzá. Az országnak és lakóinak képét megrajzoló regények helyett írásaiban a történeti témák váltak uralkodóvá. Olvasói egy részének mindez csalódást okozott, akik szemében „eddig se csak az író, hanem az ábrándos hazaszeretet hőse volt lelkesedésük tárgya” (ZSIGMOND 1924. 43). Amikor a *Kronprinzenwerk* terve szóba került, szövődni kezdtek már Jókai kapcsolatai Bécs felé, sőt közvetlenül az uralkodói családhoz is. Erzsébet királynénak 1876. január 30-án mutatták be, miután a királyné érdeklődését fölkellette Jókai új regénye, amelyben Erzsébet nővére, a szép nápolyi királyné is szerepelt. Rudolf trónörökösrel az 1880-as években került kapcsolatba, ami az ÖUMWB, illetve az OMMIK szerkesztése során rendszeressé vált. Időközben a pénzügyeit könnyelműen intéző Jókait parlamenti kollégái kétes kölcsön- és jótállási ügyekbe keverték, és hitelezői kezébe került (1879-ben). Ekkor politikai barátai, köztük egy miniszter és maga a magyar miniszterelnök Jókai tudta nélkül a királytól kértek segítséget. A király kifizette Jókai harminchatezer koronás adósságát. Mikszáth Kálmán szerint Jókai csak másfél év múlva tudta meg, hogy ki segített rajta (MIKSZÁTH 1960 [1910]. 303).

1883 februárjában kereste meg Budapesten Johann Strauss Jókait, témát kért egy zenés darabhoz. E kérés nyomán Jókai egyik kisregényéből született meg a *Cigánybáró*.²⁷ Jókai életpályájának ebben a szakaszában jött a fölkérés, hogy szerkessze a *Kronprinzenwerk* magyar köteteit.

Az egykorú források szerint Jókait megnyerte Rudolf trónörökös odaadása, buzgalma az OMMIK szerkesztésében, és Rudolf is értékelte az idős magyar író odaadását, derűs, barátságos természetét. Jókaihoz írt leveleiben saját és felesége egészségi állapotáról is beszámolt, Bécsben, Laxenburgban, Budapesten személyes találkozásokra hívta. A főherceg öngyilkossága mélyen lesújtotta Jókait. A Mikszáth-féle Jókai-életrajz szerint három napig elő sem jött lakásából, és barátai már azért aggódtak, hogy elméjét megzavarta a gyász. 1889-ben Rudolf halálával Jókai számára föltehetően elveszett az OMMIK-ben végzett munka személyes és politikai indítéka, hiszen addig a készülő műben Jókai egy leendő uralkodó programját is látta, és ez az ábrándja szertefoszlott. Eredetileg Jókai sokkal több szöveget vállalt a *Kronprinzenwerk*be, mint amennyit megírt, a többi lemondta, egyes szövegeket hevenyészett állapotban adott le, és a továbbiakban a szerkesztői munkákba is alig kapcsolódott be. Vajda György Mihály tapintatos véleménye szerint a *Kronprinzenwerk*ben „a magyar kötetek unalmasabbak, mint a Monarchia többi részének bemutatása”. Mikor Bátky Zsigmond 1904-ben kultuszminisztériumi kiküldetésben lengyelországi tanulmányúton járt, jelentésében kitért arra, hogy a *Kronprinzenwerk* lengyelországi (galíciái) kötet a néprajzot illetően tartalmasabb, mint a magyarországiak: „[...] az eredetileg néprajzi munkának szánt Osztrák–Magyar Monarchia című monografia vállalatban Galiczia néprajza, és pedig akár a lengyelésgről, akár a ruténségről szóló rész, bőven és tartalmasan van megírva, mindenesetre gondosabban, mint a magyar részben a néprajz”.²⁸

Osztrák–magyar szöveg- és képegyeztetések

Az ÖUMWB és az OMMIK szövegének az eredeti tervek szerint azonosnak kellett lennie. Ahol össze tudtam

27 A *Cigánybáró* szövegkönyvét – Jókai regénye nyomán – a magyarországi lakos Ignatz Schnitzer írta. Jókai dallamokat is adott Straussnak, bár lekottázni nem tudta őket, csak elfűtyülte. A bemutató 1885. október 24-én volt a Theater an der Wienben. Csáky Móric szerint a *Cigánybáró* tipikusan osztrák–magyar zenéjét a bécsi közönség „úgy tekintette, mint adalékot az osztrák és a magyar elem megbékéléséhez az 1867 utáni kettős Monarchiában” (CSÁKY 1999. 242). A *Cigánybáró* bécsi előadásai hatalmas sikert arattak, tüntetéssé váltak az osztrák–magyar megbékélés mellett. A hetvenötödik előadáson a magyarok melletti demonstrációként eljátszották a Rákóczi-indulót is, amit Ferenc József Ausztriájában még ekkor is tilos lett volna nyilvánosan előadni. Végül a *Cigánybárót* Bécsben több mint háromszázszor játszották. Jókai engedményeket tett, hogy magyar témájú darabja Bécsben „könynyebben legyen fogyasztható”: a romantikus magyar főhős cigány áruhában lép a színpadra, a helyszín a soknemzetiségű Bánát, ami a színjáték idejében (Mária Terézia alatt) még osztrák igazgatás alatt van, és a birodalom pereméről induló bonyodalmak végül Bécsben tisztázódnak. A Bánát, a *Cigánybáró* helyszíne néhány év múlva az OMMIK egyik fejezetében is megjelent. A *Cigánybáró*ban kifejezett osztrák–magyar barátkozás mindenesetre Magyarországon nemetszést is kiváltott. A *Borsszemjankó* 1885. november 15-i száma így kommentálta a bemutatót: „[...] ha valaki elég nagy ahhoz, hogy csillagként egész Magyarországot bevilágítsa, miért akar fagygyüertya lenni egy bécsi zenész standján?” (HANÁK 1994. 213.)

28 Dr. Bátky Zsigmond segédőr jelentése a lemergi, krakkói, olmtüzi és prágai néprajzi múzeumok tanulmányozására (BÁTKY 1905. 189–200). Erre az adatra Fejős Zoltán hívta fel a figyelmemet.

olvasni a német és a magyar változatot, meg is egyezett a két szöveg – csak néhány, különösen kényes történeti szakasznál találtam rövid, kevés szót érintő eltéréseket vagy egyoldalú kihagyásokat. Kényes volt mindenekelőtt az 1848–1849-es magyar forradalom és az osztrák, valamint az utolsó hónapokban a cári orosz intervenciók hadsereg ellen vívott küzdelem, amelynek megörökítésére különben is erősen megrövidített szöveget hagyott jóvá az osztrák szerkesztőbizottság vagy az igazgatótanács. De mind a két szerkesztőség és Rudolf főherceg is figyelemmel volt a témára, amire a császár már csak személyes érintettsége miatt is különösen érzékeny volt: „[...] szemünk előtt kell tartanunk a még mindig fennálló sűrűlódásokat és a korábbi harcok még alig behegedt sebeit, valamint a császár sok dologban igen érzékeny felfogását” – írta Rudolf 1887-ben Szőgyén-Marich Lászlónak.²⁹

A folyamatos, pontos ellenőrzés ellenére vajon maradtak-e a szövegekben osztrákellenes vagy a magyarokra sértő mondatok? Inkább azt sejtethetjük, hogy a szerkesztők pár szó módosításával „elsimítani” akarták a szöveget. A német kiadás például azt írja 1849-ről: „[...] auch in Ungarn wurde der Krieg mit russischer Hilfe, zu Gunsten Österreich entschieden [Magyarországon is, orosz segítséggel, a háború Ausztria javára dőlt el]”; ugyanott a magyarban ez áll: „Magyarországban orosz segéllyel szintén helyreállították a nyugalmat”.³⁰ Pár sorral ezután, az 1851 szilveszterén visszavont oktrojált alkotmánnyal kapcsolatban a magyar kiadásból a következő mondatok kimaradtak:

„Wie überall in Europa, machte sich auch in den durch die vorausgegangenen Stürme müde Donaumreiche als natürlicher Rückschlag gegen die Ideen der Volkssuveränität, der staatliche Absolutismus gelten. Es war in der ganzen Lage der Dinge begründet, dass sich dieser Absolutismus vor allem auf die Armee zu stützen suchte und erst in Zusammenhänge mit der fortschreitenden Beruhigung der Provinzen allmählig einen mehr buerokratischen Charakter annahm, wozu sich weiterhin die Absicht gesellte sich durch mächtige Zugeständnisse an die Kirche, deren Unterstützung bei den beginnenden Versuche der Nivellierung des nationalpolitischen Lebens zu versichern.” [Mint mindenütt Európában, a megelőző viharoktól kifáradt dunai birodalomban is mint természetes visszacsapás érvényesült a népszuverenitás eszméivel szemben az állami abszolutizmus. A dolgok egész állása azt alapozta meg, hogy ez az abszolutizmus mindenekelőtt a

hadseregére támaszkodjon, és csupán a tartományok előrehaladó megnyugvásával összefüggésben, lassanként öltön föl bürokratikusabb jelleget, amihez ezenfelül az a szándék is társult, hogy az egyháznak tett hatalmas engedmények révén annak támogatását is biztosítsák a nemzetpolitikai élet kezdődő kiegyenlítésére irányuló kísérletekhez.]”

29 HAMANN 1999. 232, Rudolf trónörökös levele Szőgyén-Marich Lászlóhoz, 1887. december 27.

30 ÖUMWB 1/249; OMMIK 1/587.

31 Részletek a szövegből: „[...] Aus bereits halbverlorenen Stellungen wich es [Österreich] schweren Herzens zurück; den das Scheiden aus tausendjähriger Verbindung einerseits, der Verzicht auf liebgewordene Traditionen andererseits konnten für die davon Betroffenen nicht schmerzlos sein. [...] Nun aber hatte es nach dieser Seite hin seinen historischen Beruf erfüllt und konnte seine ganze Kraft ungetheilt seinen Aufgaben widmen, die ihm die innere Lage der Monarchie stellte und zu denen es seine providenzielle Stellung im Osten Europas einlud. [Már félig elveszített állásokból /Ausztria/ nehéz szívvel vonult vissza, mivel egyfelől ezeréves kapcsolatokból való kiválás, másfelől a lemondás megkedvelt hagyományokról nem történhetett fájdalom nélkül az e folyamatok által érintettek számára. /.../ Most azonban ezen oldal felé is betöltötte történeti hivatását, és megoszthatatlanul egész erejét azoknak a feladatainak szentelhette, amelyeket a Monarchia belső helyzete tűzött ki számára, és amelyekre Európa keleti részén a Gondviselés által kitűzött helyzete meghívta.]” (ÖUMWB. 1/254, 256, Heinrich Zeissberg szövege.)

Ugyanennek a fejezetnek a magyar változatából hiányzik még tizenöt-husz sornyi szöveg, nem azért, mintha a magyarokat sértő tartalmuk lett volna, hanem, mert kimondottan osztrák nézőpontból emlékeztek vissza elégikusan a korábban hosszan birtokolt, ekkor elveszített északolasz tartományokra.³¹

A kihagyások következtében a szöveg a mai magyar olvasó számára néhol feltűnően csonka. A reformkor és 1848 tárgyalása például nem is említi Kossuth, Batthyány, Petőfi nevét. A *Kossuth-nótát* – ami a folklorisztikai kutatások szerint valószínűleg Kossuth alföldi toborzójta során, Szegeden, Szeged környékén keletkezett – az OMMIK és az ÖUMWB úgy idézi: „Lajos bácsi azt üzenté”. Arra gyanakodhatunk, hogy a szerző, Jókai Mór, aki a főtebb idézett Weilen-level szerint szövegének drasztikus rövidítésére kényszerült, ezzel a torzított formával akarta jelezni: nincs módja, hogy a *Kossuth-nótát* idézze, de azért próbál legalább utalni rá.

A képek föltehetően nem estek át olyan szigorú ellenőrzésen, mint a szövegek. A legújabb kori magyar történelemből a fejezet szerzőjének, Jókainak ki kellett hagyni Kossuth Lajos, Batthyány Lajos, Széchenyi István nevét – de Széchenyi két ábrázolása azért bent maradt.

Talán a „képekkel való politizálás” nyilvánul meg abban is, hogy sorra közölték a Habsburg királyok ellen harcoló erdélyi fejedelmek és a császár által kivégeztetett magyar összeesküvő főurak arcképét. Ezek a képek a magyar történelemben járatos olvasó számára a Habsburg központi hatalommal szembeni rendi, ebben az időszakban a nemzeti ellenállást jelenítették meg.

Fontos üzenete volt az 1848. évi „áprilisi törvények” alapján 1848. július 5-re összehívott első magyar népképviselői országgyűlés megnyitását ábrázoló képnek is. Annak idején az 1848-as forradalmi mozgalmak Bécsben, Pozsonyban, Pest-Budán olyan időben törtek ki, amikor a magyar rendi országgyűlés éppen ülésezett Pozsonyban. Ez az országgyűlés, az alsó- és a felsőtábla egyaránt, hosszú viták nélkül megszavazta az „áprilisi törvényeket”, köztük azt is, amelyik a népképviselői országgyűlés összehívásáról intézkedett. V. Ferdinánd³² jóváhagyta a törvényeket, erre a magyarok a korra jellemző tettekrezséssel lebonyolították az országgyűlési választásokat, és július elejére összehívták az első magyar népképviselői országgyűlést, de már nem Pozsonyba, hanem Pestre. A kép ennek az országgyűlésnek a megnyitását mutatja. Az Innsbruckba menekült V. Ferdinánd király helyett, az ő teljhatalmú megbízottjaként István főherceg, nádor mond éppen trónbeszédét. Körülötte állnak az első felelős magyar kormány tagjai: Bathhány Lajos miniszterelnök, a miniszterek között Széchenyi István, Eötvös József, Kossuth Lajos, Deák Ferenc.³³ Ez a kép fölhívta a figyelmet arra, hogy 1848-ban már hatályba lépett a király (és császár) által jóváhagyott magyar alkotmány. Az országgyűlés szószékéről István főherceg a király nevében „a megzavart békének a helyreállítására és a magyar szent korona épségének” védelmére szólította fel a képviselőket. Ófelsége nevében fölhívta az országgyűlést, hogy tegye meg az intézkedéseket „az ország védelme s pénzügye” tekintetében.

A sajtóügyekben széles körű kapcsolatokkal rendelkező Jókai elérte, hogy ez a kép az OMMIK füzetes kiadásában éppen az ábrázolt esemény negyvenedik évfordulóján, 1888. július 1-jén jelenjen meg, és ugyanekkor a *Vasárnapi Ujság* címlapján hozza ezt a képet. Ugyanez a lap közölte István főherceg akkor elmondott trónbeszédét, a megnyitás leírását és a képen ábrázolt miniszterek, képviselők azonosítását is. Félig-meddig „csempészárúként” így bekerült az OMMIK-ba és az ÖUMWB-be Kossuth, Széchenyi, Eötvös képe is, mivel a magyar kormány tagjaiként ott álltak a főherceg mellett. A kép igazolta továbbá azt is, hogy a magyar kormány 1848. július elején a császár és király jóváhagyásával vette fel a harcot a Délvidékről indított támadásokkal szemben.

Az idézett képen kívül sem maradt ki Kossuth Lajos az OMMIK és az ÖUMWB kötetéből. Méltatása a magyar történelem ismertetéséből áthelyeződött a magyar irodalom bemutatásába, amely a Budapest, Budapest környéke (és Fiume) ábrázolását nyújtó hetedik kötetben kapott terjedelmes helyet (VÁCZY 1893). Ugyanott megtalálható Petőfi Sándornak mint a legjelentősebb magyar költőnek és 1848–1849-es forradalmárnak életrajza, valamint Kossuth Lajosnak mint kiváló szónoknak a méltatása is. Ennek a megoldásnak előfeltétele volt, hogy a Magyarországot tárgyaló kötetek másként helyezték el az irodalomtörténeti szakaszokat, mint az osztrák változatok.³⁴ Az ausztriai német nyelvű irodalom története tizenkét rövid tanulmányban jelent meg, a különböző országok, tartományok leírásába beillesztve. A magyarországi magyar nyelvű irodalom története viszont „elrejtőzött” a Budapestről szóló kötetben.³⁵

A Kronprinzenwerk és a magyar néprajztudomány kialakulása

Rudolf trónörökös kiadványát egyesek „enciklopédiának” nevezték. Ez a műfaj, az ilyen enciklopédikus országleírás, amelyik a földrajz, történelem, közgazdaság, néprajz témaköreit egyaránt felölelte, bevezetett

32 V. Ferdinánd Ausztriában I. Ferdinánd császárként uralkodott, trónra lépése után a magyar országgyűlés azonban tisztázta, hogy Magyarországon mint király a Ferdinándok közt az ötödik.

33 Ezt az OMMIK-ban megjelent képet közölte a *Vasárnapi Ujság* 1888. évi 27. száma július 1-jén. Hozzáfüzte, hogy a fametszet Borsos József és Bettenkoffer (Pettenkoffer) Károly által készített egykorú kórajz alapján készült.

34 A „magyar irodalom” elrejtőzéséhez: Georg Schmid szövé tette, hogy „1880 vagy 1890 körül föltehetően senki sem gondolta, hogy Budapest egy napon fölül fogja múlni Bécsset, nagyságát illetően – ha ez a reális lehetőség tükröződni látszik is a vonatkozó kötetek terjedelmében (a magyar sorozat Budapestről szóló kötet kb. 560 oldalból áll, a Bécs kötet csupán kerekén 320-ból)” (SCHMID 1995. 104). Valójában az Ungarn 3. kötetében csak 244 oldal a magyar főváros leírása, további 222 oldal az egész magyar nyelvű irodalom és a színészet, festészet, szobrászat bemutatása. Az irodalmi fejezetben rejtették el Kossuth mint szónok, Petőfi mint költő méltatását is. Ebben a kötetben van még Fiuméről egy rövid fejezet, mely „pars separatum”-ként a magyar Szent Koronához tartozott 1779 óta.

35 Az ÖUMWB és az OMMIK eltérő irodalomábrázolásával foglalkozott VAJDA 1994. 131–134.

műfaj volt ebben az időben a Monarchia területén. A *Kronprinzenwerk*kel szinte párhuzamosan két, ugyancsak sok kötetből álló Monarchia-leírás is megjelent, az egyik az erdélyi származású Friedrich Umlauf professzor szerkesztésében, tizenöt kötetben (UMLAUFT, Hrsg. 1881–1889), a másikat egy katonai folyóirat szerkesztője, Karl Prochaska adta ki tizenkét kötetben, Teschenben (PROCHASKA, Hrsg. 1881–1885). A két sorozat felépítése eltért egymástól. Prochaska Ausztria–Magyarország népeit tekintette át, „ethnográfiai és kultúrtörténeti ábrázolásokban”, Umlauf a Monarchia tartományairól adott ki sorozatot, földrajzi-közigazgatási rendben, hasonlóan a *Kronprinzenwerk*hez. A közeli múltban ezeket a kiadványokat és a *Kronprinzenwerk*et ismertetve Peter Stachel történész az utóbbiról megjegyezte, hogy „egy császári család tagja által kezdeményezett műben nem is várható másképpen” (STACHEL 2002. 359), az uralkodónak az államigazgatás tagolásához kell alkalmazkodnia.

Az egykorú, hasonló jellegű kiadványok stílusukat tekintve is két irányban indulhattak el: az akkor születőben lévő szaktudományok felé és irodalmi törekvések jegyében. Wolfgang Lepenies tanulmánykötetet szentelt annak, hogy a szociológia franciaországi, angliai és németországi kialakulásában milyen vetélkedés, néha tétovázás jellemezte az irodalmi és a szaktudományos irányzatokat (LEPENIES 1992). Balzac latolgatta, hogy a *Comédie humaine* regényfolyamát ne *Études sociales* címen indítsa-e, társadalomfeltáró szerepükre téve a hangsúlyt.

A leíró, megjelenítő (irodalmias) és a rendszerező, elemző (tudományos) ábrázolás viszonyában nem feltétlenül a „tudományosság” oldalán volt az előny. A Bajorországról kiadott ötkötetes *Bavaria* című országleírás adatgyűjtésével Miksa bajor trónörökös 1846-ban bízta meg Lentner egy saját használatára szolgáló kéziratosságot összeállításához. (A *Kronprinzenwerk* és a *Bavaria* együttes említése azért is indokolt, mert mindkettő kiadását egy ambiciózus trónörökös kezdeményezte.) Lentner alapos terepmunka során gyűjtötte a precíz anyagot, de a munka befejezése előtt meghalt. 1854-ben a trónörökös – már II. Max néven mint bajor király – a kéziratokat átadta a Münchenbe hívott Wilhelm Heinrich Riehlnek azzal, hogy irodalmiasítsa az „eredetileg tisztán tudományosan kiválasztott anyagot” (MÖHLER 1987. 37–39), és széles közönséghez szóló könyvsorozatot szerkesszen belőle. Mire a *Bavaria* öt kötete 1860–1867 közt megjelent, eltolódott az általános kultúrtörténet és a későbbi honismeret („*Heimatkunde*”) felé, és Riehl már meg sem emlékezett Lentner pontos adatfölvételeiről.

Bizonyos oszcillálás az irodalmi és tudományos modellek között a későbbiekben is megmaradt. A szigorúan természettudományos beállítottságú Herman Ottó is az irodalmi életkép modelljéhez nyúlt például, amikor a késő őszi balatoni gardahalászatot vagy a jég alatti halászatot leírta (HERMAN 1887). Jelentős mértékben az irodalmi népeleleírás mintáihoz kapcsolódtak a *Kronprinzenwerk* szövegei is. Ez az irodalmilag igényes ismeretterjesztő, leíró kifejezési forma nem állt távol a magyar kötetek szerkesztőjétől, Jókaitól, ő már korábban is írt táj- és népleírásokat, falusi életképeket, és ezeket kötetekbe is gyűjtötte. A történeti, régészeti, helyismereti és néprajzi adatokat egyaránt földolgozó, gondos tájleírásnak egyébként is volt hagyománya Magyarországon, például Orbán Balázs községről községre haladó, hatkötetes leírása a Székelyföldről (1866–1873). Az OMMIK-ben is közreműködő Hunfalvy János földrajzprofesszor, a nyelvrokonságot kutató Hunfalvy Pál öccse egy rézmetsző művésszel együttműködve, három kötetben adta ki *Magyarország és Erdély leírását* sok képpel, Darmstadtban (1856, 1860, 1864), benne hatvanhat oldalas fejezettel a falusi nép viseletéről, lakodalmi szokásairól, életmódjáról.³⁶ Mire a *Kronprinzenwerk* terve napirendre került, Magyarországon az irodalmi népeleleírás mellett már az akkor modern, tudományos igényű néprajzi kutatás is megjelent. A népeletről készített leírások közt feltűntek az első helyi, táji monográfiák. Az 1830–1840-es évektől folyt a népköltészeti, folklórszövegek gyűjtése, kiadása, értelmezése is, amint ezt – mások mellett – igen dinamikus leírta VOIGT Vilmos (1980).

Fölvetődhet a kérdés, volt-e az OMMIK szerkesztésének, megjelenésének tartósabb hatása a magyarországi néprajz alakulására. A Monarchia országaiban és környezetében a néprajz intézményesülése egymáshoz meglepően közeli időpontokra, az 1890 körüli évekre esik, Magyarországon azonban néhány évvel megelőzte Bécsset: a Magyarországi Néprajzi Társaság már 1889-ben megalakult.³⁷ A Herrmann Antal magánkiadásában megjelenő *Ethnologische Mittheilungen aus Ungarn* 1887-ben, az *Ethnographia*, a társaság folyóirata pedig 1890-ben indult meg. 1885-ben és 1896-ban nagy sikerű országos kiállítások hívták fel a figyelmet a falusi kulturális hagyományokra.

36 Hunfalvy János – Rohbock Lajos 1987. Weber Károly és Rózsa György kísérőfüzetével.

37 A bécsi csak 1895-ben, bár a bécsi Anthropológiai Társaság 1870 óta a néprajzi érdeklődésnek is helyet adott.

Szembetűnő, hogy a magyar tudományosságra ható külföldi inspirációk közt a néprajzban, folklórban milyen kevés szerepe volt a szomszédos Ausztriának. Ausztriából a legfontosabb ösztönzéseket talán Katona Lajos (1862–1910) hozta magával, aki Grazban Hugo Schuchardt és Gustav Mayer mellett folytatott tanulmányokat (1883–1887). Katonának kiérlelt, megalapozott áttekintése volt a különböző kortárs törekvésekről.³⁸ A budapesti intézményesülési kezdeményezéseket azonban közvetlen személyes és eszmei kapcsolatok kötötték össze Rudolf trónörökösrel és a *Kronprinzenwerk*kel is, amelynek szerkesztése, kiadása időben párhuzamosan haladt a Magyarországi Néprajzi Társaság (utóbb Magyar Néprajzi Társaság) megszervezésével és folyóiratának, az *Ethnographiának* megindításával. A társaság alapítását előkészítő első megbeszélésen, 1887-ben a harmincegy résztvevő közül kilenc személy, 1889-ben, az alapító közgyűlésen a megválasztott kilencvenkilenc tagú nagyválasztmánynak pedig huszonegy tagja az OMMIK munkatársa volt. A társaság elnökének ugyanazt a Rudolf trónörökösöt javasolták, aki a róla elnevezett kiadványt is kezdeményezte. Az OMMIK szerkesztésében közreműködött Katona Lajos is mint Jókai Mór és Nagy Miklós mellé rendelt munkatárs. Hunfalvy Pál, a Magyarországi Néprajzi Társaság első elnöke és földrajzprofesszor öccse is ott volt az OMMIK alapjainak lerakásánál.

A *Kronprinzenwerk* szerkesztői, szerzői és az újonnan indult szaktudományos néprajz művelői közt – kissé elnagyoltan szólva – generációs különbség volt. Az előbbieket közül Hunfalvy Pál 1810-ben, Jókai Mór 1825-ben, Moldován Gergely 1845-ben, Herrmann Antal 1851-ben született. Bár az utóbbi csoportban is akadt idősebb, például az 1835-ben született Herman Ottó, többségük azonban jóval fiatalabb volt, a zseniális folklorista, Katona Lajos például 1862-ben, a „néprajzi falut” rendező Jankó János 1868-ban született. A „fiataloknak” azért is támogatást jelentett az OMMIK, mert bevonta őket a Jókait támogató kilencfős munkatársi gárdába (ilyen Bécsben a közzétett munkatársi jegyzék szerint nem volt), illetve előnyösen dotált német, horvát, szerb stb. nyelvű fordítási munkákat adott nekik.

Meghatározó volt a *korai néprajztudományok* nemzetképe. Németországban a német előidőket kutató germanisztika félre tudta söpörni (elnagyoltan szólva) a korai „emberföldrajzból”, „föld- és néprajzból” eredő életformákat, „anyagi kultúrát”, táji alkalmazásokat vizsgáló korai néprajzot.³⁹ A *Kronprinzenwerk*et viszont természetesen nem lehetett a egyetlen nyelvre, népre alapozni, hiszen egy „soknemzetiségű” birodalom összetartását kellett növelnie. A magyarokat; saját őstörténetük, ősvallásuk összefüggéseit keresve kutatásaik szibériai, kelet-európai finnugor nyelvet beszélő kis népekhez és közép-ázsiai török törzsekhez vezettek. (A Magyar Nemzeti Múzeum első néprajzi tárgyait Reguly Antal az Ob vidékéről hozta az 1840-es években.) A magyarok saját, szintén „soknemzetiségű” államukban ugyancsak ösztönözve voltak, hogy a közösen átélt történelmi múlt, közös földrajzi környezet jelentőségét hangsúlyozzák. A 20. század elejétől a finnugor, török nyelvkonokat kereső kutatók munkája nyomán az őstörténeti távlat is kezdett kirajzolódni a népi kultúra egyes elemei mögött. Az *Ethnographia* első évfolyamaiban, a specializált őstörténeti és összehasonlító folyóiratok megindulása előtt a finnugrisztika néha egy-egy évfolyam felét is elfoglalta.

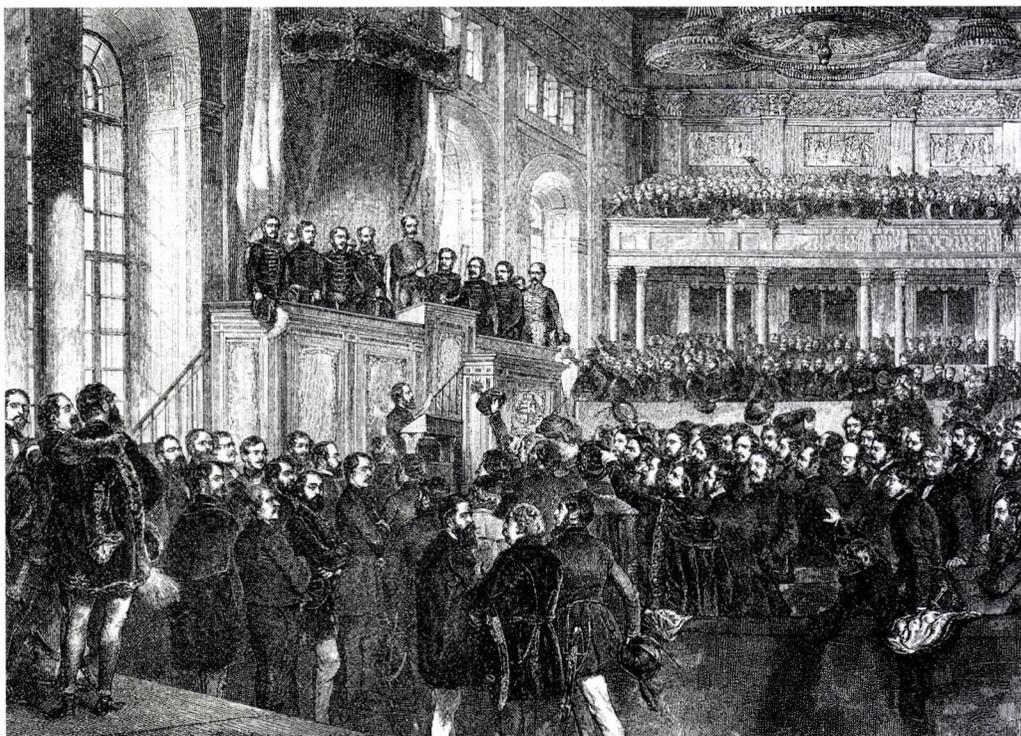
A *Kronprinzenwerk* kötetei az osztrák „örökös tartományokkal” egy sorba állították öt magyar kötetben Magyarország nagy földrajzi tájait (Alföld, Dunántúl, a Felföld nyugati és keleti része, Délkelet-Magyarország, benne Erdély). Ebben az elrendezésben különböző nemzetiségű mozaik-köveket lehetett egymás mellé tenni, ami elmosta, hogy az ország lakossága nemzetiségi tömbökre tagolódott.⁴⁰ A származással, részben az etnikus összetartozással szemben az azonos táji környezetből, különböző származású népcsoportok együttéléséből és tudatos nyelvválasztásából eredő kulturális hasonlást az OMMIK szerkesztői, különösen az osztrák oldalon – de például Herrmann Antal is – említették. Hunfalvy Pál természetesen tartotta azt is, hogy a nyelvváltás történhet a magyar oldal rovására is, például a román–magyar nyelvhatáron. Az OMMIK első kötetében – a közös osztrák–magyar bevezető kötetben – Andrian-Werburg Ferdinánd báró például így írt a *Végigpillantás az Osztrák–Magyar Monarchia alakulásának történetén* című fejezetben:

„Népek leszármazásukból szeretik saját szerűségüket értelmezni... de a megfigyelés arra tanít bennünket, hogy a létért vívott történelmi küzdelmek, más csoportokkal való versengések sokkal nagyobb mértékben írá-

38 Néprajzi programját az *Ethnographia* 1890-ben megjelent első évfolyamában közölte, mintegy az új folyóirat vezércikkékként (KATONA 1890. 69–87).

39 Ennek ellenpárja volt a nyelvészeti, irodalomtörténeti kapcsolatok között kibontakozó folklorisztika.

40 A Monarchia kisebb-nagyobb etnikus egységekre való széttagolása már érvényesült Carl Czoernig (1855–1857) összefoglalásában, ami 137 etnikai csoporttal és tizenegy nagyobb egységgel, néppel számolt az egész Monarchián belül.



9. kép. Az 1848-iki országgyűlés megnyitása Budapesten
Pettenkoffen Károly metszete Borsos József után
Az OMMIK első magyar kötetében (1888)

nyadók a nemzetiségeknek a lélektani sajátságait illetően... A lakóföld természeti minősége gyakran közeli rokonságban lévő népcsoportokat is igen észrevehetően különböztetve tesz [...] természetű mivoltuk (habitus) értelmében.”⁴¹

Az 1880-as, 1890-es évek néprajzi kiállításain – sőt már az 1873-as bécsi világkiállítás magyarországi anyagában – és az *Ethnographia* tartalmában ehhez hasonló, „soknemzetiségű” felfogás uralkodott, mint az OMMIK-ban. A néprajztudomány művelői saját személyükben is „soknemzetiségűek” voltak: volt közöttük például szlovák, szepesi és erdélyi szász, szlovén, szerb származású. Az új néprajzi társaság harmadik választmányi ülésén – az elnök távollétében – Marienescu Athanáz Marián (magas rangú magyar bíró, kiváló román folklórkutató) elnökölt. Kizárólag magyar programmal (tehát a nem magyar népcsoportok kihagyásával) először csak 1907-ben indult nagyobb néprajzi kiadói vállalkozás, de a társaságon kívül, sőt éppen ellenében (MALONYAY 1907–1922), de ez már azután volt, hogy 1905-ben az osztrák–magyar kiegyezés ellenéke győzött a magyarországi választáson.

1884-ben, a *Vasárnapi Ujság* 13. számában Jókai Mór azzal jelentette be a *Kronprinzenwerk* megjelenését, hogy a trónörökös főherceg kezdeményezése nyomán egy sok kötetből álló, gazdagon illusztrált kiadványsorozat tervezése indult meg a Monarchia országainak, tartományainak bemutatására. Jókai szerint:

⁴¹ Andrian-Werburg, Ferdinánd és Hunfalvy Pál, OMMIK 1887. 339–340.

„A népszerű kiadásnak rendeltetése az lesz, hogy mint valódi nép- és családkönyv a népesség minden rétegeibe behatoljon, és a valódi művelődésnek s az igazi hazafiúi gondolkodásmódnak úttörője legyen. [...] [A könyvsorozatban a] Monarchia minden egyes országát lakó néptörzsek tárgyalva lesznek, nyelvük, történelmük, tudományuk, művészetük, költészetük, nemzeti sajátságaik, népünnepeik, népgazdaszatuk: földművelésük, állattenyésztésük, vadászatuk, háziiparuk és lakházaik szempontjából.” (JÓKAI 1884. 207.)

Hogy hány példányt jelentett ennek a tervnek a megvalósítása, ezt jelenleg nem tudjuk pontosan, de JÓKAI (1912. 225–227) úgy emlékezett, hogy az első kiadás 16 ezer példánya hamar elfogyott, és a következő kiadást tervezték. De a *Kronprinzenwerk* bármennyi példányban került is forgalomba, nem vált a magyar néprajztudomány klasszikusává, történetének egyik tájékozási pontjává. Szász Zoltán, az MTA Történettudományi Intézetének egyik vezetője egy németül tartott előadásában úgy vélte, hogy az OMMIK fogadtatása „langyos és ünnepélyes volt” (*lauwarm und feierlich*), mint a Monarchia számos hivatalos megnyilvánulása esetében (SZÁSZ 1997. 67). Hasonló jelenséget tapasztalt Justin Stagl a Monarchia osztrák felében is. Ő ezt a jelenséget arra vezette vissza, hogy ha a Monarchia tartományainak, egyes tájegységeinek vannak is jelenkori örökösei, akik az egykori tartomány emlékeit fenntartják, ápolják, magának az egykori Monarchiának mint olyanak megszűnt a „lobbija” (STAGL 1995. 25–26). A Monarchia „soknemzetiségű” lakóinak voltak egykorú, soknemzetiségű tapasztalatai, ismeretei is a birodalomról, de ezek a történelmi helyzet megváltozásával elveszíthették értelmüket, értéküket.

Többen rámutattak, hogy a magyar néprajz „irodalmias” hagyományába, Baksay Sándor, Eötvös Károly, Györfly István, Szűcs Sándor, Kiss Lajos és mások ebbe az ágba sorolható szövegeibe az OMMIK hagyománya is beleszövődött. Talán megtalálhatjuk a folytonosságot a képek között is abban a módban, ahogy ünneplőviseleteket, munkafolyamatokat, ünnepeket, falusi utcákat emlékezetünkben őrzünk.⁴²

42 Ez utóbbi lehetőségre mutat rá az a hatvannégy illusztráció, amit Kósa László (1998) vett át az OMMIK-ből.

Irodalom

BÁTKY Zsigmond

1905 Dr. Bátky Zsigmond segédőr jelentése a lemergi, krakói, olmützi és prágai néprajzi múzeumok tanulmányozásáról. In *Jelentés a Magyar Nemzeti Múzeum 1904. évi állapotáról*. Budapest, Athenaeum, 189–200.

BRUCKMÜLLER, Ernst

1995 Österreichbegriff und Österreich-Bewusstsein in der Francisco-josephinischen Epoche. In *PLASCHKA, Richard G. – STOURZH, Gerald – NIEDERKORN, Jan (Hrsg.): Was heißt Österreich? Inhalt und Umfang des Österreichbegriffs vom 10. Jahrhundert bis heute*. Wien, Verlag der Österr. Akademie der Wissenschaften, 255–288. (Archiv für österreichische Geschichte, 136.)

CZOERNIG, Carl Freiherr von

1855–1857 *Ethnographie der oesterreichischen Monarchie*. 1–3. Wien, K. und k. Hof- und Staatsdruckerei.

CSÁKY Móric

1999 *Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúrtörténeti tanulmány az osztrák identitásról*. Budapest, Európa.

CSORBA LÁSZLÓ

2003 *A Dualizmus rendszerének kiépülése és konszolidált időszak (1867–1890)* In *GERGELY András (szerk.): Magyarország története a 19. században*. Budapest, Osiris, 360–384.

FÁBRI Anna

1991 *Jókai-Magyarország. A modernizálódó 19. századi magyar társadalom képe Jókai Mór regéneiben*. Budapest, Skiz.

FÁBRI Anna (szerk.)

1998 *Jókai Mór*. Budapest, Új Mandátum.

FEEST, F. Christian

1995 *The origins of professional anthropology in Vienna*. In *RUPP-EISENREICH, Britta – STAGL, Justin (Hrsg.): Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 113–131.

HAMANN, Brigitte

1999 *Rudolf. Kronprinz und Rebell*. München, Pieper Taschenbuchausgabe.

HANÁK Péter

- 1994 *The cultural role of the Vienna–Budapest operetta*. In *BENDER, Thomas – SCHORSKE, Carl E. (eds.): Budapest and New York. Studies in metropolitan transformation, 1870–1930*. New York, Russell Sage Foundation, 209–223.
- 1999 *Társadalmi struktúrák a 19. századi Közép-Európában*. In *HANÁK Péter (szerk.): A kert és a műhely*. Budapest, Balassi, 199–216.

HEISZLER Vilmos

1997 *Ungarischer (magyarischer) Nationalismus im „Kronprinzenwerk“*. In *KISS, Csaba – KISS, Endre – STAGL, Justin (Hrsg.): Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich–Ungarns ca. 1867–1818*. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 71–77.

HERMAN Ottó

1887 *A magyar halászat könyve 1–2*. Budapest, K. M. Természettudományi Társaság.

HUNFALVY János

1995 *Egyetemes néprajz (Ethnographia) Hunfalvy János ... előadásai után szerkesztette Rácz Géza. A kézírásos litográfia alapján közreadja Sárkány Mihály és Vargyas Gábor*. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet. (Magyar etnológia, 1.)

HUNFALVY János – ROHBOCK Lajos

1987 [Darmstadt, 1856, 1863, 1864] *Magyarország és Erdély eredeti képekben*. Rajzolta Rohbock Lajos ... írta Hunfalvy János. Budapest, Európa.

JÓKAI MÓR

- 1884 *A osztrák–magyar monarchia írásban és képben*. Vasárnapi Ujság, 13. évf. 207.
- 1890 *Jókai Mór üdvözlő beszéde a társaság alakító közgyűlésén 1889. október 27-én*. *Ethnographia*, 1. évf. 1. sz. 7–9.
- 1912 *Emlékeimből*. Budapest, Révai Testvérek Irodalmi Intézet Rt.
- 1992 *Jókai Mór levelezése 3. (1876–1885)*. Györffy Miklós, összegyűjt. és sajtó alá rend. Budapest, Argumentum. (Jókai Mór összes művei. Levelezés.)

KATONA Lajos

1890 *Ethnographia. Ethnologia. Folklore. Ethnographia*, 1. évf. 69–87.

KISS, Endre

1996 *A typology of nineteenth century concepts of nationhood*. *East European Quarterly*, vol. 30. no. 1. 47–62.

KÓSA László

- 1989 A Magyar Néprajzi Társaság története 1889–1989. Budapest, Magyar Néprajzi Társaság – Kossuth Lajos Tudományegyetem Néprajzi Tanszéke.
- 1998 Paraszti polgárosulás és a népi kultúra táji megoszlása Magyarországon (1880–1920). Jelenlévő múlt. Budapest, Planétás.
- 2001 A magyar néprajz tudománytörténete. Budapest, Osiris.

KÖSTLIN, Konrad

2002 Volkskunde. Pathologie der Randlage. In ACHAM, Karl (Hrsg.): Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. 4. Geschichte und fremde Kulturen. Wien, Passagen, 369–415.

LEPENIES, Wolfgang

- 1985 Die drei Kulturen. München–Wien, Hansen.
- 1992 Between literature and science: The rise of sociology. Cambridge, Cambridge University Press.

MALONYAY Dezső

1907–1922 A magyar nép művészete 1–5. Budapest, Franklin.

MAROSI Ernő

2000 A magyar történelem képei. A történetiség szemléltetése a művészetben. In MIKÓ Árpád – SINKÓ Katalin (szerk.): Történelem – Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon. / Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehungen von Vergangenheit und Kunst im Ungarn. Kiállításkatalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 11–33.

MIKSZÁTH Kálmán

1960 [1910] Jókai Mór élete és kora. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.

MORAVÁNSZKY, Ákos

2002 Die Erkennung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne. In MORAVÁNSZKY, Ákos (Hrsg.): Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefact. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 95–124. (Ethnologia Austriaca, 3.)

MÖHLER, Gerda

1987 Volkskunde in Bayern. Abriß einer Wissenschaftsgeschichte. In HARVOLK, Edgar (Hrsg.): Wege der Volkskunde in Bayern. München–Würzburg, prograph GmbH, 9–46.

OMMIK

- 1887–1901 Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben. 1–21. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda.
- 1887 Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben. 1. Bevezetés. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda.
- 1891 Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben. 7. Magyarország 2. Az Alföld. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda.
- 1893 Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben. 9. Magyarország 3. Budapest, Budapest, Magyar Királyi Államnyomda.
- 1901 Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képben. 21. Magyarország 6. Délkeleti-Magyarország. Erdély és a szomszédos hegyvidék. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda.

ÖUMWB

1885–1902 Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. 1–24. Wien, K. K. Hofdruckerei – Alfred von Hölder.

PROCHASKA, Karl (Hrsg.)

1881–1885 Die Völker Österreich–Ungarns. ethnographische und kulturgeschichtliche Schilderungen. 1–12. Wien–Teschen, Verlag der K. K. Hofbuchhandlung.

ROMSICS Ignác

2000 Magyarország története a XX. században. Budapest, Osiris.

RUMPLER, Helmut

1997 Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburger monarchie. Wien, Verlag Ueberreuter.

SCHMID, Georg

1995 Die Reise auf dem Papier. In RUPP-EISENREICH, Britta – STAGL, Justin (Hrsg.): Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 100–112.

SCHMIDT, Leopold

1951 Geschichte der österreichischen Volkskunde. Buchreihe der Österreichischen Zeitschrift für Volkskunde, Nr. 5. 2.

STACHEL, Peter

2002 Die Harmonisierung national-politischer Gegensätze und die Anfänge der Ethnographie in Österreich. In ACHAM, Karl (Hrsg.): Geschichte der österreichischen Humanwissenschaften. 4. Geschichte und fremde Kulturen. Wien, Passagen, 323–367.

STAGL, Justin

1995 Ethnologie und Vielvölkerstaat. In RUPP-EISENREICH, Britta – STAGL, Justin (Hrsg.): Kulturwissenschaft im Vielvölkerstaat. Zur Geschichte der Ethnologie und verwandter Gebiete in Österreich, ca. 1780–1918. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 22–27.

SZÁSZ, Zoltán

1997 Das „Kronpinzenwerk“ und die hinter ihm stehende Konzeption. In Kiss, Csaba – Kiss, Endre – STAGL, Justin (Hrsg.): Nation und Nationalismus in wissenschaftlichen Standardwerken Österreich–Ungarns ca. 1867–1818. Wien–Köln–Weimar, Böhlau, 65–70.

SZERB Antal

1958 [1934] Magyar irodalomtörténet. Budapest, Magvető.

UMLAUFT, Friedrich (Hrsg.)

1881–1889 Die Länder. Österreich–Ungarns im Wort und Bild. 1–15. Wien, Carl Graeser o. J.

VÁCZY János

1893 A magyar irodalom. In Az Osztrák–Magyar Monarchia Írásban és Képpen. 9. Magyarország 3. Budapest, Magyar Királyi Államnyomda, 245–338.

VAJDA György Mihály

1994 Keletre nyílik Bécs kapuja. Közép-Európa kulturális képeskönyve. 1740–1918. Budapest, Akadémiai Kiadó.

VOIGT Vilmos

1980 A kilencven esztendőös magyar néprajzi társaság. Ethnographia, 91. évf. 3–4. sz. 443–451.

VÖRÖS KÁROLY

1979 A művelődés. In PACH Zsigmond Pál (főszerk.): Magyarország története. 6/1–2. 1848–1890. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1395–1475.

ZINTZEN, Christiane (Hrsg.)

1999 „Die Österreichisch–Ungarische Monarchie in Wort und Bild.“ Aus dem „Kronpinzenwerk“ des Erzherzog Rudolf. Wien–Köln–Weimar, Böhlau.

ZSIGMOND Ferenc

1924 Jókai. Budapest, a Magyar Tudományos Akadémia Könyvkiadó Vállalata.

The “description of regions and peoples” of Hungary in the portrayal of the Austro-Hungarian Monarchy (1885-1901)

In 1884 Crown Prince Rudolf, son of Emperor and King Francis Joseph, sought and obtained permission from his father to edit an extensive, encyclopaedic work on the Austro-Hungarian Monarchy. Rudolf's intention was to promote better understanding, mutual respect and co-operation among the many peoples and nationalities of the empire.

The work was published in parallel editions in Vienna and Budapest with identical content in German and Hungarian, as: “*Die Österreichisch-Ungarische Monarchie in Wort und Bild*” (=ÖUMWB, 24 vols) and “*Az Osztrák-Magyar Monarchia Írásban és képből*” (=OMMIK, 21 vols). (The length of both editions was the same but in one case it was bound in more or smaller volumes.) After an introduction on the geography and history of the Monarchy as a whole, the volumes describe the different provinces and regions in monographs of similar structure. Of the 21 volumes in the Hungarian edition, two volumes deal with the common Austria (Introduction [to the Monarchy as a whole], the jointly annexed Bosnia-Herzegovina), eleven cover the Austrian “half of the empire”, seven cover Hungary, and an eighth is devoted to Croatia which belonged to the Hungarian half of the empire and had partial self-government but was not part of Hungary. The volumes were published between 1885 and 1901 and in Austria 1902. Each volume presented “in word and picture” the regions, history, monuments and economy of a province or country and also included extensive ethnographic material (folk costumes, folk customs). The series of publications was often mentioned in the press as the “Crown Prince's” ethnographic work.

The series of publications was launched approximately 20 years after Austria reached a compromise with Hungary in 1867 under strong external and internal pressure. The Hungarian State was restored and the Austro-Hungarian Monarchy came into being. Up until that time, after the Hungarian revolution of 1848-49 was crushed, Hungary had been governed from Vienna as a defeated province and Francis Joseph had not been crowned king of Hungary. The first volume of the OMMIK appeared in 1887 and by that time the dual administrative machinery of the Monarchy was already functioning smoothly: the two “empire halves” had their own governments and parliaments under an autocratic common ruler. The economy was developing rapidly. Rudolf was (still at that time) the future ruler, and by publishing the ÖUMWB and OMMIK he seemed to be saying that it was time to move beyond the rigid conflicts of the fathers, between Austrians and Hungarians and between Austrians and the nationalities. Naturally, it was not possible to express such political opinions openly, but Rudolf invited liberal-thinking, loyal colleagues to work in the editorial offices he set up in Vienna and Budapest. He allowed the nationalities' own scholars and artists to speak for them. While he carefully avoided even the smallest conflict with the political principles of his father, the emperor, it is striking how much more understanding and tactful the ÖUMWB/OMMIK was compared to the Austrian and Hungarian administrations in the way it approached the neuralgic spots of national and nationality differences. Sentences offending or belittling the nationalities were not allowed in the texts. In 2000 in Bratislava a group of Slovak scholars examined the two volumes of the OMMIK dealing with what was then Northern Hungary (now Slovakia, and the Sub-Carpathian territory of Ukraine) and found that the text was correct, unprejudiced and objective. Their study devoted great attention to co-operation between the editorial boards in Vienna and Budapest and to the removal of any passages that could be regarded as objectionable. Both editorial teams were careful not to offend the ruler's sensitivity, e.g. when mentioning the revolutions of 1848-49, but there are also places where they seem to have introduced forbidden opinions and images.

The genre of “description of regions and peoples”, very demanding also from the literary point of view, on which Crown Prince Rudolf placed the main emphasis in his monumental work, was already beginning to go out of fashion at the time the OMMIK was published. “Länder- und Völkerkunde”, a discipline associated with the name of Carl Ritter and related to it in the history

of ideas, had already been abandoned in universities in the German-speaking territories too. The ÖUMWB/ OMMIK was innovative in that it demonstrated that this mode of portrayal can also be used to describe a large, multi-ethnic empire (not only for local or regional studies and journal articles). Rudolf did not announce the “establishment” of ethnography but he nevertheless made a big contribution to it. In 1885 he was the patron of the Budapest “National Exposition” where 12 fully furnished peasant rooms were presented together with figures dressed in folk costume. He was invited to be patron of the Ethnographical Society and accepted, but was unable to hold the office because of his suicide. Budapest was also the first to form an ethnographical society (1889) and to launch a journal of ethnography (1887, 1890), ahead of Berlin and Vienna. The fact that Rudolf’s projects raised ethnography to the “state level” and that Rudolf himself was popular in Hungary, may have been a factor contributing to this. The spirit in which ethnographical societies were founded left its imprint on them for a long while. Rudolf’s friends and colleagues from the OMMIK were among the founders in Hungary and right from the outset anti-nationalist goals and mutual understanding with the neighbouring peoples and nationalities were among their declared aims.



Herman Ottó tárgyszemlélete

1.

A magyar néprajztudomány történetének jó néhány paradoxonja közül az egyik, hogy Herman Ottó úgy lett a néprajzi muzeológia – azaz a tárgyelmélet és a gyakorlati műtárggyarapítás – nagy hatású, példakövetésre sarkalló kezdeményezője, hogy *nem volt* a Néprajzi Múzeum tisztviselője.¹ És – a szó szoros értelmében – műtárggyarapító muzeológus sem volt, noha hosszú évtizedeken át, miközben az 1885. évi országos kiállításon, az 1896. évi millenniumi kiállításon vagy az 1900-as párizsi világkiállításon bemutatandó – nagy sikerrel be is mutatott – néprajzi tárgyakat gyűjtötte (és gyűjtötte), nem csupán egy-egy éppen aktuális kiállítás érdekében tevékenykedett, hanem a jövő *muzeológiáját* remélte szolgálni.²

Valóban a jövőt szolgálta: gyűjteményei előbb-utóbb a Néprajzi Múzeumba³ és a Magyar Mezőgazdasági Múzeumba (VÖRÖS 1998) kerültek. Az általa egybegyűjtött tárgykörpuszokba belesűrűsödött „néprajzitárgy”-felfogás tehát hatni tudott az egymást váltó muzeológusgenerációkra, és folyamatosan hatott is. A több mint egy évszázad alatt kiformalódott muzeális gyűjteményeink értelmezésének, forrásként való használatának pedig mindinkább kulcskérdése lesz: vajon milyen hatásuk volt ezeknek a néprajzi muzeológia napi gyakorlatával sohasem szembesített korai eszméknek és törekvéseknek?

Ha a magyarországi néprajzi muzeológia „forrásvidékét” az erre a kérdésre adandó válasz kedvéért szeretnénk feltérképezni, elengedhetetlenül szükséges Herman Ottó közvetlen és közvetett hatását, korántsem biztos, hogy teljes egészében „előremutató”, „maradandó” kezdeményezéseinek latens továbbélését kritikailag mérlegelnünk: közvetlen hatását, azaz az általa megrendezett reprezentatív kiállításokban, illetve ezek írásba foglalt, ábrákon megörökített, ezért a kiállításnál sokkalta maradandóbb „lenyomataiban” felkinálkozó példatárát (például HERMAN 1885b; 1898) és közvetett hatását, azaz a ránk hagyományozott gyűjteményekbe belesűrűsödött „néprajzitárgy”-felfogás reflektálatlan, automatikus folytatását.

Ez nem hálás feladat. Herman ugyanis olyan karizmatikus személyiség volt – *A magyar halászat könyve* (HERMAN 1887) megjelenése óta bizonyosan,⁴ és politikai szerepvállalásaitól sem függetlenül (vö. ERDŐDY 1978; 1984; PÉTER 1988; SZABADFALVI 1977; 1988; 1996a; VERES 1975) –, hogy bármilyen kezdeményezését a kortársak hódoló elismeréssel, támogató egyetértéssel vették tudomásul.⁵ E megkülönböztetett tiszteletet pedig a felettebb hálás utókor mindenestül megörökölte: a hermani életmű nem a gondolati továbbépítésre, új elméleti és módszertani alapvetésre sarkallóan, hanem szolgálai példakövetésre kényszerítően épült bele a néprajzi közgondolkodásba. Okkal gyanítható tehát: ha valaki egyoldalúságokat, félreértéseket, tévedéseket is magában rejtő kezdeményezésként közelít a Herman Ottó gyűjtötte műtárgykörpuszhoz, alkalmasint a tiszteletlenség gyanújába keveredik. E „gyanút” – nem tudván elhárítani – vállalnom kell, ha meggyőződésem, hogy tovább nem odázható ez a tudomány- és kutatástörténeti feladat: meg kell kísérelnem felfejteni Herman tárgyszemléletének összetevőit és karizmatikus személyisége közvetlen

1 A parlamenti képviselő Herman Ottó érdemeiről a Néprajzi Múzeum létrejöttében lásd KÓSA 1989. 130.

2 Lásd erről LAMBRECHT Kálmán (1916; 1920) életmű-értékeléseit.

3 Hogy mikor és hogyan kerültek a Néprajzi Múzeumba Hermannak döntően egy-egy reprezentatív kiállítás érdekében egybegyűjtött tárgykollekciói, a közelmúltban megjelent gyűjteményismertető kötetből – az egyes gyűjtemények aprólékos bemutatásából – ma már viszonylag könnyen kigyűjtethető: FEJŐS, főszerk. 2000.

4 Az etnográfus Herman Ottó életművének értékeléséről, ennek részeként a halászat-i monográfia fogadtatásáról és hatásáról lásd például LAMBRECHT 1916; 1920; CSERMÁK 1955; BALASSA 1968; 1986; BÁRDOSI 1976; FEHÉRVÁRY 1985; FEJŐS 2002; KÓSA–KEVE–FARKAS 1971; SZILÁGYI 1978; SZABADFALVI 1975; 1988; 1996b.

5 Voltak persze Hermannak is szakmai vitái a kortársaival – például a magyar halászat „eredete” kapcsán Jankó Jánossal (vö. SZILÁGYI 1978. 8 skk.), a kecskeméti pásztor-kodásról Kada Elekkel (vö. BALASSA 1974) vagy a debreceni szekerekről-fogatokról Ecsedi Istvánnal (vö. SZABADFALVI 1986. 15) –; ezekben a vitákban azonban a „személyes megtámadtatása” miatt indignálódva, hiúságában mélyen megsértve vett részt...

hatását. E vállalkozáshoz – a szinte beláthatatlan terjedelmű életmű néprajzi monográfiákká, tanulmányokká formált, illetve múzeumi gyűjteményekként ránk maradt hányada mellett – mindeddig figyelembe nem vett adalékokat meríthettem a Herman-levelezésből.⁶ A hódolattal körülvett tudós tárgygyűjtéseiben önzetlenül közreműködő „laikusokkal” – kétkezi munkásokkal és vidéken dolgozó értelmiségiekkel, „céhbeli” tudósokkal és a magyar őstörténet/történelem iránt lelkesedő dilettánsokkal – folytatott levelezésében, különösen a neki szóló levelekben, melyek a tőle kapott instrukciók alapján végzett munkálkodás eredményeiről és nehézségeiről számolnak be, sokkalta gyakorlatiasabban, életközeli fogalmazódik meg mindaz, amit az iránymutató(nak szánt) tanulmányokká formált vezérlő elveiből ott és akkor „mindennapi aprómunkára” – azaz tárgy kiválasztásra, az egyedi tárgykból gyűjtemény/kiállítás létrehozására – lehetett és kellett átváltani.

Azt persze eddig is tudni lehetett, hogy a rendkívül kiterjedt Herman-levelezés felettébb gazdag néprajzi információkban; az általa és a hozzá írott s újra meg újra néprajzi érdekű publikálásra sarkalló levelek eddigi közlései már bizonyították a kivételes forrásértéket.⁷ Korántsem „felfedezni” akarom tehát e forráscsoportot, csupán a tudomány-, kutatástörténet búvárlóinak figyelmét szeretném – ismételten – felhívni további „új adalékok” fellelésének, még inkább a kutatói szubjektum alaposabb megismerésének kellően ki nem aknázott lehetőségeire.

2.

Ez alkalommal nem tekintem feladatommak, hogy Herman Ottó „ősfoglalkozás”-felfogásának kialakulási folyamatát és tartalmi összetevőit tüzetesen elemezzem. Meg kell elégednie az olvasónak szűkszavú utalásokkal; például annak kijelentésével, hogy *A magyar halászat könyve* (HERMAN 1887⁸) – a népies halászat vonatkozásában legalábbis – teljes, később már alig módosított foglalata volt mindazoknak a tárgyaknak, recens néprajzi jelenségeknek, melyekhez Herman őstörténeti következtetéseit hozzákapcsolta. S ami ebben az összefüggésben még lényegesebb: ekkora már kialakult a legcsekélyebb kételyt is eleve elhárító érvelési módja. Eszerint az „őskori” eredet: a több ezer éves *lényegi változatlanóság* bizonyításához leggyakrabban egyetlen – mindenképpen a legfontosabb – érve volt a prehisztorikus és a recens tárgy *formai* hasonlósága.

Ha – ehhez képest – mégis megfigyelhető 1899-re az érvelés valamelyes módosulása, csupán abban, hogy az általa „beszélő szerszámoknak” nevezett objektumok (mint a hálósúlyok, a fentő, a csontkorcsolya vagy a tűzcsiholó acél) lassan gyarapodó példái közt az idő múlásával megszorodnak az olyanok, melyeknél – eleve nem lévén „ásatag” darab (például az eredetileg is emlegetett lápi kút mellett az ikersíp, a tilinkó) – nagyvonalúan eltekintett a „recens” és a „prehisztorikus” közvetlen összehasonlításától: a formai azonosságot/hasonlóságot kinyilvánító gesztustól. Bízvást eltekinthetett, hiszen elméleti igényű alap gondolata így fogalmazódott meg: „nemcsak a primitív állapotban máig is megmaradt úgynevezett vad népek vethetnek világot az ősrégészet tárgyaira s ezeknek rendén az őseberre és viszonyaira, hanem a magas fokon álló népek is, mert ősfoglalkozásaikban számos szerszámot, fogást, szokást stb. őriztek meg, amelyek bevilágítanak történet előtti korokba is”. Okkal-joggal vélhette tehát elegendőnek az „őskori” eredet igazolására, ha – a kutatói intuíciójában bízva – csupán „rámutatott” olyan, az „ősfoglalkozások” körében fellelt „primitív”, „egyszerű” tárgyra, melyeknek „ősrégi” voltáról (ha van ilyen, ez az őskort a jelennel összekötő láncszem!) egy és más idézhető a latin auktoroktól – csupán a recens tárgyak ismeretében kell olvasni őket, illetve értelmezni a római kori ábrázolásokat (HERMAN 1899; lásd még HERMAN 1892; 1898).

Ha a néprajzitárgy-kiválasztás normatív szabályaként akarjuk megfogalmazni ezt a hermani „ősfoglalkozás”-felfogást, könnyen eljuthatunk:

– egyrészt a „néprajz a jelenkor régészete” tetszetős szlogenhez, mely tárgygyűjtő programként a minden napokban még fellelhető, ám mind marginálisabb jelen-

6 A MTA Könyvtárának kéziratárában őrzött s döntően a Herman Ottóhoz intézett leveleket tartalmazó levelezésanyagot – feleségem, Sz. Bányai Irén hathatós segítségével, amiért fogadja hálás köszönetemet! – a néprajz vonatkozásában teljességre törekvően tekintetem át. (Előfordulhatott persze, hogy az általam figyelembe nem vett „politikus” levelezőtárs egy-egy levele is tartalmazott volna – mintegy mellékesen – néprajzi érdekű információkat...)

7 A néprajzi szándékú levélközlések közül lásd például T. BERECKI 1988; KANYAR 1965; KÓHEGYI 1993; ÖKRÖSNÉ BARTHA 1986; SZABADFALVI 1976.

8 E halászati monográfia érdemi előzményei HERMAN 1885a; 1885b.

tőségű, viszont az „ősidőkről” félreérthetetlenül „beszélő” tárgyak eltökélt keresését – a modernizáció rétegei alól való „kiásását” – jelentette;

– másrészt a prehisztórikus időkben már használtak formailag azonos(nak látszó) tárgyak – leginkább persze tárgyrészek, hiszen a régész sem hálót, csak hálósúlyt, nem horogkészséget, csak egy-egy horgot tud kiánni! – kivételes értékű „néprajzi tárgyá”, a legfontosabb etnográfiai bizonyítékká nyilvánításának kutatói gesztusához;

– harmadrészt a „minél primitívebb, minél egyszerűbb, annál beszédesebb” tartalmú, eltökélt archaizáláshoz, mely a kutatói szubjektum (természetesen: iskolázottságtól és intuitív készségtől erősen meghatározott) eseti döntéseitől tette függővé, hogy mely tárgyak „beszélnek az ősidőkről”, érdemesek tehát a múzeumba mentésre: „néprajzi tárgyá” nyilvánításra, eltekintve attól is, hogy vannak-e/lehetnek-e ásatag párhuzamaik, vagy nincsenek, mert annak idején romlékony anyagból készültek.

Herman Ottó „néprajzitárgy”-felfogásának ezek az inkább csak kikövetkeztethető, mint gyűjtői programként meg is fogalmazott jellemzői természetesen az utókorra hagyományozott tárgykollekcióinak mennyiségi összetételében is tükröződnek. Íme néhány jellemző példa:

A kéziratanyagban lelhető fel az 1900. évi párizsi világkiállításon bemutatott tárgyak 498 sorszámú leírása.⁹ E listáról néhány tételes szám: 17 szigony, 13 kecesont, két állkapocs hosszú kecéről, 12 hálókő és horogkő, kilenc kuszakece-garnitúra turbukvasakkal, nyolc turbukvas,¹⁰ egy kerítőháló csonttal és galacsinnal,¹¹ két csíkkas, négy lápi bocskor, egy lápi kút, hét lápi készség: kés és villa nádból,¹² kilenc havasi kéregkürt, 21 csorpák,¹³ négy gyób,¹⁴ hat oláh fakengyel, hét túszőcsat,¹⁵ hat fibula, 17 ostor, öt tilinkó, nyolc juhász-kampó, 14 báránykocka, 33 bárányrovás,¹⁶ öt tükörfá, 13 ivőkürt nagy sallanggal, 16 sótartó, két kobak (a továbbiak apró pásztorművészeti tárgyak). E jegyzék persze a párizsi világkiállításra szánt, de ki nem állított tárgyak 383 tételes számot tartalmazó leírásával¹⁷ együtt tükrözi a teljes kollekciót. Íme ennek a jegyzéknek is néhány tétele: 18 hálókő, négy lóállkapocs hosszúkecéről, négy hálókötő tű, három börcfa, négy fából való lápi bocskor az Ecsedi-láp vidékéről, öt bocskor, egy bocskorvarsa Liptóából,¹⁸ egy Szatmár megyei vesszővarsa, két jégpatkó, egy csíkputtony, négy taka (vadriasztó),¹⁹ öt kocka bárányrovás, 12 rovásdeszka bárányra, 37 csorpák, négy gyufatartó, egy tükörfá, 24 fibula, 54 tarisznyacsat, 33 túszőcsat.

A Néprajzi Múzeum halászati gyűjteményében – ahogyan azt a gyűjteményértékeléskor már kifejtettem (SZILÁGYI 2000. 115–130) – kiemelkedően nagy arányt képviselnek a Herman-gyűjtésekből származó tárgy-*részek*. Olyan, halfogásra/halászatra önmagukban alkalmatlan, mert egy-egy halfogó eszközből, bonyolultabb konstrukcióból önkényesen kiszakított *elemek*, melyeknek vagy megtalálható közvetlen párhuzamai az ősrégészeti leletek közt (s ezeket idézte is Herman *A magyar halászat könyvében*), vagy, mert romlékony anyagból készültek, nem válhattak régészeti leletté, ám a kutatói intuíción alapuló hermani rámutatás „beszélő

9 MTA Könyvtára - Kéziratár: Ms. 271/142 („Az 1900 dik évi párizsi világkiállítás magyar történelmi pavillonjában kiállítva volt sfoglalkozási tárgyak gyűjteményének Leltára”).

10 *A turbuk, turbukvas* – HERMAN Ottó (1887. 836) meghatározása szerint: „vascsévék (csőszerű karikák), a melyek kivált a keze inára súlyoskúl tétetnek” – nem egyértelmű terminusa a vasból az ínra rávert hálósúlynak, mert a *turbukvas*nak a teljességgel más funkciójú *turbukháló*hoz való viszonya tisztázatlan.

11 *A galacsín* itt nyilván 'hálósúly' jelentésű; vö. „*galacsér* – Brodrgköz – az öreghálón, gyalmon stb. a cserépből készült súly” (HERMAN 1887. 788.)

12 A halászati és a vízi étellel kapcsolatos eszközök leírására (gyakran rajzára is) bárki könnyen rálehet HERMAN Ottó (1887) halászati monográfiájában, a terminusok értelmezését ezért nem tartom szükségesnek.

13 A fából faragott és díszített vízmerítő edénykét utóbb leginkább az (ugyancsak tájnyelvi eredetű) *csanak* szóval jelölte-jelöli mindmáig a néprajzi szakirodalom (SZABAD-FALVI 2001).

14 Erdei gyümölcsök gyűjtögetéséhez használt kéregedényt jelölő, a románból átvett erdélyi tájszó a *gyób*: GUNDA 2001. 25.

15 *A túsző*, „15–20 cm széles, kétrétűen vett, cserzett vagy zsírozott, ló- vagy marhabőrből varrt, elején zseb forma erszényekkel és réz- vagy más fémcsatos keskenyebb zsíjjakkal ellátott” férfi bőrvö (B. HORVÁTH 1981. 144).

16 *A báránykocka* és a *bárányrovás* megkülönböztetése nem világos. HERMAN (1914. 128) és ugyanígy B. LÓRINCZY 1979–1992. 1/343 a *bárányrovást* 'bárányszoktató; fából faragott, páros apró szerszámok, házieszközök, melyeknek nagyobbikát ellékör az anya, kisebbikét a bárány nyakába kötötték' jelentésben közli, a *báránykocka* pedig nincs benne a szótárakban.

17 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms. 271/242. („A raktárban ki nem állított tárgyak”).

18 A Herman Ottó által Székelyföldről bemutatott, ám etnológiai párhuzamok nélküli „helyi formának” látszó *bocskorvarsáról* lásd GUNDA 1964.

19 HERMAN Ottó (1914. 218) így vette szótárba a *takát*: „Avas, Szatmár – két karó között madzagon függő jávorfadeszka – 1 m hosszú –, melyet a kotissokkal vernek, hogy a vadat a szántóföldtől távolartsák. Oláhok mondták be.”

szerszámoknak” minősítette őket. Néhány sokatmondó darabszám az őskori leletekkel „hitelesített” eszközelemekre: 495 háló- és horogsúly (melyekről nem tudható, hogy milyen hálózhoz vagy horogkésztséghez tartoztak, olykor még az sem, hogy „ásatag” vagy „recens” leletek), 343 fel nem szerelt horog (melyek elvileg a legkülönbébb horogkésztségeknek lehettek a tartozékai), 169 szigony (nyél nélkül, s nem tudható, hogy a könnyebb szállítás/raktározás kedvéért a gyűjtő dobta-e el a nyelüket, vagy – esetleg – maga a halász is ilyen állapotban raktározta, s amikor használni akarta, alkalmilag keresett nyelet). És a szerves anyagból való, tehát ősrégészeti leletekkel eleve akarta nem hasonlítható részletek: 138 úszó (melyekről nem ismert, hogy milyen hálóról vagy horogkésztségekről valók), 232 hálókötő tű és börcfa (melyeknél a tű és a börcfa esetleges össze-tartozása utólag nem tisztázható, s az sem tudható, hogy milyen hálófélét kötöttek velük).

Érdeemes lenne tüzetesen megvizsgálni, hogy milyen mértékben popularizálódott: mennyire lett részévé a néprajzi muzeológiát vezérlő megfontolásoknak ez az eltökélten archaizáló s az ilyen részleteket előnyben részesítő „néprajzitárgy”-felfogás. Az egyértelműnek látszik, hogy a vidéki múzeumok munkatársai országsszerte eléggé szolgái módon követték az „ősfoglalkozás”-kutatásban a megfellebbezhetetlen tekintélyű Herman Ottót. Szinte nem volt olyan, a néprajzi gyűjteményét a 19–20. század fordulója táján megalapozó, kiállítását a közönség elé táró magyarországi múzeum, amely ne ambicionálta volna a gyűjtőterületére vonatkozó halászati és pásztorzkodási tárgykészlet teljességigényű egybegyűjtését (vö. SZILÁGYI 1990. 28–36). Orosz Endre (1871–1945) – akkor a Kolozs megyei Apahidán tanító – pedig, miután egy tisztelgő levélben részletezte, hogy felettébb tanulságos volt számára – s mindazok számára tanulságos lehet, „a kik ősembertannal és ezzel kapcsolatos néprajzzal foglalkoznak” – az ősrégészeti és a néprajzitárgy-sorozatokat összehasonlító elemzésében valóban példamutató Herman-tanulmány, az *Ironga, szánkó, kece* (HERMAN 1902²⁰), hamarosan erdélyi érvényességű tárgykollekcióvá fejlesztette a Herman rendezte kiállításokból, valamint monográfiáiból, cikkeiből tanultakat. A magángyűjteményét értelmező dolgozata (OROSZ 1905) nem hagy kétséget afelől, hogy az akkor még névtelen s vezető tudóssá soha nem lett „néptanító” invenciózusan kapcsolódott az „ősfoglalkozás”-kutatásokhoz: pontosan megértette, hogy mit akart még sugalmazni a „beszélő szerszám” metafora. Az „ősembertan szolgálatára” felajánlott gyűjteménye ugyanis *műlékony anyagból* készült tárgyak sorozatait is magában foglalta (például rováspálcákat, faragott pásztorbotokat, faedényeket, kádárszerszámokat, „kézi osztóvátákat”²¹); olyan tárgyakat tehát, melyek nem szerepeltek Herman példái közt. Vagyis „továbbgondolta” az útmutatást: a legarchaikusabb vidékeken gyűjthető *bármelyik* egyszerű kivitelű – ha úgy tetszik: „primitív” – tárgyat a teória értelmében felajánlhatónak vélte az „ősembertan szolgálatára”; nem csupán azokat a tárgyakat, melyeknek párhuzamai a régészeti leletek között kereshetők/fellelhetők, s amelyekre Herman már rámutatott.²²

Mivel Orosz Endre értelmezni törekedett a maga gyűjtőmunkája érdekében Herman „néprajzitárgy”-felfogását, s nem a megbízásából gyűjtött, ő a ritka kivételt jelentette. Mert önkéntes (a levelezésből kitetszően nem feltétlenül önzetlen: a megbízást ellenszolgáltatásért teljesítő) segítőitársai, akik tárgykollekcióit összehordták – azaz kiválasztották a „terepen” fellelhető és többé-kevésbé még működőképes tárgykészletből a „beszélő tárgyakat” – csupán *utasítások* szolgai végrehajtói voltak/lehettek. Akármilyen volt is intellektuális készségük, tudós „megbízójuk” ellenében nem képviselhettek „különvéleményt”, hiszen csak azt várta tőlük, hogy pontosan megjelölt/körülrít tárgyfélék „fáradtságos felkutatásává” és a tulajdonosokkal lefolytatott méltányos alkuvá formálják az ő „prekonceptióját”; azt szerezzék meg, amit (korábbi ismeretei – és megsejtései! – alapján) ott és akkor fellelni remélt.

A komoly intellektusú s a „köz” szolgálatára kész magángyűjtő, Farkas Sándor (1862–1926) szentesi gyógyszerész, akinek felettébb gazdag alföldi néprajzi gyűjteménye (annak persze csak egy része²³) utóbb a Néprajzi Múzeumba került (BÁTKY 1903), például az esetben is keresetten tiszteletudónak mutatta magát, amikor Herman pontatlan-téves utasítását helyesbíteni

20 MTA Könyvtára –Kézirattár: Ms. 271/43. (Orosz Endre – Herman Ottónak, 1903. okt. 22.)

21 Azaz madzagszövő táblácskákát. – A tárgycsoport bemutatását lásd BÁTKY 1901. 147–158.

22 Orosz Endre munkásságának értékeléséhez lásd Kós 1983.

23 JUHÁSZ Antal (1989. 299–300) úgy tudta, hogy a Néprajzi Múzeumnak történt (összesen 3183 darabos!) ajándékozás után megmaradt magángyűjtemény Farkas Sándor 1926-ban bekövetkezett halálát követően a szentesi múzeumba került. – Ismerjük viszont a Csongrádi Múzeum 1927-es, 3089 tárgyat és képet felsoroló leltárát, melynek közzetevői azt valószínűsítik, hogy 1924–1926 között a csongrádi múzeumóri teendőket ellátó, a gyűjteményt újrarendező Farkas Sándor halála után kilenc hónappal készült leltár az általa gyűjtött néprajzi tárgyakból is őrizhet valamennyit (lásd ERDÉLYI–NAGY–SZÜCS 1999).

volt kénytelen. Noha tudván tudta, visszatérően büszkélkedett is vele, hogy terjedelmes leveleiben olyan *saját gyűjtésű* adalékokat tud közölni Hermannal, amelyekről még nem hallott! Íme egy rövid részlet az egyenrangú „munkatársi” közreműködés öntudatosan kinyilvánított igényének és az utasításteljesítés mégiscsak vállalt szolgáló szerepének sajátos elegyéről egy, a millenniumi kiállítás előkészítésének időszakában íródott Farkas Sándor-levélből: „Igen szépen kérem Nagyságodat kegyeskedjen a beküldött s beküldendő tárgyaitam majd *egyszerre* n. muzeumunk népr. osztályába nevem alatt mint »Csongrád megyei« dolgokat elhelyezni s ha akarja mire szükségese lesz a kiállítási osztályában szintén a jelzők alatt külön kiállítani. A gyűjtésem folyik serényen s megmozdítottam minden halászt a dologra. – Danicskát utasításokkal ellátva Csongrád, Tiszaföldvár, Szolnokra küldtem, – tegnap érkezett haza Szegedről. A vasuton küldöm a szállítmányokat most már. Danicskának nagyságod a szükségletekről egy kis jegyzéket adott, benne »bábafarú« ladik is fel-van írva amit Én nem ismerek de tán senki milyen talán »páva farkú« lenne? Ezt csináltatok egyet. 50 drb. több fajta kutyfogatót is rendeltem. 5 drb »nádihegedű« most csinálják zöld nádból ezt még egyetlen egy-ember tudja csinálni az is gyermek korába játszott rajta teljesen kihalt halász hangszer.²⁴ Az Én gyűjteményem ha megérkezik mondhatom hogy Nagyságodnak öröme leszen mert ilyet tán csak Én tudtam összehozni.” Néhány hét múlva keltezett levelében így magyarázta Farkas a *pávafarkú ladikot*: „Pávafarkú ladik is készül. Azért páva farkú a neve mert hasonló a páva farkhoz a hátulja. Bábafarkú ladik néven sehol sem találtam. – A páva farkú ladik a Tiszán nincsen s ha ide vetődik is egy ki rajta halász ki-gúnyolják. A páva-farkú ladiknak mint méltóztatott is írni Berettyó, Körös a mezeje, miért? Azért mert a Körösön ha halászni indulnak vagy Berettyón akkor az tószzerű csendes ellenkező esetben ott kezézní nem lehet. – Általában itt ott csendes folyású vizeken kezézní egy ladikból mint a pávafarkúból hároman is kezézní nem lehet mert összegabalyodik a hálójuk. Sebesebb folyású vizeken egy halász kezézní egy ladikból úgyesen fordítható »lélekvesztő« csajkából.”²⁵

Egy másik levelében arról is tanúságot tesz Farkas, hogy gyűjtőmunkája közben – ugyanúgy, mint Herman-nak – régészeti párhuzamok lebegnek a szeme előtt: „Ma hozzá jutottam egy három ágú mult századbeli óriási szüggönyhez is majd be fogom küldeni [...] A küldött viszályok²⁶ azért érdekesek mert kőkori telepek leletein is gyakoriak agyagból (Rómer: Műrégészeti Kalauza). A sulyokból kis gyűjteményem van kő, bronz, népvándorláskoriakból mindannyija más más féle. Ma szereztem egy igen régi sarlót (nádvágót) melyen a halászok jegye rajta van,²⁷ majd beküldöm.”²⁸

A szellemi készenlét, a gyűjtői önállóság öntudata ellenére a Farkas Sándor összeállította halászlati gyűjtemény messzemenően megfelelt a megbízó elvárásának: a millenniumi kiállításra összeállított 378 darabos kollekció döntően *nem* tárgyakat, hanem a Hermant érdeklő *tárgyrészleteket* foglalta magában. A jegyzék – a 32 „fajta” tárgy között – 200 horgot, 65 hálókötő tüt, 45 iszkábát, hét kő és három vas hálósúlyt, négy hálóra való csontot, öt vaskolompot sorol fel. Halfogó eszközök csak a két szigony („szüggöny”), az egy pendelháló, az egy szák és a két vágóhorog sejtet.²⁹

A Farkas Sándor-levéliben „*utasításra gyűjtő*” személyként megemlítet, ám Hermannal közvetlen kapcsolatot is fenntartó Danicska József mindszenti halászmester esetében (noha „halászlati írói” ambíciókat táplálgatott,³⁰ ő is többnek akarta tehát mutatni magát „egyszerű halászbembnél”) még egyértelműbb a nagy tudóst és országgyűlési képviselőt hódoló tisztelettel

24 Az így leírt *nádi hegedű* aligha azonosítható az ilyen néven ismert hangadó játékszerrel, lásd HAIDER 1980. 677.

25 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 256/45. I. 5. (Farkas Sándor – Herman Ottónak, 1895. szept. 23.) – HERMAN Ottó (1914. 729) így vette fel a *pávafarút* a szótárába: „Békés m. – monoxylon a Körösön, 4 ceklenel, négy emberre” (a *Magyar halászlati könyv*-ében még nem említette).

26 Azaz: *viszályórsó*; vö. HERMAN 1887. 210.

27 Az Alsó-Tisza vidéke halász nádvágóiról lásd BÁTKY 1926.

28 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 256/44. (Farkas Sándor – Herman Ottónak, 1895. szept. 11.)

29 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 256/42. (Farkas Sándor – Herman Ottónak, 1895. szept. 3.)

30 A Néprijai Múzeum Ethnológiai Adattára őrzi (a Herman Ottó-hagyaték részeként, egy elmarasztalón, az esetleges megjelentetés lehetőségét mereven elutasító Herman-véleménnyel együtt!) Danicska Józsefnek kéziratban maradt „emlékiratát” a Tisza halászlati viszonyainak 19. századi változásairól (ltsz.: EA 4289). Az 1880-as évek mindszenti újságjaiban pedig rendszeresen publikált Danicska halászlattörténeti és az éppen aktuális halászlati intézkedésekre reflektáló cikkeket. – A Danicska-emlékirat közölt részletei: SZILÁGYI 1983; 1987; a kéziratban (illetve az újságcikkekben) fellelhető halászlati adatai értelmezéséhez lásd még BÁRKÁNYI 1996; SZILÁGYI 1995.

kiszolgáló szerep,³¹ aminek az ő esetében is az lett a következménye, hogy többségükben eszköztartozékokat, nem komplett szerszámokat juttatott el Hermanhoz az éppen készülő kiállítás céljára. A millenniumi kiállítás érdekében végzett gyűjtéséről beszámolva például kétszáznál több (másik levelében 232 darab) általa megszerzett tárgyat emlegetett, ám ebből 130 keccsont volt.³² A párizsi világiállítás halászati tárgyait gyűjtve pedig olyan naivan fontoskodó útbaigazítást kért, mellyel – a válasz ismerete nélkül is – mintegy „leleplezi” az eszköztartozékokkal kapcsolatos hermani elvárását. Íme a halászmester megmosolyogtatón laikus fontoskodása, mely azonban a „megbízó” korábban kinyilvánított kívánságából bizonyára logikusan következő kérdés: „...kopot csontokat és cserepeket fel szerelve vagy fel szerelés nélkül szerezembe és hogy mi féle faj vagy el nevezésű hálókészleten óhajtáná azokat fel szerelve látni. Kusza vagy hegyes kecze vagy valami néhány ölet kitevő háló inyan mert minden tekintetben azon iparkodom hogy ohájának eleget tehesek és hogy hány kopot és hány cserép díszítse kegyeskedjen eszt is körül-ményesen velem posta uton tudatni.”³³

3.

Egy nagy tapasztalatú halászmesternek – akit helyzete és speciális tudása alapján bizvást elfogadott volna „adatközlőjének” bárki tudós etnográfus... – ez az eligazításkérése a *szelektív* gyűjtői gyakorlatból is, a *megkonstruált* jelen-múlt viszony tartalmából is sokat sejtet.

A tárgygyűjtés közben folyamatosan végzett s a laikus segítőtársaktól ugyanúgy elvárt *válogatás*, azaz a „régí”, a „szép”, a mondanivaló szolgálatába állítható tárgyak eltökélt keresése, az éppen aktuális kiállításban nem használható tárgyak mellőzése egyébként *ugyanolyan szemléletű adat- és tárgygyűjtés* jelentett, mint amelyet Herman gyűjtőnaplói tükröznek. Az Erdődy Gábor publikálta feljegyzések között – a látványélményt megőrkítő rajzok és szövegek társaságában – ilyen, az „ott és akkor” megfigyelhető-tanulmányozható érdektelennek minősítő megjegyzések is olvashatók: „jellemző szerszám éppen semmi” (1893 – a Hortobágyhoz tartozó Kecskés-pusztá, Kisújszállás külső legelője); „A pásztorélet tekintetében a kirándulás majdnem teljesen meddő volt. A juhászon semmi népviseleti; csupán a fejedény, itt »Geleta«, egy darabból – a törzs lángos részéből vájt szép darab; a csorpák is ilyen, de kezdetleges” (1894 – Túrócszentmárton); „A községben közhírré tétetem jövelem célját, s így szerezttem néhány szép régi ostyepka és szív sajtformát, egy madárformát is” (1894 – Felsőkirályboca); „A legszebb és legérdekesebb, néprajzilag becses tárgy a *tarhonyakavaró*, leg többször igen biztosan és jellemző díszítéssel faragva. Mind összeszedtem. A rovás itt már eltűnő félben van, s helyébe lép a cédula, de még akad” (1895 – Kecskemét-Bugac; HERMAN 1983. 16, 18, 25).

Ebből a „fáradtságos munkával a mindennapi használatúak érdektelen rétegei alól mintegy ki kellett ásni a néprajzi tárgyakat” szemléletből az is következett, hogy minden egyes *kiválasztással* „múttárggyá” avatott darabnak valamelyest függetlenedett a „múzeumi értéke” a paraszti/pásztori/halászati „használati értéktől”. Annak függvényében növekedett az inkább „lom, ócskaság”, mint nélkülözhetetlen használati tárgy értéke, hogy megtalálja – egyben kiállítója – mennyire tartotta alkalmasnak a maga történeti/őstörténeti „üzenetének” közvetítésére. Abban a szerencsés esetben természetesen növekedett, amikor a „megtaláló” is, a „kiállító” is Herman Ottó volt. Ha azonban másokkal – közöttük szellemileg neki elkötelezett értelmiségi gyűjtőkkel vagy „egyszerű emberekkel” – gyűjtetett, a maga „múzeumiérték”-felfogását el kellett fogadtatnia segítőivel. Ami – a levelezésből úgy tűnik – nem volt egyszerű feladat: nehezen elhárítható félreértések terhelték.

31 A személyes kapcsolatfelvételt egyébként 1894. február 14-én Danicska kezdeményezte. Olvasott róla – írja –, hogy Herman a „tiszaifolyó de különösen a Szegeði híres halásztelepeket áttanulmányozni” készül, ezért „mint aféle Szerény halász” feleségével együtt meghívja vendégének, mivel – így érvel – „nem dicsekvésből álítom hogy a halászati térről és ennek minden mozanata ugyszolván tittkairól elégjártasságall biron”. A halászati szakirodalommal való megismeretést is Hermantól remélte, megvallván szakírói ambícióit: „a halászati szakmát természetben ismerem csak az írói képességem gyenge amenyiben az iskolám a Négy elemi amit itt mináluk négy mezitlábos osztálnak nevezünk tehát amit a halászat terén szerezttem aszt nem az iskolában hanem 35 évig a természetből tanultam.” (MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 254/29. [Danicska József – Herman Ottónak, 1894. febr. 14.]) – Farkas Sándor és Danicska József utóbb a Hermanhoz írott levelekben igyekeztek egymást kölcsönösen megbízhatatlannak és haszonlesőnek beállítani. A „kinek lehetett igaza” kérdésben természetesen nem tudok s nem is akarok állást foglalni.

32 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 254/38. (Danicska József – Herman Ottónak, 1895. szept. 22.)

33 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 254/48. (Danicska József – Herman Ottónak, 1898. júl. 24.)

A tárgy „régí” és „szép” legyen követelményt gyakran „kivételes műremekként”, „különleges, unikális darabként” fordították le a maguk számára a gyűjtésben közreműködők – a megtalált-kiválasztott tárgyat legalábbis ilyen érveléssel ajánlották megbízójuknak. A Túrkevén élő (paraszti?) író, Kupa Árpád³⁴ írta 1894-ben: „Bizonyos jó kedvel tudatom hogy a mult századokban használt csikós gojlókból (botszedő) egy egész épét sikerült megszereznem. Én a füredi lápok között járó öreg csikósoknak is üzentem a végett; de ők is csak hírét hallották apáiktól. A mienk a régi, bicskával hámozott szilvafa nyélen van. Ugyanott találtam régi magyar pástyor patkókat, és még egy ritkaságot – egy régi kaczagánytörőt. A pástyor a megszáradott bőrt felakasztotta a mestergerendába, vagy a kunyhója mellett leásott edénytartóra, és ennek hurkát lábfejére illesztette, balkezébe markolva a bőrt, jobb kezébe a törő-horog szárát – vele készítette hajlékonyabba a bőrt. Igazi páststormunka, és a használatól jól kopott.”³⁵ Néhány nap múlva ugyanő írta: „Küldök egy igen régi, gazdag, ritka szép csikós nyeret, teljes felszereléssel és vele együtt egy régi kantárt patkos zablával. Ez azt hiszem, különösen a sallangjai, a magyar szíjgyártó iparnak is hasznára lesznek.”³⁶ Majd 1895-ben – egyebek mellett – egy „ügynevezett Pillangós karikás”-t így ajánlott Herman Ottó figyelmébe Kupa: „A hatvanas évek közepén még készítette Lődi tiszaroffi szíjgyártó. Használták a hevesi és nagykunsági urak, uriaszonyok agarászatoknál, mikor még paripa hátáról karikással vágták le a nyulat.”³⁷

Amikor egy-egy, a hermani „néprajzítárgy”-felfogás értelmében különösen értékesnek minősülő – azaz „archaikus” – tárgyféléőről az derült ki, hogy még mindig közkeletű használati eszköz, az „eladók” által közölt piaci ár és a lomtárból előkeresett „régiség” méltányosan alacsony ára közötti hatalmas távolság miatt csodálkoztak-tanácalankodtak a laikus gyűjtők. Egy-egy helybeli gyűjtőnek mint a „pesti urak” megbízottjának a vételárról folytatott kemény alkudozása egyébként is okozhatott némi feszültséget a „jó üzletet” remélő eladók és a gyanújuk szerint „saját zsebre” is dolgozó közvetítő között – amint az Danicska József halászmester egyik leveléből kitetszik: „...láttam és tapasztaltam [...] hogy Nagyságos Elnök Ur hogy vett én is ahoz tartottam a szerszámok meg vételért [...] bátran tisztában lehet azzal hogy nekem sem adták olcsóbb áron sőt többért mert mind egyikben azon remény él hogy majd le fogjönni azon jó Nagyságos Ur és többért meg veszi mint én mert az anyit ad érte amit mi kérünk...”³⁸ A halászati szakírói készthelyi tanár, Vutskits György³⁹ arról értesítette 1898-ban Hermant, hogy „a készthelyi halászkó a bődönhajót⁴⁰ még használják és néhány darab ezen ősi alkotmányból nálunk csakugyan van. Teljesen jó karban levő bődön hajót gazdái nem hajlandók eladni, mert szükségük van rá, de félig elhasználtat, elég jó karban levőt bármelyik percben lehet kapni, nagyság szerint 40–60 frtig. Megtudtam azt is, hogy egy teljesen jó, de kisebb (2 öles) hajó is esetleg kapható lesz, körülbelül 50 vagy 60 frtért. Halászaink még arra is ajánlkoztak, hogy egészen új és szép nagy hajót is készítenek 130–150 frtért. Kegyeskedjék tehát nekem megírni, hogy körülbelül milyenek legyenek a hajónak a méretei, egy, két vagy 3 ember alá való legyen, hogy e szerint tudakozódjam halászainknál.”⁴¹ Kupa Árpád szintén egy körösi halászcsonak indokolatlanul magasra tartott ára miatt fakadt ki: „Megjöttem a csónak halászásból – írja a millenniumi kiállítás rendezésének hajrájában –, és tudatom, hogy a gyomai csónak, mely »keczés-csónak«, hossza 4 öl, átmérője 3 láb, körülbelül mintegy 30 éves jó és ép állapotban van nem használható: mert 100 forintért adnák; a kiállítás tartamára pedig 50 forintért. Ehhez hozzá se szóljunk olyan feltételek és hazafiság mellett. Vésztőn, illetve Szeghalmon van csónak 25 forintért adnák, pávafarkú lélekvesztő; De van pávafarú keczéscsónak is. Ez a kocsi-bérral mely vasúthoz szállítaná belekerülne csaknem 35 forintba. Ha tehát kell: tessék tudatni, vagy intézkedni megszerzéséről.”⁴²

34 Kupa Árpád életéről és írói munkásságáról: DANKÓ 1977. 13–15; 1981.

35 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 265/67. (Kupa Árpád – Herman Ottónak, 1894. dec. 20.) – A *gajló* jelentését így adja meg Túrkevéről HERMAN OTTÓ (1914. 212): „régí, már kiveszett csikósszerszám; bot, a végén vaskarikával, a nyeregéből való, terelelkor az elhajított bot felszedésére való csikósszerszám”. – A *kacagány* jelentése itt alighanem ’szabatlan állapotban, nyakba vetve viselt, a hátat takaró juhbőr, hátibőr’ (vö. B. LŐRINCZY 1979–1992. 3/8).

36 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 265/68. (Kupa Árpád – Herman Ottónak, 1894. dec. 27.)

37 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 265/76. (Kupa Árpád – Herman Ottónak, 1895. szept. 26.)

38 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 254/42. (Danicska József – Herman Ottónak, 1895. dec. 25.)

39 Az ichthyológus (mellesleg néprajzi adalékokat is publikáló) Vutskits György munkásságáról lásd LUKÁCS 1932. 56–58.

40 A balatoni *bődönhajóról* lásd HERMAN 1887. 202–203.

41 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 282/320. (Vutskits György – Herman Ottónak, 1898. jan. 25.)

42 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 265/85. 18. (Kupa Árpád – Herman Ottónak, 1896. ápr. 1.)

Ha a kiállításban életképi megjelenítést akart alkalmazni Herman, azt kérte a helyi segítőtől, hogy amint szokták, úgy építsék meg, alakítsák ki a maguk pásztori környezetét, a megkeresett hivatal is, az önzetlenül szorgoskodó közreműködők is azt ambicionálták, hogy az építmény és minden egyes tárgy a maga nemében „műremek” legyen, s a „virtigli pásztor” lehetőleg helyi anyagból építkezzen. Íme egy részlet Kecskemét város előljáróságának 1895. október 29-i határozatából, mely szerint vállalták, hogy „az itteni pásztorok által használt úgynevezett” *cserényt* felépítik az ezredes kiállításán, „és azt a pásztorok által használt egyes ruhadarabokkal, házi eszközökkel, löszerszámmal stb, melyek rendszeren a cserényben vannak elhelyezve”, úgy szerelik fel, „hogy azok minden darabja külön külön is kiállítási tárgy legyen”.⁴³

Túrkeve előljáróságának lelkes készülődéséről:⁴⁴ a millenniumi kiállításon személyesen közreműködő Finta Miklós gulyásszámadó *kontyoskunyhó*-építési elgondolásáról, valamint „felöltöztetéséről” Kupa Árpád így számolt be Hermannak, kiegészítendő a polgármester hivatalos választát: „A kunyhó készítésére feltétlenül 3 ember kell, sőt jobb volna négy, mert negyediknek egy gyereket itt is használnak. Korcvessző van, legjobb lenne innen vinni nádat is a többi cók-mókkal együtt, hogy ne bajlódjanak ott külön. Ezt jó előre tessék megírni a polgármesternek és gondoskodunk mindenről. Csináljon-e Finta Miklós *golyát*,⁴⁵ vagy *messzelátót*, vagy mint Bugacson hívják »állófát«? Fát adok én hozzá, vagy ad bárki ösmerőseink között. Szűrt, magyar varrott-csizmát, régi magyar patkóval; fehérruhát, a város ad Finta Miklósnak, ebben eljártam. A szűr (melyen szíjgyártó mesterünk igaz magyar dolgokat állít elő, hatalmas, ősi átalvetővel *teljesen ingyen*), vagy a képviselő úr, vagy ha úgy tetszik a Nemzeti Múzeum tulajdona marad a kiállítás után. Valószínűleg csináltatunk pásztor kunszövetet is a kalapon kívül [...] Találtunk egy régi bográcstartót, mit hajdan »kutyagirincz«-nek hívtak a pásztorok, ez is a Finta Miklós bútorai között lesz.”⁴⁶

43 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms 255/195. II. 25. (Hivatalos másolat Kecskemét th. város Tanácsából, 159521/1895.)

44 Lásd még BALASSA Iván (1971) dolgozatát és T. BERECZKI Ibolya (1988) forrásközlését, melyekből a helyi előljáróság szerepe is, Kupa Árpád közreműködése is kiviláglik.

45 A *golyát* – ilyen jelentésben, utalva az *állófa* és *messzelátó* szavakra – HERMAN Ottó (1914. 187) felvette a szótárába: „Ecsegpuszta, Kunság – ágasfa, öt méterig, a pásztor kunyhó mellett; arra való volt, hogy a pásztor a tetejéről a rétségben szemlélhesse a gulyát.”

46 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms. 265/78. (Kupa Árpád – Herman Ottónak, 1896. jan. 8.) – Néhány hónappal korábban a *kontyoskunyhó* berendezésének minél „régiesebb” voltahoz szeretett volna hozzájárulni Kupa: „Tessék továbbá tudósítani: Szükségesnek látja-e hogy a kiállítási kunyhó mellé néhány szép láp zombik ülést kerítsék. Ezelőtt a kunyhók körül a lófejen kívül ezen ültek a pásztorok s tíz-tizenöt évig eltartottak. Ezt ugyan már nehezebb leend keríteni mint gondolnák”. (Uo. Ms. 265/74. – 1895. aug. 3.) – A *zombékszék*re lásd K. CSILLÉRY 1982. 639–641.

47 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms. 254/30. (Danicska József – Herman Ottónak, 1894. dec. 31.)

48 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms. 254/33. (Danicska József – Herman Ottónak, 1895. máj. 1.) – Az emlegetett halászeszközökre lásd SZILÁGYI 1995. 74–81, 121–123.

49 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms. 254/41. (Danicska József – Herman Ottónak, 1895. okt. 13.) – A *kutyogatóra* és *fentőre* lásd SZILÁGYI 1995. 222–228, 238–239.

50 MTA Könyvtára – Kéziratár: Ms. 254/43. (Danicska József – Herman Ottónak, 1896. febr. 15.)

A millenniumi kiállítás mint a műtárgyhasznosítás legreprezentatívabb alkalma olykor megoldhatatlan feladat elé állította a „régit”, *de* „szép” tárgyakat felkutató segítő társakat, elsősorban a halászati eszközköz gyűjtőit, akik tudván tudták, hogy a hosszú ideig használt – tehát: kopott, szakadozott-javított – hálófélék eleve nem lehetnek „szépek”; a kiállítás jelentette megjelenítési forma kedvéért célszerűbb tehát „újat” készíttetni. A mindsenti halászmester újra meg újra szembesült ezzel a dilemmával, megbízója pedig – úgy tűnik – tudomásul vette, hogy a kiállítható halászati eszköz olykor-olykor valóban *nem lehet* „régiség”. 1894-ben írta Danicska: a szerszámokat a „legújabbban használt módosítások szerint fogom elkészíteni”, mert az új hálókál – 870 méter hosszú (!), a legszebb színű kenderből kötött háló elkészítését ígérte! – „csinosan lehet díszíteni a halászati csarnokot”.⁴⁷ Egyik 1895-ös levelében, személyes találkozásukra-megbeszélésükre is hivatkozva azt ígérte, hogy két bocskort, egy-egy *kuszakecét* és *hőgyöskécét*, valamint két *marázsát* fog készíttetni,⁴⁸ néhány hónap múlva pedig, részletezve, hogy milyen tárgyakat adott postára, arról tájékoztatta Hermant, hogy a régi bocskorok mintájára készíttette el a halászbocskort, a „kutyogató és fentőket” viszont még csináltatnia kell, mert ezeket használat után el szokták dobni a halászok.⁴⁹ 1896 első hónapjaiban arról tájékoztattott, hogy „a rácz pendel hálót ebben vidékben nem lehetett kapnom így meg tettem az intézkedest leveleket menesztettem a Bácskában élő halász kolégáimhoz ahol ezen hálót használják”; az emelőhálók helybeli készíttetését pedig – „még pedig több rendbelit” – a következő hétre ígérte.⁵⁰ Egy hónap múlva meg

is kapta Bácskából a „rác pendelt”, s beszámolhatott egy emelőhálónak és egy „körözsi érző hálónak” az elkészüléséről is.⁵¹

A tárgyat amúgy is készítő/használó által a „régí mintájára” elkészített új tárgyat persze nincs okunk „kevésbé hitelesnek” minősíteni. A használt (azaz: vízben ázott, tűző napon száradt) halászeszköz megszerzésének előnyben részesítése az új anyagú, a múzeum megrendelésére kötöttel szemben – a Néprajzi Múzeum halászati gyűjteménye tárgyainak *mai* állapota erről tanúskodik (SZILÁGYI 2000. 119–120) – az idő múlásával a háló, a fa elporladásához vezetett. A muzeológiai célú tárgykészítést tehát inkább a jövőt szolgálónak, mint elítélendőnek tekintethetjük. A gondom azonban az, hogy nincs érdemi információk a Herman Ottó által a mindszenti halászmesterre – vagy bárki más laikusra – ellenőrzés, kontroll nélkül rábízott „rekonstrukció” szempontjairól. Aligha fogjuk valaha is megtudni, befolyásolta-e (s ha igen, milyen mértékben) a hitelességet, tehát az anyaghasználatot és -megmunkálást, az eszköz méretét és belső arányait, az új hálóhoz esetleg felhasznált „régí” elemek – súlyok, faváz stb. – beépítésének módját, hogy a megkötöttet „szép tárgynak” *dekorációként* kellett megjelennie a kiállításon. És persze az sem egyértelmű, hogy maga Herman vajon elvárta-e ezektől az „új” eszközöktől a maradéktalan hitelességet – vagy „kiállítási kelléknek” fogta fel a dekorációt, mely eleve nem lehet azonos értékű a kiállításban az őstörténeti mondandót kifejezni hivatott „beszélő tárgyakkal”.

4.

Az „archaikumok” keresésének alighanem szükségszerű velejárója volt, hogy a régmúlt szerencsésen fellelt – hiszen még fellelhető – „élő kövületeinek” bizonyítóerejét az őstörténeti szempontú rájuk hivatkozás közben Herman Ottó jelentősen felértékelte. A „hírmondónak megmaradt”, ezért egyedi, ritka, különleges tárgyat – s ugyanígy az „utolsó mohikán” informátort – cáfolhatatlan bizonyosságként kezelte érvelésében: a legapróbb kételyt sem fogalmazta meg, hogy a jelenben „ritka” – periférikus használatú – tárgy, jelenség, szokás esetleg *nem* a korábbi általános/széles körű elterjedtség bizonyítéka. Hiszen lehetnek olyan tárgyak, melyek – a társadalmi elfogadottság értelmében – mindig is „ritkák” voltak, s a ritkaság okai pontosan leírhatók.⁵² A nem „ritkává vált”, hanem mindig „ritka” tárgy pedig aligha képviselhet – a maga jelenkori egyediségében – olyan „tárgytípust”, melyhez őstörténeti következtetések kapcsolhatók.

A *magyar halászat könyve* tárgybemutatásainak – ahogyan erre halászati dolgozataimban visszatérően rámutattam – az a legfőbb értelmezési nehézsége, hogy általában nem lehet a szövegből következtetni rá: egy-egy Herman Ottó által típusként/altípusként jellemzett halászati eszköz vajon a gondosan megfigyelt „sok” egyedi jelenséggel elvégzett logikai műveletnek – az általánosításnak – az eredményeként olyan, amilyenek a könyv lapjain látszik, vagy egyetlen (esetleg néhány) konkrét jelenség, alkalmi, de felettébb intenzív gyűjtői élmény húzódik meg a típusjelölő elnevezés hátterében. A *rácvejsze* típusnévről például gyanítható – különösen, ha figyelembe vesszük: a tájnyelvben a *rác* jelző más vejszetípushoz és egyéb halászeszközökhöz (például a dobóhálóhoz) is hozzákapcsolódhatott –, hogy „rác” használatról vagy egykori népi kapcsolatokról, átadásról-átvételtől bizonyosan nem árulkodik a népnév. Csak valamely, Herman által meg nem nevezett táji körzetben, ott pedig a „saját” – „idegen”, a „fejlettebb” – „kezdetlegesebb” opozícióban volt a *magyar* vejszétől elkülönítő-megkülönböztető jelentése a *rác* előtagnak. A *pendelyháló* is, a *rokolyaháló* is ugyanannak a metaforikus eszközjelnevező szemléletnek az eredménye, a „női ruhadarab, szoknyaféle” jelentésű tájnyelvi előtagok tehát alkalmatlanok rá, hogy egy „nyugati” és egy „keleti” eszköztípust jelöljenek – különösen, hogy a „keleti” is ismert a magyar nyelvterület nyugati részén, s viszont: a „nyugati” is keleten. Indokolatlan volt egy Európaszerte *ugyanígy* többféle méretváltozatban ismert hálófélének kisebb (*farkasháló, farszák*) és nagyobb (*bokorháló, bokorszák*) változatait külön-külön típusként ismertetni, ha az elkülönítésnek csak a tájnyelvben más és más eszköznevek jelentették az alapját.⁵³

A konkrét adat, az intenzív gyűjtői élmény és az elhamarkodottnak tűnő általánosítás – azaz a nem kelően végiggondolt típusalkotás – ilyen és hasonló pél-

51 MTA Könyvtára – Kézirattár: Ms. 254/45. (Danicska József – Herman Ottónak, 1896. márc. 6.) – A „rác pendelháló” a Herman által *rokolyaháló*ként emlegetett dobóháló-változat lehet; a „körözsi érző háló” alighanem az őrfonalas emelőháló-változattal azonosítható (lásd SZILÁGYI 1995. 64 skk., 93–95).

52 A „ritka tárgy” fogalmának a néprajzi muzeológiára jellemző rétegzett jelentéséről lásd SZILÁGYI 2001. 55–57.

53 A példákra lásd SZILÁGYI 1995. 88–90, 93–96, 131–138.

dáiból számomra az a további vizsgálatra is érdemes következtetés adódik, hogy Herman Ottónak rendszerint (?), olykor-olykor (?) – csak alaposabb elemzéssel lenne tisztázható, hogy mennyire gyakran – egy-egy „szerencsésen megtalált ritka tárgy”, az „utolsó” maradt, ám feltétlenül megbízható informátor szavai” is elegendőek voltak a tudományos igényű – természetesen őstörténeti tartalmú – következtetéshez. Nyilván azért ítélte elegendőnek, mert páratlan intuíciója „azonnal” jelezte számára, hogy amire éppen rátalált, félreérthetetlenül „beszél”: a tárgy, a jelenség, a szokás „ősi” voltáról tesz vallomást, ezért nincs is szükség a további ellenőrzésre; elegendő azt hangsúlyosan felmutatni, amit sikerült kiasnia a felejtés (no meg a civilizáció) hordalékai alól.

Az esetek többségében nem, olykor viszont vallomásos mondatokban tájékoztatta olvasóját Herman, hogy miként is működött ez a bizonyos intuíció: miként világitott be messzi távlatokat *egyetlen* gyűjtői élménye. *A kéz és a szám az ősfoglalkozások körében* című, 1903-ban publikált dolgozatában a kézjelekből, az ujjakkal való számolásból vezette le a *pásztorrovást*, cáfolva, hogy a rovásjeleknek közül lenne a római számokhoz – ennek kapcsán a „rejtély kulcsát” felkínáló élményéről is beszámolt: „Még a múlt században – 1898-ban – Békés megyében a gróf Wenckheim Frigyes uradalmait az ősfoglalkozásokra nézve kutatva, ott a rovást már kiháló félben találtam ugyan, de akadt két öreg pásztoember: a »78-ba forduló« Mogyorósi István kocakanász és a »77-be forduló« Fülöp Sándor juhász, kik a csizmaszárból még előkerítették a rovást. Mindkettőnél az *ötös szám dült pálcarovás* volt. Rákérdezésemre az öreg Mogyorósi ezt a megfejtést adta: »*Olyan az, uram, mint ehun a kezem: a négy ujjat megköti a hüvelyk, akkor az öt.*« Itt rámutatott a kéz egymás mellett fekvő négy ujjára és az *előálló hüvelykre.*” (HERMAN 1980. 77–78.) E következtetés – akár elfogadom a jelek „eredetének” magyarázataként, akár nem – persze nem több igazolásra váró „elemi gondolatnál”. Nem célszerű ugyanis figyelmen kívül hagyni, hogy a számrovás mint társadalmi szükséglet csak az „állattulajdonos”-„pásztor” viszonyrendszerben értelmezhető, azaz a rovás csak a felelős számadást segítő, az úr és szolgálja számára egyformán olvasható *egyezményes jel* lehetett. Ezért nincs meghatározó jelentősége az értelmezésben, hogy *ugyanannak* a jelnek a jelentését az írni-olvasni tudó állattulajdonos a római számokból, az analabéta pásztor a maga ujjából vezette le – így is, úgy is ugyanazt kellett jelentenie.

E konkrét példánál messzebb mutató tanulsága persze annak van, hogy egy olyan alkatú tudós esetében, aki jelentőséget tulajdonított a tudományos érvelésben az egyedi adatoknak, az alkalmi „megvilágosodásnak”, alaposan ismernünk kell(ene) az *élményszerű* információszerzésének az alkalmait és mechanizmusait. Azt is tehát, hogy vajon ráépülhettek-e elméleti igényű következtetések, általánosítások a *mások* által gyűjtött ritka-egyedi archaizmusokra is, vagy a hermani intuíciónak a *személyes* gyűjtői élmény volt a feltétele. Én magam – a Hermannal levélben közölt, igen archaikus néprajzi adalékok áradó bőségét megismerve – az utóbbit valószínűsítem, tehát azt, hogy az az igencsak népes segítő gárda, melyet Herman Ottó – a maga tudósi, politikusi, emberi karizmájával kiválóan sáfárkodva – esetről esetre mozgósítani tudott a néprajzi tárgyak és adatok gyűjtésére, alapvetően, meghatározóan nem járult, nem járulhatott hozzá e nagyszabású és nagy hatású életmű gondolati lényegéhez. Ugyanis csupán ahhoz várt, fogadott el kiegészítő – azaz megerősítő – adalékokat, amit személyes gyűjtői tapasztalatok alapján már tudott – vagy tudni vélt.

Irodalom

BALASSA Iván

- 1968 Herman Ottó gyűjtőútjai nyomában. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 7. évf. 7-18.
- 1971 Herman Ottó Túrkevéiben. In DANKÓ Imre (szerk.): Emlékkönyv a Túrkevei Múzeum fennállásának 20. évfordulójára. Túrkeve, 179-193.
- 1974 Herman Ottó és Kada Elek vitája a Kecskemét környéki pásztorkodásról. Cumania, 2. sz. 75-94.
- 1986 Herman Ottó, a néprajztudós. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 24. évf. 17-29.

BÁRDOSI János

- 1976 Herman Ottó néprajzi kutatása Vas megyében 1899-ben. Vasí Szemle, 30. évf. 126-140.

BÁRKÁNYI Ildikó

- 1996 A Tisza szerepe a falu életében. In JUHÁSZ Antal (szerk.): Mindszent története és népelete. Mindszent, Mindszent Város Önkormányzata, 453-481.

BÁTKY Zsigmond

- 1901 Szalagszövő táblácskák. Néprajzi Értesítő, 2. sz. 147-158.
- 1903 Farkas Sándor nagy-alföldi magyar néprajzi gyűjteménye. Néprajzi Értesítő, 4. sz. 32-45.
- 1926 Alföldi halász nádvágók. Néprajzi Értesítő, 18. évf. 140-141.

T. BERECKZI Ibolya

- 1988 Túrkeve és az ezredévi országos kiállítás – Iratok Herman Ottó túrkevei kapcsolatainak történetéhez. Zounek – A Szolnok megyei Levéltár Évkönyve, 3. évf. 335-347.

CSERMÁK Géza

- 1955 A néprajztudós Herman Ottó. Ethnographia, 66. évf. 487-500.

K. CSILLÉRY Klára

- 1982 zombékszék. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): Magyar néprajzi lexikon. 5. Budapest, Akadémiai Kiadó, 639-641.

DANKÓ Imre

- 1977 Opuscula Ethnographica. Válogatott tanulmányok. Debrecen, Déri Múzeum.
- 1981 Paraszttíróktól a népi írókig – parasztirodalomtól a népi irodalomig (Kupa Árpád és Laszka Mihály példáján). In DANKÓ Imre (szerk.): Emlékkönyv a Túrkevei Múzeum fennállásának 30. évfordulójára. Túrkeve, 303-325.

ERDÉLYI Péter – NAGY Ádám – SZÜCS Judit

- 1999 Csongrád városi múzeum tárgyairól 1927-ben készült jegyzőkönyv. Múzeumi Füzetek Csongrád, 1. sz. 19-72.

ERDŐDY Gábor

- 1978 A tudományos intézmények szerepe Herman Ottó tudománypolitikai és közművelődési programjában. Néprajzi Értesítő, 60. évf. 103-110.
- 1984 Herman Ottó és a társadalmi-nemzeti felemelkedés ügye. Budapest, Akadémiai Kiadó.

FEHÉRVÁRY Magda

- 1985 Herman Ottó komáromi kapcsolatairól. Honismeret, 13. évf. 4. sz. 6-8.

FEJŐS Zoltán

- 2002 Az ősfoglalkozások képei – Herman Ottó és a magyar őstörténet ábrázolása. Ház és Ember, 15. évf. 185-204.

FEJŐS Zoltán (főszerk.)

- 2000 A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum.

GUNDA Béla

- 1964 A finnugor varsák fejlődésének néhány kérdése. Műveltség és Hagyomány, 6. sz. 115-127.
- 2001 A vadnövények gyűjtése. In PALÁDI-KOVÁCS Attila (főszerk.): Magyar néprajz. 2. Gazdálkodás. Budapest, Akadémiai Kiadó, 11-40.

HAIDER Edit

- 1980 nádi hegedű. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): Magyar néprajzi lexikon. 3. Budapest, Akadémiai Kiadó, 677.

HERMAN Ottó

- 1885a si elemek a magyar népies halászeszközökben. Archaeológiai Értesítő, 5. sz. 153-167.
- 1885b si nyomok a magyar népies halászatban. (Magyar Országos Kiállítás, IV. csoport.) Budapest, Franklin.
- 1887 A magyar halászat könyve 1-2. Budapest, Magyar Természettudományi Társulat.
- 1892 A halászat mint ősfoglalkozás és viszonya a néprajzhoz. Ethnographia, 3. évf. 253-262.
- 1898 sfoglalkozások. 1. Halászat, 2. Pásztorélet. In MATLEKOVICS Sándor (szerk.): Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. 5. Budapest, Pesti ny., 651-763.

- 1899 A magyar ősfoglalkozások köréből. Budapest, Magyar Természettudományi Társulat.
 - 1902 Ironga, szánkó, kece. Természettudományi Közlöny, 34. évf. 5–36.
 - 1914 A magyar pásztorok nyelvkinése. Budapest, Hornyánszky. (Természettudományi Könyvkiadó-vállalat, 89.)
 - 1980 Halászélet, pásztorkodás. Válogatott néprajzi tanulmányok. Vál., szerk., bev., jegyz. Kósa László. Budapest, Gondolat.
 - 1983 A pokol cséplője. Herman Ottó gyűjtőnaplói, vitacikkei, levelei. Vál., sajtó alá rendezte és az utószót írta Erdődy Gábor. Budapest, Magvető.
- B. HORVÁTH Terézia**
- 1981 öv. In ORTUTAY Gyula (főszerk.): Magyar néprajzi lexikon. 4. Budapest, Akadémiai Kiadó, 144–146.
- JUHÁSZ Antal**
- 1989 A Csongrád megyei múzeumok néprajzi gyűjteményei és tudományos munkája. In SELMECZI KOVÁCS Attila – SZABÓ László (szerk.): Néprajz a magyar múzeumokban. Budapest–Szolnok, Néprajzi Múzeum – Szolnok Megyei Múzeumi Igazgatóság, 293–306.
- KANYAR József**
- 1965 Néhány ismeretlen Herman Ottó levélről. Ethnographia, 76. évf. 243–245.
- KÓS Károly**
- 1983 Orosz Endre följegyzései ősi jellegű néprajzi tárgyokról. In Kós Károly – FARAGÓ József (szerk.): Népismereti dolgozatok 1983. Bukarest, Kriterion, 23–42.
- KÓSA László**
- 1989 A magyar néprajz tudománytörténete. Budapest, Gondolat.
- KÓSA László – KEVE András – FARKAS Gyula**
- 1971 Herman Ottó. Budapest, Akadémiai Kiadó. (A múlt magyar tudósai.)
- KŐHEGYI Mihály**
- 1993 Chernel István levelei Herman Ottóhoz. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 30–31. (1991–1992.) évf. 359–373.
- LAMBRECHT Kálmán**
- 1916 Herman Ottó, az ethnographus. Ethnographia, 27. évf. 16–36.
 - 1920 Herman Ottó. Az utolsó magyar polihisztor élete és kora. Budapest, Biró.
- B. LŐRINCZY Éva**
- 1979–1992 Új magyar tájszótár 1–3. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- LUKÁCS Károly**
- 1932 Emlékezés Vutskits Györgyről (1858–1929). Halászat, 33. évf. 56–58.
- OROSZ Endre**
- 1905 A néprajz az ősembertan szolgálatában. Erdély, 14. évf. 34–38., 66–70.
- ÖKRÖSNÉ BARTHA Julia**
- 1986 Herman Ottó levele Karcagra. Múzeumi Levelek, 51–52. évf. 118–122.
- PÉTER László**
- 1988 Herman Ottó és Szeged. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 25–26. évf. 365–384.
- SZABADFALVI József**
- 1975 Herman Ottó néprajzi munkássága. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 13–14. évf. 19–23.
 - 1976 Herman Ottó levelei Pósa Lajosékhöz. A Miskolci Herman Ottó Múzeum Közleményei, 14. évf. 11–25.
 - 1977 Herman Ottó, a miskolci képviselő. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 16. évf. 133–149.
 - 1986 A paraszti állattartás és pásztorkodás kutatásának eredményei Ecsedi István munkásságában. In: Ecsedi István születésének 100. évfordulója alkalmából rendezett emlékülés előadásai – 1985. szeptember 26–27. Debrecen, Hajdú-Bihar Megyei Múzeumok Igazgatósága, 15–19. (A Hajdú-Bihar megyei Múzeumok közleményei, 44.)
 - 1988 Írások Herman Ottóról és a Herman Ottó Múzeumról. Miskolc, Herman Ottó Múzeum. (Borsodi kismonográfiák, 25.)
 - 1996a Herman Ottó a parlamenti képviselő, 1879–1897. Miskolc, Herman Ottó Múzeum. (Officina Musei, 5.)
 - 1996b Ottó Herman 1835–1914. Acta Ethnographica Hungarica, 41. évf. 203–231.
 - 2001 Pásztorcsanakok Észak-Magyarországon. Miskolc, Herman Ottó Múzeum.
- SZILÁGYI Miklós**
- 1978 A magyar halászat néprajzi kutatásának elméleti és módszertani problémái. Cumania, 5. sz. 7–41.
 - 1983 Egy mindszenti halász a Tisza múlt századi halászatáról. Forrás, 15. évf. 1. sz. 67–76.
 - 1987 Egy múlt századi halászemlékirat. História, 9. évf. 3. sz. 25–26.

- 1990 Szándékok és eredmények a vidéki múzeumok néprajzi gyűjteményeinek megalapozásában (1920 előtt). Ethnographia, 101. évf. 1–50.
- 1995 A tiszai halászat. Az eszközök és fogási módok történeti változásai. Budapest, Akadémiai Kiadó. (Néprajzi tanulmányok.)
- 2000 Halászatgyűjtemény. In FEJŐS Zoltán (főszerk.): A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. Budapest, Néprajzi Múzeum, 115–130.
- 2001 Néprajzi forráskritika. Debrecen, Kossuth Egyetemi Kiadó. (Néprajz egyetemi hallgatóknak, 24.)

VERES László

1975 A politikus Herman Ottó. A Herman Ottó Múzeum Évkönyve, 13–14. évf. 25–30.

VÖRÖS Éva

1998 Herman Ottó tevékenysége a Magyar Királyi Mezőgazdasági Múzeumban. A Magyar Mezőgazdasági Múzeum Közleményei, 1995–1997. évf. 421–450.

Ottó Herman's approach to objects

Otto Herman (1835-1914) had the greatest influence on the creation of Hungarian ethnography. At the beginning of his career he earned a reputation as a natural scientist. Later, he took up research on folk fishing and shepherding – what he called “archaic occupations” – and wrote lengthy monographs on them. These works set the direction for the theory and methods of ethnography for decades.

While he was writing the monographs Herman collected a vast quantity of ethnographic objects. He showed these at national exhibitions (1885, 1896), and at the Paris world exposition in 1900. These collections of objects from fishing and shepherding later passed into the possession of the Museum of Ethnography and the Museum of Hungarian Agriculture. He continuously made use of the assistance of enthusiastic and selfless laymen –intelligentsia from the country as well as fishermen and shepherds – for the collection of ethnographic objects and their arrangement in small scenes as part of larger exhibitions. This essay is based on Herman's correspondence with his lay helpers. The letters written with great respect to a scholar and member of parliament report on how he succeeded in locating and obtaining objects following the instructions received from him and on the difficulties he encountered in the process. In these letters Herman gave very practical expression to the theoretical and methodological considerations he applied in collecting objects and in ethnographical exhibitions.

The basis of Ottó Herman's concept of “archaic occupation” was that he qualified particular fishing or pastoral implements as being of “archaic” origin if the “recent”, ethnographic object and the “prehistoric”, ancient object were identical or similar in form. In his collecting programme he strove together with his lay helpers, to acquire objects that “spoke” of “archaic times” that could be found in daily use and were perhaps of marginal importance, but could be compared with ancient objects.

The approach to objects applied by Otto Herman (and his volunteer helpers) was characterised by the following aspects:

- he treated the parts of objects as independent “ethnographic objects”, for example the weights used on fishing nets, bone or metal hooks, although in use they belonged to the fishing net, or belonged to a single set of hooks;

- he was guided by the search for the archaic and decisions made in this connection depended on his knowledge of archaeological parallels and personal intuition, and on the ideas of his helpers;

- the determined search for the archaic greatly increased the value of “luckily found rare objects” and the “words of an old shepherd/fisherman who has survived to tell of the past”: he often regarded a single datum as sufficient to confirm a scientific conclusion concerning prehistory;

- he left out of consideration any phenomena of the life of the people considered as “not old enough”; this went together with the reconstruction of an ideal picture of the “distant past” and of “the distant past that can be found in the present”. The aim was to realise a particular exhibition not to create a complex collection of museum sources.

A Néprajzi Múzeum kiállításai, publikációi és programjai 2009-ben

Kiállítások

ÁLLANDÓ KIÁLLÍTÁS

A magyar nép hagyományos kultúrája

I. emeleti kiállítótér, 1200 m²

IDŐSZAKI KIÁLLÍTÁSOK

A Másik. Évezredes hiedelmek, végzetes téveszmék, kulturális sokszínűség

2008. szeptember 26.–2009. április 5.

Legendás lények, varázslatos virágok – a közkedvelt reneszánsz

2008. november 15.–2009. szeptember 27.

Gyermekvilágok #5 – Kinderwelten #5

2008. december 6.–2009. április 30.

Tinnyei temetők. Tóth Eszter fotói

2008. november 8.–2009. február 22.

Új szerzeményeink

2009. március 5.–2009. augusztus 30.

A Néprajzi Múzeum Napja (március 5.) programjai között hagyományosan szerepel az előző év jelentősebb gyűjteményi gyarapodásainak bemutatása. 2008-ban összesen 436 darab tárgyval gyarapodtak a múzeum gyűjteményei. Vásárlás útján 236, ajándékozással pedig kétszáz tárgy került ebben az évben a múzeumba. Emellett az Ethnológiai Archívum diaállománya ajándékként mintegy 4500 darabbal gazdagodott.

A múzeum gyűjteményei gyarapodásának legfontosabb forrása évről évre a Nemzeti Kulturális Alap Múzeumi Kollégiumának pályázata. 2008-ban a szokásgyűjtemény jelentős gyarapodását tette lehetővé egy elnyert pályázati támogatás, amelyből a Greznár család mutatványos-, hintásgyűjteményének jelentős részét, mintegy kétszáz tárgyat vásárolhatott meg a múzeum (kórhinta és vázszerkezete, ponyva, céllövő sátor és árukészlete stb.). Ez a vásárlás egy több évre tervezett, szisztematikus gyűjtés része, melynek során egy vásároló, búcsúba járó hintáscsalád által megőrzött tárgyak, eszközök kerülnek közgyűjteménybe.

Ebben az évben került a múzeumba Kodolányi Jánosnak, a Néprajzi Múzeum egykori főigazgató-helyettesének hagyatéka, néhány finn tárggyal, ezekből négyet mutatott be a kiállítás. Ebben az évben jelentős gyarapodást jelentett még a MaDok pályázat segítségével megvásárolt mintegy 250, modern tárgykultúrát reprezentáló finn tárgy is, amelyek a finn kiállításba is bekerültek (kések, kerámia, pólók stb.)

Néprajzi Múzeum, földszinti folyosógaléria, 50 m²

Koordináció: Balázs György



1. kép. A *(M)ilyenek a finnek?* című kiállítás részlete
Sarnyai Krisztina felvétele

(M)ilyenek a finnek? – Finnország magyar szemmel

2009. június 27.–2010. november 28.

A kiállítás néhány kiemelt, középpontba állított fogalom és jelenség (természethez fűződő viszony, az erdő „primitív” népe, szauna, *mökki*, *Kalevala*, sport, mobiltelefon, design stb.) segítségével – sokszor ismétlődő motívumokkal – vezetett végig a Finnországhoz, finnekhez kapcsolódó jól ismert képzeteken, értelmezte, sok esetben újraértelmezte azokat (1. kép).

Módszertani vezérfonalként a *reflexivitas* fogalmát használta, a felvetett kérdéseket a változásban bemutatva. Miképpen jelennek meg a bemutatott kérdéskörök a reflexiók különböző szintjein, a tudományosság, a finnekhez valamiért vonzó közember, illetve a hétköznapi ember szintjén? Foglalkozott a magyarok finnekről alkotott képének alakulásával, elemezte a változás okait és mikéntjét. Milyen tudományos felfogást közvetítenek a Néprajzi Múzeum finn vonatkozású tárgyai, hogyan értelmezik saját, behozott tárgyaikat és a finn kultúrához való viszonyukat a tulajdonosok?

A kiállítás tárgyi anyagát három réteg alkotta: alapvetően a Néprajzi Múzeum Európa-gyűjteményének és más magyarországi múzeumoknak finn vonatkozású tárgyaira épített; második réteget az – elsősorban Magyarországon is hozzáférhető – napjainkban kapható finn termékek alkották; a harmadik csoportba pedig a finn kultúra iránt érdeklődők, a valamikor Finnországban járt emberek kiállításra behozott tárgyai tartoztak.

A kiállításban mintegy 720 tárgy és fénykép jelent meg, ebből 250 tárgy a Néprajzi Múzeum saját gyűjteményéből.

Néprajzi Múzeum, 2. emeleti kiállítótér, 900 m²

Rendezte: Szarvas Zsuzsa (főrendező), Bata Tímea, Kerecsi Ágnes és Szojka Emese

Látványterv: Hajdú Lili, Inotai Judit, Vizer Balázs



2. kép. A *Better Future* című kiállítás részlete
Sarnyai Krisztina felvétele

Kapcsolódó kamarakiállítások

Better Future – finn tervezők állásfoglalásai

2009. június 28.–november 1.

A *Better Future* című kiállításon a Helsinkai Iparművészeti Egyetemen tanuló divat- és textiltervezők munkái voltak láthatók. Valamennyi fiatal tervező a fenntarthatóság valamely szempontját dolgozta fel a bemutatott viseleti kollektciókban: a helyi erőforrások, a hatékony anyagfelhasználás, az újrahasznosított anyagok tematizált módon tükrözték a fiatal iparművészek állásfoglalásait és jövőképét (2. kép).

Néprajzi Múzeum, 2. emeleti kiállítótér, 60 m²

Rendezte: Pirjo Hirvonen

Kiállítási koncepció, tervezés és grafika: Tiina Rytkönen & Katharina Schmidt, tértervező hallgatók

Finnország korokon át – 1809 emlékezete

A Finn Miniszterelnöki Hivatal „1809 Emlékezete Bizottsága”

és a finn Nemzeti Könyvtár utazó kamarakiállítása

2009. november 16.–2009. november 30.

A kiállítás az 1809-es „finn háború” kétszáz éves évfordulójára rendezett ünnepi év alkalmából készült. Ekkor vált Finnország a Svéd Birodalom részéből az Orosz Birodalom autonóm tartományává, megalapozva mindezzel későbbi önállóságát. Maga a kiállítás képek és szövegek segítségével mutatta be Finnország történetét a kezdetektől egészen napjainkig.

Néprajzi Múzeum, 2. emeleti galéria

Hétköznapi történetek

Kutatás a téli háború magyar önkénteseinek emlékei után Lapuában

2009. november 27.–2010. március 21.

A Szovjetunió 2009 telén megtámadta Finnországot. Az úgynevezett téli háborúban magyar önkéntesek is részt kívántak venni. A kiállítás a nagypolitika hétköznapi vetületeit, a közemberek háborús hétköznapijait helyezte előtérbe. A tárlaton első ízben láthatta a közönség a finnországi Lapuában állomásozó önkéntes magyar katonák ott készült portréit, amelyek hetven éven keresztül üvegnegatívokon maradtak fenn. Az alkotópáros 2008–2009-ben készült fotói és a lapuaiak magyar katonákra emlékező interjúrészelei a háborús hétköznapiaknak, a magyar katonák és a helyi civil lakosság kapcsolatának állítottak maradandó emléket.

Néprajzi Múzeum, 2. emeleti kiállítótér, 60 m²

Rendezte: Niina Ala-Fossi és Vilisics Ferenc

A budó szelleme – a samurájok öröksége

A Japán Alapítvány és a Néprajzi Múzeum közös kiállítása

2009. augusztus 15.–szeptember 6.

A japán harcművészet (budó) iránt a 20. század során egyre nagyobb volt az érdeklődés a nyugati világban, elsősorban technikai tökéletessége, szellemisége, esztétikai hatása révén. Mai formái azonban hosszú múltra tekintenek vissza. A küzdelemben alkalmazott fegyveres és szabadkezes technikák (budzsucu) fejlesztésétől több évszázados út vezetett a modern korból ismert harcművészeti sportokig vagy test- és lélekfejlesztő gyakorlatokig. A kiállítás ennek az útnak jelentősebb állomásait mutatta be eredeti vagy reprodukált fegyverek és kellékek segítségével. A tárlat első részében a történeti fegyverek és változásaik kaptak szerepet a 8. századtól a 19. századig, a második rész a harci technikákból, azaz budzsucuból harci művészetté (budó) alakuló formákkal, iskolákkal foglalkozott a felszerelések részletes bemutatásával.

A kiállítás szeptember 5-én és 6-án kibővült 16 autentikus manga (japán képregény) tablójával, amely a populáris kultúra és a harcművészetek világába engedett bepillantást.

Néprajzi Múzeum, Díszterem, 160 m²

Koordináció: Vámos-Lovay Zsuzsanna

Egy falu az országban – Átány. Emberek, tárgyak, kapcsolatok

2009. november 18.–2010. június 13.

Két néprajzkutató, Fél Edit (1910–1988) és Hofer Tamás (1929–), a Néprajzi Múzeum munkatársai 1954-ben nagy kutatási programot indítottak azzal a céllal, hogy a mezőgazdaság szocialista átszervezésének várható következményei előtt, még az utolsó pillanatban megörökítsék ennek a paraszti létformának egész rendszerét és működési módját. Egy Heves megyei településen, Átányon két évtizeden át tartó munkával átfogó vizsgálódást végeztek, amelynek külföldön megjelent eredményei világszerte ismertté váltak. Magyarországon a legendás Átány-kutatás jóval kisebb visszhangot váltott ki, miután az elkészült monográfiák kiadásától a korabeli magyar tudományos könyvkiadás elzárkózott. A kutatás fokozatosan kidolgozott újszerű, a korábbi hazai néprajzi vizsgálódás szemléletét meghaladó módszerét és a felhalmozott jelentékeny anyagot csak a beavatottak szűk köre ismerhette meg. Így az elmúlóban lévő paraszti világ aprólékos részletekből, érzékeny elemzésekből fölépített monumentális rajza a korszak magyar tudományosságában és a közgondolkodásban nem tölthette be azt a szerepet, amire hivatott volt. A kiállítás első kísérletként ízelítőt próbált adni ebből a páratlan tudományos vállalkozásból. Forrásanyagát az Átányon gyűjtött, eddig kiállításokon szinte soha nem szerepelt tárgyak, korabeli feljegyzések és a bőséges fotóanyagból válogatott képek alkották. Egy átányi család munkanapjának nyomon kö-



3. kép. Az Egy falu az országban – Átány. Emberek, tárgyak, kapcsolatok című kiállítás részlete
Sarnyai Krisztina felvétele

vetésével tárultak fel a kutatás legfontosabb eredményei és szemléleti, módszertani, anyaggyűjtési sajátosságai. De a kiállításban feldolgozott témák arra is alkalmasak voltak, hogy a látogató – Fél Edit és Hofer Tamás eredeti céljainak megfelelően – betekinthesen egy hagyományos paraszti közösség mindennapjaiba. A kiállításban 424 tárgy és 102 fotó kapott helyet (3. kép).

Néprajzi Múzeum, földszinti kiállítótér, 526 m²

Rendezte: Balázs György, Granasztói Péter, Máté György

Látványterv: Szőke Imre

Az Isten báránya. Agnus Dei-ábrázolások népi tárgyakon

2009. szeptember 19.–2010. február 28.

A Szakrális Művészetek Hetében rendezett kamarakiállítás a Néprajzi Múzeum több gyűjteményéből 32 tárgyat válogatott. A több száz éves ostyasütőkön, a 19. századi, szálánvarrott hímzéseken, a berakással díszített lánán és mézeskalácsütő fán, a 20. század elején készült szentképeken, mángorlón és keresztelőtakarón ugyanaz a motívum jelent meg: a lábával győzelmi zászlót emelő bárány, melyet a keresztény ikonográfiai tradíció Isten bárányának, Agnus Deinek nevez. Ezen a tárlaton így e Krisztus-jelkép néhány hagyományos és különleges ábrázolását a látogatók nem liturgikus, hanem köznépi háztartásokban használt tárgyakon figyelhették meg. Néhány, a kereskedelem által kínált és a MaDok-program segítségével megvásárolt liturgikus textilá, gertya, faragás bemutatása a motívum jelenlétét, mai megfogalmazását érzékeltette (4. kép).

A kamarakiállításához magyar és angol nyelven megjelent leporelló készült.

Néprajzi Múzeum, földszinti folyosógaléria, 50 m²

Rendezte: Sedlmayr Krisztina

Grafika: Gerhes Gábor



4. kép. Az Isten báránya. Agnus Dei-ábrázolások népi tárgyakon című kiállítás részlete
Sarnyai Krisztina felvétele

A Néprajzi Múzeum boltjában (muzbo) rendezett fotókiállítások

Mutasd másKÉPp!

A DIA (Demokratikus Ifjúságért Alapítvány) kiállítása

Fotók: Rendes Niki, Reymeyer Dóra, Bognár Gerda, Trapp Gyöngyvér, Nemes Eszter
2009. február 17.–március 17.

Téglásy Örs: Utazni nyitott szemmel

2009. április 30.–május 28.

Tomsits Abigél: Áthághatatlan sűrű erdő

2009. június 4.–július 2.

Bánkúty Nóra: Az elvarázsolt völgy – O.Z.O.R.A. Fesztivál 2005–2008

2009. július 2.–október 1.

KÜLSŐ HELYSZÍNEKEN BEMUTATOTT KIÁLLÍTÁSOK

Magyar népi ékszerek

Mezőkövesd, Matyó Múzeum, 2009. június 7.–november 16.

Képgyártó dinasztia Székelyudvarhelyen

Gyergyószentmiklós, Tarisznyás Márton Múzeum, 2008. december 7.–2009. március 15.

JELENTŐSEBB TÁRGYKÖLCSÖNZÉSEK

Joseph Haydn és Magyarország

MTA Zenetudományi Intézet, 2009. május 27.–2010. március 31.

Az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma és az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára közösen rendezett emlékkiállítást *Joseph Haydn és Magyarország* címmel a zeneszerző halálának 200. évfordulója alkalmából. A tárlat a zenei vonatkozású dokumentumok mellett magát a kort, Haydn munkásságának kultúrtörténeti kontextusát is bemutatja.

Kölcsönzött tárgyak: habán tál, bokályok, óntányérok, ónkupa, lámpás, asztalok, láda, padok, szék, bölcső, fűrók, reszelő, gyaluk, körző, fémvágó, fűrész (25 tárgy).

Kálvin hagyománya. Református kulturális örökség a Duna mentén

Budapesti Történeti Múzeum, 2009. október 31.–2010. március 21.

A kiállítás öt évszázad távlatában mutatta be a Duna melléki reformátusok vallásgyakorlatát, kultúráját, valamint a magyar művészeti, irodalmi és tudományos életben betöltött szerepét. Kölcsönzött tárgyak: templomi és női viseletek, párnavég, lepedők, vőfélykendő, suba, bokály, borosedény, láda, gyalogszék, bölcső, fejfák, sírhányó lapát, faszobrok, jegykendő, keretezett képek, feliratos táblák és képek, akvarellek (43 tárgy).

Egy palóc pásztor öröksége – Gyurkó Pál számadó kanász faragásai

Hatvany Lajos Múzeum, 2009. március 12.–május 16.

A kiállítás a Néprajzi Múzeum, a balassagyarmati Palóc Múzeum, az egri Dobó István Vármúzeum és a hatvani Hatvany Lajos Múzeum gyűjteményeiből készült.

Kölcsönzött tárgyak: csanakok, gyufatartó, karikás ostorok, kanászbalta, tüllök, duda, falikép, rajz (13 tárgy).

A Művészház 1909–1914. Modern kiállítások Budapesten

Magyar Nemzeti Galéria, 2009. március 27.–július 26.

A tárlat az 1909-ben alakult egyesület kiállítási programját rekonstruálta: az egykor kiállított műtárgyak bemutatásával keresztmetszetet adott a korszak progresszív művészetéről és annak intézményes kereteiről.

Kölcsönzött tárgyak: maszk, emberalakok (gyerekjáték), gyermekrajzok, hímestojás-rajzok, jegykendő, főköttők, hímzsminta és kötény (35 tárgy).

Földön innen, Földön túl. Galileitől az űrtávcsőig

Magyar Műszaki és Közlekedési Múzeum, 2009. augusztus 25.–november 22.

A kiállítás azokat a csillagászat négyszáz éve alatt használt műszereket, tárgyakat mutatta be, amelyek segítségével folyamatosan megújult az ember világról alkotott képe.

Kölcsönzött tárgyak: Karikás ostorok, ostornyél, tükrösök, sótartók, ivótüllök, juhászbót, rézfokos (10 tárgy).

Mézeskalács és viasz

Iparművészeti Múzeum, 2009. szeptember 9.–2010. január 17.

A Szakrális Művészetek Hete keretében rendezett kiállítás középpontjában a mézeskalácsformák és a fogadalmi tárgyak állnak.

Kölcsönzött tárgyak: Ezüstöfferek, viaszöntő formák és mézeskalácsforma (16 tárgy).

„Az emlékezés színes álmai” – kortárs roma festőművészek kiállítása

Miskolc, Herman Ottó Múzeum, 2009. február 20.–május 17.

Szekszárd, Wosinszky Mór Múzeum, 2009. június 10.–augusztus 22.

Szolnok, Damjanich János Múzeum, 2009. augusztus 28.–október 15.

Publikációk

GYŰJTEMÉNYI KATALÓGUS, ISMERTETŐ

GYARMATI János

2009 Pre-Columbian Pottery from Mesoamerica and the Central Andes in the Museum of Ethnography in Budapest. Budapest, Union Académique International–Museum of Ethnography (5. kép).

KATONA Edit

2009 Feliratos tárgyak / Objects with inscriptions. Budapest, Néprajzi Múzeum. (A Néprajzi Múzeum tárgy-katalógusai, 14.) (6. kép).

KIÁLLÍTÁSI KATALÓGUS

SZARVAS Zsuzsa (szerk.)

2009 (M)ilyenek a finnek? / How We See the Finns Budapest, Néprajzi Múzeum (7. kép).

TUDOMÁNYTÖRTÉNETI KIADVÁNY

GÁBORJÁN Alice

2009 A tardi kendermunka. Budapest–Miskolc, Néprajzi Múzeum – Herman Ottó Múzeum. (Series Historica Ethnographiae, 15.)

KÉPTÁR

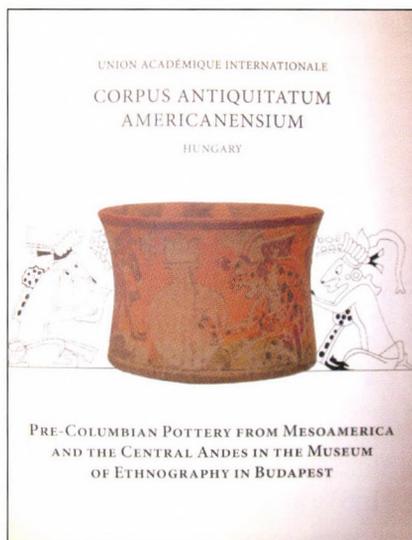
HOFER Tamás

2009 Egy falu az országban. Képek Átányból 1953 és hozzávetőleg 1962 között. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Képtár, 2.) (8. kép.)

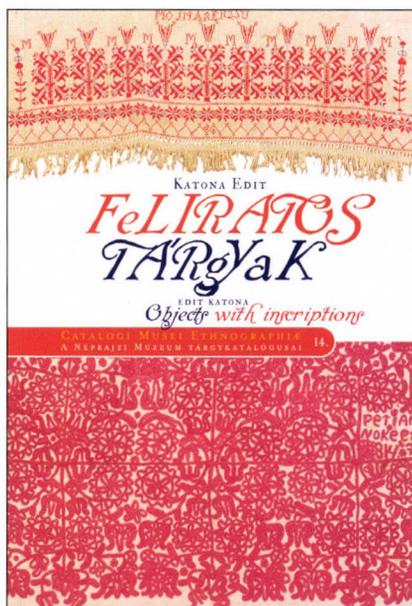
MADOK-FÜZETEK

FEJŐS Zoltán (szerk.)

2009 Babáink könyve. A kortárs tárgykultúra egy metszete. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Madok-füzetek, 6.) (9. kép.)

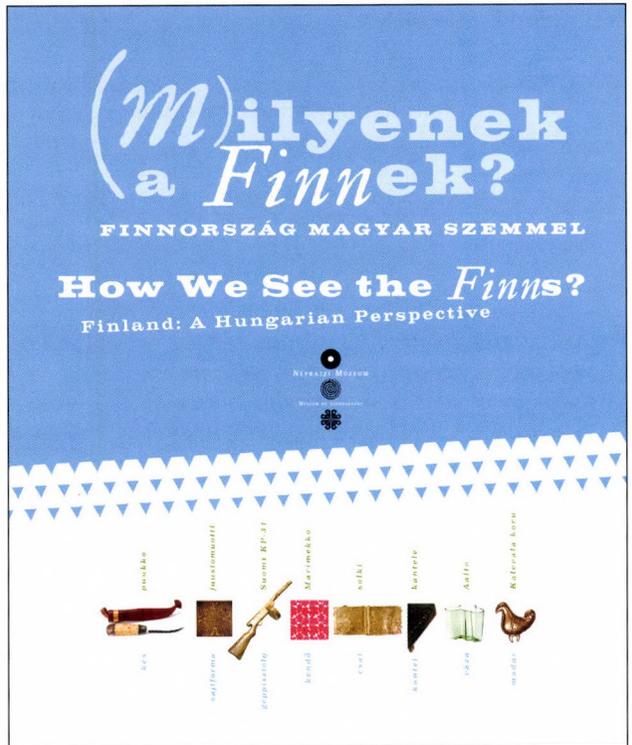


5. kép. A *Pre-Columbian Pottery from Mesoamerica and the Central Andes in the Museum of Ethnography in Budapest* című műtárgykatalógus borítója

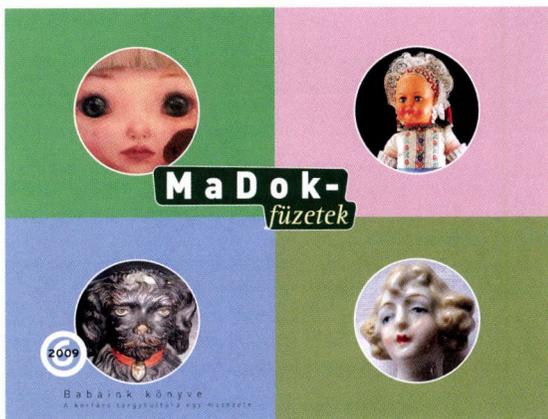
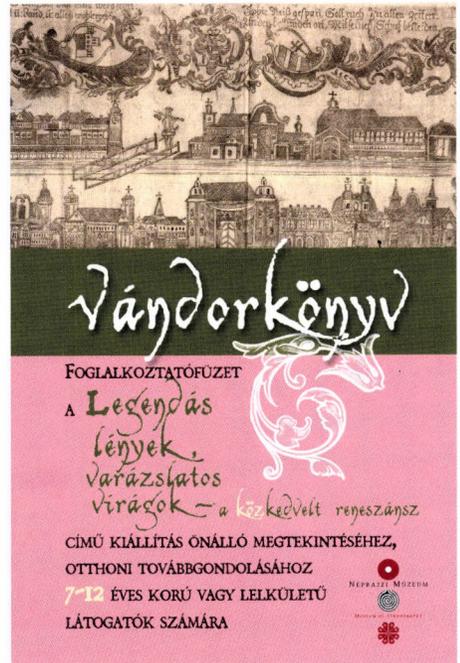
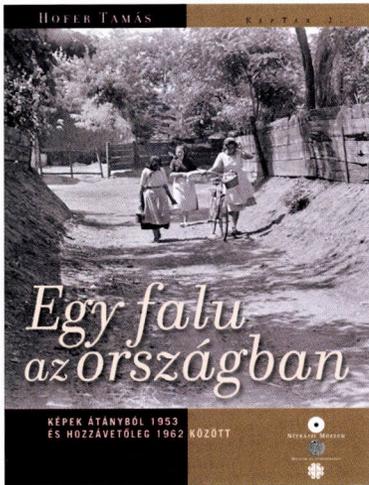


6. kép. A *Feliratos tárgyak* című műtárgy-katalógus borítója

7. kép. A *(M)ilyenek a finnek? / How We See the Finns?* című kiállítási katalógus borítója



8. kép. Az *Egy falu az országban. Képek Átányból 1953 és hozzávetőleg 1962 között* című kiadvány borítója



9. kép. A *Babáink könyve. A kortárs tárgykultúra egy metszete* című kötet borítója

10. kép. A *Vándorkönyv. A Legendás lények, varázslatos virágok - a közkezdvelt reneszánsz* című kiállításhoz készült munkafüzet borítója

MÚZEUMPEDAGÓGIA

SZACSVAY ÉVA

2009 A téli ünnepekör. A Néprajzi Múzeum „A magyar nép hagyományos kultúrája” című állandó kiállításához készült munkafüzet. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Néprajz gyerekeknek, 5.)

BODNÁR Kata – KOLTAY Erika – LACKNER Mónika
– TASNÁDI Zsuzsa – VIDA Gabriella

2009 Vándorkönyv. *A Legendás lények, varázslatos virágok – a közkedvelt reneszánsz* című kiállításához készült munkafüzet. Budapest, Néprajzi Múzeum (10. kép).

BATA Tímea – BODNÁR Kata – KOLTAY Erika – SZARVAS Zsuzsa

2009 Útilapok. Finnország megismeréséhez a *(M)ilyenek a finnek?* című kiállításban. Budapest, Néprajzi Múzeum.

ÉVKÖNYV, FOLYÓIRAT

SZARVAS Zsuzsa (szerk.)

2009 Néprajzi Értesítő, 2008. 90. évf. Budapest, Néprajzi Múzeum.

FEJŐS Zoltán (főszerk.)

2009 Tabula, 12. évf. 1. sz. Budapest, Néprajzi Múzeum.

ELEKTRONIKUS KIADVÁNY

2009 Néprajz mozgóképen. (DVD.) Budapest, Néprajzi Múzeum (11. kép).

FILM

Átánytól Chicagóig... Portréfilm Hofer Tamás néprajzkutatóról. Rendezte: Csorba Judit. 2009. 74 perc. (Kutatói portrék.)

Etnográfiát művelünk, de fel kell emelkednünk... Portréfilm Boglár Lajos néprajzkutatóról. Rendezte: Tari János. 2009. 60 perc. (Kutatói portrék.)

11. kép. A *Néprajz mozgóképen* című DVD borítója

Festett templomi famennyezetek
A film magyarországi festett asztalomunkák kiemelkedő darabjait mutatja be részben a Néprajzi Múzeum gyűjteményében található képzeti, vilányi, hőmezővási árhegyi, magyarokereki és mezőkövesdi templomok részletein keresztül, részben pedig a rubogyi nádalfalusi és szentimóni templomokban készített tévéfilmekkel.

Magyar népviseletek 1. A VISELET TÖRTÉNETI RÉTEGEI
A film a magyar nép viseletének szerkezetét, az általánosan használt ruhadrábok fajtáit, valamint ezek fejlődését, történeti változásait mutatja be. A 20. századra kialakult népviselet fontosabb darabjait a bujaki viselet szemlélteti.

Bűtorművesség 1. ÁCSOK, ASZTALOSOK
A film a népi bűtorkészítés két alapvető technikáját, az ácsolt bűtor, valamint az asztalóbitor készítését mutatja be. Az ácsotechnikát egy 1955-ben készült archív film részletei szemléltetik. Az asztalóbitor készítésének technikáját egy 87 éves mezőkövesdi asztalosmester mutatja be a hegyelőlányi szék példáján.

Nemzeti jelképek a magyar népművészetben
A Néprajzi Múzeum népművészeti tárgyából a legfontosabb nemzeti szimbólumainkat, az országscímert, a nemzeti színeket és a nemzeti zászlót, a huszárt, valamint Kossuth alakját ábrázoló tárgyakat, ezek alakulását és jelentését mutatja be a film.

Fazekasság 1. AZ EDÉNYKÉSZÍTÉS GYAKORLATA
A film bemutatja a fazekasmesterség három alapvető ágát, a fazék-, a tál- és a korsókészítés technikáját, valamint a fazekas-, tál- és korsómesterek által készített különböző edényfajtákat.

Fazekasság 2. A CSERÉPEDÉNYEK HASZNÁLATA
A cserépedények funkciója, az agyag minőségétől függően, a tőzön való használatától a folyadék tárolásáig igen eltérő. A film a cserépedények változatos felhasználását követi nyomon.

Fazekasság 3. FAZEKASKÖZPONTOK
A fazekasmesterség tanítása korábban mindig közvetlenül a hagyományos műhelyekben történt, városi környezetben a céhek keretén belül. A fazekasság regionális stílusa nagyonyi színes képet állítanak elénk mind technikájukban, mind díszítményekben. Régi európai hagyományt őriznek meg, amely a Kárpát-medencén kívül már alig-alig található.

NÉPRAJZI MÚZEUM
H-1055 BUDAPEST
KÖSSUTH LAJOS TER 12.
TEL: 473 2422
JAVI: 473 2431
WWW.NEPRAJZ.HU
KAPUÓTA: MÚZEUMI BOLLIBAN:
muzbo@neprajz.hu

Megállít a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

A Néprajzi Múzeum fenntartója az OKM

nka

NÉPRAJZI MÚZEUM
MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

DVD VIDEO

NÉPRAJZ MOZGÓKÉPEN

Festett templomi famennyezetek • Magyar népviseletek 1. A VISELET TÖRTÉNETI RÉTEGEI • Bűtorművesség 1. ÁCSOK, ASZTALOSOK • Nemzeti jelképek a magyar népművészetben • Fazekasság 1-3.

© 2009. május 20.

Programok

Az időszaki kiállításokhoz kapcsolódó rendezvények

Legendás lények, varázslatos virágok – a közkedvelt reneszánsz

„Minták és tárgyak – A reneszánsz kiállításhoz kapcsolódóan...”

Előadás-sorozat

- | | |
|-------------|--------------------------------------------------------------------|
| Január 22. | P. Szalay Emőke: <i>Ónedények</i> |
| Február 19. | Csörsz Rumen István és Szabó T. Attila: <i>Haja, haja, virágom</i> |
| Március 19. | László Emőke: <i>Magyar reneszánsz hímzések</i> |
| Április 16. | Lángi József: <i>Falképek és festett mennyezetek</i> |
| Május 7. | Papp Anette: <i>Protestáns graduálok</i> |

„Reneszánsz estek”

Koncert, táncház, teaház, tárlatvezetés

- | | |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Február 27. | Bognár Szilvia – Kónya István: <i>Rutafának sok szép ága</i> |
| Március 27 | Musica Rediviva: <i>Régi korok zenéje</i> |
| Május 22. | Reneszánsz táncok és dallamok Mandel Róbert és Kállay Gábor előadásában |

„Reneszánsz mesenapok”

- | | |
|-------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Április 25. | A <i>Legendás lények, varázslatos virágok...</i> című kiállítás apropóján. Mesenap a Néprajzi Múzeumban |
| Szept. 26. | Sárkányoló. A <i>Legendás lények, varázslatos virágok...</i> című kiállítás zárórendezvénye |

A Másik

„A Másik című kiállítás apropóján... Antropológusok nem csak antropológusoknak!”

Előadás-sorozat

- | | |
|-------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Január 15. | Östör Ákos: <i>Vannak-e Mások? – Indiai terepek</i> |
| Január 27. | Könyv- és folyóirat-bemutató. A Társadalomtudományi Társaság és a Néprajzi Múzeum közös rendezvénye |
| Február 19. | Losonczy Anna: <i>„A meghitt idegen”</i> |
| Március 26. | Vargyas Gábor: <i>Hétköznapi egzotikum. Az a bizonyos másik a közép-vietnami hegyvidéken</i> |

A Másik című kiállításhoz kapcsolódó további rendezvények

- | | |
|-------------|-----------------------------------------------------------|
| Február 7. | Indián farsang |
| Február 14. | Gauthier Aubé didzseriduművész magyarországi workshopja |
| Március 28. | <i>Gall kakas</i> . A Bleu Frank Troupe (Párizs) előadása |

- Március 29. Mrozek: *Emigránsok*. A Holdvilág Kamaraszínház előadása
 Április 2. *Az Ádám álma – Válogatás Róheim Géza írásaiból* című könyv bemutatója
 – a Múlt és Jövő Alapítvány rendezvénye
 Április 4–5. A MásSzínTér színházfesztivál előadásai. (Karaván Művészeti Alapítvány:
Minden egér szereti a sajtot; Exit – Nemzetközi produkció; Malko Teatro:
Circus Europa)

(M)ilyenek a finnek? Finnország magyar szemmel

Előadások, rendezvények, tematikus tárlatvezetések

- Június 20. Múzeumok éjszakája: *Finnstant est – oldódj velünk!*
Mesekert/Satujuen puisto – táncelőadás gyerekeknek. Góbi Rita Társulata
 és a finn PerformanceSirkus koprodukciója
Fehér fal/Valkoinen Seinä. Inspirációk Rodin nyomán
 Finn dalok. A Kalevala kórus műsora
 Utolsó simítások. Helyezzük el együtt az utolsó tárgyat! Performansz
 és „szakmai gyakorlat” a *(M)ilyenek a finnek* című kiállításban
- Október 10. Kreativitás, környezet és városi kultúra – finnül és magyarul a Design Hét
 Budapest 2009 eseménysorozat keretében
- Október 14. *Hasonlóságok és különbségek. Nyelvrokonság*. Tematikus tárlatvezetés
- Október 15. Bo Lönnqvist: *Finn identitás, finn sztereotípiák – egy finnországi svéd
 etnológus szemszögéből* (angol nyelvű előadás)
- Október 28. *A Kalevalától a finn metálzenéig*. Tematikus tárlatvezetés
- November 4. *A gumicsizmától a mobiltelefonig*. Tematikus tárlatvezetés
- November 11. *A kéregedénytől a finn designig*. Tematikus tárlatvezetés
- November 14. Múzeumok őszi éjszakája: *É(j)szaki Fények*
Menüetti ja Polkka – lírai és virgonc finn táncok a Duna Művészegyüttes
 és a Kalász Táncegyüttes szólistáinak előadásában
 Improvizációk finn témára – a Godot Dumaszínház előadása
 A Revontulet együttes koncertje
Kalevala. A Forte Társulat produkciója
- December 5. Joulupukki a Néprajziban – Mikulás-váró barangolás a Néprajzi
 Múzeumban

A budó szelleme – a szamurájok öröksége

- Szeptember 5. Őszi japán fesztivál. Előadások, tárlatvezetés, harcművészeti bemutató

Az isten báránya. Agnus Dei-ábrázolások népi tárgyakon

A Szakrális Művészetek Hete keretében

- Szeptember 24. Égi hang – Lovász Irén lemezbemutató koncertje

Programok a Néprajzi Múzeum napján, március 5-én

- Sárkányépítés a Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola diákjainak közreműködésével
- Cilinder Alapfokú Művészeti Iskola: Mesefórum – interaktív játszóház
- Szakmai nap – tárlatvezetések a Néprajzi Múzeum kiállításában
- Az új szerzeményeket bemutatja Balázs György
- Vörösváry Ferenc kerámiagyűjteménye. Mesél és vetít a tulajdonos
- Gyűjtők a terepen – Kiss Margit és Roboz László a Szilágyság és Kalotaszeg templomaiban
- „Egy szó mögött világok lehetnek”. Portréfilm Vajda Lászlóról
- Zentai Tündének, a Népi Hagyományok Alapítvány 2008. évi ösztöndíjasának beszámolója
- A nap előadása – Lackner Mónika: *Tárgyaink és a történeti érték*

A MaDok-program rendezvényei

- Március 24. Madok-napok 5. Beszámoló az előző év munkájáról, tervek, előadások
- Április 19. Bringatároló-avatás és biciklis fotózás a Néprajzi Múzeumnál
(A Critical Mass hivatalos programja)
- Október 27–30. Közlekedő tárgytörténetek. Hozzon nekünk egy tárgyat, és meséljen egy történetet!

Országos múzeumi rendezvények

- Január 25. A Magyar Kultúra Napja. Hangverseny a Kóta szervezésében
- Május 16–17. Múzeumok majálisa a Nemzeti Múzeum kertjében.
Sárkányok síkban és térben
- Június 20. Múzeumok Éjszakája
- Október 3. A Zene Világnapja. EtnoRom – roma zenék a Balkántól Andalúziáig

Múzeumok őszi fesztiválja: látogatás a múzeum gyűjteményeiben

- Október 9. *Kerámiák az alagsorban*
- Október 16. *Nyergek a padláson*
- Október 30. A rajz- és kézirategyűjtemény
- November 6. *Lehet, hogy rálel ősei fényképére!*

Álruhában – szombati műhely. Jeles napok történetei, tárgykészítés és közös játék

- Október 17. A frissen szedett gesztenye áll a nap középpontjában, de megemlékezünk az ilyenkor szokásos leányvásárról is
- Október 10. A „búzahét” hagyományai, a ferences szerzetesség szövegei, közösen készített és játszott játékok
- Október 24. Mi az a „dömötörözés”, s miként zajlik a „juhtor”? E napon mindez kiderül, s az is, hogy miképpen fosztják a kukoricát

- November 7. Szó kerül egy rég elfeledett szent emberről, akinek nevét kedvelt ital őrzi, sok-sok vadász hagyományról, s tán még lépes vesszőt is készítettünk
- November 14. Márton és lúdjai sok mulatságra adnak okot, kiderül, mi készül e fehér tollú madárból, s csontja miféle titkokat őriz annak, aki ért a szóból
- November 21. A jövőt próbáljuk kifürkészni, hogy miféle időt hoz, s hogy miként találunk párt magunknak

Koncertek a Kóta rendezésében

- Március 21. Éneklő ifjúság – kóruskoncert az V. kerületi iskolák részvételével
- Március 22. Az Ádám Jenő Zeneiskola tavaszi hangversenye
- Április 4. Országos népdaléneklési verseny
- Október 25. Kóta-hangverseny. Regölyi Népdalkórus
- November 8. Kóta-hangverseny. Felsőtárkányi Rozmaring Népdalkör
- November 29. Kóta-hangverseny. Tiszalöki Népzenei Együttes

Vásárok és fesztivál a Néprajzi Múzeumban

- Március 27–29. Húsvéti vásár
- November 20–22. Adventi kiállítás, bemutató és vásár
- December 11–13. Karácsonyi vásár a Néprajzi Múzeumban
- December 11–13. Csillagzene-fesztivál

Összeállította: Máté György – Sedlmayr Krisztina – Szarvas Zsuzsa

Szerzőink figyelmébe

A Néprajzi Értesítőbe szánt kéziratok leadásakor a szerkesztők munkájának megkönnyítése érdekében a következőket kérjük figyelembe venni:

A kéziratok terjedelme nem haladhatja meg az 1 ívet (40 000 karakter), ebbe bele értendők a fotók, táblázatok, rajzok, grafikonok, a jegyzetek és a bibliográfia. A szöveget kettes sorközzel gépelve, elektronikus és kéziratos formában egyaránt (a nyomtatott formában van lehetőség a speciális kívánságok, kiemelések, képek helye stb. jelölésére), mindenfajta formázás, kiemelés nélkül kérjük. Ez alól csak a kurziválás a kivétel. A címeket, alcímeket a szövegtől egy-egy ENTER-rel válassza el (ne emelje ki, ne húzza be). Az új bekezdéseket csak ENTER beütésével kérjük jelölni (nem tabulátorral, nem sorkihagyással, nem sorbehúzással).

Az angol rezümé elkészítéséhez szükség van egy körülbelül fél oldalas összefoglalásra.

Az irodalmi hivatkozásokra szövegtől, zárójeles formát használunk, a szerző kiskapitális betűtípussal írt vezetéknevével, az évszámmal és az oldalszámmal (HOFER 1983. 39–40).

A terjedelmesebb jegyzetek lábjegyzetbe kerüljenek.

A bibliográfia elkészítésénél a következő szempontokat kérjük érvényesíteni: A vezetéknevet kiskapitális, a keresztnévet normál betűtípussal írjuk! A következő sorba kerüljön az évszám, majd egy szóközt követően a mű címe. Itt is kerüljünk mindenfajta formázást! Ne csak a kiadási helyet, hanem a kiadót is tüntessük fel!

PÉLDÁK

Egyszerzős önálló mű esetén:

FÜLÖP Hajnalka

2002 Nyeregtakarók. Budapest, Néprajzi Múzeum. (Kamarakiállítások 6.)

Többszerzős önálló mű esetén:

FÉL Edit – HOFER Tamás

1997 Arányok és mértékek a paraszti gazdálkodásban. Budapest, Balassi.

Gyűjteményes kötetek tanulmányai esetén:

BALÁZS György

2005 Malmok, molnárok. In SZULOVSKY János (szerk.): A magyar kézművesipar története. Budapest, Magyar Kereskedelmi és Iparkamara. 403–412.

Folyóiratokban megjelent tanulmányok esetén:

BALASSA Iván

1952 A Néprajzi Múzeum kapcsolatai az orosz néprajztudománnyal. Néprajzi Értesítő, 63. évf. 1–2. sz. 171–201.

Internetről származó írás esetén:

HAIDER Edit

é n. A lépegető libajáték. Internetcím: www.libajatek.hu



NÉPRAJZI MÚZEUM



MUSEUM OF ETHNOGRAPHY

ISSN 0077-6599

