

**EURÓPAI
MŰEMLÉKVÉDELMI
TENDENCIÁK
KÜLÖNÖS
TEKINTETTEL
A KÁRPÁT-MEDENCÉRE**

**CURRENT TRENDS
IN EUROPEAN
HERITAGE
PRESERVATION
WITH A FOCUS ON
THE CARPATHIAN BASIN**

**NEMZETKÖZI TUDOMÁNYOS KONFERENCIA I–II.
FEHÉRVÁRCSURGÓ, 2017/2018**

A kötet megjelenését támogatta:
Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar
Modern Városok Program



PTE MK Műemlékvédelem



Szerkesztette / Edited by Raffay Endre, Tüskés Anna
Szerkesztés lezárva 2019 szeptemberében

© Szerzők, 2019
© Szerkesztők, 2019

Kiadja a Pécsi Tudományegyetem Művészeti Kar Képzőművészeti Intézet
Művészettörténet és -Elmélet Tanszék és Kutatócsoport

**Európai műemlékvédelmi tendenciák
különös tekintettel a Kárpát-medencére**

**Current Trends in European Heritage Preservation
with a Focus on the Carpathian Basin**

Nemzetközi tudományos konferencia I–II.
Fehérvárcsurgó, 2017/2018

Pécs – Fehérvárcsurgó
2019

RAFFAY ENDRE

Stílusok és programok – a budapesti Zeneakadémia építés- és díszítéstörténetének néhány kérdése

Tanulmányom a budapesti Zeneakadémia Korb Flóris és Giergl Kálmán tervei alapján kialakított épületének, valamint terv-elődeinek stíluskérdéseivel és a stíluskérdések ikonográfiai összefüggéseivel foglalkozik. Amíg a megvalósult épület bécsies-szecessziós megoldásokat is alkalmazó eklektikus stílusú, addig a terv-elődök a magyarosnak mondott szecessziót képviselték. Ám a megvalósult épület a magyaros szecessziós terveken látható tömegalakítást és a főhomlokzat fő vonásait mintegy megörökölte, együtt a multifunkcionális vonatkozásoknak a tömeg- és homlokzat-alakításban való megmutatási-láttatási szándékával. Kérdés viszont az, hogy az 1904 és 1907 között emelt épület ikonográfiai programja köszönhet-e valamit a korábbi elképzelésekhez tartozó program(ok)nak. Az épület ikonográfiai programjának magyaros vonatkozásait vajon örökségként kell-e értékelnünk, vagy inkább olyan törekvés megjelenéseként, amely majd a marosvásárhelyi Kultúrpalotán jelenik meg teljes pompájában.¹

1 A kérdés megválaszolása nem lehet független az emlékek közötti összeköttetést biztosító személyek szerepének (mindenekelőtt Körösfői-Kriesch Aladárnak és Koronghi Lippich Eleknek) tisztázásától sem. A témával már régóta foglalkozom, a zeneakadémiai kutatásaimat összefoglaló munkáimat (RAFFAY 2007a, RAFFAY 2007b) követően is. Erről konferenciai előadások tanúskodnak: 2013. november 22-23. Marosvásárhely (Tîrgu Mureş, Románia): Kultúrpaloták, mint a szecesszió ösztönözési alkotásai. Konferencia a marosvásárhelyi Kultúrpalota felavatásának 100. évfordulója alkalmából. Az előadásom címe: Stílusok és programok – a budapesti Zeneakadémia építés- és díszítéstörténetének kérdései (jelen tanulmányom címét innen kölcsönöztem). 2013. szeptember 14. Gödöllő: Tudományos konferencia Körösfői-Kriesch Aladár születésének 150. alkalmából. A Körösfői-Kriesch Aladár kutatás szekciójában felkért hozzászólás címe: Körösfői Kriesch Aladár zeneakadémiai freskóinak és az épület ikonográfiai programjának összefüggései. 2012. szeptember 24-25. Szabadka (Subotica, Szerbia): Kulturális utaink – a szecesszió. Kulturális utaink – szecesszió. Az előadásom címe: Historizáló szecesszió – szecessziós historizmus.

A budapesti Zeneakadémia Korb Flóris és Giergl Kálmán által tervezett, 1904 és 1907 között emelt épületének ikonográfiai programja az épület átadása centenáriumát megelőző kutatásaimnak köszönhetően tisztázásra került.² Ez a tisztázás rekonstrukciós jellegű és értékű, amelynek hitelessége, különösen a részletek tekintetében, a mindenkori rekonstrukcióké. A programra, illetve az egyes alkotásokra vonatkozó írásos források ugyanis nemigen maradtak fenn, sem az építészek és a képzőművészek részéről, sem a megrendelő vagy a korabeli közönség oldaláról. A források hiányából következően a program rekonstrukciója szinte kizárólag „csak” magából az épületből és díszítőelemeiből indulhatott ki és az utóbbiaknak az interpretációs lehetőségeire épült.³

Az ikonográfiai program rekonstrukciójának legfontosabb motívumai források nélkül is kétségtelenül hitelesnek tűnnek. Így az is, hogy a program alapját az Apollón-Dionüszosz ellentétpár, illetve a művészet fejlődése nietzsche-i szemléltetésének a zenére való vonatkoztatása jelenti. Kétségtelen az is, hogy a program megalkotói az ellentétpár szereplőit egymás fölé rendelték: a Zeneakadémián az apollóni zene mint felsőbbrendű jelenik meg, amelynek (fő)papi képviselője a főhomlokzaton ábrázolt Liszt Ferenc, az intézményalapító – jöllehet Lisztet maga Friedrich Nietzsche dionüszosziként magasztalt a *Tragédia születése* kötetbe írt dedikációjában.⁴ Kétségtelen az is, hogy maga a program is alkalmaz rekonstrukcióként jellemezhető megoldásokat: amellett, hogy épület ábrázolásai Apollónt és Dionüszoszt megjelenítik, az építészeti megoldások az istenekhez tartozó világnak érzékeltetésére, mintegy rekonstrukciójára vállalkoztak. Ebből a felismerésből levonható következtetések egy része – mint például az, hogy az épület Nagyterme Apollón szent ligete



1. Angyalfej (Zeneakadémia, főhomlokzat)

2 RAFFAY 2007a, 64-88, RAFFAY 2007b. Az eredmények meglehetősen széles körben el is híresültek, részben azoknak a népszerű idegvezetői túráknak köszönhetően, amely során az érdeklődőket az épületben körbevezetik. AZ idegvezetők által előadott szöveg összeállításában és „betanításában” jómagam is részt vettem. A szöveg évek során módosuló, általam is megtapasztalt változataiért persze „felelősséget” nem vállalok.

3 Vö. RAFFAY 2007a, 89-107. Alapkutatásaim óta az, az épület nagyszabású felújításon esett át, amelyet alapos restaurátori kutatás előzött meg - a rekonstrukciós munkálatokat előkészítendő. A kutatás eredményei az épület ikonográfiai programjának a további árnyalásához is hozzájárulnak, mindenképp a színhasználatot illetően.

4 Ezúttal is köszönöm Eckhardt Máriának, hogy a dedikációra felhívta a figyelmemet.



2. A Parthenón részletének rekonstrukciós rajza (Beóthy 1906, IX. tábla)

– korabeli, bár nem a Zeneakadémiáról szóló forrásokkal is hitelesíthetők, más részük – mint például az, hogy az építészek az építészeti formák (feltételezett) eredeti vagy az eredetihez hasonló jelentésének visszaadására törekedtek – „csupán” a Zeneakadémián látható megoldások értelmezéséből következhetnek. Másik példa: a főhomlokzati dór oszloprendnek a templomépítészeti eredetére, Apollónhoz és óegyiptomi napisten-elődjéhez való kapcsolására az oszloprendhez rendelt bronz rététekből következtethetünk. A művelt kortársak számára a „megfejtés” nem jelenthetett gondot:

Körösfői is így írt, 1911-es görög útján: „*A tulajdonképpeni nagy, vallásos görög stílus mégiscsak mindig a dór volt, s ez egyiptomi forrásból táplálkozik*”.⁵ A bronz-applikációk közül a fejezetek angyalfejecskéi is „(láb)jegyzeteként” hitelesítenek és az épület szinkretista szakralitására hívják fel a figyelmet és egyúttal az apollóni dór építészet szakralitása restaurálásának szándékára is (1. kép). A templom-rekonstrukciós szándékoktól az épület színessége sem lehet független: a homlokzaton ez csak visszafogottan jelenik meg, anyagbeli színességet jelent, de a belsőben igencsak hangsúlyos. E tekintetben érdemes felhívni a figyelmet a kor művészettörténeti szakirodalmára és az antikvitás görög templomait színesben mutató rekonstrukciók hatására is (2. kép).⁶

Kivételes eset Telcs Ede valamint Gróh István alkotásaié, amennyiben ezekről a Magyar Iparművészetben megjelent, az ikonográfiai vonatkozásokról is tájékoztató korabeli források szólnak.⁷ Nemcsak a források miatt fontosak ezek az alkotások, hanem a rekonstruált ikonográfiai programba való illeszkedésük különbözőségeinek vonatkozásában is. A Gróh-fríznek a közvetlen környezetétől való motivikus és stilisztikai függetlensége a rekonstrukció problémáira, ugyanakkor magának a programnak az átgondolatlanságára is utalhat. A fríz függetlensége a program különböző rétegeinek a létezésére és ezzel együtt a program eklektikus-szinkretisa jellegére is figyelmeztethet, valamint ezeknek a rétegeknek különböző eredetére is rávilágíthat, és a különböző rétegek megtervezésének, vagyis a programban való megjelenésének a datálására is alkalmas lehet.

5 Idézi: NAGY 2005,146.

6 BEÓTHY 1906, IX. tábla: A Parthenon egyik polychromikusan rekonstruált sarka.

7 Telcs frízéről: Magyar Iparművészet 1906, 139-140 (a szöveget alább, a 8. jegyzetben idézem); Gróh frízéről: Magyar Iparművészet 1907, 223.



3. A középkori zene (Zeneakadémia, főhomlokzat)



4. Muzsikáló amorettek (Dubrovnik, Rektorpalota, főbejárat)

Az előbbi, a program átgondolatlanságát felvető feltételezés elutasításában, és ezzel együtt az utóbbi feltételezés-hármas vizsgálata relevanciájának a valószínűsítésében is segít Telcs fríze. Telcs fríze ugyanis, a rá vonatkozó forrással⁸ együtt, magának a programnak a rekonstrukciójához nyújt segítséget, amennyiben az alkotás közvetlen környezetének kialakítása révén a homlokzat programjának, illetve az egész épületének a szerves részeként értékelhető. Erre a szervességre utal az is, hogy a fríz ötlete a homlokzat kialakítási elképzeléseivel egyidős: a fríz, még mielőtt részleteinek, kompozíciós megfogalmazásának problémáival a szobrász foglalkozhatott volna, már szerepel a homlokzat építészeti tervein. A fríz az épület engedélyezési (1904 áprilisára elkészült) tervsorozatának főhomlokzati rajzán a kivitelezett állapottal megegyező építészeti helyen jelenik meg.⁹ A részletekben nincs meg a megfelelés, de ez nem elégséges ok a feltételezés megfogalmazásához, amely szerint a fríz témájának meghatározását (és minden bizonnyal a márványhatású kőanyag előírását) a tervezők későbbre halasztották volna. Későbbre „csak” a szobrász kiválasztása maradhatott, a kompozíciók részletei kidolgozásának és a kivitelezésnek a feladatával együtt.

A kompozíciónak a forrás említette „rendkívüli bájossága” nem független a feltételezhető quattrocento előképek(é)től, elsősorban Firenze dómjának cantoriáitól. A kompozíciós kapcsolatot ezekkel nemcsak nemcsak a puttók (kizárólagos) szerepeltetése, de a frízszerű komponálásmód is biztosítja:

8 A forrás szövege a következő: „ez ékítmény megtervezésére és kidolgozására Telcs Ede jeles szobrászunk szólítottatott föl, ki fényesen megfelelt földadatának. Hogy a rendelkezésre álló fríz magasságában díszítménye az épület mértékével összhangzatos legyen, annak motívumaiul gyermekalakokat választott (...). Esméje az volt, hogy a rendelkezésre álló hosszúságában a zenének négy nagyobb korszakát: az antik, a középkori, a rokokó korabeli és a modern zenét ábrázolja. Az építészeti tagozás következtében a középkori és a rokokó zene egy-egy hosszabb frízdarabot, az antik és a modern zene pedig két-két rövidebb frízdarabot tölt ki. A művész az antik zene két motívumában a heroikus és pásztor-zenét ábrázolja. A középkori zenében az egyházi ének és az orgona viszi a főszerepet. A könnyűvérű rokokót a tánc és a szerelmes idyll mutatja be, míg a modern zenét a komoly kamara- és a nagy instrumentális zene képviselik. A kompozíció rendkívül bájos, a kivitel fényes. (...) anyaga félkemény fenesi kő.” In: Magyar Iparművészet 1906, 139-140.

9 A homlokzati terv képe: RAFFAY 2007a, 30. kép.



5. Dionüszosz (Zeneakadémia, Nagyterem, jobb oldali bejárat)



6. Dionüszosz (Nápoly, Museo Archeologico)

Telcs számára az építészeti hely és kötöttségek meghatározta fríz megfogalmazásakor kézenfekvőnek tűnhetett a dombeli mellvédeken már alkalmazott megoldást kiindulópontként alkalmazni. Stilisztikai kötődés is megállapítható, no nem Donatello önfeledten táncoló dionüszoszi puttóival, hanem Luca della Robbia átszellemülten éneklő és a dionüszoszi hangszerek kísérté tásban is mértéktartó figuráival. A kompozíció megtervezésénél Telcs más előképeket is használhatott, a részjelenetek megfogalmazásánál mindenképp. A kompozíciónak és a stílusnak ugyancsak quattrocentesk jellegére hívja fel a figyelmet a középkori zenét bemutató jelenet orgonás közép része, amennyiben az a dubrovnikai Rektor-palota főbejáratának párkányfrízén szereplő XV. századi reneszánsz megoldásnak csak kevésbé átalakított változata (3-4. kép).¹⁰ Telcs a Zeneakadémia épületén máshol is élt antikizáló megoldásokkal: a Nagyterem földszinti főbejáratait és a Nagyterem pülónmotívumait díszítő domborműveken. De ezek esetében (feltételezhetően az ikonográfiai program igényeit „stílszerűbben” szolgálva) az antikizálás nem quattrocento forrásokon, hanem eredeti antik művek követésén alapul. A Nagyterem Andante domborműve három Kharisza kompozíciós megfogalmazásához persze nem kellett a nápolyi Museo Archeologico gyűjteményét tanulmányozni, de a Nagyterem jobb oldali bejáratának Dionüszoszáéhoz már igen – ennek i. e. I. századi neoattikai előképét ugyanis itt őrzik (5-6. kép). Ettől az előképtől a bal oldali bejárat kettős fuvolán játszó figurája sem független.¹¹

Telcs főhomlokzati fríze még egy szempontból érdemel figyelmet: az ikonográfiai program, méginkább annak forrásai kutatásakor. Pontosabban fogalmazva: nem csupán maga a fríz, hanem annak bronzdíszes szürkegránit kerete együttes értékelése látszik célszerűnek.¹² A keret a kivitelezettnek megfelelő részletformákkal már a homlokzat engedélyezési tervein is megjelenik,

10 Dubrovnikban amorettek szerepelnek, itt puttók.

11 RAFFAY 2007a, 44. kép.

12 Vö. RAFFAY 2007a, 66.

így azt az építészpáros alkotásaként kell értékelnünk. Nem kétséges tehát, hogy a keret díszje és programja szerves része a homlokzatnak. Ez a keret biztosítja a fríz illeszkedését a főhomlokzatába. Telcstől ebbe a keretbe rendelték domborművet. Telcs nemcsak a keretbe, de a fríz méreteibe és tagolásába, de vélhetően anyagába sem szólhatott bele. Mindezek az idézett forrás szavaival: „rendelkezésre álltak” és a szobrász „az épület mértékeivel összhangban” alkotott. Vélhetően nemcsak az említettek nem, de a fríz témája sem volt a szobrászra bízva – az „eszme” nem tőle származott. Ez az „eszme” „a zene négy nagyobb korszakának” ábrázolása, a keret díszítésétől sem független. A keret

Nietzsche történeti alakulás-fejlődés gondolatát hívja segítségül, pontosabban idézi. Ezt a gondolatot a zenére maga a dombormű vonatkoztatja. Nietzsche szerint: „A művészet fejlődése az *apollóni és a dionüszoszi* kettősséghez kötődik: hasonlóan, amiként a nemzedékek is a nemek kettősségéhez kötődik”.¹³ A keret bronzdíszén férfi és női fejek váltakoznak, amelyek nemcsak a nemek kettősségét jelenítik meg, de apollóni és dionüszoszi vonatkozásokkal-rokonsággal is bírnak. A női fejek átszellemült szépségűek, kígyópáros hajdíszűek, a férfiak torz vigyorúak, hajukból szarvpár áll ki.¹⁴ Hasonló nők a belsőben apollóni környezet szereplői vagy bevezetői, akik közt Apollón-papnők is megjelennek¹⁵, a kígyópárok pedig apollóni oltárokhoz¹⁶ tartoznak. A férfiak Pánként, szatüroszokként és/vagy szilénoszokként határozhatók meg – dionüszoszi-páni környezet szereplői. Apollóni-dionüszoszi kettősség a frízen is megjelenik, az antik zene (hangszereinek) ábrázolásában¹⁷, amelyet a forrás egyébként szó szerint nem így, de mint heroikus illetve pásztor-zeneként nevez meg. A keret ugyanakkor a rajta húzódó piramidion-sávnak köszönhetően a homlokzatnak a napistenhez kötődő, egyiptizáló vonatkozásai felé is kapcsolatot biztosít. Úgy látszik, Telcsnek a frízen ezzel a körülménnyel nemigen kellett foglalkoznia.



7. Részlet a Zeneakadémia második tervsorozata homlokzatáról

13 NIETZSCHE 1986, 27.

14 RAFFAY 2007a, 37. kép.

15 RAFFAY 2007a, 52. kép.

16 RAFFAY 2007a, 51. kép.

17 RAFFAY 2007a, 37. kép.



B. Geniusz (Zeneakadémia, főhomlokzat)

Az ikonográfiai program létrejöttének körülményeit és a datálásának lehetőségeit vizsgálva felmerül a kérdés: az 1904 és 1907 között megvalósult épület díszítési és ikonográfiai programja vajon köszönhet-e valamit a két korábbi, ugyancsak Korb és Giergl által megrajzolt, magyaros-szeccessiós tervsorozat programjának – közülük is a második sorozatának, amely már kizárólag a Zeneakadémia számára készült, szemben az elsővel, amelynek építészeti és ikonográfiai problematikáját a Színművészeti Akadémiával való „társbérlet” mindenképp bonyolítja?¹⁸ A kérdés indokoltságát jelzi az, hogy a megvalósult épület a tömegalakítását és a főhomlokzat tagolásának típusát is a korábbi tervektől örökölte, együtt a multifunkcionális vonatkozásoknak az egy-

mástól különbözően alakított homlokzatokon való megmutatási-láttatási szándékával: a magyaros-szeccessiós és az eklektikus-szeccessiós tervek építészeti típus-megoldásai közt megvolt a stilisztikai átjárás lehetősége.

A kérdés megválaszolásakor ugyanakkor szem előtt kell tartani azt, hogy az ikonográfiai vonatkozások erős stíluskötdést mutathatnak. Görög isten templomát oszlopok nélkül (fel)idézni az azonosíthatatlanság veszélyével járna, mint ahogy feltételezhetően nincs az a babérszorú, amely alapján egy magyaros-gatyás vagy épp cifraszűrös férfiú Apollónként lenne értelmezhető. Mindez nem jelenti azt, hogy (egy eklektikus-szinkretista programban) a görög istenvilág figurái magyar parasztok vagy pásztorok szomszéd-ságában ne jelenhetnének meg. A Zeneakadémia Nagytermében Gróhnak népművészeti gyűjtés eredményeként megalkotott sgraffito-fríze parasztjai, vadászai, pásztorai, asszonyaikkal Apollón-oltárok szférájában kaptak helyet, közel az Apollón-fejekhez.¹⁹ Akik pedig Apollónt talán hallomásból sem ismerték, de (belőle csak) a Napot tisztelték, ha igaz a páva-motívumnak a korban nagyobb hitelességgel bíró Huszka József általi megfejtése.²⁰ Így a páva-motívum segítségével a fríz, mint a Zeneakadémia ikonográfiai programjának szerves része értékelhető²¹ – hasonlóan azokhoz az egyiptizáló

18 A korábbi tervekről: RAFFAY 2007a, 46–54.

19 Magyar Iparművészet 1907, 190. Vö. RAFFAY 2007a, 14. kép.

20 HUSZKA 1899, 153.

21 Kőrössy-villa (Budapest, Városligeti fasor) esete hasonló: szerves egységben jelennek meg az antikizáló részletek a páva motívumaival. Vö. RAFFAY 2007a, 102–104, 65.–66. kép.



9. Apollón (Párizs, Opera)



10. Szárnyas figura (Bécs, Postsparkasse)

motívumokhoz, amelyek Apollónnak az egyiptomiak napistenével való összefüggéseire utalnak. Kérdés persze, hogy a magyaros fríz ötlete és az egyiptizáló motívumoké egyazon tervezési ötlet vagy fázis eredményei-e?

A második tervsorozathoz köthető díszítési és ikonográfiai program részletei hatásának/továbbélésének a feltételezési lehetőségét erősítheti a terveken szereplő és a megvalósult homlokzaton is megjelenő, feltartott karú Génuszfigurák párja jelentette motivikus összefüggés is (7-8. kép). A Génusz-párok homlokzati pozíciója mindkét esetben a különös fontosságukat biztosítja-bizonyítja. De a pozíciójuk nem teljesen azonos. A második sorozat tervén a főpárkány alatt kaptak helyet és oszlopcsonkkonzolos keretbe foglaltak, míg a megvalósított változatban magasabbra jutottak, fel a főpárkányra, és (így) a hangsúly az építészeti struktúrától való függetlenségükre került, amelyre a struktúrától való anyagbeli különbség is figyelmeztet. Maróti Géza Génuszai úgy függetlenednek az épülettől, mint felszárnyaló lélek a testtől, pontosabban, mint az *apollóni zenére* felszárnyaló lélek, amennyiben a Génuszok a feltartott karjukkal egy-egy apollóni lantot tartanak vagy abba kapaszkodnak. A Génuszok a megvalósult változat (rekonstruált) programjában kulcsszerepet játszanak – az épület legfontosabb funkció-lehetőségének kifejezői, az apollóni égberagadtatás-üdvözlés hirdetői. Az összefüggés akkor sem elhanyagolható, ha mindehhez hozzávesszük azt, hogy nem tudni: a Génuszok a második tervsorozat programjában is hasonló szerepet játszottak-e, és azt is: a terv Génuszai inkább koszorúkat látszanak tartani, semmint lantokat. Annyi így is bizonyos: a második tervsorozat Génuszai jelentik Maróti figuráinak közvetlen előképeit – másként fogalmazva: Maróti Génuszai a magyaros-szeccsziós tervsorozatból megörökölt motívumok, amelyek megjelenésében és



11. Női figura lanttal (illusztráció Koronghi Lippich Elek költeményéhez)

elhelyezésében az új ikonográfiai programnak megfelelően módosíthatott. Ezt a módosítást, ha igaz, hogy a magyaros-szecessziós terv Génuszai koszorúkat tartottak, a lant megjelenése mutatja leginkább. Maróti figurái e szempontból operaházak és színházak Apollón-figuráival árulnak el ikonográfiai kapcsolatot, amelyek közül elsősorban a párizsi operaházon megjelenő ábrázolást érdemes idézni (9. kép). A diadalmasan, magasra tartott lant motívuma jelentette összefüggés a lantba való kapaszkodásával, illetve a lant általi felemelkedésével nem bővíthető. Otto Wagner bécsi Postsparkasse-i szárnyas figuráival nincs ikonográfiai kapcsolat, csupán

kompozíciós vonatkozású, amennyiben a figurák ott koszorúkat tartanak, de mindkét kezükben (10. kép). A karok itt nem emelkednek a fej fölé, csak vállmagasságig. Maróti Génuszai, de a magyaros-szecessziós terven szereplők is, kompozíciós tekintetben tehát mindkét említett példával rokoníthatók: a fej fölé felnyúló kar motívuma a párizsi, a tartott motívum megkettőzéséé pedig bécsi példával szemléltetett típushoz kapcsolódik.

A zeneakadémiai Génusz-figurák mozdulatának lantba-kapaszkodásként való értelmezési lehetősége a figurákat ikonográfiailag egy másik alkotás örököséként értelmezi. A Nagy Sándor által készített rajzon egy hátrahajló és felfelé tekintő női alak jelenik meg, aki egy lantba kapaszkodik (11. kép). A lant nemcsak mint húros hangszer kapcsolódik Apollónhoz, hanem a rajta szereplő hattyú-szárnypár révén is, amely ugyanakkor a lant és a figura felfelé való emelkedését is biztosítani látszik. A Zeneakadémiával való kapcsolat feltételezése nemcsak az apollóni lant szerepeltetésére alapozható, hanem arra, hogy a rajz annak a Koronghi Lippich Eleknek az 1903-ban megjelent verseskötetébe²² készült (Körösfői-Kriesch illusztrációkkal együtt), aki a zeneakadémiai építkezést a megrendelő-építető minisztérium részéről felügyelte és befolyásolta.²³ A motívum zeneakadémiai értelmezéséhez nem hívhatók szöveges források segítségül, a Nagy által készített – lévén az illusztráció – viszont igen: azt Lippich (neo)platonista ihletésű verse biztosítja, illetve hitelesíti. Már a cím is – *Az ég felé* – megadja az értelmezés kulcsát, akárcsak a következő sorok is: „A rög közül a szárnyas lélek/Velem az égére jár”.

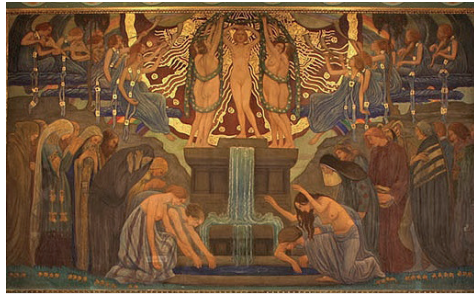
22 KORONGHI 1903. Vö. LÁZÁR 1904.

23 Zeneakadémiai szerepéről: RAFFAY 2007a, 94-95.

Mindezek alapján Maróti Génuszairól megállapítottak úgy foglalhatóak össze, hogy a szobrok formailag a magyaros-szecessziós terv örökösiként határozhatók meg, ikonográfiailag viszont a Nagyféle illusztrációiként.

A régebbi és a megvalósult díszítési és ikonográfiai programok közti, a Génuszfigurák kapcsán felmerült kapcsolatok feltételezési lehetősége az antikizáló-eklektikus-szecessziós környezet magyaros (vonatkozású) motívumai esetében is megvizsgálható. Kézenfekvő a feltételezés, hogy a Wlassits-féle stílusbeavatkozást²⁴ követően emelt épület díszítőelemeihez és/vagy az épület ikonográfiai programjához szervesen illeszkedő, magyaros (vonatkozású) motívumok a lechneri ihletésű terveknek a stílus-beavatkozást túlélő, illetve átmentett maradványai. Ez a feltételezés ugyanakkor egy másik lehetőségét is felveti, azt, hogy a megvalósult program eklektikus-szinkretista jellegét tekintve összefügg az örökséggel, fejlemény és nem egyszeri-eredeti invenció, nem sisakban-fegyverzetben előpattant szülemény.

A magyaros motívumok örökségének a feltételezéssel korábban már életem.²⁵ Így elsősorban a nagytermi, már emlegetett Gróh-fríz világát és a földszinti Róth Miksa-féle díszkút²⁶ mozaikdíszének növényi ornamentikáját gondoltam a megvalósított épület terveinél korábbiak. Ugyanakkor érdemes felhívni a figyelmet az épületet díszítő freskók, mindenekelőtt Körösfői-Kriesch Aladáréinak az épületegész „nagy” ikonográfiai programjától való bizonyos fokú elkülönülésére is. Az elkülönülés lehetősége az emeleti előcsarnok *Művészet forrása*-nál is fennállhat (12. kép), amennyiben a kútépítményen szerepeltetett nőalakok közül a középső valóban a Festészet, amint azt a Körösfői-tanítvány Dénes Jenő az 1930-as években írt Körösfői életrajzban állította.²⁷ És fennáll a földszinti előcsarnok két frízszerű ábrázolása esetében is,²⁸ nem elsősorban a témájuk, de a témák stilisztikai-kompozíciós megfogalmazása vonatkozásában. A freskók közül a Kisterem előtere Zichy István-féle ábrázolásának függetlensége a legnyilvánvalóbb. Mindezek



12. „S akik az életet keresik, elzarándokolnak a művészet forrásához” (freskó a Zeneakadémia emeleti előcsarnokában)

24 Vö. RAFFAY 2007a, 55-59.

25 Konferenciái előadásokon. Vö. az 1. jegyzettel.

26 RAFFAY 2007, 6. kép.

27 DÉNES 1939, 90.

28 RAFFAY 2007a, 5., 45. képek.

mellett érdemes a figyelmet felhívni a programnak kortársi kapcsolatú elemeire (Erkel Ferenc és Volkmann Róbert ábrázolására²⁹) és a keresztényi vonatkozásúakra is (Lisztnek papként való szerepeltetésére, a dór fejezetekhez kapcsolódó angyalfejekre), amelyek első látásra szintén, mint a „nagy” programból kilógók határozhatók meg.

Első látásra igen, de a másodikra már felismerések és feltételezések fogalmazódnak meg. Az angyalfejek kapcsán már említettem, hogy azok valószínűleg a(z egyetemes) szakralitást jelző szerepben jelennek meg, amelyek a dór oszloprendet is, mint szakrális jelentésút/értékút hitelesítik. Stróbl Alajos Liszt-ábrázolása kapcsán is megfogalmaztam már, hogy a papi megjelenítés, a trónoló pozíciónak köszönhetően mint főpapi értelmezhető.³⁰ A főpap a szobornak a homlozati struktúrában elfoglalt helyéből következően, mint a dionüszoszi (alsóbb) világ és az apollóni (felsőbb) világ közti közvetítő, és így, mint Apollón (egykori) földi helytartója értelmezhető. Liszttel ugyanakkor a programnak egy másik rétege is megjelenik: a Zeneakadémia intézményének alapítás- és hőstörténetének szereplőie – a szobor az intézményt megalapító Lisztre emlékezik (nemcsak az épületet megrendelő és azt elsőként birtokba vevő kortársak szemében), akinek Erkel és Volkmann voltak a társai.

Az épület freskói közül a Zichy-féle második látásra is egyértelműen kilóg az ikonográfiai programból, és rá a program egy másik rétegének feltételezése/rekonstruálása sem alapozható. Kilóg a programból, de nem azért, mert mondjuk egy korábbi (magyaros) program maradványa lenne (a kép szereplői XVII. századi magyaros viseletben jelennek meg³¹), hanem épp ellenkezőleg: utólagos, az épület elkészülte utáni ötlet eredménye. A freskó készültéről forrás tájékoztat, amelyből megtudjuk, hogy a freskó a technikában jártas mester közvetlen közelében a technikát elsajátítani/gyakorolni kívánó, a lehetőséghez a mester jóvoltából jutó művészárs alkotása. Zichy önéletrajzában írja: *„Kriesch ekkor festette nagy falfestményeit az új Zeneakadémián. Ő ezeket a régi olasz mesterek al fresco készítette. Ezzel alkalmam nyílt arra, hogy ezt a legnemesebb technikát, amelyről eddig csak elméleti ismereteim voltak, gyakorlatban is megismerjem. Sőt Kriesch közbenjárására én is kaptam egy falfelületet, amelyre szabad volt egy freskót festenem.”*³² A freskót tanulmányinak és ideiglenesnek szánták, leveretésére mégsem került sor. Zichy visszaemlékezései szerint művét ettől Körösfői mentette meg.³³ Úgy tűnik tehát, hogy az ikonográfiai program egységének

29 RAFFAY 2007a, 38. kép.

30 RAFFAY 2007a, 70. 1. kép.

31 KESERŰ 1993, 140–141.

32 Idézi Keserű: KESERŰ 1993, 140.

33 Uo.

érvényesülésével a későbbiekben már senki sem foglalkozott. Inkább ezzel függ össze, hogy a freskót nem bántották és nem (csak) Zichynek a szakmai-társadalmi emelkedésével.³⁴

Nagy Sándor szerint ugyanakkor Körösfői-Kriesch freskói is utólagosak (a „nagy” programhoz képest): az *„agyonaranyozott épület bensőjében kikutattak – persze utólagosan három helyet freskónak, s ezt Aladárra bízta. Mennél távolabb áll az építész a művészettől – de akkor hogyan építész? – annál gőgösebben bánik el a művész számára hagyott hellyel. Kirívó példák erre a Zeneakadémia alsó, földszinti előcsarnokának a frízei. A mennyezet közvetlen szélére szorította föl a művészt, ahol a kép még elfért, de a festő már nem. Hogy hogyan fest, az ő dolga. Nem organikusan növesztik bele az épületbe, hanem mikor már minden kész, akkor nézik, hova is tehetnének azokat a képeket, ha már annyira követelik a hivatalos körök.”*³⁵

Az vitathatatlan, hogy a freskók építészeti helyét nem Körösfői választotta meg, az viszont kevésbé, hogy e helyekre eredetileg (a „nagy” program kialakításakor) semmiféle díszítést ne terveztek volna, programjuk pedig egyértelműen a „nagy” programmal függ össze. Ez utóbbi megállapítás azt is jelenti, hogy a freskópár nem lehet a korábbi tervek öröksége.

A freskópárnak a „nagy” programmal való a megfeleltetési lehetősége vitathatatlan: az apollóni zenére/jellegre az Egyházi zene (Egyházi körmenet) rímelt (ne feledjük Apollón papját a főhomlokzaton – Lisztet, a papot), a dionüszoszira pedig a Profán/Világi zene (Magyar lakodalmi menet).³⁶ Az elsőben említett esetben nemcsak tematikai, de kompozíciós szempontok is erősítik az összefüggést (apollóni elegancia, fennkölttség, kimértség, ünnepélyesség), az utóbbi esetben viszont nincsenek kompozícionális megfeleltetések (se dionüszoszini vad tánc, se borittasultság, de még csak felszabadultság sem). A dionüszoszi vonatkozás Körösfőinél más hangszerelésben jelenik meg, mint az épület más részein – a kompozíció megfogalmazásakor Körösfői nagyobb szabadságot kaphatott. Ugyancsak a feltételezett nagyobb szabadsággal függhetnek össze a freskópárnak a magyaros-történeti vonatkozásai. A képek elemzését és a képeknek a programmal való összehangoltsága kérdését bonyolítja, hogy számolni lehet a szereplők és a jelenetek történeti megfeleltethetőségének a szándékával. A források nem, de a freskók egyes motívumai (pl. ilyen a lakodalmi menetben a korona) szinte kínálják ezt a lehetőséget, anélkül, hogy a fel/megoldásukhoz segítséget adnának.

34 Zichy tudományos tevékenységet folytatott, 1925-ben a Magyar Tudományos Akadémia tagja lett, egyetemi magántanárként működött, 1934-től pedig a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatója volt. Vö. KESERŰ 1993, 144-145.

35 NAGY 2005, 129. A „hivatalos körök” alatt minden bizonnyal Koronghi Lippich-et érti.

36 Uo.

Segítségül kínálkozik viszont a freskók jeleneteit a XIV. századra helyező címadás.³⁷ A XIV. századnál maradvá: érdemes felhívni a figyelmet Körösfői zeneakadémiai kompozícióinak (beleértve az emeleti nagy freskóét is) az ezektől későbbi Zách Klára-képeivel³⁸ való összefüggéseire.

Körösfői első emeleti freskója Nagy visszaemlékezése szerint ugyancsak utólagos az építészeti tervhez képest, annak ellenére, hogy itt a freskó számára támadhatatlanul jó helyet, mondhatni: a leghangsúlyosabb felületet jelölték ki. „Az emeleten már méltó helyet kapott a művész, de mernék fogadni, hogy arra az építészek valami csorgó kutat szándékoztak plasztikáztatni. Így is forrás lett, csorog a művészet életet adó vize”.³⁹ Nagy szavai ugyanakkor nemcsak egy esetleges tervmódosítás feltételezéséhez, de egy korábbi elképzeléséhez is támpontul szolgálhatna. E szerint az emeleti előcsarnok fő falára eredetileg egy valódi kutat terveztek, mondjuk a földszintéhez hasonló: medencével, működő vízköpővel. S utóbb – bizonyára a „hivatalos körök” közbeavatkozására” – erről lemondva kérték fel Körösfőit.

Akár volt korábbi kűttert, akár nem, Körösfői egy kutat tett kompozíciója középpontjába. Nagy szavai mögött valószínűleg nem rejlik ott Körösfői kezét megkötő tematikai-ikonográfiai (mondjuk az „építészek” általi) meghatározottság feltételezése, és ezzel együtt az sem, hogy Körösfői csupán a kút megjelenítésének legfeljebb a műfaját választhatta meg (mondjuk a „hivatalos körök” elképzelésével összhangban). Véleményem mégis valami hasonló. A freskó kompozicionálisan és ikonográfiaailag is a „nagy” program szerves részének tartható, olyannyira, hogy kutatásaim kezdetén a freskót, pontosabban annak tervét, mint az egész program kiindulását határoztam meg, és így Körösfőit a „nagy” program egyik megálmodójának sejtettem.⁴⁰ Eredeti ötletemnek a program megálmodójára vonatkozó sejtését a források, de Körösfőinek a freskóhoz készült első vázlata sem igazolta (13. kép).⁴¹ A források tanúsága szerint Körösfői nem az ikonográfiai program megfogalmazásakor került kapcsolatba a Zeneakadémiával, csak később, lényegében akkor, amikor a „hivatalos körök” kieszközölték számára a freskó-megbízásokat.⁴² Az eredeti ötletemnek a program(ok) szervezésére vonatkozó sejtései továbbra is érvényesek lehetnek, de fordítottan: a „nagy” programot nem Körösfői diktálta, hanem neki kellett alkalmazkodnia a meglévő, és a freskó megtervezésekor már kivitelezett

37 A címben XIV. század szerepel pl.: GELLÉR 1993, 110; KESERŰ 1993, 139. Ezzel szemben XVI. század G. Merva Mária 166. jegyzetében in: NAGY 2005, 129.

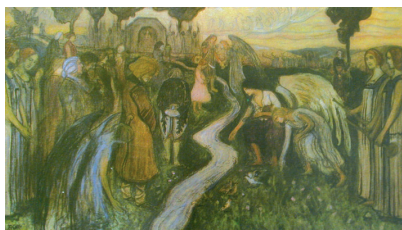
38 KÖRÖSFŐI 2016, 272, 611-612. sz.

39 NAGY 2005, 129.

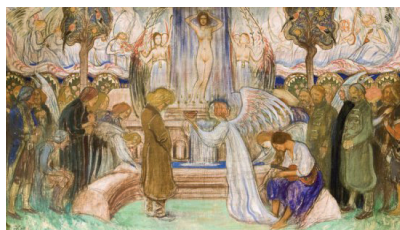
40 De ezt az első idevonatkozó publikációmban ki nem mondtam: RAFFAY 2000, 178.

41 KÖRÖSFŐI 2016, 254, 443. sz. (Gödöllő, Városi Múzeum ltsz. 86.279).

42 A „hivatalos körök” ez esetben egyértelműen Koronghit jelenti. Vö. Körösfői levele Koronghihoz 1905. november 27.-én (RAFFAY 2007a, 100-101).



13. A művészet forrása (első terv a zeneakadémiai freskóhoz)



14. A művészet forrása (második terv a zeneakadémiai freskóhoz)

formában is látható programhoz. Erről tanúskodnak Körösfőinek a nagy freskóval kapcsolatba hozható első vázlata is (13. kép). Az említett képet a témája köti a Zeneakadémiához, míg a kompozíciója nem is emlékeztet a megvalósult freskóéra. Ha ez a vázlat valóban a zeneakadémiai munkához készült, akkor az alkalmazkodási kötelezettséggel Körösfői eredetileg nem is számolt (talán a saját művészi szabadsága mindenkéféltetésében, vagy a „hivatalos körök” mindenhatóságában bízva). Ha valóban zeneakadémiai előtanulmányról van szó, akkor Körösfői eredetileg más, az épület programjával semmi kapcsolatot nem mutató megoldást tervezett. Feltételezésemet, miszerint igazodnia kellett a meglévő programhoz, a vázlat elvetése és a megvalósult freskó bizonyítja.⁴³ Az igazodás genezisének egy állomása is ismert: 2007-ben a műkereskedelemben (a Nagyházi Galéria aukcióján) (újra) feltűnt egy Körösfői alkotás, amely kétségtelenül a zeneakadémiai Művészet forrásához készült vázlat, alkalmasint a második, még akkor is, ha az aukciós katalógusban *Az élet forrása* címmel látták el (14. kép).⁴⁴ A festménynek a zeneakadémiai freskóhoz készült vázlat/előkép szerepéről leginkább a kompozíció tanúskodik. Köztük szembetűnők a hasonlóságok: itt is kútépítmény van középen, amelyről a forrásvíz alázúdul. Ez a víz is égi eredetű – itt magát az esőt is látjuk: a kútépítményen megjelenő öt nőalak közül a középső esőfüggönyben áll, meztelen szépségét feltárva, ugyanúgy, mint a zeneakadémiai párja. Itt is van egy kút előtti és egy hátsó, magasabban elhelyezkedő sáv. De ezeken belül jelentős további tagolódások nincsenek, csak két kiemelés: az említett középső nőalaké és az előtérben álló férfié, aki Körösfői lehet. Aki nem megmártózni jön – nekivetközött alakok, szemben a zeneakadémiai freskóval, itt nincsenek – hanem mintha áldozni jönne, életének igazságát hirdetve. A víz színe alatti áldozás ez – a művészetvalálás liturgiájában.⁴⁵ Körösfői már 1905. november 25.-én írt levelében (amelyben

43 A megvalósult freskó kartonjai a Magyar Nemzeti Galériában vannak.
Kép: KÖRÖSFŐI 2016, 254, 441.sz.

44 KÖRÖSFŐI 2016, 254, 442. sz., NAGYHÁZI 2007, 498. sz.

45 Vö. RAFFAY 2007a,109.

Koronghinak köszöni meg a zeneakadémiai freskó-megbízást) így fogalmazott: „*Hogy milyenek lesznek majd a képek, nem tudom; - de hogy életemet és annak teljes igazságát akarom beléjük vinni, az bizonyos.*”⁴⁶ Körösfőinek ezen a terven is változtatnia kellett: a megvalósult freskón kénytelen volt besorakoznia a zárándokok tömegébe, és alkotó-személyének valamint művészi hitvallása hirdetésének megnyilvánulását a kútpilléren szereplő feliratra korlátoznia: *Cennino Cennininnek hálámat. Hódolatomat a sienai mestereknek.*⁴⁷

Amennyiben a freskó terve már jóval Körösfőinek a tényleges zeneakadémiai megjelenése előtt, ha nem is kompozíciós szempontból, de a tematikai követelmények tekintetében készen állt, azt feltételezhetjük, hogy a program 1904 áprilisát követően körvonalazódhatott. Az is feltételezhető, hogy a téma nem öröksége valamely régebbi programnak: ez a megépült változattal mutat szerves kapcsolatokat, amelynek eredményeként a freskó valóban a programnak mintegy záróköve lett. A freskó megalkotásához (az első változat elutasítását⁴⁸ követően mindenképp) a festőnek tanulmányoznia kellett az ikonográfiai programot, illetve konzultálnia kellett annak ismerőivel, vagy a szerzőivel, még hozzá nemcsak a pusztá érdeklődés igényével, hanem – amint azt már feltételeztem – az alkalmazkodás követelményével. Néhány részletmegoldásban vállakozhatott csak a meglévő program árnyalására.

Az alkalmazkodásra az épülettel és díszítőelemeivel fennálló motivikus-ikonográfiai összefüggések is utalnak, amint az korábbi interpretációimból is kiderül.⁴⁹ Másként fogalmazva: a freskónak az épületegész ikonográfiai programja szempontból kiemelten fontos, mondhatni kulcs-motívumai az épületről származnak - azok a freskó festésekor nemcsak terven léteztek, de kivitelezésük is befejeződött.⁵⁰ Nem kérdéses, hogy az emeleti előcsarnok majolika-lábazata vizét a festett kút vizének kellett táplálnia, és az sem, hogy a kút forrásának vize az előcsarnokban körbefutó koronázópárkány égi vizéből származik, onnan esőként aláhullva (15-16. kép). A freskó előképén az esőt magát is látjuk, a megvalósított változaton az eső utáni szivárvány-párt. A párkány ég-kárpit motívuma a freskón is visszaköszön, palástként, bíborszínben, Artemisz-attribútumokkal bővítve a kúton táncolók közül a középsőt.

46 A levelet idézi: RAFFAY 2007a, 100-101.

47 RAFFAY 2007a, 91.

48 Uo.

49 RAFFAY 200, 178-179; RAFFAY 2007a, 30-31, 77-78; RAFFAY 2007b, 149, 153. A Körösfői-kutatók és irodalom interpretációimat nem sok figyelemre méltatta. Kivéve Keserű Katalint, akinek a kutatásra biztató szavait ezúton is köszönöm. Az 1. jegyzetpontban említett konferenciák szervezőinek is köszönöm, hogy kutatásaim eredményeiről beszámolhattam.

50 A freskó 1907 nyarán készült, az épület hivatalos átadását követően. Az épület átadási ünnepségeiről a Zenevilág számolt be 1907. május 26.-án: Zenevilág 1907. A freskó készítéséről Dénes 1939 ír. Vö. RAFFAY 1907a, 15-16. A freskó felavatásáról és forrásairól: RAFFAY 2007a, 93-94.



15. Részlet a lábazati sávról (Zeneakadémia, emeleti előcsarnok)



16. Részlet a főpárkányról (Zeneakadémia, emeleti előcsarnok)

A kúton a holdsarlós glóriájú Artemisz áll.⁵¹ Körösfői ezúttal az épület ikonográfiai programjának egy eddig nem említett kettősségéhez alkalmazkodott, amelyben a Nap-Apollón párja a Hold-Artemisz. A Hold ezüstje a Nagyteremben is megjelenik (elsősorban az orgonasípokon), a Kisterem pedig az arany Nap-díszes Nagyterem (hold)sápadt párja.

A freskón a főpárkánynak még egy motívuma visszaköszön, mintegy eredet-magyarázatot nyújtva a lábazati majolika eozinos betétjeihez. A koncentrikus körök motívuma ez, amelyet a párkányon az égi vízben tükröződő Napként azonosítottam, lent pedig a forrásból származó vizek felületén tükröződve megsokszorozódó Napként.⁵² Körösfői a motívumot az alsó kúttól vízfelületén hullámként értelmezte (át) – hullám epicentrumaként, amely az előcsarnoki vizek felületére is kiterjed. Amennyiben itt valóban át-értelmezésről lehet szó, Körösfői ez esetben bővítette az interpretációs lehetőségeket (17. kép).

Figyelemreméltó mindamelllett az, hogy a freskón is helyet kaptak a magyaros vonatkozások, nem idegenül a vonatkozás fentebb kifejtett örökségétől. Ezek nem nép(művészet)iek, de magyarosak: a zarándokok közt ugyanis sámánt is látunk, valamint Rákóczi és Kossuthra emlékeztető szereplőt is. Az azonosíthatóság Körösfői (aki tehát mégiscsak felkerült a képre) és Nagy Sándor vonatkozásában biztosabbnak látszik. Ha mindehhez Dante feltűnését is hozzávesszük megintcsak az egész (a nagy) ikonográfiai programmal való szervességre figyelhetünk fel: ahogyan az épület különböző építészeti „stílusrétegei” az Apollón-Napisten előtti hódolat érvényének korok felettiségét jelentheti, úgy a történeti és kortárs, magyar és külföldi zarándok-szereplők megjelenése a népek mindenkori hódolatát a Művészet előtt – minden korok és minden népek hódolatát.

51 Vö. RAFFAY 2007a, 78.

52 RAFFAY 2007a, 76-77.



17. Részlet A művészet forrásáról (Zeneakadémia, emeleti előcsarnok)

Mindennek eredményeként a freskó a program záróköve lett. Versenyre kelve a Nagyteremben alkalmazottakkal.

A Nagyterem mennyezetének díszítésében hat, ólomüvegből és préselt üvegszemekből kialakított felüvilágító látványos szerepet játszik: záróelemei a hosszanti oldalfalak hármastagolásának, amelyet a földszinti ajtó és az emeleti ablakok határoznak meg. A Róth Miksa-műhelyben készült felüvilágítók színezésében a kékek, a zöldek, a sárgák és a fehérek dominálnak. Fő motívumaik a hullámívek és rozetták, amelyek párokat alkotnak, egy-egy feliratot (Dallam, Ritmus, Összhang, Poézis, Szépség és Fantázia) keretezve (18. kép).

A kékek az előcsarnokok színvilágát idézik, a sárgák és fehérek fénye a nagytermi aranylás kiegészítői, a zöldek itt is-ott is megjelennek – a Nagyteremben a legutóbbi helyreállítást követően, az eredeti színvilág rekonstrukciója törekvésének a jegyében, a mellvédekre és a mennyezeti nagy kazetták keretsávjaira visszaszorulva. A hullámmotívum az előcsarnokok motívumai közt dominál, rozettákkal a Nagyteremben találkozni – a mennyezetten és az oldalerkélyek nyílásának konzoljain.

Mindez arra figyelmeztet, hogy a felüvilágítók nemcsak az építészeti tagolásnak, hanem az épület ikonográfiai programjának a kontextusában is értelmezhetők, amelyben alkalmasint ugyancsak záróelem-szerepűek. Rajtuk a vizek kékje felett a fényesség diadalmaskodik, ugyanúgy, mint az előcsarnokok vizes-vízparti világán a Nagyterem Apollónnak szentelt babérligete. A feliratokra a babérliget lombján túl látni, amelyek égi fényben jelennek meg. Égi/isten eredetük így, akárcsak a teremben látható angyaloké, nem kétséges. Apollón szentélyében a felüvilágítókon olvasható szavak a zenére vonatkoznak, bár relevanciájuk más (az emeleti előcsarnok Művészet kútján táncoló nőalakok megszemélyesítette) művészetektől sem tagadható el. Így a Fantáziáé sem, amely mint zenei műszó a sűrűn váltakozó zenei motívumokkal gazdag, rögtönzészzerű műformát jelenti. Magyarosan



18. A Nagyterem mennyezete a felülvilágítókkal

ábrándnak mondjuk. Az ikonográfiai programot összeállítók mégsem ezt a szót használták. Fenn a Nagyterem „festett egén” még Vörösmarty Mihály elleni fricskának vélhették volna. Ez nyilván nem állhatott a tervezők szándékában. A Fantázia szerepeltetése a zárómotívumok egyikén mégis jelenthet művészeti állásfoglalást: az alkotói fantázia dicséretét.

Bibliográfia

- BEÖTHY 1906 – *A művészetek története a legrégebb időkől a XIX. század végéig*. I. Ó-kor. Szerk. BEÖTHY Zsolt. Budapest, 1906.
- DÉNES 1939 – DÉNES Jenő: *Körösfői Kriesch Aladár*. Budapest, 1939.
- GELLÉR 1993 – GELLÉR Katalin In: *A gödöllői Városi Múzeum Évkönyve 1993*
- HUSZKA 1899 – HUSZKA József: *A régi hazai ornamentika*. In: *Magyar Iparművészet* II, 1899.
- KESERŰ 1993 – KESERŰ Katalin: *Zichy István önéletírása elé*. In: *A gödöllői Városi Múzeum Évkönyve 1992 (1993)*, 138-169.
- KORONGHI 1903 – KORONGHI LIPPICH Elek *költeményei 1880-1902*. Budapest, 1903.
- KÖRÖSFŐI 2016 – KÖRÖSFŐI-KRIESCH Aladár (1863-1920) *festő- és iparművész monográfiája és oeuvre katalógusa*. Szerk. Öríné Nagy Cecília. Gödöllő, 2016.
- LÁZÁR 1904 – DR. LÁZÁR Béla: *Egy könyvről, amely művészet*. In: *Magyar Iparművészet* VII, 1904, 34-41.
- Magyar Iparművészet 1906 – K: *Az új zeneakadémia homlokzatának domború műve*. In: *Magyar Iparművészet* IX, 1906, 139-140.
- Magyar Iparművészet 1907 – Gróh István *díszítő fríze a zenepalota nagytermében*. In: *Magyar Iparművészet* X, 1907, 223. Képek: a 190. oldalon.
- NAGY 2005 – NAGY Sándor: *Életünk Körösfői-Kriesch Aladárral*. Bevezető és jegyzetek: G. Merva Mária. Gödöllő, 2005.
- Nagyházi 2007 – *Nagyházi Galéria 142. aukció 2007. december*. 498. sz. tétel Bellák Gábor szakvéleményével.

- NIETZSCHE 1986 – NIETZSCHE, Friedrich: *A tragédia születése avagy görögség és pesszimizmus*. Fordítás és a jegyzetek: KERTÉSZ Imre. Budapest, 1986.
- RAFFAY 2000 – RAFFAY Endre: Simmel-idézés. Kísérlet. In: *Tanulmányok Tóth Sándor 60. születésnapjára*. Szerk. ROSTÁS Tibor, SIMON Anna.
- RAFFAY 2007a – RAFFAY Endre: *Apollón szentélye. A budapesti Zeneakadémia százéves épülete*. Pozsony, 2007.
- RAFFAY 2007b – RAFFAY Endre: The Music Academy's Greek Gods: Apollo and Dionysos. The Iconography of the Building/ A Zeneakadémia görög istenei: Apollón és Dionüszosz. Az épület ikonográfiai programja. In: *A Zeneakadémia épületének története/ The Liszt Academy of Music Budapest*. Szerk. LŐRINCZI Zsuzsa, RAFFAY Endre. Budapest, 2007. 134-158/ 135-159.
- Zenevilág 1907 – *Zenevilág* VIII, 1907. május 26., 145-147.

ENDRE RAFFAY

Styles and programs: Some questions about the construction and decoration of the Budapest Academy of Music

My study deals with the building of the Budapest Academy of Music after the designs by Flóris Korb and Kálmán Giergl, as well as the style questions of the design-predecessors and the iconographic connections of style issues. While the building completed in eclectic style also using Viennese-Secessionist solutions, the forerunners of the plan represented the Art Nouveau as Secessionist said to be Hungarian. However, the completed building “inherited” the mass formation and the main features of the façade can be seen in the Hungarian Art Nouveau designs. The question, however, is whether the iconographic program of the building erected between 1904 and 1907, owes something to the program (s) of the earlier conceptions. Should we consider the Hungarian aspects of the iconographic program of the building as a heritage, or rather as a manifestation of an ambition that appears in its full splendour at the Cultural Palace of Târgu Mureş.

My paper concentrates on the iconography of Aladár Körösfői-Kriesch's fresco: The Source of Art. If the mural, together with the program, was ready well before Körösfői's actual appearance at the music academy-even if not in compositional point of views but in terms of thematic requirements- it can be assumed that after April 1904, his program might have been outlined. It can also be assumed that the topic is not a heritage from an older program: it shows organic relationships with the building as a result of which the fresco has really become the corner-stone of the program. To create a mural (by all means, after the rejection of Gödöllő version), the painter had to study the iconographic program and consult with the authors and those familiar with it not only for the sake of mere interest but also-as I have assumed-the requirements of adaptation. He could only undertake to refine the existing program in some details.