

Papp Júlia

„PULSZKY FERENCZ AJÁNDOKA”

JOHN BRAMPTON PHILPOT ELEFÁNTCSONT FARAGVÁNYOK MÁSZOLATAIRÓL KÉSZÍTETT FÉNYKÉPSOROZATA A MAGYAR NEMZETI MÚZEUMBAN*

A Magyar Nemzeti Múzeum Központi Adattárának archív fényképgyűjteményében (30. doboz) található egy 265 darabból álló együttes, mely ókori, középkori és újkori elefántcsont faragványok másolatait ábrázolja. A 151 darab nagyobb méretű (27,4×19,7 cm) fényképen „J. B. Philpot Firenze Lungo l'Arno” feliratú szárazpecsét, míg a 114 darab kisebb méretű (11,5×6,7 cm) fénykép hátoldalán a „J. B. Philpot Firenze Borgo Ognissanti No 17” jelzés található.¹ A sorozatot tehát az Angliában (Maidsstone) született, 1850-ben Firenzében letelepedett John Brampton Philpot (1812–1878)² készítette. A fotográfiák hátoldalán egységesen 1871-es leltározási szám, illetve kézzel írt „Pulszky Ferencz ajándoka” felirat olvasható (1. kép), vagyis a képek Pulszky Ferencztől kerültek az 1869-től általa vezetett múzeum könyvtárába.³

A fényképsorozat szemléletes példája a 19. század második felének múzeumi, oktatási, műgyűjtői és műemlékvédelmi gyakorlatában fontos szerepet betöltő „reproductive continuum”-nak,⁴ azaz a különböző műtárgymásolási technikák (rajzok, metszetek, gipsz- és galvanoplasztikai másolatok, papírmozaikok, fényképek, a szobormásolatokról ismeretterjesztő céllal nagy volumenben készített és terjesztett képeslapok⁵) egymással való kapcsolatba lépésének.⁶ Az elefántcsont faragványok másolatai

ról készített fényképsorozat, vagyis a másolatok másolata a különböző reprodukciós technikák kölcsönhatását mutatja.⁷

MŰTÁRGYMÁSOLATOK

A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

A műtárgymásolatok készítésének története az ókori Egyiptomig nyúlik vissza,⁸ s közismert, hogy a görög szobrok egy része csupán a Római Birodalomban készült márvány- és/vagy bronzmásolatban maradt fenn.⁹ Az ókori szobrok másolatai, melyeket az első időkben elsősorban itáliai műhelyek állítottak elő, a 16. század eleje óta helyet kaptak az európai fejedelmek és arisztokraták gyűjteményeiben, de népszerűek voltak a művészek és a gazdag polgárok között is. A műtárgymásolatoknak – a festményekről, szobrokról készült sokszorosított grafikáknak¹⁰ éppúgy, mint a régi szobrok, érmek, gemmák gipszmásolatainak – jelentős szerepük volt az akadémiai mű-

* A kiadvány reprodukcióiért a Magyar Nemzeti Múzeumnak és a firenzei Museo Nazionale del Bargellónak tartozom köszönettel. A kutatást a Balassi Intézet, a Nemzeti Kulturális Alap és a Consiglio Nazionale delle Ricerche (Olaszország) támogatta.

1 A 3/a, 4/a, 1/b, 2/b, 5/a számú kisméretű fényképek hátoldalán nem található felirat vagy szárazpecsét.

2 Becchetti 1978, 20, 36, 65; Zannier 1986, 17; Del Barbarò – Maffioli – Sesti 1989, 33, 45–46, 214; Dewitz – Siegert – Schuller-Procopovici 1994, 52–53, 273, 282; Ritter 1997, 27; Fanelli 2001; Tamassia 2002; Quintavalle 2003, 200, 243, 362; Tamassia 2004, 66–67; Taylor – Schaaf 2007; *Éloge du négatif* 2010, 141–143, 231; Fanelli; Arisi 2011.

3 Vö.: Papp 2014; Papp 2014/2.

4 Baker 2010.

5 Gampp 2010.

6 Baker 2010. A témához vö.: Fawcett 1995.

7 A 19. század második felében gyakori volt az eredeti műalkotások és a műtárgymásolatok, illetve a fényképek egymás mellé helyezése is a kiállításokon. Az 1882-es budapesti történelmi könyvkiállításon a külföldi könyvtárakból kölcsönkért reneszánsz corvinák mellett olyan corvinákról készített fényképeket is kiállítottak, melyeket a szervezőknek nem sikerült Budapestre hozniuk. Farkas – Papp 2007, 130; Papp 2009, 221. A South Kensington Múzeumban 1885-ben elefántcsont másolatokat helyeztek el eredeti középkori elefántcsont faragványok mellett, hogy enciklopédikus áttekintést nyújtsanak a korszak művészetéről. Baker 2010, 494.

8 Frederiksen 2010.

9 Landwehr 2010.

10 Lambert 1987; Preciado 1989; Weissert 1999; Gramaccini – Meier 2003; Gramaccini – Meier 2009.

vészképzésben, illetve – az iskolai és egyetemi gyűjtemények révén – általában az oktatásban is.

A 19. század második felében a másolatgyűjtemények új funkciókat kaptak: az európai és később az amerikai múzeumok¹¹ másolatgyűjteményei már nemcsak a leendő és a gyakorló művészeknek, illetve a tudósoknak tették lehetővé, hogy egy időben és egy helyen tanulmányozzák a világ különböző múzeumaiban, magángyűjteményeiben vagy épületek belsejében, illetve külsején található műalkotásokat és épületdíszeket, hanem a múzeumlátogató nagyközönség szempontjából is fontos ismeretterjesztő, közművelődési és pedagógiai feladatokat láttak el. A másolatgyűjtemények lehetővé tették egy-egy műfaj, illetve egy-egy nemzet művészetének történeti bemutatását, és alkalmasak voltak a különböző (mű)tárgytípusok formavariációinak szemléltetésére is.

Mivel a gipsz, illetve a galvanoplasztikai műtárgymásolatok vásárlása az 1850-es évektől mind a magánszemélyek (elsősorban a gyűjtők, tudósok, építészek, művészek), mind az intézmények (múzeumok, egyetemek, képzőművészeti akadémiák) körében egyre népszerűbb lett, virágzásnak indultak a másolatkészítő vállalkozások, illetve az értékesítéssel foglalkozó szervezetek is. Az 1840-es évek végén alapított és a 19. század végéig működő angliai Arundel Society¹² például gyűléseket, előadásokat és kiállításokat szervezett az érdeklődők, gyűjtők számára, s fényképekkel illusztrált katalógusokat jelentetett meg a társaságnál megvásárolható másolatokról.¹³

A múzeumok közül a műtárgymásolatok készíttetésében úttörő szerepet játszott a londoni Victoria and Albert Museum elődje, a South Kensington Museum,¹⁴ amely jó kapcsolatokat alakított ki másolatok készítésére specializálódott személyekkel és cégekkel. Sokat foglalkoztatták például a galvanoplasztikai másolatkészítés (electrotyping) úttörőjét, a birminghami Elkington céget, mely 1840 körül szabadalmaztatta a módszert. A cég 1853-ban engedélyt kapott, hogy a múzeum néhány tárgyról másolatot készítsen, s ezeket árúsítsa.¹⁵

Henry Cole, a South Kensington Museum első igazgatója jelentős erőfeszítéset tett a múzeumi tárgyakról készített másolatok népszerűsítése érdekében, mert

11 Például Schwab 1994.

12 Ledger 1978.

13 Például Catalogue 1869.

14 Price list 1859; Catalogues 1869; Illustrated 1873. stb. Vö.: Bilbey – Cribb 2007, 160–161; Malcolm Baker: *The History of the Cast Courts*. <http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-cast-courts/>. A múzeum által kiadott, műtárgymásolatokkal, műtárgyfényképekkel foglalkozó kiadványok adatait l.: James 1998.

15 Bilbey – Cribb 2007, 164.

úgy vélte, hogy ezek fontos oktatási, közművelődési, közízlésformálói feladatokat látnak el. Az Elkington cégnek az 1867-es párizsi világkiállításon elért sikerein felbuzdulva *International Convention for Promoting Universally Reproductions of Works of Art* címmel nemzetközi megállapodást hozott létre, mellyel az európai múzeumok darabjairól „öntéssel, galvanoplasztikával, fényképezéssel vagy más eljárással” készített másolatok kölcsönös cseréjét akarta előmozdítani. Az egyezményt – mint a ránk maradt eredeti példány mutatja – 15 európai trónörökös írta alá. Cole törekvéseinek sikerét jelzi, hogy 1873-ban két újonnan megnyílt monumentális csarnokban, az úgynevezett Architectural Courtsban (ma Cast Courts) mutatták be a múzeum számára készített építészeti és szobrászati másolatokat.¹⁶ A múzeum 1873-ban egy olyan katalógust jelentetett meg a gyűjteményeikben található eredetiktől készített galvanoplasztikai másolatokról, melynek mind a nyolcvan tételét kiváló minőségű fényképpel illusztrálták.¹⁷

Több ezer darabból álló jelentékeny másolatgyűjteményt helyeztek el az 1855-ben megnyílt berlini Neues Museum lépcsőházában és első emeletén, melynek ókori, középkori és újkori műtárgyak – köztük számos elefántcsont faragvány – másolatát magában foglaló anyagáról 1866-ban részletes katalógus is megjelent.¹⁸

A műtárgyak fényképezéssel, gipszmásolattal, illetve galvanoplasztikával történő reprodukálásának kérdését az 1873-ban megrendezett első bécsi művészettörténeti kongresszuson is felvetették. A találkozó ötödik, „Reproductionen von Kunstwerken und deren Verbreitung im Interesse der Museen und des Kunstunterrichtes” [Műalkotások reprodukciója és terjesztésük múzeumi és művészetoktatási céllal] című témakörében a résztvevők a műtárgymásolatok készíttetésének, terjesztésének, múzeumi és oktatási célú felhasználásának a nemzetközi szintű kérdéseit tárgyalták meg.¹⁹

16 Gibson 1994, 115–116; Bilbey – Cribb 2007, 165, 169–171; Bilbey – Trusted 2010, 466; Plessen – Bryant 2012, 185–186.

17 *Illustrated* 1873. A legnagyobb 19. századi másolatgyűjtemények közé tartozott az Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814–1879) építész javaslatára létrehozott, az 1880-as évek elején a párizsi Palais du Trocadéro négy termében elhelyezett és a nagyközönség számára is megnyitott Musée de la Sculpture comparée, mely a francia szobrászat és építészet emlékeiről készült gipszmásolatokat mutatta be.

18 Boetticher 1866.

19 „1. In wessen Händen liegen gegenwärtig in Deutschland, Oesterreich, Frankreich, Italien, England und Belgien die Reproduktionen von Werken des Alterthums und der Kunst? 2. In wie weit können und sollen Regierungen auf die Reproduktionen durch Private Einfluss nehmen? – Sollen Staatsanstalten bei Reproduktionen mitwirken und in welchem Maasse? 3. Welche Erfahrungen hat man mit den verschiedenen Reproduktionsmaterialien gemacht? 4. Sollen systematische Reproduktionen und in welcher Weise veranlasst werden, - speciell für Zwecke des Kunstunterrichtes und des kunstgeschichtlichen Unterrichtes? 5. Soll auf die Preise der von öffentlichen Anstalten reproducirten Gegenstände und in welcher Weise eingewirkt

*

A legkorábbi ismert magyarországi másolatgyűjtemények közé tartozik az erdélyi nagyenyedi református kollégiumé. A tanintézmény gyűjteményében – mint Benkő Ferenc kollégiumi professzor 18. század végi részletes leírása mutatja – a Kunst- és Wunderkammerek hagyományát követve ritkaságok, fosszilis maradványok, állatcsontok, régi pénzek, (elsősorban a környéken talált és a kollégiumnak adományozott) ókori tárgyak, fegyverek, mozaiktöredékek voltak,²⁰ illetve egy antik gemmákról készített gipszmásolat-gyűjtemény: egy üveges téka „...középső részében vagyon a Lithophilocium vagy-is a régi Görög, és Római Mythológiára vagy Pogány Istenek, és a külső dolgok Historiájára tartozó régi Kövek és Monumentumokról le-vétetett Gyps vagy Gyanta kövekből öntött Képek, tizenkét egymásban járó Táblákban 901. számmal, a mellyek [melljük] tett Katalógussal.”²¹

A Magyarországon letelepedett itáliai művész, Marastoni Jakab (Jacopo Marastoni) 1846-ban alapított magán festőiskolája egyik tanulmányi termében antik és reneszánsz szobrok külföldön vásárolt gipszmásolatait helyezte el.²²

Jelentősebb múzeumi – tehát a nagyközönség által is látogatható – másolatgyűjtemények létrehozására Magyarországon – Nyugat-Európához hasonlóan – a 19. század második felétől került sor. A hazai szakemberek ugyanakkor – elsősorban Henszlmann Imre és Pulszky Ferenc – már a század közepén hangsúlyozták, hogy a különböző nemzetek és korszakok alkotásaiból összeálló egyetemes művészet történetének bemutatásához az eredeti alkotások mellett szükség van a másolatok különböző fajtáira.²³ Ebben a szellemben vállalt tevékeny részt Pulszky az 1850-es években Londonban a különböző köz- és magángyűjteményekben található elefántcsont faragványok másolatainak készíttetésében és cseréjében, s ez az elv vezette abban, hogy amikor 1869-ben a budapesti Nemzeti Múzeum igazgatói székébe került, a lehető leghamarabb hozzálátott egy szándéka szerint európai színvonalú antik szobormáso-

lat-gyűjtemény létrehozásához. Az 1874-ben felépített, mintegy 200 másolatot magában foglaló kiállítás a görög szobrászat történetét mutatta be a kezdetektől a hellenizmus koráig.²⁴ A gipszmásolatok mellett Pulszky kiemelt figyelmet szentelt – mind írásában, mind a múzeumi gyakorlatban – a tudományos igényű műtárgyfényképezésnek is.²⁵ A Nemzeti Múzeumban az 1870-es évektől elkezdték gyűjteni a magyar vonatkozású szobormásolatokat is, de az ezekből létrehozott kiállítást az 1920-as évek közepén szétbontották, az anyag szétszóródott. Számos gipszmásolat készült a műemlék-helyreállítások során (például Vajdahunyad, a kassai Szent Erzsébet-templom, a budapesti Mátyás-templom restaurálásakor), melyek egy része szintén a Nemzeti Múzeumba került. Magyarországi középkori és reneszánsz emlékeket bemutató jelentékeny másolatsorozat készült 1894-ben a millenniumi kiállítás Történelmi Főcsoportja részére, melynek darabjait később a Nemzeti Múzeumba, illetve a Szépművészeti Múzeumba szállították.²⁶

A Nemzeti Múzeum másolatgyűjteményében található táblák másodnegatívjaik felhasználva a Parthenón-fríz gipszmásolataival díszítették az 1890-es években a Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde szobrászműtermének a falait. Az oktatási intézményben Reichenberger József vezetésével saját gipszöntő műhely is működött.²⁷ A 20. század elején a budapesti Szépművészeti Múzeumba vitték át a Pulszky Ferenc által kialakított másolatgyűjtemény antik vonatkozású darabjait, s gipszmásolatok vásárlása az új múzeumban is folyt. 1908-tól látogatható volt az öntvénytár, az 1920-as években pedig kiállítássá rendezték a gyűjteményt, mely több mint 600 antik szobormásolat mellett középkori és reneszánsz emlékek másolatait is tartalmazta. A Szépművészeti Múzeum gyűjteményének a második világháborús pusztítások után megmaradt része raktárakba, illetve vidéki múzeumokba és közintézményekbe (Tata, Kecskemét, Komárom, Kalocsa, Debrecen) került.²⁸

werden? 6. Auf welcher Grundlage können öffentliche Anstalten unter einander mit reproducirten Werken in Tausch treten?” In: Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band XXXVI. Wien – Köln – Graz, 1983, 20–21. Vö.: Schmidt 1983, 10; Marosi 2006, 330.

20 Benkő 1800, 47.

21 Benkő 1800, 43. Vö.: Sinkó 1978, 546. A 19. század elején egy jelentékeny gemmamásolat-gyűjteménnyel (daktylotheke) a pannonhalmi bencés főapátság is rendelkezett.

22 Vö.: Farkas 2005.

23 Tímár 1990, 156–157. Vö.: Marosi 2006, 321, 329–330; Szentesi 2006, 1–2.

24 Szentesi 2006; Szentesi 2006/2; Andó – Szentesi 2009.

25 Marosi 2006. Vö.: Farkas – Papp 2007, 107–117; Papp 2009.

26 Szentesi 2006.

27 Szentesi 2005.

28 Andó – Szentesi 2009; Rózsavölgyi 2015. A 19. századi hazai gipszmásolat-gyűjtemények történetéhez számos fontos adalékkal szolgáltak a 2016. február 19-én az MTA BTK Művészettörténeti Intézet és a Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény (Magyar Képzőművészeti Egyetem – Képző- és Iparművészeti Szakközépiskola és Kollégium) által Törékeny érték: a gipsz a 19–20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban címmel szervezett tudományos konferencia előadásai.

A MŰTÁRGYFÉNYKÉPEZÉS A 19. SZÁZADBAN

A fényképezés – s ezen belül a műtárgyfényképezés – 19. századi elterjedése a vizuális kommunikációban olyan forradalmi változást hozott, mely csupán a sokszorosító grafikai technikák (fametszet, rézmetszet) 16. századi vagy a képdigitalizálás 21. századi fellendülésének hatásával vethető össze. Nyugat-Európában az 1850-es években indult meg az építészeti emlékeknek,²⁹ illetve a jelentősebb múzeumok (British Museum, South Kensington Museum, Louvre) és gyűjtemények legértékesebb kincseinek a lefényképezése.³⁰

Az európai kulturális intézmények a 19. század közepétől egyre nagyobb mértékben vásárolták is meg hazai és külföldi köz- és magángyűjtemények, ideiglenes és állandó kiállítások anyagát, illetve épületeket bemutató, gyakran több száz – alkalmanként több ezer – darabból álló fényképsorozatokot, melyeket a kialakuló művészettörténeti és régészeti intézményrendszerben (műemlékvédelem, múzeumi műtárgykezelés, tudományos kutatás, oktatás)³¹ egyaránt felhasználtak. Annak vizsgálata, hogy melyik időszakban, milyen korból, melyik földrajzi régióból származó és milyen műfajú műalkotásokat ábrázoltak leggyakrabban a fényképeken, megvilágítja a művészettörténeti kutatás preferenciáinak változását, a jelentős európai fényképezési cégek, műhelyek (Brogi, Alinari, Braun, Angerer stb.) műtárgy- és épületfelvételeinek szétterjedése pedig azt, milyen módokon, milyen kereskedelmi csatornákon, milyen intézményeken keresztül és milyen volumenben kerültek a fotográfiák a kulturális intézményrendszerbe.

A műtárgyfényképek terjesztésével a fényképészek és a műkereskedők mellett alkalmanként a múzeumok is foglalkoztak. A South Kensington Museum és az Arundel Society közös kiadásában, a Science and Art Department of the Committee of Council on Education támogatásával jelent meg 1869-ben az az árjegyzékes kataló-

gus, mely műalkotásokról készített chromolitográfiák és rézmetszetek mellett fényképeket hirdetett, a művészképzés segítése mellett – ahogy a címlapon olvashatjuk – a művészeti ismeretek szélesebb körű terjesztése céljából.³² A katalógus 13, egyenként húsz darabból álló fényképsorozatot ismertetett, köztük a Santiago de Compostela-i katedrális portikusáról,³³ a portugáliai Batahla kolostoráról, középkori egyházi fém-munkákról stb. készített felvételeket, s említést tett 11 előkészületben lévő fényképegyüttesről.³⁴ Az árusításra kínált sorozatok között szerepelt az 1830-as években Romániában talált úgynevezett petrossai aranykincset bemutató kollekción is, melyet a fotográfus feltehetően az 1867-es párizsi világiállításán készített, ahol magát az értékes leletet is bemutatták.³⁵ A műtárgyfényképek jelentős mértékű korabeli elterjedésére utal, hogy Alexandru Odobescu bukaresti tudós 1869-ben a petrossai antik aranykincsről Henric (Heinrich) Trenk bukaresti fotográfus által készített 13 fényképet küldött a Magyar Tudományos Akadémiának, melyek közül az első kép a felfedezése után nem sokkal a bukaresti múzeumba küldött értékes leletet csendéletszerűen elrendezve, reprezentatív függöny-kulissza előtt ábrázolja³⁶ (2. kép).

Az 1870-es években Magyarországon is megkezdődött az időszaki kiállítások (1876: kiállítás az árvízkárosultak megsegítésére; 1882: országos könyvkiállítás; 1884: történeti ötvösmű-kiállítás), illetve a múzeumi (1876–1878, Nemzeti Múzeum) és egyházi gyűjtemények (Esztergom, Főszékesegyházi Kincstár) lefényképezése. A fényképeket egyre gyakrabban használták előképként a művészeti és műemléki kiadványok metszetillusztrációihoz, s az 1870-es évektől megnőtt azoknak a szakkönyveknek (1871: *Díszlapok a római könyvtárakban őrzött négy Corvin-kódexből*; 1873: *A Magyar Nemzeti Múzeum római feliratos emlékei*) és szakfolyóiratoknak a száma, melyeket beragasztott fényképekkel vagy fotómechanikai úton előállított képekkel tettek szemléletessé.³⁷

32 *Catalogue* 1869. A műtárgymásolatok készíttetésére és terjesztésére irányuló 19. századi angliai mozgalom dokumentumait, leveleit, felhívásait a korábban említett másolatkatalógusokhoz hasonlóan ez a kiadvány is közzétette. *Catalogue* 1869, 3–8.

33 A Thompson által készített fényképeket az Arundel Society 1868-ban megjelentette: *The Cathedral of Santiago de Compostella in Spain, showing especially the sculpture of the Portico de la Gloria by Mestre Mateo. A series of twenty photographs recently taken by the late Mr. Thurston Thompson*. London, 1868.

34 *Catalogue* 1869, 17–32.

35 *Catalogue* 1869, 21.

36 Farkas – Papp 2007, 83. Az MTAK Kézirattára őrzi Areobindus konzul 6. század eleji elefántcsont táblájának nagyméretű (38×18 cm), kiváló minőségű fényképét, melyet 1864-ben az angol James Baker Pyne készített. MTAK Kézirattár, Ms 4402/96–108. Pyne műtárgyfényképei az 1862-es londoni fényképezési kiállításon is szerepeltek (<http://www.peib.org.uk>).

37 A hazai műtárgyfényképezés történetéhez vö.: Cs. Plank – Kolta – Vannai 1993; L. Baji – Varga 1996; Bán 2002; Farkas – Papp 2007; Papp 2008.

29 Mondenard 2002; Carqué 2006; *All the Mighty World* 2004.

30 Physick 1975; Haworth-Booth 1984; Roberts 1995; Hamber 1996; Haworth-Booth 1997; Haworth-Booth – McCauley 1998; Hamber 2003; Baker 2010, 494–495. A South Kensington Museum fényképésze, Charles Thurston Thompson által készített több ezer felvétel – köztük például a párizsi Louvre anyagát ismertető fotográfiákat (Photographs by C. Thurston Thompson. Vol. 1.) – ma a Victoria and Albert Museum Prints and Drawings Study Room-jában őrzik. A nyomtatásban megjelent munkák, árlisták közül l. például: *Photographic* 1859; *Price list* 1864 stb.

31 „The student of early art must not fail to examine the extremely valuable and numerous collections of photographs of art treasures accumulated in the Fine Art Library of the South Kensington Museum.” Westwood 1876, XIII.

A hazai közgyűjteményekben található 19. századi műtárgyfénykép-állomány hiányainak, feldolgozatlanságának oka több tényezőre vezethető vissza. A közintézményekben a 19. században alapított műtárgyfénykép-gyűjtemények szerves fejlődése az elmúlt évszázad során a radikális politikai és ideológiai változások miatt többször megszakadt, az anyag egy része elpusztult vagy lappang. Mivel a fényképezési technikák 20. századi fejlődése során egyre javuló minőség fokozatosan kiszorította, használaton kívül helyezte a 19. századi fényképeket, megőrzésükre az intézményekben nem fordítottak gondot. Jól mutatja a helyzetet, hogy például a mai Képzőművészeti Egyetem elődjeként 1871-ben alapított akadémián napjainkra nem maradt fenn önálló fényképtár, a fotografiai anyag a könyvtár állományainak számbavétele, előzetes felmérése során az utóbbi időkben körvonalazódott „különgyűjtemények” egyikében található. Az intézmény alapításától kezdve fejlődő fényképgyűjtemény csak a Szépművészeti Múzeumban maradt fent, de itt sem önálló képarcívumként, hanem a törzsgyűjtemények segédanyagaként, s gondozottsága, katalogizáltsága is jelentősen alulmarad a nyugat-európai fotótárakénak.

A fényképezés történetével foglalkozó külföldi és magyarországi kutatások megelégnélésének egyik fontos hozadéka, hogy az eddig a múzeumok „valódi” műalkotásaihoz képest többnyire periférikusan, kiegészítő dokumentációs segédeszközként kezelt műtárgyfényképek – a 19. századi műtárgymásolatokhoz hasonlóan – maguk is önálló műfaji sajátosságokkal rendelkező, autonóm műtárgyakká váltak, melyek értelmezése a történettudomány fontos feladata.³⁸ S nemcsak a kulturális intézmények (oktatás, múzeumok, műemlékvédelem, műkereskedelem) 19. századi előrelépésében játszott szerepük tudománytörténeti szempontú kutatása elengedhetetlen, hanem a fényképezés és a fotómechanikai sokszorosítás technikai fejlődésének, illetve a fényképezés stílári és szemléleti változásainak a vizsgálata is.

ELEFÁNTCSONT FARAGVÁNYOK REPRODUKCIÓI A 17–19. SZÁZADBAN

A ritkaságuk, régiségük, szellemi (történeti vagy vallásos) és materiális értékük (kincs-képző voltak) miatt évszázadok óta őrzött és számon tartott nevezetesebb elefánt-

³⁸ Papp 2010.

csont faragványok ábrázolásával számos korábbi történeti és régiségtani kiadványban találkozunk – alkalmanként ugyanazzal a metszetillusztrációval több könyvben is. Azok az átfedések, melyek az ezeken a metszeteken, illetve a Philpot-féle fényképsorozat darabjain ábrázolt emlékek között vannak, jelzik a műtípus gyűjtésének és vizsgálatának több évszázados folyamatosságát. Jean-Jacques Chifflet francia orvos és régiségkutató 1624-ben megjelentetett, Krisztus állítólagos halotti leplelével (úgynevezett torinói lepel) foglalkozó kiadványában³⁹ nemcsak olyan ábrázolásokat tett közzé, melyek a halotti leplek korábbi használatát mutatják, hanem annak a bizánci elefántcsont faragványnak egész oldalas, rézmetszetes illusztrációját is, mely a II. Romanos császárt és feleségét megkoronázó, álló Krisztust ábrázolja (*Cat. 111*)⁴⁰ (3. kép). A faragvány metszete megjelent Charles du Fresne, sieur du Cange francia történész 1678-ban kiadott latin glosszáriumában⁴¹ függelékében, egy 6. századi konzuli diptichon (*Cat. 20*) ábrázolásával együtt. Jean Mabillonnak a 18. század elején kiadott, a bencés rend történetét feldolgozó kiadványa⁴² az 5. századi Felix (*Cat. 10*), illetve a 6. századi Philoxenus diptichon (*Cat. 21*) leírását és rézmetszetes illusztrációját közli, melyek a szintén bencés Anselmo Banduri régiségkutató Konstantinápoly régiségeit bemutató könyvében⁴³ (4. kép) is megtalálhatók. Az etruszk emlékekkel is foglalkozó itáliai régiségkutató, Filippo Buonarroti 1716-ban⁴⁴ a késő antik Basilius diptichonról (*Cat. 22, Cat. 23*) (5. kép) és a 10. századi Rambona diptichonról (*Cat. 82–83*) tett közzé rézmetszetes illusztrációkat, Bernard de Montfaucon monumentális régiségtani munkáiban⁴⁵ pedig az Anastasius (*Cat. 19*) (6. kép) és Basilius diptichonról (*Cat. 22, Cat. 23*), illetve a Rambona diptichonnak a Trónoló Máriát ábrázoló szárnyáról (*Cat. 82*) találunk ábrázolást.

Anton Francesco Gorinak az elefántcsont faragványok kutatástörténetében a legkorábbi tudományos igényű munkák között számon tartott 18. századi kiadványában⁴⁶ 20, a Philpot-fényképeken is szereplő faragvány leírása és ábrázolása szerepel, nevezetes késő antik emlékeken (például a Múza és a Filozófus diptichon [*Cat. 7*] a Lampadiorum tábla [*Cat. 9*], [7. kép] az Asklépios és Hygieia diptichon [*Cat. 1*] [8. kép], az Asturius diptichon [*Cat. 12*] vagy a Magnus diptichon [*Cat. 20*]) kívül né-

³⁹ Chifflet 1624.

⁴⁰ Mivel Philpot eredeti katalógusában nincs sorszámozás, a Philpot-fényképeket a jelen kiadvány második részében található Katalógus tételszámai szerint említjük.

⁴¹ Du Fresne 1678.

⁴² Mabillon 1706.

⁴³ Banduri 1711.

⁴⁴ Buonarroti 1716.

⁴⁵ Montfaucon 1722; Montfaucon 1724.

⁴⁶ Gori 1759; Passeri 1759. Vö.: Visconti 2012.

hány 9–11. századi alkotása is (*Cat. 35, Cat. 37, Cat. 98, Cat. 111*). A Mabillon és Montfaucon által közölt faragványok közül több megtalálható Gori munkáiban is (például Felix, Anastasius, Philoxenus, Basilius diptichon)⁴⁷ (9. kép).

Raffaello Sanzio Morghen itáliai rézmetsző 1805-ben az Asklépios és Hygieia diptichonról (*Cat. 1*) készített reprezentatív rézmetszetet,⁴⁸ melyet az értékes műtárgyat a 19. század elején Felice Caronnitól megvásárló Viczay Mihálynak ajánlott (10. kép). A művészeti emlékek megörökítésében a 18. század közepe óta bekövetkezett szemléleti változást jelzi, hogy míg a fentebb említett 1759-es kiadványban⁴⁹ egy olyan ábrázolást találunk, melyen a diptichon sérülés nélkül látható, Morghen – az ekkorra a régiségkutatásban már megerősödő igénynek megfelelően – a tárgyat valószínű, azaz sérült állapotában mutatta be (11. kép). A 18. századi rézmetsző a metszeten úgy egészítette ki a faragványokat egy feltételezett keletkezéskori állapot elérése érdekében, hogy az Asklépios tábla bal felső részére a Hygieia tábla bal felső részén látható díszítést másolta át, holott – mivel a két tábla felső részén megmaradt három minta különbözik egymástól – feltételezhető, hogy az Asklépios tábla bal felső részén ettől a három mintától eltérő díszítés volt.

A Philpot-sorozat négy elefántcsont faragványa – köztük az egykor szintén a Fejérváry-gyűjteményhez tartozó Venatio tábláé (*Cat. 9*) (12. kép) – szerepel Aubin Louis Millin 19. század eleji franciaországi útleírásában is⁵⁰ (*Cat. 3, Cat. 42–49, Cat. 211*). Jean Baptiste Louis Georges Seroux d’Agincourt két évtizeddel későbbi posztumusz művészettörténeti kiadványának⁵¹ egyik metszetén öt olyan faragvány fedezhető fel, mely megtalálható Philpot fényképei között (*Cat. 9, Cat. 18, Cat. 21, Cat. 37, Cat. 98*) (13. kép). A Bargellóban őrzött Ádám és Szent Pál táblákról (*Cat. 26*) Claude Madeleine Grivaud de la Vincelle 1817-es könyvében van illusztráció (14. kép),⁵² s a Szent Pál életéből vett jeleneteket ábrázolóról Dominique Vivant Denon 1829-ben megjelentetett négykötetes sorozatának első darabja is közölt egy litográfiát⁵³ (15. kép).

1850 körül Varsányi János mérnök a Fejérváry-gyűjtemény tárgyairól készített rajzokat,⁵⁴ melyek közül 13 elefántcsont faragványokat ábrázolt. Köztük volt a neve-

zetes Venatio tábla (*Cat. 9*), s a ma az MTA Könyvtár és Információs Központ Kézirattárában őrzött rajzokon⁵⁵ bemutatásra került két másik faragvány is, melyek másolata Philpot fényképei között szerepel (*Cat. 110, Cat. 149*). Néhány Philpot által ábrázolt faragvány illusztrációjával (*Cat. 1, Cat. 3, Cat. 18, Cat. 32, Cat. 61*) az 1850-es években megjelent külföldi művészettörténeti munkákban is találkozunk.⁵⁶ Az Asklépios és Hygieia diptichon Llewellynn Jewitt által rajzolt és rézre metszett illusztrációja volt a címlapelőzéke Pulszky 1856-ban megjelent katalógusának,⁵⁷ a metszet azonban mind a pontosság, mind az élethű, plasztikus ábrázolás tekintetében elmaradt Raffaello Sanzio Morghen fél évszázaddal korábbi, említett reprodukciójától.

A háromdimenziós műalkotások plasztikai sajátosságainak kétdimenziós másolatokon való visszaadására irányuló törekvésekkel – elsősorban a fény-árnyék hatás ábrázolásának segítségével – már a 16. századi reprodukciós grafikákon (például Marcantonio Raimondi) rézmetszetein is találkozunk. Raimondi „olyan vonalhálókat alakított ki, amelynek segítségével sematikusan jelezhetette a kidudorodásokat és bemélyedéseket”.⁵⁸ Chifflet 17. század eleji könyvének metszetén, illetve Du Fresne kiadványának két említett illusztrációján nemcsak plasztikussággal, hanem az ornamentális díszítések erőteljes grafikus hangsúlyozásával is találkozunk (16. kép). Mabillon, Banduri és Montfaucon kiadványaiban ugyanakkor ezeknek a törekvéseknek nem találjuk nyomát: a vonalas rajzzal, síkban ábrázolt faragványok szinte egyáltalán nem érzékeltetik a tárgyak plasztikai sajátosságait (17–18. kép).

Gori kiadványában a rajzoló és a metsző az árnyékolás segítségével figyelmet fordított a tárgyak háromdimenziós voltának érzékeltetésére, bár elrajzolásokkal, rosszul értelmezett képelemekkel itt is találkozunk: egy késő antik diptichont ábrázoló lapon például a metsző a faragvány alján látható lépcsőfokok mélységét nem tudta visszaadni (19. kép). A tárgyak mechanikai másolása során – ilyen a gipszmásolat és az erről készült fénykép is – a térbeli ábrázolásnak ez a hiányossága – ahogy a Philpot-fényképén (*Cat. 15*) is látjuk – már nem jelentkezik. Bár a Romanos császárnak és feleségének Krisztus általi megkoronázását ábrázoló illusztrációnak (*Cat. 111*) a kompozíciója Gorinál (20. kép) eltér a Chifflet és Du Fresne könyvében található metszetétől (a faragvány díszes keretet kapott), az ornamentika erőteljes hangsúlyozásával itt is találkozunk. A tárgyak plasztikusságát az Asklépios és Hygieia diptichont ábrázoló, 1805-ben készült metszetén Raffaello Morghen is érzékeltette.

47 Az egykori Fejérváry-gyűjtemény két olyan faragványa szerepel Gorinál, melyről Philpot fényképei között is találunk ábrázolást (*Cat. 1, Cat. 18*).

48 British Museum, Museum number: 1843,0513.1131. Vö.: Palmerini 1824, 148, no. 201.

49 Passeri 1759.

50 Millin 1807.

51 Seroux d’Agincourt 1823.

52 Grivaud de la Vincelle 1817, Pl. XXVIII.

53 Denon 1829, Pl. 38.

54 Szentesi 2002.

55 Ral K 1220/28, 1–9; Ms 4404/64; Ms 4404/68; Ms 4404/77–78. Vö.: Szentesi 2002, 39–44.

56 Cahier 1851; Lacroix – Sere 1851; Labarte 1855.

57 Pulszky 1856.

58 Ivins 2001, 108. Vö.: Papp 2012, I. 251.

Millin és Seroux d'Agincourt kiadványában ezzel szemben a klasszicista és a kora romantikus művészeti törekvések hatására – melyek legkiválóbb európai képviselői John Flaxman és Johann Heinrich Füssli voltak – a tiszta, precíz, világos körvonalú vonalas rajz, s ezzel a sík ábrázolás került előtérbe. Ezek a sajátosságok jellemzik azt az Asklépios és Hygieia diptichont ábrázoló metszetet is, mely a tárgy Viczay Mihály előtti tulajdonosa, Felice Caronni által 1806-ban megjelentetett kiadványt illusztrálta⁵⁹ (21. kép). A tiszta körvonalú vonalas rajzokon Varsányi János nem a művek plasztikai sajátosságainak az érzékeltetésére, hanem a motívumoknak, s térbeli kapcsolatoknak, a vékony és a vastagított vonalak váltakozásával hangsúlyozott világos, pontos értelmzésére törekedett⁶⁰ (22. kép).

A kézi rajzoknál, illetve a rajzelőképek után készült rézmetszeteknél pontosabb, valóságosabb és a háromdimenziós tárgyak (pénzek, gemmák, elefántcsont faragványok) plasztikusságát sokkal érzékletesebben visszaadó kétdimenziós másolatok láttak napvilágot abban a monumentális, több mint 15 ezer tárgyat bemutató, Paul Delaroche, Louis Pierre Henriquel-Dupont és Charles Lenormant által kiadott, *Trésor de numismatique et de glyptique* (1834–1850) című kiadványsorozatban, melyet az Achille Collas⁶¹ francia mérnök, író, rézmetsző által feltalált új metszési technikával (numismatic engraving, medal engraving) készített illusztrációk díszítettek. Collas az 1825 és 1832 közötti időszakban fejlesztette ki az eljárást, mely lehetővé tette, hogy medaillonokról, pecsétokról és más domborművekről mechanikai úton készítsenek acélmetszetes illusztrációkat (23. kép). Collas egy olyan mechanikus nyomógépet talált fel, mely pontról pontra másolta át a domborművű tárgyak felületét és chiaroscuróját a metszetek nyomtatására alkalmas acéllemezekre. Metszetei a kortársak megítélése szerint „elképzeltetlen hűséggel” (*avec une inconcevable fidélité*) és „kimondhatatlan igazsággal” (*avec une indicible vérité*) másolják le a műtárgyakat, olyan megtévesztő pontossággal, hogy bizonyos távolságból nézve igazi domborműveket látunk a papíron.⁶²

Bár Collas eljárásának nincs köze a fényképezéshez, a módszerével készült metszetek sokkal inkább hasonlítanak a fotográfiákhoz, mint a hagyományos réz- vagy acélmetszetekhez. Találmánya az objektív reprodukálás iránti igénynek az 1830–1840-es években megfigyelhető erősödéséhez kapcsolódik, olyan új technikák kereséséhez, melyek képesek a hagyományos metszetmásolatokat készítő mesterek tárgyértelmezési és rajzoló-metszői hibáit, hiányosságait kiszűrni, vagy legalábbis jelentősen

cökkenteni, s melyek közül a leglátványosabb eredményeket a galvanoplasztika és a fénykép (dagerrotípiá, kalotípiá) érte el.⁶³

Elefántcsont faragványokról készült metszeteket a *Trésor de numismatique et de glyptique* két kötetében is találunk, köztük több mint tíz olyat, mely a Philpot-fényképeken is szereplő faragványokat ábrázolt.⁶⁴ Az elefántcsontok kutatásában bekövetkező szemléleti változásokra utalhat, hogy a képek többsége már nem az előző időkben leggyakrabban tárgyalt késő antik tárgyakat mutat be, hanem 9–10. századi faragásokat, illetve egy gótikus tükörfoglatot. A kutatói hagyományok továbbélését jelzi ugyanakkor, hogy a *Trésor*-ban több olyan illusztráció szerepel, melyekkel korábbi kiadványokban (Du Fresne, Mabillon, Banduri, Gori, Montfaucon) is találkozunk (*Cat. 10, Cat. 19, Cat. 20, Cat. 21, Cat. 111*) (24. kép).

Az 1850-es évek említett külföldi kiadványait főként a faragványok plasztikai sajátosságait érzékeltetni igyekvő fametszetek illusztrálták, Jules Labarte londoni kézikönyvében⁶⁵ pedig más típusú metszetek mellett egy, a Collas-féle technikával készült képet is találunk (*Cat. 18*) (25. kép). A műtárgyfényképek fotómechanikai úton történő nyomdai sokszorosításának fontos állomása volt az a 74-74 illusztrációt tartalmazó két album, mely Labarte 1864 és 1866 között négy kötetben Párizsban kiadott, *Histoire des arts industriels au moyen âge et à l'époque de la renaissance* című kiadványa⁶⁶ mellékleteként jelent meg, s melyben a hagyományos rézmetszetek mellett számos cromolitográfiát és fotolitográfiát találunk.⁶⁷ Utóbbiak között olyanokat is, melyek Philpot fényképein is látható elefántcsont faragványokat ábrázolnak (*Cat. 3, Cat. 11, Cat. 19, Cat. 32, Cat. 34, Cat. 37, Cat. 125, Cat. 126*) (26. kép). Labarte munkájának 1872–1875 között három kötetben megjelent új kiadásában a korábbi albumokból átvett illusztrációk mellett a legújabb technikával: a heliográfiával (fotogravür, heliogravür, fénykarc, fényvésés) készült képek is szerepelnek (27. kép).

63 Fawcett 1995, 63.

64 Collas 1838: *Cat. 10, Cat. 20, Cat. 21, Cat. 25, Cat. 111, Cat. 112, Cat. 113*; Collas 1839: *Cat. 19, Cat. 63, Cat. 106, Cat. 107, Cat. 147*.

65 Labarte 1855. A kézikönyv Jules Labarte *Description des objets d'art qui composent la collection Debruge Dumenil, précédée d'une introduction historique* (Paris, 1847) című munkájának az angol fordítása volt.

66 Aubenas – Smith 2000.

67 Labarte – album 1864.

59 Caronni 1806, Tav. IX. Vö.: Pulszky 1856, 36.

60 Vö.: Szentesi 2002.

61 Saur *Allgemeines Künstlerlexikon*. Band 20, München – Leipzig, 1998, 278–279.

62 Flach 1834, 146–147.

ELEFÁNTCSONT FARAGVÁNYOK MÁSOLATAI

Az értékes műtárgyak károsodás nélküli többszörözését lehetővé tevő új technikák elterjedésével a 19. század közepétől egyre népszerűbbé váltak az elefántcsont faragványok másolatai,⁶⁸ melyek kereskedelmi, ismeretterjesztő és tudományos célokat egyaránt szolgáltak. A kiváló itáliai másolómester (formatore), Giovanni Franchi,⁶⁹ aki először alkalmazta Angliában a zselatin alapú öntőtechnikát, az 1840-es évek végén a Society of Artstól díjat kapott a legjobb elefántcsont-másolatok készítéséért, s jelentős kereskedelmi sikereket is elért.⁷⁰ Másolataival az 1855-ös párizsi világiállítás is szerepelt.⁷¹

Az 1853-tól itt működő School of Design-nak a londoni Marlborough House-ban 1854-ben rendezett művészeti kiállításán is szerepeltek – eredeti faragványokkal együtt – elefántcsont-másolatok. A kiállított tárgyakat ábrázoló albumban megtalálhatók a másolatokról Francis Bedford által készített fényképek is.⁷²

Az 1850-es években megindult az európai múzeumokban, egyházi kincstárakban és magángyűjteményekben található elefántcsont faragványok nagyobb ütemű lemásolása, s az Arundel Society-n keresztül árusítása: „1855 tavaszán a Társaság birtokába került egy igen értékes gyűjtemény öntvényformákkal és más, gipszöntvények készítésére alkalmas anyagokkal, amely formák szinte hasonmásai a ma létező legérdekesebb ókori elefántcsont faragványok némelyikének...”⁷³

Matthew Digby Wyatt⁷⁴ a társaság 1855. évi első gyűlésén történeti előadást tartott az elefántcsont faragványokról, melyben gyakran utalt egy-egy kérdésnél a szakemberek véleményére, illetve a fontosabb gyűjteményekre. Ebben az évben az Arundel

Society megkérte Edmund Oldfieldet, a társaság tanácsának tagját, az alapító tagok egyikét, hogy Wyatt előadásának felhasználásával rendszerezze a számos iskolát és időszakot reprezentáló másolatokat. 1855-ben megjelent Oldfield katalógusa, mely a megvásárolható elefántcsontfaragvány-másolatokat ismertette,⁷⁵ majd egy évvel később kiadták a katalógus J. A. Spencer 9 albumin fényképével illusztrált, korrigált változatát Wyatt előadásának szövegével együtt.⁷⁶ A katalógus mintegy 150 másolatot tartalmazott, illetve 12-12 darabot a sens-i katedrális elefántcsont ládikójának részleteiről, s Oldfield ismertette a másolatkészítés menetét is. Az Oldfield által kronológiailag rendszerezett másolatokat a társaság irodájában ki is állították.⁷⁷

A katalógus előszavában Oldfield hangsúlyozta, hogy az elefántcsont-másolatok anyagi szempontból értéktelenek, hiszen az egész megvásárolható gyűjtemény olcsóbb, mint egyetlen eredeti elefántcsont faragvány, a sorozatból mégis több tanulság vonható le a művészet történetére vonatkozóan, mint bármelyik eredeti tárgyakból álló elszigetelt európai elefántcsont-gyűjteményből, majd ismertette a másolatgyűjtemény létrejöttét.⁷⁸ Oldfield közli az eredeti elefántcsont faragványok tulajdonosainak nevét, melyek között magángyűjtőket, világi és egyházi intézményeket egyaránt találunk.⁷⁹

A másolatkészítési és értékesítési folyamatról részletes beszámolót olvashatunk John Obadiah Westwood két évtizeddel később megjelent, a South Kensington Museum eredeti elefántcsont faragványokból álló jelentős anyagát kiegészítő másolatgyűjteményt rendszerező katalógusában is.⁸⁰ A másolatkészítés technikájának tökéletesítésén – mint a bevezetőben olvashatjuk – az 1850-es években Alexander Nesbitt mellett Westwood is dolgozott. A másolatok öntőformáinak elkészíttetése érdekében Westwood és Nesbitt Európa számos elefántcsont-gyűjteménnyel rendelkező múzeumát, kincstárát, gyűjteményét felkereste. A Nesbitt, Augustus Wollaston Franks és Westwood által készített öntőmintákról a legkitűnőbb gipszmásolatokat – olvashatjuk – a Franchi cég készítette: nemcsak az Arundel Society által árult másolatokat, hanem a South Kensington Museum elefántcsont faragványok másolataiból (fictile ivory) álló szinte teljes anyagát is.⁸¹

68 Dr. Helen Rufus-Ward: *Casts of Thousands: The Rise and Fall of the Fictile Ivory* In: [Association of Art Historians] Annual Conference 2011, 31 March – 2 April, University of Warwick. Section: Same Difference: Material Cultures of Reproduction; Rufus-Ward 2016. Az elefántcsont-másolatok 18. századi történetéhez vö. Benedetta Chiesi tanulmányát jelen kiadványunkban.

69 http://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=msib7_1206614685; <http://www.npg.org.uk/research/programmes>.

70 *Art Journal* (14) 1875. 44. Vö.: http://sculpture.gla.ac.uk/view/person.php?id=msib7_1206614685.

71 *Daily News* 23 April 1855. Vö.: <http://www.npg.org.uk/research/programmes>; V&A Archive, MA/1/F1178; *Art Journal*, 1866, vol. 5, 286–287.

72 <http://www.royalcollection.org.uk/collection/2800218/works-of-art-exhibited-at-marlborough-house-1854-fictile-ivory-virgin-and-child>.

73 Wyatt – Oldfield 1856, o. n. A másolási mozgalomról részletesebben l. Helen Rufus-Ward tanulmányát jelen kiadványunkban.

74 Pevsner 1950.

75 Oldfield 1855.

76 Wyatt – Oldfield 1856. Vö.: Gernsheim 1984, 23, no. 51.

77 Wyatt – Oldfield 1856, 27.

78 „Its formation is chiefly due to the zeal and taste of Mr. Alexander Nesbitt; but valuable additions have been contributed by Mr. Westwood, the Author of *Palaeographia Sacra*, and Mr. Franks, of the British Museum.” Wyatt – Oldfield 1856, 27.

79 Wyatt – Oldfield 1856, 31–32.

80 Westwood 1876. Korábban l. például: *Inventory* 1869.

81 Westwood 1876, XI–XIII.

A másolatkészítés népszerűségének növekedését jól jelző, monumentális (975 tételes), 24 fényképpel illusztrált katalógus szerzője vállalkozott az ókori és középkori elefántcsont faragványok kontinentális gyűjteményeinek áttekintésére is, „annak érdekében, hogy felhívja a figyelmet olyan darabokra, amelyek másolatát érdemes lenne beszerezni a múzeum számára”.⁸² Westwood a katalógusban közli, hogy hol található az eredeti tárgy.

A brit kormányzat testülete, a Science and Art Department lehetőséget biztosított a művészeti iskoláknak és múzeumoknak, hogy oktatási, tudományos és közművelődési célból beszerezhessenek másolatokat.⁸³ A testület 1876-ban megjelentetett egy rövidebb, árjegyzékként is funkcionáló katalógust, mely a South Kensington Museum elefántcsont-másolatait Westwood kiadványának kronologikus rendszerezésével szemben a leltári számok szerinti sorrendben ismertette, minden tételnél közölve az Elkington cégnél, illetve az Arundel Society-nél megvásárolható másolat árát.⁸⁴ A katalógus elején közreadták a műtárgymásolatok nemzetközi cseréjét lehetővé tevő, említett megállapodás szövegét, illetve a témához kapcsolódó néhány korabeli hivatalos levél és memorandum másolatát.

Néhány európai múzeum hamar beszerezte az elefántcsont-másolatok gyűjteményét. Bár a bécsi iparművészeti múzeum, a k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie csak 1864-ben nyílt meg, az intézmény alapítását előkészítő tanácsban már 1863-ban javaslatot tettek az Arundel Society gipszmásolatainak megvásárlására. 1864-ben az Artaria műkereskedésen keresztül megérkezett a kétdoboznyi gipszmásolat, amit – feltehetően másolás vagy kiállítás céljából – 1866-ban a müncheni Germanisches Museum kölcsön is kért.⁸⁵

1866-ban jelentékeny elefántcsont-másolat gyűjteménye volt már a berlini múzeumnak is. Bár a másolatgyűjtemény ez évben kiadott katalógusában nem szerepel, honnan szerezték be a tárgyakat, az elefántcsont-másolatok ismertetésekor olyan sok egyezést találunk az Arundel Society „fictile ivory”-katalógusával, illetve a Philpot-sorozat fényképeivel, hogy biztosra vehető: a Neues Museumban kiállított elefántcsont-másolatok ugyanebből a sorozatból származnak. A katalógus a legtöbb tárgynál

82 Westwood 1876, IX.

83 Bilbey – Cribb 2007, 169; Baker 2010, 491; Williamson 2010, 15–18.

84 *Reproductions* 1876. A katalógusnak 1890-ben hasonló címmel újabb, bővített kiadása jelent meg, mely a korábbi kiadvány 88 oldalával szemben 112 oldalt tartalmazott: *Reproductions* 1890. Jelentős eltérés, hogy az 1890-es kiadás minden tételnél közli az 1876-os Westwood-féle katalógus tételszámaikat, s a füzetecske végén a másolatszámokat és a Westwood-számokat összevető 10 oldalas konkordanciátáblázatot is találunk.

85 Museum für Angewandte Kunst, Wien. Bibliothek, Aktenarchiv. Aktenzahl: 1863/249; 1863/252; 1863/257; 1864/32; 1866/120.

megemlíti az eredeti elefántcsontok tulajdonosait, köztük jó néhány helyen a Fejérváry-gyűjteményt.⁸⁶ Mivel az Arundel Society a berlini múzeum számos elefántcsont faragványáról készített másolatot, elképzelhető, hogy a sorozatot ingyen, a közreműködésért „cserébe” kapták.

Az elefántcsont-másolatok 19. századi megbecsültségét jelzi, hogy az angol Wharton B. Marriott 1868-ban megjelentetett, az egyházi viseletek történetét ismertető könyve illusztrációi között három olyan fényképet is találunk, melyek az Arundel Society által értékesített, a British Museumban őrzött fictile ivorykról készültek.⁸⁷ Többször említi a társaság által kiadott „fictile ivory”-katalógust Jules Labarte is.⁸⁸

Napjainkban a londoni Victoria and Albert Museum⁸⁹ mellett számos más közintézményben is található elefántcsont faragványok másolataiból álló jelentékeny 19. századi gyűjtemény.⁹⁰

A FEJÉRVÁRY–PULSZKY-GYŰJTEMÉNY

Pulszky Ferenc nagybátyja, Fejérváry Gábor műgyűjteményének⁹¹ kiemelkedő művészettörténeti jelentőségű együttesét jelentették az antik, bizánci és középkori elefántcsont faragványok. Közülük többet hazai gyűjtőktől csere, illetve hagyatékukból történő vásárlás során szerzett meg. Gróf Viczay Mihály halála után például az „1831-ben Bécsben eladott gyűjteményéből több darabot megvásárolt, köztük egyik legértékesebb darabját, egy Asklépiost és Hygieiát ábrázoló elefántcsont diptychont”.⁹² Az 1840-es évek elején Fejérváry műgyűjteménye kiemelkedő darabjairól két fiatal bécsi

86 Boetticher 1866, 249–269.

87 Marriott 1868, 232, 237. (Címlapelőzék; Pl. XXIII; Pl. XXIV).

88 Labarte 1864, 6, 11, 28, 43, 63, 73, 88, 201–202, 215.

89 A múzeum „fictile ivory”-gyűjteményét a másolatok termében (Cast Courts) elhelyezett hét zárt szekrényben őrzik. Itt szeretnék köszönetet mondani a múzeum kurátorának, Glyn Daviesnek, hogy betekinthessem a szekrényekbe, s hogy segítette londoni kutatómunkámat.

90 Például a Powerhouse Museum (Sydney, Australia) mintegy 800 darabos, az 1880-as években szerzett gyűjteménye (<http://www.powerhousemuseum.com/collection/database/>); Wolverhampton Art Gallery (http://blackcountryhistory.org/collections/search/?q=fictile+ivory&cb_submit=Search); Dublin, National Museum of Ireland, Universität Wien stb.

91 Szilágyi 1988; Szilágyi 1997; Szilágyi 2006.

92 Szilágyi 1988, 31, 35, 37.

művésszel akvarell másolatokat készíttetett, a *Liber Antiquitatis* című album⁹³ ránk maradt, a Szépművészeti Múzeumban található lapjai között azonban nem találunk elefántcsont faragványt ábrázolót. Egy 1846-ban megjelent honismereti kiadványban Pulszky barátja, Henszlmann Imre részletes leírást közölt a gyűjteményről, ismertette a legértékesebb elefántcsont faragványokat is.⁹⁴ A Fejérváry-gyűjteményről Pulszky 1846 körül készített kéziratok katalógusa alapján is képet alkothatunk.⁹⁵ Néhány elefántcsont faragványt 1850 körül – mint láttuk – Varsányi János rajzai örökítettek meg.

Pulszky részt vett az 1848–1849-es magyar forradalomban és szabadságharcban, majd Londonban telepedett le,⁹⁶ ahol hamar bekapcsolódott a szellemi-kulturális – ezen belül elsősorban a múzeumi és műgyűjtői – életbe.⁹⁷ Az 1852-ben Londonban tartott, a múzeumok anyagának optimális elrendezésével foglalkozó előadásában hangsúlyozta: „A müncheni Glyptothekben és a berlini múzeumban a gyűjteményeket általánosabb, de nem teljes terv szerint alakították ki; az építészeti hatások előnyben részesítése, és a királyi nagyság megmutatása miatt elutasították, hogy a monumentális művészet történetének hiányzó darabjait gipszöntvényekkel pótolják, pedig a múzeum így válhatott volna művészeti iskolává és a történelem hiteles archívumává...”

... A múzeumnak a művészettörténet tökéletes képét kellene adnia minden civilizált nép körében. Mindazon műalkotások gyűjteményének kellene lennie, amelyeken nyomot hagyott a régmúlt századok művészi hajlama... Egy ilyen nemzeti intézmény felállításánál nem az emlékek ritkasága kell, hogy az elsődleges szempont le-

gyen, hanem a sorozatok teljessége; gondoskodni kellene arról, hogy egyetlen olyan mű se maradjon ki, amely a különböző népek változatos művészeti korszakait jellemzi; és ha nem tudunk hozzájutni márványból és rézből, akkor ki kell egészíteni a hiányokat gipszöntvényekkel. Akkor egy ilyen múzeum termeiben tett séta 30 évszázaddal ismertetne meg bennünket, melyeknek mindegyike bemutatna néhány művet, mint civilizációja emléket, jelezve a mérföldkövet az emberi haladás útján és megmutatva a haladás és a hanyatlás minden állomását.”⁹⁸

Fejérváry 1851. november végén elhunyt. Az örökségként Pulszkyra hagyott gyűjtemény már néhány hónappal a nagybácsi halála után Angliába került.⁹⁹ Pulszky a Fejérváry-gyűjtemény műtárgyaiból 1853. május 23. és július 9. között a londoni Archaeological Institute helyiségeiben kiállítást rendezett, melynek katalógusát az akkor Londonban tartózkodó Henszlmann Imre készítette el.¹⁰⁰ A katalógus a teljes kiállított gyűjteményt bemutatta, beleértve az értékes elefántcsont-kollekciót¹⁰¹ is, melyet Henszlmann – s nyomában a külföldi szaksajtó – a párizsi könyvtár gyűjteményén kívül a legnagyobbként tartott számon.¹⁰² A kiállításon egyébként – a „reproductive continuum” szemléletes példájaként – az eredeti munkák mellett másolat is szerepelt: „*Cast of a Consular Diptychon in the treasure of the Cathedral of Halberstadt in Germany*” [Konzuli diptychon másolata a halberstadti katedrális (Németország) kincstárában] – olvashatjuk a katalógusban.¹⁰³

A Londonban 1853-ban bemutatott elefántcsont faragványok lehetőséget adtak a szakértőknek a római és a középkori művészet közötti átmenet vizsgálatára, az ösz-

93 Szilágyi – Szentesi 2005; Szentesi 2010.

94 Henszlmann 1846.

95 A katalógus fogalmazványa az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található. (Fol. Germ. 1273 – az elefántcsont tárgyak: 39r–45v). Vö.: Marosi 1997, 52; Szentesi 2002; Marosi Ernő: *A Fejérváry–Pulszky gyűjtemény késő antik elefántcsont tárgyai és helyük koruk művészetében* (The Late Antique Ivory Objects of the Fejérváry–Pulszky Collection and their Place in the Art of their Period). Elhangzott: The Fejérváry–Pulszky Collection and the Liber Antiquitatis. Workshop, February 10–11, 2005, Collegium Budapest; Szilágyi – Szentesi 2005.

96 Csorba 1997; Kabdebó 1997.

97 „A [British] múzeum tisztviselői egyszer felhívtak, tartsak felolvasást a Royal London Institutionban, tréfából ígértem, hogy olvasok a British Museum elrendezésének és igazgatásának fogyatkozásairól. Szavamon fogtak, s csakugyan tartottam felolvasást, melyben sok olyan körülményt említettem fel, melyet a hivatalnokok is igen jól ismertek, s mely az igazgató választmányának hibája volt. A felolvasás sikerült, feleletül Mr. Oldfield méltán kiemelte a British Museum előnyeit minden európai múzeumok felett, de arra, amit kifogásoltam, szántszándékkal nem felelt; ezen értekezéseinket azonban nem nyomattuk ki.” Pulszky 1958, 31. Vö.: Riedl 1900; Wilson 2006; Wilson 2010; Williamson 2010, 14.

98 Magyar Múzeumok (2) 1996, 1. 28. Amikor Pulszky 1869-ben a budapesti Nemzeti Múzeum igazgatói székébe került, a lehető leghamarabb hozzájárított egy szándéka szerint európai színvonalú antik szobormásolat-gyűjtemény létrehozásához. Szentesi 2006; Szentesi 2006/2; Andó – Szentesi 2009.

99 Szilágyi 1997, 28; Pulszky 1958, 31.

100 Henszlmann 1853. „Megholt nagybátyám régiséggyűjteménye megérkezett Londonba. Ismertem művészeti és régészeti becsét; meg akartam mutatni az angol közönségnek, mert büszke voltam rá, s tudtam, hogy ez igen nevezetes helyet foglal el a magángyűjtemények közt. Fejérváry már régen le-rajzoltatta minden nevezetesebb tárgyait. Ezen rajzokat Braun Emiliónak, a római régészeti intézet titkárának adtam át, ki ezeknek nyomán a gyűjteményt a Bullettino del institutóban több számon keresztül ismertette. A régészeti társaság Londonban, mellyel már régebben összeköttetésben álltam, szívesen megengedte, hogy helyiségeiben és szekrényeiben a gyűjteményt közszemlére felállíthassam. Henszlmann, ki azon időben Londonban volt, megírta katalógusát. A gyűjtemény több különböző részből állt, némely válogatott egyiptomi régiségekből báró Stürmer gyűjteményéből... egy elefántcsont dombormű-gyűjtemény, mely kezdve konzuldiptychonokkal s bizánci és karolingi vésményekkel, a dombormű történetét egész a XVI. századig igen jól képviselte;... Ezen kiállítás által megismerkedtem Londonnak legnevezetesebb gyűjtőivel...” Pulszky 1958, 134–135.

101 Henszlmann 1853, 38–41.

102 Gibson 1994, XX. Vö.: Westwood 1876, IX–X.

103 Henszlmann 1853, no. 659. Vö.: *Cat.* 13.

sze hasonlításokat azonban – írja visszaemlékezéseiben Pulszky – megnehezítette a sokszorosítás „csaknem lehetetlensége, mert eddigelé sem magánember, sem gyűjtemény nem engedte meg, hogy az elefántcsont domborművek gipszben másoltassanak le, félvén attól, hogy ezen művelet alatt megnedvesedvén, kárt vallhatnának. Én azonban engedtem Nesbitt úr kérésének, s ráálltam, hogy elefántcsont régiségeim zselatinnal lemintáztassanak, s hogy a minták galvanoplasztikus módon Franchi, a South-Kensington Museum mintázója által megörökíttessenek,¹⁰⁴ feltételül szabtam azonban, hogy ha ezen mód szerint a többszörösítés kiterjesztetnék, és csereviszony állna be a gyűjtemények közt, én a cserepéldányok megszerzésében előnnyel bírnék. A dolog sikerült, különösen miután a francia múzeum mindjárt ráállt a mintáztatásra és cserére. Így keletkezett azon gipszgyűjtemény, mely az Arundel-társaság által tagjainak számára készült, s melynek első kiállításánál én is tartottam felolvasást...”¹⁰⁵

Angliai tartózkodása alatt Pulszky műgyűjteménye egyes részeit – részben családi okokból, részben a gyűjtésirány megváltozása miatt¹⁰⁶ – eladta. A gyűjtemény legértékesebb részét képező elefántcsont-sorozatát¹⁰⁷ először a British Museumnak kínálta fel megvételre, a múzeum képviselői azonban – mivel épp akkor szereztek be egy hasonló együttest – visszautasították az ajánlatot. Az elefántcsontokat végül 1855-ben egy liverpooli kereskedőnek és ékszerésznek, Joseph Mayernek adta el, aki 1867-ben és a következő években az 1851-ben alapított liverpooli városi múzeumnak ajánlkozta a műtárgyakat.¹⁰⁸ Mayer kérésére Pulszky elkészítette az értékesített elefántcsont faragványok katalógusát, melynek megírásakor Edmund Oldfield említett munkájára is támaszkodott: „Mégis, meg kell próbálnunk valamilyen kiterjedt osztályozásba sorolni azokat [ti. a bizánci faragványokat], ahogy például Mr. Oldfield tette az Arundel Society gipszmásolatairól készített kitűnő katalógusában.”¹⁰⁹

104 1854. szeptember 9-én írt levelében J. O. Westwood kért engedélyt a Pulszky gyűjteményében lévő két elefántcsont faragvány lemásolására. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár. Fond VIII/1158. Idézi: Gibson 1994, 116. (9. jegyzet).

105 Pulszky 1958, 135.

106 Pulszky 1958, 136.

107 Szilágyi 1997, 29. „Jóval nehezebben vált meg rendkívüli értékű elefántcsont-gyűjteményétől, amelynek elvesztésével talán a legfájdalmasabb, többé aligha gyógyítható seb érte a magyar közgyűjteményeket.” Szilágyi 1988, 37.

108 Gibson 1994, XX–XXI; Rufus-Ward 2013. „...a gyűjtemény jelenleg a liverpooli múzeumot díszesíti néhány magyarországi őskori bronzrégiségekkel együtt...” Pulszky 1958, 136. Vö.: Gatty 1883; Gatty 1883/2.

109 Pulszky 1856, 30. A „terjedelmes bevezető tanulmány (General Remarks on Antique Ivory Carvings) a maga idejében az úttörő munkák közé számított, és ma is elolvasásra érdemes.” Szilágyi 1997, 29.

Pulszky tevékenysége és a Fejérváry-gyűjtemény hamar beépült a nyugat-európai tudományos életbe. Londoni előadásában Matthew Digby Wyatt ivószaruk (drinking horns) kapcsán megemlíttette: „Pulszky és más szaktekintélyek feltételezése szerint portugál településeken készítették őket, Afrikában vagy Keleten. Ennek a típusnak a legfontosabb darabjai a Fejérváry-, a római Kircher-, a firenzei és a newcastle-on-tyne-i gyűjteményekben találhatóak.”¹¹⁰ Pulszky gyűjteményét Wyatt a középkori elefántcsont faragványokban gazdag magángyűjtemények között említi.¹¹¹ Az Arundel Society másolatkatalógusában Oldfield Pulszky gyűjteményéből tíz darabot sorol fel, s külön kitér a gyűjtemény legismertebb darabjai közé tartozó Asklepios–Hygieia diptichonra (*Cat. 1*), illetve Venatio táblára (*Cat. 9*).¹¹² Fejérváry gyűjteményét, a gyűjtemény legjelesebb darabjait, illetve Pulszky katalógusát a középkori és a reneszánsz művészet történetét ismertető monumentális munkájában Jules Labarte is említi.¹¹³

William Maskell medievalista és műgyűjtő a South Kensington Museum ókori és középkori elefántcsont faragványait ismertető kiadványában többször hivatkozik Pulszky nézeteire – a monzai katedrálisban őrzött úgynevezett Stilicho diptichonról (*Cat. 11*) írva például kritikai hangon megemlíti, hogy Pulszky III. Valentinianus korára helyezi azt: „Pulszky úr így határozta meg, de Mr. Oldfield, egy sokkal jobb szaktekintély szerint II. Valentinianus korába lehet helyezni, mely esetben a dátum 380 körül lenne. A korábbi dátumot támasztja alá a diptychon különleges szépsége és csodálatos kivitelezése.”¹¹⁴

110 Wyatt – Oldfield 1856, 11.

111 Wyatt – Oldfield 1856, 15. Wyatt 1855-ös előadásában részletesen ismertetett egy, korábban Pulszky egykori mentorának, atyai barátjának, Joseph Daniel Böhmnek, a bécsi császári éremgyűjtemény igazgatójának gyűjteményében található, a 14. századra datált, elefántcsontból, fából és fémből készült retabulumot, melyet David Falcke vásárolt meg tőle. Wyatt – Oldfield 1856, 14–15. Az 1858-ban a British Museum által megvett, jelenleg is ott található műtárgyról (ltsz.: OA.1343. Vö.: Dalton 1909, no. 390, Pl. XCII.; Pieper 1964; Hausserr – Väterlein 1977, no. 432.) az újabb kutatás feltételezi, hogy késő 18. századi német munka: Jones 1990, no. 2.

112 Wyatt – Oldfield 1856, 4. Vö.: Gibson 1994, nos. 5–6. és 7. A Venatio táblához vö.: Kádár – Tóth 2000, 86.

113 Labarte 1864, 7, 11, 24, 27–28, 190–193, 199, 201–204, 291.

114 Maskell 1872, XXIX. A 395 körül készült diptichon a II. Valentinianus uralkodása (375–392) idején élt Flavius Stilicho (Stilico) magas rangú római katonai vezetőt, illetve feleségét, Serenát és kislát, Eucheriuszt ábrázolja. Pulszky véleményét katalógusában Oldfield is ismertette: „The standing figures of the Lady and the Boy have been explained by Mr. Pulszky with much probability as representing the Regent Galla Placidia, and her son Valentinian III.” Wyatt – Oldfield 1856, 4. Az Arundel Society kiállítása alkalmából tartott felolvasáson – írja önéletrajzában Pulszky – „kimutattam, hogy a monzai diptichon alakjai egyik részén Valentinianra és anyjára, másik oldalán Theodosiusre vo-

A Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény anyagát, illetve Pulszky 1856-os katalógusát számon tartotta az elefántcsont faragványok történetét tárgyaló későbbi szakirodalom is.¹¹⁵ Adolph Goldschmidt ma is alapvető munkának számító kiadványának bevezetőjében hangsúlyozta, hogy bár Anton Francesco Gori a 18. század közepén megjelent *Thesaurus veterum diptychorum...* című munkájában ráirányította a műfajra a figyelmet, a szisztematikus gyűjtés csak a 19. században indult meg, amikor 1853-ban Londonban bemutatták az elefántcsont faragványokban rendkívül gazdag Fejérváry-gyűjteményt. Westwood, Nesbitt, Franks, Wyatt és az Arundel Society másolatkészítési törekvései mellett megemlíti Pulszky 1856-os katalógusát, illetve William Maskell és Westwood kiadványát, melyek megteremtették a lehetőségét a további összehasonlító kutatásoknak.¹¹⁶

JOHN BRAMPTON PHILPOT FÉNYKÉPSOROZATA

Pulszky Ferenc 1859-től Torinóban,¹¹⁷ majd 1863-tól Firenzében élt, ahol a Via Bardi felett bérelt házában, az úgynevezett Petrovich-villában (villa Petrovich Sulla Costa) népszerű irodalmi szalont vitt. A Dante születésének 600. évfordulójára szervezett itáliai ünnepek kapcsán szalonjában estélyt adott, s felszólalt a Palazzo Serristoriban rendezett ünnepi lakomán is.¹¹⁸

Pulszky 1866 szeptemberében tért haza az emigrációból, majd három évvel később elfoglalta a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatói posztját (1869–1894). 1867 elején a Magyar Tudományos Akadémia Archaeológiai Bizottságának ülésén bejelen-

natkoznak.” Pulszky 1958, 135. Pulszky nézeteit egyes darabokról Maskell egy másik kiadványában is említi: Maskell 1876. 27, 31, 33, 34. stb.

115 Molinier 1896, 2, 13, 51, 81. stb.; Dalton 1909, XV, XLIX., 32, 126; Delbrueck 1929, XVIII. „In der ersten Hälfte des 19. Jhs kam die Forschung nicht wesentlich weiter, obwohl das Niveau sich hob; charakteristisch für diese Zeit ist das Kluge Buch Pulszkys (1856). Ein neuer Anstoß erfolgte durch die Sammlung von Photographien und Abgüssen, welche die Arundel-Society in den fünfziger Jahren unternahm; auf ihr beruht in der Hauptsache Westwoods reicher Katalog (1876).” 2; Goldschmidt 1934, Bibliográfia, o. n.; Volbach 1952, 13; Gibson 1994, XVIII–XX. stb.

116 Goldschmidt 1914, 1, 100.

117 Pulszky 1958, 370.

118 Pulszky 1958, 378–379. Vö.: Király 1997, 101.

tették, hogy Pulszky Ferenc bizottsági tag értékes könyvek¹¹⁹ mellett „igen számos fényképet, melyek az elefántcsont-faragmányok majd teljes gyűjteményét képviselik”, az Akadémia könyvtárának adományoz.¹²⁰ A fényképgyűjtemény három évvel később átkerült a Nemzeti Múzeum könyvtárába. Pulszky Ferenc „a muzeumi szakkönyvtárt igen érdekes ajándékkal lepte meg, a mennyiben 272 lapból álló elefántcsontvésetnek fényképeit a muzeum számára átengedné. Mennyire mozdítják elő a szakgyűjtemények a régiségek tanulmányozását, alig kell itt felemlítenünk, és így ezen ajándék becsét sem szükséges külön kiemelnünk.”¹²¹

Pulszky Ferenc visszaemlékezéseiben számos utalást találunk a műtárgyfényképezéssel kapcsolatos nézeteire. Firenzében az Uffizi- és a Pitti-palota közötti folyosón kiállították Raffaello és Michelangelo rajzait, melyeket korábban mappákban őriztek. A kézi rajzok „...azelőtt még jobban őriztettek, mint a metszetek, olyannyira, hogy midőn 1833-ban először Flórencbe jutottam, csak a követség útján lehetett kieszközölni az engedelmet, hogy a képtárőr Rafael és Michelangelo kézirajzait megmutassa nekem, melyek igen ügyes szekrényekben kettős zár alatt őriztettek. Alig öt-hat ember látta azelőtt évenként e műkincseket, melyek most, a fotográfia által sokszorosítva, közkezen forogván, a műtörténelemnek nélkülözhetetlen adataivá váltak, s lehetségessé tették, hogy mindenki, aki a renaissance művelődésével foglalkozik, közvetlen ítéletet képezhessen magának a nagy művészek kifejléséről s egyes képeik létesülésének különböző stádiumairól.”¹²² A fényképek segítenek a rajzokról készített másolatok és az eredetiek megkülönböztetésében is. „A kézirajzoknál az ilyen megkülönböztetés s a valódinak meghatározása csaknem lehetetlen volt mindaddig, míg a fényképezés nem sokszorozta a különböző gyűjteményekben létező példányokat, s így a közvetlen összehasonlítást nem tette lehetségessé.”¹²³ A fényképezés előtti időszakban Johann David Passavant frankfurti műbarát beutazta az európai múzeumokat és jegyzéket készített Raffaello munkáiról. „Könyve természetesen még azon időben jött ki, midőn a kézirajzok nem sokszorosították fénykép és fénynyomat által, s midőn különösen a

119 A könyvadományokról l.: MTAK Kézirattár, RAL 1093/1866, RAL 61/1867; RAL 214/1867.

120 Archaeológiai Közlemények 1868 (VII) (új folyam V) 83; A Magyar Tudományos Akadémia Értesítője 1868 (II) 162–163. Vö.: Szentesi 2002, 38.

121 Archaeológiai Értesítő 1870 (IV) 263. „... könyveit... budapesti lakásának szűkösségére hivatkozva beköltözéskor az Akadémiának ajándékozta, köztük a régészeti szakkönyveket is, a Liber Antiquitatisal együtt (igaz, hogy ezeket később mint főigazgató átvitette a Nemzeti Múzeumba, amelynek Régészeti Könyvtárában máig fennmaradtak).” Szilágyi 1988, 38. Pulszky Ferenc 1868-ban külföldön értékesített műgyűjteményéről l.: Szilágyi 1997, 30. A fényképgyűjtemény jelenleg – mint láttuk – 265 darabból áll, 7 fotó lappang.

122 Pulszky 1958, 411.

123 Pulszky 1958, 413.

magánbirtokosok azt hitték, hogy a fényképezés általi sokszorosítás megvonja műkincseinek azon becsét, hogy a rajz máshol és másképp mint náluk s engedelmőkkel szemlélhető ne legyen. A tüzetes összehasonlítás tehát akkor még lehetetlen volt, sőt még a közgyűjtemények is vonakodtak a kézrajzokat lefényképeztetni, míg végre Albert herceg, az angol királynő férje, e tekintetben utat tört.¹²⁴ Albert – lelkes műbarát lévén – össze akarta gyűjteni Raffaello, Michelangelo és Leonardo fennmaradt műveinek reprodukcióit, de végül az anyag nagysága miatt csak Raffaellóra koncentrált. „Felszólítására a királyok s közintézetek a birtokukban levő Rafael-féle kézrajzokat lefényképeztettek, lassan-lassan a magánszemélyek is követték a példát...”,¹²⁵ s így gyűlt össze az a hatalmas anyag, aminek jegyzékét Carl Ruland, a herceg könyvtárosa, Albert halála után készítette el.¹²⁶

A gipszmásolatok mellett Pulszky kiemelt figyelmet szentelt – mind írásaiban, mind a múzeumi gyakorlatban – a műtárgyfényképezésnek is.¹²⁷ Pulszky műtárgyfényképezéssel kapcsolatos nézeteiről képet kapunk az 1875-ben megjelent, múzeumokkal¹²⁸ foglalkozó írásaiból is. A legismertebb külföldi műtárgyfénykép-sorozatok említése mellett hangsúlyozta, hogy a fényképek múzeumi kiállítása, illetve annak lehetősége, hogy a felvételeket a közönség a könyvtárakban megtekinthesse, még szinte sehohol nincs megoldva. Az angolok ugyanakkor már felfedezték, hogy a fotográfia a leghatékonyabb eszköz a művészet népszerűsítésére és az ízlés nemesítésére. „A British muzeum igazgatósága már fényképezési nevezetesebb műkincseit, tekintettel egy részről a tudományra, más részről a tanintézetekre.” A hazai feladatok közül a nevezetes művészeti emlékek gipszmásolatokon és fényképeken való megörökítését, s ezeknek a Nemzeti Múzeumban való összegyűjtését, illetve egy „photographiai képgyűjtemény” létrehozását emelte ki.¹²⁹ Programjának részleges megvalósulásaként értékel-

124 Pulszky 1958, 413.

125 Pulszky 1958, 414.

126 Ruland 1876. Vö.: Montagu 1986; Montagu 1995.

127 Marosi 2006. Vö.: Farkas – Papp 2007, 107–117; Papp 2009.

128 Pulszky a múzeumok közművelődési szerepét önéletírásában is hangsúlyozta: „...a műkincsek, mint az emberi lángésznek legnemesebb termékei, oly örökséget képeznek, mely nemcsak az egyes tulajdonosnak, hanem, mint a közművelődésnek egyik alapja, az összes utókornak erkölcsi birtoka. Ezen nézet csak újabb időkben jutott érvényre, s csak a mi századunkban kezdték a képgyűjteményeket nem többé fényűzési cikkeknek, hanem közművelődési eszközöknek tekinteni s arról is gondoskodni, hogy azok a nagyközönség által élvezhetők legyenek.” Pulszky 1958, 405–406. Pulszky részt vett az 1873-ban Bécsben tartott említett első, a műtárgy-reprodukciók kérdésével is foglalkozó művészettörténeti kongresszuson. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte. Band XXXVI. Wien – Köln – Graz, 1983, 22.

129 Vasárnapi Ujság 1875. 30. sz., 31. sz.; Budapesti Szemle 1875. 242–257; Pulszky 1914, 218–240. Vö.: Marosi 1997, 55; Sinkó 2012, 293.

hetjük, hogy az 1870-es években a vezetése alatt álló Nemzeti Múzeumban megindult a műtárgyak lefényképezése.¹³⁰

Philpotot Pulszky – mint önéletírásából kiderül – jól ismerte: „...a fényképi másolatok Albert herceg gyűjteménye által divatba jöttek, s most a műtörténelem tanulmányozásának nélkülözhetetlen eszközeivé lettek. A florenci galéria igazgatósága e részben a legnagyobb liberalitással járt el, s fényképészeknek könnyen megengedte, hogy a kézrajzokat lemásolhassák. Philpot angol fényképész választott is közülük ezren felül, de választásában kezdetben inkább vevőinek, a turistáknak ízlését vette tekintetbe, mint a műtörténelem követelményeit; később megbarátkoztam vele, s buzdításomra csakugyan mindent lefényképezett, ami érdekes volt.”¹³¹ Pulszky talált a gyűjtemény elrakott kartonjai között egy öregasszonyfejet, mely megegyezett a Michelangelo által rajzolt és a látogatók által megcsodált krétarajzzal, csak szakadt, rongált volt, ezért nem állították ki. „Philpot kérésemre mindjárt lefényképezte, s azóta bejutott a kéziratgyűjteményekbe.”¹³²

JOHN BRAMPTON PHILPOT ÉS A MŰTÁRGYFÉNYKÉPEZÉS

A fényképezés egyik úttörőjeként számon tartott, számos kalotípiát is készítő John Brampton Philpot elsősorban táj- és épületfényképészként ismert. Toscanai templomokat, épületeket ábrázoló fényképei megtalálhatók – többek között – a Gabinetto Fotografico della Soprintendenza del Polo Museale Fiorentinóban (Gabinetto Fotografico Uffizi), a Museo Nazionale Alinari della Fotografiában és a Gabinetto Fotografico Nazionaleban.¹³³ Az Uffizi fényképgyűjteményében őrzött 28 darab rendkívül ritka és értékes, nagy méretű negatív kalotípiát némelyikén tintával írt „J. B. Philpot”-jelzés látható. Egy 42×29 cm nagyságú kép a Ponte alle Carraia közelében rendezett tűzijátékot mutatja be. A római Istituto Centrale per il Catalogo e la Docu-

130 Farkas – Papp 2007, 107–114.

131 Pulszky 1858, 414–415.

132 Pulszky 1958, 415.

133 A Censimento dei Fondi fotografici Toscani honlapja szerint Philpot-fényképeket őriznek még a következő olaszországi gyűjteményekben: Istituto Statale d'Arte Duccio di Buoninsegna, Siena; Archivio Fotografico Toscano, Prato; Archivio di Stato di Arezzo, Arezzo. Vö.: <http://censi.aft.it/>.

mentazione (ICCD) fényképgyűjteményének, a Gabinetto Fotografico Nazionale-nak (GFN) az úgynevezett Becchetti-gyűjteményében (Collezione Becchetti)¹³⁴ őrzött Philpot-fotográfiák között firenzei, pisai és sienai látképek mellett életképet ábrázoló sztereoképek (ruhafestők a Ponte Vecchió-nál), egy férfitörtré, egy Murillo-festmény és egy márványrelief fényképe is megtalálható. Philpotnak a firenzei Palazzo Ricarditi ábrázoló, a GFN Antonio Niego (Nápoly) gyűjteményéből származó, vizitkártya méretű albumin fényképe a hátoldalán a fényképész műhelyének címeként a Lung'Arno Acciajoli Nr. 20. szerepel.

Philpot rendszeresen foglalkozott ugyanakkor műtárgyfényképezéssel is. Az 1856 decemberében a Photographic Society of Scotland Edinburghban rendezett kiállításán két firenzei látképpel, valamint a Battistero Ghiberti-féle kapujáról és a dóm oldalkapujáról készített kalotípiákkal szerepelt.¹³⁵ Pisai látképek mellett több műtárgyfényképe található az amszterdami Rijksmuseum állományában, köztük Leonardo da Vinci, Rubens, Claude Lorrain, Tiziano, Parmigianino műveiről készült fotográfiák.¹³⁶

Philpot fényképei szerepeltek az első itáliai nemzeti kiállítás, az 1861-es firenzei Esposizione Nazionale di Prodotti Agricoli e Industriali e di Belle Arti 10. osztályának (kémia) 5. szekciójában (fényképezés) (Classe X. Chimica, Sezione V. Fotografia) a toscanai fényképészek munkái között.¹³⁷ Bár a kiállítás katalógusai nem közlik a kiállított fényképek címét és adatait, egy, az interneten található, Philpot által készített fénykép hátoldalának kézírásos felirata (Firenze, Esposizione Italiana 1861 – La Maddalena – Santarelli scolpi) szerint az Emilio Santarelli firenzei szobrász Bűnbánó Magdolnáját ábrázoló szoborról készült felvétele ki volt állítva.¹³⁸

A *Le XXVIII statue di illustri toscani scolpite da XXIV toscani artisti e inaugurate nel portico degli Uffizi dalla deputazione fiorentina negli anni 1842–56. Fotografie di M.*

134 Fanelli; Tamassia 2004, 66–67.

135 No. 748. View of Florence, Waxed paper; No. 764. Florence, Waxed paper; No. 789. Ghiberti's Gates, Florence, Albumen; No. 790. Side Door, Florence Cathedral, Albumen. <http://peib.dmu.ac.uk/index.php>.

136 <https://www.rijksmuseum.nl/en/search?v=&s=&q=philpot>.

137 A katalógusokban családi neveként tévesen keresztneve szerepelt. „2722. *Brampton-Philpot* [sic] *Giovanni, Firenze. – Fotografia.*” In: *Esposizione 1861*, 130; „4821. *Brampton Philpot, Giovanni, Firenze – Fotografia.*” In: *Esposizione 1862*, 201. A fényképezés azért szerepelhetett a kiállításon a kémia szekcióban, mivel a képrögzítés és a képelőhívás módszerének tökéletesítésével az új reprodukciós technika elterjedésének ebben a korai időszakában számos vegyész, gyógyszerész kísérletezett.

138 [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philpot,_John_Brampton_\(1812-1878\)_-_Firenze_-_Esposizione_Italiana_1861_-_La_Maddalena_-_Santarelli_scolpi%3CAC_.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Philpot,_John_Brampton_(1812-1878)_-_Firenze_-_Esposizione_Italiana_1861_-_La_Maddalena_-_Santarelli_scolpi%3CAC_.jpg).

J. B. Philpot című albuma a Piazzale degli Uffizi oszlopcsarnokát díszítő, neves toscanai művészeket ábrázoló szobrokat mutatja be.¹³⁹

Philpot – mint Pulszky beszámolójából is tudjuk – nagy mennyiségben készített fotográfiákat az Uffizi rajzairól, melyeket kereskedelmi katalógusban kínált értékesítésre.¹⁴⁰ A sorozatból több mint 20 fényképet őriz a Kunsthistorisches Institut in Florenz – Max Planck Institut, melynek birtokában az 1898-ban induló leltárkönyvek tanúsága szerint korábban sokkal több Philpot-fotográfia volt, hiszen már az első kötetben is 35 tételnél szerepel a fényképész neve. Az újabb kutatás Philpot katalógusa alapján olyan képeket is azonosított, melyeknél a leltárkönyvekben nem szerepelt a készítő neve. 1925 körül Philpot fényképei közül elég sok – mint a tétel mellett olvasható pecsét (Als Doublette ausgeschieden) mutatja – duplumként kikerült a gyűjteményből. Az Uffizi rajzairól készített Philpot-sorozat több száz darabja a római Bibliotheca Hertziana fotótárában található. A neves firenzei fényképészek, az Alinari testvérek (Fratelli Alinari) egyébként már 1857-től készítettek felvételeket az Uffizi rajzairól, 1858-ban pedig az angol királynő férjétől, Albert hercegtől a velencei Accademia gyűjteményében, illetve Habsburg-Lotaringiai Károly Lajos főherceg bécsi magángyűjteményében található Raffaello-rajzok fényképezésére kaptak megbízást. Az Alinari testvérek 1859-ben *Disegni di Raffaello e d'altri maestri esistenti nelle gallerie di Firenze Venezia e Vienna riprodotti in fotografia dai Fratelli Alinari e pubblicati da L. Bardi in Firenze* címmel 1000 líráért már értékesítésre is kínálták 310 darabból álló sorozatukat.

A budapesti Mintarajztanoda könyvtárának 19. századi címjegyzéke szerint az intézmény megvásárolt egy 477 felvételtől álló, régi olasz mesterek rajzai után készült fényképsorozatot, melyet Philpot és fényképész üzlettársa, Jackson készített.¹⁴¹ Az intézmény jogutódának, a Magyar Képzőművészeti Egyetemenek a könyvtárában jelenleg kilenc önálló mappában, illetve három mappában más fényképekkel együtt több mint 600 darab, régi rajzokat ábrázoló Philpot-fénykép található. A „Philpot & Jackson Firenze Borgo Ognissanti 17” feliratú, szárazpecséttel ellátott albumin fényképeken a P betűn, illetve a negatív számán kívül szerepel a rajz készítőjének a neve vagy az Ignoto (ismeretlen) szó. Néhány fényképen csak Philpot pecsétje látható. A fényképek a Philpoték által 1870-ben kiadott, a művészek neve és a képek témája mellett a negatívok számát is közlő 86 oldalas újabb katalógus¹⁴² alapján azonosíthatóak.

139 Tamassia 2002, 9.

140 Philpot 1865.

141 A M. Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde könyvtárának Czimjegyzéke. Budapest, 1883. 66–72.

142 Philpot 1870. Vö.: Philpot 1865.

AZ ELEFÁNTCSONT FARAGVÁNYOK MÁSOLATAINAK FÉNYKÉPEI

A Nemzeti Múzeumban őrzött fényképsorozat azonosításához segítséget nyújt az a Philpot & Jackson cég által dátum nélkül megjelentetett katalógus, melyben – a cím szerint – elefántcsont faragványokról készített fotográfiák listáját találjuk: *Catalogue de Photographies des Sculptures en Ivoire pour illustrer l'histoire de l'art depuis le II jusqu'au le XVI Siècle*. Collection unique Philpot & Jackson 17 Borgo Ognissanti 17 Florence.

A 10 oldalas, illusztráció nélkül készített katalógus 172 fénykép adatait tartalmazza. A munka szerkesztője a fényképeket a rajtuk látható ábrázolások alapján hét kategóriába osztotta: 1. mitológiai témájú diptichonok; 2. konzuláris diptichonok; 3. bibliai témájú ábrázolások a 4–8. századból; 4. barbár elefántcsont faragványok a 10–11. századból; 5. bizánci elefántcsont faragványok; 6. az olasz és német iskola elefántcsont faragványai a 13–14. századból; 7. tükörfoglalatok a 14–15. századból. Néhány kategórián belül „alfejezeteket” találunk, a harmadik sorozat például a sens-i katedrális 8. századi elefántcsont doboza faragványainak, bizánci hatást mutató 8. századi faragványoknak és a Karoling-korszak elefántcsont faragványainak a fényképeit tartalmazza. Ez a részletező rendszerezés arra utal, hogy a katalógust a témában jártas szakértő készítette: véleményem szerint Philpot vagy fényképész társa, Jackson nem ismerhette olyan mélységben az elefántcsont faragványok történetét, hogy osztályozni tudták volna az emlékeket. A katalógustételek száma 2621-től 2794-ig terjed, a lefényképezett sorozat tehát két kép kivételével belekerült a 172 tételes katalógusba (a katalógusból a 2791. és 2792. tétel hiányzik). Az anyag utólagos, tematikus rendszerezésére utal, hogy a tételek nem számsorrendben követik egymást.

Egy magyarországi kortárs, Czobor Béla művészettörténész úgy tudta, hogy a fényképeket Pulszky készítette: egy Czobor által ismertetett elefántcsont faragványon a motívum „nem vehető oly tisztán ki, mint azon fényképi felvételen, melyet Pulszky Ferencz Flórencz-ben készítettett, s az elefántcsont-faragványok egész sorozatának photographiáival a m. n. muzeumnak ajándékozott.”¹⁴³ Elképzelhető, hogy valóban Pulszky javasolta Philpotnak a fényképsorozat elkészítését, annak azonban, hogy ő írta volna a katalógust is, nemcsak az látszik ellentmondani, hogy önéletírásában semmit nem írt erről, hanem az is, hogy a katalógus szerzője több olyan tárgynál is a Fejérváry-gyűjteményt jelölte meg őrzési helyként, mely valójában máshol találha-

tó. „2705. Une Dame et un Monsieur jouant aux dames, La chasse au Faucon. Collection Fejérváry”¹⁴⁴ (Cat. 144) – olvashatjuk például annak a sakkozó párt ábrázoló 14. századi tükörfoglalatnak a másolatáról, mely 1856-ban Alexandre-Charles Sauvageot párizsi gyűjteményéből került a Louvre-ba.¹⁴⁵ A Louvre 1836-ban Louis Gaspary gyűjteményéből vásárolta meg azt a triptichont (Vièrge ouvrant), mely a Philpot-katalógus szerint szintén a Fejérváry-gyűjteményből származik: „2766. Un Triptyque, au milieu, l'Eternel, Christ sur la Croix et l'Enterrement, à gauche Christ devant Pilate, Christ portant la Croix et la Flagellation, à droit l'Annonciation, les femmes au tombeau. Noli me tangere, en bas les quatre Évangélistes. Collection Fejérváry”¹⁴⁶ (Cat. 141).

Pulszky szerzősége ellen szól egy, a fentiekkel ellenkező előjelű tévedés is. A British Museumban őrzött négy elefántcsont faragvány, egy 5. századi ládikó darabjai¹⁴⁷ kapcsán ezt olvashatjuk: „2647. La Résurrection et l'incrédulité de S. Thomas, VI. siècle. Cathédrale de Milan. 2646. Christ devant Pilate, Christ portant la Croix, le Crucifement et le suicide de Judas, VI. siècle. Cathédrale de Milan.”¹⁴⁸ Mivel ez a négy faragvány (Cat. 38, Cat. 39) a Fejérváry-gyűjteményből került William Maskellhez, aki 1856-ban a British Museumnak adta el őket, Pulszky feltehetően nem írta volna azt, hogy a műtárgyak a milánói katedrálisban találhatóak. A katalógus szerkesztője azt ugyanakkor tudta, hogy a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény elefántcsontjai Liverpoolba kerültek: „Collection Fejérváry à présent à Liverpool”¹⁴⁹ – olvashatjuk az Asklépios–Hygieia-diptichon másolatát ábrázoló fénykép leírásában.

A katalógusban ezeken kívül is számos, az eredeti tárgyak őrzési helyére vonatkozó tévedést találunk. A szerző szerint több tárgy a koppenhágai királyi múzeumban található, ezek közül az emlékek közül azonban valójában egyet sem őriztek ebben a gyűjteményben. A British Museumban található rúnairásos elefántcsont ládikóról (Franks Casket, Auzon Casket) például Philpot katalógusában ezt olvashatjuk: „2742. Morceau d'un Coffre Scandinavien. Musée Royal de Copenhague”¹⁵⁰ (Cat. 79), a tárgyat azonban valójában 1857-ben Augustus Wollaston Franks vásárolta egy antikváriusnál, s 1867-ben ajándékozta a British Museumnak. A katalógusban semmilyen utalást nem találunk a bemutatott gyűjteményre, a fényképezés körülményeire vagy a

144 Philpot cat., 9.

145 Paris, Musée du Louvre, ltsz.: OA 117.

146 Cat. 9. Paris, Musée du Louvre, ltsz.: LP 1143.

147 Dalton 1909, 7. tétel.

148 Philpot cat., 3.

149 Philpot cat., 1.

150 Philpot cat., 6.

143 Egyházművészeti Lap (1) 1880, 75.

katalógus szövegének szerzőjére vonatkozóan, s az utolsó lapon is csak a kiadó neve olvasható: „*Florence, Etablissement de J. Pellas*”.

Philpot katalógusa, illetve Wyatt és Oldfield 1856-ban megjelent kiadványa között mind felépítésében, mind a bemutatott tárgyak tekintetében sok a hasonlóság, a Philpot-féle katalógus szerkesztője tehát minden bizonnyal ismerte ezt a munkát. Számos, a másolatok eredetijét birtokló magántulajdonos és közgyűjtemény neve mindkét kiadványban szerepel, de találunk néhány eltérést is: a bresciai könyvtár gyűjteményét például Philpot katalógusa említi, Wyattké nem. Utóbbiban az egykori Fejérváry-gyűjteményből is kevesebb darab szerepel, mint Philpot kiadványában, a fényképkatalógus tehát már tartalmazta az egykori gyűjteményről 1856 után készült másolatok adatait is.¹⁵¹

Bár a katalógus címében az szerepel, hogy a képek a 2. és 16. század között készült elefántcsont faragványokat ábrázolnak, az bizonyos, hogy a képek nem az eredeti műalkotásokról, hanem azok gipszmásolatairól készültek. Ezt nem csak az ábrázolt tárgyak faktúrája, néhány helyen kiegészített volta teszi egyértelművé. Kizártnak tűnik, hogy Philpot végigjárta volna azokat az európai köz- és magángyűjteményeket, melyekben a katalógus szerint az ábrázolt elefántcsont faragványokat őrzik, s a tárgyak egységes installációja is azt jelzi, hogy a bemutatott darabokat egy helyen fényképezték le. Szinte mindegyik tárgy egy – feltehetően bársonnyal vagy vászonnal bélelt – bemélyedésben helyezkedik el. A tárgyakat néha drótokkal, illetve apró szögek közé fogva erősítették a háttérként szolgáló bemélyedésbe (*Cat. 93, Cat. 78, Cat. 99*). Bár modern műtárgyvédelmi szemléletünk és reflexeink alapján ez is azt erősíthetné meg, hogy másolatokról van szó, hiszen eredeti elefántcsont faragványok esetében ma aligha engedné meg állami intézmény vagy magángyűjtő ezt a nem túl kifinomult rögzítésmódot, a korabeli múzeumi gyakorlatban találunk rá példát. A budapesti Nemzeti Múzeum eredeti elefántcsont faragványait bemutató, az 1870-es évek második felében Klösz György által készített fénykép tanúsága szerint az értékes középkori tárgyakat apró szögek közé fogva erősítették fel egy kartonlapra – ahogy a fotográfia tejjén látható, a tárgyak méretarányait bemutató mérőszalag jelzi, feltehetően a fotózás kedvéért¹⁵² (28. kép).

A Philpot-fényképek egységes installációjának kérdését két lehetséges módon oldhatjuk fel: vagy a fényképezés miatt helyezték el a bemélyített keretben az ábrázolt tárgyakat, vagy egy olyan ideiglenes vagy állandó kiállításon fényképezték le a másola-

tokat, melyen a falba mélyesztve mutatták be őket. Az, hogy az egyik másolat alá (*Cat. 95*) egy törött fadarabot tettek, hogy vízszintesen álljon a tárgy, a megoldás provizórikus jellege miatt inkább a fényképezéshez való előkészítésre, mint a nyilvános bemutatásra utal. Arról, hogy Philpot milyen anyagról készítette a fényképsorozatot, nincs információ.¹⁵³ Elképzelhető, hogy Pulszky Ferenc elefántcsont-másolatokból álló gyűjteményét fényképezte le, de az is lehet, hogy egy másik gyűjteményről készítette a képeket. A *Cat. 154* jelű fényképen egy másolat két példánya látható – elképzelhető, hogy a lefényképezett gyűjteményben más másolatokból is volt két vagy több példány.

A Nemzeti Múzeum nagyobb méretű képeinek egy részén egy korabeli azonosító szám szerepel, mely megegyezik a Philpot-katalógusban található – mint az első tételnél lábjegyzetben olvashatjuk, a negatív számát jelölő („*Le numère [sic!] marginal indique le numère [sic!] de la négative.*”)¹⁵⁴ – adattal. (A számokat utólag írták a fényképekre, kivéve a firenzei Bargellóban őrzött flabellum másolatát ábrázoló fényképet [*Cat. 169*], amelyen a 2681. sorszámot a negatívra karcolták rá.)

Philpot fényképeinek egy majdnem teljes sorozata megtalálható a firenzei Museo Nazionale del Bargello gyűjteményében, s a sorozat néhány darabját más olaszországi gyűjtemények is őrzik.¹⁵⁵ Az utólagosan kartonra ragasztott 169 firenzei fotón a budapestiekénél szélesebb fekete keret látható, a budapesti sorozatnál tehát a fényképeket körbevágták és ráragasztották a Philpot szárazpecsétjével ellátott kartonokra. A Bargellóban őrzött fotók és a nagy méretű budapesti fényképek összevetése megerősítette, hogy utóbbiak is a Philpot-katalógusban szereplő tárgyakat ábrázolják, noha közülük nem mindegyiken látható a fényképnegatív száma. A fényképen látható számok némelyike előtt a fényképész nevére utaló P betű látható, éppúgy, mint a londoni Courtauld Institute-ban őrzött, az Uffizi rajzairól készített fényképsorozat lapjain, melyek számozása – a budapesti sorozathoz hasonlóan – megegyezik a katalógusban szereplő tételekkel, vagyis a képek negatívjainak a sorozatszámával.¹⁵⁶

153 A Philpot által lefényképezett másolatgyűjtemény azonosítását Benedetta Chiesi jelen kiadványunkban közölt tanulmányában megkísérli.

154 Philpot cat., 1. A negatívszámok a következő budapesti fényképekről hiányoznak: 2621–2664; 2688–2695; 2697. Ennek okát nem sikerült kiderítenünk.

155 A fotósorozatnak és történetének részletes ismertetését l. Benedetta Chiesi jelen kiadványunkban szereplő tanulmányában. A bolognai egyetemen (La Biblioteca del Dipartimento di Storia Culture Civiltà) őrzött 20 Philpot-fénykép közül például 13 darab elefántcsont faragványok másolatait ábrázolja. Vö.: <http://sol.unibo.it/SebinaOpac/Opac?action=search&thAutEnteDesc=Philpot%2C+John+Brampton&startat=0>.

156 Philpot 1870. Vö.: „*Le lastre sono attualmente conservate presso il Courtauld Institute di Londra e ciascuna lastra ha il contrassegno P, seguito dal numero deldisegno descritto nel catalogo succitato.*” Tamassia 2002, 9.

151 A Philpot-, illetve a Pulszky-katalógus (Pulszky 1856) közötti hasonlósághoz vö. Cecilia Olovsdoter tanulmányát jelen kiadványunkban.

152 Farkas – Papp 2007, 113.

Philpot a negatívok számát az Uffizi-rajzokról készített fényképek katalógusában¹⁵⁷ is feltüntette. A 85 oldalas kiadvány alfabetikus rendben közli a művészek nevét, illetve a lefényképezett műalkotások címét. A rajzok fényképezését Philpot Raffaello munkáival kezdhette, az ő alkotásai szerepelnek ugyanis a 2–11. számú negatívokon, majd később még több szakaszban, a katalógusban körülbelül hat oldalt kitevő mennyiségben örökítette meg az urbinói mester alkotásait – összesen 232 művet.¹⁵⁸ A Raffaello-rajzokat ábrázoló fényképek negatívjának száma alapján úgy tűnik, hogy Philpot ezekkel közel egy időben készítette a felvételeket az elefántcsont-másolatokról: a rajzokról készült fényképek katalógusában a 2601–2620 közötti tételek például Raffaello-rajzokat jeleznek, míg az elefántcsont-másolatok katalógusában – mint láttuk – a 2621 és 2794 közötti sorszámokkal találkozunk. A Raffaello-rajzok közül a legközelebbiek a 2796–2798 tételszámok, tehát mintegy ezek közé volt beékelve az elefántcsont-másolatokat ábrázoló fényképsorozat.¹⁵⁹

A Magyar Nemzeti Múzeum elefántcsont-másolatokat ábrázoló fényképei keletkezési idejének meghatározásához támpontot jelent, hogy Philpot körülbelül 1865-ig a Lungo l'Arno 1187. alatti, 1865 után pedig a Borgo Ognissanti 17. alatti műhelyben tevékenykedett.¹⁶⁰ A magasabb sorszámú, nagy képeken – mint láthatjuk – a Lungo l'Arno, a kisebb számokat viselő, kisebb méretű képeken pedig a későbbi műhely címe, a Borgo Ognissanti szerepel, éppúgy, mint a katalógusban. A fényképsorozat biztosan 1867 előtt készült, hiszen ebben az évben kapunk hírt arról, hogy hazai közgyűjteménybe került, és nagy valószínűséggel 1866 ősze előtt, mert Pulszky ekkor tért haza Magyarországra, és feltehetően már magával hozta a fényképeket.

A fényképek datálásához közvetett adatokat nyújt a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény egykori darabjait ábrázoló másolatok készülni ideje. A gyűjtemény modern katalógusának¹⁶¹ Westwood 1876-os kiadványa alapján készült konkordanciátáblázatából megtudjuk, hogy a másolatok mikor kerültek a South Kensington Museumba. Egy kivételével¹⁶² az egykori Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény minden olyan darabjának másolatáról, melyet 1854 és 1858 között szerzett be a múzeum – tehát ekkor már kereskedelmi forgalomban elérhetőek voltak – találunk fényképeket Philpot sorozatában,¹⁶³ olyanokról viszont, melyek 1873-ban kerültek a múzeumba – tehát feltehetően nem sokkal korábban készültek – nincs fénykép.¹⁶⁴ Az 1876-ban, illetve 1890-ben kiadott elefántcsont-másolatok árjegyzékeiben¹⁶⁵ 38 tétel szerepel az egykori Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény darabjairól, ezek közül azonban 1873 előtt csak 16 darab készült – ez is jelzi tehát, hogy a Philpot-féle sorozat az 1858-ig elkészült másolatok fényképeit tartalmazza. Westwood katalógusában ugyanakkor találunk néhány olyan másolatot, melyek 1870 után készültek, s melyeknek fényképe Philpot sorozatában is szerepel. Ez tehát azt jelzi, hogy egyes faragványokról több, különböző időből származó másolat volt forgalomban.

Philpot fényképeinek egyike egy olyan gótikus tükörfoglalat másolatát ábrázolja (*Cat. 146*, jobb oldali kép), melyet 1873-ban bemutattak a bécsi világkiállításon, s mely ekkor Pulszky Ferenc tulajdonában volt. A tárgy reprodukcióját a kiállított anyagról írt német nyelvű tanulmányában,¹⁶⁶ illetve a magyar nyelvű katalógusban¹⁶⁷ Henszlmann Imre közre is adta (29. kép). A tárgy nagyon nagy valószínűséggel megegyezik azzal a tükörfoglalattal, mely Raymond Koechlin 1924-es katalógusában az 1088-as szám alatt szerepel (30. kép), az 1873-ban még sérült, hiányos állapotban lévő keretdíszeket (sárkányokat) azonban időközben kiegészítették. A műtárgy – melynek jelenlegi őrzési helye ismeretlen – a 19–20. század fordulóján Paul Garnier gyűjteményében volt. Mivel nem tartozott a Mayernek eladott anyaghoz, nem zárható ki, hogy Pulszky az elefántcsontok 1855-ös értékesítése után szerezte meg. Az mindenestre biztos, hogy másolata szerepelt abban a gyűjteményben, melyről Philpot az 1860-as években a fényképeket készítette.

A kis képeken látható számok sok kihagyással 1393 és 1643 közé esnek, s közülük az 1560 és 1643 közötti fotográfiákon szerepel a számok előtt a P [Philpot] betű. Némelyiken ugyanakkor olyan sorszám látható, mellyel az Uffizi-rajzok felvételein is találkozunk (1541–1542, 1551, 1554, 1560, 1566. stb.), a fényképész tehát ugyanazzal a sorszámozással feltehetően több negatívsortozatot is jelölt. A kis méretű fényké-

157 Philpot 1870.

158 A Raffaello rajzairól készített felvételek negatívjai a 2. és a 3234. sorszám között helyezkednek el, de a katalógusban a mester munkáiról csak 232 felvétel található.

159 A budapesti fényképek némelyikén hiányzik a negatívszám, a Philpot-katalógus leírásai alapján azonban ezeket sikerült azonosítani és elhelyezni a katalógus eredeti rendszerében.

160 Fanelli. Vö.: Tamassia 2004, 66.

161 Gibson 1994.

162 Gibson 1994, no. 36; Westwood 1875, '55, 41. – a másolat tehát 1855-ben vagy előtte készült.

163 Gibson 1994, nos. 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 20, 40. Azt, hogy a londoni múzeum nem mindig a készítés évében szerezte be a másolatot, jelzi, hogy ezek között három olyan darab is található, mely csak 1858-ban került oda, holott már szerepelt az Arundel Society 1856-os Oldfield-féle katalógusában. Gibson 1994, nos. 8, 10, 20. A tíz másolat közül egyébként az Arundel Society gyűjteményében csupán egy nincs meg. Gibson 1994, no. 14.

164 Gibson 1994, nos. 2, 18, 24, 25, 27, 28, 31, 35. Gibson szerint a gyűjtemény nem minden darabjáról volt másolat, s Philpot sorozatában sem találunk a gyűjtemény minden darabjáról fényképet.

165 *Reproductions 1876, Reproductions 1890.*

166 *Mittheilungen der K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (XIX) Wien, 1874, 238.*

167 Henszlmann 1876, 173–174.

peket Philpot – mint láttuk – később készítette, mint a nyomtatott katalógusában szereplő nagy méretűeket. Az installáció azonban megegyezett: néhány kis képen jól látszik, hogy ugyanabban a fekete vászonnal vagy selyemmel bélelt mélyedésben voltak a tárgyak, mint a korábbi fényképezésnél (*Cat. 148, Cat. 219*). A tárgyak rögzítése ugyanakkor néhány esetben eltért a korábitól: egy tárgy esetében a nagy méretű fényképen (*Cat. 109*) szöggel, míg a kis méretűn (*Cat. 176*) dróttal akadályozták meg az elmozdulást. Ugyanez a helyzet a *Cat. 111* (nagy méretű), illetve a kis méretű *Cat. 174* kép esetében is. A *Cat. 148* (nagy méretű) kép jobb oldalán található gótikus tükröfoglalattal installációja és rögzítése megegyezik ugyan azzal, ami a tárgyat ábrázoló kis méretű képen (*Cat. 219*) látható, a rögzítő szög árnyéka azonban eltérő, és a nagy képen a tárgy sokkal plasztikusabb, mint a kicsin.

Abból, hogy a tárgyak elhelyezése, a képélesség, a másolatok plasztikusságát hangsúlyozó fénybeállítás stb. a nagy méretű képeknél sokkal igényesebb, színvonala-sabb, mint a kis képeknél, arra következtethetünk, hogy az utóbbiak egyfajta dokumentációs célú „nézőképek” lehettek, s nem árusításra szánt, igényes műtárgyfényképek. A kis képeken a fényképész a tárgyból néha egy kis részt, például a szélét vagy az alját levágta, hogy ráférjen a vizitkártya méretű hordozólapra, néhány fénykép rossz megvilágítású, élelten.

Bár a kis méretű budapesti fényképek többsége a Philpot katalógusában szereplő tárgyakat mutatja be, találunk köztük majdnem 30 olyan képet is, amelyek ott nem szerepelnek. Ebből arra is lehetne következtetni, hogy Philpot esetleg nemcsak különböző időben készítette a két sorozatot, hanem különböző gyűjteményekben is. Az azonban, hogy a katalógusunkban 157. számmal szereplő fénykép felső részén található tárgyon ugyanolyan repedés, törés van, mint a másolatot reprodukáló kis méretű fényképen (*Cat. 275*), arra utal, hogy Philpot nagy valószínűséggel ugyanazt a másolatgyűjteményt örököltette meg mindkét sorozaton.

A fényképek között sok a duplum, számos ábrázolás egy kisebb és egy nagyobb méretű képen is megtalálható, a kis képek némelyike a nagyobb képeken szereplő tárgyról készített részletfelvétel.¹⁶⁸ A fotográfiák megközelítőleg 200 tárgyat mutatnak be, melyek többségét az elefántcsont faragványokkal foglalkozó régebbi és újabb szakkönyvek alapján sikerült azonosítani. A legtöbb

168 A fényképsorozat képeinek néhányánál a sorszámozás megegyezik, például a 871/1–5. számú kis képek mindegyikéből két darab van, ahogy a nagyobb képek némelyikéből is, utóbbiak közül viszont hiányzik a 871/46, illetve a 871/108. leltári számú kép.

kópia a londoni British Museum és a Victoria and Albert Museum (1899-ig South Kensington Museum), a párizsi Louvre és a Bibliothèque Nationale, illetve a firenzei Bargello kincseiről készült, de találunk a fényképek között a vatikáni múzeum, a novarai katedrális, a darmstadti múzeum, a halberstadti dómkincstár, a berlini múzeum és könyvtár, a milánói vármúzeum, a sens-i dómkincstár, a bresciai városi múzeum, a liverpooli múzeum, a monzai dómkincstár, a salernói katedrális, a lyoni múzeum, az oxfordi Bodleian Library, az aacheni dómkincstár, a párizsi Cluny múzeum és az amiens-i városi könyvtár stb. birtokában lévő tárgyakról készült másolatokat is.

A Pulszky Ferenc által a múzeumnak ajándékozott fényképgyűjtemény a magyarországi kutatók körében ismert volt. Az *Egyházművészeti Lapban* a szerző neve nélkül – minden bizonnyal a főszerkesztő, Czobor Béla tollából – megjelent írás¹⁶⁹ ismerteti a British Museum Krisztus keresztre feszítését és az öngyilkosságot elkövetett Júdást ábrázoló elefántcsont faragványát.¹⁷⁰ Az *Archaeologiai Értesítő*ből átvett illusztráción – írja a szerző – a Júdás lábai alatt heverő zsák nem látható oly tisztán, mint a tárgyról Pulszky Ferenc által Firenzében készítettett, a Nemzeti Múzeumnak ajándékozott fényképen. A műtárgyat Czobor a hasonló vésetű márványdomborművek alapján 5. századnak véli. „Legelőször Dobbert hívta föl reá a szakférfiak figyelmét a berlini régészeti társulat 1876. évi május 2-ikán tartott ülésén... midőn fényképi másolatát bemutatta.” A magyar folyóirat szerzője jegyzetben megemlíti: „A felvétel Philpot-Jacksonnál Flórenczben készült, s a fényképi jegyzék 2646. száma alatt fordul elő.” Philpot katalógusának *Troisième Série. Diptyques et Hégiothyrides aux Sujets Bibliques du quatrième siècle* csoportjában – mint láttuk – valóban szerepel ez a tétel: „2646. *Christ devant Pilate, Christ portant la Croix, le Crucifiment et le suicide de Judas, VI. me siècle. Cathédrale de Milan.*”¹⁷¹ Nem tudni, hogy a kép számát Czobor honnan vette, mivel a Nemzeti Múzeumban található, ugyanezt az elefántcsont faragványt ábrázoló Philpot-fényképen nincs sorszám, s Eduard Dobbert művészettörténésznek¹⁷² a berlini

169 N. N.: *A legrégebbi freskókat*. In: *Egyházművészeti Lap* (1) 1880, 70–77.

170 British Museum, London, 420–430 k. Registration number: 1856,0623.7. Vásárlás 1856-ban William Maskelltól. Vö.: *Cat. 38*.

171 Philpot cat., 3. A milánói katedrálisnak a tárgy őrzési helyeként való említése elírás volt.

172 Az 1873. évi bécsi művészettörténeti kongresszuson Dobbert is részt vett. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*. Band XXXVI. Wien – Köln – Graz, 1983, 21.

társulati ülésen tartott beszámolóját ismertető tudósításában sem találunk erre vonatkozó adatot: „Darauf hielt Herr Dobbert einen Vortrag über das Verhältniss der altchristlichen Kunst zur Antike und namentlich über den Charakter der ersten Crucifixdarstellungen. Er legte ein Elfenbeinrelief mit der Kreuzigung Christi in photographischer Abbildung vor und suchte nachzuweisen, dass dasselbe älter sei, als die gewöhnlich für die älteste, auf uns gekommene Kreuzigungsdarstellung gehaltene Miniatur in der syrischen Evangelienhandschrift des Rabulla v. J. 586, in der laurentianischen Bibliothek zu Florenz befindlich.” [Az ókeresztény művészet és az antikvitás kapcsolatáról tartott előadást Dobbert úr, nevezetesen az első keresztrefeszítés-ábrázolások jellemzőiről. Bemutatta egy elefántcsont relief fényképét, amely Krisztus keresztre feszítését ábrázolta, és igazolást keresett, hogy ugyanolyan régi lehet, mint a legrégebbnek tartott, általunk ismert keresztre feszítést ábrázoló miniatúra a szíriai Rabula-kódexből Kr. e 585-ből, amely a Biblioteca Medicea Laurenziana-ban található, Firenzében.]¹⁷³ Bár hazai könyvtárakban, közgyűjteményekben egyetlen példányára sem bukkantam, elképzelhető, hogy Czobor ismerte Philpot katalógusát.

A Júdást ábrázoló elefántcsont faragvány – írta a budapesti cikk szerzője – felkeltette a régészek, különösen a British Museum osztályőre, Franks, illetve a német Franz Xaver Kraus figyelmét. A relief rajzát Kraus egyetemi székfoglaló értekezésében „az eredetiről vett fényképi másolat után” meg is jelentette.¹⁷⁴ A relief illusztrációját később Dobbert is közzé tette¹⁷⁵ „még pedig pontosabb rajzban, mint az, mely rendelkezésünkre áll. Ezen rajz segélyével, mely az eredeti példány után készült, a fényképen is kellőleg kivehetjük, hogy a mi Júdás lábai alatt ábrákon kígyónak látszik, nem egyéb, mint a pénzes zacskó kioldott kötője, s az almának látszó nem más, mint a kidülő pénzek egyike. Az »Archaeologiai Értesítő« f. évi folyamának 92. lapján szintén közöltetett ezen érdekes feszület rajza, azonban a cikkíró tétlenül vezette a nem elég kritikával készült Kraus-féle ábra;... bár a Philpot készítette fénykép... eloszlát minden e nemből támadható kétséget” – s jegyzetben ismét utal a budapesti fényképre: „A fényképi régibb felvétel – mint főnebb is említők – a m. n. muzeum

szakkönyvtárában megvan.”¹⁷⁶ Philpot katalógusának 2646. számú fényképére több külföldi szakkiadványban is találunk utalást. „Gut photographirt bei Philpot et Jackson. [Jól fényképezve Philpot et Jacksonnál.] *Catal. de phot. des sculpt. en ivoire etc. (Flor.) p. 3. No. 2646.*” – olvashatjuk a fent említett Kraus egy későbbi könyvében,¹⁷⁷ s a fényképet a British Museum kora keresztény műtárgyait bemutató 1901-es katalógus is említi.¹⁷⁸

Philpot fényképsorozatot – vagy legalábbis egy részét – ismerte és használta a berlini egyetemen tanító Georg Stuhlfauth egyháztörténész is, aki az 1896-ban megjelentetett, az ókeresztény elefántcsont faragványok történetét bemutató kiadványában 10 tárgynál említi – a negatívszámával együtt – a Philpot által készített fényképeket. Számos helyen hivatkozott Westwood katalógusára (miközben bírálta F. X. Kraust, aki szerinte csak sok hibával kivonatolta azt), 17 tételnél pedig az Arundel Society által készített, a berlini egyetem gyűjteményében lévő fictile ivorykra.¹⁷⁹

176 Egyházművészeti Lap (1) 1880, 75–76.

177 Kraus – Sauer 1896, 506.

178 *Catalogue* 1901, 50.

179 Stuhlfauth 1896. Keresés a Philpot és Arundel szavakra a <https://archive.org/stream/altchristliche00stuh#page/n7/mode/2up> honlapon. Az egyetem gyűjteményében egykor őrzött elefántcsont-másolatok – Tomas Lehmann, a berlini Humboldt Universitát teológiai fakultása munkatársának szíves közlése szerint – a második világháború alatt egy kivételével eltűntek vagy széttrötek.

173 *Archaeologische Zeitung*, Berlin, 1876, XXXIV. 42. Felszólalása végén Dobbert a ravennai Galla Placidia síremlék mozaikjairól készített fényképeket is mutatott. Uo., 42.

174 Kraus 1879, 26.

175 *Jahrbuch der königlichen preussischen Kunstsammlungen*. Berlin, 1880, I. 46.