

AZ „ODALISZK”

EGY ORIENTALIZÁLÓ KÉPZŐMŰVÉSZETI TÉMA JELENTÉSÉNEK ÉS
RECEPCIÓJÁNAK VÁLTOZÁSAI

Erdélyben terepmunkát végző néprajzkutatóként nem egyszer akadhatunk falusi otthonok ünneplő „tisztá” szobájában faliszőnyegen orientális témájú ábrázolásokra, meglepő módon olyan vidékeken is, amelyek a legutóbbi időig őrizték kultúrájuk számos hagyományos vonását, mint például Kalotaszeg falvai, vagy a mezősegi Szék község. A szerájok díszes épülete, pávás paradicsomi kertek, fürdőző háremhölgyek, táncoló hűrik, pamlagon csábosan nyújtózó odaliszkok képe népszerűségnek örvend magyar, román és cigány, vidéki és városi otthonokban egyaránt. A heti piacokon és országos vásárokon nem nehéz beszerezni első, vagy másodkézből azokat a „plüssbársony” faliszőnyegeket, amelyek a török-arab orientalizmus kedvelt toposzait idézik: keleti szépségek és marcona beduin lovasok képét, a háremek világát, a lányszöktetést, az oroszlán- és tigrisvadászatok jeleneteit. Feltehetjük a kérdést, hogy vajon hol gyökerezik és mi az oka ennek a kitartó érdeklődésnek, és vajon mi az, ami miatt a közelmúltig hagyományos kultúrával rendelkező egykori paraszti közösségek mai generációit is megéri a téma kuriozitása.

A továbbiakban a nyugat-európaiak által a törökségről alkotott kép művészettörténeti, és kultúrtörténeti elemzésén keresztül, mint konkrét példán igyekszünk bemutatni a vizuális sztereotípiák és az általuk előhívható gondolati tartalmak megalkotásának folyamatát. Vázlatosan áttekintjük egy nagy múltú, a késő középkortól és kora újkortól formálódó népszerű ábrázolási típus, a keleti nő, azon belül is az ún. *odaliszk*¹ alakok ikonográfiájának történetét az európai képzőművészetben és populáris kultúrában. A dolgozat végén egy konkrét néprajzi példa bemutatásán keresztül világítunk rá egy későparaszti közegben otthonra találó orientális tárgytypus eredetére és szerepére.

A képzőművészeti orientalizmus kutatásához a 15–19. századi grafikai műfajok és illusztrált könyvtípusok, valamint az etnicitás iránti érdeklődésem

¹ A török *odalık* = szó jelentése szobalány, az európaiak ebből hibásan két elnevezést kaptak: franciásan *odalisque*, olaszosan *odalisca*. A magyar irodalomban mindkét kifejezés használatával találkozunk. A **10. színes mellékleten** szereplő 1833-as Szendy Kálmán-féle album az *odalia* elnevezést használja. Tágabb európai értelmezés szerint a szó jelentése: háremhölgy, szerető, ágyas, női rabszolga a szultán vagy más előkelő ember háremében.

összekapcsolása vezetett. Az etnicitásról való gondolkodás „vizualizációját”, az etnikus sztereotípiák képi kifejezésének logikáját, „profán” ikonográfiáját vizsgálom. Többek között az foglalkoztat, hogy a késő középkortól és kora újkortól kezdődően nyugat-európai fejlett és meghatározó művészeti centrumokból terjedőben, milyen ábrázolási sémák alakultak ki a központokon kívül eső európai „perifériák” és az Európán kívüli kontinensek népeiről, különösen a sokszorosított grafikai technikák, – mint kommunikációs médiumok –, elterjedése után, amelyek nemcsak az alkotás, artikulálás módozatait standardizálták, hanem magának a recepciónak is kereteket szabtak. A mentális struktúrák és a „látás” kapcsolata, az a kulturálisan meghatározott „látásmód”, ahogyan egy korszak domináns vizuális nyelvezete² bizonyos képi sémákon keresztül engedi „meglátni” és „megérteni” a jelenségeket, valamint a verbális, textuális és vizuális toposzok közötti kapcsolatok érdekelnek, melyek kutatásában az interdiszciplináris megközelítés (a történelem, a vizuális antropológia és a művészettörténet felől), releváns vizsgálati módszert ígérhet.

Keleti tematika a 16–17. századi grafikában és festészetben

A Kelet, mint a „másik” pólus iránti érdeklődés egyidős az antik, majd középkori keresztény Európa történetével. A civilizáció és a „barbárok” közötti „mi” és „ők” distinkció, a Napnyugat és Napkelet közötti diskurzus kimunkálása a korai mediterrán kultúrák kelet felé terjeszkedésével kezdődött. A mediterráneum európai, kisázsiai, észak afrikai területei közötti interakciók történetének és sokrétű kulturális és művészi vonatkozásainak számtalan fejezete van.³ A korabeli világ megis-

² GASKELL, 1992, 169. szerint az egy korszakban rendelkezésre álló konvencionalizált „képtár” és „emberalkotta vizuális környezet” (*human made visual environment*), egy tágabb zavaros, nehezen meghatározható tömege a tárgyaknak (*nebulous mass of 'visual material'*), amelynek nemcsak a művészettörténet-írás által kanonizált műtárgyak képezik részét, hanem a provinciális alkotások is és minden vizuálisan megközelíthető és szándéka szerint kommunikatív médium, mint a grafika, fotó, a dekoratív design, az emléktárgyak és a tárgyi környezet, öltözködés, lakáskultúra sok más egyéb darabja.

³ Például a Hellén és Római Birodalom terjeszkedése, a népvándorlások hullámai, Bizánc kapcsolatrendszere, a normann és magyar kalandozások, a mór-arab terjeszkedés, követjárások, keresztes hadjáratok, a távolsági és rabszolga-kereskedelem hálózata, Velence és Genova felvirágzása, domonkos hittérítők keleti útjai, a tatárjárás, a kunok és jászok magyarországi jelenléte, az Aranyhorda és az európai szláv területek kapcsolata stb. Az interakció történetének megvannak a sokrétű kulturális és művészi vonatkozásai (a teljesség igénye nélkül említve): például az antik szinkretizmus, a késő-római múmiaportrék festészete, a korakeresztény kopt művészet, az ibériai, dél-franciaországi, itáliai és szicíliai kora középkori keleti-germán, normann és moresque hatások, a selyemút által közvetített távolkeleti kultúrák, a bizánci, közel-keleti, szíriai és kis-ázsiai textil- és fegyverkereskedelem mind-mind egy-egy vonatkozása Kelet és Nyugat párbeszédének.

merésének folyamataival, határainak kitolásával, a világ nagyobbodó térképének megrajzolásával párhuzamosan és a geopolitikai érdekeltségek súlypontjaival összhangban, a Kelet koncepciója és a figyelem fókusza folyamatosan változott.

Az „orientalizmus”, a keleti témák iránti európai érdeklődés, a Kelet koncepciója és művészi percepciója a törökök európai katonai aktivitásával új lendületet vett. Az Oszmán Birodalom és vele együtt az iszlám vallás megállíthatatlannak tűnő, elsöprő erejű térnyerése a 15. és 16. században parancsolóan fordította Európa figyelmét a határait szorongató új ellenségre. Az antik és a keresztény kultúra bölcsőjének tartott „szent helyek” elvesztése, a Szentföld, Bizánc, Konstantinápoly, a görög szigetvilág, a balkáni monarchiák bukása, Velence visszaszorulása, Bécs fenyegetettsége, s a magyar királyság széthullása, mind egy-egy lépcsője volt a veszélyeztetettség sokkoló és mozgósító erejű felismerésének.

Ez az időszak egyúttal a sokszorosított grafika, a könyvnyomtatás, a nyomtatott információ utáni tömegesebb társadalmi igény megszületésének az időszaka volt. Új ismeretterjesztő könyvtípusok és népszerű ábrázolási típusok születtek. A világ „kozmozografikus” megismerésének a Török Birodalom felfedezése igen hangsúlyos része volt. A török hadieseményeket bemutató röplapoknak, eseti vásári újságkiadványoknak – amelyek a német újságkiadás kezdetét jelentették⁴ –, az útleírásoknak,⁵ történeti munkáknak, a szultánok életét tárgyaló könyveknek se szeri, se száma nem volt.⁶ (1–3. kép)

Ahhoz, hogy megértsük, hogy a törökség feltűnése milyen kognitív tartalmakat hívott elő a késő középkori keresztény Európában – a konkrét aktuálpolitikai reakciókon túl –, ha csak vázlatosan is, de érdemes utalni a Keletről alkotott kép előzményeire. Az antikvitás és a korai középkor a Kelet fogalmához csodás és bestiális lények sorának képzetét kötötte.⁷ Amikor a 15. században a Kelet fogalma török mintára kezdett orientalizálódni, akkor még nagyon élénken éltek és hatottak a *Physiologus*⁸ irodalomból kinövő középkori illusztrált

⁴ Lásd BENDA, 1942.

⁵ Az egyik legkorábbi nyomtatott, illusztrált útikönyv Bernhard von BREYDENBACH: *Peregrinationes Terram Sanctam* (Mainz, 1486) című műve több fametszetes csoportképet tartalmaz keleti népekről (1. kép). A metszetek Erhart Reuwich munkái. Az illusztrációk között számos részletgazdag városábrázolás található. Ezeket az ábrázolásokat Sebastian MÜNSTER sok kiadást megért, híres *Cosmographia*-ja (Basel, 1544) változtatás nélkül vette át. A Munster munkája 26 térképet és 1200 fametszetes illusztrációt tartalmaz. A mű népszerűségére jellemző, hogy 1628-ig közel negyven kiadást ért meg.

⁶ HORVÁTH, 1937 forráskatalógusában 1600-ig terjedően 157 tételt sorol fel. Szerepelnek közöttük egylapos nyomtatványok, időszakos újságkiadványok, krónikák, traktátusok, hadászati és népismertető leírások.

⁷ A „monstrum hominis” ábrázolásának narratív és képi hagyatékáról lásd FÜLEMILE, 2007.

⁸ A *Physiologus*, amely a 4. századtól a későantik utazási és természettudományos hagyományt összegző paradoxológiai kézikönyv volt, a természetben előforduló valós, vagy valósnak hit csodás jelenségeknek transzcendens, spirituális, moralizáló értelmezést adott. A *Physiologus*

bestiárium és *mirabilia*⁹ könyvek Kelet-képéből öröklött konnotációk. Ezen olvasat szerint a Keletet benépesítő „monstruosus homines” félembeli szörnyalakok (melyek egyike a „gonosz barbár”) az állati és emberi faj közé sorolandók, akiknek megvan a helye az Isten által bölcsen teremtett világ rendjében megjelenésük isteni jeladásként vagy büntetésként értelmezhető. A világtérképek, mappa mundik térbeli hierarchiájában is elhelyezték e helyeket és népeket a létező világ részeként. Ebben a világrendben jól megfértek egymás mellett a kanonizált csodák (*miraculum*) helyei és a világ peremére helyezett apokrif csodák (*mirabilium*) helyei. A keresztény kozmológiában mindkettőnek megvolt a helye, szerepe és mélyebb értelme.

Ezen előzmények után nem csoda, hogy a keresztények a misztikus ismeretlenről való félelemmel tekintettek a határaikon megjelenő „barbárokra”. Az idegenkedő félelmet morális viszolygás is kísérte. Az Iszlámról kialakított középkori

a középkor egyik legnépszerűbb, sokat másolt műve volt és a keresztény etikai tanítás, didaktikus eszközzé vált. Sevillai Isidor *Etymologia* (620-as évek) című nagy összegzésében a csodás tulajdonságokkal felruházott állatok, antropomorf alakok, emberi szörnyek bizonyos etikai minőségek jelképeiként nyerték el helyüket az isteni teremtés bölcs rendjében. A mű XI. könyve az emberekről és a monstruosus fajokról szól. Ez utóbbiak a „portenta”, a jövőt megmutató isteni jeladások kategóriájába tartoznak. A monstruosus jelenségekkel Isten előre figyelmeztet a közelgő pusztulásra. A világban található hierarchikus rendben a monstroomok az emberi és állati fajok között helyezkednek el. A csodás lények lakóhelyeül Indiát, Etiópiát, Líbiát és Scythiát nevezték meg. Isidore nyomán a világot bemutató koraközépkori enciklopédiák (például Hrabanus Maurus: *De rerum naturis*, 840 körül) misztikus kommentárokkal kísérték a leírást. Thomas Cantimpré: *Liber de natura rerum* (1228–1244) című monumentális enciklopédiája, – amelyet sokan másoltak (például Albertus Magnus, Bartholomaeus Anglicus, Vincent de Beauvais), már fejezetcímében is magától értetődően kapcsolta össze a monstruosus fajokat a Kelet fogalmával („*Liber de monstruosis hominibus Orientis*”). A 13. századi kéziratok enciklopédiák, természettörténeti művek közül több mű aztán az 1470-es évektől nyomtatásban is számos kiadást ért meg.

⁹ A 10–13. században gazdag a termése a *Physiologus* és az *Etymologia* alapján kialakult illusztrált könyvtípusoknak: – a *bestiárium* valós és csodás állatokról, lényekről szóló, allegorizáló és moralizáló értelmezéssel kísért „természettudomány” volt; a *mirabilia* pedig Kelet csodáit mutatta be. Legendáik részévé váltak a középkori ember tudásának, szimbolizmusuk beépült a keresztény művészet ikonográfiájába. A *mirabilia* „homines” kategóriájában az emberi szörnyek után megjelennek azok a távoli népek, akiknek különös szokásaik vannak. Közéjük sorolják például a hatujjúakat, barlanglakókat, kígyóevőket, nagyajkúakat, „maritime” etiópokat, kutyafejűeket, emberevőket, a „gonosz barbárokat”, majd a jó tulajdonságokkal rendelkező „becsületes” népeket, például a Vörös-tengernél élőket, akik asszonyaikat felkínálják a vendégeknek, vagy az „égő hegyekben” lakó félmeztelen fekete embereket. Tudnak az amazonok földjéről, Szkítiáról, Szarmatiáról és a világ északi végén a Kaszpi-tengert körbevevő nagy hegyfalról Nagy Sándor kapujával, amely áthatolhatatlannul elzárja a „tisztátalan népeket”, „Góg és Magóg fiait”, akik az Apokalipszis lovasaival térnek majd vissza, és egyes elképzelések szerint azonosak a zsidók „elveszett tizedik” törzsével, a „vörös zsidókkal”. Ezeket a motívumokat a középkor népszerű regényei, a Nagy Sándorról, „János pap” országáról, vagy Sir John Mandeville utazásairól szóló írások is átvették és terjesztették. A törökök színre lépését sokan a „vörös zsidókról” szóló mondanakó kontextusában értelmezték, így például Melanchthon és más német reformátorok (WILLIAMS, 1969, 351–352.; lásd még BOHSTEDT, 1968).



1. kép Szaracénok. Fametszet, BREYDENBACH: *Peregrinationes Terram Sanctam*, 1486.



2. kép Illusztráció Konstantinápoly 1453-as lerohanásáról SCHEDEL nürnbergi világrónikájában 1493-ban.



3. kép A törökök kegyetlenkedéseiről tudósító német újságlap. Nürnberg, 1530 körül.

teologizáló magyarázatok sztereotípiái között szerepelt a Kelet érzéki bujaságáról és erkölcstelenségéről szóló topos, amit már a bizánci és nyomukban a nyugat-európai egyházi írók is megfogalmaztak. A középkori Európában a keleti emberre – moszlimokra és zsidókra egyaránt (AKBARI, 2005, 33.) –, úgy tekintettek, mint akik a testi örömeket fölébe helyezik a spiritualitásnak. A keresztény aszketizmus ideájával gyökeresen ellenkezett az a szenzuális kifinomultság, amely például a dél-ibériai mór városi kultúra életigenlését jellemezte. A 9–12. századi mór és spanyol életforma összehasonlításában Európa alulmaradt, önnön komplexusai által kitermelt iszlámellenes vádjával (SIMON, 2003, 250–252.). A Mohamed személyéről szóló középkori legendák és irodalom is erősítették e sztereotípiákat: – a próféta élete, mint testi ösztönélet, az antitézise a keresztény szentek önmegtartóztatásának. Kérdés, hogy vajon mennyi szerepe volt a cölibátusra ítélt klerikusok borzongásának abban, ahogy a többnejűséget jóváhagyó iszlámot, mint a gátlástalan ösztönéletiség kultuszát mutatták be (DJAIT, 1985, 11–16.).

A középkori (AKBARI, 2005) és reneszánsz irodalomban (Marlowe, Shakespeare stb.) és képzőművészetben végigkövethető a mór, a szaracén, a zsidó, általánosabban a keleti és fekete férfi ábrázolásának és jelentéstörténetének gazdag vonulata. A keleti férfi ábrázolása korábban mór, szerezsen, bizánci, és kun ismeretekre alapuló formai elemek használatával élt,¹⁰ majd a törökség európai jelenlététől kezdve ez a kép török mintára „orientalizálódott” (4. kép).

A keleti férfiak ábrázolása esetén az egyedi rajzokat és az azok nyomán készült rézmetszeteket a művészi problematikákat tanulmányozó vázlatszerű frissesség jellemzi. A keleties viselet egzotikus elemei (csúcsos fejfedők, turbánok,¹¹ drága kelmék, kendők, bő omlású kaftánok) ábrázolásának – attribútum

¹⁰ Például a bizánci II. Manuel Paleologus 1399–1402-ben tett római, párizsi és londoni ségítségkérő útja inspirálta a *Trés riches Heures du duc de Berry* (Limbourg testvérek, 1413, Musée Condé Chantilly) számos ábrázolását a keleti király alakjáról: Augustus császár (folio 22), Dávid király (folio 45, 46), Három királyok (folio 51–52) (4. kép). Hasonló bizáncias keleti ruhát visel a 15. század végi és 16. század eleji nyomtatott könyvek illusztrációin az asztronómus, Ptolemaios figurája is (lásd például Sacrobusto: *Sphaera Mundi* 1488, Hyginus: *Poeticon Astronomicum*, 1512. D’ESSLING, 1907–1914. Tome I., 247., 250.) A késő középkortól a mágusok, a három királyok a világ három részét Európát, Afrikát (Boldizsár szerezsen alakja a holddal és a csillaggal) és Ázsiát (Gáspár keleti ruhás turbános alakja, a kíséretben keleti alakok, tevék, leopárd) szimbolizálták, egyben a világi hatalmak meghajlását is jelképezve az egyház fennhatósága előtt (HALL, 1974, 202.).

Stella Mary Newton angol viselettörténész viszont arra hívta fel a figyelmet, hogy a kunok magyarországi betelepülésének és a kun katonáknak a magyar haderőben játszott szerepének köszönhető, hogy a 14. század itáliai festészetében igen elterjedté vált a csúcsos süveg a Krisztust kínzó katonák figuráin, mint a gonosz attribútuma (NEWTON, 1980, 54.).

¹¹ A turbán fejviselet ábrázolásának a 14. század végi megjelenéséről és általánossá válásáról a quattrecento festészetben az ótestamentumi zsidó alakok orientalizálásának eszközeként (lásd KALMAR, 2005, 3–32.).



4. kép A Háromkirályok találkozása, miniatúra Berry herceg óráskönyvében, 1413.



5. kép Israhel van Meckenem: Keleti férfi. Rézmetszet, 15. század utolsó negyede.



6. kép Gentile Bellini: Ülő asszony. Tollrajz, 1479–1481.



7. kép Albrecht Dürer: Az Apokalipszis négy lovasa. Fametszet, 1497–1498.

szerepükön túl – népszerűséget adhatott a festőibb felfogás érvényesítése is. E lehetőséget számos kiváló itáliai és észak-európai reneszánsz festő használta ki a bibliai jeleneteken, a szenvedéstörténet zsidó és katona alakjain, a háromkirályok vonulása jeleneteken, amelyekhez remek előtanulmányt jelentettek az egzotikus keleti alakokról készített rajzok (5. kép).

Az egyik legkorábbi európai művész, aki nemcsak egy meglévő ikonográfiai hagyomány szerint ábrázolta a keleti alakokat, hanem élő benyomása is volt a török udvarról, a velencei Gentile Bellini (1429?–1507) volt. 1479-ben a Velencei Köztársaság küldte őt II. Mehmed (1451–1481) udvarába, akinek jó portréfestőre volt szüksége.¹² Bellini egy évet töltött nagy megbecsülésben a török udvarban. Portrékon¹³ kívül épületeket és viseletes alakok képeit is rajzolta, festette (6. kép). Itáliába visszatérte után készített képein is fel-felbukkannak török részletek. Bellini monumentális vásznait elfogulatlan és minuciózus reneszánsz realizmus jellemzi. Bár ő a reneszánsz centrális perspektíva térábrázolási hagyománya szerint és olajtechnikával festett, mégis képeinek részletező, dekoratív tárgyszerűsége, megörökítési szándékának narrativitása a török-perzsa miniatúrafestészetre emlékeztetnek.

A török nő hiteles ábrázolásának legkorábbi festészeti példája Bellininek a *Szent Márk prédikál az alexandriaiaknak*¹⁴ című monumentális, sokalakos olajképén látható. Szent Márk hallgatóit a török udvarban megismert ruhákba öltöztette a festő. A kép előterében, a kompozíció középpontjában törökülésben kuporgó, lefátyolozott török nők csoportja látható. A háttérben Alexandria (az „ideális város”) centrális, képzeletbeli főterén az itáliai, római és ottomán stílusú épületek között a jelenet orientalizálását a pálmafa, a teve, a zsiráf és a félmeztelen fekete szolgák képi kellékei is segítik. Bellini más korabeli művészek orientalizáló képi tudásának is közvetlen forrását szolgáltatta, (Pisanello, Pinturicchio, Dürer, Hans Burgkmair).

Albrecht Dürer (1471–1528) az egyik legjelentősebb északi művész, aki érdeklődést tanúsított az egzotikus témák iránt.¹⁵ Dürer *Az Apokalipszis négy lo-*

¹² II. Mehmed nagyformátumú reneszánsz műveltsége olasz kortársaihoz volt mérhető (OUSTERHOUT, 2004, 171–172.). Mehmed halála után utódja vallási fanatizmusból eladatta művészetpártoló apjának gyűjteményét, így Bellini művei is szétszóródtak, vagy elvesztek (FEHÉR, 1982, 21.).

¹³ Gentile Bellini: II. Mehmed portréja (olaj és vászon, National Gallery, London, lelt. sz.: NG 3099.).

¹⁴ A képet Gentile 1507-ben bekövetkezett halála után bátyja, Giovanni Bellini 1508-ban fejezte be. (olaj, vászon, 347 x 770 cm, Pinacoteca di Brera, Milano).

¹⁵ A British Museumban (lelt. sz.: 1895.0915.974.) található egy 1496–1497 táján készített színezett tollrajza, amely három török férfit ábrázol. A rajzot Dürer velencei utazása során, valószínűleg Bellini műhelyében készíthette, Bellininek az akkoriban készülő *Corpus Christi körmenet a velencei San Marco téren* című festményéről másolva az alakokat. Dürer megemlékezett Bellini fiáról, mint azon nagyon kevés itáliai festők egyikéről, akik szívélyesen

vasa (fametszet 1497–1498) közül kettőn az orientális öltözetet a gonosz attribútumaként használja (7. kép).¹⁶

A török szultánok Konstantinápoly elfoglalása után (1453) Róma örököséként tekintettek magukra, és Róma és a Nyugat meghódításával az újraegyesítést, a római világbirodalom feltámasztását tűzték ki célul (FODOR, 2014a, 14–15.; NECIPOĞLU, 1989, 424–425.). A magát Constantinus és Justinianus örökében látó, az uralkodásra gondos tanulmányokkal készülő, több nyelven beszélő és író/olvasó császárok (mint például II. Mehmed és I. Szulejmán) az antik irodalmi örökséget tisztelték és tanulmányozták.¹⁷ A török szultánok legitimációs törekvésének része volt, hogy úgy helyezték el magukat – az antikvitástól örökölt Nyugat-Kelet bináris oppozíciót kifejező görög-trójai mondanévkör metaforájában –, hogy adoptálták Rómának és Bizáncnak azt az ideológiáját, amely szerint Bizánc, mint Róma örököse, a trójaiakra mint Róma előzményére, „anyavárosára” tekintett. Ebben a Trójától (Aeneas) Rómán át Bizáncig logikusan meghúzható „mitologikus” genealógiában a törökök anakronisztikus módon önmagukat a kisázsiai trójaiak leszármazottjaiként kezdték látni, s ezt az önpozicionálást görögellenességük is erősítette. Mehmed tíz évvel Konstantinápoly ostroma után egy hadjárat során letért az útvonaláról, hogy Trója romjaihoz, Achilleus és Ajax nyugvóhelyéhez zárándokoljon, csakúgy, mint egykor a római császárok tették. Biográfusa a következő szavakat adja a szájába: „Az Isten engem tett meg, hogy annyi idő után elégtételt szolgáltatassak e városnak, amelynek legyőztem ellenségeit... A görögök... voltak azok, akik a múltban lerohanták-e helyet, s akiknek leszármazói ennyi idő után a kezem által most megfizették a méltó büntetést, azért az igazságtalanságért, amit ellenünk ázsiaiak ellen akkor és oly sokszor most is elkövetnek.”¹⁸

fogadták őt (lásd BARTRUM, 2002, no. 38.). Dürer további említésre méltó alkotásai a témában: *Keleti uralkodó trónuson* (ceruza és tintarajz, 1495, National Gallery of Art, Washington D.C., lelt. sz.: 1972.22.1.), *Keleti íjász* (tollrajz barna tintával és akvarell 1514, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Inv. F 264) és *Török család* (rézmetszet, 1496, Metropolitan Museum of Arts, lelt. sz.: 1984.1201.12.), (lásd QUETSCH, 1983, II, 129., 159.).

¹⁶ Jel.6,1–8. „ímé egy fehér ló, és a rajta ülőnél íjj vala; és adaték néki korona; és kijöve győzve, és hogy győzzön... És előjöve egy másik, veres ló, és aki azon üle, megadaték annak, hogy a békességet elvegye a földről, és hogy az emberek egymást öljék.”

¹⁷ Mehmed reneszánsz műveltségére jellemző, hogy összegyűjtette és lemásoltatta a Konstantinápolyra vonatkozó irodalmat, könyvtárában ott volt az Iliász egy példánya, vagy például 1458-ban felkészülten, elmélyült antikváriusi érdeklődéssel nézte végig Athén nevezetességeit (OUSTERHOUT, 2004, 170–171.).

¹⁸ Idézi OUSTERHOUT, 2004, 165. Osterhout azt a kérdést teszi fel és válaszolja meg az építészettörténetre koncentrálna, hogy miért ment el Mehmed Trójába, miért volt fontos a törökök számára az antik múlt? Hogyan próbálta elhelyezni magát az antikvitástól örökölt mítikus-történeti-politikai ideológia mátrixában egy Ázsiából érkezett nép? Az érem másik oldala, hogy itáliai humanisták is úgy tartották, hogy a törökök a rómaiak leszármazottjai voltak, etimologizálásuk szerint a „Turci”-t azonosították a mitológiai Trója első királyával „Teucris”-val (OUSTERHOUT, 2004, 171.).

A világalmai terveket melengető szultánok a korabeli világról árnyalt ismeretekkel rendelkeztek. A birodalom működtetéséhez elengedhetetlen volt, hogy ismerjék a meghódított tartományokat és megbízható információik legyenek a meghódítandó területekről. Az európai történesek rajta tartották a szemüket.¹⁹

Többek között érdeklődéssel tekintettek a nyugati művészet produktumaira. Köve-



8. kép Costanzo da Ferrara: bronzérem II. Mehmed szultán portréjával 1481 körül.



9. kép Ismeretlen oszmán festő II. Mehmed udvarában: *Festő portréja*, 15. század harmadik negyede.

tek, hírvivők, közvetítők szolgálatain keresztül keresték és hívták az európai művészeket a szultáni udvarba.²⁰

Gentile Bellinin kívül mások is II. Mehmed szolgálatába léptek, például Matteo de Pasti, Costanzo da Ferrara (8. kép). Később Jacopo Sansovino, Pieter Coecke van Aelst, Luigi Caorlini is megfordult Sztambulban, sőt a kor legnagyobb művészeit, Leonardót és Michelangelót is megkörnyékezték a szirényi hangok, hogy I. Szelim (1512–1520) pártolását elfogadják (NECIPOĞLU, 1989, 417–424.). Egy mindig is erősen nemzetközi levantei térben, ahol Velence és Konstantinápoly viharos kapcsolatának, egymásra figyelésének nemcsak harcias, de bé-

¹⁹ Például Szulejmán nagyvezére, Ibahim jól működő kémhálózatán keresztül szerezte be a híreket az európai udvarok történeteiről, reprezentációjáról (NECIPOĞLU, 1989, 411.).

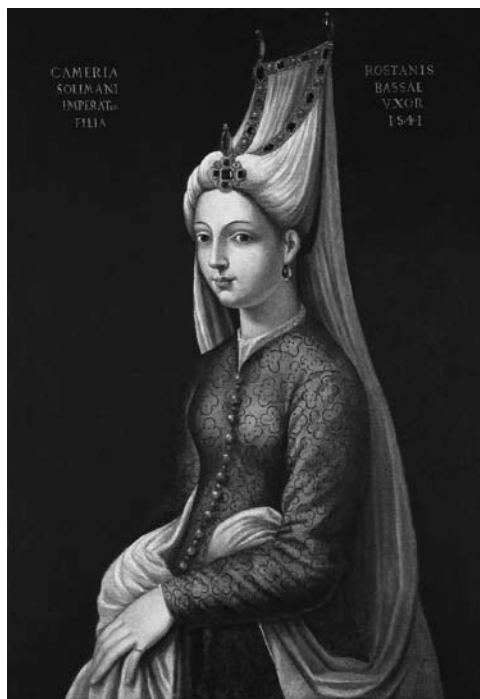
²⁰ Az Európára figyelés markánsabb időszaka, többé-kevésbé II. Mehmedtől Szulejmánok uralkodásának középidéjéig, az 1540–1550-es évek fordulójáig tartott, amikor Szulejmánok szemléletében, életvitelében és az uralkodói reprezentációban a korábbi eklektikus tobzódást egy befelé fordulás váltotta föl. „A birodalom iszlám önazonosságának hangsúlyozása a kultúrában is mélyreható változásokat idézett elő” (FODOR, 2014, 22.), s az oszmán művészet magára találását, stilisztikai kikristályosodását hozta (NECIPOĞLU, 1989, 421–426.).

kés aspektusai is bőven voltak, nem meglepő, hogy sokakat – festőket, ötvösöket, kereskedőket, világfikát –, vonzott az élményszerzés lehetősége és a szultáni szolgálat busás haszna.

A fent említett közel száz évben (ugyan hullámvölgyekkel terhelten, mint például Bajezid korszakának művészetellenessége) az európai figurális ábrázolást nem száműzték az oszmán udvarból. Az Európából zsákmányolt vagy vásárolt szobrokat köztereken állították ki (például a budavári királyi palotából 1526-ban elhurcolt szobrok egy évtizeden át Ibrahim nagyvezér palotája előtt álltak). Nyugat és Kelet művészi egymásra hatásának számos bizonyítéka van. Miközben a keleti festőket lenyűgözte a nyugati portrék realizmusa, addig a török-perzsa miniatűrfestészet dekorativitása hatott a Konstantinápolyban huzamosabban tartózkodó Gentile Bellinire. Szép példa a két művészi látásmód ötvözésére Bellininek (vagy esetleg Costanzo da Ferrarának) tulajdonított ímokat ábrázoló csodálatos portré, amit később körbevágtak, díszítettek és egy perzsa albumba kötöttek.²¹ Ennek az ábrázolásnak van egy oszmán művész által készített parafrázisa is (9. kép).

A török szultánokat, a korabeli európai uralkodókhoz hasonlóan, az uralkodói reprezentáció egyik fontos műfaja, a portré érdekelte, ez ambicionálta őket jó portréisták fellelésében.

Velence és Konstantinápoly mélyreható kulturális kapcsolatainak egy szép példája az is, hogy a Konstantinápolyban nem járt Tiziano (1490 körül – 1576) festette Szulejmán (1539, Kunsthistorisches Museum, Bécs) és felesége Hürrem (Roxalán, Roxana, Rossa), vagy a Szulejmán szívének oly kedves leánya, Mihrimah²² legszebb portréját 1555 táján. Ezek a festmények későbbi képek sorának váltak előképévé (például Tintoretto, Cristofano



10. kép Cristofano dell Altissimo (1525–1605) „Cameria, Suleiman szultán lánya, Rüstem Paşa felesége”, 1541. Olajfestmény.

²¹ Isabella Stewart Gardner Museum, Boston, lelt. sz. P15e8.

²² Szulejmán családjának nőtagjairól és a politikát befolyásoló hatásukról lásd FODOR, 2014b.

dell Altissimo – lásd *10. kép*). Tiziano értelmezésében *Rossa Sultana hermelin-nel* és *Mihrimah mint Szent Katalin*, tökéletesen beleillenek Tiziano velencei szépségeinek a sorába, hasonlóan beállításban és öltözetben a *velencei hölgy orientális öltözetben al mával a kezében* (National Gallery Washington D.C.) *Cornaro Katalin*, vagy a *La bella* képeinek vénuszi hölgyalakjaihoz. Tiziano fiatal korában Gentile, majd Giovanni Bellini műhelyében tanult, majd együtt dolgozott Giorgione-vel. Giorgione korai halálával (1510) és Giovanni Bellini elhunytával (1516) Tiziano hat évtizeden át a velencei festészet koronázatlan királya volt. Művészpályájának fénylő korszaka az 1520-as évektől egybeesik Szulejmán üstökösenek felívelésével. Tiziano Szulejmán nagy riválisának, a szintén világméretű birodalom fölött uralkodó V. Károlynak is sorra festette a portréit, de a nagy küzdőtér további szereplőit I. Ferencet, a pápákat és a dogékat is megörökítette.

Szulejmán uralkodásának első felében sokat adott a külsőségekre. Nagyvezérnek, a hatalom szimbolizációjához kiválóan értő Ibrahimnak az ösztönzésére az udvari reprezentáció új tobzódó stílusát vezette be. Mind kifelé Európa felé, mind a birodalmon belül Ibrahim orkesztrálta a ceremóniális alkalmakat, amelyek szemkápráztató pompával emelték elérhetetlen magasságba a szultán személyét, aki egyre inkább egy talányos, hallgatag és kiszámíthatatlan, „élet-halál ura” szerepben jelent meg alattvalói és a küldöttségek előtt (FODOR, 2014a, 15–16.).

Szulejmán világuralmi terveit európai szimbolizmussal juttatta Európa tudomására. A Bécs elleni második katonai felvonulás idején, 1532-ben a hagyományos török helyett, európai típusú hatalmi jelvényt viselt.²³ Ámulatba ejtő pompával, Európában készítettett ceremóniális tárgyakkal, katonai parádékkal, triumfus menetekkel lepte meg a nyugati követségeket. A hír nyomtatványok és metszetek révén gyorsan terjedt. Így lényegében Szulejmán a török birodalmi propaganda szolgálatába állította az imázs-gyártás és hírterjesztés hatékony nyugat-európai eszköztárát, a grafikát és a nyomtatást.

A korabeli szemtanúk ekkor és később is hangsúlyozták, hogy az európai uralkodók minden kincse eltörpült ahhoz a pompához képest, amely a török udvarban fogadta őket. A Török Birodalom számára a 15–16. század a (majdnem) töretlen expanzió, a fénykor ideje volt. A mediterráneum keleti felét, a Balkánt, Magyarország középső részét, Észak Afrikát, Közel és Közép-Keletet

²³ A pápai hármas koronára emlékeztető négyes koronát készítettett velencei ötvösökkel. A fejdísz azt volt hivatva kifejezni, hogy a szultán rangban fölötte áll mind a pápának, mind a német-római császárnak. A tollforgós csúcsos sisakkal kombinált négyes korona készítéséről, s a velencei doge fiának, Alvise Grittinek a szerepéről a megrendelés közvetítésében és Ibrahim nagyvezérrel karöltve a tárgy kitalálásában (lásd NECIPOĞLU, 1989). A hatalmas vagyont érő fejdísz, Agostino Veneziano rézmetszetén megörökítve, szinte dekoratív „kitalációnak” tűnik, pedig valóságos volt.

magába foglaló hatalmas méretű katonai, politikai és gazdasági struktúrát kialakító Török Birodalom monopolizálta a főbb kereskedelmi és a távol keletről is jövő szárazföldi és vízi utakat.²⁴ Sem területének méreteiben, sem gazdasági és katonai potenciálban nincsen hozzámérhető hatalom ekkor Euráziában, nem véletlen tehát a feléje irányuló figyelem. Az Oszmán Birodalom kultúrájának a keresztény Európáéval oppozícióba állítható gyökeres „másságának” a felfedezése, a valaha létezett legerőteljesebb „Orient”²⁵ képet eredményezte.

A török portán a legkorábbi külképviseleteket a a levantei kereskedelemben olyannyira érdekelt olasz városállamok alapították II. Mehmed idejében. Őket követték Szulejmán alatt a törökökkel többé-kevésbé (még ha megbízhatatlanul is), de szövetséges franciák²⁶ és a német-római birodalom diplomáciai missziói, majd a 16. század végén az angol és a 17. század elején a holland követek.²⁷ Az érem másik oldala, hogy nemcsak a nyugatiak állítottak fel követségeket a portán, hanem ez fordítva is igaz volt.²⁸

Általánossá vált, hogy a kinevezett követekkel művészek és tudósok is utaztak. A művészi, tudományos feladatok mellett megbízatásuk része volt, hogy geográfiai, topográfiai, hadászati információkkal is szolgáljanak, (még ha például a Habsburgok diplomáciai missziójának mozgását korlátozták is, s mint hadban álló fél képviselőit, nem egyszer házi őrizet alatt tartották őket.) A legelső nyugati külképviseletekkel együtt érkező tudósok és művészek, hosszú időre megalapozták saját társadalmaik képét a törökségről. Miután mind a szöveg, mind a kép újrakiadása, ismétlése, másolása lényegében a 19. század közepéig általános gyakorlat volt, ezért ezek a korai benyomások igen szívósan rögzültek és évszázadokon át hatottak.

A 16. század elejétől már számos útleírás és értekezés látott napvilágot európai utazók tollából, amelyek valódi helyismereten és személyes tapasztalatokon alapultak. A tudós latin nyelven kívül a műveket a főbb nyugat-európai élő nyelvekre is lefordították és a francia, német, olasz, holland és angol nyomdákban szép példányszámban adták ki az egyre növekvő számú művelt olvasó közönség számára.

²⁴ BRAUDEL, 1984, 467–484. (alfejezet: The Turkish Empire) mutatja be a harminc királyságra, három tengerre kiterjedő kontinensnyi méretű prosperáló birodalom jól működő gazdasági hálózatát.

²⁵ Anadolu (Anatólia) török szó, jelentése Kelet, Oriens.

²⁶ 1604-től Franciaország az Ottomán portával aláírt „Capitulations” eredményeképpen előnyt élvezett a levante-i kereskedelem vetélytársai előtt.

²⁷ Itt most a hódoltatott területek és a kelet-európai államok diplomáciai kapcsolataival nem foglalkozunk.

²⁸ Párizsban például 1607-től volt török diplomáciai misszió, amely hozzájárult ahhoz, hogy a francia elit kíváncsisággal fordult az egzotikus török tárgyak és szokások felé.

Egy bizánci görög származású, Konstantinápolyból elmenekült arisztokrata gyermeke, a Velencében született Theodoros Spandounes (SPANDUGINO),²⁹ jelentette meg 1509-ben az egyik legkorábbi értekezést a török birodalom eredetéről. A mű egyben könyörgés volt a pápához, hogy a kereszténység egyesült erővel lépjen föl a „hitetlenek” ellen. Antonio MENAVINO, egy genovai kereskedő fia, 12 évesen került török fogságba. Apjával Velencébe tartott, amikor hajójukat kalózkodók támadták meg, akik a gyermeket rabszolgaként elajándékozták a szultánnak. Menavino 10 éven át szolgált apródként Bayezid majd I. Szelim mellett. Élményeit és megfigyeléseit szabadulása után több, mint három évtizeddel írta meg.³⁰

A franciák sem maradtak el sokáig a módszeresebb leírásokkal. Ők többnyire diplomáciai missziók részeként, tudós megfigyelőként jegyezték le tapasztalataikat. Először Guillaume Postel az 1530-as években, majd 1546–1549-ben Pierre Belon, s 1551-ben Nicolas de Nicolay geográfus (lásd később) utazta be a Keletet. Guillaume POSTEL a tudós, geográfus, nyelvész, keletkutató 1534-től az első kinevezett francia nagykövet, Jean de la Foret tolmácsaként töltött éveket Konstantinápolyban és megfigyeléseit *La République des Turcs... I–III*. (1560, Poitiers) címen jelentette meg. A könyv 57 rézmetszetű illusztrációjának többsége egészoldalas, álló alakos viseletkép. Művében elismerően szólt a törökökről. Pierre BELON, a szintén kiváló humanista tudós a levante-i térségről közölt természetismereti és etnográfiai megfigyeléseket.³¹

A fenti utazókat a 16. század végén és a 17. század első felében számosan mások is követték, akik fontos munkákkal gazdagították az ismereteket. Például Francisco ALVAREZ portugál ferences szerzetes, Etiópia első módszeres leírója (*General Chronica...* Frankfurt, 1576); a római patricius Pietro della VALLE (*Viaggi di Pietro Della Valle il pellegrino...*, Rome, 1650–1658, lásd STONE, 2014); s a franciák közül Jean PALERNE, aki egy évig kalandozott Keleten és művének címe még szintén idézi a korábbi zarándoklatirodalom hagyományát (*Peregrinations du S. Jean Palerne Foresien, Secrétaire de François de Valois Duc d'Anjou...* 1606, Lyon); a diplomata Louis DESHAYES de Cormenin báró (*Voyage de Levant fait par le commandement du Roy...* Paris 1624); vagy más nagy keletutazók mint, Jean de THÉVENOT (*Relation d'un voyage fait au Levant*, Paris, 1665); vagy a híres-hírhedt gyémántkereskedő, Jean-Baptiste TAVERNIER (*Nouvelle Relation de l'Intérieur du Sérail du Grand Seigneur*, Paris, 1675).

²⁹ *Commentari di Theodoro Spandugino dell'origine de'principi Turchi, e de costumi di quella natione...* című mű olaszul 1509-ben, franciául 1519-ben, végleges változatban 1538-ban jelent meg.

³⁰ *Trattato de costumi et vita de Turchi...*, Florence, 1548. (Lásd BRAFMAN, 2009, 160.)

³¹ *Les observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabie et autres pays étrangers...*, 1553, Paris, 43 fámetszetes illusztrációval jelent meg.

A német utazók közül is érdemes néhányat megemlíteni a teljesség igénye nélkül. Diplomáciai küldetésben töltött éveket Konstantinápolyban a teológus Stephan GERLACH (1573 és 1578 között)³² majd Salomon SCHWEIGGER (1578-tól 1581-ig).³³ Botanikus természettudós volt Leonhard RAUWOLF (*Aigentliche beschreibungen de Raiss...* Lavinge, 1582).³⁴ Ugyancsak lutheránus teológus volt a Melanchton rokonságból származó Johann Michael HEBERER, aki egy török gályán raboskodott három éven át (*Aegyptiaca servitus*, Heydelberg, 1610).³⁵

Míg korábban a festő Gentile Bellini nemzedékének olasz művészeit a szultán csábította az udvarába, az első Habsburg nagykövettel (1533 Cornelis de Schepper) német és németalföldi művészek is érkeztek Konstantinápolyba, például Pieter Coecke van Aelst³⁶ és feltehetően Jan Swart van Groningen³⁷ (11. kép). A második Habsburg nagykövet Ogier Ghislan de Busbecq (1554–1562)³⁸ külképviseletén Melchior Lorch művészi teljesítményét kell kiemelni (12. kép). Bár rajzainak egy jó része elkallódott,³⁹ városképei, köztük Konstantinápoly mérnöki precizitású panoramikus képe, felbecsülhetetlen értékű forrásai az építészettörténetnek.⁴⁰

Az Ottomán Birodalomnak a sikerei, az Európával opponáló ázsiai, „anti-európai és anti-keresztény” (BRAUDEL, 1984, 467.) volta élénk vitákat váltott ki

³² *Stephan Gerlachs deß Aeltern Tage-Buch...* Frankfurt am Mayn 1674 című mű majd 100 évvel Gerlach tényleges kinttartózkodása után jelent meg.

³³ *Neue Reyßbeschreibung aus Teutschland nach Constantinopel...* Frankfurt am Main 1608. Schweiger volt az, aki először fordította le a Koránt német nyelvre, ugyan olaszból.

³⁴ A botanikus Rauwolf volt az első európai, aki Aleppóban járván a kávéról említést tett.

³⁵ Teljesebb felsorolását a 16–17. századi utazóknak lásd JENNIGS, 1993, 419–420. és a német utazókról SMITH, 2014, 99–122. „Travellers Tales and Images of the Ottoman Empire and Court of Constantinople”.

³⁶ Van Aelst gobelinterveiről (a brüsszeli Dermoyen manufaktúra képviseletében), amely a műfaj idegensége miatt szultáni érdeklődés hiányában nem valósult meg (lásd NECIPOĞLU 1989, 419.) A terveket 1553-ban Aelst özvegye fametszetként adta ki *Les moeurs et fachons de faire de Turcs...* címen Antwerpenben. A 14 dűcből álló monumentális méretű panoramikus lap (45,5 cm x 482,5 cm) a szultán díszmenetét ábrázolja, a háttérben Konstantinápoly látképeivel.

³⁷ Van Groningen Szulejmán lovas kíséretét bemutató öt fametszetből álló (harsonások, mamelukok, Szulejmán a kísérőjével, íjászok és arabok) sorozata először 1526-ban Willem Liefreynck kiadásában, Antwerpenben jelent meg. Jan Swart van Groningen Itáliában bizonyosan járt és feltehetően 1533-tól a török portán az első Habsburg császári követ kíséretében is megfordult (SMITH, 2014, 1001.).

³⁸ A leveleit 1581-től *Itinera Constantinopolitanum et Amasianum...* címen tette közzé, majd 1595-ben „török leveleket” *A. G. Busbequii D. legationis Turcicae epistolae quattor...* adták ki. Busbecq, mint természettudós, herbalista juttatta az első tulipánhagymákat Németalföldre és talán az orgona meghonosítása is öhozza köthető.

³⁹ Lorch 1555–1559 között tartózkodott Konstantinápolyban. Viseletképeinek például csak töredéke jelent meg jóval a halála után (*Wolgerissene und geschnittene Figuren in Kupffer und Holz durch...* 1626, Hamburg).

⁴⁰ Erik Fischer öt kötetes Lorch monográfiájáról az információt lásd http://www.melchiorlorck.com/?page_id=2 (2014. dec. 8.)



11. kép Daniel Hopfer: *Török íjászok*, rézmetszet, 1526–1536 között. A Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Arcképcsarnokában ismeretlen mesterként beletárolt metszet Jan Swart van Groningen Szulejmán lovas kíséretét bemutató öt lapos fametszetes sorozata negyedik lapjának másolata.



12. kép Melchior Lorch: *Kilátás a konstantinápolyi háztetők fölött*. Fametszet, 1555–1559.

a kor politikai gondolkodóiból. A 16. századtól lényegében a francia forradalomig, a francia politikai filozófiának különösen a kormányzati formákról és az ideális kormányzásról folytatott disputációjának centrális kérdésévé vált a keleti (perzsa és ottomán) „despotizmus” analízise. Jean BODIN (1529–1596) a *Les Six livres de la République* (1576) című munkájában a kormányzati rendszerek tipológiájának részeként tárgyalta a Török birodalom példáját, mely iránt határozott érdeklődést mutatott.⁴¹ Klasszikus olvasmányok mellett, utazók, tudósok és diplomaták írásait, jelentéseit dolgozta fel. Nagy hatással volt rá Postelnek és Belonnak a török birodalomról alkotott pozitív véleménye. Szemben Nicolas de Nicolay-jal, aki ragaszkodott ahhoz, hogy a törököket barbároknak hívja, Bodin hasonlóan a forrásaihoz, szimpátiával ír a török birodalom berendezkedéséről, csodálja a hadsereg, az adminisztráció, a pénzügyek kezelésének fegyelmét és hatékonyságát. Bodin összehasonlító analízise egy jó egy-másfél évszázaddal megelőzte Maran *L’Espion Turc* és Montesquieu *Lettres Persanes* episztolaregényeit (lásd később), de az összehasonlítás hasonlóképpen alkalmat adott neki, saját társadalmának kritikájára, s az I. Ferenc és V. Károly alatt uralkodó viszonyok bírálataira.

Az újonnan a látótérbe került népek vizuális bemutatásának szokásos korabeli eszköze volt a viseletkép. Mint Postel és Belon könyve is mutatja, az útleírást és tudományos értekezést ötvöző könyvekben is számos illusztráció kapott helyet, melyek jó része viseletkép volt. Viseletalbumok önmagukban is – különösebb magyarázó szöveg nélkül, csak rövid feliratokkal ellátva – jelentek meg szép számban. A világ népeit bemutató úgynevezett ‘kosztümkönyv’, mint új könyvtípus, a 16. század közepén jelent meg és vált hamar népszerűvé.⁴² A viseletkönyvekben jelentős helyet szenteltek a Török Birodalom népeinek.⁴³ A grafikában és nyomtatásban élenjáró nyugat-európai területek mesterei nemegyszer ugyanakkora figyelmet fordítottak a török, mint saját társadalmuk reprezentálására. A viseletképek műfajában ekkor megalkotott és sokszoros átvételek során át ható sztereotip ábrázolási típusok⁴⁴ gyakran a 19. század végéig meghatározták

⁴¹ Lásd McCABE, 2008, 58–64. fejezet: „Jean Bodin and Oriental Despotism”.

⁴² A műfajról részletesebben, különös tekintettel a magyar vonatkozású ábrázolásokra, lásd FÜLEMILE, 1989 és 1993.

⁴³ Az első nyomtatott viseletkönyv Richard BRETON: *Recueil de la diversité des habits, qui sont de present en usage, tant es pays d’Europe, Asie Affrique et isles sauvages...* (1562, Paris) Francois Desprez előszavával és Enea Vico 121 illusztrációjával látott világot. Sematikus kontúrvonalú, dekoratív, fametszetes illusztrációi közül hét lapon látható török alak. Ezt a munkát gyorsan követte Ferdinando BERTELLI: *Omnium Feré Gentium nostræ ætatis habitvs, nvnqvam ante hac æditi...* (1563, Venetijs) című albuma, amelynek rézmetsetű lapjai Vico képeinek fordított állású közvetlen másolatai.

⁴⁴ A rajzolóok többsége a soha nem járt vidékek, soha nem látott népeinek megrajzolásánál másodkézből vett információkra, saját képzeletükre és korábbi ábrázolási toposzok-

a tudományos, áltudományos és népszerű kiadványok illusztrációinak az Európán kívüli népekről alkotott képi, és egyes esetekben verbális toposzait is (14. kép, 10. színes melléklet).⁴⁵

A legkorábbi illusztrált könyvekben, grafikai albumokban a militáns török birodalom férfitársadalmának (szultánok, katonák, lovas szpáhik, janicsárok, talpasok, puskások, tisztek, hadi zenészek) bemutatása dominált,⁴⁶ de a török nők felfedezése sem váratott sokáig magára. A Török Birodalmat bemutató legnagyobb hatású illusztrált útleírás és egyben viseletkönyv a II. Henrik szolgálatában álló francia geográfustól, Nicolas de NICOLAY-tól (1517–1583) származik. Nicolay a 16. század közepén nemcsak Európa jó részét, hanem a Török Birodalmat is beutazta, s nemegyszer jelentős hadiszolgálatokat is tett. 1551-ben megbízatást kapott, hogy a török portára küldött francia nagykövet, Gabriel d’Aramon kísérőjeként költözzön Konstantinápolyba és a birodalmat bejárva örökítse meg a látottakat. Nicolay Törökországon kívül a görög szigetek, Máltán és Észak-Afrikában is járt. 800–900 rajzzal tért haza, melyeken városokat, kikötőket, várakat és embereket örökített meg (15. kép). Kosztüm-ábrázolásait először *Les quatre premiers livres des navigation et peregrinations orientales, de N. de Nicolay avec les figures au naturel...* (Lyons, Rouillé, 1567) címen adta ki, mely munka 60–62 illusztrációval (Louis Danet metszésében) több nyelven és számos további kiadásban jelent meg. A mű előszavában kiemelte a szerző, hogy török és más idegenbeli népek asszonyainak viseletét is bemutatja („a tartás, a gesztusok, az öltözet tökéletes ismeretével”). Nicolay a képeket jelentős megfigyeléseket tartalmazó egész oldalas szöveges leírásokkal látta el. Nicolay a kiindulópontja a törökségről alkotott vizuális tudásnak, viseletalbumát a kísérőszöveggel együtt számos későbbi munka átvette.⁴⁷

ra támaszkodott. Egyes típusoknál szembetűnő az európai képi sémák alapján alkotott imagináció hosszú ideig tartó szívós továbbélése és az etnográfiai hűség közötti ellentmondás. Például a korszak talán leghíresebb, sok kiadást megért kosztümkönyvét megalkotó Cesare VECCELLIO: *De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo...* (1590, Venetia, 420 fametszetes illusztrációval) művében az észak-amerikai indián „királynő” Botticelli születő Vénuszának utánérzése. Az indián és fekete nő ábrázolása az illusztratív grafikában innentől kezdve ettől a sémától nem tud szabadulni. A fekete, az indián, a „vad” nő (álló) alakja a klasszikus reneszánsz aktábrázolás néhány kompozíciós megoldását felismerhetően követi. A félig fedett vagy fedetlen test, néhány egzotikus tárgy kíséretében attribútummá volt.

⁴⁵ A viseletképek tipizálásának tendenciájáról és az ábrázolások hitelességének kérdéséről: FÜLEMILE, 1989.

⁴⁶ Például a korszak egyik legjelentősebb illusztrátora, Abraham de BRUYN a *Diversarium Gentium Armatura equestris* (1577, Antwerpen, 57 rézkarc) lapjain 24 nép, közöttük török és arab lovas harcosok képét tette közzé.

⁴⁷ Így jelent meg egy évszázaddal később több korábbi szerzőt is egybefogó kötet részeként például Thomas ARTUS d’Embry feldolgozásában: *Histoire generale des Turcs, contenant l’histoire Chalcondyle... Les Figures et descriptions des principaux officiers et autres personnes de l’Empire Turc, par Nicolai...* Paris, 1662.



13. kép „Chopine”, Velence, 1600 körül, emelt talpú női cipő fából, bőrrel borítva. Divatja a 15–17. században Spanyolországban mór, Itáliában török hatásnak („kabkab” papucs) tulajdonítható.

Alakjait sok grafikus másolta változtatlan formában vagy átdolgozva, így például Theodore de Bry, Abraham Bruyn, Jan Azelt és mások (14. kép).

A francia Jean-Jacques BOISSARD (1528–1602) szerzőségéhez köthető nagy hatású viseletsorozat, a *Habitus Variarum Orbis Gentium Omnium pene Europae, Asiae, Africae atque Americae Gentium Habitus* (Malines, 1581) 67 darab többalakos fekvő formátumú lapján 182 viseletfigura jelenik meg. A flamand Abraham de Bruyn rajzait Julius Goltzius metszette rézbe.

Ez volt az első főlíó (23 x 30,5cm) méretű viseletkönyv. A kötet egy jelentős része a Török Birodalommal foglalkozik, beleértve Macedóniát, a görög területeket, Szíriát, Örményországot, Perzsiát és Egyiptomot is, ahová Boissard személyesen utazott el.⁴⁸ A férfiak mellett a nők azonos súllyal szerepelnek a viseletkönyvben, árnyalt szempontok szerint bemutatva. Bruyn Nicolay alakjait közvetlenül másolta, így fordított állású alakokat nyert (16. kép).

Boissard könyvének címlapján a kontinenseket – Európát, Ázsiát, Afrikát és Amerikát – megszemélyesítő figurák láthatók. (A kiadó, Caspar Rutz a kötet előszavában hangsúlyozza, hogy a világ mennyire kinyílt a nagy földrajzi felfedezéseknek köszönhetően.) Az Ázsiát szimbolizáló allegorikus nőalak a török szultának fejviseletében, hosszú tunikáján amazont idéző mellvérttel jelenik meg, kezén vadászsólyom ül, közelében a kontinenst jelölő attribútumként dromedár figurája látható (17–18. kép).

A szárazabb ismeretközlő, illusztratív szándékú ábrázolás mellett a kor grafikai termésében – a rézmetszet és a rézkarc finomabb grafikai eszközeivel –, gyakran jelentek meg keleti alakok, allegorikus ábrázolások szürreálisabb elemeként is. A kor könyveinek és grafikai lapjainak dekoratív részein, a címlapokon

A 14. képen látható Szendi Kálmán-féle 1833-ban megjelent album 250 évvel Nicolay és Nicolay-t másoló Boissard után még mindig forrásként használta ezeket a korai ábrázolásokat.

⁴⁸ Cesare VECCELLIO is Nicolay-tól és Boissard-tól kölcsönöz. A *De gli Habiti antichi et moderni di Diverse Parti del Mondo...* (1590, Venetia) című munkájának már az első kiadása Európa mellett Boissard nyomán a Török birodalmat és Afrikát is bemutatta. A nagy nemzetközi forgalmat bonyolító hajós és kereskedő Velence érdeklődését a világ népei, azonbelül is a Török Birodalom iránt mutatja, hogy a viseletkönyv népszerű műfajában 1558 és 1610 között csak Velencében kilenc munkát adtak ki (WILSON, 2007, 103.) (13. kép).



14. kép Török anya viseletképe, színezett rézmetszet. Szendy Kálmán: *Nemzetek Kép-Tára...* című albumából. 1833, Pest.



15. kép Nicolas Nicolay török hölgy. Rézmetszet. Az 1567-ben kiadott könyv (*Les quatre premiers livres...*) újrakiadása 1662-ben.



16. kép Török nőket ábrázoló rézmetszetes viseletkép J. J. Boissard: *Habitus Variarum Orbis Gentium*, Malines, 1581 című viseletkönyvből.



17. kép Ázsia perszonifikációja a négy kontinens közül, porcelánplasztika, 1745, Meissen. Az allegorikus nőalak a szultánák öltözetében, dromedáron ülve, kávéskannával a kezében látható.



18. kép J. J. Boissard: *Habitus Variarum Orbis Gentium*, Malines, 1581 című viseletkönyv címlapja.



19. kép Theodoro de Bry címlapja, rézmetszet. J. J. Boissardus:
Vita et Icones Sultanorum Turcicorum... Frankfurt, 1596.

(19. kép), a jelenetek és portrék keretezésén (22. kép) allegorikus, mitologikus, emblematikus, panegirikus szimbólumok tobzódó manierista használatával találkozhatunk. Elsősorban a Habsburgok törökellenes harcaihoz kötődően – és német és holland grafikai műhelyekből kikerülő ábrázolások esetén –, a rabszíjra fűzött, térdre kényszerített vagy leterített török harcosok alakja a triumfális allegóriák és apoteózisok elmaradhatatlan része lett. A hadi trófeák, fegyverek, lovak, zászlók mellett a hadifoglyok egzotikus viseletű „eltárgyasított” alakjai szimbolizálták a győzelem, a leigázás tényét vagy megálmodott szándékát. A Nyugat és a Kelet, a Kereszténység és az Iszlám, Európa és a Török Birodalom oppozíciójában a Jó és Rossz harcának folyton megújulásra kész régi toposza éledt újjá.⁴⁹

⁴⁹ HORVÁTH, 1927, 15–18., 21. Összefoglalja a 16. század német nyelvű irodalmának sztereotipizáló narratív fordulatait: „Első ilyen állandó jelzője a törököknek... az *Erbfeind* kifejezés... a keresztény hit ősellensége.” „A kereszténység szent vallását, életét, üdvét, gyermekei és asszonyai tisztaságát... támadja meg a török, ezért ő az „*Erbfeind*”... „A török a legocsmányabb, a legaljasabb, a legbarbárabb a világon, tagadója minden kultúrának és emberi érzésnek. Így látják, így jellemzik a németek a törököt. Az egész irodalmon végighúzódik a mélységes felháborodás a törökök erkölcstelen élete miatt.” A törökök másik állandó jelzője a *Tyrannischer*; *blutdürstiger Bluthund* volt. A törökök kegyetlenkedéseinek elrettentő részleteivel teli voltak a korabeli újságok. „A francia ember szemében a török



20. kép I. Leopold, Habsburg uralkodó diadalmenete. Allegorikus emléklap Buda felszabadítása alkalmából 1686-ban, rézkarc.

Mind az illusztrál könyvek rendszerező, de egyben sztereotipizáló józansága, mind a kor triumfális reprezentációjának bombasztikus allegorizmusa,⁵⁰ az „ismeretlen” birtokbavételének módja volt, egyrészt egy racionális, másrészt egy szimbolikus-mágikus szinten (20. kép).

A francia és olasz barokk drámairodalomban a klasszikus témák között meg-megjelent néhány antik orientális alak (Cyrus, Semiramis), de a kortárs török udvar politikai cselszövéseit is színpadra idézték. A fantáziát leginkább Szulejmán és Roxolán története, valamint az ármánynak és apja kegyetlenségének áldozatul esett szépreményű ártatlan herceg, Musztafa tragédiája fogta meg. Gabriel BOUNIN: *La Soltane* című drámája amely Szulejmán feleségének a felelősségét firtatta, mindössze nyolc évvel Musztafa tragikus kivégzése után jelent meg 1561-ben. A francia klasszikus dráma török motívumának 1620-ban Prospero BONARELLI della Rovere: *Solimano* című tragédiája adott lendületet (21. kép). Ezt követte Jean de MAIRET: *Le grand et dernier Solyman ou La mort de Mustapha* (1635) drámája, Charles Vion DALIBRAY: *Le Soliman* (1637), valamint Jean DESMARES: *Roxelane* (1643) tragikomédiái és Madeleine de SCUDERY: *Ibrahim, ou l'illustre bassa* című regénye. Bár ezeket a műveket egzotikus mo-

császár a *Grand Turc*, a nagy hódító, a német szemében *Erbfeind* és *Bluthund*...” (össellen-ség és vérszomjas véreb).

⁵⁰ A triumfális ikonográfiáról bővebben lásd WEISSBACH, 1919; SILVER, 1990. A barokk triumfális reprezentáció műfajairól a sokszorosított grafikában: FÜLEMILE, 1994, 215–220.



21. kép Jacques Callot címlapja Prospero Bonarelli, *Soliman* tragédiájához. Rézkarc, 1620.

tívumok színezték, nem sok közül volt a valós autentikus tudáshoz (YERMOLENKO, 2010, I, 22–54., 34.).

Az európai rajzolók számára a „török nő” felfedezésének útja a ruházat kuriozitásának megmutatásán, vagy annak elképzelésén, „kitalálásán” keresztül vezetett. A szintén Boissardhoz köthető *Vita et Icones Sultanorum*⁵¹ című könyvben a híresebb szultánok legfőbb feleségének emblematis, epigrammákkal kísért, tondó keretezésű portré büsztszei mellett, az asszonyok életrajza is olvasható (22. kép). Az asszonyok képi bemutatását többek között a fejdíszek, az ékszerek és a ruha pompája és különlegessége iránti érdeklődés indokolta, s ez érzékelhető a részben imaginárius öltözetek dekoratív részletgazdagságában.

Nagyobb számban később, a 17. és 18. fordulóján jelentek meg ábrázolások török

nőkről. Egy francia és egy német kosztümkönyv volt az, amely egyidőben, egymástól függetlenül megalkotta a maga sajátos képi nyelvezetét. Mindkettő alapvető forrásmunkájává vált a 18., sőt egyes esetekben a 19. század képi elképzelésének a török és az egzotikus nő alakjáról. (Ismeretésüket lásd később!) A keleti nő európai ábrázolása a viseletkönyvek megjelenésének köszönhetően konkrétabbá váltak, képi toposaik megkerülhetetlenné lettek és a későbbi ábrázolások is bizonyíthatóan ebből a hagyományból nőttek ki.

Ettől kezdve a keleti nőt a különleges öltözet teljessége, vagy egyes elemei attribútumszerűen jelölték. Tehát a török nő korai (18. század vége előtti) ábrázolásához a mezítelenség nem tartozott hozzá. A török nő – mint a keleti nő archetípusa – ábrázolásának elidegeníthetetlen része volt a gazdag, egzotikus viselet, majd a későbbiekben a környezet zsánerszerű bemutatása. Tárgy és személy, ruha és test, jelölt és jelölő elválaszthatatlan és szenzitív játéka itt

⁵¹ Janus Jacobus BOISSARDUS: *Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum, Principium Persarum...* Frankfurt, 1596. Theodoro de Bry metszeteivel (egy példánya a Magyar Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokának gyűjteményében, Kézikönyvtár X. 862, ltsz. 252.). Az író illusztrátor, rézmetsző, könyvkiadó Boissard nevéhez a Török Birodalom bemutatásán kívül többek között alapvetően fontos emblematis könyvek is fűződnek. Itt jegyezzük meg, hogy a *Vitae* illusztrátorának, Theodor de Bry-nek (1528–1598) a nevéhez viszont az amerikai kontinens és őshonos lakossága felfedezését bemutató legfontosabb korai könyvek köthetők.

és ettől a ponttól fogható meg a keleti nő ábrázolásának európai ikonográfiai hagyományában.

A ruházat attribútum szerepe a leginkább nyilvánvaló azokon az allegorikus ábrázolásokon, ahol a világ négy részét négy nőalak személtette meg. A 18. képen látható könyvcímlaphoz hasonlóan egy 1612-es francia rézmetszetes emléklapon⁵² a földrészek perszonifikált nőalakjai a következőképpen jelennek meg: Európa díszruhás, koronás, országalmás királynő; Ázsia török díszruhás szultána; Afrika szerecsen nő aktja, alsótestét lepel takarja, feje fölött a mágusok csillaga; Amerika Dianaszertű harcos amazon aktja. Tehát amíg az afrikai és amerikai nőt aktként ábrázolták, addig az ázsiai nőt a gazdag keleti öltözet jelképezte.

A keleti nő korábbi ábrázolási hagyományában is kiemelt szerepe volt az öltözet megjelenítésének. A bibliai és apokrif történetek által népszerűsített legfőbb keleti női alakok (mint például Putifárné, Bathseba, Judit, Delila, Eszter, Sába királynője, Lót lányai, Salome, Mária Magdolna)⁵³ megrajzolásánál a ruházat és az ékszerek hangsúlyozott gazdagsága konkrét jelentést hordozott, szerepe volt a történetben: a világiasságot, a csábítás eszközt, vagy a nő fellelt világi múltját jelölte. Díszes öltözetük ábrázolásánál gyakran keleties formai elemeket használtak. Ezen figurák részben negatív tulajdonságokat testesítettek meg. A konnotációk újabb kapcsolódása, illetve inverze, hogy a jellembeli belső tulajdonságok negatív jelentésértéke átruházódott a képileg hangsúlyozott keleties attribútum-tárgyakra, magára a „keletiségre” mint olyanra. Végül olvasatban a morális defektus mint keleti minőség percipálódott. E mögöttes jelentés még nyilvánvalóbb, ha végiggondoljuk, hogy Jézusnak és Máriának az ábrázolásában a keleties elemek elsikkadtak. Így egy tudatos ellentét párt állí-



22. kép Szulejmán feleségének a portréja emblematikus keretezésben, epigrammával. Boissardus: *Vita et Icones Sultanorum Turcicorum*... Frankfurt, 1546, 205.

⁵² Pierre Firens rézmetszete: *Hommage des quatre parties du monde*... 1612, Paris. Emléklap XIII. Lajos és Ausztriai Anna, valamint Fülöp, Spanyolország Hercege és Francia Erzsébet kettős házasságkötése alkalmából (GRIVEL, 1986, 96., illetve 432.).

⁵³ Gazdag irodalmi és ikonográfiai hagyományuk bemutatására itt most vázlatosan sem vállalkozhatunk, hasonlóképpen a férfialakokéhoz.

tottak fel. A negatív hősök az Ótestamentum megváltásra váró bűnös világának a szereplői, Jézus és Mária az Újtestamentum erkölcsi magasságát jelképezik. A középkor tipológiai párhuzamokra építő bibliamagyarázó és képi ikonográfiai hagyománya Ő és Új, Bűnös és Megváltott, Balga és Okos, hitetlen Kelet és keresztény Nyugat oppozícióját erősítette.

A gazdagon öltöztetett és felékszerezett keleti nő alakja egyfajta *Venus Vulgaris*-nak számított. Abban az értelemben, ahogyan a 15. századi firenzei humanizmus hatására a reneszánsz festészetben megjelent az *égi és a földi szerelem* allegóriájának szembeállítás. *Venus Coelestis* eszményi aktjával szemben, amely az emelkedett, isteni szeretet jelképévé vált, *Venus Vulgaris* gazdag ruházata és ékszerei a világi hívságok *vanitas* szimbólumai voltak. A felöltöztetett és levetkőzött nő párhuzama a középkori tipológiában a régi és az új Évát, vagy az Igazság és a Kegyelem égi és földi erényeit példázta. Mária Magdolna ábrázolásában is ugyanez a kettősség figyelhető meg. A megtérés előtti bűnös földi asszony a gazdagon öltöztetett *profán szerelem* alakja, míg a bűnbánó asszony mezítelensége, a *nuditas temporalis*, a földi élet hívságaitól szabaduló, vezeklő csupaszsága. Az égi és földi szerelem párhuzamának leghíresebb allegóriáját megfestő Tiziano Vecellio képein is számos keleti utalás található, amelyek a földi szerelem, a *Venus vulgaris* és a *vanitas* gondolkörébe vonják be a keletiség fogalmát.⁵⁴

Az orientális öltözet jelentést hordozó, karakterformáló és hangulatfestő szerepének jelentőségére az is felhívja a figyelmet, hogy a keleti öltözet nemcsak biblikus alakokon és viseletillusztrációk tipizált figuráin tűnt fel. A Kelethez való viszony gyökeresen új minőségét jelzi az a jelenség, hogy a 17. század kezdetétől nyugat-európai polgárok és arisztokraták keleti ruhát öltve kezdték megörököltetni magukat a reprezentatív portréfestészet konvencióinak megfelelően.⁵⁵

⁵⁴ Tizianonak *Az Égi és földi szerelem* (1514, Galleria Borghese, Roma) című képén a földi szerelem a ruha alól kivillanó csúcsos orrú török papucsot hord. *Vénusz és Adonisz* (1553–1554, Prado, Madrid) Vénusza egy zsinóros, hasított ujjú török bársonykaftánon ül. *Bűnbánó Magdolna* (1560 körül, Szentpétervár, Ermitage) derekára eresztett csíkos kendője, a *Profán szerelem* vagy *Vanitas* (1514 körül, Pinakothek, München) alakjának fémzárral varrt, turbánszerűen csavart fejkendője, *Vénusz és a tükör* (1555, National Gallery, Washington) szerelem istennőjének derekára ejtett prémmel bélelt arany és ezüsthímzéses szegélyű vörös bársonyköntöse mind-mind keleti utalások.

⁵⁵ Miközben az atlanti Európa érdeklődését a gazdasági érdekeltség, a társadalmi rang kifejezése és a kuriózumok iránti kíváncsiság motiválta, addig ez az időszak az ütközőterületen élő magyar, horvát, lengyel, orosz, montenegrói nemesség számára a Török Birodalom elleni állandó harci készséget jelentette. Az erőteljes, a törökséggel szemben is formálódó nemesi öntudat ezekben az országokban pontosan a 16–17. század folyamán alkotta meg a sajátos „etnikus” minőségként értelmezett helyi elemeket felmutató nemesi öltözködési rendszereket. A 16. század még a bizonytalan alakulás, formálódás időszaka volt, a 17. századra viszont készen áll előttünk egy markánsan jellegzetes stílus, amely végeredményben a második világháborúig meghatározó stílusa volt a nemzeti, hivatalos reprezentációnak

A 17. században a katonai helyzet megállapodása után új európai diplomáciai status-quo volt kialakulóban, amelynek integráns részévé vált az Oszmán Birodalom. Franciaország, Anglia és Hollandia kiemelt figyelemmel és nem minden érdek nélkül fordult a Török Birodalom és a keleti kérdés felé. A nagy keleti szomszédban inkább egy lehetséges szövetségest és kereskedelmi partnert kezdtek látni azok az országok, amelyeknek nem kellett élet-halál harcot vívniuk a törökkel. A korai gyarmatosítás⁵⁶ idején Hollandiában elsősorban Perzsia és a Távol-Kelet iránt (ZANDVLIET, 2002), Angliában a Közép-Kelet mellett India iránt, a kontinensen és Franciaországban főleg az Oszmán Birodalom török területei, majd észak-afrikai tartományai iránt támadt érdeklődés. Így az ekkortól formálódó orientalizálásuk is más és más területre fókuszált, amely társadalmak tárgyi világának vizuális hagyományaiból a későbbiekben jobban merítettek.⁵⁷

A korabeli orientális érdeklődésnek magas színvonalú művészi reprezentálása a holland portréfestészet példájával fémjelezhető. A *perzsa orientalizálás* divatja a holland festészetben összefüggött Hollandia 17. század eleji középkelet-ázsiai terjeszkedésével.⁵⁸ Nem kisebb mesterek, mint Rembrandt⁵⁹ és tanítványai gyönyörű, kontemplatív csendet árasztó portréin látni perzsa ruhába öl-

ezekben az országokban. Ezek a nemesi nemzeti stílusok sajátos ambivalenciával ugyan a törökség ellenében, de arra reflektálva és egyfajta kulturális szimbiózisban sajátították el és formálták a maguk képére eredendően orientális elemeket. Tehát esetükben a törökségről alkotott kép és az orientalizmus jelenségének sajátos mivolta és közege különbözik a nyugat-európaiak orientalizmusától.

⁵⁶ A korai gyarmatosítás időszaka, ha például Hollandia – Perzsia és Anglia – India viszonyára gondolunk, akkor még a helyi erőviszonyok feltérképezésének, az alkalmazkodásnak, a lépésről lépésre történő előnyyszerzésnek, s egyelőre a gazdasági, semmint katonai-politikai expanziónak az ideje, a megismerés feltáró, rendszerező és persze sztereotipizáló módszereivel egyetemben, amellyel szerencsés esetben karöltve járt az élmény magasabb szintű művészi feldolgozása is. (BRAUDEL, 1984, 484–532. alfejezet: „The Far East – greatest of all world-economies”).

⁵⁷ MACLEAN (2004) felidézi négy angolnak a török birodalomba tett látogatásáról írt beszámolóját, mely utazások mintegy két évszázaddal megelőzték a brit világbirodalom fénykorát. Egy kézműves (Thomas Dallam, 1599), egy protestáns lelkész (William Biddulph 1609), egy művelt és gazdag gentleman (Sir Henry Blount 1636) és egy kereskedő (Mr T. S. 1670) szövegeinek elemzésén keresztül a szerző rámutat arra a rácsodálkozásra, amit a koraújkori nyugati utazók éreztek, amikor az ottomán civilizációval szembesültek. Ugyanakkor az utazás élménye mindegyikőjüknek lehetőséget adott arra, hogy megfogalmazzák, mit is jelent „angolnak” lenni.

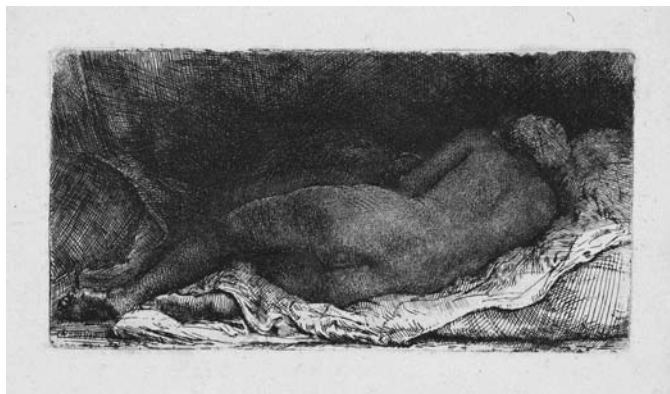
⁵⁸ 1623-ban a perzsa sah elismerte a Holland Kelet-Indiai Társaságot és három évre rá követet küldött Hollandiába. A perzsa orientalizálás divatja ettől kezdve nagy lendületet vett és állandóan felbukkanó elemekkel gazdagította a holland portréfestészetet (GOETZ, 1938a, 287. és GOETZ, 1938b, 105.).

⁵⁹ Rembrandt Harmensz van Rijn (1606–1669) számos férfi alakját rajzolta és festette meg orientális öltözetben, melyek közül kiemelkedik a Metropolitan Múzeum gyűjteményében (lelt. sz. 20.155.2.) található, méretre is impozáns olajfestménye, melyet 26 évesen készített: *Férfi keleti öltözetben*, olaj és vászon, 1632.



23. kép Ferdinand Bol: *Férfi portréja keleti öltözetben*. Olajfestmény, részlet, 1665. Bol Rembrandt tanítványa, barátja, közvetlen munkatársa volt.

tözött férfiakat. Az orientális öltözetben történő megörökítést a kincses kelettel való kapcsolat révén szerzett új társadalmi rang és presztízs kifejezésére kívánták használni (23. kép). Ezt tette például Stadholder Frederick Henry aki Lievens egészalakos képén pózol.⁶⁰ Gerrit Dou: *Rupert herceg és tanítómestere* című képén szintén azonosítható a főszereplő.⁶¹ Mégis a képnek nem a portrészerevése tolaakodik az előtérbe. Az egzotikus öltözet a talán biblikus idöket felidézö távoli, de történetileg nem pontosítható idötlen múltba helyezi a szereplöket és ezzel a tudás megszerzésének filozofikus mélységére tereli a figyelmet. Rembrandt vagy Bol háromnegyed alakos portréjának perzsa öltözetű éltés férfialakjáról nem tudjuk, és lényegtelen is, hogy kik a megfestett modellek. A sötét háttérből felsejlő méltóságos arcokra vetülő meleg fényjáték, a bársonyos textúra, a visszatartott színharmónia és a jellemábrázolás mélysége a festöiség lényegének kvintesszenciáját adják.



24. kép Rembrandt Harmensz van Rijn: „Negress” vegyes grafikai technika, japán papíron, 1658.

⁶⁰ Jan Lievens (1607–1674): *Keleti férfi*, olaj és vászon, 1628 körül, Bildergalerie, Sanssouci, Potsdam.

⁶¹ Gerrit Dou (1613–1675): *Rupert herceg és tanítómestere*, olaj és vászon, 1631 J. Paul Getty Museum, Los Angeles, (lét. sz. 84.PA.570.) a gazdag keleti ruhába öltöztetett ifjú Rupert herceg Bohémiai Erzsébet és V. Frigyes választófejedelem fia.

Rembrandtnak köszönhetjük egyébként a képzőművészet történetének valószínűleg legszebb korai aktját.⁶² A 18. századi utókor által „Negress”-nek elnevezett grafika Rembrandt egy alig ismert késői munkája 1658-ból. A sárgás tónusú japán papírra nyomott festői hatású rézkarcon egy pamlagon heverő turbános nő háta látható. A melegbarna éjszakában fölsejlő álomba szenderült pihenő test kivételes nyugalmat áraszt. Rembrandt *Negress*-e a tematikai kötöttségektől mentes „akt, mint öncél”⁶³ ábrázolásának korai darabja (24. kép).

A 18. század törökség-képe

A 17. és a 18. század fordulóján a törökség iránti érdeklődés élénkebbé vált, mint valaha is volt, de hangsúlyai változóban voltak. A szemléletváltás nyitányát a világirodalom első „kémregényének”, a számos kiadást megért, több nyelvre is lefordított „Török kém”⁶⁴ című műnek a nagy népszerűsége is mutatta. Az 1683-tól *L’Esploratore turco...*, *L’Espion du Grand-Seigneur...* címen megjelent műfajteremtő epistolaregénynek a Párizsból Konstantinápolyba címezett fiktív leveleit „Mahmud az arab” fedőnév alatt egy XIV. Lajos udvarában élt genovai politikai menekült, Giovanni Paolo MARANA írta. A főszereplő egy mindent megfigyelő, rejtőzködő „kém” szemével számol be eseményekről, anekdotázik a francia elitről, disputázik politikai, vallási kérdésekről és a kívülálló gondolati szabadságával fogalmaz meg szatirikus kritikát a korabeli nyugat-európai társadalomról, a törökökkel kontrasztba állítva (lásd PORADA, 2014, műelemzését). A *L’Espion Turc* témaválasztása rendkívül jól időzített volt, hiszen Bécs 1683-as ostromának évében, mi sem válthatott ki nagyobb érdeklődést, mint a török téma műfaji megújítása.

A Habsburgok és nemzetközi szövetségeseinek fényes hadi sikerei, Buda és Magyarország területének fokozatos felszabadítása és az új balkáni status quo rögzítése fellélegzést hozott Nyugat-Európa német ajkú részének. A triumfáló szövetségesek megmerítkeztek a győzelem eufóriájában. Béctől Karlsruhéig és Drezdáig teltek a kincstárak a törököktől zsákmányolt hadi trófeákkal. A barokk szellemiségű uralkodói reprezentáció grandiózus ünnepeit a triumfális allegória tobzódó eszközeivel rendezték meg és örököltették meg a kortársak és az utókor számára.

⁶² Metropolitan Museum of Art, New York, Havemeyer Collection (lelt. sz. 1929/29. 107.28.).

⁶³ Kenneth Clark fogalmát használva (CLARK, 1986, IX. fejezet, 333.).

⁶⁴ Későbbi kiadásban *L’Espion Turc Dans Les Cours Des Princes Chrétiens, Ou Lettres Et Memoires D Un Envoye Secret de La Porte Dans Les Cours de L Europe...* címen jelent meg. Az első kötet 102 levelet, a további 7 kötet, melyek szerzősége vitatott, még 542 levelet tartalmazott.



25. kép Emléklap a bécsi burgban 1667-ben rendezett Caroussel játékról. Rézmetszet. A lovasbalett résztvevői allegorizáló jelmezekben a négy elemet személyesítették meg.

A kor királyi és arisztokrata udvarainak teatralitásához hozzátartozott, hogy a korábbi triumfus felvonulásokból az udvari szórakoztatás kiemelt alkalmáivá „szelídült” játékos, látványos ünnepségek váltak. A színházi előadásokon kívül, kosztümös tematikus felvonulások, quadrille és caroussel játékok (jelmezes, allegorikus lovasjátékok), álarcos bálók,⁶⁵ „parasztlakodalmak” színesítették az udvari életet (25. kép). Mérhetetlen vagyont költöttek a pompóz ünnepségek megrendezésére, amit professzionális látvány- és kosztümtervezés és a kivitelezésben résztvevő specialisták hadának munkája előzött meg.⁶⁶ A világ négy

⁶⁵ A maszkabálók kultúrtörténetéről lásd RIBEIRO, 1984.

⁶⁶ A barokk udvari mulatságok rendezésének professzionális háttéréről lásd SCHNITZER, 1999. Claudia Schnitzer kurátori munkájának köszönhetően 2014-ben Drezdában a Staatliche Kunstsammlungen rendezésében időszaki kiállítás volt látható, a Drezdában Erős Ágost százsz választófejedelem által 1719-ben a fia, Frigyes Ágost és Mária Jozefa lakodalmára rendezett, egy hónapig tartó udvari mulatságokról. (A kiállítás katalógusa: SCHNITZER, 2014.) Ágost a hatalmi aspirációinak oly igen kedvező frigy feletti eufórikus örömét a „Constellatio Felix” mottó alatt futó grandiózus ünnepség-sorozat megrendezésében élte ki. A planéták tematika köré szervezett mulatságok része volt szeptember 17-én a Török ünnepség is, amelynek központi motívuma a félhold volt. Rajzokon (Carl Heinrich Jacob Fehling) örökítették meg a janicsárok felvonulását, az Erős Ágost által építtetett Török palotában tartott bankettet és a fáklás céllövészetet a Török kertben. Erős Ágost és elődei-

égtáját, a négy földrészt, vagy négy elemet megszemélyesítő quadrille játékok elmaradhatatlan alkotórésze volt a török jelmez. A maszkabáloknak is különösen kedvelt jelmezei közé tartoztak az orientális (török, görög, perzsa) öltözetek. (Liotard, Mária Terézia kedves festője meg is örökítette a királynőt török jelmezben.)⁶⁷

A gyakorta megrendezett „nemzetek bálján” szívesen hordták koronatartományok, magyar és lengyel huszárok, törökök és más egzotikus népek jelmezeit (26. kép). SCHNITZER hangsúlyozza, hogy ezeknek az etnikus és egzotikus ruháknak a felöltése nem feltétlenül az adott nép iránti tisztelet jele volt, éppen ellenkezőleg – megszelídített formában ugyan, de továbbra is működött a korábbi triumfusok trófeáinak allegorikus értelmezési tartománya –, s a jelmez a birtokbavételt, leigázást, lenézést fejezte ki. Erre utal például az a szokás, hogy háborúk idején a királyi gyermeke-



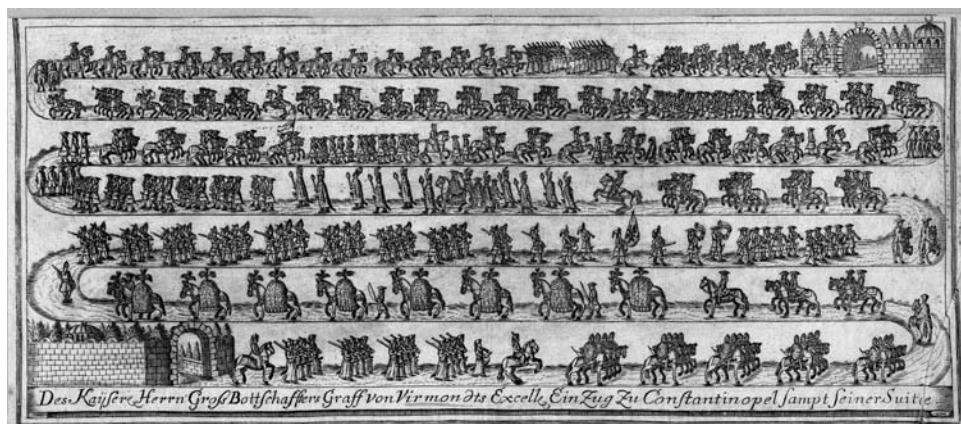
26. kép Lajos Vilmos badeni őrgróf török jelmezben. A Magyarország felszabadításában kiemelkedő szerepet játszó hadvezér (népszerű nevén „Türkenlouis”) karlsruhei kastélya őrzi a török háborúból szerzett gazdag hadizsákmányt tartalmazó gyűjteményt.

nek érdeklődése a „turquerie” iránt vetették meg az alapját a Törökországon kívül található legnagyobb török gyűjteménynek, amely ma a Grünes Gewölde „Türkische Cammer”-jában látható. Erős Agost szívesen öltött magára eredeti török öltözetdarabokat. Adjutánsa, Johann Georg Spiegel gyakran utazott Konstantinápolyba, hogy megbízatásokat teljesítsen, értékes tárgyakat szerezzen be. Agost a mulatságaira arab lovakat, tevéket is hozatott. Arab telivérek egyébként hagyományosan szerepeltek a török szultánnak a diplomatái által küldött, európai uralkodóknak szánt ajándékai között.

⁶⁷ A kép magángyűjteményben található. Martin van Meytens: *Maria Theresia im Kostüm einer türkischen Haremsdame*, olajfestménye ismétli Liotard kompozícióját. Az 1743–1744-ben készült olajfestmény a Schönbrunn gyűjteményében található. 1743. október 3-án Türkische Fest témájú maszkabált rendeztek a Schönbrunnban, valószínűleg ez alkalomból viselte Mária Terézia a török ruhát. WANGERMANN, (1977, 286.) említi, hogy Mária Terézia szenvedélyesen szeretett táncolni és újra engedélyezte a jelmezbálok szervezését, amely az apja idejében tiltott volt. Lady Mary Wortley Montague írja 1717-ben egy levelében, hogy a bécsi udvarban, a karneváli időszakban sosem engedték a maszkabálokat akkor, amikor a törökkel háborút folytattak (MONTAGUE, 1799, Letter XX, Vienna, I Jan 1717). A bécsi udvarban korábban is oly divatos maszkabálról egy kortárs szemtanú így számolt be 1698-ban: a Nagy Péter cár bécsi látogatására rendezett „grande masquerade a la taverne” bálon a császári pár, mint a ház ura és úrnője, Péter, mint fríz paraszt jelent meg. „Mások a különféle európai és keleti népek ruháit vették fel jelmezként, vagy cigánynak, kertésznek, pástornak, különféle országbeli parasztnak, kalóznak, rablónak, felszolgálónak... öltöztek be.” (VEHSE, 1856, II. 67.)

ket nem egyszer öltöztették az ellenség jelmezébe (FÜLEMILE, 1998, 95.). Az uralkodói és arisztokrata udvarok belső életében a jelmezviselés adta „szabadság”, játékoság és kényelem, újabb válaszfalat vont az udvari élet benti zárt világa és a kinti valóság közé (SCHNITZER, 1999, 36.).

A 18. század elejétől az Oszmán Birodalom politikai és katonai gyengülése nyilvánvalóvá vált, s egyre kevésbé tekintettek rá, mint „bestiális” ellenségre. Jöttek-mentek a Konstantinápolyba akkreditált követek, és mind több európai arisztokrata kezdett hódolni a török birodalomba, Kis-Ázsiába és Perzsiába tartó utazások felsőbb-osztálybeli szenvedélyének. A követek díszkísérettel történő bevonulása mindig nagy látványosság volt, amelyet grafikai emléklapokon is megörökítettek (27. kép). A diplomataikat és arisztokrataikat művészek is elkísérték útjukra. A diplomáciai eseményeknek kialakult egy elterjedt műfaja az ún. *audiencia-jelenet*, amelyen a portára érkező európai követek a beiktatás aktusában örökítették meg magukat.



27. kép Graff Damian Hugo von Virmont, császári követ ünnepélyes bevonulása Konstantinápolyba 1719-ben. Rézmetszetű emléklap.

A műfaj legelismertebb specialistája a flamand Jean-Baptiste Vanmour (1671–1737) volt. 1699-ben XIV. Lajos Marquis Charles de Ferriol D’Argentalt küldte Franciaország nagykövetének Konstantinápolyba. Ferriol az akkor még ismeretlen festőt, Vanmourt vitte magával, hogy dokumentálja diplomáciai küldetését, a török udvar szokásait és viseletét. A festő a követ hazatérte után is Konstantinápolyban maradt, és 38 éven keresztül, haláláig ott élt.

Vanmour munkái közül, a Ferriol megrendelésére 1708 és 1709 között készített 100 képe vált a legismertebbé.⁶⁸ Ferriol ötlete volt, hogy Párizsban

⁶⁸ Vanmour Ferriolnak készített képein kívül másoknak is dolgozott, több száz olajképet is festett. Többek között a Portához akkreditált Cornelis Calkoen holland nagykövet (1726–

Vanmour képeit párizsi mesterekkel rézlapokra metszettette és könyv formájában, saját előszavával kiadatta. A mű M. de FERRIOL: *Recueil de 100 estampes representent Differentes Nations du Levant...* Paris, chez Bason 1714. számos későbbi kiadást megért és több nyelvre (angol, német, spanyol, olasz) is lefordították. Valószínűleg Ferriol hiúságának köszönhető, hogy Vanmour nevét nem említi az albumban. Vanmour soha nem vált nagy formátumú művésszé, provinciális iparos maradt, akinek munkáit a megfestett téma kuriozitása mentette meg az enyészettől. Festményeit és a metszetsorozat képeit összehasonlítva, a párizsi rézmetszők között jobb kezű művészek is akadtak, mint ő volt. Azonban Vanmour fontos „orientalista” festő abban az értelemben, hogy képei a kiinduló forrását jelentették a 18. század felívelő orientalizálásának. Az album 100 viseletképe között 62 török, 10 görög, 6 afrikai, 4 örmény, 3 zsidó, 3 román, 2-2 tatár, perzsa, albán, indiai, francia és magyar ábrázolás látható. Az albumban különösen figyelemre méltóak azok a lapok, amelyeken szerájbeli⁶⁹ török nők láthatók tánc és fürdőzés közben vagy otthonosan, hanyag mozdulattal elnyújtózva a pamlag sarkában, pipával, illetve hangszerral a kezükben (28–29. kép). A belső terek kertre néző jellegzetes ablakú falai, a nagy párnák és az alacsony kerevet az orientális enteriőr jellegzetes elemei. Itt keresendő az egzotikus keleti nő, az „odaliszk” ábrázolásának kompozíciós gyökere. Vanmour alakjait sokan másolták vagy formálták tovább, hasonló szándékú grafikai kosztümkönyvektől a művészibb igényű alkotásokig (például Boucher, a Guardi fivérek, Hogarth). A *Recueil* a 18. század *turquoise* divatjának legfőbb forrásává vált, porcelánszobrászok és festők, kosztümtervezők és jelmezkészítők elengedhetetlen kézikönyve volt. Az album hárembeli odaliszkái és a szerezsen szolgáló kíséretében fürdőző alakjai a 19. század orientalizáló aktfestészetéhez, így Ingres képeihez is előképként szolgáltak. Lényegében ez a mű a korszak legtöbbet idézett vizuális tudása a törökségről.

A korszak másik jelentős, nagy hatású sorozata holland mestertől, Caspar Luykentől (1672–1708)⁷⁰ származik. A mű a bécsi udvar kinevezett hitszóno-

1744 között) megrendelésére is készített 70 képet. A hivatalos udvari jelenetek mellett intímabb zsánertémákat is megfestett, mint az *első nap az iskolában*, török, görög és örmény lakodalom stb. A képek a Rijksmuseum (Amszterdam) gyűjteményében találhatóak. Calkoen képeiből *A nagykövet, a szultán és a művész* címen megrendezett kiállítás mind Amszterdamban (2003. júl. 4.–okt. 26.), mind Istanbulban a Topkapi Sarayi Múzeumban (2003. dec 15.–2004. ápr. 15-ig) látható volt (SINT NICOLAAS – BULL – RENDA, 2003, 48.). A Rijksmuseum képein kívül Vanmour képei magángyűjteményekben és a műkereskedelemben is gyakran felbukkannak. Például a Christie’s 2004. június 17-i árverésén (SALE, 1380; LOT, 71.) árverezték egy nagyméretű olajfestményét, amelynek címe *III. Ahmed szultán vadászünnepe* (151 x 225,5 cm). A szabadban pihenő szultánt és kíséretét fehér és fekete bőrű táncosnők és zenészek szórakoztatják. A nézők között egy európai öltözetű hölgy is látható.

⁶⁹ Palotaegyüttes zárt háremmel a nők és a gyermekek részére.

⁷⁰ Caspar Luyken és édesapja Jan a korabeli könyvkiadás egyik fellegvárában, Amsterdamban hírneves illusztrátorok voltak. Apa és fia készítették az egyik leghíresebb mestersé-



28. kép Pipázó török nő. Scotin rézmetszete Jean-Baptiste Vanmour után. FERRIOL: *Recueil de 100 estampes...* Paris, 1714.

kának koncepciója alapján és előszavával jelent meg, I. Lipót császár uralkodása idején: Abraham a SANTA CLARA: *Neu-eröffnete Weltgalleria...* Nürnberg, 1703, Christoph Weigel kiadásában. 100 rézmetszetű lapját Caspar Luyken készítette.⁷¹ Santa Clara, a fanatizmusáról és türelmetlenségéről hírhedt teológus, a *Neu-eröffnete Welt-Galleria* előszavában kirohan azok ellen, akik más népek ruháit öltik magukra és a kötet egyik jelentőségének azt tartja, hogy segít a népek, társadalmi osztályok közti különbségek megláttatásában. Luyken szép rajzú grafikáin mindenesetre nyoma sincs bármiféle részrehajlásnak, vagy szte-

gekről készített sorozatot: LUYKEN, Jan – LUYKEN, Caspar: *Het Menselyk Bedryf. Vertoond, in 100. verbeeldingen...* Amsterdam, 1694. Emellett bibliát, emblematikai munkákat is illusztráltak, több ezer ábrázolás köthető a nevükhöz.

⁷¹ Luyken 1699-ben Nürnbergbe utazott, ahol hat éven át Christoph Weigellel, a híres kiadóval együttműködve több illusztrált könyvet adtak ki. A fenti sorozat egy nem teljes, bekötött példánya megtalálható az MNM TKcs ltsz. 164. alatt. A sorozat tematikájáról lásd még FÜLEMILE, 1993, 141.



29. kép Tschegour-on játszó török nő. Scotin rézmetszete Jean-Baptiste Vanmour után.
FERRIOL: *Recueil de 100 estampes...* Paris, 1714.

reotipizáló gúnyolódásnak. Alakjait, legyen az császárnő vagy hanák paraszt-asszony, német polgár vagy afrikai bennszülött, hasonló empátiával rajzolja meg. A sorozatban 22 lap reprezentálja a török birodalmat: török, görög, örmény, tatár, perzsa alakokkal. Öt darab török nőt ábrázoló lapján a császárnő alakja, táncoló nő, nő otthon, nő fürdőbe menet és nő az utcán látható. Az utóbbi két lapon eltakart arccal, utcai ruhában, a többi három lapon fátyol nélkül örökítette meg a figurákat.

Luyken sorozatát is sokan másolták, hatása inkább a német nyelvterületen mutatható ki⁷² (30–31. kép). A színpadi díszletek, kellékek és jelmezek

⁷² Példaként álljon itt a Nemzeti Múzeum Történeti Képcsarnokában (Jelzet: 165 VII. 554 Kézikönyvtár) található teljes – ugyan 18. századi –, de korábbi munkákból kompiláló viseletkönyv tematikája: Johann Michael FUNCKEN (nyomta és kiadta): *Neu-eröffnetes Amphiteträum... Aller Nationen...* Erfurth 1723. A könyv 4 kötetre tagolódik: I. Europa, II. Africa, III. America IV. Amphitetrum Turcicum. A négy kötetes munkában a Török Birodalomról mint egy kontinensnyi méretű területről 153 viseletképet közöl. Ábrázolásai

megalkotásánál a fent említett viseletsorozatok és az ezek nyomán alkotott orientalizáló kosztümtervek domináltak.



30. kép „Eine Tanzende Türkin” Caspar Luyken rézmetszete, Abraham a SANTA CLARA: *Neu-eröffnete Weltgalleria...* Nürnberg, 1703.

A nyomtatott viseletkönyvek mellett a 16–18. század folyamán nagy számban készültek vízfestésű sorozatok is, meglepő módon a nyomdászatban és grafikában élenjáró vidékeken is. Ezek az albumok egyediek, ábrázolásaik, részletezőbbek és hitelesebbek, mint a sokszorosított sorozatoké. Tulajdonosaik között uralkodókat, főrangú nemeseket, gazdag patríciuscsaládokat, egyetemi professzorokat találhatunk. A kéziratos sorozatok „luxus” igényeket elégítettek ki, s nem egyszer reprezentatív diplomáciai ajándékként cseréltek gazdát. Nem lehet tudni az eredetét, de elképzelhető, hogy a tatari Eszterházyak gyűjteményébe bekerült török tematikájú viseletalbum szintén hasonló célokat szolgált. A 18. század második felében készült Abdul Hamid (1774–1789) udvartartását bemutató olasz szerzőségű, igényesen festett és aranyozott album első kötete maradt fenn 86 lappal (KÖVESDI, 2005, 241–242.) **(5–8. színes melléklet).**

egy részének a Luyken–Weigel-féle sorozat a forrása. Az eredeti finom rézkarcoktól eltérően Funcken másolatai darabos, elnagyolt és elrajzolt fametszetek.

A középkor és reneszánsz a *Kelet mint a gonosz attribútuma*, vagy a manierizmus és barokk csataképeinek és triumfusainak a *Kelet mint bestiális „ősellenség”*



31. kép „Eine Türkin ins Bad gehend” Caspar Luyken rézmetszete, Abraham a SANTA CLARA: *Neu-eröffnete Weltgalleria...* Nürnberg, 1703.

ség” jelentése után a 18. századra egy új, megszelídített és egyre eroticizáltabb Kelet-kép volt kialakulóban. Az új törökség-kép hangsúlyozta a *kuriozitást*, kiemelt kíváncsisággal fordult a *férfi-nő viszony*, a többnejűség, a háremek kérdése felé. A 18. századi Európa a többnejűséget már nem mint az erkölcs-telenség elrettentő szörnyűségét látta, hanem gondolatának csiklandozó frivolitásán mulatott. A háremek érzéki, bizsergető és borzongató világába akartak belelátni a kor népszerű irodalmának olvasói. A szerzők már igyekeztek úgy fogalmazni, hogy írásaik a női olvasóiknak is élvezhető legyen. Nem csoda, hogy az olvasás, maga az olvasó nő is, mint egy kéjes és intim aktus szereplője jelenik meg népszerű francia grafikákon. Például N. Ponce Ch. Eisen után 1770 körül készített az *Olvasó nő* (La liseuse) című rézkarcán (RÉAU, 1928, 37. tábla) a szépség, mint egy Vénusz – a Tizianói klasszikus akt-hagyomány minden kellékével körülvéve –, félig felöltözötten, lenge alsóruhában és erotikus elengedtségben hever egy pamlagon. A kép kísérő szövege a „Himnusz a



32. kép Louise Élisabeth Vigée Le Brun: *Giuseppina Grassini Zaire címszerepében* Peter von Winter operájában, 1805. A franciaországi fellépésekor Napóleon udvarlását fogadó Grassini korának ünnepelelt operaénekes volt. Le Brun három portréja közül kettőn orientális jelmezben ült modellt a primadonna.

csókhoz” egy sora nyersfordításban így hangzik: „... Jer játsz a lírámon, hogy megismerd bódulatodat az én hevülő forróságomban.”

Az *Ezeregyéjszaka* meséi 1704-ben jelent meg francia fordításban, és hatására rendkívül népszerűvé váltak a keleti környezetben játszódó szerelmi történetek. A színtelen-szagtalan görög-római klasszicista heroizálásra már ráunt a közönség. VOLTAIRE (1694–1773) nem egy drámáját egzotikus miliőbe helyezte: a *Zaire Szentföldön*,⁷³ (32. kép) a *Mahomet ou le fanatisme* Arábiában, a *Les Guébres* Indiában, az *Alzire* Amerikában. a *L'Orphelin de la Chine* Kínában játszódik. Az erotikát, sőt pornográfiát a legnagyobbak sem kerülték. DIDEROT (1713–1784) erotikus regénye a *Les bijoux indiscrets* vagy az ifjabb CREBILLON (1707–1777) *Le sofa*-ja is keleti környezetben játszódik. A keleti témák és jelmez a színházi színpadokon is teret hódított magának, csakúgy, ahogy az *Alla Turca*⁷⁴ divatja a zenét és az operaszínpadot sem kerülte el.⁷⁵

⁷³ Bár a történet a keresztes háborúk idején játszódik, a darab bevallottan állította szembe a török szokásokat a keresztényekével. A Comedie-Francaise-ben 1732-ben tartott első bemutatóra a jelmezek „à la turque” módra készültek (HAWKINS-DADY, 1992, 929.). A téma népszerűségét mutatja, hogy Johann Michael Haydn (1737–1806) 1777-ben „Alkalmi zene Voltaire Zaire”-jéhez címen komponált zenét.

⁷⁴ „Alla Turca” – a török janicsár katonai zenekarok zenéjét utánzó indulószerű, tempós, törökös hangzású európai zenedarab. Törökös zenét számos nagy európai zeneszerző írt, köztük Mozart, Haydn, Gluck, Rossini, Beethoven. 1699-ben amikor Ausztria és a török Porta megkötötte a karlowitz-i békét, a török delegáció egy janicsár zenekart hozott más előadókkal együtt Bécsbe, akik hosszabb időn keresztül játszottak ott. Ez az esemény nagy lendületet adott a török zene iránti európai érdeklődésnek. Az 1720-as években előbb a lengyel, és orosz-, majd a porosz és osztrák udvar is egy-egy teljes zenekart kapott ajándékba a Portától, amit az 1770-es években számos európai ország követett a janicsár zenekarok divatjában. A török zenészek valós importja után a későbbiekben az a szokás alakult ki, hogy a török hangszereket fekete bőrű, keleti öltözetű muzikusokra osztották ki (lásd FARMER, 1950).

⁷⁵ Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) első operája a „Zaide” (1779), még a „Szöktetés a Szerájból” (bemutató 1782) megírása előtt is már „Turkopera” volt. Bár a Zaide-ot nem

Az orientalizálás mindenesetre már nem csupán a keleti témák ábrázolását vagy színpadias megjelenítését jelentette, hanem egy általánosabb jelenségkört: a divat, a társadalmi reprezentáció és szórakozás új kifejezési formáit. Például a kávéivás meghonosításához nagyban hozzájárult a szultáni követ (Mütefferika Süleyman Ağa, 1669) párizsi háza, ahonnan az előkelő társaságnak adott kávé-ceremoniák hírére hamar elvitték.⁷⁶ A turquiserie divatjának részeként, a török öltözet viselése, a szőnyegen, párnán ülés, a kávé és a sörbet fogyasztás, a dohányzás és tubákolás szokása ezidőben kezdett terjedni (lásd 37. képet és a **3. színes mellékletet**). A szőnyegcsomózást török mintára 1608-tól kezdték el sikeresen meghonosítani Franciaországban.⁷⁷ A gyártás központja 1628-tól Savonnerie manufaktúra lett Chaillotban, ahol török alapokon, de sajátosan franciás stílusú, elegáns ornamentikát hoztak létre.⁷⁸ A Savonnerie szőnyeg a legpazarabb diplomáciai ajándékok közé tartozott. A luxuscikknek számító keleti selyem importját kiváltani akaró francia selyemipar is ebben a korszakban lendült fel.⁷⁹

A 18. század társasági élete, szokásainak konvencionális kötöttsége ellenére is, a magánéletnek, az intim szférának bizonyos eseményeit publikussá tette. A „leveé”, a reggeli audienciák, a vendégek hálósobai fogadásának része volt a könnyedebb otthoni „negligée” öltözetek nyilvános viselése. A férfiak a kényelmetlen, rosszul szabott formális ruháik helyett szívesen hordták a keleti selymekből, brokátból varrt bő, laza esésű, kaftánra emlékeztető fésülködő köpenyt, a *banyan*-t. Hozzá szintén keleties fejfedőket és papucsokat húztak. Törököket mímelő férfiak és nők a kényúr és a háremhölgy szerepébe képzeltek magukat. A keleties darabok viselésének megvolt a maga arisztokratikus eleganciája.⁸⁰ (33–34. kép)

fejezte be, már egy eredeti, orientalizáló zenei nyelvezetet alakított ki. A főhős egy nyugati rabnő, aki Szulejmán udvarában él és szerelmes egy európai rabszolgába. Megszöknék, elfogják őket, de végül Szulejmán szabadon engedi őket, hogy hazatérve elmondhassák, hogy Keleten is van igazságos jogrend. Az orientalizmus kutatása a zene és a zenés színház történetében is reneszánszát éli (lásd például HEAD, 2000).

⁷⁶ Párizsban az első francia kávéház a Café Procope 1686-tól működött. Bár az olaszok, angolok, hollandok időben megelőzték a franciákat, Velencében például 1645-ben nyílt az első kávéház, az észak-német kikötőkben az 1670-es években, Bécsben 1683-ban.

⁷⁷ A levantei tapasztalatszerzéséből hazatérő Pierre Dupontnak és segédjének, Simon Lourdet-nak volt köszönhető a gyakorlat meghonosítása. DUPONT értekezése: *La Stomatourgie, ou Traité de la Fabrication des tapis de Turquie...* Paris, 1632.

⁷⁸ A manufaktúra monopóliumát, mely elsősorban a Louvre számára dolgozott, a korona majd 150 éven át megtartotta. A 18. század közepétől Aubussonban is alapult szőnyegkészítő manufaktúra.

⁷⁹ Lyonban a selyemszövés Colbert ösztönzésére, 1620 és 1685 között – a nantesi ediktum visszavonásáig –, virágzott, majd a 18. századi fellendülést a francia forradalom tette tönkre.

⁸⁰ Az orientalizálásról az európai öltözködés és a divat történetében lásd a Costume Institute,



33. kép Török női kaftán, 18. század vége, 19. század eleje, mintás selyem és pamut.

Jó példaként szolgál Charles Gravier Vergennes francia nagykövet (1754–1768) impozáns portréja, amit Antoine de Favray, Konstantinápolyban kilenc évet élt francia festő készített. **(1. színes melléklet)**. A festőisége miatt a keleti öltözet viszont egyre gyakrabban tűnt fel hölgyeken is. Például Jean-Baptiste Greuze (1725–1805) 1790-ben készített Marie-Madeline Guimard-ról, Párizs ünnepelt balerínájáról egy portrét, amelyen a táncosnő a színpadi öltözet részeként turbánt, török bugyogót, hozzá prémszegélyes, a korabeli orientalizáló divatnak megfelelő „Robe a la Turque” kék selyem kaftánt visel **(2. színes melléklet)**.

A svájci Jean Etienne Liotard (1702–1789) először mint miniatúrfestő képzezte magát,

Az össztársadalmi szerepjátászás része volt az is, hogy perzsa és török eredetinek tűnő, vagy dekoratív, jelmezszerű, artisztikus keleti ruhák a 18. század portréfestészetében is gyakran jelennek meg férfiakon és hölgyeken egyaránt. A reprezentatív portrékon megörökített illusztris férfialakokon az egzotikus öltözet, a társadalmi rang kifejezését szolgálta. Utazást kedvelő világfik, vagy a gazdasági és diplomáciai kolónia tagjai ekként utaltak a Kelettel való kapcsolataikra.



34. kép Német úr fametszetes képe egy viseletsorozatból, Erfurth 1723. Az úr otthoni negligébe öltözött (keleties köntös, ún. ‘banyan’ és dohányzó sapka), kezében szerelmes levél, mögötte felakasztva a levett parókái és formális ruhái.

Metropolitan Museum of Art, New York kiállítás-katalógusát (MARTIN – KODA, 1994). Az orientalizálás divatjának kétségtelen lendületet adtak az olyan extravagáns és arisztokratikus példaképek is, mint XV. Lajos szeretője, Marquise de Pompadour. Budoárját Carle van Loo 1747-ben készített nagyméretű zsánerképeivel díszítette, amelyeken a megrendelő szultánának öltözve látható a szerájban (Musée des Arts Décoratifs, Párizs).



35. kép Jean-Étienne Liotard: *Maria Adelaide hercegnő török ruhában*, 1753.

majd briliáns pasztelltechnikájáról vált híressé. Életéből négy évet (1738–1742) Konstantinápolyban töltött, ahol a brit kolónia portrémegrendeléseinek tett eleget. Szakállat növesztett, török ruhában járt, emiatt sokan csak a „török festőként” nevezték. Hazatérte után Európa arisztokratái kapkodtak utána. Zsánerképein gyakran láthatók keleti alakok és enteriőrök. Számos portréjának európai modelljét is török ruhában festette meg. XV. Lajos lánya, Marie Adelaide (35. kép) portréján Liotard megörökítette a könyvolvasásba feledkező lányt, amint egy zöld dívány sarkában, otthonos elengedettséggel pihen. A ruházat részletei, az anyagok textúrája élettel telített. Liotard bensőséges csendet árasztó képeinek sajátos, sallangmentes realizmusa egyedülálló mind a 18. században, mind az orientalizáló festészet történetében.

A 18. század reprezentatív portréfestészetének volt egy intimebb válfaja az ún. ‘elégikus’ vagy ‘poétikus portré’. A kor arisztokrata hölgyei és ünnepest szépségei hanyagul elegáns pózban, a testet sejtelmesen megmutató antikizáló leplekben, bukolikus vagy orientalizáló jelmezben festették meg magukat parkban, balkonon, klasszikus romok, kígyózó drapériák kellékei között, az ég viharos fényjátékával kísérve. Ezeken a portrékon az orientalizáló női ruhának van egy festői ideáltípusa, amely mind a francia, mind az angol festészetben hasonló. Könnyű, áttetsző, hosszú selymekendőkből artisztikusan csavart turbánszerű

fejfedők, finom tüllanyagú alsóruha fölött viselt, sálövvel átfogott, mellen keresztezett, bő omlású selyem vagy bársony köntösök jellemzik, amelyek drapériaszzerű látványukkal és monokrom színfoltjukkal keltenek festői hatást. Az angolok közül például Sir Joshua Reynolds (1723–1792) öltöztette szívesen előkelő modelljeit – és önmagát is – keleties ruhákba. Az európai arisztokrata körökben igen népszerű francia portréfestőnő, Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842) is gyakran festette meg előkelő modelljeit orientális hatású öltözetben. A fél- vagy háromnegyed alakos portrékon a keleties hangulatteremtés eszköze az öltözetten kívül, a könyöklőként használt nagy bársonypárna is, amelyen a portré alanyai elegáns közvetlenséggel pihentetik a karjukat.⁸¹

A rokokó *fête galante* festő Jean-Honore Fragonard (1732–1806) is megfestette egy török ruhás szultána ideálképét.⁸² Mindezen művészeket csak a megfestett téma hasonlósága okán említjük együtt, hiszen összevethetetlenül nagy a különbség Liotard időtlen zománccfényezett realizmusa, Reynolds hűvösen elegáns modorossága, Le Brun nőies bájú finomkodása, vagy Fragonard porcelánfiguraszerű, valótlannal idilli baba-hercegnőcskéjének dekorativitása között.

A 18. század rokokó művészetében a *nő, mint az erotikus képzelet játszódásának a tárgya*, minden korábbi korszaknál nyilvánvalóbban és sokrétűbben jelenik meg. A *nő erotikumának és a kelet egzotikumának összekapcsolása* a 18. század irodalmában sokkal inkább tetten érhető, mint a képzőművészetében. Itt figyelhető meg az a hiányzónak tűnő láncszem, hogy miként lesz a *felöltözött keleti nőből keleti akt*. A keleti nő korábbi vizuális megjelenítéséhez a felöltözöttség elmaradhatatlanul, attribútumszerűen hozzátartozott. A 18. század irodalmi imaginációja szülte frivol, erotikus konnotáció, az a mögöttes gondolati tartomány, amely a korábbi felöltözött nő ikonográfiai hagyományán változtatva, lehetővé tette a mezítelenség láttatását, a keleti akt megalkotását, s ezzel a 19. századra, a romantikában a keleti nő ábrázolásának új fejezetét készítette elő.

Francois Boucher (1703–1770), valamint Jean-Antoine Watteau (1684–1721) és Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) az aktfestészet rokokó szellemű nagy megújítói. Boucher mesteri rajztudással bánik meleg tónusú vörös-fehér krétarajzain a mozgó, csavarodó test látványával. Azt a finom érzékiséget és meghitt szenzibilitást, ahogyan rajzain az akt kompozíciójával kísérletezik, sem a

⁸¹ Néhány példa Vigée Le Brun portréi közül az orientalizáló öltözetre az első retrospektív Le Brun kiállítást rendező KIMBELL Art Museum kiállítási katalógusából (katalógusának digitális változata: <http://www.batguano.com/kamvlbcatalog.html> 2015. 12. 14.) *Duchesse D'Orleans* – 1789, (katalógus no 28), *Countess Skavronskaya* – 1790 (katalógus no 30.), *Princess Galitzyna* – 1797 (katalógus no 48.) (2015. december 14.)

⁸² Jean-Honore Fragonard: „*Sultane sur une ottomane*”, 1772–1776 között, Ball State University Museum of Art, Indiana (leltsz. BSU 1995.035.127.)



36. kép François Boucher: *Barna odaliszk*, olaj vásznon, 1740–1749.

romantikus, sem az akadémikus akt nem éri utol, és majd csak a 19. századvég degas-i rajzaiban köszön vissza. Bár Boucher számos festményén még az antik tematika részeként festi meg aktjait, néhány képén már nem keresi a mitológiai álcázás legalizáló leplét. Ő az első, aki aktot fest orientalizáló címmel. Akt odaliszkjainak két kompozíciós változata van. A barna hajú odaliszk derekáig felhúzott ingben kék pamlagon hasal szétnyitott lábakkal, kitárulkozóan.⁸³ (36. kép) A szőke odaliszk fedetlen testtel, bájosan kíváncsi játékosággal, öntudatlanul hívogató mozdulattal hasal egy zöldessárga pamlagon, mellette a vörös rózsza Vénusz attribútuma.⁸⁴ A szőke és barna odaliszk változatain alig találunk keleti utalásokat, itt az erotikus akt és az odaliszk (mint a keleti nő archetípusa) között a kapcsolat rövidre záródik. Boucher az, aki nemcsak megteremti a rokokó akt típusát, hanem ezt az akt típust egyben a Kelet fogalmához is köti.

A 18. század számára tehát a *turquiserie* (akárcsak a *chinoiserie*) játék csupán. Örömteli, dekoratív, a lényeg mélyére nem hatoló formalitás (37–38. kép és a 3–4. színes melléklet). Játék akkor is, kellemes, elbűvölő és izgató, amikor egyesíti a *turquiserie* divatját az akt újrafelfedezésével. A rokokó *turquiserie*

⁸³ Boucher: *Odalisque* 1745 és 1753 Louvre, Paris.

⁸⁴ Boucher: *Heverő lány* (Louise O'Murphy) 1751, Wallraf-Richartz Museum, Köln és *Pihenő lány* 1752, Alte Pinakothek Munich.



37. kép Törökfejes tubákos szelence, porcelán és réz, Bilston, Anglia, 1765–1770.

akt nem súlyosabb és nem komolyabb, mint egy szappanbuborék. Közben e könnyűség antitéziseként érezhetően formálódik az a másfajta szemlélet, amely a felvilágosodás eszmerendszeréből nő ki, a valóság megismerésének őszintébb igényéből fakad, az összehasonlításkor nem elfogult, keresi és tiszteli a másokban az értéket. Ez a szemlélet felfedezi a jóságos és bölcs Kelet-képét. Ez visz el a Mozart-opera filozofikus világának sarastrói Kelet jelképéhez és ugyanez vezet el a goethei preromantika *Nyugat-keleti díván* versei patriarkális „Isten földje napkelet!”⁸⁵ életbölcsességéhez.

A 18. század a nő felfedezésének más útját is kínálja. A kor a nő egyenjogúsításának százada is, legalábbis az *ancien régime* szalonjainak éteri szellemvilágában. A kor frivol erotikus irodalmi divatjának nem kisebb név, mint a francia filozófus MONTESQUIEU (1689–1755) is megadta magát, ugyanakkor, amikor az értelemmel és akarattal rendelkező nő egyéni szabadságát pontosan a keleti nő alakján keresztül mutat-



38. kép Szultána a fürdőben, François Boucher rajza, Augustin Duflos le jeune rézkarca.

⁸⁵ Johann Wolfgang Goethe: Talizmánok (Kálnoky László ford.) GOETHE, 1982, 436.

ta meg. Álnéven írta leghíresebb, legolvasottabb munkáját, a *Perzsa levelek*-et (1721). A korabeli utazási irodalom valóságfeltáró technikáját mímelő fikció azonban több mint kéjes kukkolás a mámor, a szadisztikus büntetés és a nő kiszolgáltatottság testi és lelki kitárulkozásába. Montesquieu a Párizsba látogató keleti urak szemén át láttatja a két világ és jogrend összehasonlítását, amelyből nem marad el a nyugati társadalom kritikája sem. A kötet végén, az utolsó levélben a kényúrt megcsaló kedvenc feleség, aki titkon mást szeretett, s akiért az önkezű halált is vállalta, így ír urának: *„Hogyan is képzeltél oly együgyűnek, hogy elhiggyem: csupán azért élek a földön, hogy szeszélyeidet imádjam, s míg te magadnak mindent megengedsz, jogod van minden vágyamat letarolni? Nem; lehet, hogy szolgaságban éltem, de lélekben mindig szabad voltam... és szellemem mindig független maradt.”* (MONTESQUIEU, 1981, 373.) A hősnő szájába adott mondatok az európai felvilágosodás morális viszolygását fejezik ki az igazságtalan jog és társadalmi rend zsarnoki elnyomásától.

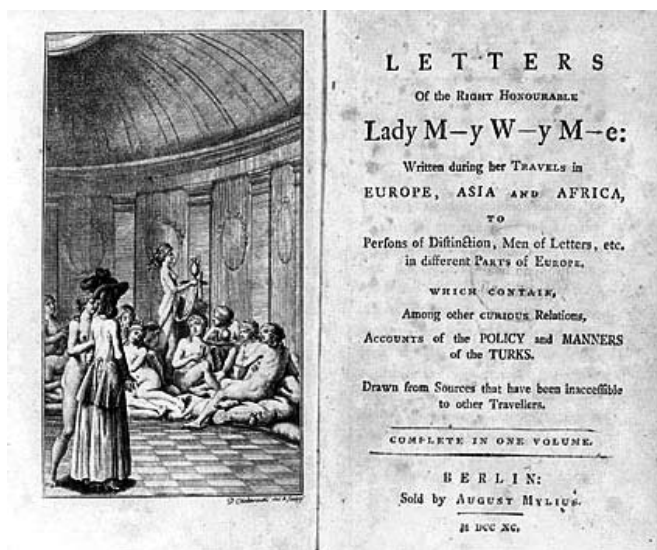
A 18. század már nemcsak a híres „cortigiani”-knak és mistresseknek adta meg a műveltség megszerzésének és csillogtatásának lehetőségét. A szellemes társasági szórakoztatás ünnevelt csillagai jó házból való arisztokrata hölgyek voltak. Az angol Lady Mary Wortley Montague (Duke of Kingston lánya) (1689–1762) török portáról írt levelei nem a fiktív episztolaregény műfajához tartoznak.⁸⁶ Az 1716-ban a Konstantinápolyba akkreditált brit diplomata férjét elkísérő asszony minden megismerési vágyával csodálkozik rá a Kelet és a keleti nő valóságos világára. Megtanul törökül, ő és később kelet-utazóvá vált fia török ruhát öltenek.⁸⁷ Lady Montague az első európai nő, aki nemcsak bebocsátást nyert a török társadalom legmagasabb köreibe és a háremekbe (1718-ban a szultánával is találkozik⁸⁸) hanem empatikus beleérző képességgel látja meg a keleti nő életének fény- és árnyoldalait. Az ő Kelet-képe már nem orientalizáló fikció, hanem szinte etnográfiai pontosságú társadalomleírás⁸⁹ (39. kép).

⁸⁶ Szerzőjük nem is annak szánta, a leveleket csak halála után rendezték kötetbe és adták ki Párizsban (MONTAGUE, 1799).

⁸⁷ Anya és kisleány portréját török ruhában, török szolgákkal és a háttérben Konstantinápoly látképével a fent tárgyalt Jean Baptiste Vanmour is megfestette 1717-ben (National Portrait Gallery, London, lelt. sz. NPG 3924.).

⁸⁸ A találkozás leírásából kiviláglik, hogy Lady Montagu mennyire lenyűgözte a még az európai királyi udvarokban sem látott, elképzelhetetlen pompa. A szerzőnő szívesen veszik el a ruhák, az anyagok, az ékszerek, a tárgyak részletező leírásában. Bármerre is jár, az, ahogyan leveleiben rendszeresen, kihegyezett figyelemmel és élénk kritikával jellemzi a ruházkodást, mutatja, hogy kora hierarchikus rendi társadalmában milyen kiemelt jelölő szerepe volt az öltözködésnek. Lady Montague leírásai is jól illusztrálják, hogy a Kelet percepciójához és reprezentálásához a tárgyi környezet, legfőképpen az öltözködés kuriozitása a legfőbb kulcs a korabeli európai szemlélő számára.

⁸⁹ Lady Montague felvilágosultságára jellemző, hogy látva a himlóoltás török gyakorlatát, az oltás európai bevezetését is kezdeményezte.



39. kép Daniel Chodowiecki címlapja Lady M-y W-y Montague leveleinek 1790-es kiadásához, amelyen a szerző látogatását mutatja be a szófiai török női fürdőben.

Lady Montague leveleinek és Montesquieu regényének társadalomlátása az, amely – ugyanakkor, amikor megszületik a keleti nőnek, mint kiszolgáltatott erotikus árucikknek a könnyen silány pornográfiába és giccsbe manipulálható topozsa – megmutatja azt az emelkedettebb gondolatiságot, amelynek jelképi erejű megfogalmazása szintén a romantika korára lesz jellemző. A leláncolt, rabszolgapiacra mustrára kitett, eltárgyasított nő megalázottságában is felmagasodik, immanens belső szabadságának megőrzésével együtt. Így a leláncolt keleti nő képe a viktoriánus korszakban már nemcsak a kéjes kukkolás perverzítésének enged teret, hanem a modern világ megkövetelte személyes polgári szabadság és a rabszolgák felszabadításának jelképi erejű megfogalmazásává is válik.

A 19. századi orientalizmus⁹⁰

A 18. század rokokó világának játékos budoárintimitása a keletiség fogalmához új sztereotípiákat kapcsolt. Európának a Kelet iránti érdeklődésében sok min-

⁹⁰ A 18. és 19. századot tárgyaló fejezet egyes szövegrészletei már megjelentek korábban (FÜLEMILE, 2005). A tanulmány – Marastoni Jakab egy görög nőt ábrázoló festménye kapcsán – elsősorban a 19. század magyar művészeti életében jelentkező orientalizáló tendenciákat tárgyalja, ezért itt a magyar anyag elemzésétől eltekintünk.

den differenciálatlanul jelent meg, amit a soknemzetiségű Török Birodalom népessége kínált. A Török Birodalommal együtt tartották számon az általuk leigázott és kultúrájában részben törökössé vált területek népeit is. Görögök, zsidók, perzsák, circassiaiak, albánok, mamelukok, egyiptomiak, marokkóiak mind részei voltak egy sztereotipizáló általános Kelet-képnek.

A 18. századi népkarakterológiák a törökök jellegzetes tulajdonságai között már nemcsak a harciasságot, vérszomjasságot említik, hanem a renyhesség, lustaság, butaság, sunyiság szintén dehonesztáló, de már lényegesen békésebb és köznapibb jelzői is szerepelnek a felsorolásában.⁹¹ Ezek a sztereotípiák aztán szívósan éltek tovább a 19. században is.

A „klimatikus determinizmus”, az a gondolat, hogy az éghajlat az ott élő népek szokásait, társadalmi intézményeit, kormányzati rendszereit, gondolkodását, pszichéjét, jellemét, morálját befolyásolja, régi keletű és az antikvitástól (Arisztotelész) nyomon követhető. Megjelenik a középkori teológusok és iszlám tudósok argumentumaiban (Ibn Khaldun), az utazásirodalomban, a humanizmus és a felvilágosodás gondolkodóinak műveiben (például Jean Bodin, Montesquieu)⁹² egészen a 19. századi tudományos és áltudományos vulgár értelmezéseken át a koloniális ideológia érvrendszeréig.

A 19. század elejének korai, pszichologizáló néplélek sztereotípiáit tükröző orvosi és földrajzi tudományos munkákból erre a felfogásra számos példa idézhető. A Tudományos Gyűjtemény 1817. évi számában közölt tanulmány néhány sora például így hangzik:⁹³ *„Tudatlanság együtt jár a púhultsággal, mivel az a Lelket megalacsonyította, és csúszó mászóvá teszi... A később üdöbéli Görögök és Rómaiak tudatlanokká váltak, és ugyan azért az egész világ előtt kicsiny lelküekké, bújákká, és elpuhultakká lettek. Éppen ezt lehet mondani egyéb Napkeleti Népekről is.... A ki nem gondolkodik, az érezni akar... hogy tehát ők az unalmat rövidítsék, magokat a gyönyörűségekre ingerlik.”* A gyönyör keresése *„a buta és röst” ember egyedüli foglalatossága. A szerelem „emezt puhává, s aszanyossá teszi...”* A fenti szöveg nem az egyedüli a Tudományos Gyűjtemény cikk-kínálatában. Egy másik szerző „Schaw, Anglus Orvost” idézi: *„A Maurok, mint a több Napkeleti Nemzetiségek sklávoknak (rabszolga)*

⁹¹ Lásd például azt a grafikai előképek alapján ismeretlen stájer mester által festett nagy alakú olajfestményt (104 x 126 cm, Österreichischen Museums für Volkskunde, Wien), amely táblázatba szedve írja le az európai népekről, köztük a törökökről és görögökről alkotott közkeletű, sztereotípiákat. A szöveget közli magyar fordításban (VÖRÖS, 1987). A festmény nem az egyedüli a maga nemében, további hat változata ismert más osztrák gyűjteményekből is.

⁹² DJAIT, 1985, 21–29. „French Intellectuals and Islam”; CURTIS, 2009, 72–102. „The Oriental Despotism of Montesquieu”.

⁹³ M. J. A Tudatlanságról, és annak természetes következéseiről. *Tudományos Gyűjtemény* 1817. IV. kötet 92–96. 93.



40. kép Divatkép. *Heideloff's Gallery of Fashion*, 1795. A „nappali öltözet” leírása kiemeli az orientális divathatásokat, mint turbánfélék strucc tollal, „polonaise” „circassiai” ujjal, finom selyemmuszlin, és könnyű fémszállal hímzett anyagok.

1801). Ennek, mint a nagypolitika oly sok más eseményének a hatása azonnal érezhető volt az empire dekoratív művészetében és divatjában. A különféle artisztikus turbánfélék az 1810-es évek női divatjában, majd újra az 1830-as évek közepén, nagy népszerűségnek örvendtek (40. kép). A keletről hozott luxuscikkek legkeresettebbje az indiai kasmírsál, amely a 19. század első felének női ruhátlárának elmaradhatatlan elemévé vált. A vagyont érő varrott és szövött eredeti kasmírkendőt Európában is utánózták francia, angol, lengyel textilmanufaktúrákban. Nemcsak komoly pénzbeli értéke miatt számított presztízstárgynak. Elegáns, könnyed viselésének százféle módja volt, arisztokratikus beavatottságot kívánt, a kellem, a stílus, a társasági nagyvonalúság, kifejezését látták megtestesülni benne (FÜLEMILE, 2006). A divat szintjén jelentkező orientalizálásban a hangzatos elnevezések ellenére⁹⁴ sincsen árnyalt geográfiai fókusz, az etnikus

születettvén, minden munkának ellenségei, a ’melyből ők tüstént hasznót nem vehetnek.” (TÓTH, 1818, 25.) Általános sztereotípiájává vált ez a kornak a keleti népekről. Mindaz, ami az érzékek felcsigázását és kényeztetését szolgálta – testi csábítás, fürdők, heverészás, dohányzás, az érzékek ingerlése a gazdag környezet, színek és ékszerek látványa, a zene, a tánc, az illatok, a narkotikumok által –, bevonult a keletiség ábrázolásának irodalmi és képzőművészeti eszközei közé a 19. század orientalizáló zsánerképein.

A korszak történelmi eseményei is újra és újra „Európa beteg embere”, a lassú agóniáját szenvedő Oszmán Birodalom felé fordították a térség felosztásáról álmodozó európai nagyhatalmak figyelmét. A nyitányt Napóleon egyiptomi kalandja adta (1798–

⁹⁴ Például az 1780-as években divatos női köntös a „circassiane” a nevét a *Galleries des Modes* párizsi divatlap szerint a szultán háremének legszebb hölgyei után kapta (RIBEIRO,

tárgyak könnyen felcserélhetőek, indiai, egyiptomi, görög, török vagy perzsa majdhogynem mindegy volt az általános keletre utaló gesztusokban.

Az európai közvéleményt a török elleni felkelések véres eseményeinek hírei gyakran foglalkoztatták, amelyek a század folyamán hol itt, hol ott szökkentek lángba a Balkánon. A heroikus görög szabadságharc (1821–1829) iránti tüntető szimpátiájukat fejezték ki sokan az európai elit és művészvilág tagjai közül a görög ruha viselésével. (Ez szintén nyomon követhető a portréfestészetben.) A görög szabadságharcért harcoló Lord Byron számára a görög öltözet, nemcsak pozór szerepjátszás, hanem egy eszme jelképi erejű hirdetése volt.

A század során nemcsak az egyiptomi és görög kérdés, hanem Algier 1830-as francia elfoglalása is Észak-Afrika és az arab világ felé terelte a figyelmet. Az 1850-as, 1860-as éveknek is megvolt a maga orientális hulláma. Az *alla Turca* divatja a krími háborúval (1854–1855) és a Szuezi csatorna 1869-es megnyitásával újabb lendületet vett, és ez tartott egészen az 1870-es évek végéig, a balkáni török uralmat lezáró berlini kongresszusig (1878) (43–44. kép).



41. kép Francia nyomott mintás pamutvászon orientalizáló jelenettel, 19. század közepe.

Az 1851-es londoni Nagy Kiállításon, a Kristálypalotában többek között külön-külön udvarral szerepelt India, Afrika, Nyugat-India, Ceylon, Perzsia, Görögország, Egyiptom és Törökország. Ettől kezdve a nagy ipari és világkiál-

2002, 270.). A 40. képen látható divatkép leírásában 1795-ben megint feltűnik a „circassiai” kifejezés.

lításokon (például 1855, 1867 Párizs, 1862 London stb.) egyre nagyobb érdeklődéssel fordultak a keleti tárgyak iránt. A feltámadó kereslettel az európai textilipar is igyekezett lépést tartani (41. kép).

A turizmus jelenségének tömegesebbé válásával a korai képeslapok és reklámgrafikák is szívesen népszerűsítették kínálnivalójukat az egzotikus keleti nő imázsával (42. és 47. kép).

Az orientalizálás divatja a fotográfiában sokáig, egészen az 1890-es évekig nyomon követhető. A jelmezes szerepeket játszó portréalanyok és élőképek megörökítése már nem a portréfestők, hanem a fotográfusok feladata volt. A portrék mellett profánabb örömmel is szórakoztatták a vevőiket. A professzionális és műkedvelő fotográfusok szívesen rendeztek be olyan atelier jeleneteket, amelyekben pamlagon elnyúló felöltözött és mezítelen odaliszkák és táncoló hűrik láthatók. A korai fotók és a festészeti és grafikai ábrázolások – mint kompozíciós előképek – közötti mély kapcsolatot nyilvánvaló (11. színes melléklet).

Nyugat-Európa festészetében a 19. század elejétől a Kelet újrafelfedezésének egy minden korábbinál erőteljesebb hulláma indult. A romantika egzotikum-keresése, vonzódása a különleges távoli helyszínek és festői témák iránt, elvágyódása a régmúlt „aranykor” világába, a Keletben együtt látta megtestesítve mindazt, amit olthatatlan lendülettel keresett. „Napkeletre, fuss el messze, ősi szellőt lélegezve... Ott valódi tisztaságban, eredetnek mélyét lássam... Pásztorokkal keveredni, oázisba heveredni...” – írta Goethe 1819-ben *Hegire* című versében.⁹⁵ A sorok, mintha programadó jelmondatai volnának a festészeti orientalizmusnak.

Az orientalizmus nem sorolható be egy stílus vagy iskola égisze alá. Ingres klasszicizmusától Delacroix romantikájáig, Gérôme akadémikus polírozott naturalizmusától, Leighton preraffaelita manírjain át Renoir impresszionista színkezeléséig nagy a kaleidoszkópja a különböző irányzatokat képviselő festőknek.

Az orientalizáló festészet⁹⁶ a 19. század nézőinek a kuriozitás, a borzongás, a fojtott erotikum és a bőbeszédű zsáner iránti vágyát egyaránt kielégí-



42. kép Reklámgrafika, World's Smokers sorozat, Allen & Ginter Cigarettes (Richmond, Virginia), színezett litográfia, 1888.

⁹⁵ GOETHE, 1982, 433. Vas István fordítása.

⁹⁶ Bár a hagyományos művészettörténet-írás sokáig figyelmen kívül hagyta az orientalista festészet termésének nagy részét, mint álművészetet, újabban e terület felé is egyre fokozódó figyelemmel fordul a kutatás és a műkereskedelem.



43. kép Eugénie császárnő, III. Napóleon felesége odaliszknak öltözve. Pierre-Louis Pierson színezett fotója, 1861–1865.

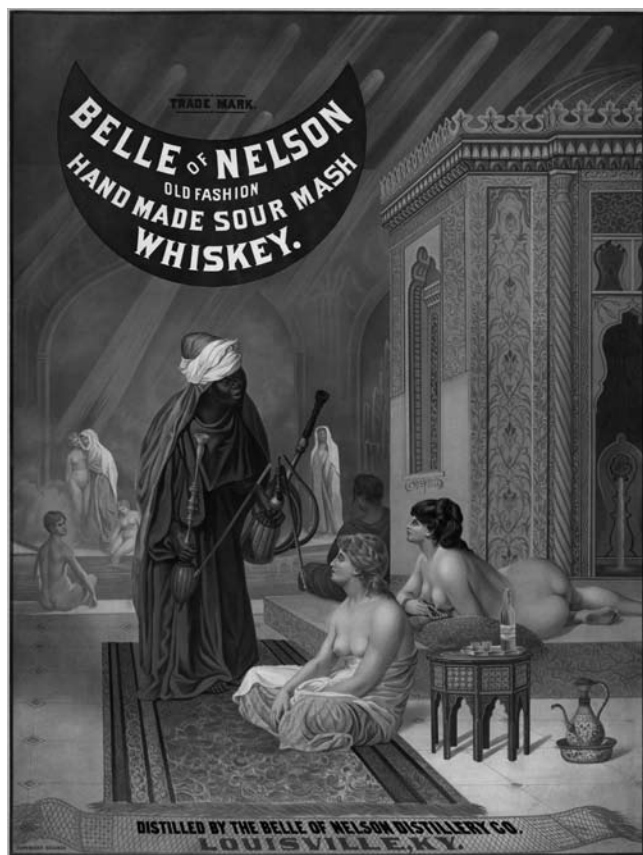
tette. Kedvelt „férfias” témák voltak: a „Bashi-Bazouk” zsoldosok és a núbiai palotaőrök, gazdag moresque enteriőrök, rabszolgapiac, utca- és bazárjelenetek árusokkal és kézművesekkel, tigrises vadászatok képe. Mindazonáltal a keleti témák között – Ingres és Delacroix festészetétől kezdve – az odaliszk alakjának megrajzolása, s a zsánerszerű hárem és fürdőjelenetek váltak a legnépszerűbbé (45. kép). Aktként, felöltözötten vagy a levetkezetség különböző fokozataiban; egyedül, vagy kísérekkel (fekete szolgák, eunuchok, táncosok zenészek, más háremhölgyek) gazdag keleti enteriőrben, kényelmes pamlagon végignyúlva, vagy a fürdőben ábrázolták leginkább alakjukat.

A leláncolt rabszolganő alakja a klasszikus sziklához láncolt Androméda aktját idézi. A kíváncsi tekinteteknek keresztútjében álló kiszolgáltatott nőt megjelenítő „voyörisztikus” témák a század hetvenes, nyolcvanas éveitől tűntek föl. A keleti környezet fotórealista részletei a jelenetek zavarbaejtő, sokkoló hatását fokozzák. A leláncolt megkötözött akt alakjának esszenciális minősége a passzivitás, amely a jelenet szadisztikus voltát még inkább kiemeli.

A kor egyik leghíresebb leláncolt odaliszkja egy klasszicista szobor volt, az amerikai Hiram Powers műve: a *Görög rabszol-*



44. kép Hegyes orrú, törökös hímzett, selyem bál cipő, francia, 1870 körül.



45. kép Reklámgrafika, a *Belle of Nelson* whiskey plakátja, 1787, Louisville, Kentucky.

A kompozíció Jean-Léon Gerome (1824–1904) fürdőjelenetet ábrázoló festményei alapján készült. Fehér mezítelen szépségek, fekete eunuch, vízipipa s ezúttal kávé helyett whiskey a faragott asztalkán.

ga. A szobor mind Amerikában, mind Európában nagy visszhangot váltott ki. Európában az 1851-es londoni kiállítás egyik fő attrakciója volt.⁹⁷ A mű politizált jelentést kapott, a rabszolgák felszabadításának jelképét látták benne, amely érthető módon foglalkoztatta a korabeli amerikai és brit közvéleményt.

A kiállítás másik nagy szenzációja, a Londonba utaztatott keleti táncosok műsora, viszont a közönség egzotikum iránti kíváncsiságát elégítette ki.

⁹⁷ Powers maga a következőképpen értelmezte művének eszmei üzenetét: a szép görög lányt a görög török szabadságharc idején hurcolták el rabszolgának. „Családját kiirtották, csak az ő életét hagyták meg, amely túl értékes volt ahhoz, hogy elpusztítsák. Most barbár idegenek között áll... kitéve az általa oly megvetett emberek kíváncsi tekintetének A sorsát várja... de támaszt talál az isteni kegyelembe vetett hitében.” Az idézett szöveg megtalálható <http://jefferson.village.virginia.edu/utc/sentimnt/grslvhp.html> (2015. dec. 15.)

A 19. század orientalista festőinek számottevő hányada már személyesen zárandokolt el keleti tájakra. Többségük csak tanulmányutakra vállalkozott. De többen közülük egész életüket átformáló döntésre jutottak: kíváncsiabbnak tartották a keleti életformát, letelepedtek (például John Frederick Lewis 1805–1876), áttértek az iszlámra (például Etienne Dinet 1861–1929), keleti ruhát öltve csavarogtak hosszú évekig az élet mélyebb értelmét keresve (például James Tissot 1836–1902). A francia festészeti életben se szeri, se száma az orientalista festőknek, de Belgium, Anglia, Amerika, a német nyelvterületek, Svájc, Itália, Spanyolország és Oroszország sem maradt el a Kelet művészi csodálatával.⁹⁸

A végeredmény művészi minősége persze változó. Egyrésztől megtalálható a felszínes szerepjátszás, a külsőségekre figyelés, a dekoratív részletek naturalisztikus ábrázolásában való elmerülés, az őszintétlen témaválasztás. Ez az az irány, amely a legsekélyesebb, legálságosabb, ízléstelenségbe hajló odaliszk és háremképeket ontja egészen az akadémikus festészetnek már a szimbolizmussal kacérkodó késői vadhajtsáig.⁹⁹ A végképp kiüresedett, manírkodó formalizmus a giccs határait súrolja.¹⁰⁰

Másrészt továbbfolyt a Kelet igazi élményének életszerű megtapasztalása, amely nemcsak tudásvágyból, de egy új értékeket kereső világlátásból is fakadt (**9. színes melléklet**). A kelet-utazás mindamelllett, hogy minden addiginál nagyobb divattá vált, sokak számára az igazi elmélyült pozitívista módszerességgel és tudományos alázattal végigvitt keletfeltárást, az orientalisztika tudományának megszületését jelentette (**11. színes melléklet**).¹⁰¹ A 19. század nemcsak a nagyhatalmi pozícióból történő nyílt szabadrablást hozta – amely Napóleon egyiptomi kalandjaival kezdődött –, hanem a Kelet megértésének azt az intellektuális „önzetlenségét” is, amely a Kelethez nagyhatalmi érdekekkel nem fűződő németiség, osztrákok, vagy például a magyar tudományosság sajátja.

⁹⁸ Hasznos tárházai a 19. századi orientalista festményeknek a következő weboldalak: HERVÉ, Lauret: Les Peintres Orientalistes (<http://orientaliste.free.fr/>), FINCK, Rick: Orientalist Art of the Nineteenth Century. European Painters in the Middle East (<http://www.orientalistart.net/index.html>). 2015. dec. 15.

⁹⁹ A formalizmussá merevedő 19. századi akadémikus pszeudoművészetről mint „a valódi művészet antitéziséről” (lásd NÉMETH, 1999, 37–46.), „A pszeudoművészet és a giccs kialakulása”.

¹⁰⁰ Innen ered az a tematika és képi banalizmus, amely az orientalizáló giccs tárgyakon és souvenirereken mind a mai napig megjelenik, beleértve az egyre népszerűbb hastánciskolák háttérigényét kiszolgáló üzletek és kereskedelmi weboldalak kínálatának képi világát.

¹⁰¹ Xantus János 1869-ben egy osztrák–magyar expedíció részeként, báró Eötvös József kultuszminiszter finanszírozásában utazta be a távol-keletet. Jegyzetein kívül mintegy százezer tárgyat gyűjtött, amellyel megalapozta a Nemzeti Múzeum természettudományi és néprajzi gyűjteményeit (FERENCZY, 2005, 248–253.).

(Goldziher Ignác, Vámbéry Ármin).¹⁰² A Kelet igazi élményének revelációszerű megtapasztalása a művészetben is lehetőséget adott egy őszintébb orientalista festészeti irányzat megteremtésére – például Carl Haag (1820–1915), amerikai Frederick Arthur Bridgman (1847–1928). Ezek a művészek nemcsak a korábbi képi konvenciók sablonos folytatásának lehetőségét keresték. Felfedezték az utcákat, a mediterrán kerteket, a tájat, a sivatagot, a kelet plein-air festészetének lehetőségeit. Az útirajzok legjobb médiuma az akvarell és pasztellkréta volt, amelyek a friss impressziók és a fénnel telített színek gyors rögzítésére adott lehetőséget. A keleti arcok között már nemcsak az erotikus szépségek és a marcona harcosok kerestettek. A keleti nőben meglátták a bensőséges, lány feminin belső szépséget. Ezek az asszonyok újra felöltöztek, anyák és gyermekek, fiatalok és öregek. Sőt a török–arab kiüresedő álságos konvencionális orientalizálás mellett felfedezték a sivatag addig ember számba sem vett gyermekeit, a bedouint, a berbert, az Oulad-Nail törzs népét. Ők az ellenpont, ugyan romantikus módon, hiszen valamely soha nem volt régmúlt aranykor ártatlan gyermekeinek mítosza lengte be a sivatag e nomád vándorait. Az ő törzsi egyszerűségük szemben állt a nyugati „imázsgyártó gépezetben” korrumpált ottomán civilizációs rafinériával. (Végső soron a recept ugyanaz: ha belefáradnak valami már megismertbe és elhasználtba, akkor keresnek valami újat, frisseket, ártatlant és ősinek tűnőket.)

A 19. század magyar társadalmi közegében a romantika súlypontjai és az egzotikum iránti vonzódás fókusza más volt, mint a nyugat európai művészek számára. Az a komplex folyamat, ahogyan számos tényező együtthatásának eredőjeként a magyarság a 19. században a maga romantikus nemzeti önképét megalkotta és elhelyezte magát Kelet és Nyugat között (FODOR, 2014c; HOFER, 1991), a magyar nemesség, értelmiség és művészvilág számára másfajta nosztalgiákat ébresztett, mint a nyugatiaknak.¹⁰³ A bécsi udvarban diva-

¹⁰² Ez az a nyugati produktum, amelyről kivételesen még Edward Said is elismerően nyilatkozik. „A németiség Keletje szinte teljes egészében tudományos és klasszikus volt; a költészet, a fantázia, a regények tárgya volt és sohasem vált olyan értelemben konkréttá, amilyen módon Egyiptom, vagy Szíria valóságos volt...” az angol, vagy francia érdekeltségek számára (SAID, 1979, 18–19.). Said megkerülhetetlen alapműve az orientalizmust, mint az angolszász és francia gyarmatosító birodalmak intellektuális produktumát értelmezte, amely megteremtette a Kelet birtokbavételének, a Kelet fölötti nyugati szupremáciának az eszközeit. Az azóta az esztétikai stúdiumok és társadalomtudományok minden területén divatossá vált orientalizmus kutatások jelentős mennyiségű irodalmában az elmarasztaló hang és bizonyos ajánlott kifejezések, mint (imagináció, vízió, fantázia, imperialista erőpolitika stb.) elmaradhatatlanok.

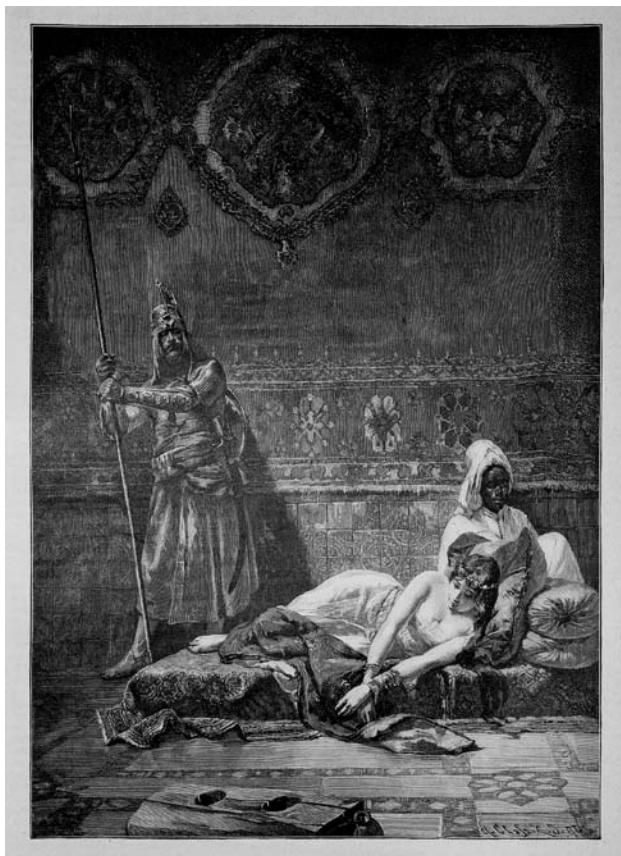
¹⁰³ A magyar nemzettudat és nemzeti kultúra „megalkotásánál” a honfoglaló magyarság ázsiai gyökerei miatt sokkal inkább a közép ázsiai szteppek iráni–hun–török kapcsolatokra, ezek tudományos megismerésére és művészi reprezentációjára, s egy erre reflektáló vizuális nyelvezet megalkotására törekedtek.

tos turquoiserie nálunk nem talált visszhangra, érthető módon. Nemcsak azért, mert ami a Habsburgoknak kellett, attól mi viszolyogtunk, hanem elsősorban azért, mert a törökségről alkotott „húsbavágó” történelmi élményeink nem voltak azonosak, mondjuk a franciáknak a törökkel kokettáló, könnyed, fel-színes törökség-képével. A törökségre nálunk semmiképpen sem tekintettek nosztalgikusan. Egyrészt a 19. századi történelmi festészetünk mozgalmas csatajeleneteinek török alakja, az akadémikus orientális részletek ellenére is, az ellenség vízióját, a múlt heroikusan emberfeletti küzdelmeit idézik, és sokkal inkább a történelmi tudatunkról, semmint a Kelet-képünkéről szólnak. Másrészt a hódoltság hosszú évtizedei alatt az Ottomán Birodalom görög, örmény, cincár kereskedői sok török árut hoztak Magyarországra és Erdélybe, s a mindennapi történelmi érintkezés során is sok mindent elsajátítottunk, amely nyugaton kuriózumnak számított. Magyarország déli határörvidékének katonanépei sokszor törökebbnek néztek ki a töröknél, és a határ túloldalán még a 19. században is ott állomásozott a török szomszéd. A török tárgyi környezet nem újszerű, inkább otthonosan ismerős. Az egyszerű török képe sem olyan elrettentő, amikor ott-hont ad a bujdosóknak és a szabadságharc halálraítéltjeinek.

A mi nosztalgikus keresésünknek a tárgya tehát nem elsősorban a török, bár voltak keletutazóink, nem is kevesen. Szép útirajzok és tájképek is készültek. Mégis összehasonlítva a franciák az angolok és a németek orientalista festőinek százaiával, Magyarországon kimondható, hogy alig volt halvány visszhangja az egyébként nyugaton oly divatos akadémikus orientalista festészetnek. Ez akkor is igaz, ha a századvég Múcsarnokban kiállító akadémikus iskolázottságú, magyarországi származású orientalista festői közül többen, nemzetközileg is nagy elismerést váltottak ki és ma is jegyzi őket a műkereskedelem piacán (46. kép).¹⁰⁴ A nemzetközi orientalizmus Magyarországon a 19–20. század fordulóján lényegében a müncheni és bécsi akadémizmus stílusához igazodóan és a németes polgári ízléssel terjedt (47. kép).¹⁰⁵

¹⁰⁴ Eisenhut Ferenc (1857–1903, Budapesten és Münchenben tanult és Münchenben telepedett le), Tornai Gyula (1861–1928 Budapesten, Bécsben és Münchenben tanult, sokat utazott Marokkóban, Indiában, Kínában és Japánban, 1900-ban a párizsi világkiállításon bronzérmét nyert), Ferraris Arthur (1856–1936) 1889-ben a párizsi szalon aranyérmét nyerte el) Swoboda Rudolf (1859–1914) sokat utazott Egyiptomban és Indiában 1885 és 1992 között Viktória királynő londoni udvari festője volt.

¹⁰⁵ Például Leopold Karl Müller, Otto Pilny, Rudolph Ernst, Ludwig Deutsch és Hans Zatzka festészete.



46. kép Eisenhut Ferenc (1857–1903): *A kegyvesztett* című festményének közlése fekete-fehér illusztráción a *Die Gartenlaube* című német folyóiratban 1889-ben.

Az orientális témák popularizálódása

Az orientális témák iránti érdeklődés a monarchia elitjének példájára a 19. század végén és a 20. század első felében a magyar középosztályt is elérte, sőt még a két világháború közötti időszakban is akadt olyan festő, aki tisztas és jól jövedelmező pályát futott be orientális témájú festményekkel, (például Péczely Antal). Erről tanúskodik a műkereskedelem is. Az „antik” festménypiac jórésze értelemszerűen a sok vihart látott „történelmi középosztály” tárgyi hagyatékából töltkezik. Az aukciós házak kínálatában nem egyszer jelenik meg egy-egy mivesebb orientalista kép, de a régiségkereskedők és zsibárosok tucatképei között is szívósan fel-feltűnnek keleti témák. Erdély legnagyobb országos vásárának,



47. kép Eladó kép az erdélyi körös-feketetői vásáron 2009-ben zsibárosoknál.
Bekeretezett osztrák olajnyomat a 20. század elejéről, Hans Zatzka, osztrák festő
(1859–1945) giccsbehajló édeskés fürdőjelenetén táncoló odaliszk, röpdőső galambok,
hulló rózsaszirmok.

a minden év október második hetében tartott körösfeketetői vásár régiségkereskedőinek festménykínálatából is elmaradhatatlan a keleti háremhölgy képe (47. kép és a **12. színes melléklet**).

A 19. századi romantikus és akadémikus festészet provinciális előadásmódban tálalt, vulgarizált toposzai a korszak polgári, kispolgári ízlésvilágában táptalajt találtak. A gentry származású, értelmiségi pályát választó középosztály szalonjaiban a családi bútorok mellett feltűntek azok a hol jegyzettebb piktoroktól, hol névtelenebb festőiparosoktól származó képek, amelyeknek téma-választása a nemzeti romantika korának szüzséit ismételgeti. Viharos alföldi tájban vágató megbokrosodott lovak húzta szekér, lóháton borongó csikósok, botra támaszkodó búsuló juhászok, falusi ház idilli képe, mezítlábas cigányprímás, alpesi táj, reggeli ködben baktató tehenek képe keveredik vadászjelenetekkel, egy-egy tisztes ős portréjával, biedermeier szalonenteriórökkel, álrokókó budoirjelenetekkel, és orientalizáló rabszolgavásárok vagy háremek festett képével. Ez az a vizuális környezet, amellyel a középosztálybeli család-

doknál cselédeskedő parasztlányok, asszonyok és iparosok találkozhattak, és ez az az ízlés, amely nyomot hagyott a városiasodó gazdagparaszság és kisvárosi polgárság lakáskultúrájába utat törő giccsben.

Az, ami a módosabb parasztok képzeletét képi ábrázolásban megragadhatta (a már hagyományosnak mondható vallási ábrázolások és a nemzeti hősök hazafias képe mellett) az nem önönmaguk, tehát a vidék és a parasztság romanticizált idillje volt, amit a középosztály nézegetett nosztalgikusan. Tehát az átvételek között nem a romantikus paraszti zsáner szűzséivel, hanem kifejezetten a kispolgári szentimentalizmus édeskés idilljével, vagy a romantika egzotikum utáni vágyakozását kielégítő képtípusokkal találkozni (szarvasbögés, hattyúk, spanyol táncosnők, vénuszi módon ágyon heverő áttesztő tüllruhás szépségek „aktja”).¹⁰⁶

A paraszti enteriőrbe kívülről bekerülő, „kakukktójásként” értékelhető, oda nem illő, szervesetlenül ható, polgári eredetű ábrázolás hordozóanyaga a nyomtatott keretezett képek mellett (metszet, litográfia, színes olajnyomat) a falvédő. (Általánosan ismert tárgytypus a századelő és a két világháború közötti időszak populáris kultúrájának hatását tükröző fehér pamutvászon, egyszerű öltéssel, kék vagy piros hímzőfonallal házilagosan kivarrt konyhai falvédő. A falvédők emblematisztikus képi szimbólumokkal és szentimentális üzenetekkel a viseletes parasztasszonyok életformájától gyökeresen különböző polgári idill álomvilágát jelenítik meg.) Emellett az ún. „selyemmokett” anyagú, vagy közkeletűbb néven „plüssbársony” faliszőnyeg az, amelyen polgári eredetű figurális ábrázolások jelennek meg.

A mai műkereskedelem használja a kifejezést, „antik selyemmokett” néven könnyen rákereshetünk az aukciós házak kínálatában. (Erdélyben a moketta elnevezést használják.) A selyemmokett gyapjú vagy pamut anyagból különleges eljárással „selymesített” szálát használó anyagot jelöl, amelyre a mintát vagy nyomták, vagy beleszőtték. Az így megnevezett tárgyak egy része valóban a 19–20. század fordulóján keletkezett, falvédők, terítők és mintás bútorkárpit anyagaként használták. A meglehetősen nagy méretben, ágyak, kanapék mögötti falon elhelyezett szövött rövidre nyírt vágott selyembársony hatású faliszőnyeg elnevezése régi időkre nyúlik vissza¹⁰⁷ (48. kép).

¹⁰⁶ Amíg a dunántúli polgárosultabb parasztpolgári és kisvárosi környezetben inkább a rokkó giccs, addig erdélyi paraszti enteriőrökben az orientalizáló giccs megjelenésére látnunk példákat néprajzi gyűjtéseink során.

¹⁰⁷ Moquette, mockett, mockado, moucade, muckadowe, mockader, mackado, mouquade, stb. elnevezést a 16. század óta használják flandriai, holland, angol és francia szövők és alatta azt az anyagot értik, amit selyembársony imitálására szőttek gyapjúsál felhasználásával. A vágott bársonyfelület képzésére finom gyapjúsálát lenvászon, gyapjú, vagy selyem alapra verték bele. Az így előállított selyembársony hatású textilt szőnyeg, bútorkárpit és felsőruházat anyagaként is használták. Mintákat is nyomtattak rá, hogy a drágább nyomott



48. kép Selyemmokett falvédő keleti lányszöktetés jelenettel. Az egyik kurrens internetes használtcikk-kereskedés honlapján.

A mintás falvédőnek a 19. század végétől kialakult egy válfaja, amely mint egy megnövelt színes nyomat vagy festmény, a korabeli akadémizmus triviális képi konvencióinak legnépszerűbb, giccsbehajló kompozícióit növelte fel, és merevítette néhány népszerű képtípusra.

Mokett falvédőt viszont a századfordulós piaci sikere óta is töretlenül, mind a mai napig gyártanak, s bár a felvevő piac társadalmi és geográfiai súlypontja változott, az ábrázolási sémák szívósan megmaradtak, és ismételtetik a száz évvel ezelőtti szüzséket. A századfordulós nyugat és közép-európai középosztályi kereslet visszaesésével, a tárgy divatja elérte a kispolgárság, parasztpolgárság, majd az urbanizálódó paraszti enteriőröket és földrajzilag is keletebbre

mintás utrecht bársonyokat utánozzák. Az 1571-től Flandriából Angliába menekülő vallon és francia hugenotta takácsok Norwichban honosították meg a mockado szövést (KERRIDGE, 1988, 63., 68., 69., 81., 88.). 1741-ben Angliában szabadalmaztatták is a technikát, amit francia eredetüként jelöltek meg (COX – DANNEHL, 2007), <http://www.british-history.ac.uk/no-series/traded-goods-dictionary/1550-1820/mocha-mohair-yarn#h2-0008> (2015. dec. 4.). Az elnevezés később átment a széles szövőszéken készített bársonyszőnyegre, amelynek az anyaga gyapjú és végül a gyárilag, ipari méretekben előállított olcsóbb mintás falvédőkre és szőnyegekre (lexikon címszó: Moquette carpet in: STONE, 2013, 192.).

és délebbre szorult, azokra a délkelet-európai területekre, ahol a törökség képe ismerősen hatott.

Más problematika, és bizonyára szétfeszítené a tanulmány keretét annak a bonyolult nyugat és kelet közötti viszonynak a végiggondolása, hogy vajon a mai törökországi és észak-afrikai előállító központok hogyan és miért veszik át és népszerűsítik az alapvetően a nyugat-európai orientalizmus által kreált romantizált Kelet-kép sztereotíp szüzseit, s mindez vajon hogyan hat vissza a saját önképükre?

A széki „líbiai falvédő”

A Szamosújvártól hét km-re fekvő észak-mezőségi nagyközség, Szék lakóinak mobilis, piacorientált gazdasági mentalitása, „munkára éhes” törekvő igyekezete egyaránt tükröződik a férfi és női munkavállalásban. A férfiak gyerekkortól otthon tanulják az építőipari szakmunkát, felserdülve családtagokkal, barátokkal összeállva, kis ingázó brigádokban dolgoznak. Romániában, Magyarországon és az 1970-es évektől szerte a nagyvilágban is vállalnak jól jövedelmező munkát. A lányok, asszonyok is jelentős bevétellel járulnak hozzá a családi vagyongyarapításhoz. Az asszonyok az utóbbi mintegy 100-120 évben gyakran szolgáltak középosztálybeli családoknál Szamosújváron, Kolozsváron, az utóbbi 30-35 évben Budapesten, vagy foglalkoznak népművészeti tárgyak árusításával. A jövés-menés, a mobilitás, a családtól távollevés így nemcsak a férfiak osztályrésze, hanem a nők is hozzáigazították életüket a kétlakisághoz. (A távolsági gyereknevelés a nagyszülők fokozott bevonását jelenti a családi munkamegosztásba.)

Az 1970-es években a táncházmozgalom által felfedezett zárványszerű közösség erős identitása, régies kulturális hagyományainak komplex univerzuma a reveláció erejével hatott. A saját munkaetikája eredményeképpen gazdaságilag prosperáló kőművesi közösség erős hagyományőrzésének, ugyanakkor egyben a divatváltozásoknak is a hajtóereje a társadalmi presztízis kifejezésének igénye, a tárgyi javak halmozása és tüntető megmutatása. Ez a törekvés anakronisztikusan konzerválja életük számos hagyományos területét, fejeződik ki például a kb. generációnként, 20-25 évente változó építkezési divatokban, házbelsőkből, kelengyében, a lakodalom és ajándékadás hivalkodó méreteiben.

A keleti tematikájú faliszőnyegek 1975–1976 táján jelentek meg először a községben. Ekkortájt széki férfiak román állami építőipari cégek alkalmazottjaként Líbiában dolgoztak egy-két éves tartós kiküldetés keretében. Szatmárnémetiben működött egy vállalat, ahova a kiváló építőmunkás és piac-érzékeny széki

férfiak közül a jó kereseti lehetőség miatt sokan elszegődtek. A líbiai munkavállalás körülbelül 1975 és 1985 között tartott, voltak olyanok, akik több cikluson átvállalták családjuktól távol a vendégmunkásságot. Hazajöve fizetés-kiegészítésként hazajöve, egy-egy keresetesebb árucikkkel kereskedtek. Így kerültek a Líbiából behozott faliszőnyegek a községbe, ahol hamar keletjük lett. Egy-egy darab ára meglehetősen magas volt, félhavi, egyhavi fizetés összegébe is belekerült. 1976 táján nemcsak a házbelsőben jelent meg a „líbiai falvédő” hanem bekerült az eladósorban lévő leányok kelengyéjébe is **(13–14. színes melléklet)**. Az a szülő, aki egy-egy értékesebb fejkendőért is hajlandó volt megadni egy havi fizetést, az nem sajnálta kiadni ezt az összeget az új falvédőért sem. Adatközlőm 1960-ban született és 1977-ben ment férjhez, s mind a mai napig hagyományos viseletben jár Budapesten is, ahol családotknál takarítást vállal. Visszaemlékezése szerint az ő kelengyéjében két jó minőségű „líbiai falvédő” volt, amit egy ott dolgozó rokontól vásároltak számára a szülei. Az egyikben egy pávás kert képe, a másikon egy leányszöktetés jelenete látható. A mintája szövött, anyaga sűrű tömött, jótartású vastag plüssbársony, selymes-fényű szálakkal. Ehhez ők később még két másikat szereztek, melyeket 1982-ben hozott a férje, aki a Duna-deltában egy szamosújvári szállítási vállalat sofőrjeként kirendelve dolgozott egy billenős teherautóval. 1978 és 1983 között a férj négy-öt éven át úgy végezte a munkáját, hogy két-három hónapig itthon, utána két-három hónapig a Duna-deltában kellett műszakba állnia, ugyanazért a fizetésért, mintha itthon lett volna. A férfiak közül sokan 1990-ig, a rendszerváltásig így dolgoztak. A fizetésből nehezen jöttek ki, az élelmet otthonról vitték, vagy küldték utánuk. A Duna-deltában dolgozó férfiak hétvégeken át-átjártak Constanțăba, ahol a hétvégi piacon a Törökországból a Fekete tengeren behozott vásári áruk között plüss szőnyeghez is hozzá lehetett jutni. Innen a férj, a már meglévő két falvédőhöz megvásárolt két másikat, az egyikben egy szerájban táncoló háremhölgy, a másikon két oroszlán látható. A török készítésű falvédők minősége rosszabb, mint a Líbiából hozottaké, de azokat is „líbiai falvédőnek” hívják. A négy ábrázolás közül a pávasat és a leányszöktetést szereti a legjobban az asszony, s megemlíti, hogy Széken mások is ezeket kedvelik igazán.

Az 1970-es, 1980-as években egy valamirevaló módosabb lány férjhezmenetelkor kapott egy hagyományos tárgyakkal berendezett „széki szobát”, egy modern szobaberendezést (szekrényssorral, kanapéval, fotellal, dohányzóasztallal) és egy konyhabútort (szekrénnel, asztallal, székekkel, fás ládával). A „líbiai falvédő” a modern nappaliként funkcionáló szobabútorhoz illett, nem a széki szobához. Viszont színében azokat a falvédőket szerették, amelyekben a piros, vörös, bordó dominált és nem volt túl tarka, csiricsaré. Így lényegében a széki viseletben és tisztaszobában megszokott és kedvelt domináns vörös szín

köszönt vissza a nappali falvédőjének és gépi perzsaszőnyegének színében. A líbiai falvédő körülbelül 15 éven át tartotta magát a kelengye részeként, utána már kezdett kiszorulni a divatból, de csak 2005 táján vette le gazdája a falról. Elcsomagolta, vigyáz rá, nem adta el, mint sokan mások, akik piacon vagy a feketetói vásárrban adják el az egykor kedvelt falvédőket, amiket a román és cigány vásárlók változatlanul keresnek.

Szülei korosztálya, az 1930-as években születettek generációja viszont azok, akik annak idején az 1970-es évektől bevezették a falvédők divatját, a mai napig kedvelik és használják azokat. Az ő környezetükben a köznapibb nappali berendezés lényegesen hagyományosabb maradt, mint gyermekeikében. Kékre festett falak, parasztbútorok, házi festésű képkeretek, szőttesek, keménycserép tányérok mellett a mai napig ott díszlenek a pávás faliszőnyegek, amelyekben szívesen gyönyörködnek, szépnek érzik azokat (**13. színes melléklet**). (Ugyanabban az időszakban plüss ágytakarókat Magyarországról is hoztak, amelyek virágos vagy mértanias díszítésűek, vékonyabb anyagúak, mint a faliszőnyegek.)

Széken ismerik és használják a „moketta” elnevezést. Ezen azokat a silányabb, olcsóbb plüss falvédőket és szőnyeget értik, amelyeknek a mintája nem szövött, hanem festett-nyomott volt. Ezeket többnyire házaló cigány árusoktól szerezték be. Emlékszik, hogy ilyen gyengébb anyagból voltak például szarvasos falvédők, de azokat nem tartották sokra, konyhában, nyári konyhában használták az idősebbek, viszonylag hamar tönkre is mentek és a színüket veszítették.

A jobb minőségű, a székiek által líbiai falvédőnek nevezett faliszőnyeggel, Kalotaszegen (**14. színes melléklet**) és Kalotaszeg peremén is találkoztunk, az olcsóbb, „mokettának” nevezett faliszőnyeget pedig szegényebb román paraszti házbelsőben láttunk.

Érdemes visszatérni arra, hogy az orientális témák közül a székiek képzeletét elsősorban két ábrázolás ragadta meg, a páváé és a lányszöktetése. Ezeknek volt a legnagyobb rangja, s a mai napig is, ha valamit szívesen kint hagynak a falon, akkor ezek a témák azok.

A páva kiemelt jelentősége a magyar parasztság képzetében, művészetében nem szorul különös magyarázatra, nemcsak a dalszövegekben, de a textilmunkában, a varrottasok, csipkék motívumai között is kiemelt a jelentősége. A páva motívum szimbolikája mélyre nyúló kultúrtörténeti elemzést igényelhetne, amit mellőzünk. Elég itt annyi, hogy a pávát őrző leány az egyik legkorábbi lejegyzett középkori magyar balladaszöveg, melyben a páva jelentése a szűzi tisztaságra utal.¹⁰⁸ A szentivánnapi párosítók szövegében az örök szerelem jelképe (VÍKÁR, 1901, 499.). A későközépkori takács-szőttesek mintái között gyakori a páva és a

¹⁰⁸ Vargyas balladakatalógus 93. VARGYAS, 1976, II. 595–598.)

szembeforduló páros páva, úri hímzéses lepedőn már a 16. században feltűnik a motívum. A céhes és úri textilművészet hatására a paraszti textíliákon a 18. századtól jelenik meg a páva motívum, a szerelmi szimbolikája miatt elsősorban a menyasszony kelengyéjébe tartozó textíliákon. Így nem meglepő, hogy Széken, ahol a varrottasok és a horgolt csipkék mintái között szerepel a páva, ismerősnek és kedvesnek érezték a pávaábrázolás e kívülről jött, kései megfogalmazását az orientális eredetű faliszőnyegeken.

A leányszöktetés jelenete, a kedvesét a nyergébe emelő, lovon vágtazó, menekülő pár látványa sem hathatott ismeretlenül. A 19. századi romantikus zsáner és történeti festészet egyik kedvelt szüzséje volt a lóháton vágtazó szerelmespár képe. Kedvesével ugrató csikós népszerű grafikákon gyakran előfordul. Ugyanakkor a historikus festészet egyik legkedveltebb kompozíciója volt a Dobozi és hitvese¹⁰⁹ menekülésének és öngyilkosságának jelenete, amely a hitvesi pár összetartozásának drámai kifejezésével a nemzeti ellenállás ideáját is párosította, a törökellenes téma „legalizált” köntösébe csomagolva. Kisfaludy Károly *Aurora* című zsebkönyvények első száma írásban és képben mutatta be a történetet 1822-ben. Kisfaludy rajzillusztrációját német mesterek részbe metszették, s ez jelent meg a folyóiratban.¹¹⁰ Hasonló szüzsé az ugyancsak Kisfaludy Károly által 1830-ban festett kép a leányszöktető László királyról a cserhalmi ütközetben, amely felmelegítette a középkori kedvelt szent László legendakör ábrázolásainak kompozíciós típusát, amely a Dobozi témában is új életre kelt. A témát a leverett szabadságharc utáni nemzeti gyász korában Székely Bertalan (1861) és Madarász Viktor (1868) festménye népszerűsítette tovább. Dobozi és hitvesének jelenete népszerű grafikai lapokon is popularizálódott.

Tehát az asszonymenekítő, leányszöktető vitéz alakjának 19. századi népszerűsége biztosan megérinthesett olyan mobilisebb paraszti közösségeket, akik városi hatásoknak olyannyira ki voltak téve, mint a középosztálybeli családoknál szolgáló széki asszonyok és építőmunkás széki férfiak, s ez a tény magyarázhatja a vonzódásukat bizonyos polgári házakban látott ábrázoláshoz.

Tehát ugyan a kívülről behozott orientális témák mindegyikét befogadták ideig-óráig, igazán közel hozzájuk azok az ábrázolások kerültek, amelyek ismerete más összefüggésből, korábbról datálódik, és így érzékenyebben rezonált bennük.

¹⁰⁹ A mohácsi vész időszakához kötődő (Dobozi Mihályról és feleségéről Farnos Ilonáról szóló) történetet az Istvánffy-krónika, Brodarics István krónikája, Verancsics Antal maróti-csata legendája és mások jegyezték fel, amit a reformkorban többek között Kölcsey Ferenc (1821) balladája és Kisfaludy Sándor (1822) regéje verselt meg (VISZOTA, 1903a–b; HERMANN, 2009).

¹¹⁰ Metszette: Martin Schärmer; Josef Axmann; Johann Blaschke. Az ábrázolás továbbgyűrűző hatása egy ismeretlen piktor festménye (MTA Képzőművészeti Gyűjteménye) és Laccataris Demeter képe, amelyet metszetes formában egy pozsonyi újság jelentett meg 1835-ben (Fillértár (2) 1835. II. 44. kép, idézi PAPP, 2014, 140–161).

A fentiekben áttekintettük a törökség iránti hosszú múlta visszatekintő európai képzőművészeti érdeklődés főbb vonulatait. Külön figyelmet fordítottunk a török nő sztereotip ábrázolásának változására és az *odaliszk* alakban kikristályosodó ikonográfiai hagyományra. A képzőművészeti orientalizmus egyes ábrázolási típusainak, szüzséinek popularizálódása az elittől a középosztályon át a társadalom alsóbb rétegeiig nyomon követhető a „süllyedő kultúrjavak” logikája mentén. E társadalmilag megfogható, időben és térben lokalizálható folyamat egy állomásának konkrét néprajzi leírásával (az erdélyi Szék példája kapcsán) zárult a dolgozat.

IRODALOM

AKBARI, Suzanne Conklin

2005 Placing the Jews in Late Medieval English Literature, In: KALMAR, Ivan Davidson – PENSLAR, Derek J. (szerk.): *Orientalism and the Jews*. 32–50. Waltham, Massachusetts, Brandeis University Press.

BRAFTMAN, David

2009 Facing East: The Western View of Islam in Nicolas de Nicolay's Travels in Turkey. *Getty Research Journal*, 1, 153–160.

BARTRUM, Giulia (szerk.)

2002 *Albrecht Dürer and his legacy: the graphic work of a Renaissance artist*. London – New Jersey, British Museum Press – Princeton University Press.

BENDA Kálmán

1942 *A törökkor német újságirodalma. A XV–XVII. századi német hírlapok magyar vonatkozásainak forráskritikájához*. Budapest, Magyar Történettudományi Intézet, Atheneum Irodalmi és Nyomdai Rt.

BOHNSTEDT, John W.

1968 The Infidel Scourge of God: The Turkish Menace as Seen by German Pamphleteers of the Reformation Era. *Transactions of the American Philosophical Society*, 58, 9, 1–58.

BRAUDEL, Fernand

1984 *The Perspectives of the World. Civilization and Capitalism 15th–18th Century* III. London, Collins.

CLARK, Kenneth

1986 *Az akt. Tanulmány az eszményi formáról*. Budapest, Corvina Kiadó.

COX, Nancy – DANNEHL, Karin

2007 *Dictionary of Traded Goods and Commodities, 1550–1820*. Wolverhampton, University of Wolverhampton.

CURTIS, Michael

2009 *Orientalism and Islam, European Thinkers on Oriental Despotism in the Middle East and India*. New York, Cambridge University Press.

D’EMBRY, Thomas Artus

1662 *Histoire generale des Turcs, contenant l’histoire Chalcondyle traduit par Blaise de Vigenaire...des plus histoire du serial par le Sieur Baudier. Les Figures et descriptions des principaux officiers et autres personnes de l’Empire Turc, par Nicolai...* Paris.

D’ESSLING, Prince

1907–1914 *Les livre a figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe I.–VI.* (Études sur l’Art de la gravure sur bois a Venise) Florence, Librairie Leo S. Olschki, Paris, Librairie Henri Lecler.

DJAÏT, Hichem

1985 *Europe and Islam, Cultures and Modernity*. Berkeley, University of California Press.

FARMER, Henry George

1950 *Military Music*. New York, Chanticleer Press. /The World of Music, 12./

FEHÉR Géza

1982 *A magyar történelem oszmán-török ábrázolásokban*. Budapest, Akadémiai Kiadó.

FERENCZY Mária

2004 Xántus János. In: IMREH Györgyi: *A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben*. 248–253. Kiállítás a Magyar Nemzeti Galériában, 2004. október 14.–2005. február 6. Budapest.

FODOR Pál

2014a I. Szulejmán, a „Nagyszerű” és a „Törvényhozó” In: FODOR Pál: *Szülejmán szultántól Jókai Mórig. Tanulmányok az oszmán–török hatalom szerkezetéről és a magyar–török érintkezésekről*. 11–26. Budapest, MTA BTK Történettudományi Intézet.

2014b Hürrem és Máhidevrán, avagy két ágyas harca a szultán szívéért és trónjáért. In: FODOR Pál: *Szülejmán szultántól Jókai Mórig. Tanulmányok az oszmán–török hatalom szerkezetéről és a magyar–török érintkezésekről*. 27–41. Budapest, MTA BTK Történettudományi Intézet.

- 2014c Magyarország Kelet és Nyugat között. In: FODOR Pál: *Szülejmán szultántól Jókai Mórig. Tanulmányok az oszmán–török hatalom szerkezetéről és a magyar–török érintkezésről*. 410–426. Budapest, MTA BTK Történettudományi Intézet.

FÜLEMILE Ágnes

- 1989 Viseletábrázolások a 16–17. századi grafikában. *Ars Hungarica*, 2, 115–133.
- 1993 Magyar vonatkozású viseletábrázolások a 18. századi sokszorosított grafikában. In: PALÁDI-KOVÁCS Attila (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom XVII*. 139–164. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet, Akadémia Kiadó.
- 1994 Populáris grafika Magyarországon a 19. század második felében: emléklapok és emblematikájuk. In: KISBÁN Eszter (szerk.): *Parasztkultúra, populáris kultúra és a központi irányítás*. 213–233. Budapest, MTA Néprajzi Kutatóintézet, Akaprint.
- 1998 Királyok nemzeti viseletben. (Példák a nemzeti elemek megjelenésére a 19. századi európai udvari öltözködésben) In: PALÁDI-KOVÁCS Attila (szerk.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom XIX*. 91–111. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 2005 Gondolatok az orientalizmusról Marastoni Jakab Görög nő című képe kapcsán. *Művészettörténeti Értesítő*, 54, 1–2, 109–124.
- 2006 A kasmír sál a 19. századi európai divatban. In: GAZDA Klára – TÖTSZEGI Tekla (szerk.): *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 14. Tanulmányok Szentimrei Judit 85. születésnapjára*. 43–61. Kolozsvár, Kriza János Néprajzi Társaság.
- 2007 Imaginárius etnográfia: a „monstrum hominis” ábrázolásának narratív és képi hagyatéka, és a világ korai felfedezése. In: SZEMERKÉNYI Ágnes (szerk.): *Folklór és vizuális kultúra*. 87–119. Budapest, Akadémiai Kiadó.

GOETHE, Johann Wolfgang

- 1982 *Goethe válogatott művei: Versek*. Budapest, Európa Könyvkiadó.

GOETZ, Hermann

- 1938a Oriental Types and Scenes in Renaissance and Baroque Painting II. *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 73, 426, September 1938, S. 105–115.
- 1938b Persians and Persian Costumes in Dutch Painting of the Seventeenth Century. *Art Bulletin*, Sept. 20, 3, 280–290.

GRIVEL, Marianne

- 1986 *Le commerce de l'estampe a Paris au XVIIe siècle*. Genève, Droz.

HALL, James

1974 *Dictionary of Subjects and Symbols in Art*. London, J. Murray.

HAWKINS-DADY, Mark (szerk.)

1992 *International Dictionary of Theatre Plays* 1. Chicago, St. James Press.

HEAD, Matthew William

2000 *Orientalism, masquerade and Mozart's Turkish music*. London, Royal Musical Association.

HERMANN Zoltán

2009 „Magyarentod” Adalékok a Dobozy-témához. In: CSÖRSZ RUMEN István – HEGEDŰS Béla – VADERNA Gábor – AMBRUS Judit – BÁRÁNY Tibor (szerk.): *Margonauták. Írások Margócsy István 60. születésnapjára*. 208–219. Budapest, MTA Irodalomtudományi Intézet.

HOFER Tamás

1991 Construction of the ‘Folk Cultural Heritage’ in Hungary and Rival Versions of National Identity. *Ethnologia Europea*, 21, 2, 145–170.

HORVÁTH Magda

1937 *A török veszedelem a német közvéleményben*. Budapest, Dunántúl Pécsi Egyetemi Nyomda.

JENNINGS, Ronald C.

1993 *Christians and Muslims in Ottoman Cyprus and the Mediterranean World, 1571–1640*. New York – London, New York University Press.

KALMAR, Ivan Davidson

2005 Jesus Did Not Wear a Turban: Orientalism, the Jews, and Christian Art, In: KALMAR, Ivan Davidson – PENSLAR, Derek J. (szerk.): *Orientalism and the Jews*. 3–31. Waltham, Massachusetts, Brandeis University Press.

KERRIDGE, Eric

1988 *Textile Manufactures in Early Modern England*. Manchester University Press.

KÖVESDI Mónika

2004 III–2 Ismeretlen olasz művész, Sultana (katalógustétel) In: IMREH Györgyi: *A modell. Női akt a 19. századi magyar művészetben*. 241–242. Kiállítás a Magyar Nemzeti Gallériában, 2004. október 14.–2005. február 6. Budapest.

MACLEAN, Gerald

2004 *The Rise of Oriental Travel: English Visitors to the Ottoman Empire 1580–1720*. New York, Palgrave Macmillan.

MCCABE, Ina Baghdiantz

2008 *Orientalism in Early Modern France: Eurasian Trade, Exoticism, and the Ancien Régime*. Oxford – New York, Berg.

MARIN, Richard – KODA, Harold

1994 *Orientalism: Visions of the East in Western Dress*. New York, Costume Institute Metropolitan Museum of Art.

MONTAGUE, Lady Mary Wortley

1763 *Letters of the Right Honorable Lady M-y W-y M-e Written during her Travels in Europe, Asia and Africa...* 1–3. London, T. Becket & P. A. De Hondt.

MONTESQUIEU, Charles de Secondat

1892 *Persian Letters* 2. (Contributor: Davidson, John) London, Publisher: Privately Printed.

1981 *Perzsa levelek*. (Rónay György műfordítása) Budapest, Európa Könyvkiadó.

NECIPOĞLU, Gülru

1989 Süleyman the Magnificent and the Representation of Power in the Context of Ottoman-Hapsburg-Papal Rivalry, *The Art Bulletin*, 71, 3, (Sept.) 401–427.

NÉMETH Lajos

1999 *A művészet sorsfordulója*. Budapest, Cicero Kiadó.

NEWTON, Stella Mary

1980 *Fashion in the age of Black Prince. A Study of the Years 1340–1365*. London, Boydell Press.

OUSTERHOUT, Robert

2004 The East, the West, and the Appropriation of the Past in Early Ottoman Architecture. *Gesta*, 43, 2, 165–176. (The University of Chicago Press and International Center of Medieval Art.)

PAPP Júlia

2014 „Ti vagytok a ‘Polgári erény’ s nemzetiség védangyali...” In: PAPP Júlia (szerk.): *A zsoltártól a rózsaszín regényig. Fejezetek a magyar női művelődés történetéből*. 140–161. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum.

PORADA, Aleksandra

2014 Giovanni Paolo Marana’s Turkish Spy and the Police of Louis XIV: the Fear of Being Secretly Observed by Trained Agents in Early Modern Europe, *Altre Modernità*, Saggi N. 11–05/2014, 96–110. Milano, Università degli Studi di Milano.

QUETSCH, Caecilie

1983 *Die „Entdeckung der Welt” in der deutschen Graphik der beginnenden Neuzeit (Ende 15. bis Wende 16./17. Jh.)* I–II. Erlangen – Nürnberg, Friedrich-Alexander-Universität.

RÉAU, Louis

1928 *La gravure d'illustration en France au XVIIIe siècle*. Paris, Bruxelles, Van Cest.

RIBEIRO, Aileen

1984 *The Dress Worn at Masquerades in England, 1730 to 1790, and its Relation to Fancy Dress in Portraiture*. New York – London, University of London (Courtauld Institute of Art).

2002 *Dress in Eighteenth Century Europe*. New Haven – London, Yale University Press.

SAID, Edward W.

1979 *Orientalism*. New York, Vintage Books.

SILVER, Larry

1990 The Triumphs of Emperor Maximilian I. In: WISCH, Barbara – MUNSHOWER, Susan Scott: „*All the World's a Stage...* ” *Art and Pageantry in the Renaissance and Baroque. Part I. Triumphal Celebrations and the Rituals of Statecraft*. 292–331. Pennsylvania, Pennsylvania State University.

SIMON Róbert

2003 Muslims and Christians in Spain as Seen by Ibn Khaldūn, In: SIMON Róbert: *Islam and Otherness, Selected Essays*. 249–260. Szombathely, Savaria University Press.

SINT NICOLAAS, Eveline – BULL, Duncan – RENDA, Günsell

2003 *The ambassador, the sultan and the artist: an audience in Istanbul*. Amsterdam, Rijksmuseum.

SCHNITZER, Claudia

1999 *Höfische Maskeraden. Funktion und Ausstattung von Verkleidungsdivertissements an deutschen Höfen der Frühen Neuzeit*. Tübingen, Max Niemeyer Verlag.

2014 *Constellatio Felix Die Planetenfeste Augusts des Starken anlässlich der Vermählung seines Sohnes Friedrich August mit der Kaisertochter Maria Josepha 1719 in Dresden*. Dresden, Sandstein Verlag.

SMITH, Charlotte Colding

2014 *Images of Islam, 1453–1600: Turks in Germany and Central Europe*. London – New York, Routledge.

STONE, Caroline

2014 Pietro della Valle, Pilgrim of Curiosity, *Saudi Aramco World*, 65, 1, January/February, 20.

STONE, Peter

2013 *Oriental Rugs: An Illustrated Lexicon of Motifs, Materials, and Origins*. Singapore, Tuttle.

SUMOWSKI, Werner

1983 *Gemälde des Rembrandts Schüler* III. Landau, Pfälzische Verlangsanstalt.

TOOLEY, M. J.

1955 Introduction. In: BODIN, Jean: *Six Books of the Commonwealth (Les Six livres de la République)*. Abridged and translated by M. J. TOOLEY, Oxford, Basil Blackwell (http://www.constitution.org/bodin/bodin_.htm 2015. jan. 5.)

TÓTH Pál

1818 Mi az oka, hogy némely Nemzetek a Tudományokban és Szép Mesterségekben más Nemzetek felett felyebb emelkedtenek? *Tudományos gyűjtemény*, IX, 2, 10–27.

VARGYAS Lajos

1976 *A magyar népballada és Európa* I–II. Budapest, Akadémiai Kiadó.

VEHSE, Karl Eduard

1856 *Memoirs of the Court, Aristocracy and Diplomacy of Austria* II. London, Longman Brown, Green&Longmans.

VIKÁR Béla

1901 A szentiváni ének. *Magyar nyelvőr*, 30, 498–499.

VISZOTA Gyula

1903a Dobozy Mihály és hitvесе történetének költői feldolgozásai. Első Közlemény. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1, 50–58.

1903b Viszota Gyula: Dobozy Mihály és hitvесе történetének költői feldolgozásai. második, befejező közlemény. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 2, 160–168.

VÖRÖS Károly

1987 Az Európában található népek és tulajdonságaik rövid leírása. A 18. századi, Stájerországban keletkezett Völkertafel. *História*, 1987, 1, 17.

WANGERMAN, Ernst

1977 Maria Theresa: a Reforming Monarchy, In: DICKENS, Arthur G. (szerk.): *The Courts of Europe: Politics, Patronage, and Loyalty 1400–1800*. 283–303. London, Thames and Hudson.

WEISSBACH, Werner

1919 *Trionfi*. Berlin.

WILLIAMS, George Huntston

1969 Erasmus and the Reformers on Non-Christian Religions and Salus Extra Ecclesiam, In: RABB, Theodore K. – SEIGEL, Jerrold E.: *Action and Conviction in Early Modern Europe, Essays in Honour of E. H. Harbison*. 319–371. Princeton, Princeton University Press.

WILSON, Bronwen

2007 Foggie diverse di vestire de' Turchi: Turkish Costume Illustration and Cultural Translation. *Journal of Medieval and Early Modern Studies* 37, 1, Winter 2007, 97–139. (Published by Duke University Press)

WUNDER, Amanda

2003 Western Travellers, Eastern Antiquities and the Image of the Turk in Early Modern Europe. *JEMH* 7, 1–2. 89–119. (*Journal of Early Modern History*, Leiden, Koninklijke Brill.)

YERMOLENKO, Galina

2005 Roxolana: „The Greatest Empresse of the East”. *The Muslim World*, 95, April, 231–248.

YERMOLENKO, Galina I. (szerk.)

2010 *Roxolana in European Literature, History and Culture*. Farnham, Burlington, Ashgate Publishing.

ZANDVLIET, Kees

2002 *The Dutch Encounter with Asia 1600–1950*. Amsterdam, Rijksmuseum.

KÉPEK FORRÁSA

1. *kép* Szaracénok képe az arab ábécével, Erhart Reuwich fametszetes illusztrációja. Bernhard von BREYDENBACH: *Peregrinationes Terram Sanctam, Wallfahrt zum heiligen Grabe*, Mainz, 1486. (Lilly Library, Indiana University, Bloomington IN.)
2. *kép* *De Expugnacione Constantinopolis*. Michael Wolgemut és Wilhelm Pleydenwurff fametszete (Folium CCLXXIII). Hartmann SCHEDEL: *Liber chronicarum*, Nuremberg, 1493, világhírnévjében. (Lilly Library, Indiana University, Bloomington IN.)
3. *kép* A törökök kegyetlenkedéseiről tudósító német újságlap, Hans Weigel fametszete, Nürnberg, 1530 körül (Zentralbibliothek, Zürich Inv. PAS II 2:4).
4. *kép* A Háromkirályok találkozása, illuminált kódexlap, Limbourg fivérek, *Trés riches Heures du duc de Berry*, 1413, folio 51–52. (Musée Condé Chantilly,) <http://www.christusrex.org/www2/berry/>
5. *kép* Israhel van Meckenem „aranyműves” (német 1440/45–1503) Keleti férfi feje, rézmetszet (19,5 x 12,4 cm) Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 17.50.62. (<http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP835365.jpg>, 2014. nov. 22.)
6. *kép* Gentile Bellini: Ülő asszony, tollrajz, 1479–1481. (21,5 x 17,6 cm) The British Museum, London, lelt. sz.: Pp, 1.20. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=717802&partId=1)
7. *kép* Albrecht Dürer (1471–1528): Az Apokalipszis négy lovasa (fametszet 1497–1498, 38,8 x 29,1 cm, Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 19.73.209.) (<http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP816773.jpg>)

8. *kép* Costanzo da Ferrara: bronzérem II. Mehmed szultán portréjával 1481 k. (átmérő: 12,3 cm), Felirat: „SVITANVS MOHAMETH OTHOMANVS TVRCORVM IMPERATOR” (National Gallery of Art, Washington DC Samuel H. Kress Collection, lelt. sz.: 1957.14.695.a.) (https://images.nga.gov/en/search/do_quick_search.html?q=%221957.14.695.a%22, 2014. dec. 10.)
9. *kép* Ismeretlen oszmán festő II. Mehmed udvarában. Festő portréja, 15. század 3. negyede. (Freer Gallery of Art, lelt. sz.: F1932.28.) ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ottoman_Dynasty_Portrait_of_a_Painter_Reign_of_Mehmet_II_\(1444-1481\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ottoman_Dynasty_Portrait_of_a_Painter_Reign_of_Mehmet_II_(1444-1481).jpg), 2014 dec. 18.)
10. *kép* Cristofano dell Altissimo (1525–1605) „Cameria, Suleiman sultan lánya, Rüstem Paşa felesége, 1541” olajfestmény, 98,5 x 67,8 cm. (Istanbul, Pera Museum, lelt. sz. 102.)
11. *kép* Török íjászok (felirat: „Haiden” pogányok) – a Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnoka (lelt. sz.: 2507) gyűjteményében ismeretlen mesterként beletározott lap Daniel Hopfer rézmetszete, amely 1526–1536 között készült Jan Swart van Groningennek 1526-ban Willem Liefrinck kiadásában Antwerpenben megjelent, Szulejmán lovas kíséretét bemutató, öt fametszetből álló (harsonások, mamelukok, Szulejmán a kísérőjével, íjászok és arabok) fametszetes sorozata 4. lapjának másolásával.
12. *kép* Melchior Lorck: *Kilátás a konstantinápolyi háztetők fölött*, fametszet, 1555–1559. (Statens Museum for Kunst, Copenhagen, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorck_view_over_rooftops.jpg, 2015. dec. 12.)
13. *kép* „Chopine”, emelt talpú női cipő fából, bőrrel borítva, Velence, 1600 körül. (Costume Institute, The Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz. 1973.114.a.b.) (Fotó: Fülemile)
14. *kép* Török anya viseletképe, színezett rézmetszet. SZENDY Kálmán: *Nemzetek Képtára melyben az egész föld minden ismeretes lakosai hív rajzolatokban s leiratokban terjesztetnek elő*” I. füzet, 1833. *Pest* című albumból (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok lelt. sz.: T 2071).
15. *kép* Török hölgy. Nicolas Nicolay rajzai után készült rézmetszetek újrakiadása egy 1662-es kiadású könyvben. Thomas ARTUS d’Embry feldolgozásában: *Histoire generale des Turcs... Les Figures et descriptions des principaux officiers et autres personnes de l’Empire Turc, par Nicolai...* Paris, 1662. Nicolay első kiadása 1567-ben jelent meg *Les quatre premiers livres des navigation et peregrinations orientales* címen Lyonsban. (Lilly Library, Indiana University, Bloomington IN.)
16. *kép* Török nőket ábrázoló rézmetszetes viseletkép. J. J. BOISSARD: *Habitus Variarum Orbis Gentium*, Malines, 1581 című viseletkönyvből (Prints and Drawings Department, The Metropolitan Museum of Art, New York lelt. sz.: 21.44, <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/MM83232.jpg>, 2015. nov. 30.)
17. *kép* Ázsia perszonifikációja a négy kontinenst (Afrika, Amerika, Ázsia, Európa) bemutató négy alakos kompozíció közül, színezett, aranyozott porcelánplasztika, Meissen, 1745, Johann Friedrich Eberlein, Johann Joachim Kändler, Peter Reinicke. (Muzeum Palac w Wilanowie, fotó: Fülemile.)

18. kép J. J. BOISSARD: *Habitus Variarum Orbis Gentium*, Malines, 1581 című viseletkönyv címlapja. (Prints and Drawings Department, The Metropolitan Museum of Art, New York lelt. sz.: 21.44. <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/MM56592.jpg>, 2015. nov. 30.)
19. kép Theodoro de Bry címlapja, rézmetszet. J. J. BOISSARDUS: *Vita et Icones Sultanorum Turcicorum...* Frankfurt 1546 (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok lelt. sz.: X. 862.)
20. kép I. Leopold, Habsburg uralkodó diadalmenete Buda felszabadítása alkalmából 1686-ban. Romeyn de Hooghe rézkarca, 41,6 x 55,7 cm (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok lelt. sz.: 2822.) allegorikus emléklap.
21. kép: Jacques Callot címlapja. Prospero BONARELLI: *Soliman tragédiájához*, rézkarca, 1619–1620. (<http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/27402/print>, 2015. dec. 1.)
22. kép „Rossa, Szulejmán felesége” portré emblematikus keretezésben, rézmetszet. Theodore de Bry, J. J. BOISSARDUS: *Vita et Icones Sultanorum Turcicorum...* Frankfurt, 1546, 205. (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok lelt. sz.: X. 862.)
23. kép Ferdinand BOL: Férfi portréja keleti öltözetben. olajfestmény, részlet, 1665. (131 x 101 cm) (Milwaukee Art Museum, lelt. sz. M. 1972.51) (Fotó: Fülemile)
24. kép Rembrandt Harmensz van RÛN: „Negress” vegyes grafikai technika, japán papíron, 1658. (Metropolitan Museum of Art, New York, Havemeyer Collection, lelt. sz. 1929/29.107.28) (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/29.107.28/>, 2015. dec. 3.)
25. kép Emléklap a bécsi Burghan 1667-ben rendezett Caroussel játékról. Rézmetszet (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok lelt. sz.: 58.2534.)
26. kép Lajos Vilmos badeni örgróf török jelmezben, udvari festő műve, 1707 előtt, tempera és pergamen, (35 x 26,8 cm) (Schloß Favorite, Rastatt bei Karlsruhe). (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Badischer_Hofmaler_001.jpg, 2015. dec. 5.)
27. kép Graff Damian Hugo von Virmont, császári követ bevonulása Konstantinápolyba 1719-ben. Rézmetszet. (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok lelt. sz.: 4552b)
28. kép Pipázó török nő. G. Scotin rézmetszete Jean-Baptiste Vanmour után. FERRIOL: *Recueil de 100 estampes representent Differentes Nations du Levant...* Paris, chez Bason 1714. (Országos Széchényi Könyvtár, Apponyi H. 2808.)
29. kép Tschegour-on játszó török nő. G. Scotin rézmetszete Jean-Baptiste Vanmour után. FERRIOL: *Recueil de 100 estampes representent Differentes Nations du Levant...* Paris, chez Bason 1714. (Országos Széchényi Könyvtár, Apponyi H. 2808.)
30. kép „Eine Tanzende Türkin” Caspar Luyken rézmetszete. Abraham a SANTA CLARA: *Neu-eröffnete Weltgalleria...* Nürnberg 1703 (a teljes könyv számozatlan oldalakkal, Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok, Kézikönyvtár lelt. sz.: 164.)
31. kép „Eine Türkin ins Bad gehend” Caspar Luyken rézmetszete. Abraham a SANTA CLARA: *Neu-eröffnete Weltgalleria...* Nürnberg 1703 (a teljes könyv számozatlan oldalakkal, Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok, Kézikönyvtár lelt. sz.: 164.)
32. kép Louise Élisabeth Vigée Le Brun: Giuseppina Grassini Zaïra címszerepében Peter von Winter operájában, olaj vásznon, 1805 (133 x 99 cm) (Musée des beaux-

- arts, Rouen). https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Giuseppina_Grassini_by_Louise_%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9_Le_Brun_2.jpg
33. *kép* Török női kaftán 18. század vége, 19. század eleje, selyem és pamut. (Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: C.I.55.74.) (Fotó: Fülemile)
 34. *kép* Német úr fametszetes viseletképe. Johann Michael FUNCKEN: *Neu-eröffnetes Amphiteträum...Aller Nationen...* Erfurth 1723. (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Képcsarnok, Kézikönyvtár, lelt. sz.: 165 VII. 554.)
 35. *kép* Jean-Étienne LIOTARD: Maria Adelaide hercegnő török ruhában, 1753, olaj, vászon, (57 x 48 cm, Uffizi, Firenze). (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:LIOTARD_MarieAdelaideOfFrance.jpg)
 36. *kép* François BOUCHER: Barna odaliszk, olaj vásznon, 1740–1749. (53,5 x 64,5 cm, Louvre, Párizs). (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fran%C3%A7ois_Boucher_015.jpg)
 37. *kép* Törökfejes tubákos szelence, porcelán és réz, Bilston, Anglia, 1765–1770. (Ermitázs, Szentpétervár.) (Fotó: Fülemile)
 38. *kép* Szultána a fürdőben, François Boucher rajza, Augustin Duflos le jeune rézkarca (7,1 x 13,2 cm) (Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 53.600.1117(2).) http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP82_6110.jpg
 39. *kép* Daniel Chodowiecki címlapja Lady M-y W-y Montague leveleinek 1790-es kiadásához. (Staatsbibliothek Berlin – Preußischer Kulturbesitz Inv. No: Ui 6281).
 40. *kép* Divatkép. Heideloff's Gallery of Fashion II., 1795. április 1. „nappali öltözet”. (Eredeti szöveg leírás: <http://world4.eu/morning-dresses-april-1795/>, 2014. dec. 10.)
 41. *kép* Francia nyomottmintás pamutvászon orientalizáló jelenettel, 19. század közepe. (Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 2009.323.31. http://images.metmuseum.org/CRDImages/es/original/SF2009_323_31_img1.jpg)
 42. *kép* Reklámgrafika: odaliszk, World's Smokers sorozat (N33) Allen & Ginter Cigarettes (Richmond, Virginia), színezett litográfia, 1888. (Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 63.350.202.33.45). <http://images.metmuseum.org/CRDImages/dp/original/DP838664.jpg>
 43. *kép* Eugénie császárnő, III. Napoleon felesége odaliszknak öltözve. Pierre-Louis Pierson színezett fotója, 1861–1865. (Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 2005.100.410 (4).) <http://images.metmuseum.org/CRDImages/ph/original/DP221425.jpg>
 44. *kép* Francia báli cipő, 1870 k. (Costume Institute, Metropolitan Museum of Art, New York, lelt. sz.: 1973.260.4ab.) (Fotó: Fülemile)
 45. *kép* Reklámgrafika, a *Belle of Nelson* whiskey plakátja, 1787, Louisville, Kentucky (kiadó: Wells & Hope Co.) (Library of Congress). A kompozíció Jean-Léon Gerome fürdőjelenetet ábrázoló festményei alapján készült. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Belle_of_Nelson_Whiskey_poster.jpg?uselang=hu (2015. dec. 12.)
 46. *kép* Eisenhut Ferenc (1857–1903). *A kegyvesztett* című festményének közlése fekete-fehér illusztráción a *Die Gartenlaube* című német folyóirat 169. oldalán 1889-ben. Ernst Keil kiadása, Leipzig. (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Die_Gartenlaube_%281889%29_169.jpg)

47. *kép* Eladó kép az erdélyi körös-feketetői vásáron 2009-ben zsibárusoknál. Bekere-
tezett osztrák olajnyomat a 20. század elejéről, Hans Zatzka, osztrák festő (1859–
1945) képe. (Fotó: Fülemile)
48. *kép* Selyem mokett falvédő keleti lányszöktetés jelenettel. Az egyik kurrens inter-
netes használcikk-kereskedés honapján.

SZÍNES KÉPEK FORRÁSA

1. *kép* Antoine de FAVRAY: gróf Charles Gravier de Vergennes, konstantinápolyi török
nagykövet török öltözetben, olaj vásznon, 1766 (141 x 113 cm), (Pera Museum,
Istanbul, lelt. sz. PM GAP PC.042).
2. *kép* Jean-Baptiste GREUZE: Mme Guimard török ruhában, 1790 k. (116,8 x 90,8 cm)
(Los Angeles County Museum, <http://collections.lacma.org/node/229299>)
3. *kép* Porcelánplasztika. Kávézó török pár, Nymphenburg, 1775–1780 körül (22,9 x
21 cm) (Metropolitan Museum of Arts, New York, lelt. sz.: 1974.356.528). ([http://
images.metmuseum.org/CRDImages/es/original/DPI55352.jpg](http://images.metmuseum.org/CRDImages/es/original/DPI55352.jpg))
4. *kép* François BOUCHER: Pasa a háremében. Tollrajz és akvarell, 1735–1739. (Albertina,
Bécs). ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francois_Boucher_-_The_Pasha
_in_His_Harem,_c._1735-1739_-_Google_Art_Project.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Francois_Boucher_-_The_Pasha_in_His_Harem,_c._1735-1739_-_Google_Art_Project.jpg))
- 5–8. *kép* „Ney” furulyán játszó női zenész és ételhordó szolga a szerájban, „Kafez
Basi” a nagyvezír kávéhordozója, „Kemane” hegedűs. – Alakok egy „Costumi
Turchi” című, a török szultán, Abdul Hamid (1774–1789) udvartartását bemutató
vízfestésű, aranyozást használó 86 lapos albumból, ismeretlen olasz mester, 18.
század harmadik negyede. (Eszterházy Miklós gróf ex librisével ellátva, Kuny
Domokos Múzeum, Tata, lelt. sz.: 67. 8. 1.)
9. *kép* Piknik a piramis tövében Gróf Forray Iván (1819–1852) vízfestménye, melyet a
Török birodalomban Batthyány Artúr és Zichy Edmund grófok társaságában 1842-
ben a tett körút alkalmával készített. (Magyar Nemzeti Múzeum, Történeti Kép-
csarnok lelt. sz.: 58 1472.) Megjelent litografált változatban. Gróf FORRAY Iván:
Utazási album, eredeti rajzai és jegyzetei szerint, Olaszország – Málta – Egyiptom.
Lauffner és Stolp, Pest, 1859. Forray Iván korai halála után édesanyja adta ki az
útialbumot fia emlékére. Az expedícióval tartott festő, Joseph Heicke (1811–1861)
a 40 útirajzokat köre metszette.
10. *kép* Törököket ábrázoló lap „Odalia” alakjával. SZENDY Kálmán: *Nemzetek Kép-
Tára, mellyen az egész föld minden ismeretes lakosai hív rajzolatokban s leiratok-
ban terjesztetnek elő*. I. füzet 1833. Pesten, I. lap, színezett rézmetszet. (Magyar
Nemzeti Múzeum, Történelmi Képcsarnok ltz.: T 2071 b.)
11. *kép* Fekvő odaliszk, színezett képeslap Alexandriából, Xantus János gyűjteménye.
(Néprajzi Múzeum, Fényképtár, lelt. sz.: F 694.)
12. *kép* Odaliszk szolgálóval – eladó olajfestmény a körösfeketői vásáron egy zsibáru-
sánál 2009-ben, Provinciális festő giccses alkotása. (Fotó: Fülemile)
13. *kép* Pávás „líbiai falvédő” egy idős házaspár nappali szobájában. Szék, Mezőség
(Erdély, Románia) 2012. (Fotó: Fülemile)

14. *kép* Falvédő hárem jelenettel egy család nappali szobájában. Zsobok, Kalotaszeg (Erdély, Románia) 2005. (Fotó: Fülemile)

ÁGNES FÜLEMILE

THE “ODALISQUE”

THE CHANGING INTERPRETATION AND RECEPTION OF AN ORIENTALIST TOPOS

Ethnographers who do fieldwork in the countryside of Transylvania encounter visual representations of Oriental female figures on various media, such as prints, paintings, carpets in the homes of rural people. Kitschy harem scenes with reclining, dancing or bathing female figures are still surprisingly popular. In country fairs, machine-woven, fake-silk carpets with oriental themes can be bought new or used as well as framed pictures at junk or “antique” dealers. There is a surprising steadiness in the popularity of representations with Oriental motifs. The author examines the origin of this long-standing popular interest and the obsession of people with the exoticism of Oriental images.

The article gives an interdisciplinary overview of the rise of interest in the Orient and the changing interpretation of oriental figures in 16th–19th century Western European arts and popular culture. The iconography of the image of Turks is highlighted. The paper presents a broad outline of the emergence of one of the most powerful iconic topoi of Orientalism: the figure of Oriental woman, the so-called odalisque, as represented in the European “visual environment” in the 16–19th centuries. Interplay between narrative and visual stereotypes is to be interpreted alongside the changing concept of Orient through visual conventions.