

A művészet helye és szerepe a XVIII—XIX. század fordulóján*

Megszokott dolog a felvilágosodás korának képzőművészetét semmibe venni. Kevés volt ekkor a kimagasló esemény és alkotás, nem hasonlítható ahhoz, ami az irodalom terén sűrűn adódott. Úgy tűnt, hogy a felvilágosodás eszméi nem jelentkeznek oly átütő erővel a képzőművészetben, mint az irodalomban.

E felfogás téves vagy inkább mereven sommázó voltát az bizonyítja, ha — mondjuk — az 1820 körüli évekből visszapillantva, élesebben emelkednek ki azok a tünetek, amelyek ebbe, a nevezük átmeneti korszakba sorolhatók. Hiszen csak az első plágium-per kapcsán vált 1820-ban valóban világhossá, milyen eltérő két világ ütközött össze. E két világ szembekerülése a képzőművészet terén egy erős fáziseltolódással következik csak be.

E példát — tudatosan — az irodalom teréről választottam, mert közismert volta jól érzékelteti azt, ami 1820-ig kialakult vagy még inkább: lezárult. Ez a fejlődés minden téren mutatkozik, de a változás az irodalom terén sokkal több és többfélebb példával jelentkezik, mint a képzőművészet terén.

Ez mindjárt jelzi az első különbséget: irodalom és képzőművészet eltérő ütemű és minőségű fejlődését. Noha a XVIII. század második felének képzőművészet terén is vannak klasszicizáló, a felvilágosodás racionalizmusát mutató jelenségei, alig lehet a mi területünkön 1780 előtt a tünetek gazdagabb hálózatáról beszélni: ez okozza, hogy a generációnyi fáziseltolódás megnehezíti az egyszerű párhuzamok vagy azonosítások használatát.

A fáziseltérés okait eddig nemigen kutatták, főleg a képzőművészeti alkotások pusztulása, illetve a megmaradtak semmibe vévése miatt. Nem lehet ezt a fontos és összetett jelenséget itt boncolni, de a probléma felvetése mégis szükséges. Véleményem szerint ennek az elmaraadásnak fő oka a társadalmi-gazdasági körülmények elégtelen fejlettségében rejlik, amely anyagi kihatásai miatt jobban érinti a képzőművészetet, mint az irodalmat. Nem volt még széles körű igény az új összetételű társadalomban az anyagi ráfordítást igénylő képzőművészetek iránt, és ezért nem születhettek nagyobb számban igényes alkotások. Eltűntek a régi megrendelők, megfakultak, kialudtak a régi tartalmat kifejező műfajok anélkül, hogy a pótlás, az új azonnal jelentkezett volna. Ennek oka egy másik jellegzetes körülmény: a képzőművészet fejlődését jobban megtörte a másfél százados török megszállás, mint az irodalomét. A felszabadulás után szinte nem volt mit folytatni, mire építeni, ezért volt szükség idegenből hívott és letelepített mesterekre, akik koruk művészetét hozták ugyan, főúri megbízóik igényeit képviselték, bizonyos tekintetben egy idegen világot, ami csak lassan vált magyarrá. A folyamatos művészeti-művészeti hagyomány hiánya késelteti azt az átalakulást is, ami a céhes iparúzóitól az egyéni-polgári, sőt az akadémikusan képzett művészhez vezetne. Nyilván ez is oka annak, hogy az ábrázoló művészetek terén számban és minőségben szerényebb alkotások esnek erre a századforduló előtti és utáni néhány évtizedre.

Hogy kissé foghatóbbá tegyem, milyen változások folynak, néhány közismert példát említenék:

Az 1785-ben befejezett egykori egri liceumban a késő barokk egyik sajátosan klasszicizáló stílusváltozata testesül meg. De a hatalmas csillagászati torony a maga korszerű felszerelésével éppúgy a továbblépés tünete, mint a Sigriszt festette *Tudományok allegóriája* freskón szereplő számos alak magyar öltözete a díszterem mennyezetén, ahol a természettudományok ugyancsak hangsúlyozottak. A Kracker festette könyvtárfreskó (1778) történeti eseményt ábrázol, a tridentis zsinatot, megkésített pozzói perspektivikus alulnézetben, ráadásul — először Magyarországon — gótizáló székesegyház belsejében.

A szombathelyi püspöki palota és székesegyház a klasszicizáló késő barokk másik jellegzetes irányja (1779—1783). Tetézi jelentőségét, hogy a püspöki palota földszinti termének freskói a szombathelyi római emlékeket ábrázolják, tehát az ókor iránti érdeklődésnek és a műértő gyűjtőnek bizonyítékai. Az 1780-ban befejezett papnevelde könyvtárában található a régi művészetre, főleg építészetre vonatkozó Trattato-k leggazdagabb hazai sorozata, a tudás fontosságának, a hagyomány tiszteltének bizonyítékaként.

E jelenségek újszerűsége kétségtelen, a megbízók azonban a főpapság köréből kerültek ki és nagyon kérdéses, hogy az épületekben köznapi városlakó megfordulhatott-e. Még az sem állítható, hogy ezek a kiemelkedő jelentőségű épületek a kialakuló klasszicizmus közvetlen előzményének tekinthetők-e, hiszen kétségtelen, hogy e művek erőteljesen képviselik az előző — barokk — korszakot is.

* Elhangzott Sümegen, 1972. szeptember 28-án SZAUDER József: A magyar késő felvilágosodás kora c. előadásához kapcsolódó korreferátumként „A késő felvilágosodás kérdéseiről” rendezett tudományos ülés-zakon.

1801-ben készült el a székesfehérvári püspöki palota. Ez a sajátos épület ugyancsak a késő barokk formavilágából merít, azt mondhatni, hogy az ismeretlen építész zsúfolt díszével inkább az asztalos és a stukkator felfogását képviseli, semmint egy építészét. Feltehetően megbízója mintakönyveiből merítette ezeket az elemeket. Másrészt ez a tömegében és részleteiben barokkos alkotás kihívóan áll szemben a megyeházával, gazdag és deris homlokzatával túlharsogva a világi hatalom székhelyét — mint egyetlen ilyen hazai példa. Az sem mellékes, hogy a palota erősen ráépült a régi bazilika alapfalaira és helyére, amire korábban — azaz a felvilágosodás előtt — nem találunk példát.

Az említett művek tehát szokatlan kettősséget árasztanak. Formában és tartalomban sok új mozzanatot, de még nem tekinthetők a hazai polgárosodás új fejezete képviselőinek.

Jellegzetes, hogy a XVIII. század utolsó évtizedeiben nem keletkeznek többé egyházi tematikájú köztéri szobrok, Mária-oszlopok vagy Szentháromságok és Kálváriák. A felvilágosodás szelleme megrendítette, ha nem is üzte el teljesen az imába vetett hitet és vele annak külső jeleit. Az új szobrászati tematika — mint látni fogjuk — nehezen alakul ki, annál is inkább, mert sem anyagi, sem eszmei tekintetben nem áll mögötte olyan erősség, mint volt a barokk kor egyháza.

A festészet terén már céloztunk néhány megkésített monumentális alkotásra, mellettük több, olykor dilettáns kéztől származó falfestményre bukkanunk kastélyainkban. De ez a világi festészet inkább a késő rokokó világa, semmint egy polgári klasszicizmusé. Sem egy új tematika, sem nagyszabású festészeti díszítés iránti igény még nem jelentkezik. A változás akkor következik be, amikor a képzőművészet és a nemzeti haladás gondolata összefonódik, amikor a művészettel kapcsolatos tudat megváltozik, azaz a művészet előtérbe kerül, mind fontosabbá válik, mert eszköze az erkölcsi és értelmi emelkedésnek, ami a polgárosuló új ember eszménye. 1800 körül még egymás mellett él, olykor egymást áthatva, a régmúlt és az új: az eltérések csak nagyobb távlatból érzékelhetők. Szinte egyszerre (1803) kezdődik a debreceni Nagytemplom építése és fejeződik be a kismartoni Eszterházy-kastély kevés év alatt véghezvitt nagyrányú átépítése. Amaz az újkor első monumentális városi-polgári temploma, emennek hívős reprezentatív épülettömbjéhez már gazdagon változatos angol tájkert csatlakozik, a természet iránti rajongás és érzelmes viszony jeleként. A századforduló körül tehát sűrűsödnek a fontos események. Legfontosabb a hosszas tervezés és tárgyalás után megvalósult, Hild János alkotta pesti városszabályozási terv, amelynek kivételére József nádor 1808-ban megalakítja a Szépészeti Bizottságot. Néhány évbe sűrítve robbanásszerű változásnak vagyunk tanúi.

A képzőművészet terjesztésében, a hívek toborzásában, az érdeklődés felkeltésében új, nálunk korábban nem szokásos eszközök mutatkoznak. Ilyen új lehetőség a Karancs Ferenc pesti lakásán kialakult társaskör, a főúri szalonok polgári értelmiségi utóda. Ilyen szalon Kármán József is tervezett, megvalósítása Pestről való hirtelen távozása miatt nem sikerült. E pesti köröktől nem sokban különböznek a vidéki kúriák baráti körei, amelyek Magyarországon is, Erdélyben is kezdenek kialakulni. Az erősen értelmiségi színezetű társas együttlét, ami a képzőművészetet is támogatja, nálunk korábban ismeretlen forma volt. Másik új forma és még nagyobb hatással érvényesül a Kazinczy folytatta nagyrányú levelezés. Kazinczy szerepét és jelentőségét a jelenlévők nálamnál jobban ismerik, ezért tevékenységének csak két mozzanatát emelem ki. Az egyik a tudásba vetett hit, a felvilágosodás e jellegzetes eszméje, a polgárrá válás egyik kritériuma, amit művészbártaival szemben is hangsúlyoztak. Művészeti akadémiákra, főleg Bécsbe küldi őket, önművelésre serkent, és nem feledkezik meg a művészet elméleti alapjainak elsajátítását követelni. Ezzel nálunk is kialakul az akadémiai oktatásba, illetve a rendszeres felsőoktatásba vetett hit, amely a leghatásosabban kezdti ki a többszázados céhuralmat. Másik fontos jellegzetessége Kazinczynak a szinte egyedülálló fogékonysága, amellyel a művészet új jelenségeire reagál. Íróinknak ekkor általában nincs érzékük és szemük az új művészeti jelenségek iránt, sem az épülő Pest, sem valamely ingó művészeti alkotás nem ragadja meg őket. Kivételt csak Kazinczy alkot. Mindenhez van érzéke: pártfogoltjai alkotásairól éppúgy ír, mint az újdonságszámba menő angol kertstílusról, sőt van érzéke az új Deák téri templom sajátos dísztelensége, arányaiban rejlt szépsége számára. Ebben a fogékonyságban elődjeként csak Kármánra hivatkozhatok, aki *Fanni hagyományai*ban a hősnő szobájáról kétszer is ad részletes leírást, a mindenkori hangulatot ezzel is érzékeltetve. Kármán tehát egybeforrva látja a szereplőt környezetével.

A levelezés révén megindult kapcsolatok mellett a folyóiratok gyér közlései, még inkább azonban az élő beszéd hozza mindjobban előtérbe a képzőművészet eseményeit. A társas lét, a látszólag személyes és kulturális kérdésekről folyó társalgás vonzó újdonság nálunk, annál is inkább, mert a haladás eszménye ekkor nem annyira politikai harcokban, mint inkább kulturális téren csiszolódik. E téren az együttműködés és egyúttaladás irodalom és képzőművészet közt csakhamar, azaz már a XIX. század első negyedében lehetségessé válik, amit a témák rokonsága, olykor azonossága is elősegít, áthidalva a még mindig fennálló fejlődés-

beli különbséget. Képzőművészet terén különösen uralkodóvá válik a klasszikus mitológia témavilága, ami nemcsak azt jelenti, hogy nem egyházi és nem német, hanem kifejezetten világinak, hazainak érzik, nem törődve azzal, talán nem is sejtve, hogy ezt a klasszikus mitológiát a német vagy a dán, vagy más nemzetek művészei épp annyira nemzetiek érzik, mint mi.

Ennek kapcsán válik érdekessé az a kérdés, hogy milyen nálunk a művész kapcsolata megbízóival; milyen a művész társadalmi helyzete. A kérdésre már azért is nehéz felelni, mert az ismert példák vagy korábbiak, vagy későbbiek. Ismeretesek Maulbertsch levelei a szombathelyi püspökhöz vagy Fellner Jakab levelezése Eszterházy Károlyval. Mindketten már 1780 körül és előtt olyan öntudatról tanúskodnak, a szokásos alázatossági formulák betartása mellett, ami már a polgárosuló művészre és annak társadalmi öntudatára jellemző. Ismerjük Ferenczy István szinte túlzottan magabiztos leveleit Rudnay Sándor primáshoz a 20-as évekből. Úrményi és Ferenczy közt, Fáy András és Casagrande közt látszólag jó viszony alakult ki, ami nemcsak megbízásokban, hanem baráti együttléteikben is jelentkezett, igaz, hogy csak 1825 után. Másrészt köztudott az a jó viszony, amely Pollack Mihály és a nádor közt kialakult már 1810 táján. A mindjobban kibontakozó új légkörben a művész — hatalom, állás és vagyon nélkül — rangra és társadalmi súlyra tett szert olyan viszonyok közt, amikor a saját lakóház a polgári létminimum feltételei közé tartozott — legalábbis az iparúzóknél. Kazinczy pusztá felkérésére, levelének vétele után a címzettek meglepő módon munkába fognak és nem kérdezik, mi a fizetség. Ezt a sajátos viszonyt a kérdés több más ágával a további kutatásnak kell alaposabban megvizsgálnia. Mert amikor például Péchy Mihály látszólag alulmarad a debreceni presbitériummal szemben, és a templomterv folytonos módosítására kényszerül, alapjában egy maradi és teljesen hozzáértés nélküli testülettel harcol, ehhez mint mérnökári tiszt sokkal kevesebb diplomáciai készséggel rendelkezett, mint ha civil céhtag vagy efféle lett volna. E szokatlannak tűnő nézetemet erősíti mindaz, ami a pesti Szépészeti Bizottság körül történt. Noha a nádorhoz intézett beadványok telve vannak régias alázatos fordulatokkal (ersterbe vor Ehrfurcht, írja még Pollack is), az udvarias formulák ellenére keresztül viszik akarataikat, és a bizottság teljesen úgy működik, ahogy azt a szakemberek jónak látják, és eközben finom módszerekkel megkerülik, lassankint túllépi a céhkereteket is. Minden jel arra vall tehát, hogy a művészek, főleg az építészek, eredményesen és korán viszik előre a haladás folyamatát, de meglepő módon — főleg ha az irodalom területé felől nézzük — nem hallatják hangjukat a polgári átalakulásért folytatott harcban. Nemcsak értelmi-eszmei készségük volt ehhez szerényebb, mint az íróké, hanem benította őket, főleg az építészeket, az anyagi megkötöttség. Megbízó nélkül művész általában nem dolgozhat, míg az író megteheti. Ez a helyzet sem egyforma minden korban és minden helyen, de az alaphelyzet állandó és fennáll a tárgyalt koron túl is.

Mint láttuk, a művész kapcsolata feljebbvalóival és megbízóival már 1800 táján kezd ugyan megváltozni, de általában még nem vezetett mélyebb emberi kapcsolatra, mint aminő az irodalom terén oly gyakori. Ferenczy Vörösmartyban talált harcias és képzett támogatóra, Döbrentey Gábor az öt jellemző lobbanékonysággal áll a fiatal Célkuti Züllich mellé, de anyagi eszközök hiányában ezt a megértést csak érzelmi együttérzés kíséri, sem eszmei, sem anyagi támogatás nem kapcsolódik hozzá. Ez az érzelmi jelleg már jelez egy sajátos kettősséget. Érződik, hogy a képzőművészetre szükség van, hogy az alkotók egy mindjobban erősödő társadalmi igényt szolgálnak, sőt hogy pártolásuk nemzeti érdek is. De a pártolók maguk kevéssé értenek általában a művészethez. Henszlmann Imre felléptéig alig van elméleti készségű kritikus, az eszmei tisztázatlanság többnyire egyaránt jellemzi a művészet gyakorlóit és pártolóit. Ez a bizonytalan alapokon álló, inkább érzelmes beállítottság okozza, hogy a képzőművészet nem oly harcra kisértője a haladásnak, miként az irodalom, még annyira sem illusztrálja az új mozzanatokat, mint amennyire természeténél fogva tehetné. Hiszen a művészet elsődlegesen nem illusztrál, és amikor ezt már megteheti, akkor a művészet formais jelképrendszerét már az egész társadalomnak magáévá kellett tennie. Hogyan tehetne volna ezt az újonnan fellépő épülettípusokkal, új műfajokkal jelentkező festészettel és szobrászattal e kor társadalma, méghozzá nem is magas művészi szinten álló alkotások kapcsán. Hogy a művészet mondanivalója alig 20 év alatt széles körben elterjed és közérthetővé válik, mutatják például a viták a pesti német színház (1808–1812) vagy a vidéki városházak—megyeházák építése körül. Mindez majd a 30-as években a Nemzeti Múzeum építéskor tetőzik.

Még erősebben mutatkozik meg a művészeti alkotások jelképi volta az ábrázoló művészetek, főleg a festészet terén. Példáim későbbiek, de jellegzetesek.

Barabás *Galambposta* c. festménye, amelyet először feltehetőleg 1840-ben festett, a maga túlzottan érzelmes, enyhén erotikus, egyáltalán nem érdekes témájával rendkívüli sikeré vált. Nemcsak ő maga festette meg több mint tízszer, hanem Borsos József is, aki pedig jobb festői készséggel rendelkezett Barabásnál és ezért inkább versengett vele, semhogy utánozta

volna. Nyilván e képtémának volt egy hazafias, a távolban élő, raboskodó kedvesre vonatkozatható mondanivalója, ami közérthető volt, és egyben rendőri szempontból veszélytelen. Ez lehetett sikerének forrása. Hasonló, de még feltűnőbb eset a Kiss Bálinté. Ez a szerény képességű vidékies festő 1846-ban állítja ki a Pesti Műegylet kiállításán *Jabloneczai Pelhes János búcsúja* című életképét, amit Henszlmann Imre szokatlanul élesen támad bírálatában. A szabadságharc előtt vagyunk, a kép jelentését nem lehetett aktualizálni, mégis a művész azonnal kapott megbízást a kép megismétlésére, és a következő 15 év alatt több mint hatvan-szor megfesti. A kép népszerűségét sem a gyenge művészi minőség, sem másféle hiányok nem gyöngítették. Példáim közismertek ugyan, de igen későiek. Bizonyos, hogy ilyen jelképpé vált témák korábban is léteztek, nyilván gyöngébb festői kivitelben. Ez lehet az oka annak, hogy az alatt a száz év alatt, amikor a művészi gyűjtés fő követelménye a minőség magasrendűsége volt, ezek a gyengécske művek elvesztek, talán átfestődtek.

A replikák kérdése vezet korszakunk egy nagyon jellegzetes kérdéséhez: ez a másolás és a másolatok kérdése. Kétségtelen, hogy a képzőművészet terén a másolás mindenkor az elsajátítás egyik fontos eszköze. E tekintetben hasonlítható a fordításhoz, amelynek egyik rúgója ugyancsak az ismeretszerzés, a fejlettebbhez való felzárkózás. Nem lehet csodálkozni azon, hogy rendszeres művészi oktatás, általánossá váló külföldi tanulmányút és közgyűjteményben levő képzőművészeti anyag hiányában a másolás a kevés eszközök egyike a fiatal művészek felkészülésére. Az érdekes csak az, hogy a másolást korunkban az eredetivel azonos értékűnek tekintették, sőt a másolat szinte eredeti műnek számított. Ez egyszerre mutat a kezdeti készületlenségre, az elvek tisztázatlanságára, a művészi hozzáértés hiányára. De jelzi a közelgő veszélyt is, azt ami a klasszicizmus fordulópontján, 1830 körül bekövetkezett. Mert ekkor már ez a langyos és belterjes-családiás tematikájú festészet és szobrászat nem elegendő az új mondanivaló kifejezésére, viszont művész és megrendelő egyaránt bizonytalanok, hogy mi legyen az új forma és az új tartalom. Ha ilyen tisztázatlanság nem rejtőzne a másolás mögött, ha csupán az ismeretek elsajátítását jelentené, akkor nem lehetett volna a másolatnak állandóan növekvő társadalmi és anyagi megbecsülésben része. Ne feledjük, Barabás az *Európa elrablása* című Veronese festmény másolatával lép fel 1835-ben és arat döntő sikert, még Széchenyi is felvigyél rá. Húsz évvel később, 1854-ben, az akkor befejezett esztergomi főoltáron egy Grigoletti nevű jelentéktelen festő Tizian *Assunta*-ját festi meg páratlanul magas tiszteletdíj mellett. A másolás nem kisebb értékű tehát az eredetinel, az átvétel nem hiba, hanem szellemi-művészi gazdagodás, valami értéknek az elsajátítása és birtokba vétele. Sem a másodlagosság, sem a szellemi eltulajdonítás gondolata nem merült fel, és a képzőművészet terén még sokáig nem is fog felmerülni.

Kissé más a helyzet az építészet terén. A hirtelen beállott gazdasági-társadalmi fellendülés kiváltotta igények, az új társadalom reprezentatív követelményei nagyobb építészeti tevékenységet váltottak ki, a korábbinál szélesebb társadalmi bázison. Egy és több lakásos lakóház, városi palota és vidéki kastély, igényes középületek, sok falusi templom és egy új típus: a mezővárosi nagytemplom azok az új épületfajták, amelyek a késő barokkból a klasszicizmus-hoz vezető korban fejlődnek ki vagy szaporodnak el. Mindez jelzi, hogy a művészetek közül az építészeté a vezető szerep, a változatos igényekre való gyors és közvetlen reagálással ez a legköltségesebb művészet találja meg leggyorsabban a maga hazai hangját. Az így kialakuló, általában a klasszicizmus jegyeit viselő építészet ekkor előremutató és minden új igényt kielégítő. Fel tudja használni a múltból átöröklött és még továbbélő céhszervezeti oktatási és szervezeti készültségét, és így képes továbbélni akkor is, amikor a formák és tartalmak már változnak, új kezdeményezések rügyeznek. Nem az a baj, hogy a klasszicizmus és a romantika sokáig, az ötvenes évek derekáig egymás mellett élnek, inkább az, hogy tömeg- és térformálás terén uralkodó marad a klasszicizmus, és inkább díszítik mint formálják a romantika középkorias, olykor keleties elemei.

Kiemelendő jellegzetesség, hogy az építőművészet alig él a társadalmi művészetekkel mint saját művét kiegészítő eszközzel, még kevésbé beszélhetünk a formában és tartalomban való egyévválásról. A klasszicizmus általában a színtelenséget kedveli, tartózkodik a monumentális festői dekorációtól, és legfeljebb stukkómárvány alakjában él a színesség egyik körülhatárolt lehetőségével. Nálunk ekkor nem is voltak olyan festők, akik megfelelő festői alkotásokkal támogathatták volna az építészet mondanivalóját. Ennek fő oka abban a műfaji-tartalmi válságban keresendő, amelynek során a barokk monumentális egyházi és világi festészete mindinkább átalakul táblaképpé. Világszerte és főleg nálunk elsősorban az arckép a fontos műfaj, a valóság megfigyelésének, az ábrázolt egyén kiemelésének, sokszor egy képzelte vagy vágyott ideálhoz való rokonításának mindenkor alkalmas eszköze. Úgy tűnik, hogy az arckép révén válik a szellemi élet szereplőjéből a társadalom rangos tagja, hiszen századokon keresztül az arckép csak a társadalom legfelső tagjainak járt. Ezért nem meglepő, ha minden magyar író a saját arcképének megfestetésére törekszik, nemcsak Kazinczy, hanem például Berzsenyi is, aki 1810-ben pesti tarózkodásakor kétszer is elmegy az arcképfestőhöz — talán Donathoz

vagy Stunderhez — az a lényeges, hogy ezt elmaradhatatlannak tekinti, fel is jegyzi. Ha annyi arckép iránt van igény ekkor, bizonyosnak látszik, amit előbb feltételeztem, hogy művész is, alkotás is több volt annál, mint amiről ma tudunk, illetve mint amennyi ránkmaradt. Amikor — főleg 1830 után — az arckép a sokszorosítás révén terjeszthetővé válik, társadalmi szerepe és funkciója túlnő a fent vázolt kezdeti alapokon, de ennek nyomon kísérése már nem tartozik ide.

Élég korán, de sem mennyiségi, sem minőségi tekintetben nem jelentősen lép fel a csendélet műfaja, és sokáig inkább a műkedvelők területe marad. A tájkép viszont csak korszakunk végén jelentkezik Kisfaludy Károly műveivel, amelyek barokkos drámaisága, idegen mintaképek után alkotott változatai — Schalhas idilli tájai után — érdekes új hangot ütnek meg anélkül, hogy elhatároló hatással lennének a további fejlődésre. Nem tükrözik a kor törekvéseit, így elszigetelt, talán túl korai jelenség marad. Csak 1830 után alakul ki nálunk az életteljesebb tájkép és életkép, itt tehát nem foglalkozunk vele.

Kézenfekvő lenne, hogy a szobrászat fontos kísérője legyen az építészetnek. Ez annyiban igaz, hogy díszítő szobrászati alkotások, mondhatnánk: alkalmazott szobrászat valóban mindvégig szerepel az igényesebb épületeknél oszlopfők, maszkok, olykor falmezőkbe sülylyesztett reliefek alakjában. Ezek az anyagi ráfordítás és szobrászati készültség szempontjából szerény alkotások nem versenyezhetnek az építészet magas minőségével. Ez nemcsak nálunk van így, hanem általános tünet Európában. Talán ekkor kezdődik az a végzetesnek mondható elszakadása az építészetnek a társművészetektől, amit azóta sem sikerült teljesen megszüntetni. Természetesen ez nem szándék és ízlés, hanem társadalmi igény és eszmei tartalom kérdése. Kevés és szerény képességű szobrászunk van 1800 körül, talán Huber József az egyetlen, aki jó minőségű, de a kor szokványait nem meghaladó síremlékszobrászatával említendő, de csak 1818 után működik Pesten. Síremlékszobrászat, kutakat koronázó szobrok vagy a megrendelő foglalkozását allegorikusan kifejező reliefek nem kárpótolhatnak a XVIII. század gazdag oltársobrászatáért vagy a jórészt megsemmisült kertszobrászatáért. De új műfajokat jeleznek, új témákkal egyetemben, és ezért szerénységük ellenére jellegzetesek. Korunk legfoglalkoztatottabb szobrásza, Dunaiszky Lóriné (1784—1833), kissé szikkadt, barokkban fogant szenteket készít például a krisztinavárosi templomba, és kedélyes hangját csak reliefjeiben érvényesíti. Ferenczy, akiből a családias érzelmesség teljesen hiányzik, nemcsak saját fogyatékosságaival, az általa igényelt túlzott feladatok nehézségeivel küszködik, hanem azzal az ellentéttel is, amelyben elképzelései kora gazdasági és társadalmi körülményeivel szemben állnak.

Szobrászatban is, miként a festészet terén, az arckép a legkedveltebb és a legjobb alkotásokat teremtő műfaj, Ferenczy legjobb alkotásai is ide tartoznak. Az előző korszakhoz viszonyítva a döntő változást a polgárosodó nemesek vagy a szellemi élet szereplőjének egyszerű, közvetlen előadású ábrázolása jelenti, szemben a megelőző korszak patetikus reprezentációjával. Oly erőssé válik az ilyen arckép fontossága, Ferenczy is, Barabás is oly jól elégítik ki ezt az igényt, hogy a külföldi művészek visszaszorulnak, és 1835 után még főuraink sem fordulnak hozzájuk.

Mindez azt bizonyítja, hogy a képzőművészet fejlődése az irodalom lendületével nem versenyezhet ugyan, de megmutatkoznak benne — halkabb hangon — a fejlődés és változás összes tünetei. Az egyes képzőművészeti ágak sincsenek egyidejűségben egymással. Másrészt az irodalom mozgósító ereje, nagyobb szervezési lendülete révén több művész kerül kapcsolatba az irodalommal, mint bármikor máskor, és ez gyorsítja a fejlődést. Így a képzőművészet képviselői sem művészi öntudatban, sem társadalmi rangban nem érzik magukat másodlagosnak az irodalom képviselőivel szemben. Mivel általában anyagi viszonyaik egyformán szerények és rendezetlenek, a rokonság életkörülményeik révén is fennáll. A művészek kapcsolata megrendelőikkel fokozatosan erősödik, lassanként baráti viszony alakul ki megrendelőikkel elannyira, hogy ezt a korai szakaszt már valami sajátosan patriarchális levegő tölti be: ez a képzőművészet képviselőire is vonatkozik.

Olyan fordulóponthoz érünk tehát ezekben az évtizedekben, amikor a haladás eszménye nagyjában mindenkit foglalkoztat, áthatja a művészeteket is, nagyobb szerepet juttatva nekik, mint más országokban. Ennek következtében a politikai fejlődés mélyebb feltáráshoz a művészetek alapos ismerete elengedhetetlen.

Zádor Anna