

LÁTVÁNY ÉS JELENTÉS

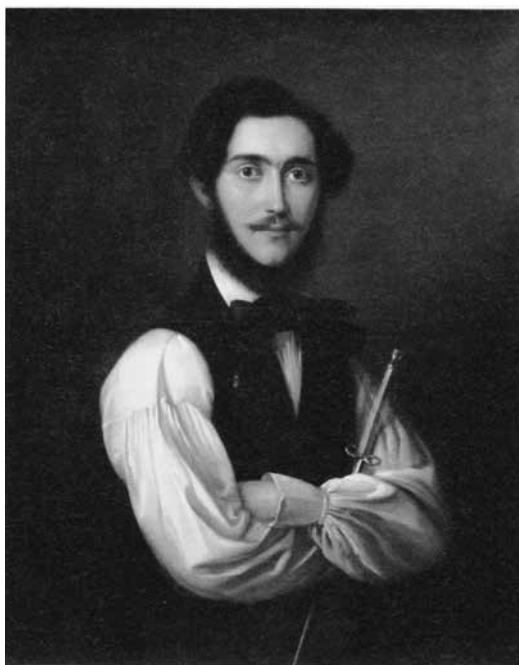
SZEMPONTOK A XIX. SZÁZADI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET TÖRTÉNETÉNEK OLVASÁSÁHOZ

S. VARGA PÁL

AXIX. századi magyar művészet történetét tárgyaló monumentális vállalkozás második kötete az építészet és az iparművészet történetét tárgyaló első kötet után öt évvel jelent meg. Nem célom és nem is feladatom, hogy – irodalomtörténészként – szakkritikát írjak róla, mégsem arra vállalkoztam, hogy a kötetben (egyébként gyakran feltűnő) irodalmi, irodalomtörténeti vonatkozásokat vegyem számba. Az alábbiakban azokról a jelenségekről lesz szó, amelyek a XIX. századi magyar művészet új szempontok szerint megírt történetét olvasva egy rokon szakma művelője számára lényegesnek mutatkoztak.

(NAGYELBESZÉLÉS)

A művészettörténet, mint minden történeti tudomány, a modern episztémé szülötte; a XIX. századé, amikor „a tudás új térbe költözik”, tudniillik a történelem terébe.¹ A történeti tudás meghatározó strukturális elvévé a haladás vált, amely a jelenségek egymásutánjában a folyamat mozgatóerővének feltartóztathatatlan érvényre jutását jelenti. A történeti tapasztalatnak azok a mozzanatai, amelyek nem igazodtak a haladás elvéhez, a visszaesés, az ellenhatás kategóriájába kerültek, így az egész folyamat egységes történetként – „nagyelbeszélésként” – lett elmondható. Ha a haladás modern fogalma Kanttól származik, ő volt az is, aki – bár nem történeti alapon – megalkotta azt az elvet, amely a művészettörténet számára a haladás alapjául szolgált: az esztétikum autonómiájának tana ez, amely az „érdek nélküli tetszés” tételeként vált közismertté. A művészet története tehát az esztétikai autonómia



Marastoni Jakab: Friedrich Ferenc vívómester portréja, 1837.

– mégoly viszontagságos – kibontakozásának folyamataként vált elbeszélhetővé, amely a modernitásban jut döntő fordulóponthoz. Az esztétikai elv uralomra jutásában eszerint a tiszta vizualitásért kezkeskedő látványfestészet irányzatai, a realizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus jelenének az áttörést, amelyek leszámoltak mindenfajta gondolati, idealista indítatással. Ismeretes, hogy a haladáselvű művészettörténet vezetett a XIX. századi magyar festészet „megkésetttségének” teóriájához, a modern irányzatokat háttérbe szorító „akadémizmus” leértékeléséhez.

A központi vezérelvek által irányított „nagyelbeszélések” érvényességét az 1970-es években kibontakozó posztmodern gondolko-

dás ingatta meg; az esztétikum autonómiáját mint a művészet megítélésének kizárólagos elvét azonban a hermeneutika már ezt megelőzően kérdésessé tette. Ahogyan Hans-Georg Gadamer fogalmazott, „a művészet történetében azok voltak a nagy korszakok, amikor az emberek minden esztétikai tudat, és a mi »művészet«-fogalmunk nélkül olyan alakzatokkal vették körül magukat, melyeknek vallási vagy profán életfunkciója mindenki számára érthető volt, és senki nem akadt, akinek csupán esztétikai élvezetet nyújtottak volna”.²

A XIX. századi magyar művészetet – azon belül a festészetet – tárgyaló monumentális kötet már a bevezetőjében jelzi, hogy elutasítja az „egyetlen lehetséges művészetértésből” kirajzolódó művészettörténetet, s így „nem kívánt nagyelbeszélés lenni” (31. old.). Az is látható, hogy a koncepció megalkotásában meghatározó szerepet kapott a művészet (széles értelemben vett) „életfunkciójának” bemutatása. Az összkép a stílus-, műfaj- és motívumtörténet, az intézményrendszer és a befogadás – a műalkotások iránti (társadalmi) szükséglet – történetének sokrétű kölcsönhatásából alakul ki; úgy azonban, hogy

1 ■ Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Ford. Romhányi Török Gábor. Osiris, Bp., 2000. 245. old.

2 ■ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy hermeneutikai filozófia vázlata*. Ford. Bonyhai Gábor. Gondolat, Bp., 1984. 76. old.

az esztétikum nem veszt központi szerepéből. Sőt: inkább nyereséget könyvelhet el, hiszen ez a megközelítés olyan irányzatokat és műveket méltat figyelme, amelyek az esztétikum autonómiáját kitüntető narratívákban a művészettörténet virtuális múzeumának raktárába kerültek.

(TÁRSADALMI ALRENDSZER)

A három alkorszakra tagolódó kötet fejezetei a művészeti élet társadalmi kereteinek bemutatásával kezdődnek, középpontba állítva az intézményesülés folyamatát. A kezdő lépést alighanem József nádor tette meg. Kezdeményezésére az Országgyűlés 1808-

művészek segély- és nyugdíjalapjának létrehozását is. Ezek a fejlemények az 1840-es évek végén kezdték éreztetni hatásukat; az 1847-es tárlaton már 23 magyar művész állított ki – ami arról tanúskodik, hogy „a művészet magyar földön is számottevő kulturális tényezővé vált” (273. old.).

A művészeti intézményrendszer kiteljesedéseként – Pulszky Ferenc és Henszlmann Imre tevékenységének köszönhetően – a művészettörténet-írás is megindult, 1867 után a sajtó egyre nagyobb teret szentelt a magyar képzőművészetnek (ebben magyar festők külföldi sikerei is szerepet játszottak), s a képzőművészeti szaksajtó létrehozására is több kísérlet történt.

A művész társadalmi állása is átalakult; „a histo-



Lotz Károly: A művészetek, 1874.

ban „kötelező ajánlást (subsídium) szavazott meg a Nemzeti Múzeum fenntartására”, a magánfelajánlások rendszere helyett (35. old.). A művészeti oktatás kezdetben az iparosképzés része volt, illetve az iskolai oktatás révén az általános műveltség megszerzéséhez tartozott; ugyanakkor messzemenő következményei vannak annak, hogy a felsőfokú művészetoktatás Magyarországon későn indult meg, így művészeink a század első felében a bécsi, a századközéptől a müncheni akadémián tanultak (erről lásd alább). Ezt a stúdiomot Marastoni Jakab 1846-ban megnyitott Festészeti Akadémiája sem tudta helyettesíteni, s Bécs nemcsak a hiányzó akadémiai képzést pótolta sokáig, de fejlett művészeti intézményrendszere is csábította a magyar művészeket. Még az 1871-ben alapított Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda sem művészek, hanem rajztanárok képzését tekintette elsődleges feladatának; igazi akadémiaként majd csak Benczúr Gyula és Lotz Károly mesteriskolája működik (1883-tól, illetve 1896-tól). 1840-ben, a Pesti Műegylet megalakulásával megjelennek a művészetet pártoló egyesületek; ezek nemcsak tárlatok rendszeres szervezését tekintették céljuknak, de az akadémiai oktatás, a művészeti szaksajtó megindítását, sőt a

rizmus korában gyökeresen megváltozott a művészek nemcsak anyagi, hanem a társadalmi helyzete is. Végleg kivált az iparos rétegből, és az értelmiségen belül is kitüntetett helyet kapott.” (604. old.) A változáshoz a kiegyezés után a képzőművészet rendszeres állami támogatásának kiépülése is hozzájárult.

A művész társadalmi presztízisének növekedését mutatják a művészeti díjak (Zala György díjainak felsorolása egy fél hasábot tölt meg, 605. old.), illetve a művészek körül kialakuló kultusz („Szekér viszi Lotz mestert mennyekbe” – ahogy Vágó Pál parafrázálta a budavári Nagyboldogasszony-templom Szent László-ciklusának egyik feliratát a festő halálakor, 665. old.).

Ez az intézményesülési folyamat hasonlóan ment végbe az irodalom terén is; távolabbról szemlélve megállapíthatjuk, hogy a művészet és az irodalom funkciók szerint elkülönülő, önálló társadalmi alrendszerekké váltak. Ez a Niklas Luhmann rendszerelméleti szociológiájából is ismert terminus és a hozzá kapcsolódó szemlélet a kötet sok szempontú elemzési gyakorlatát igazolja. A művészetet eszerint a „szép–nem szép” (vagy – a *nicht mehr schöne Künste* korszakában – az esztétikailag releváns/nem releváns) bináris oppozíciója különbözteti meg a többi társadalmi alrendszertől – ami nem azt jelenti, hogy tevé-

kenységének az esztétikumra kellene korlátozódnia. A társadalmi alrendszerek működéséhez Luhmann szerint hozzátartoznak az úgynevezett interpenetrációk: az egyes alrendszerek figyelik egymást, és környezetük rájuk gyakorolt hatásait saját (al)rendszerük szempontjai szerint reprezentálják – a művészet például az esztétikum égisze alatt tematizálja a társadalom legkülönfélébb jelenségeit (köztük a sajátjait is). A művészet esztétikai autonómiájának túlhangsúlyozása olyan korszak terméke, amelyben a művészet mint önállóvá váló társadalmi alrendszer (relatív) autonómiája még nem szilárdult meg, ezért saját függetlenségével van elfoglalva; nálunk Henszlmann Imre – az irodalomban az irányregényt elutasító Toldy Ferenc és Pulszky Ferenc – e „gyermekbetegség” jellegzetes képviselője az 1840-es években. Valójában az egész későbbi (nálunk először Lyka Károly által képviselt) „esztétikai nagyelbeszélés” ennek a szűkítő látószögnek az eredménye.

(TÖRTÉNETI FESTÉSZET)

A kötet szerzői által felfedezett-rehabilitált irányzatok között kiemelt helyen áll a történeti festészet. Az átértékelés epiztemológiai hátterére Király Erzsébet mutatott rá; Hayden White-ra hivatkozva állapítja meg, hogy a XVIII. század végén „a történetiség elve »a világlátás külön módjává« lett, amely a művészetet is uralma alá vonta, vagyis a historizmus mint művészeti irányzat átfogó eszmetörténeti keretbe illeszkedik (539–542. old.; a hivatkozások közt a történelem modern fogalmát leíró Reinhart Koselleck, illetve Michel Foucault is szerepel). A történeti festészet, paradox módon, többféleképpen is rászolgált azon haladáselvű narratívák kritikájára, amelyek maguk is a történetiség XIX. századi kategóriájából nőttek ki. A „história” – jelentős személyiségek tetteinek morális tanulsággal járó ábrázolása –, amelyből a történeti festészet kinőtt, a művészeti akadémiákon kitüntetett műfaj volt, márpedig – idézi Sinkó Katalin Fülep Lajost –, „Ahol az akadémia mesterségei elégitik ki a társadalom szükségletét, ott a művészet szóhoz nem juthat” (86. old.). A kritika alapja a látvány alárendelése az allegorikusan kifejtett eszmeiségnek, illetve a festőiséggel ellentétes narratív jelleg érvényesítése.

Az új megközelítés két szempontból kezdi ki ezt a kritikát. Az egyik társadalom- és intézménytörténeti, a másik szorosan esztétikai (a kettő persze összefügg egymással). Ami az előbbit illeti, a kiindulást a társadalmi szükséglet jelenti, amelyre Fülep is hivatkozott. A Francia Akadémia az uralkodói körök elvárásait követve tette a *historiát* a műfaji hierarchia csúcsára, s a „haladás” hosszú ideig nem is a *historia* műfajának (esztétikai elvű) meghaladását, hanem társadalmi és mentalitástörténeti változások indukálta átalakulását jelentette. A polgárság térnyerése, a művészettel szemben támasztott igényei nyomán – s az antikvitásra vonatkozó előismeretek halványultá-

val – a mitológiai, antik történelmi jelenetek helyébe a közelebbi múlt epizódjai kerültek. A folyamatot az európai társadalmak nacionalizálódása teljesítette ki, amely – a modern episztémé jegyében – történetileg, az eredetből kiindulva határozta meg a nemzetet; a *historia* műfaja ennek megfelelően a nemzet történelméből merítette témáit. Mindeközben megmaradt az akadémiák vezető szerepe, s ezzel együtt a festészet allegorikus és narratív jellege.

Ami az esztétikai érvelést illeti, Sinkó Katalin és Király Erzsébet is Gadamernek az allegória rehabilitálását illető nézetéből indul ki. S ha Gadamernél az allegorizálás a művészet „vallási vagy profán életfunkciójával” függ össze, önmagáért beszél, hogy a művészet iránti társadalmi szükséglet nemhogy elutasította volna, de egyenesen elvárta a művészeket, hogy erkölcsi vagy nemzeti szempontból lényeges jelentéseket közvetítsenek. Az esztétikai szempont nem is az allegorizálás ellenében erősödött meg. E téren jelentősége van annak, hogy a képzőművészetben az allegória és a szimbólum nem egészen úgy viszonyul egymáshoz, mint a költészetben. A szimbolizáló attitűd a festészetben és a szobrászatban is felhagy ugyan az előzetesen (pl. mitológiai előismeretekben) adott jelentések felidézésével, de ezzel együtt is megtartja az eszmeiség uralmát a látvány fölött. Sinkó Katalin Delacroix „történeti témákat feldolgozó, ám az idealizmus szimbolikus értelmezésétől sem távol álló, nemegyszer nemzet-, szabadság- vagy erényallegóriaként is értelmezhető festményei”-ről (91. old.) szól. Ebben a folyamatban tűnik fel a látványfestészet szempontja is. A romantika jegyében bekövetkező változás lényege, hogy az – allegorikus vagy szimbolikus – jelentésképzés hitelességeért immár nem a látvány eszményítése szavatol, mint a klasszicista esztétikában, hanem az egyéni élmény; ahogy Sinkó Katalin a tájfestészettel kapcsolatban fogalmaz: „a romantika megjelenésével egyre inkább előtérbe került a szubjektum viszonya a természethez” (188. old.). Felértékelődik tehát a látvány egyedisége, való- és életszerűsége, vagy éppen az egyén érzékszervi benyomása. E tendencia érvényesülésének kiemelt terepe a tájkép mellett a portré, a csendélet – a látvány azonban még sokáig az eszmeiség szolgálatában áll.

Hogy ezúttal már magyar példákra hivatkozzunk: az 1820-as évek szoborportréiról írja Kovalovszky Márta, hogy „sem a megrendelői szándék szerint, sem a szobrászati felfogás értelmében nem igazi portrék: az »archasonlatosság« ellenére nem egyéniségeket, hanem ideálokat ábrázolnak. Jelenlétük, »funkciójuk« az adott intézmény falai között hasonló célokat szolgált, mint korábban a városházák Justitia- és Prudentia-szobrai.” (242. old.) De hivatkozhatunk az 1850-es évek csendéleteire is, amelyeken – mint Stech Alajos képein vagy Rosenthal Dávid vanitas-csendéletén (*Csendélet koponyával és vízipipával*) – gyakori „az allegorikus ábrázolás” (378. old.). S hogy egy (szó szerint is) látványos magyar példát

idézzünk: Zichy Mihály festménye, a *Mentőcsónak* (1847) „az alakok lélektani ábrázolása tekintetében” „ugyan kiemelkedett a kortárs életképek közül”, „mégsem tekinthetjük valóságos életképnek”, mert a festő „legalább akkora súlyt helyezett képe allegorizáló tartalmára”, mint a „pszichológiai vonatkozásokra”. Horribile dictu, Zichy képe kifejezetten „a néző kulturális ismeretanyagára” – latin szállóigére, bibliai toposzra stb. – apellál, miközben (fűzhetjük hozzá) a kép látványi tekintetben már igencsak távol áll a klasszicista esztétikai kánontól (Sinkó Katalin, 367. old.). Hogy a képek allegorikus értelmezése ekkor már nem magától értetődő, azt Kiss Bálint *A halhatatlanság reménye* című képének (1831) fogadtatása mutatja: a képet rosszmájúan „rejtvénynek” minősítő kritikus, Henszlmann Imre ellenében a festő maga volt kénytelen közzétenni a sajátban képének allegorikus értelmezését.

A magyar példák nem a magyar „elmaradottságot” hivatottak illusztrálni. Hasonló folyamat megy végbe Európa nyugati felén is – a látvány elhithető erejének követelménye beépül az akadémiai esztétikába. A magyar festészetben az 1850-es években bekövetkező fordulat éppen annak köszönhető, hogy festőink immár nem a bécsi, hanem a müncheni akadémiát kezdik látogatni – márpedig a bajor akadémia meghatározó egyéniségének, Karl von Pilotynak és tanítványainak „műveiben az »eszme« megfestésére való törekvéssel (*Gedankenmalerei*) párhuzamosan, paradox módon éppen a valóságosság és a dolgok megfoghatóságának keresése tükröződik” (Szvoboda Dománszky Gabriella, 255. old.). A megfestendő „eszme” ugyanakkor Piloty számára már a nemzeti történelemhez kapcsolódott: „újra életre keltette a század közepén már hanyatlóban lévő történelmi festészetet, de az antik mitológiai és történelmi témák helyett a nemzeti múltat feldolgozó művészetre helyezte a hangsúlyt.” (Uo.)

Ha pedig azt hinnénk, hogy ez még mindig nem a korszak művészeti „mainstream”-je, vessük vigyázó szemünket Párizsra. Piloty koncepciója – írja Veszprémi Nóra – „egybevágott azokkal a törekvésekkel, amelyek Európa más művészeti központjaiban »szentesítették« a történelmi festészetet: a francia Paul Delaroche érzéki történelemfelfogásával vagy a

belga Louis Gallait és Bièvre színpompás és hatásos festészetével” (321. old.). Jellemző Madarász Viktor párizsi sikere; Madarász „a francia történelmi festészet hagyományait elsajátítva festette magyar történelmi tárgyú képeinek sorát” (310. old.), s 1861-ben három képével el is nyerte a párizsi Salon jutalmát. S ha az ódivatú ízléssel nem vádolható Théophile Gautier is elismerően nyilatkozott Madarász képeiről, ezt még akkor sem a történelmi tematika ellenében tette, ha nem ismerte a magyar barátja vásznain feltűnő témákat (NB. A Zrínyit és Frangepánt ábrázoló képén egyenesen „a hazának az elveszett jogok» visszaszerzéséért folytatott küzdelmét vélte felismerni”, 331–332. old.).

Ha az allegorizáló jelleg az olyan leíró műfajokban is megmaradt, mint a tájkép, a portré, az életkép vagy a csendélet, érthető módon magában a történelmi festészetben kiemelt szerepet kapott – immár a nemzeti történelem tematikájából kibontakozó hazafias értékeket hangsúlyozva. A történelmi festészet, jellegénél fogva, a narratív ábrázolásmód hagyományától sem szakadt el. A műfaj egészét az a különös feszültség határozza meg, amely az „elbeszél” történetből kibontakozó jelentés és az egyre reálisabb, expresszívebb hatásra törekvő látvány közt feszül. A dilemma már a század elején, Peter Krafft nál feltűnik. Az 1820-as évek elején, amikor Zrínyi kiro-

hanásának megfestésére készül, széles körű levelezés bontakozik ki – többek között Kazinczy Ferenc részvételével –, amelyből kiviláglik, hogy „a történelmi képekkel kapcsolatban ekkorra már egyre inkább követelménnyé vált a hitelesség” (Sinkó Katalin – Papp Júlia, 152. old.). Jellemző, hogy a költő Zrínyi műveit kiadó Kazinczy maga sem tudta eldönteni, hogy „ideálképet vagy hiteles képmást kell-e adni a költemények mellé” (uo. 151. old.).

Ami a kép jelentését illeti, a festő ugyanúgy a néző előzetes ismereteire apellál, mint korábban az allegorizáló festészet – csak hogy ezek az ismeretek nem a mitológia, az antikvitás, hanem a nemzeti múlt tárgyaival kapcsolatosak. Ha pedig a vallási vonatkozású allegória már huszonöt évvel korábban magyarázatra szorult (lásd Kiss Bálint fentebb említett esetét), a festők mintha közönségük magyar történelmi ismereteiben sem bíznának feltétlenül.



Kiss Bálint: Jablonczai Pethes János búcsúja leányától, 1846.

Bár fontos, hogy a néző „első látásra felismerje a szituációt és a szereplőket” (315. old.) – ahogyan Szvoboda Dománszky Gabriella fogalmaz Weber Henrik *Mátyás király bevonulása Budára 1458-ban* című rajza (1853) kapcsán, a címek gyakran önállóul is, s mintegy verbális-narratív mankóként szolgálnak a néző számára. Már a Weber-rajz címe is részletezőnek tűnt – Madarász Viktor képének címe aztán egész epikus jelenetet kerekít ki: *Zrinyi s Frangepán Bécsújhelyben, 1671 martius 31-én kivégeztetésük előtt egy félórai idő engedtetett nékiek, császári kegyelem útján, családi ügyeiket rendezni és egymástól búcsút venni* (1864). A feszültség Madarász *A bujdosó álma* című képénél (1856) tetőzik (kitűnő elemzését Veszprémi Nórátlól lásd 317–320. old.). A cím cenzurális okok miatt ilyen lakonikus – a festő nem is nyugodott bele ebbe, s a tárlat második hónapjában táblát helyezett el képe mellett, amely részletesen elbeszéli Thököly István hősi halálát és szellemének megjelenését a Kárpátokban bujdosó Imre fia előtt. A kritikusok azonban még mit sem tudhattak erről – nemhogy Thököly nevét nem említik, de még abban sem biztosak, hogy a magyar történelemből vett témáról van-e szó (ennél még Gautier-nek is határozottabb elképzelése volt Madarász képeinek történeti vonatkozásairól). A szuggesztív kép így szabályos projekciós tesztként működött: nézői saját beállítódásuknak megfelelő jelentést tulajdoníthattak neki. A cenzúrának köszönhetően tehát az esztétikai hatás szelleme – a művész szándéka ellenére – kiszabadult a történelmi allegória palackjából (igaz, ez a hatás különbözött attól, amit a nézők a történelmi allegóriáktól megszokhattak; az álomban megjelenő apafigura megfestésekor Madarász az alacsonyabb kulturális regiszterbe tartozó, „borzalmas” motívumokkal operáló művek hatáskeltő mechanizmusával élt).

Az „elbeszélő festészet” legitimitását erősítette az irodalmi művek illusztrálásának gyakorlata. Az Arany János *Ágnes asszonyához* 1865–66-ban illusztrációt készítő Székely Bertalan nem érte be azzal, hogy egyetlen képen ragadjon meg a ballada hősnőjének belső drámáját. Három rajzán, „akárcsak a költő a balladában, mintegy folyamatként ábrázolta, ahogyan a hősnő a gyilkosság nyomainak eltüntetésére törekszik” (Bicskei Éva, 398. old.). Hiába kérte számon a kritikus Székelyen a költészet és a festészet határát kijelölő lessingi doktrínát, a festő kitartóan foglalkozott a képi elbeszélés lehetőségével. Figyelemre méltó eredménye ennek az *Anyai őrszem* című kép (1863–66), amely egyetlen képen egyesíti egy történet három jelenetét, finoman utalva a triptichon műfaji hagyományára.

(LÁTVÁNYFESTÉSZET)

Mint már az eddigiekből is kitűnt, bármennyire szakít is a kötet az esztétikum autonómiájától vezérelt nagyelbeszélés elvével, nyomon követi azt a folya-

matot, ahogyan a látvány hitelességének, az ábrázolás élet- és valóságosságának követelménye egyre nagyobb teret nyer a magyar festészetben. Ha a fentebbi példákban a valószerű ábrázolás a történelmi festészet eszközének mutatkozott, kitapintható az a tendencia is, hogy a látvány kilép ebből az alárendelt szerepkörből, s önálló életre kel. Ez a trend a leíró műfajokban – természetüknél fogva – könnyebben érvényesült. Ami a portrét illeti, a nagy emberek magasatos pózban megjelenő, allegorikus elemekkel körülvett alakjai lelépnek a piederstárlól, s egyéni karakterekké válnak. Különös párost alkot József nádor egész alakos, protokolláris portréja (1818) Wilhelm Weydétől az Anton Einsle festette félalakos képpel (1846), amelyről köznap ruhába öltözött, méltóságteljes idősebb úr tekint ránk; akárcsak Barabás Miklós 1842-es, reprezentatív Pyrker-portréja és a – Magyarországon hosszú ideig dolgozó – Marco Casagrande egyedi vonásokat hangsúlyozó, bensőséges Pyrker-büszttje (1836 körül), vagy éppen Széchenyi István Schöff József Károlytól származó, a nagy férfit a Vaskapu előterében mutató portréja (1836) és Hans Gasser 1860 körül készült drámai hatású Széchenyi-mellszobra. A portré műfajában a legbeszédesebb Barabás Miklós festménye József nádorról: a Weydére emlékeztető protokolláris ábrázoláson az arcot Einsle képe nyomán (de annál is erőteljesebb karakterre formálva) alkotta meg (1846). Mintha az utolsó századharminc közéleti figuráinak portrészobrai is csak az elvárások kedvéért ölténének zsinóros mentét (talán az elemző, Nagy Ildikó túl szigorúan is ítél, amikor azt írja, hogy a közéleti szereplők büszttjein – ellentétben a karakteres művészportrékkal – „a személyiség alig kap szerepet” a protokolláris dekorumok mögött (677. old.); hatásuk akkor is teljes, ha nem tudjuk, ki volt Pulszky Ferenc vagy Thaly Kálmán. Amint azt Ferenczy István nagy erejű Ürményi József-portréja (1824–1826) tanúsítja, az életszerűség, az egyénítés igénye még a klasszicizmus nagy mesterét is megérintette – akinek Csokonai-portréját (1818) Kazinczy még így dicsérte: „Nem a Csokonai, de az nem is szükség [...] A Plastica nem a hasonlóságot tette céljává, hanem a szépítést.” (Idézi Kovalovszky Márta, 244. old.)

A tájkép – eltávolodva az akadémiai *grand goût* értékrendjétől – kilép a történelmi vagy mitologikus jelenetek háttéréből, az eszményítő esztétika közegeiből. Ha „a tájfestészeti felfogás 1800 körül” még „az ideális térkonstrukciók (ideáltáj-festészet) és a természetutánczás kettős pólusa közt lebegett” (Sinkó Katalin, 188. old.), id. Markó Károly az 1820-as években már a staffázst is száműzi a visegrádi panorámából, s „önmagáért jeleníti meg a tájat” (Hessky Orsolya, 199. old.). Barabás Miklósnak az 1830-as években festett akvarelljei e folyamat kibontakozását mutatják, Szinyei Merse Pált pedig már az 1869-es müncheni kiállításon megismert francia festők (Courbet, Corot, Millet, Manet stb.) inspirálhatták. Az életkép műfajában is az akadémizmussal szem-

ben álló francia festők – köztük Courbet – hatására jelenik meg az allegorizálással szakító szemlélet – paradox módon annál a Munkácsy Mihálynál (*Siralomház*, 1870), akit szokás a magyar akadémizmus reprezentánsaként emlegetni.

A látvány önállósulásának trendje a történeti festészetet is eléri. Sinkó Katalin külön alfejezetet szentel a históriafestészetben mutatkozó realisztikus tendenciáknak; mint írja, az 1830–40-es években a düsseldorfi iskola képeinek immár „nem a história



Markó Károly: Aus den Perlen der heiligen Vorzeit (Pyrker János versciklusához), 1833.

allegorikus értelmezése, hanem a jelenetezés lélektani hitelességének megjelenítése volt az alapotívuma” (93–94. old.). A narratív jelleg visszaszorul, és a jelentésképzés az elbeszélésből „átköltözik” az ikonográfiai hagyományba. Az ikonográfiai idézés ismert módszerét Orlai Petrics Soma alkalmazta a történeti festészetben, amikor a *II. Lajos testének feltalálása* megfestésekor (1851) Krisztus sírba tételeinek hagyományos ábrázolásmódját parafrázálta, s ezzel „a »nemzethalál« históriai paraboláját teremtettem meg” (természetesen a feltámadás reményének sugallatával). Ha Orlai még nem tudott megszabadulni az allegorikus járulékoktól, megoldását Székely Bertalan letisztult kompozícióban ismételte meg 1859–60-ban; az ő képe nyomán vált közzismertté a jelenet, „melynek szimbolikus rétegeit mindenki érti” (Sinkó Katalin, 315. old.; lásd Veszprémi Nóra elemzését is, 322. old.). A Krisztus-allúzió azért is lehetett sikeres, mert a nemzet szakralizálásának – a szekularizációval párhuzamosan zajló – folyamata a festészetet már az előző század végén elérte – amint azt Dorffmaister István példája mutatja, aki 1788-ban a szigetvári plébániatemplom kupolaképén „a szakralitás szférájába emelve ábrázolta Zrínyi Miklós hősi halálát” (Kerny Terézia – Sinkó Katalin: *A nemzeti történelem képei a vallásos ikonográfia keretei között*, 109. old.). Jegyezzük meg: bármennyire

marad is a kiegyezés utáni kor történeti festészetének fontos tényezője a szakrális és a nemzeti összefonódása – lásd Vajk megkeresztelését Than Mór freskóján (1874) és Benczúr Gyula festményén (1875) –, ezek a képek nem élnek az ikonográfiai idézés módszerével; a látvány szakrális elemei a képen elbeszélte történet részei. Ikonográfiai idézetekre amúgy bőven találunk példát: a *Vásárra induló román család* képén Barabás Miklós „»Pórias« tárgyat azáltal is nemesítette”, hogy alakjait többek közt „a »Menekülés Egyiptomba« képtípusának ikonográfiai hagyományait [...] követve rendezte el” (352. old.); Zichy Mihály rezignált önallégóriájának főalakja Guido Reni *Haldokló Herkulesének* testtartását és gesztusait idézi. Ide tartozik az is, hogy a Magyar Tudományos Akadémia címere (Johann Nepomuk Ender, 1834) a Napóleon hatalmi reprezentációját szolgáló újszerű portréműfaj ikonográfiájához kapcsolódik.

A látványfestészet teljes önállósítására nem várt irányból történt kezdeményezés. Amikor a Párizsban és Barbizonban is megforduló August von Pettenkofen megjelent Szolnokon (1851), valójában az egzotikus témát kereste a „közele távolban”. Ami létrejött, mégsem az orientalizmus körébe tartozik; az alföldi város látványa és hangulata plein air-hatásra építő „intim tájfestészetet” eredményezett (lásd *Magyar löitató*, 1860-as évek; *Magyar piac két ernyőkkel*, 1874). Ha a fejezetet jegyző Markója Csilla úgy ítéli meg, hogy Pettenkofen megjelenése Szolnokon „új korszakot nyitott a magyar művészetben” (380. old.), akkor ez a látványfestészet áttörését jelenti. A dolog mégsem ilyen egyszerű. Mert igaz ugyan, hogy a fordulatot – a kor uralkodó empirista, pozitívista bölcséleti irányzataitól is támogatva – az egyéni tapasztalat felértékelődése idézte elő, ám ez nem „tisztá látványt” eredményezett, hanem azt, hogy a jelentésképzés alapja a szubjektum lett. Ez már Pettenkofen „hangulatképein” is megmutatkozik, de még egyértelműbb a szolnokiak örökébe lépő osztrák *Stimmungsimpressionismus* esetében (erről lásd alább).

Az akadémikus történeti festészet felől a látványfestész felé elmozdulás jelképes alakja ugyanakkor az a Szinyei Merse Pál lett, akit „magyar kortársai mindegyikénél hamarabb és inkább” foglalkoztatott a feladat, „hogy a szeme elé táruló tájképi elemeket a lehető legnagyobb intenzitással legyen képes visszaadni”. Csakhogy Szinyei Merse négy évig a müncheni akadémián tanult – ahol maga Piloty is meggyőződhetett róla, hogy tanítványa csak kínlódik a történelmi témákkal, s arra buzdította, hogy hajlamait követve inkább a szabad természetet fesse. A *Faun és a nimfa* (1869) paradoxonja, hogy „az akadémiai modellhasználat műtermi keretei között vált természetelvű műalkotássá”, s az emblematikus *Majális* (1873) is „műtermi fikció” – ám „egyetlen lépésnyi távolságra van a látványfestészetnek attól a közvetlenségétől”, amelyet a Szinyei Mersére elődként hivatkozó nagybányai iskola művelt (Király Erzsébet, 654–659. old.).

A látványfestészet további útját jelzi az *Árvák* (1891) Csók Istvántól. Tekinethetnénk egyszerűen a látvány csendes diadalának, hiszen kékes tónusa „már önmagában is felidézi a gyász hangulatát”, tehát a kép még az egyszavas cím verbális mankójára sem szorul rá. Csakhogy a gyász mégsem egyszerűen „leíró” módon (pl. az alakok arckifejezésében, testtartásában) van jelen – „a festő eltávolodott a látványtól; a kék fényt független, az érzelmet, hangulatot kifejező eszközként használta”, s ezzel a szimbolistákhoz került közel (Gellér Katalin, 703. old.). A kör bezárul: a látvány ismét jelentést ölt, de ez a jelentés immár nem az öröklött kulturális hagyományból származik, hanem a látványt önmagán átszűrő személyiségből. Ez a tendencia bontakozik ki aztán Paál László és Mednyánszky László tájképein. Paál „a természet szubjektív élménnyé alakítását” célozza festői módszerével (Hessky Orsolya, 814. old.); s bár Mednyánszky „mindvégig megőrizte művészetének naturalista kereteit, hangulatképei az egyetemesnek tekintett természet szimbolikus érvényre emelt portréi” (Markója Csilla, 812. old.). Ebbe a körbe tartoznak „figurális hangulatképei” is, mint például a *Verekezés után* (1897 körül). A művészettörténet-írás új fejleménye „az 1880-as évektől jó három évtizedig készült tájképek szimbolista értelmezése” (Földi Eszter, 834. old.); Olgyai Viktor, Rippl-Rónai József – sőt Munkácsy Mihály – sugallatos századvégi tájképei meggyőznek ennek az értelmezésnek a jogosultságáról.

Lyka Károly és Réti István értelmezésében a nagybányai festőiskola sem jelent kivételt; „az a naturalizmus [...], amely a nemzetközi gyakorlat értelmében a látottak szenvedélymentes, leíró visszaadását jelenthette volna, Lyka és Réti interpretációjában személyes emóciók hordozója is volt, ilyenként pedig tartalmaké, jelentéseké, művészi üzeneteké, ahogyan ez a velük azonos időben fellépő szimbolizmust még határozottabban jellemzi” (Sinkó Katalin – Király Erzsébet, 830. old.).

A folyamat a mitológiai, bibliai jelenetek képi ábrázolását is eléri, amely így a hagyományt önmagán átszűrő személyiség egyéni életérzéseinek kifejezőjévé válik (pl. Csók István: *Szabadíts meg a gonosztól*, 1897; Ferenczy Károly: *Józsefet eladják testvérei*, 1900; Vaszary János: *Aranykor*, 1898).

A jelentésadás kényszerének legszembetűnőbb példája alighanem az impresszionizmusnak az 1870-es években létrejött (Magyarországon is ható) osztrák változata, a *Stimmungsimpressionismus*. Az impresszionizmus az érzéki tapasztalat hegemoniáján alapszik; ne firtassuk, hogy Monet, Manet, Pissarro vagy Degas képei mennyire mentesek a (szubjektív) jelentésképzéstől – hiszen Helmholtz (épp az impresszionizmussal egyidős) felismeréséig kellene visszamennünk, amely szerint tiszta érzékelés nem létezik (valójában nem látunk, hanem mentális sémák alapján *felismerjük*, hogy mit látunk). Az oszt-rák változatban mindenesetre „a táj tartalomfelve-

vő, szimbólumhordozó képességén” (Markója Csilla, 807. old.) van a hangsúly. Az irányzat eredményeit magyar vonatkozásban Mészöly Géza képein szemlélhetjük.

A művészeti immanencia megvalósítását a szecesszió kínálta. Rippl-Rónai „a téma elsődlegességét vallókkal szemben felismerte az »önmagában és önmagáért nőtt« stílus jelentőségét” (845. old.). Ebben a megfogalmazásban a látványfestészet végső diadalát láthatjuk – de ezt sem a „tiszta látvány” értelmében, mert Ripp-Rónainál valójában a stílus vált önkifejezéssé. Ahogy *Kalitka nő* című képét (1892) elemezve Gellér Katalin megállapítja, „Rippl-Rónai modernségének kulcsa a festésmód egyediségében és artisztikumában rejlik” (848. old.).

(TÁRSADALMI SZÜKSÉGLET)

A magyar művészet történetének eddig alig ismert szegmentuma tárul fel a XIX. század szakrális festészetét tárgyaló fejezetben. Ezt a területet nemcsak az esztétika autonómiájától vezérelt haladáselvű narratíva hanyagolta el, de a korszak egész művészetében érvényesülő elvilágiasodási folyamat miatt is nehéz volt vele mit kezdeni. Ám a művészet iránt mutakozó társadalmi szükségletre, illetve a festészeti hagyomány s a műfajok átváltozó tovább élésére is figyelő tekintet nemcsak e képanyag „vallási életfunkcióját” látja meg, de esztétikai értékét is felismeri – lásd például a főt templom Karl von Blaastól származó festészeti díszítésének (1851–1853) a „stíluspluralizmust” hangsúlyozó elemzését (Szvoboda Dománszky Gabriella, 351. old.). Ha pedig a századközép egyházi megrendeléseit valamiféle holtágnak vélénék az autonómiája felé haladó művészet fősodrához képest, a kötet egész koncepciója meggyőző e feltevés téves voltáról. A század művészetét eszerint mindvégig meghatározza az a tényező, amelyet Sinkó Katalin „az ország művészeti szükségleteinek” nevez (168. old.). A megnevezés rámutat, hogy a társadalmi közeg nem egyszerűen a (művészi tevékenységtől elszigetelt) megrendelő vagy a passzív befogadó terepe. Széchenyi István 1836-ban maga dolgozza ki Schoefft Ágoston számára portréjának programját; Marco Casagrande a műértő Pyrker érsekkel egyeztetve alakítja ki az egri székesegyház szobrászati díszítésének koncepcióját, és az 1830-as évek végére elkészült mű „megrendelő és művész ideális együttműködésének eredménye” (223. old.). A közösségi igény kifejeződését mutatja, hogy a vármegyeházán „megvitatták és megszavazták” „a képek kitételét”; ez a „művészettel való foglalkozás új terepét hozta létre” (164. old.); Kölcsey portréját az a Szatmár vármegye rendeli meg Anton Einslétől 1835-ben, amelyik előző évben reformnézetei miatt visszahívta a költőt az országgyűlésből... A polgári közönség szükségleteiben még az 1840-es években is szerepet kap a vallási-felekezeti identitás. Pyrker érsek portréját Eger város tanácsa rendeli meg Barabás

Miklóstól 1842-ben, s „a költségeket a város polgárainak adományából teremtették elő” (170. old.); hasonló jelenség Kiss Bálint református gálarabokat idéző képének sikere (*Jablonczai Pethes János búcsúja leányától*, 1846). A zsánerfestészet a polgárság igényeihez igazodva őrizte sokáig irodalmias, narratív jellegét – a *Vasárnapi Ujság* hasábjain egyenesen „kész történeteket kreáltak a szerkesztők által kiválasztott műalkotások köré” (Hessky Orsolya, 692. old.), és a népies kisplasztika iránti (megrendelői) igénynek köszönhetjük Izsó Miklós *Búsuló juhászt* (1864; 709. old.; a megrendelő ezúttal Gschwindt Mihály gyáros volt).

A polgári nyilvánosság működésének megfelelően a művészet nyilvános és privát funkciója egyre inkább elkülönült egymástól – a közönség stílusformáló szerepe azonban mindkét szférában érvényesült. Ha a polgári életstílus elterjedésével „a vásárlói igény megváltozása” (145. old.) vezet a biedermeier női arcképek, polgári életképek megszorodásához az *Aurora* zsebkönyvben, a közönség 1847-ben azért utasítja el Ferenczy István közszemlére kitett klasszicista Mátyás-émlékütemvét, mert addigra „a közizlés a klasszicista eszményektől a romantikus-historizáló felfogás felé fordult” (297. old.). Még Pettenkofen bensőséges plein air képeinek keletkezése mögött is kitapinthatók a „megváltozott megrendelői igények” (380. old.).

Az olyan viták, mint amilyen a Mátyás-émlékütemve körül is fellángolt, egyre inkább a sajtó nyilvánossága előtt zajlanak – s ha a művészet intézményesülésének természetes következménye volt a kritika megjelenése, akkor az is elkerülhetetlen, hogy a hivatásos kritika és a közizlés szembekerüljön egymással. A kötet koncepciójának tükrében beszédes konfliktus, amely az esztétikai szempontú bírálatait író Henszlmann Imre és a közönség ízlése között bontakozott ki.

A művészi alkotások társadalmi szerepének, hatásának alakulását elsősorban a polgári nyilvánosság kibontakozása határozta meg. E folyamat áramában – amint azt a kötet szisztematikusan nyomon követi – nemcsak a művészetről folyó nyilvános vita indul meg, de megnyílnak vagy múzeumba kerülnek a magángyűjtemények, létrejönnek a civil kultúra terjesztésében élenjáró, képgyűjtő társulatokként is működő kaszinók, megjelennek és hamar népszerűsre tesznek szert az időszaki kiállítások.

A művészet iránti társadalmi szükséglet alakulására hatással volt a „polgári éthosz” terjedése, vagyis az, hogy „a művészet jelenléte a köznapi élet színterén egyszerre volt a szépség iránti vágy, a pallérozott ízlés és a polgári komfort kifejezése” (211. old.), ami azzal járt, hogy a művészet társadalmi hatásának a polgári intimszféra, a női közönség is hatékony terepe lett. Ebbe a közegebe a képzőművészeti alkotások sokszorosított másai, vagy épp eleve sokszorosításra szánt képek jutnak el, jellemzően a (főleg nemzeti) témájú irodalmi szövegek vizuális kiegészítéseként

(lásd az 1820–30-as évek irodalmi zsebkönyveit – *Hébe*, *Aurora*). Nem ritkák a művészi igényű metszetek a népismereti kötetekben – lásd *Magyarföld népei eredeti képekben* (1846, vagy útleírásokban – itt akár a szöveg kerülhet alárendelt szerepbe, mint a Josef Fischer Vág-völgyi „érzékeny utazása” alkalmából készített metszetsorozat esetében (1818). Így az életkép, utóbbiak esetében a tájkép „költözik be” az érdeklődő olvasó szobájába.

A nyomtatott kiadványok illusztrációi és sokszorosított reprodukciói mellett megjelenik a – nevezzük így – „hazavihető kiállítás”: a sokszorosított műlapok, amelyek Európa-szerte „a képzőművészeti nyilvánosság széles körben ismert médiumai voltak” (284. old.). Ezeket a lapokat a művészeti társulatok juttatták el díjfizető tagjaiknak. Az 1840-es években külföldről importált biedermeier portrékat és életképeket a Pesti Műegylet az 1850-es évektől cseréli fel magyar művészek magyar tárgyú történelmi és életképeiről készített műlapokkal. „Az eredetiség illúzióját keltő újfajta reprodukciós eljárások” aztán az 1840-es évektől kezdve a képi ábrázolások tömeges elterjedését tették lehetővé a polgári enteriőrökben (388. old.). Valójában ez az igény nyitott teret a nagy technikai felfedezés, a fényképezés gyors térnyerésének; a folyamatot a század második felében a portréfényképezés teljesítette ki.

Az irodalmi szöveg és a kép kapcsolata irodalmi művek illusztrált kiadásaiiban élt tovább; Heckenast Gusztáv ilyen irányú kezdeményezését 1850 után Ráth Mór folytatta, aki Vörösmarty Mihály, Arany János, Eötvös József műveinek kiadásához többek között Orlai Petrics Sómát, Than Mórt, Lotz Károlyt és Székely Bertalant nyerte meg.

A sokszorosított könyv- és almanachillusztrációk festészetre gyakorolt hatása is érzékelhető. Székely Bertalan *A nő élete* című, 13 képből álló kompozícióját „eredetileg nem festészeti, hanem populáris, sokszorosított grafikai kidolgozásra szánta” (358. old.), az 1840-es évek számos történelmi festményét nézve pedig „mintha az *Aurora* illusztrációit látnánk felnagyítva és kiszínezve”. Ez nem is meglepő – írja Veszprémi Nóra –, hiszen „a magyar festők a magyar közönséget nyilván olyan előképek felidézése révén tudták megszólítani, amelyeket az már ismert” (306. old.). Külön fejezetet lehetne nyitni annak, hogy az új sokszorosítási eljárások folytán átjárhatóvá vált a magas és a populáris képi kultúra közötti határ; s annak is, hogyan használták ki a látványfestészet hívei a fényképezés kínálta lehetőségeket – vagy akár annak, hogyan vált ismét önálló műfajjá a grafika, miután megszabadult a sokszorosítás feladatának nyugtató, s hogyan küzdött a fotóművészet az önálló művészeti ágkénti elismertetésért.

1867 után mind a nyilvános, mind a privátszféra művészet iránti igényei változnak. Az emlékműveket a polgári közösségek helyett egyre gyakrabban hivatalos szervek rendelték meg, a közösségi igényeket „rendszerint valamilyen politikai-ideológiai propa-

gandacél” váltotta fel (785. old.). Az emlékművek térfoglalási és legitimációs jelképekké váltak, emiatt a változó politika és a politikával szembeforduló közhangulat támadásainak voltak kitéve. A művészet esztétikai érdekű jelenléte mégsem szorult vissza a városi terekben – ezt jelzik a szökőkutak, köztéri zsánerszobrok; utóbbiak, kispasztikai változatban, a polgári intimszférának is egyre gyakoribb szereplői lettek. A két szféra sajátos határmezsgyéjén alakul ki a „temetőszobrászat” – a század végén egyre kedveltebb, egyre látványosabb síremlékekkel.

(NEMZET)

A festészet és a szobrászat nemzeti vonatkozásai már a történeti festészet kapcsán szóba kerültek – érdemes azonban külön is szót ejteni róluk. Az a művészeti eljárás, amelyik a nemzeti jelleget az ábrázolt tárgyban juttatja érvényre, formai tekintetben viszont a kor általános európai (akadémiai) esztétikáját, az európai művészettörténet ikonográfiai mintáit követi, közömbös az iránt, hogy miféle nemzettípus jelenik meg a vásznon. A kötet tanúsága szerint a magyar történelmi festészet és szobrászat útja – az ábrázolás módjától, stílusától függetlenül – a nemzet államközösségi koncepciójától annak eredetközösségi változata felé halad. Előbbi a „hungarus”-elven alapul; eszerint a Magyar Királyság valamennyi alattvalója a magyar nemzet tagja, tekintet nélkül társadalmi rangjára, nemzeti vagy felekezeti hovatartozására. Ezt a nemzettudatot a Habsburg uralkodók iránti lojalitás jellemzi – akiket az Árpád-házi királyok legitim követőinek (ám nem az Osztrák Birodalmat irányító dinasztia képviselőinek) tekint. Ez a felfogás érintkezésbe került Josef Freiherr von Hormayr grandiózus programjával, amely a birodalom egyes népeinek történeti epizódjaiból közös történelmi narratívát kívánt formálni – mindenekelőtt a költészet és a képzőművészet segítségével. Jellemző azonban, hogy az erre alkalmas magyar témákat több osztrák, mint magyar festő (és költő) választotta tárgyául (legjelentősebb dokumentuma ennek Peter Krafft *Zrínyi kirohanása* című festménye 1825-ből, lásd Sinkó Katalin elemzését, 150–155. old.). A magyar művészet (és költészet) történetében ez a dinasztikus alapú vállalkozás múltó epizódnak bizonyult, ám „az összbirodalmi történeti tudat kialakításának programja nem hozta meg a kívánt eredményt” (139. old.) osztrák viszony-

latban sem. A hungarus – vagy akár összbirodalmi – irányba tájékozódó festők ugyanakkor egyre inkább kacérkodtak a magyar nemesi – eredetközösségi – nemzettudat képi megjelenítésével. Weber Henrik 1840-es években készült festményén Hungária allegorikus nőalakja párducbőrbe öltözik (mint „párducos Árpád” a *Zalán futásában*), Mátyás királyt pedig tóga helyett még a klasszicista ízlésű Ferenczy István is „zsinóros magyar ruhába öltöztette” 1843-



Izso Miklós: Táncoló paraszt, 1870-es évek

ban (424. old.; NB. ez nem volt elég ahhoz, hogy a klasszicista ízlést elutasító közönség tetszését elnyerje). II. Ferenc osztrák császár (I. Ferencként magyar király), a Napóleon-ellenes háborúk diadalmas hadvezére már Peter Krafft 1816-os képén „magyar tábornoki öltözetet visel” – a magyar recepció nem is győzi hangsúlyozni, hogy az uralkodó „Magyar Fővezéri Öltözetben” jelenik meg a képen, „mellette áll a’ kevély magyar szerszámos paripa, ’s utána a’ Magyar Testőrzők, és egyéb Vitézek” (148–149. old.).

Ha „a történelmi festészet adaptálása a nemzetépítés céljára a kiegyezéstől kezdve a magyar kulturális kormányzat törekvése maradt” (Székely Miklós, 779. old.), ez azt jelentette, hogy a kiegyezéssel rendszer legitimációját a nemzet eredetközösségi koncepciójára alapozta. Az állami pénzen emelt reprezentatív épületek a pesti Vigadótól a kecskeméti városházáig, a Magyar Tudományos Akadémiától a Nemzeti Múzeumig, a Nagyboldogasszony- (Mátyás-) templomtól a Bazilikáig megteltek Attila hun király lakomájától a Ferenc József megkoronázásáig terjedő, immáron egységes és összefüggő nemzeti nagyelbeszélés emblemikus epizódjainak látványos reprezentációival. (A ritka kivételek közül a legjelentősebb az Operaház; freskói a zene apoteózisának mitologikus képeit jelenítik meg honfoglalás- vagy középkori magyar igricek, regösök helyett – támadt is vita a „renitens” dekorációból.) Than Mór, Székely Bertalan, Lotz Károly, Zichy Mihály e program szolgálatába állítottak tehetségüket.

Bármennyire hivatkozott is azonban a kiegyezéssel politikai rendszer a magyar önállóság képzetét sugalló eredetközösségi narratívára, a Habsburg-ház legitimitását is el kellett fogadnia, fogadtatnia; ennek képi reprezentációja Than Mór képe 1870-ből: *Kun László a marchfeldi csata után az elesett Ottokár fiát a többi fogollyal együtt átadja Habsburg Rudolfnak*. A dinasztiaalapító Rudolf a birodalmi patriotizmus kedvelt alakja volt (az 1820-as években nemcsak

Franz Grillparzer drámája mutatja ezt, de Pyrker János László eposza is), a két uralkodó kézfogását középpontba állító Than-festmény „a kiegyezés és a dualizmus történelmi előképét» testesítette meg”. (Sinkó Katalintól idézi Király Erzsébet, 548. old.; NB. a kép funkcióját tekintve sokatmondó, hogy ezúttal Than is rászorult a hosszú, elbeszélő címre, lásd 546. old.)

Az államközösségi elemet is magába fogadó hivatalos nemzeti narratíva ikonográfiai programja Szent



Madarász Viktor: Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben, 1864.

Istvánt állította középpontba – Benczúr Gyulának az állami pályázaton nyertes *Vajk megkeresztelése* című képe (1875) a Magyar Királyságnak a keresztény Európába való beilleszkedését is reprezentálja. Míg Benczúr nem mulasztotta el, hogy Attila kardját a kép előterébe helyezve hangsúlyozza a keresztény hitre térő uralkodó hatalmának eredetét, két évtized múltán a függetlenségi ellenzék már „mindent megtett azért, hogy a millenniumi ünnepségek során az Árpád-kultusz kapja a központi szerepet” – Szent István ellenében. Árpád alakja ugyanis „a királyi hatalom pogány-nemesi eredetét erősítette” (Sinkó Katalin – Gulyás Dorottya, 787–788. old.). A törekvést siker koronázta: az ezredévi emlékmű központi alakja Árpád lovasszobra lett. Az államnemzeti – sőt összbirodalmi – reprezentációt Hormayr vállalkozásának kései „leszármazottja”, a Rudolf trónörökös védnöksége alatt készülő *Oszták–Magyar Monarchia írásban és képen* jelentette 397 füzetben, 4500 illusztrációval, 1885 és 1902 között.

Az államközösségi és az eredetközösségi koncepció jegyében alkotó művészek nem tekintették céljuknak, hogy a megjelenítés módja, stílusa nemzeti legyen – a századutó jelentős művészeti írója, Pasteiner Gyula is „tartalmi kérdésnek tekintette” a szobrászat nemzeti jellegét (19. old.). Ehhez hasonló felfogást képviselt az irodalomban Toldy Ferenc; szerezte az alkotás művészi minőségét a – klasszicitásban

gyökerező – egyetemes esztétikai elvek szavatolják, a mű nemzeti jellegét témájának kell biztosítania. Ez az elképzelés tette Toldy számára a magyar irodalmi fejlődés csúcsteljesítményévé a *Zalán futását*, amely költői kvalitását a klasszikus vezérműfaj, az eposz (romantikus) modernizálásának köszönheti – témájában ugyanakkor a magyar nemzet történelmének alapító eseményét, a honfoglalást idézi.

A nemzeti jellegnek az ábrázolás módjában való érvényesítése a század utolsó harmadában vetődött fel. Ha a második századharadtól kezdve „a nemzeti hősök tetteinek ábrázolását azonosították magával a nemzeti művészettel”, „a nemzeti művészet követelményéhez csak a század utolsó harmadában kapcsolódott újabb szempontként a nemzeti stílus megteremtésének követelménye”. A képzőművészetben – akár csak két évtizeddel korábban a költészetben – ez a törekvés vezetett „a nemzeti, esetünkben a »magyaros vagy magyar stílus« alapjául szolgáló népművészet motívumvilágának felfedezéséhez” (Sinkó Katalin, 88. old.).

A különbség ezzel együtt is szembevetendő. Míg a költészetben meghatározó szerepet játszott a népköltészet mint a nemzeti irodalom megalapozásául szolgáló esztétikai mintázat (lásd Arany János *Toldiját*, illetve az 1850-es években a népiesség tárgyában írt dolgozatait), a képzőművészetben ez a fordulat nem következett be. A népiesség alapvetően ugyanúgy a témában mutatkozott meg, mint a történeti festészet esetében a nemzeti vonás – a megformálás klasszikus mintákat követett; jellemzően „a művészettörténet klasszikus műalkotásainak, az egyetemes kultúra közismert típusainak nemzeti jelleggel való »felöltöztetésében«” (Székely Miklós, 627. old.). Bizonyára a művészek (nyugat-európai) akadémiai képzettsége is okozta, hogy a népi kultúrához való viszonyt mindvégig a magas kultúra képviselőinek leereszkedő, egzotizáló attitűdje jellemezte, s így a népművészet nem válhatott a magyar művészet jellegadó tényezőjévé. Amikor Fülep Lajos Izso Miklós táncoló parasztjai (1870) kapcsán azt írja, hogy „nála az abszolút plasztikai gondolat *nemzeti formát ölt*”, megjegyzi: Izso itt „a görögökkel találkozik”. A *Búsuló juhászt* (1862) Révész Emese úgy jellemzi, hogy Izso „a szobrászat klasszikus formakincsét a népi témával” ötvözte – a külföldi alkotóknál pedig a „romantikus orientalizmus egzotikus témakincsébe” illeszkedett az alföldi nép élete (355. old.); NB. a „japonizmust” leszámítva az orientalista festők sem követték a keleti művészetek stílusát. Huszka Józsefnek „csak” östörténeti (ha tesszük: eredetközösségi) kontextusba kellett illesztenie ezt az orientalizmust, hogy „magyar nemzeti formanyelvet” alkosson (lásd a Huszka székely házának elemzését Katona Júliától, 628–630. old.). Ez az eljárás nem az Arany Jánoséhoz, hanem a magyarok elvesztett ősvallását Keletről pótló, eredetközösségi eposzt alkotó Vörösmartýéhoz áll közelebb. A „magyar formanyelv” Lechner Ödöntől származó programja, illetve Fülep Lajos nemzeti

jelleget a formában kereső koncepciója majd a XX. század elején születik meg.

(STÍLUS)

Már szóba került, hogy a kötet a klasszika–romantika–modernség stílustörténeti korszakainak egymásutánjából épülő „nagyelbeszélés” helyett a „stíluspluralizmus” elvét kívánja érvényesíteni. A stílus itt (Radnóti Sándor nyomán) mint *kifejezés* szerepel – „egy koré, népé, személyé, iskoláé, tájé” (31. old.). A stílus szempontja talán azért nem játszik a többivel egyenrangú szerepet, mert ez a meghatározás nehezen összeegyeztethető fogalmakat kapcsol össze; az akademizmus mint stílus kategóriáisan nem illik a barokk, a klasszicizmus és a romantika által alkotott rendszerbe; ezt mutatják az olyan fogalmi konstrukciók, mint a „romantikus akademizmus” (274. old.), az „orientalista akademizmus” (724. old.) vagy a „romantikus orientalizmus” (355. old.). Újabb irányba viszi a stílus fogalmát a „nemzeti stílus” (fentebb ugyancsak érintett) kérdése is – hogy csak az átfogóbb stílus kategóriákat említsük.

Olvashatunk ugyanakkor stílusváltásokról is – a portréfestészet 1830 körüli átalakulásában a barokk-rokókó és a klasszicista stílus közötti átmenet rajzolódik ki, kitekintéssel a biedermeierre; Kovalovszky Márta szobrászattörténeti fejezetei először ugyancsak a késő barokk és a klasszicista szobrászat, majd a klasszicizmus és a romantika (Ferenczy-Izsó) közötti átmenetet írják le (vö. a romantikus stílus „csírái a klasszicizmus védőburkából bújtak elő”, [414. old.], és külön alfejezet szól „a romantika megjelenéséről” a szobrászatban). Canova magyarországi hatása nem is igen magyarázható a (neo)klasszicizmus fogalma nélkül; ha Kazinczy Ferenc, „a klasszicista ízlés terjesztője” (58. old.) „magyar Canovának” nevezte Ferenczyt, úgy azért, mert könnyed, természetes antikizálásával Canova jelentette számára „a klasszicista szobrászat tökéletes ideálját” (236. old.). A romantika feltűnik a művészetben teret nyelő szubjektivitás kapcsán, illetve a szimbolizmus előzményeként. Stílus és társadalmi szükséglet találkozásáról tanúskodik a „kispolgári klasszicizmus” kategóriája (241. old.), s szóba kerül a befogadói közeg stílusorientációjának változása is. Látható azonban, hogy ezek a jelenségek nem kínálják fel a korszakképzés lehetőségét – az utóbbi stílusátmenet felemás voltára, elnyújtottságára jellemző, hogy bár Kisfaludy Károly a romantika által kedvelt témákat jelenít meg tájképein – de nem az európai romantikus festészet, hanem a különleges jelenségekhez vonzó késő barokk festők nyomán; Dinnert Ferenc Pálnak a klasszicizmusból romantikába való átmenet példaként szolgáló szobra (*Flóra*) pedig 1860-ban készült.

A stíluspluralizmusnak a kötetben használt fogalma folytán mindenestre bizonyos kérdések nyitva maradnak. Egy-egy történeti stílus, a leghasznál-

hatóbb (René Wellekre visszavezethető) definíciója szerint, olyan előfeltevések többé-kevésbé koherens hálózatát jelenti, amely egy adott korszakban meghatározza a műalkotások létrehozását és befogadását. Ha a stílus kérdéseit a stíluspluralizmus jegyében tárgyaljuk, ez azt a következtetést sugallja, hogy az alkotás és a befogadás mindvégig az előfeltevések laza konglomerátumának közegében mozog. A történeti festészet és a látványfestészet egész századon áthúzódó kettős története némileg ellentmond ennek, de ebben a tekintetben a kötet óvatosan kerüli a nyílt állásfoglalást.

Hosszan lehetne sorolni a kötet érdemeit – a jegyzetekben meghúzódo hatalmas szakmai háttéranyagot, az interdiszciplináris szemléletet, a kitűnő felépítést –, azon belül is méltatni az egymást szerencsésen kiegészítő történeti és a műelemző fejezetek viszonyát. Nem említettem, hogy a történeti folyamatok vizsgálata nem homályosítja el a század kiemelkedő művészeinek teljesítményét; nem esett szó arról sem, hogy a kötet a nagyok mellett számtalan, a műveltebb nagyközönség előtt is ismeretlen „kismestert” és műalkotást illeszt be a történeti folyamatba; hogy a nagyszámú szerzőgárda példás fegyelemmel hangolta össze mondandóját; hogy az egész kötet a laikus számára is érthető, követhető nyelven íródott; lenyűgöző a gazdag képanyag – és így tovább. Erdemes volna megvitatni az 1800-as kezdő és 1900-as záró évszámot is – hiszen a kötetben felhasznált történeti álláspontok s a konkrét művészettörténeti jelenségek alapján is tágabb korszak kijelölése mellett lehet inkább érveket találni („hosszú XIX. század”).

Am mindezek helyett befejezésül az irodalomtörténész hadd térjen vissza inkább a „nagyelbeszélés” kérdéséhez. Szélesebb körben is ismeretes, hogy a 2000-es években készült magyar irodalomtörténeti áttekintés *A magyar irodalom története*i címet viselte, s a beszédes többes szám éppen a „nagyelbeszélés” elutasítását fejezte ki. A szerkesztő radikális álláspontot foglalt el; egységes történet helyett egyes művek időrendjét tette kizárólagos rendezőelvűvé. A szerzők aztán csendesesen kibújtak e szigor alól – fejezeteikben több-kevesebb teret engedtek műfaj-, stílus-, társadalom-, kritika- és eszmetörténeti összefüggéseknek. A XIX. századi magyar képzőművészet történetét tárgyaló kötet látványos példát nyújthat az MTA Irodalomtudományi Intézetében készülő új irodalomtörténeti vállalkozás szerkesztőinek, hogyan lehet átfogó történeti összefüggésekről egységes vezérelv erőltetése nélkül, kronológiai keretek közt szólni. □