

A MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET TÖRTÉNETE 5/2.



A MAGYARORSZÁGI MŰVÉSZET TÖRTÉNETE 5/2.

A magyar művészet a 19. században

Főszerkesztő ■ SISA JÓZSEF

MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA

BŐLCSÉSZETTUDOMÁNYI KUTATÓKÖZPONT

MŰVÉSZETTÖRTÉNETI INTÉZET

A magyar művészet a 19. században

KÉPZŐMŰVÉSZET

Főszerkesztő ■ SISA JÓZSEF

Szerkesztők ■ PAPP JÚLIA és KIRÁLY ERZSÉBET

Tudományos tanácsadók ■ SINKÓ KATALIN (†) és NAGY ILDIKÓ



A kötet megjelenését a Magyar Tudományos Akadémia



és a Nemzeti Kulturális Alap támogatta

Lektorálta ■ VESZPRÉMI NÓRA és RÓKA ENIKŐ

Segédszerkesztők ■ SIDÓ ZSUZSA (első és második rész, valamint képbeszerzés)
és BONCZ HAJNALKA (harmadik rész, illetve bibliográfia)

A mutatót készítette ■ PAPP JÚLIA, SIDÓ ZSUZSA és SOMOGYVÁRI VIRÁG

A képeket feldolgozta ■ HÁMORI PÉTER

■ A kötet szerzői

BARNA ANDREA (BA)
BASICS BEATRIX (BB)
BELLÁK GÁBOR (BG)
BERTÉNYI IVÁN, ifjabb (BI)
BICSKEI ÉVA (BÉ)
BOJTOS ANIKÓ (BoA)
BONCZ HAJNALKA (BH)
BÜKI BARBARA (BüB)

CSENGELNÉ PLANK
IBOLYA (CsPI)
FARKAS ZSUZSA (FZs)
FÖLDI ESZTER (FE)
GELLÉR KATALIN (GK)
GULYÁS DOROTTYA (GD)
HESSKY ORSOLYA (HO)
KATONA JÚLIA (KJ)
KERNY TERÉZIA (†, KT)
KIRÁLY ERZSÉBET (KE)

KOPÓCSY ANNA (KA)
KOVÁCS IMRE (KI)
KOVALOVSKY
MÁRTA (KM)
MARKÓJA CSILLA (MCs)
MAROSI ERNŐ (ME)
MAZÁNYI JUDIT (MJ)
NAGY ILDIKÓ (NI)
PAPP JÚLIA (PJ)
RÉVÉSZ EMESE (RE)

RÓKA ENIKŐ (RóE)
SINKÓ KATALIN (†, SK)
SISA JÓZSEF (SJ)
SZÉKELY MIKLÓS (SzM)
SZÓKE ANNAMÁRIA (SzA)
SZVOBODA DOMÁNSZKY
GABRIELLA (SzDG)
TÍMÁR ÁRPÁD (†, TÁ)
VARGYAS JÚLIA (VJ)
VESZPRÉMI NÓRA (VN)

© Szerzők, 2018

© Osiris Kiadó, 2018

© MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2018

Minden jog fenntartva. Bármilyen másoláshoz, sokszorosításhoz,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tároláshoz
a kiadó előzetes írásbeli hozzájárulása szükséges.

Osiris Kiadó, Budapest
www.osiriskiado.hu

A kiadásért felel Gyurgyák János és Fodor Pál

Felelős szerkesztő Reményi József Tamás és Kovács Éva

Sorozatterv Kurucz Dóra

Tipográfus Környei Anikó

Borítókép: Madarász Viktor: *Dobozi*, 1868. Részlet (SZM–MNG)

ISBN 978 963 276 297 5

ISBN 978 615 5133 13 8

ISBN 978 963 276 238 8 Ö

TARTALOM

ELŐSZÓ (SJ)	13
-------------	----

A 19. SZÁZADI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET KUTATÁSÁNAK ÉS TUDOMÁNYSZEMLÉLETÉNEK RÖVID TÖRTÉNETE (PJ–NI–KE)	15
--	----



ELSŐ RÉSZ 1800–1840

A művelődés keretei	
MŰVÉSZETPÁRTOLÁS, MŰVÉSZETI KÖZÉLET (SK)	35
MŰVÉSZETI OKTATÁS	38
Céhes mesterképzés, rajziskolák (PJ)	38
A bécsi Képzőművészeti Akadémia szervezete 1850-ig (SK–PJ)	42
<i>Az akadémiai képzés iránya és módszerei, ösztöndíjak és tanulmányutak (SK)</i>	45
Festői utazások Itáliában (SK)	53
Javaslatok magyar művészeti akadémia felállítására (PJ)	55
KAZINCZY FERENC, A KLASSZICISTA ÍZLÉS TERJESZTŐJE (PJ)	58
■ THUGUT HEINRICH: KAZINCZY FERENC (BÉ)	62
MŰGYŰJTÉS (SK)	65
A Nemzeti Múzeum gyűjteménye (SK)	75
A SOKSZOROSÍTOTT GRAFIKA SZEREPE A KÖZÍZLÉS FORMÁLÁSÁBAN (PJ)	80

Festészet	
FESTÉSZETI MŰFAJOK A 19. SZÁZADBAN (SK)	86
A HISTÓRIA MŰFAJAI (SK)	89
Nyilvánosság és monumentális történeti festészet (SK)	91
Realisztikus tendenciák a történetfestészetben (SK)	93
A profán magyar monumentális történetképek eredete (SK)	95
EGYHÁZI FESTÉSZET (SK–KT)	97
A klasszicista oltár (KT)	102
A nemzeti történelem képei a vallásos ikonográfia keretei között (SK–KT)	108
■ HESZ JÁNOS MIHÁLY: VAJK MEGKERESZTELÉSE (KT)	114

ALLEGÓRIÁK A TÁRSADALMI NYILVÁNOSSÁG KERETEI	
KÖZÖTT (SK)	118
■ JOSEPH ABEL: A PESTI KIRÁLYI VÁROSI SZÍNHÁZ ELŐFÜGGÖNYÉNEK VÁZLATA (SK)	126
■ JOHANN NEPOMUK ENDER: A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA CÍMERE (BÉ)	128
A „HAZA SZERETETE” ÉS A HISTÓRIAFESTÉSZET MINT NEMZETI PROGRAM AZ OSZTRÁK BIRODALOMBAN (SK)	135
A nemesi nemzet történelmi képei: az <i>Aurora</i> -kör (PJ)	141
Peter Krafft magyarországi megrendelésre készült festményei (SK)	147
■ PETER KRAFFT: I. (II.) FERENC (SK)	147
Peter Krafft festményei a Nemzeti Múzeum számára (SK)	150
■ PETER KRAFFT: ZRÍNYI KIROHANÁSA SZIGETVÁRBÓL (SK-PJ)	150
■ PETER KRAFFT: I. (II.) FERENC MAGYAR KIRÁLLYÁ KORONÁZÁSA BUDÁN 1792. JÚNIUS 6-ÁN (SK)	155
A PORTRÉ ÉS AZ ÉLETKÉP ÚJ FELFOGÁSA A 19. SZÁZAD ELEJÉN EURÓPÁBAN (SK)	158
Portré-reprezentáció	162
<i>Közéleti portré (SzDG)</i>	162
■ JOHANN NEPOMUK ENDER: SZÉCHÉNYI FERENC AZ ARANYGYAPIAS REND DÍSZÖLTÖZETÉBEN (BÉ)	171
<i>Magánmegrendelésű portré (SzDG)</i>	174
■ HEINRICH FRIEDRICH FÜGER: BATSÁNYI JÁNOS (PJ)	180
A VEDUTA ÉS AZ IDEÁLIS TÁJFESTÉSZET HAGYOMÁNYA (SK)	183
Idősebb Markó Károly, az ideális tájfestészet és a nazarénus programok egyesítője (SK)	194
■ IDŐSEBB MARKÓ KÁROLY: VISEGRÁD (HO)	197
■ IDŐSEBB MARKÓ KÁROLY: SZENT HAJDAN GYÖNGYEIBŐL (SK)	199
Kisfaludy Károly „romantikus” tájképei (PJ–SzDG)	201
CSENDÉLET (SzDG)	203
Szobrászat	
AZ ANTIK SZOBRÁSZATI HAGYOMÁNY TOVÁBB ÉLÉSE (KM)	205
■ FERENCZY ISTVÁN: A SZÉP MESTERSÉGEK KEZDETE (A PÁSZTORLEÁNYKA) (KM)	217
■ FERENCZY ISTVÁN: MÁTYÁS-EMLEKMŰ (1. RÉSZ) (KM)	218
■ DUNAISZKY LŐRINC: A KRISZTINAVÁROSI PLÉBÁNIAATEMPLOM KERESZTELŐ SZENT JÁNOS- OLTÁRSZOBRA (KM)	220
■ DUNAISZKY LŐRINC MŰHELYE: ÜLŐ HERMÉSZ LÜSZIPPOSZ NYOMÁN (KM)	221
AZ EGRI ÉS AZ ESZTERGOMI FŐSZÉKESEGYHÁZ SZOBRÁSZATI DÍSZÍTÉSE (KM)	222

ÉPÜLETPLASZTIKA (KM)	228
■ HUBER JÓZSEF: A WURM-HÁZ ATTIKASZOBRAI (KM)	232
SÍREMLÉKEK, KUTAK (KM)	233
■ ANTONIO CANOVA: WARTENSLEBEN-SÍREMLÉK (KM)	236
■ JAKOB SCHROTH: POLIMBERGER-SÍREMLÉK (KM)	237
■ JOSEF KLIEBER: A GANNAI ESTERHÁZY-MAUZÓLEUM SZOBRAI (KM)	238
■ HUBER JÓZSEF: NEDECZKY-SÍREMLÉK (KM)	239
■ UHRL FERENC: NÉREIDÁK KÚTJA (KM)	240
PORTRÉSZOBROK (KM)	242
■ FERENCZY ISTVÁN: CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY (KM)	243
■ FERENCZY ISTVÁN: VICZAY GRÓFNÉ (KM)	245
■ MARCO CASAGRANDE: PYRKER JÁNOS LÁSZLÓ (KM)	246
■ FERENCZY ISTVÁN: KÖLCSEY FERENC (KM)	247



MÁSODIK RÉSZ 1840–1870

A képzőművészet intézményei és nyilvánossága

MŰVÉSZETI OKTATÁS	251
Marastoni Jakab festőiskolája (SzDG)	251
Magyar művészek a müncheni Képzőművészeti Akadémián (1850–1870) (HO)	253
MŰZEUMOK (SK)	258
A MŰVÉSZETI ÉLET ÚJ INTÉZMÉNYEI ÉS SZÍNTEREI	260
Művészeti egyesületek (SzDG)	260
<i>Pesti Műegylet (SzDG)</i>	260
<i>Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület (SzDG)</i>	262
<i>Első Magyar Festészeti Akadémiát Gyámolító Társulat (SzDG)</i>	263
<i>Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (SzDG)</i>	263
■ BARABÁS MIKLÓS: JÓZSEF NÁDOR (SzDG)	265
Művészeti kiállítások (SzDG)	267
<i>A Pesti Műegylet kiállításai (SzDG)</i>	270
■ JOSEF DANHAUSER: LISZT A ZONGORÁNÁL (KI)	279
<i>Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításai (SzDG)</i>	280
■ BARABÁS MIKLÓS: A LÁNCHÍD ALAPKÖLETÉTELE (SzDG)	282
A Pesti Műegylet múlapjai és a múlappályázatok (SzDG)	284
A külföldi művészet magyarországi jelenléte (SzDG)	290
Műkritika (TÁ)	295
A művészettörténet-írás kezdete (ME)	300
<i>Az előzmények</i>	300
<i>A művészettörténet igénye</i>	301

A nemzeti művészet mint feladat és eszmény

TÖRTÉNETI FESTÉSZET (1840–1860) (VN)	304
■ ORLAI PETRICS SOMA: A MOHÁCSNÁL ELESETT II. LAJOS TESTÉNEK FELTALÁLÁSA (SK)	312
■ WEBER HENRIK: MÁTYÁS BEVONULÁSA BUDÁRA 1458-BAN (SzDG)	315
■ MADARÁSZ VIKTOR: A BUJDOSÓ ÁLMA (VN)	317
TÖRTÉNETI FESTÉSZET (1860–1870) (VN)	320
■ SZÉKELY BERTALAN: EGRI NŐK (PJ)	327
Történeti zsáner (RóE)	330
KORTÁRS ESEMÉNYEK ÁBRÁZOLÁSAI (BB)	335
■ BORSOS JÓZSEF – AUGUST VON PETTENKOFEN: AZ ORSZÁGGYŰLÉS MEGNYITÁSA 1848. JÚLIUS 5-ÉN (BB)	340
EGYHÁZI MŰVÉSZET (SzDG)	341
■ KARL VON BLAAS: A FÓTI TEMPLOM FESTÉSZETI DÍSZÍTÉSE (SzDG)	348
NÉPI ÉS POLGÁRI ÉLETKÉP (RE)	352
■ BARABÁS MIKLÓS: GALAMBPOSTA (FZs)	360
■ BARABÁS MIKLÓS: VÁSÁRRA INDULÓ ROMÁN CSALÁD (VN)	363
■ ZICHY MIHÁLY: MENTŐCSÓNÁK (SK)	366
■ BORSOS JÓZSEF: LÁNYOK BÁL UTÁN (VN)	369
PORTRÉ (SzDG)	371
CSENDÉLET (SzDG)	378
INTIM VAGY HANGULATI TÁJFESTÉS, OSZTRÁK FESTŐK SZOLNOKON (MCs)	380
■ AUGUST VON PETTENKOFEN: MAGYAR PIAC KÉK ERNYŐKKEL (HO)	384
■ MÉSZÖLY GÉZA: SIÓFOK (HO)	386

A sokszorosítás médiumai – a művészet popularizálódása

POPULÁRIS GRAFIKA, KÖNYV- ÉS FOLYÓIRAT-ILLUSZTRÁCIÓ (RE)	388
■ SZÉKELY BERTALAN: ÁGNES ASSZONY. I–III. (BÉ)	397
A FÉNYKÉPEZÉS MAGYARORSZÁGI MEGJELENÉSE ÉS ELTERJEDÉSE (FZs)	401
■ GÓLA ADOLF: FERENCZY ISTVÁN MÁTYÁS-EMLÉKMŰVÉNEK RÉSZLETEI (FZs)	408

Szobrászat

AZ ANTIK FORMAHAGYOMÁNY ÁTALAKULÁSA (KM)	411
■ CZÉLKUTI ZÜLLICH RUDOLF: JUNO (KM)	415
■ DINNERT FERENC PÁL: FLÓRA (KM)	416
■ ENGEL JÓZSEF: ÉVA (KM)	417
■ ALEXY KÁROLY: A VIGADÓ SZOBRAI (KM)	418
A KÖZTÉRI SZOBRÁSZAT KEZDETEI (KM)	420
■ FERENCZY ISTVÁN: MÁTYÁS-EMLÉKMŰ (2. RÉSZ) (KM)	422
■ JOHANN HALBIG: JÓZSEF NÁDOR (KM)	424

„KÉPZELETBELI” EMLÉKMŰVEK (KM)	425
A ROMANTIKA MEGJELENÉSE (KM)	427
■ ALEXY KÁROLY: MÁTYÁS KIRÁLY (KM)	429
■ VAY MIKLÓS: VÖRÖSMARTY MIHÁLY (KM)	432
A NEMZETI KARAKTER KIFEJEZÉSÉNEK IGÉNYE (KM)	434
■ IZSÓ MIKLÓS: CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY (KM)	436
■ IZSÓ MIKLÓS: TÁNCOLÓ PARASZT II. (KM)	440



HARMADIK RÉSZ 1870–1900

A művészet intézményrendszerének kiépülése

A MINTARAJZTANODA (KJ)	445
A BENCZÚR- ÉS A LOTZ-FÉLE MESTERISKOLÁK (VJ)	449
A NŐI FESTÉSZETI TANFOLYAM (BÉ)	454
AZ EPRESKERT ÉS A SZOBRÁSZ MESTERISKOLA (NI)	456
A KIÁLLÍTÁSI NYILVÁNOSSÁG (SK)	461
A KÉPZŐMŰVÉSZET ÁLLAMI TÁMOGATÁSÁNAK RENDSZERE (HO)	465
A TUDOMÁNY ÍROTT FORRÁSAI – FOLYÓIRATOK (VJ)	469
A TUDOMÁNY ÍROTT FORRÁSAI – MŰKRITIKA (TÁ)	473
A MŰVÉSZETTÖRTÉNET MINT TUDOMÁNY (ME)	483
MŰZEUMPROGRAMOK, ÚJ MŰZEUMOK (SK)	486
MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK (SK–RÓE)	498

Az állami és a nemzeti szféra

HISTÓRIA ÉS ALLEGÓRIA – MONUMENTÁLIS DÍSZÍTŐ- PROGRAMOK (KE)	504
■ A VIGADÓ FALKÉPEI (SzDG)	508
■ A NEMZETI MŰZEUM DÍSZLÉPCSŐHÁZÁNAK FALKÉP- CIKLUSA (BoA)	513
■ AZ OPERAHÁZ FRESKÓDÍSZEI (SzDG)	518
■ LOTZ KÁROLY FALKÉPEI A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA DÍSZTERMÉBEN (BoA)	520
■ MUNKÁCSY MIHÁLY: A RENESZÁNSZ APOTEÓZISA (A MŰVÉSZET DIADALA) (KE)	526
Városházák, iskolák, áruházak faldekorációi (SzDG)	528
■ A KECSKEMÉTI VÁROSHÁZA NAGYTERMÉNEK FRESKÓI (HO)	531
A privátszféra (villák, paloták) festészeti dekorációja (SzDG)	534
■ PÁLLIK BÉLA: „APOLLO SZEKERE” WALDSTEIN JÁNOS EGYKORI KASTÉLYÁBAN (BH)	536
HISTÓRIA ÉS ALLEGÓRIA – A TÖRTÉNELEM SZÍNREVITELE (KE)	539
■ THAN MÓR: KUN LÁSZLÓ A MARCHFELDI CSATA UTÁN AZ ELESETT OTTOKÁR FIÁT A TÖBBI FOGOLLYAL EGYÜTT ÁTADJA HABSBERG RUDOLFNAK (KE)	546

■ TARTALOM

■ SZÉKELY BERTALAN: ZRÍNYI MIKLÓS KIROHANÁSA (PJ)	549
■ BENCZÚR GYULA: VAJK MEGKERESZTELÉSE (SZENT ISTVÁN KERESZTELÉSE) (KE)	552
■ LIEZEN-MAYER SÁNDOR: ÁRPÁD-HÁZI SZENT ERZSÉBET (BA)	556
A TÖRTÉNETI ZSÁNER A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN (RÓE)	558
MAGYARORSZÁG AZ 1873-AS BÉCSI VILÁGKIÁLLÍTÁSON (SzM)	563
A REPREZENTATÍV PORTRÉ (SzDG)	567
■ BENCZÚR GYULA: FERENC JÓZSEF A SZENT ISTVÁN-REND DÍSZRUHÁJÁBAN (BG)	571
■ BENCZÚR GYULA: ERZSÉBET KIRÁLYNÉ (BG)	573
HÁROM ELMÉLET – HÁROM SZOBOR (NI)	574
■ FADRUSZ JÁNOS: MÁTYÁS KIRÁLY (NI)	577
AZ ELSŐ EMLÉKMŰVEK, EMLÉKMŰPÁLYÁZATOK. TÁRSADALMI IGÉNY ÉS MŰVÉSZI TELJESÍTMÉNY (NI)	579
■ HUSZÁR ADOLF: BÁRÓ EÖTVÖS JÓZSEF EMLÉKMŰVE (NI)	586
■ STRÓBL ALAJOS: ARANY JÁNOS EMLÉKMŰVE (NI)	588
■ ZALA GYÖRGY: HONVÉDSZOBOR (NI)	593
A HISTORIZMUS SZOBRÁSZGENERÁCIÓJA (NI)	595
Szaporodó megbízások, generációváltás (NI)	595
A szobrászok felkészültsége, műveltsége (NI)	599
Származás, pályakezdés (NI)	600
Műtermek (NI)	601
Társadalmi helyzet, elismertség (NI)	604
Művészet és teatralitás (NI)	606
■ STRÓBL ALAJOS: MÁTYÁS KIRÁLY KÚTJA (NI)	612
TEMETŐKULTÚRA, SÍREMLÉKEK (NI)	615
■ DONÁTH GYULA: HUSZÁR ADOLF SÍREMLÉKE (NI)	621
■ DONÁTH GYULA: ARNOLD BÖHM SÍREMLÉKE (NI)	623
■ KALLÓS EDE – BÁLINT ZOLTÁN – JÁMBOR LAJOS: IRÁNYI DÁNIEL SÍREMLÉKE (NI)	624
A NÉPMŰVÉSZET FELFEDEZÉSE (SzM)	625
HUSZKA JÓZSEF: A SZÉKELY HÁZ (KJ)	628
Egyházi reprezentáció	
NEMZETI SZEMPONTOK A KATOLIKUS TEMPLOMOK	
MONUMENTÁLIS PROGRAMJAIBAN (SzDG)	631
A budavári Nagyboldogasszony-templom (SzDG)	631
A Szent István-templom (Bazilika) (SzDG)	636
■ A FERENCVÁROSI ASSISI SZENT FERENC-TEMPLOM KÉPZŐMŰVÉSZETI DÍSZEI (BüB)	639
Útkeresések – múltélmény és jelentudat	
A „ROMBOLÁS” GÉNIUSZA (FE)	644
MUNKÁCSY MIHÁLY KRISZTUS-KOMPOZÍCIÓI (SK)	646
ANTIK MÍTOSZOK – MODERN ÉLETALLEGÓRIÁK (KE)	652
■ SZINYEI MERSE PÁL: FAUN ÉS NIMFA (FAUN IV.) (KE)	654
■ SZINYEI MERSE PÁL: MAJÁLIS (PIKNIK) (KE)	657

SZÉKELY BERTALAN KÍSÉRLETEI AZ AKADÉMIAI TRADÍCIÓ MEGÚJÍTÁSÁRA (SzA)	659
MŰVÉSZKULTUSZ (KE)	663
„Szekér viszi Lotz mestert mennyekbe” (KE)	665
„Munkácsy a nagy ősök között” (KE)	668
Zichy Mihály, a „szárnyaszegett” géniusz (KE)	671
 Hagyományos műfajok – új inspirációk	
SZOBORPORTRÉK – SZEREP ÉS SZEMÉLYISÉG (NI)	673
■ STRÓBL ALAJOS: BÁRÓ JÓSIKA MIKLÓS (NI)	681
■ STRÓBL ALAJOS: JÁSZAI MARI MÉDEA SZEREPÉBEN (NI)	683
■ ZALA GYÖRGY: SZEMERE HENRICA PORTRÉJA (GD)	685
ARCKÉPEK A MAGÁNÉLET KÖRÉBŐL (SzDG)	688
■ LOTZ KÁROLY: KORNÉLIA RUBENS-KOSZTÜMBEN (BG)	690
A ZSÁNERFESTÉSZET ÉS VÁLTOZATAI (HO)	692
■ MUNKÁCSY MIHÁLY: SIRALOMHÁZ (HO)	699
■ CSÓK ISTVÁN: ÁRVÁK (GK)	701
EGY ÚJ TÍPUSÚ ZSÁNER: A VALLÁSI ÁHÍTAT KÉPEI (KA)	704
■ CSÓK ISTVÁN: ÚRVACSORA (EZT CSELEKEDJÉTEK AZ ÉN EMLÉKEZETEMRE) (KA)	706
ZSÁNERSZOBROK A SZALONOKBAN ÉS A KÖZTEREKEN (NI)	709
■ IFJABB VASTAGH GYÖRGY: CSIKÓS (NI)	719
TÁVOLSÁGOK VONZÁSÁBAN – AZ ORIENTALIZMUS (GK)	721
Az orientalista festészet (GK)	722
Keleti tárgyak gyűjtése és a japonizmus (GK)	725
■ SZÉKELY BERTALAN: JAPÁN NŐ (GK)	728
■ KARLOVSZKY BERTALAN: DUZZOGÓK (GK)	731
 A vizuális kultúra változásai	
ÚJ KÉPI MÉDIUMOK (FE)	733
A fotográfia (FE)	734
A művészgrafika újjáéledése a 19. század utolsó évtizedében (FE)	737
A művészi plakát megjelenése Magyarországon (FE)	740
A REPRODUKTÍV GRAFIKA (1870–1900) (FE)	740
Harántmetszet (FE)	743
Rézmetszet és rézkarc (FE)	743
Műlapok (FE)	744
Reproduktív grafika a könyvkiadásban (FE)	745
■ EMLÉKLAP LISZT FERENC ÖTVENÉVES MŰVÉSZI JUBILEUMÁRA (KI)	747
A 19. SZÁZADI FÉNYKÉPEZÉS MÁSODIK KORSZAKA (CsPI)	751
Portréműtermek (CsPI)	755
Kép és technika (CsPI)	756
Alkotók (CsPI)	758
■ VÁNCZA EMMA: PANORÁMAKÉP A HÁMORI-TÓRÓL (CsPI)	765
AZ OSZTRÁK–MAGYAR MONARCHIA ÍRÁSBAN ÉS KÉPBEN (HO)	768

Millennium

AZ EZREDÉVI ORSZÁGOS ÜNNEPSÉGEK (SzM)	774
AZ EZREDÉVI FESTÉSZETI KIÁLLÍTÁS (SzM)	776
■ BENCZÚR GYULA: BUDAVÁR VISSZAVÉTELE A TÖRÖKTŐL 1686-BAN (KE)	781
AZ EZREDÉVI EMLÉKMŰ SZOBORPROGRAMJA (SK–GD)	784
AZ ORSZÁGOS EMLÉKOSZLOPOK (SK)	790
A „TÍZ KIRÁLYSZOBOR” (BI)	792
■ JANKOVITS GYULA: SZENT GELLÉRT (NI)	796
MAGYARORSZÁG AZ 1900-AS PÁRIZSI VILÁGKIÁLLÍTÁSON (SzM)	798

A historizmus vége – a modernizmus áttörése

A MŰVÉSZET ÖNTÖRVÉNYŰSÉGE: EGZISZTENCIA-SZIMBOLIKA ÉS A SZUBJEKTÍV TÁJ (MCs)	803
■ PAÁL LÁSZLÓ: NYÁRFÁK (HO)	812
■ MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ: VEREKEDÉS UTÁN (MCs)	814
A MÜNCHENI HOLLÓSY-KÖR (HO)	818
■ HOLLÓSY SIMON: TENGERRHÁNTÁS (KUKORICAFOSZTÁS) (HO)	823
KIVONULÁS A VÁROSBÓL: NAGYBÁNYA (SK–KE)	824
■ FERENCZY KÁROLY: JÓZSEFET ELADJÁK TESTVÉREI (SK–KE)	831
TÁJMISZTIKA, NOCTURNE AZ 1890-ES ÉVEKBEN (FE)	834
PÁRIZS ÉS BUDAPEST A SZECESSZIÓ HAJNALÁN (GK)	840
■ RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: KALITKÁS NŐ (GK)	846
■ LIGETI MIKLÓS: A TUDÁS FÁJA (MJ)	848
■ LIGETI MIKLÓS: RIPPL-RÓNAI JÓZSEF PORTRÉJA (MJ)	852
■ FERENCZY KÁROLY: ARCHEOLÓGIA (KA)	855
■ VASZARY JÁNOS: ARANYKOR (KE)	857

JEGYZETEK	861
BIBLIOGRÁFIA	933
KÉPJEGYZÉK	961
NÉVMUTATÓ	981
HELYNÉVMUTATÓ	998

ELŐSZÓ

Kötetünk, amelynek témája a 19. századi magyar képzőművészet, folytatása – második része – a 19. századi magyar építészetet és iparművészetet bemutató, 2013-ban napvilágot látott munkának.¹ Reményeink szerint a két kötet egymást kiegészítve öleli föl az évszázad valamennyi művészeti jelenségét. Ahogyan az előző mű előszavában is jeleztük – és ami e kötet előszavába is kívánczik –, a munka része annak a kézikönyvsorozatnak, amelyet a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Csoport – a későbbi MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, illetve a mai MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont Művészettörténeti Intézet jogelődje – indított meg az 1980-as években. Akkor három kötet jelent meg. Az intézmény tervbe vette, hogy megírja a 19. századi művészetet tárgyaló kötetet is. Születtek hozzá munkatanulmányok, elkészültek hosszabb-rövidebb kéziratrészek, de a munka **elakadt, mint ahogy akkor az egész sorozat megállt**. Ebben a gyakorlati problémák mellett a művészettörténeti szemléletben bekövetkezett változás, a monográfiákat és adatbázisokat preferáló felfogás is szerepet játszott. Amikor több évvel ezelőtt újból nekifogtunk a 19. század magyar művészetét tárgyaló kézikönyv megírásának, immár más koncepciót vettünk alapul, amelyben a szaktudomány újabb vagy tovább finomított megközelítési módjai és módszerei: a társadalomtudományi, a kultúrantropológiai, a szociológiai, a historiográfiai, a technikatörténeti megfontolások, illetve a tipológiai és műfaji hangsúlyok nagyobb szerepet kaptak. Az újrakezdésben az sem volt mellékes szempont, hogy a 19. századra irányuló művészettörténeti kutatások az utóbbi néhány évtizedben minőségi léptékváltást eredményező intenzitással haladtak, s ezek tanulságaira mind az interpretálási mód, mind a tényanyag tekintetében szintén támaszkodhattunk.

A kettős kötet koncepciójának létrehozásán Nagy Ildikó, Sinkó Katalin (†) és Sisa József 2006-ban **kezdett el dolgozni, miután az intézet akkori igazgatója, Beke László egy OTKA-pályázat keretében megindította a vállalkozást. Az ő elképzelésük nyomán alakultak a főbb vonalak, majd a munkába több kolléga is bekapcsolódott, így a leendő szerzők is. Rajtuk kívül az erre a célra 2006-ban megszervezett tanácskozások és konzultációk keretében a magyar művészettörténet további kompetens szakemberei vettek részt a koncepció megformálásában: Gábor Eszter, Galavics Géza, Jávora Anna, Tímár Árpád (†), Vadas Ferenc (†). Igen nagy szomorúságunkra a kézikönyv-vállalkozás egyik pillére és elméleti megalapozója, Sinkó Katalin 2013-ban, az első kötet megjelenése után néhány héttel elhunyt. A folyamatban lévő munkát újra kellett szerveznünk, és pedig új szereposztásban. A szerkesztést kétfelé bontottuk: az első és a második részt Papp Júlia **intézeti kollégánk, a harmadik részt Király Erzsébet**, a Magyar Nemzeti Galéria egykori munkatársa vállalta. Az ő feladatuk volt a kész, félig kész vagy meg nem írt fejezetek szerkesztéséről, megírásáról vagy megíratásáról gondoskodni. Hozzájuk csatlakozott Veszprémi Nóra, az első és a második rész, valamint Róka Enikő, a harmadik rész lektora, hogy a munkát szaktudásukkal segítsék. Segédszerkesztőként és technikai munkatársként Sidó Zsuzsa és Boncz Hajnalka működött közre.**

A munkában taglalt korszak időkereteinek (1800–1900) meghatározása gondos mérlegelés eredménye. Minthogy szaktudományunk elsődleges periodizációs szempontja a művészeti szemlélet és a művészeti jelenségek egy meghatározott időszakra vonatkoztatható közössége, a 19. század mint művészettörténeti módszerekkel behatárolható korszak a magyar szakirodalomban erős hagyományokkal és

jól megokolható alapokkal rendelkeznek. Erről részletesen az első kötetben, a magyar művészettörténet-írásról és a korszakolásról szóló fejezetben esik szó.² Ugyanitt található a történeti háttér felrajzolása, amely szintén mindkét kötetre vonatkozik.³

Új kötetünkben a 19. század művészetét – az első kötethez hasonlóan – három korszakra tagoltuk. E korszakokat azonban most csak évszámokkal jelöltük. Ennek az az oka, hogy az adott évtizedekben a művészeti jelenségek oly sokrétűek, hogy – ellentétben az építészettel és az iparművészettel, ahol valamely fő stílusirány egy korszakban a fősodort is meghatározta – a képzőművészetben egy-egy korszak így nem nevesíthető. Maradt tehát a tárgyszerű, évszámokkal meghatározható periódus, amely jellemzően a stílusok és a művészeti törekvések sokféleségét öleli föl.

A 19. század a magyar művészet nagy korszaka, amelyet a magára találás, a kibontakozás, az Európához történő felzárkózás lendülete jellemez. A művészet nemzetközi beágyazottsága miatt, ami részben az önálló hazai képzőművészeti akadémia hiányából következett, kiemelt figyelmet fordítunk a hazai képzőművészet külföldi előképeire, a külföldi művészetelméleti, esztétikai, művészeti-filozófiai törekvések hazai recepciójára. A korábbi stílustörténeti megközelítés helyett, annak korlátai miatt a hangsúlyt – a legújabb művészettörténeti módszerekkel összhangban – a művészeti intézményrendszer fejlődésére, a művészet befogadására, illetve a műfaj- és motívumtörténetre helyezük. Magyarországot mint a Habsburg Birodalom részét, 1867-től pedig az Osztrák–Magyar Monarchia tagállamát vizsgáljuk. Ez a **politikai beágyazottság a Habsburg Birodalomba** nemcsak az osztrák művészeti élettel, intézményekkel, művészeti oktatással való szoros kapcsolatban nyilvánult meg, hanem az önálló nemzeti művészet és művészeti intézményrendszer (oktatás, rendszeres kiállítások) létrehozására irányuló törekvésekben is.

A hazai művészettörténet-írás Fülep Lajos 1951-ben megjelent dolgozata óta 1800-ig magyarországi, 1800-tól magyar művészetről beszél.⁴ Ezt a megkü-

lönbötetést a 19. században – különösen annak első felében – árnyalni, tagolni kell: a korábbi évszázadokhoz hasonlóan számos külföldi művész dolgozott magyarországi – elsősorban főnemesi és egyházi – megrendelésre, egy részük alkalmanként, más részük rendszeresen, s volt néhány külföldi művész, aki tartósan le is telepedett nálunk. Számos magyar művész ugyanakkor rövidebb-hosszabb ideig külföldön élt és alkotott. Könyvünkben mind a Magyarországon vagy magyar megrendelésre tevékenykedő külföldi művészekkel, mind a külföldön sikert elért, de a hazai művészeti közélettel kapcsolatot tartó magyar művészekkel foglalkozunk. Figyelmet szentelünk azoknak a Magyarországon nyilvános kiállításokon bemutatott külföldi műalkotásoknak is, amelyek a hazai művészekre és művészeti közizlésre hatást gyakoroltak. Értelemszerűen a 19. század **második felének tárgyalásakor is az adott politikai és kulturális kereteken belül igyekszünk szemlélni a művészeti fejleményeket, bemutatva, hogyan illeszkedtek a magyar művészek a tágabb régió kulturális erőterébe, illetve mikor és hogyan történtek kísérletek és erőfeszítések a nemzeti önkifejezés, a magyar kulturális önállóság megteremtésére.**

Az első kötethez hasonlóan most is jegyzetapparátussal láttuk el munkánkat, a bibliográfia egyúttal a jegyzetapparátushoz tartozó rövidítésjegyzék. **A kötetben a korszak folyamatos tárgyalása kiegészül egyes kiemelkedő művészeti alkotások részletezőbb, külön egységet képező elemzésével.**

A kötet megalkotói és a koncepció kialakításában részt vevő szakemberek mellett külön köszönetet mondunk az OTKA-nak, amely a munka létrehozásának első fázisában adott támogatást. Az e kötet **kiadásához nyújtott támogatást a Nemzeti Kulturális Alapnak és a Magyar Tudományos Akadémiának** köszönhetjük.

Végül, de nem utolsósorban hálás köszönet illeti Kovács Évát, az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont témacsoport-vezetőjét fáradhatatlan és nélkülözhetetlen munkájáért, amelyet a könyv gondozása során végzett.

A 19. SZÁZADI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET KUTATÁSÁNAK ÉS TUDOMÁNSZEMLÉLETÉNEK RÖVID TÖRTÉNETE

Kiadványunk 2013-ban megjelent első kötetének bevezetése a történeti háttér elemzése mellett részletesen tárgyalta a 19. század művészetének általános kutatástörténetét, illetve a korszakolás kérdését.¹ A második kötetben ezért csak az időszak képzőművészetére, valamint a stílusfogalmak változására vonatkozó kutatások történetét tekintjük át.

Az elmúlt évszázadban az európai művészettörténet-írásban a 19. századi, „akadémiai” művészet vizsgálata háttérbe szorult. Fülep Lajos a 20. század elején **azért helyezkedett szembe az akadémiai gyakorlattal** – néhány alkotó tevékenységének kivételével teljes egészében idesorolva a 19. századi hazai művészetet –, mivel az „a modern művészet fundamentát alkotó művészeti autonómia akadályá” volt.²

Bár a hagyományos akadémiai művészet behatóbb értékelésére Európában csupán az 1970-es években került sor, egyes 19. századi stílustörekvésekre már korábban is irányult figyelem. A klasszicizmus művészetének vizsgálatához inspirációt jelentett a felvilágosodás és a francia forradalom iránti érdeklődés, a romantika és a realizmus pedig **éppen az akadémiai elméletekkel, értékhierarchiával és művészeti gyakorlattal való tudatos, bár nem teljes szembenállás miatt vált érdekessé a 20. századi művészettörténészek számára.**³

A 19. század első fele hazai művészetének vizsgálatában a 20. század elején a legfontosabb feladat az anyaggyűjtés volt. A legnevesebb képzőművészekről (Kisfaludy Károly, idősebb Markó Károly, Ferenczy István) már a 19–20. század fordulóján monográfia⁴ született, a Magyarországon tevékenykedő, kevésbé ismert hazai és külföldi festők, illusztrátorok, szobrászok életrajzi adatainak és művészi tevékenységének a feltárása azonban csak a 20. század elején kezdődött meg. Indulásától, 1902-től jelentős szerepet játszott ebben a Lyka Károly által szerkesztett

Művészet című folyóirat „Adatok művészetünk történetéhez” rovata.

Az adatközlések szerzői kiemelt figyelmet fordítottak a Magyarországon tevékenykedő művészek nemzeti hovatartozására is. A 17–18. századi európai kultúra transznacionalizmusa után – melynek fontos közvetítő eszköze a lingua francaként működő latin nyelv volt – a 19. században Közép- és Kelet-Európában egyre erőteljesebbé vált az önálló nemzeti művészet és irodalom felvirágoztatásának az igénye. Megkezdődött a nemzeti múlt tragikus és dicsőséges eseményeinek nyilvános reprezentációja, a nemzeti mitológia elemeinek az összegyűjtése (ahol hiányoztak, utólagos „megalkotásuk”), illetve a „nép” – nálunk elsősorban a parasztok, csikósok, gulyások, cigányok – életének bemutatása. Bár a nemzeti múlt eseményeivel foglalkozó műalkotások – például a török háborúkról készült falképek és metszetek vagy a honfoglalás kori vezéreket, nemzeti szenteket, királyokat ábrázoló portrék – a korábbi évszázadokban is készültek, ezek többnyire egy-egy főnemesi családhoz vagy szűkebb világi vagy egyházi csoporthoz kapcsolódtak. A 19. századi művészet ezzel szemben a nemzet egészének múltját és jelenét kívánta bemutatni még akkor is, ha ez a század elején elsősorban a nemesi nemzet múltját jelentette.⁵ A hazai művészekre vonatkozó 20. század eleji adatközlések is rávilágítottak, hogy míg a korábbi évszázadokban túlnyomó többségben külföldi művészek kaptak megbízást itthoni munkákra, a 19. század elején már kezd kialakulni a „magyar iskola”, noha a „nemzeti művészet” igénye csupán a reformkorban, az 1820-as évek végétől jelentkezett erőteljesebben.

A 19. század első felének hazai művészetében a nemzeti jelleget kutatta 1922-től megjelenő sorozatában Lyka Károly is, aki ezt azzal is hangsúlyozta,

hogy a korszakot nem nemzetközi stílusfogalommal, hanem a sajátosan magyar érvényű (a szakirodalomban később alig meghonosodott) „táblabíró világ művészete” kifejezéssel határozta meg.⁶ Lyka óriási forrásanyag feldolgozásával teremtette meg azt az adatbázist, amelyre a korszakot tanulmányozó kutatók azóta is támaszkodnak. Úttörő munkájában hangsúlyt fektetett a művészeti élet intézményrendszerének bemutatására, a művelődéstörténeti kitekintésre, illetve „a művészi szempontból nem kimagasló művek történelmi jelentőségének” kiemelésére.⁷ Műfajttörténeti szempontok szerint kezdődött meg a 20. század elején a 19. századi hazai festészet reprezentatív ágának, a történeti festészetnek a vizsgálata is.⁸

Egységes, homogén európai művészeti stílusokról már a korábbi évszázadokban sem lehetett beszélni, a különböző, néha ellentétes sajátosságokat mutató stílusirányzatok egymás mellett élése pedig a 19. század művészetében még erőteljesebben jelentkezett. Ezzel is összefügg az a jelenség, hogy a művészettörténet- és az irodalomtörténet-írás a klasszicizmus, a romantika, a biedermeier, a realizmus fogalmát stílusként, korszakként, a romantikát és a biedermeiert pedig ezek mellett életérzéseként, magatartásformaként vagy „lelkialtként”⁹ is definiálta.¹⁰

A 19. századi stílustörekvések közül a kutatás először a biedermeierre fordított figyelmet.¹¹ 1913-ban Ernst Lajos magángalériájában *Magyar biedermeier művészet* címmel rendeztek kiállítást, egy évvel később pedig az európai biedermeier művészetet bemutató kötet látott napvilágot.¹² Nemcsak a korszak iránti érdeklődés növekedését jelezte az 1937-ben a Múcsarnokban *A magyar biedermeier művészet* címen rendezett reprezentatív kiállítás, illetve Kopp Jenő 1943-ban Budapesten megjelent, *A magyar biedermeier festészet* című könyve, hanem annak a szándékát is, hogy az irányzatot besorolják a nemzeti művészet kereteibe. Kopp az irányzat par excellence hazai képviselőjének Barabás Miklóst tartotta, de már 1933-ban önálló kötetet szentelt Borsos József művészetének is. Barabás és Borsos életművének romantikus sajátosságait ugyanakkor már a 20. század elején hangsúlyozták.¹³

A 20. század közepétől a hazai művészettörténet-írásban a biedermeier kifejezés használá-

ta – nem függetlenül az 1945 után bekövetkezett politikai-ideológiai változásoktól – túlnyomórészt a műkereskedelemben szorult vissza. A korszak stílusfogalmainak terminológiájával kapcsolatban – a realizmus kifejezés egyre hangsúlyosabbá válása ellenére – nem alakult ki egységes álláspont.¹⁴ Az építészethez hasonlóan a képzőművészetben is használatos volt a klasszicizmus és a romantika stílusfogalma,¹⁵ de elfogadott volt a szentimentális, a polgári, a népies vagy a romantikus realizmus meghatározás is.¹⁶ A 20. század utolsó évtizedeiben – részben talán az ilyen címen rendezett nagy külföldi kiállítások¹⁷ hatására – a biedermeier kifejezés ismét megjelent a hazai tudományosságban.¹⁸ Az 1980-as évektől kiadott művészettörténeti összefoglalások már ismét használták a biedermeier fogalmát,¹⁹ a *Helikon* című folyóirat 1991-ben megjelent, *A biedermeier kora nálunk és Európában* című, külföldi kutatók tanulmányait tartalmazó különszáma pedig a fogalom irodalmi, képzőművészeti, zenei megjelenését tágabb kulturális összefüggésben vizsgálta.²⁰ 2009-ben nagyszabású kiállítás mutatta be a magyar biedermeier festészet legjelentősebb alkotójaként számon tartott Borsos József festői és fotográfusi tevékenységét.²¹ A korszak hazai művészetének nemzetközi kontextusba helyeződését jelzi, hogy magyar kutatók is részt vettek a 2015-ben Pozsonyban rendezett biedermeier kiállításához kapcsolódó konferencián,²² s hogy Borsos József *Libanoni emír* című kiváló festménye – számos más hazai műalkotással együtt – szerepelt a 2016-ban Bécsben, az Österreichische Galerie Belvedere-ben rendezett reprezentatív biedermeier kiállításon.²³

A felvilágosodás kutatásának az 1970-es években több tudományágban megfigyelhető hazai fel lendülése során a korábbinál nagyobb érdeklődés övezte a klasszicizmusnak a felvilágosodás ideológiájával való kapcsolatát.²⁴ A művészettörténészek módosították a korábbi korszakolást is: az addigi 1800-as korszakhatár helyett az 1780–1830, illetve 1830–1870 közötti tagolást vezették be. A kutatások eredményeit az 1978-ban Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig szerkesztésében megjelent, a vizsgált korszak művészeti intézményrendszerére vonatkozó tanulmányokat is tartalmazó *Művészet és felvilágosodás* című kötet²⁵ tette közzé. Ennek bevezetőjében

Zádor Anna hangsúlyozta, hogy az 1780–1810 körüli évek kutatása sokáig fehér folt volt, aminek az oka részben a fennmaradt képzőművészeti alkotások kis száma és szerény minősége, részben pedig a korábbi – az 1800-as évvel kezdődő – korszakolás volt.²⁶

Nemcsak az új korszakolást és szemléletmódot tükrözték, hanem az 1780–1810 közötti időszak vizsgálatának fent említett hiányosságait is pótolni igyekeztek az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport közreműködésével a Magyar Nemzeti Galériában 1980-ban, illetve 1981-ben rendezett, országos léptékű gyűjtő-feltérképező munka eredményeit bemutató, művelődéstörténeti körkép körvonalazására törekvő kiállítások. „A bemutatott korszak korábban még viszonylagosan önálló periódusként sem szerepelt (igen hiányosan ismert anyaga nagyjából besorolódott a késői barokkba vagy a reformkorba); a művészeti válfajokra, műfajokra figyelő összefüggő kutatása is csak újabban kezdődött. Így éppen művelődéstörténeti újszerűsége, sőt, ilyen szempontból mérlegelendő fordulat-jellege maradt homályban”²⁷ – olvashatjuk az első kiállítás katalógusában. A korábban „kiállításokon nem szerepelt, kiadványokban alig vagy egyáltalán nem publikált anyagot”²⁸ bemutatató tárlatok – a megjelentetett katalógusokkal együtt²⁹ – fontos szerepet játszottak az 1780–1870 közötti művészet „újrafelfedezésében”, s jelentős lendületet adtak a 19. századi művészet tudományos feldolgozásának.³⁰ A két kiállítás eredményeit, tanulságait is felhasználta néhány évvel később megjelent korszak-monográfiájában Szabó Júlia.³¹

A 19. századi művészethez kapcsolódó kutatási eredmények szemléjét jelentette 1986-ban az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat szervezésében *A magyar romantika szellemi arca* címmel tartott, a realizmus problematikájára is kitekintő³² tudományos tanácskozás, melynek előadásait 1987-ben az *Ars Hungarica* című folyóiratban tették közzé.³³ A „munkaértekezlet folytatása volt annak a konferenciasorozatnak, amelyet a Művészettörténeti Kutató Csoport a művészettörténeti kézikönyv előkészítéseként rendezett a módszertani-terminológiai problémák tisztázására”.³⁴ Az új korszak-meghatározás elfogadottságát jelzi, hogy az akkori ter-

vek szerint a kézikönyv a magyarországi művészet 1780–1890 közötti szakaszát mutatta volna be.

Az 1980–1990-es években a 19. századi stíluspluralizmus nézetének elterjedésével³⁵ párhuzamosan a kutatás a stíluskorszakok vizsgálata helyett egyre inkább a történeti folyamatok komplex elemzésével, a képzőművészetnek a kortárs társadalmi és művelődéstörténeti jelenségekkel szinkronban történő vizsgálatával kezdett el foglalkozni. A korábbi stílus-történeti szemlélet visszaszorulását jelzi, hogy a 19. századi művészet történetével foglalkozó összefoglaló kiadványok és kiállítások címében – a Corvina Kiadó ismeretterjesztő sorozatát kivéve³⁶ – egyre ritkábban szerepel a stílusok neve. Az 1980-ban és 1981-ben a Nemzeti Galériában rendezett kiállítások címe – *Művészet Magyarországon 1780–1830 és Művészet Magyarországon 1830–1870* – is arra utal, hogy a szervezők nem kívántak állást foglalni a stílusfogalmak vitájában. A 19. század utolsó éveiben fellépő és a századot lezáró naturalizmust a Nagybánya-kiállítás is eszmeáramlatok küzdelmében született, komplex művészeti mozgalomként mutatta be.³⁷

Bár a 19. századi hazai művészeti élet és intézményrendszer egyes elemeinek – a művészeti oktatásnak,³⁸ a műgyűjtésnek,³⁹ a művészeti társulatoknak⁴⁰ – a feltérképezése már a 20. század első felében megindult, s a művészeti közéletre, a műkereskedelemre, a művészek életkörülményeire vonatkozó szisztematikus adatgyűjtést Lyka Károly is folytatott,⁴¹ az 1970-es évektől az érdeklődés egyre módszeresebben fordult a 19. századi művészeti oktatás,⁴² a nyilvános kiállítások és egyesületek,⁴³ a múzeumok,⁴⁴ a műkereskedés, a műgyűjtés,⁴⁵ a művészskultusz,⁴⁶ a mecenatúra, a műkritika és művészettörténet-írás kezdetei,⁴⁷ az utazások,⁴⁸ a közízlés,⁴⁹ az Osztrák–Magyar Monarchián belüli nemzeti reprezentációnak a viláckiállításokon megmutakozó szerepe⁵⁰ stb. felé. Több, a korszak művészetével és művészeti életével foglalkozó forráskiadvány,⁵¹ valamint a tudománytörténethez,⁵² illetve a történeti muzeológiához kapcsolódó kötet⁵³ jelent meg.

A magyar hősmitológia, nemzeti emlékezet és emlékkiállítás fonalát az 1993-ban megjelent, ún. Historizmus-kötetben négy nagy tanulmány is felvet-

te, hogy számos későbbinek a mintája legyen.⁵⁴ Az ezekkel összefüggő másik nagy témát az emlékezet helyei alkotják ugyanott.⁵⁵ Egy évtized múltán a ketőt együtt, vagyis a hősök kultushelyekben megőrzött hírnevét és azok művészi megjelenítését nemzetközi összefüggésben tárgyalta **Heldenbergben, a Radetzky marsall emlékdombján megrendezett nemzetközi kiállítás, reprezentatív magyar anyag bevonásával.**⁵⁶ A történetiségben kiteljesedő nemzeti múlt tárgyait az elmúlt évtizedekben igen széles szakmai részvétellel, négy nagy múzeumi kiállítás **tárta a közönség elé,**⁵⁷ míg az ötödik és a hatodik a historizmusból a modernizmusba való átmenet emlékeit is szemléltette.⁵⁸

Néhány, a kutatás folytonosságából korábban hiányzó műcsoport feldolgozása általános műfajelméleti eredményeket is hozott. A 19. században kedvelt, mára azonban marginalizálódott társasági **arcképcsarnokok és egyesületi portrék felfedezésével** például nemcsak Székely Bertalan elfeledett műveinek egy csoportja lett integrálható a festő életművébe, hanem a közéleti személyiségek megörökítését szolgáló, ún. kommemoratív portré fogalma is ismertebbé vált.⁵⁹

2007 és 2010 között a nemzeti szempontú irodalmi és művészeti élet kezdetei, illetve meghatározó alakjai, Ferenczy István és Kazinczy Ferenc interdiszciplináris kutatás középpontjában álltak: a klasszicizmus művészetelméletének, ízlésvilágának, az alkotók társadalmi kapcsolatrendszerének szentelt tanulmányok, kiállítások, illetve katalógus jelzik e tendenciát.⁶⁰

A historizmus kiemelkedő művészegyéniségeinek életművét, mint Szinyei Merse Pálét, Benczúr Gyuláét, Zichy Mihályét, az 1990-es évektől az elmúlt évtizedig monografikus vállalkozások tarták fel.⁶¹ Székely Bertalan és Munkácsy Mihály – munkásságuk átfogó bemutatása alkalmából – recepciótörténeti megvilágítást is kapott.⁶² Az utóbbi művészről tudományunk talán legrégebb vitája zajlott és zajlik változatlanul, a tudománytörténet időben változó nézőpontjainak más-más kontextusában.⁶³ Annál nagyobb hiány, hogy Ybl Ervin és Riedl Frigyes Lotz Károlyról írott monográfiáit máig nem követte megújult szakirodalom.⁶⁴ A művész Than Mórral közös, monumentális munkáinak feldolgo-

zásához a *Művészet Ybl és Lechner korában* címmel 2014-ben megrendezett konferencia is csupán néhány előadással járult hozzá.⁶⁵ **A modern polgári kultúrában játszott női szerepmódel**l vizsgálatával Székely Bertalan életének és életművének kutatása újszerű, társadalomtudományos irányt vett.⁶⁶

A 19. századból kivezető modernizmus-narratíva megalkotójának, Fülep Lajosnak a munkásságát a 2000-es évek elejétől nagyobb ívű hatástörténeti **tanulmányok értékelték,**⁶⁷ a magyar művészettörténet-írás másik nagy alakjáról, Németh Lajosról pedig interjúkötet született.⁶⁸

A nemzeti művészet modernizmusba is átnyúló kontinuum a 19. századvég nagy ideológiai áramlatainak felfejtését releváns közelítésként kínálta fel napjaink kutatógenerációjának, amely a művészeti **folyamatok mélyebb megértésének kulcsát** ismer-te fel bennük. Malonyay Dezső, Palágyi Menyhért, **Beöthy Zsolt, Pekár Károly, Ernst Lajos és Lázár Béla** nem professzionális képzettségű, ám a századvég ízlésére, esztétikai és bölcséleti nézeteire, irodalomfelfogására, gyűjtés- és kiállítástörténetére erős és tartós hatást kifejtő szereplők voltak, akik a romantikus historizmus, a régi keletű nemzetkarakterológia, a pozitivista miliőelmélet hagyományára felől vezették a „nemzeti művészet” történelmi szálát az 1900 utáni új korszakhoz.⁶⁹

A kiállítótérrel és a múzeummal, a 19. század nagy nyilvánosságnak szánt, reprezentatív kultúr-intézményeivel a közelmúltban egy-egy összegző-elemző bemutatás, illetve tudományos feldolgozás foglalkozott. A Múcsarnok 120 éves fennállása alkalmából 2016-ban a századvégi Osztrák–Magyar Monarchia festészeti törekvéseiről, mecénásairól, művészetét alakító eszméiről és egykori tárlatairól ***Az első aranykor*** címmel nemzetközi kiállítás emlékezett meg.⁷⁰ **Múzeumtörténetünk legújabb** kiadványa pedig a tárgyi emlékek szisztematikus gyűjtésének egyetemes háttérét, külföldi előzményeit és különféle szintjeit vette számba: az Országos Széchényi Könyvtár, majd a Magyar Nemzeti Múzeum belső szervezeti átalakulását, gyűjteményeinek strukturálódását, illetve intézményi széttagolásukat az Iparművészeti Múzeum, a Történelmi Képcsarnok, az Országos Képtár, majd a Szépművészeti Múzeum önállósulásáig.⁷¹

A nyugat-európai művészettörténet-írásban a 20. század utolsó évtizedeiben fellendülő képtudományi kutatás (iconic turn, pictorial turn) hatására itthon is átértékelődtek a vizuális kultúra korábban periferikusan kezelt, populárisabb médiumai,⁷² az előző évszázad irodalmi zsebkönyvei, a könyv- és sajtóillusztrációk, a fényképezés és ezek kapcsolata a képzőművészettel.⁷³

A 19. századi hazai művészet tárgyalásában általánosan is bekövetkezett szemléletváltás jól nyomon követhető a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának korszakunkat érintő, részleges átrendezésében is, amely 2016 novemberében zajlott. Az újabb változások nemcsak azon mérhetőek le, hogy a kurátorok a korszakhatárt – a 2002-ben megjelent művészettörténeti összefoglaláshoz,⁷⁴ illetve jelen kézikönyvünkhöz hasonlóan – ugyancsak 1800 körül húzták meg, hanem abban is, hogy a tárlat „az egyes időszakokra különösen jellemző hívószavak, képzőművészeti jelenségek mentén vezeti végig a nézőt, csak indokolt esetben térve ki az egyes műfajok alakulására, és csak másodlagosan utalva a stílustörekvések mozgására”.⁷⁵

*

A 19. századi magyar szobrászat történetét még nem írta meg senki, de készültek részösszefoglalások. Pasteiner Gyula *A magyar szobrászat* című tanulmányában Ferenczy István fellépésétől a pályakezdő Stróbl Alajosig és Zala Györgyig tekintette át az évszázad hazai szobrászatát. Írásában tizenhét szobrászt ismertet, közülük kiemelten ír Ferenczyről, Izsó Miklósról és Huszár Adolfról.⁷⁶

Pályája kezdetén Pasteiner intenzíven foglalkozott a szobrászat stílári kérdéseivel. Szemléletét Winckelmann elvei formálták, azt vallotta, hogy a szép iránti „helyes” érzék kialakulását az antik szobrok alapos tanulmányozása és az így nyert útmutatások követése biztosíthatja.⁷⁷ A művészet folytonosságát, a „régit” és az „új” kapcsolatát ebben a viszonyban látta megtestesülni. A szobrászat lényegének az „emlékszerűséget” (monumentalitás) tartotta, ennek megvalósulása a nemzeti szobrászat létrejöttének feltétele. Izsó Miklósban vélte megtalálni azt a tehetséget, aki hivatott arra, hogy ezt a régi vágyat a magyar művészetben beteljesítse.

Izsóban azonban csalódott. A Petőfi-szobor vázlatában éppen azokat a tulajdonságokat látta viszont, amelyeket szobrászatelleneseknek tartott: vagyis az architektonikus alakítás hiányát és az allegorikus utalások eluralkodását.⁷⁸ Csalódásával nagyjából egyidejűleg fordult el Winckelmanntól is, és került Gottfried Semper eszméinek hatása alá. A magyar szobrászatról írt tanulmánya tehát a nagy kiábrándulások után, 1883-ban született meg, összegzés-ként és a tanulságok levonásával.

Bár Pasteiner kiábrándult a szobrászattól, nem szűnt meg reménykedni. Semper azt vallotta, hogy ami ellentmond az anyagnak, az művésziellen, és ez érvényes mind a technikai, mind a tektonikus művészetekre. Ezért a „Semperrel megjavított Winckelmann”⁷⁹ értelmében Pasteiner ekkor már a nemzeti tartalom, az ideális forma és a megfelelően kiválasztott anyag együttesében látta a művészi alkotás feltételét, és ennek megvalósulására várt. Ezért tartotta fontosnak még 1883-ban is, hogy felelevenítsen egy tíz évvel korábbi gondolatot (nagy valószínűséggel a sajátját), vagyis azt, hogy Izsó *Búsuló juhászának* „életnagyságú mintája a nagyobb méretnek megfelelő némi változtatással elkészüljön és ércbe öntessék”.⁸⁰

Üdvözölt minden technikai újdonságot, így például az elsőnek vélt „hazai műöntvényt”, Kiss György Victoria-szobrát a Deák-mauzóleum kupoláján, mely a Schlick-féle öntödében, immár Magyarországon készült. „A magyar szobrászat vagy ércben lesz, vagy nem lesz” – állította.⁸¹ A fiatal generáció szakmai felkészültségében és a technikai feltételek hazai megteremtésében bízva írta le, hogy „A haladás útján vagyunk. Ez kétségtelen. A jelek igen biztatóak [...] A szobrászaton most a sor, hogy a dicsőség szomját kielégítse.”⁸² De kritikát vagy tanulmányt a szobrászatról többet nem írt. A művészetek történetét összefoglaló nagy művében Izsó *Búsuló juhászát* már csak sikerült kísérletnek nevezte, és a magyar szobrászat jövőjét attól tette függővé, hogy „a német befolyás igáját képes lesz(-e) végleg lerázni”.⁸³

Pasteiner a szobrászat nemzeti jellegét tartalmi kérdésnek tekintette. Egy emberöltővel később Fülöp Lajos viszont azt állította, hogy a nemzeti jelleget a forma adhatja meg. Nagyszabású és nagy hatású

esszéjének⁸⁴ kiindulópontja, hogy az „egyetemes” és a „nemzeti” korrelatív fogalmak, és ha a művészetben van nemzeti jelleg, „úgy magának a formának kell annak lennie”. Tekintve hogy „a művészi forma természeténél fogva univerzális”, a nemzetihez való viszonya azon múlik, hogy „miként lesz az etnikaiból univerzális”.⁸⁵ Egy nép művészeti küldetése tehát valamilyen formai problémáról szól.

Bár Pasteiner és Fülep felfogása gyökeresen eltérő, mindketten ugyanarra a szobrászra hivatkoznak, de nem ugyanarra a műre. Pasteiner a *Búsuló juhász* „emlékszerűvé” alakított változatában látta meg a nemzeti jelleg lehetőségét, Fülep viszont Izsó *Táncoló parasztok sorozatában találta meg* annak megvalósulását. A szobrászat alappelmája a **kontraposzt, az emberi test térbeli, kompozicionális megjelenése**. Izsó figurái erre a kérdésre a magyar tánc leképezése révén adnak olyan választ, **melyben „az abszolút plasztikai gondolat nemzeti formát ölt”**.⁸⁶ Tehát a magyar tánc motívumaiban „a plasztika törvényei megelevenednek, és láthatóvá válnak”.⁸⁷ Ezt ismerte fel Izsó és formálta meg a „kompozíció, (az) eredeti természetlátás, (a) művészi formában megtestesült etnikai ideál (és a) plasztikusan megoldott drapéria”⁸⁸ együttesével.

Fülep esszét írt, nem művészettörténetet. A 19. századi magyar szobrászat köréből csupán három művészt említett: Ferenczyt, Izsót és Huszár Adolfot. Azt a három szobrászt, akit Pasteiner is kiemelten tárgyalt. „Izsó után bejutunk az emlékmű-szobrászat vadonjába”⁸⁹ – zárta a gondolatsort Fülep, de minden ellenszenv dacára a Deák-emlékmű térbeli elhelyezésére mégis talált néhány méltató szót. Érdekes, hogy Pasteiner is éppen a sokat szidott Deák-szoborban, a figura arcában fedezte fel a monumentális formálás jeleit.

Fülepéhez hasonló művészetfilozófiai esszé a magyar szobrászatról nem született. Művészettörténeti áttekintések készültek, melyek fő kérdése változatlanul a nemzeti jelleg, illetve a korstílus, ezen belül a szobrászati stílus lehetősége.

1926-ban jelent meg Ybl Ervin könyve *Az utolsó félszázad művészete* címmel, amely a 19. század második felének és a századfordulónak az európai művészetét tekinti át építészet–festészet–szobrászat felosztásban, országonként. A bevezetésben Ybl le-

szögezi, hogy a 19. században nincs uralkodó stílus, a művészetben zűrzavar van. Egy friss eszmét vár, amely majd „a művészeket is összeforrasztja a közös stílus ösztönös akarásában”.⁹⁰ A 19. század a festészet százada, a szobrászat jelentősége másodlagos. A század első felében a klasszicizmust felváltotta az „ébredező naturalizmus”, és ezzel együtt utat tört a „nemzeti érzés”, mely a korhű viseletben nyilvánult meg.⁹¹ A kor kiemelkedő zsenijének Auguste Rodint tartja, akinek iránya azonban követhetetlen. Mellette Constantin Meunier és Adolf von Hildebrand a jelentős szobrászok. Az utóbbi stílusérzékében, a **„tisztá” szobrászi felfogás tudatosságában látja az „emlékszerűség” megvalósulását és ezáltal az új stílus lehetőségét**.

Szobrászatunk eklektikus, művészeink német **iskolázottságúak, a nemzeti jelleg nehezen érvényesül a műveikben**. „Legeredményesebben egyes zsánerfigurákban jelentkezett a magyar **szellem**”⁹² – írja. Így például Izsó *Búsuló juhász*-ban és kisebb-nagyobb zsánerszobraiban, amelyek mindegyike „tősgyökeres magyar típus”.⁹³ Emlékműveink a „nemzetközibb” irányt követik, a neobarokk és a neoreneszánsz a jellemző, akár az építészetben. Ő is megemlíti a Deák-szobrot, amelyből hiányolja a nagyvonalúságot, de méltányolja benne a mellékalakok kompozícióját és megformálásuk nemességét.

Ybl a kor szinte minden magyar szobrászát felsorolja, beosztva őket a neobarokk, a naturalizmus és az impresszionizmus irányzataiba. Kiemeli és röviden jellemzi Fadrusz („a megfelelő stílusba kapaszkodó természetesség”), Zala (francia hatás, „megkapó igazsággal párosult ünnepies felfogás”) és Stróbl (közvetlen természetesség és emlékszerűség) műveit. A tisztá szobrászi kifejezés lehetőségét Beck Ö. Fülöpben látja, nálunk ő „a modern stilizáló irány” legjelentékenyebb képviselője.⁹⁴

Genthon István megírta mind a régi, mind az új magyar festőművészet történetét,⁹⁵ **de a szobrászát** nem. Van azonban két tanulmánya, melyben az **adott kor aktuálisnak tartott problémáit tárgyalja** a szobrászat körében: az idegen hatások és a jellegzetesen magyar vonások mibenlétét a történeti anyagban, valamint a szobrászati stílus lehetőségét a 19–20. század fordulóján az európai és a hazai mű-

vészek munkáiban.⁹⁶ **Mindkét tanulmányban érinti** a 19. századot, de lényegében átsiklik rajta.

Az első tanulmány a középkori kezdetektől a 20. század elejéig tekinti át a „magyar szobrászat útját” a „nemzeti eszmény” és az „esztétikai értékelés” szempontjából. Elsősorban az itáliai (olasz) és a francia hatásokat emeli ki, és azt vizsgálja, hogy „művészetünk ezeket hogyan dolgozza át sajátosan nemzeti karakterűvé”. Szobrászatunk Ferenczy Istvánnal „kapcsolódik utoljára az Itália földjéről kiinduló stílusterkvések körébe”. De sem ő, sem „a nálánál sokkal jelentősebb Izsó Miklós” nem talált követőkre. A magyar szobrászatnak „végig kellett verekednie magát a francia és a német földről ideplántált emlékműszobrászat korán”. A századvégi szobrászat mindenütt „állami zsoldba kényszerült”, a jellegtelen műtermelést különféle „neo” stílusok uralják. Fadrusz, Zala és Stróbl műveit is festői-ség és pátosz jellemzi. Az új század szobrászata az „anyagszerűség” jelszavával indult meg. Elméleti alapját Hildebrand, gyakorlati hatóerejét Aristide Maillol adta meg. A statika örök szükségességének felismerésével új „archaikus kor”, egy stíluseredés köszöntött be, de, mint írja, az ítékezés még korai lenne.

Hét évvel későbbi tanulmányában rövid áttekintést ad az európai szobrászatot a századelőn jellemző tendenciákról. Kiemeli Hildebrand hatását és Maillol szerepét, akik mindketten az „architektonikus alakítást”, a „statika kérdéseinek újbóli rendszerezését” tűzték ki célul, ezért a jövő útját bennük látja. A 19. századi magyar szobrászattól ismét kiemeli Ferenczyt és Izsót – az utóbbiról bővebben ír, lényegében Fülep szellemében –, de harmadikként melléjük állítja Stróbl Alajos néhány munkáját is. Így például az operaházi Erkel-szobrot, mely a patetikus és festői modor helyett a „statikai törvényszerűségek bátor megszólaltatója”, valamint néhány késői női portrét, melyek a „modern szellemű előadási módnak valóságos remekművei”.⁹⁷ Ezek a szobrok azonban már átvezetnek a 20. századhoz, és Genthonnak valójában erről a korról van mondanivalója. A modern szobrászatnak meg kell találnia „az anyaggal való harmóniát”. Vagyis visszaérkeztünk ahhoz a gondolathoz, amelyet Semper ihletésére már Pasteriner is megfogalmazott. Genthon

azonban nem ír sem a nemzeti tartalomról, sem az ideális formáról mint alapfeltételről. A modern szobor az ő felfogásában a statika, a tömeg és az anyagszerűség hildebrandi követelményét társítja a kompozíció elvontságával és a természeti formákkal. Ezt vizsgálja különös érzékenységgel Beck Ö. Fülöptől Vilt Tiborig a 20. századi magyar művészek munkáiban. A 19. századi szobrászat megértéséhez azonban ő sem talál kulcsot.

1939-ben jelent meg Pogány Ö. Gábornak a Hekler-tanszéken írt dolgozata a 19. század első felének magyar szobrászatáról.⁹⁸ A szerző a bevezetőben leszögezi, hogy a témát két alapvető szempontból vizsgálja: az esztétikai értékek kiemelése helyett, illetve mellett a művészi tevékenység és a műalkotások korhoz kötöttsége, valamint a nemzeti jelleg szempontjából. Ez utóbbi esetben Szekfű Gyula írására hivatkozik, aki a művészettörténet kutatóit a magyar **jelleg kimutatására ösztönözte, de nem csak a különőségek meghatározásában.**⁹⁹

Szándékának megfelelően Pogány széles társadalmi és kultúrtörténeti háttérrel vázol fel. Különösen részletesen szól a korszak irodalmáról, és ebbe a háttérbe illeszti bele a szobrászat jelenségeit. Nem ír le pályaképeket, nem ad műelemzéseket, hanem a kor történései és az adott műfaj lehetőségei által felvetett problémák szerint csoportosítja az ismereteket.

A vizsgálandó kor a klasszicizmus ideje, a magyar történelemben „a szellemi élet hőskora”.¹⁰⁰ A klasszicizmus és a magyarság viszonyáról megállapítja, hogy nálunk a „latinizmus” olyan mélyen beágyazódott a szellemi életbe, hogy „a magyar klasszicizmus alkatszerinti klasszicizmus, nem csupán időszerű áramlat, hanem *nemzeti formanyelv*”.¹⁰¹ Ez a stílus a szobrászat számára különösen kedvező volt, **mert sajátosága a különleges plaszticitás, az alaki szilárdság, a fojtott taglejtések, kánonszerű arányok, szigorú anyagszerűség és formatisztélet.** Ez pedig nagyszerű plasztikai lecke lehetett szobrászaink számára.¹⁰² Nálunk a klasszicizmus sokáig fennmaradt, ezért a romantika sohasem tudott igazán érvényesülni. A klasszicizmus formái csak később, „az emlékműszobrászat historizmusa és a polgári vásárlókedv műtárgyforgalma között bomlottak fel”.¹⁰³

Pogány részletesen elemzi a mecénatúrában létrejött változást. A gazdag műpártolók helyébe a kis

közösségek léptek, a „nemzet” lett a mecénás, és a közösség a kis tehetségekért is lelkesedett. A meglehetősen csekély szakirodalom alapján összefoglalja mindazt, ami a korszak szobrászatáról tudható. A származás, az iskolázottság, a művészi öntudat, a művész és a mesterember viszonya jelentik a főbb szempontjait. Nem az esztétikai minőséget, hanem a **szándékot keresi és méltányolja, ezért helyet kapnak a kismesterek, a félbeszakadt pályák, a bukások, az elfelejtett művészek is.** Érzékelteti azonban, hogy a művész, sőt a „nemzet művésze” címre csak Ferenczy volt méltó. A század közepére azonban kifejlődött a közönség kritikai érzéke. Az utolsó fejezet Ferenczy István tündökléséről és bukásáról szól.

Pogány könyve rövid, új kutatást nem tartalmaz. A század második felének szobrászatáról azonban még ilyen kis könyv sem készült. Lyka Károly a századforduló szobrászatát írta meg,¹⁰⁴ vagyis az 1896–1914 közti 18 évét. Ez a késő historizmus és a szecesszió ideje. Lyka a korszakot egyetlen egységnek tekinti, amelyben különféle stílusok élnek egymás mellett. Fő szempontja a szobrászat társadalmi beágyazottsága, az ugrásszerűen megnövekedett igények, és ebből a szempontból ez a közel két évtized – a millennium és az első világháború között – valóban egységet alkot. Megnőtt a megbízások, a szobrászok, a pályázatok és a művek száma. Ezt a tetemes műtárgymennyiséget Lyka műfajok, vagyis a szobrászi feladatok szerint csoportosítja. Ezekben belül kiemeli a jellegzetes mestereket, akiket egy-egy művük elemzésével jellemez is, és ahol szükségesnek látja – szinte didaktikusan – visszacsatol speciális szobrászati problémákra (színes szobrok, patinakérdések, a műfaj és az anyag kapcsolata stb.). Hatalmas adatanyaggal dolgozik. Igyekszik mindenkit megemlíteni és besorolni, aki az adott időszakban kiállított. Műfaji felosztása eltér a megszokottól: az emlékmű, a síremlék és a zsáner után *A műhely falai közt* című fejezetben együtt tárgyalja az aktszobrokat és a portrékat. „Mind a kettő igazi műhely-művészet” – indokolja Lyka, ugyanis a művész az inspirációt nem a „külső világ forrágában”, hanem a műteremben kapja.¹⁰⁵ **Alkotáslélektani szempont alapján teremti meg tehát a szokatlan párosítást, de lényegében olyan művészeket és műveket tárgyal itt, akiket és amelyeket ma a sze-**

cesszió, a szimbolizmus vagy a korai modernizmus körébe sorolunk. Ezzel rávilágít a századforduló művészetének összetettségére. Ennek a csoportosításnak viszont az az ára, hogy kimaradnak a historizmus portréi, azok a művek, amelyeket Pasteiner „a kisebb méretű emlékek” közé sorolt. A záró fejezetekben a domborműveket és a díszítőszobrászatot, valamint az új éremművészetet tárgyalja, ez utóbbi lényegében Beck Ö. Fülöpről szól.

Összefoglalásként megállapítja, hogy a kor **magyar szobrászatában nincsenek olyan karakteres jelenségek, mint a festészetben.** Az idősebb generáció csak ritkán tudta levetni a bécsi iskolázottság hatását, a fiatalok viszont már Párizsban tájékozódnak. **A nagy mesterek munkásságát elmélyedt természet-tanulmányok és mértéktartás jellemzi.**

Szintén a századforduló korát tekinti át a magyarországi művészet történetének 1981-ben megjelent, hatodik kötete, de szélesebb időintervallumot fog át.¹⁰⁶ Az 1890–1919 közti időszakot tárgyalja stílustendenciák, azokon belül pedig művészeti ágak szerint. Széles társadalmi és kulturális háttér ad keretet a késő historizmus, a szecesszió és a modern törekvések képviselőinek, személyekre bontott, hosszabb-rövidebb pályaképekkel és műelemzésekkel. Célja szerint a kötet összefoglalja azokat a tudományos eredményeket, amelyek a megelőző évtizedekben új ismeretekkel és új szempontokkal gazdagították a magyar szecesszió és modernizmus történetéről, értékeléséről kialakított képet. Ezt a célt el is érte. Tekintve hogy a historizmus kutatása ezekben az években nálunk még nem indult meg, a róla szóló fejezetek lényegében a már ismert tudást és szemléletet rögzítették.

Ennek tarthatatlanságát ismerte fel Zádor Anna, aki a kötet megjelenése után többeknek – akik nagyrészt egykori tanítványai voltak – megbízást adott bizonyos témák kidolgozására a historizmus művészetének köréből.¹⁰⁷ A könyv, bár a kézirat sokkal korábban elkészült, csak 1993-ban jelent meg, **jelölül annak, hogy a historizmus befogadása milyen sok akadályba ütközött, annak ellenére, hogy már 1983-ban megjelent Sinkó Katalin alapvető tanulmánya, amely nemcsak az emlékműszobrászat, hanem az egész korszak új szemléletű megközelítését mutatta fel.**¹⁰⁸

A Historizmus-kötet tanulmányai sokirányúan foglalkoznak a korszak szobrászatával is, a műveket a kor társadalmi igényeinek függvényében vizsgálják. Részletes ismertetést kapunk a szobrászat társadalmi hátteréről, a megváltozott mecenatúráról, az intézményrendszerrel, a pályázatokról, a műfaj technikai feltételeinek alakulásáról és ennek hatásáról a napi gyakorlatra, a meghatározó mesterekről és műveikről, de az emlékművek és a városkép kapcsolatáról is. Mindezekből következik, hogy alapvetően változott meg a művész és a műalkotás viszonya: a romantikus művész belső azonosulását felváltotta a feladat teljesítése, az eszmei ideálkép helyett a (vélt) történelmi hitelességgel megidézett múlt politikai eszményképe.¹⁰⁹ Tanulmány készült a műfajok hierarchiájának változásáról¹¹⁰ **éppúgy, mint** a téma és a stílus kapcsolatáról, vagyis arról, hogy a közösségi eszményt megtestesítő „hős” alakváltozatai **hogyan fejezik ki a nemzeti értékek, eszmények** módosulását.¹¹¹ Sinkó Katalin írása pedig már a tovább élő historizmusról szól. Témája a millenniumi emlékmű mint a nemzeti identitástudat megtestesítője, amelynek nagyszabású tere a mindenkori politikai rítusok színtere. Eszmekörének kialakulásától az 1991-es pápalátogatásig tekinti át a tanulmány az emlékmű és környezete gyakori átalakításait a szüntelenül változó történelemszemlélet, a politikai reprezentáció és a szimbolikus politikai küzdelmek szempontjából.¹¹²

Ígéretesnek indult a korszak első felének feldolgoása az 1970–1980-as évek fordulóján. 1978-ban **jelent meg a Művészet és felvilágosodás** című kötet, amely alapvető, új szemléletű tanulmányt közölt a pályakezdő Ferenczy Istvánról,¹¹³ valamint Huber Józsefről.¹¹⁴ A tanulmánykötet és az azt követő két kiállítás¹¹⁵ a tervezett kézikönyvet készítette volna elő, amely azonban sajnos nem valósult meg. A kiállítások és katalógusai számos, addig mellőzött művészt és művet vontak be a tudományos kutatás körébe. Hasonló jelentőségű volt az 1986-ban **rendezett romantikakonferencia, amelynek szobrászati** előadása stílus és műfaj ambivalens viszonyát vizsgálta, azt, hogy a romantikát valójában Izsó Miklós egyedül képviselte a magyar szobrászatban.¹¹⁶

Önálló szobrászattörténeti kiállítás nagyon ritkán van. Szobrászokról pedig egyáltalán nincsenek

olyan nagyszabású, monografikus tárlatok, mint amilyenek egy-egy jelentős festőről. Hiányzik tehát az az ösztönző erő és lehetőség, amely egy-egy életmű tudományos feldolgozását elősegítené. Éppen ezért van nagy jelentőségük azoknak a tanulmányköteteknek, kiállításoknak, amelyek meghatározott műegyütteseket mutatnak be vagy meghatározott művészeti problémák köré szerveződtek. Az elsőre volt példa *A budavári királyi palota évszázadai* című konferencia és vaskos kötet. A szobrászati tanulmányok a műfajt egy nagyobb egység ikonográfiai programjába ágyazva tárgyalták.¹¹⁷ Az MTA Képzőművészeti Gyűjteményének feldolgozása során **pedig a szobrászati anyag katalogizálása** számos új adattal bővítette az egyes művek történetére vonatkozó ismereteket.¹¹⁸

A Magyar Nemzeti Galéria 1995 és 2010 között négy nagyszabású kiállítást rendezett. A Sinkó Katalin és munkatársai – Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémi Nóra –, valamint Imre Györgyi és Mikó Árpád rendezésében megvalósult tárlatok műfajokon és stílusokon átívelő problémakörök szerint csoportosították anyagukat. Ezek a kiállítások a szobrok és a szobrászok mindig jelentős helyet kaptak. A katalógusok tanulmányai foglalkoztak a fiatal Ferenczy Istvánt övező művész-kultusszal,¹¹⁹ **az emlékezetpolitika mindenkori aktualitásainak** kiszolgáltató emlékműszobrászattal,¹²⁰ **a testábrázolás** változásaiban tükröződő emberkép módosulásaival az aktszobrászatban,¹²¹ és **„a nemzet képi** reprezentációjának” megjelenésével Ferenczy István és Izsó Miklós szobraiban.¹²²

A modell című kiállítás egyik fontos témája volt az akadémiai oktatás, általa pedig az antik művészet recepciója a szobrászi gyakorlatban. Ekkor már az OTKA támogatásával évek óta folyt a kutatás a Képzőművészeti Egyetemen az intézmény elődeinek, a **Mintarajztanodának és a mesteriskoláknak a történetéről**, az oktatás módszereiről. Ezek eredményét kiállítások és tanulmánykötetek összegezték.¹²³ Az akadémiai oktatás iránt Európa-szerte megnövekedett érdeklődéssel összefüggött, hogy az 1980-as évektől megkezdődött az oly sokáig lenézett gipszmásolat-gyűjtemények rekonstrukciója és bemutatása. Szerény visszhangként a Szépművészeti Múzeum is rendezett egy kis kiállítást az anyagából,¹²⁴

s publikálták a Nemzeti Múzeumban egykor volt, Pulszky Ferenc által kialakított görög szobrászat-történeti másolatgyűjtemény történetét is.¹²⁵ A kutatások rávilágítottak a másolatok fontosságára az akadémiai oktatásban. A témáról a Képzőművészeti Egyetem konferenciát és kiállítást rendezett.¹²⁶ **A gipszmásolatok kérdésköre ezzel azonban korántsem merült ki, ahogy ezt a 2016-ban tartott *Törékeny érték. A gipsz a 19–20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban* című konferencia is mutatta.**¹²⁷

A kiállításoktól, konferenciáktól és szervezett kutatási programoktól függetlenül is számos fontos szobrászati tanulmány jelent meg a szakfolyóiratokban és a múzeumi évkönyvekben szobrászokról,¹²⁸ szobrokról,¹²⁹ szoboregyüttesekről¹³⁰ és másolatokról.¹³¹

*

A 19. század utolsó harmadának művészeti élete nem véletlenül kívánczolt külön szerkezeti egységbe, jöllehet a megelőző idők szerves folytatása. Az 1870–1900 közötti évtizedek építészetet, festészetet és szobrászatot egyaránt átfogó, önálló periódusa *historizmus* megjelöléssel vált ismertté a nemzetközi, majd pedig a hazai művészettörténeti szaknyelvben. Jelentése mára mind átfogóbb, kezdetei mind messzebbre nyúlnak az időben, s mint újkori kultúránk komplex jelensége, egyre több vizsgálható területet foglal magában. Magyar nyelvű, önálló művészettörténeti áttekintés – akárcsak a korszak szobrászatáról – nem készült róla. Genezise és a reflexív tudományosságba vezető útja azonban vázolható, párhuzamosan azokkal a szemléleti-módszertani változásokkal, amelyeket története során maga után vont.

A fogalom kritikai kibontakoztatása és meggyökereztetése *A historizmus művészete Magyarországon* címmel 1993-ban vette kezdetét, Zádor Anna kezdeményezésére. Az általa szerkesztett, többszerzős tanulmánykötet a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének gondozásában tudománytörténeti fordulatot hozott: a korszak terminológiája, időhatárai, főbb jellemzői és az általa megnyitott kutatási horizontok egyaránt ennek a több nemzedéket átfogó együttműködésnek köszönhetőek.

A kiadói előszó az 1981-ig visszanyúló előzményekre is utalást tesz. Az első ösztönzés a 19. századot komplexen vizsgáló német és osztrák művészettörténeti könyvsorozatok felől érkezett.¹³² **Maga** a historizmus kifejezés – noha szórványosan és körvonalazatlanul – ugyancsak német minta nyomán volt jelen a magyar művészettörténeti gondolkodásban, egyre növekvő szakmai érdeklődés mellett.¹³³ **A fogalom kritikai alkalmazása, emlékanyagának újrendezése az 1990-es évek elején egyébként már nem csupán aktuális hazai feladat volt, hanem a nemzetközi tudományos párbeszédbe való bekapcsolódás sürgető szükséglete is.**

A manapság „Historizmus-kötet”-ként emlegett, úttörő jelentőségű kiadvány előszavában Zádor Anna szól az általánosan elfogadott időkeretről: a historizmus művészete hagyományosan a kiegyezés-től a millenniumi kiállításig terjed. A behatárolás ez esetben történeti-politikatörténeti, azzal a megszorítással, hogy kezdő-, illetve végpontja – a kulturális jelenségek tagolásának általános gyakorlatához igazodva – rugalmasan kezelendő.¹³⁴

Amit a historizmus terminusa e tanulmánygyűjtemény születése idején jelöl, azt az építészetben *eklektikaként*, a festészetben és a szobrászatban *pedig akadémizmusként* ismerhettük korábban; mindkettő a jelenség *stílusként* való felfogását jelzi. Az erre épülő szemlélet kérdéses voltát azonban már az előszó fölveti. A 19. századi minták ismétlődő gazdagságában, a stíluspluralizmus jelenségvilágában ugyanis Zádor Anna nem a formák **önmozgását tartja lényegesnek, hanem a történeti** reminiscenciák sajátos funkcionalitását. **Azt, hogy e formákat egykor a polgári-iparosodó társadalom célkitűzéseire, tehát egy új korszak körülményeihez igazították hozzá.** Az antik szépségisménynek, az érett reneszánsz vagy a barokk korszak kifejezőgazdagságának, **pompaszeretetének felidézése** a 19. századi alkotók és a megrendelők megváltozott életfeltételeire, világlátására vetnek így fényt. Nem csupán az építészetben – ahol az alkalmazott stílusjegyek szinte kizárólagos dominanciával bírnak –, hanem a festészetben és a szobrászatban is. S noha tűnhet úgy, hogy a historizáló eljárás, az „eklektika” csak pusztán „válogatás”, „szemezgetés” a múlt formáiból – negatív felhangját már etimológiája

sugallja –, a kötet koncepciója szerint sokkal fontosabb a benne kifejeződő viszony a *történelemhez*, a század legnagyobb témájához. A historizmus műalkotásainak lekicsinylő minősítése ezért külsődleges és jogosulatlan közelítés.

Elhangzik a másik fontos állítás is: a historizmus nem okvetlenül korlátozódik néhány évtizedre és annak ismétlődő stílusaira; átfoghat akár nagyobb időegységet is. „Különösen alkalmas a megjelölés a XIX. század hazai művészetének itt tárgyalt szakaszára, hiszen még a gyorsabban fejlődő országokban is szokássá vált a klasszicizmust és a romantikát is a historizmushoz sorolni.”¹³⁵

Az „akadémizmus” szó használatába hosszú időn át ugyancsak lekicsinylő tartalom kódolódott, s a Historizmus-kötet előszava ezt is érinti. Festészetünk és szobrászatunk ugyanis egészen a század végéig magán viselte a művészeti oktatás régi, többnyire állami alapítású műhelyeiben tanultakat a minden konvenciótól szabadulni igyekvő, autonóm művészet eszménye ellenében. Idegen mérce ez – mutat rá Zádor Anna, hiszen a század utolsó harmada gazdag külsejű és belső díszítésű köz- és magánépületeket, városházákat, színházakat, múzeumokat, változatos épületkerámiákat, dekoratív népművészeti elemeket, nagyszabású köztéri szobrokat, igényes arcképek és síremlékek százait és nem utolsósorban kiváló festői életműveket hagyott ránk. A művészettörténeti irodalomban ezek az alig méltatott vagy egyenesen elutasított teljesítmények hallatlan tárgyi bőségről tanúskodnak, ezért a Historizmus-kötet új értékelési mechanizmust és feltárási módokat javasol a terméketlen régiek helyett. Például azt, hogy Munkácsy Mihály művészetét ne a francia impresszionizmussal mérjük, s hogy a mindenkori nyugati művészet általában se képezze viszonyítási alapját a vele egyidejű magyarnak. A historizmus önálló művészettörténeti periódusként való elismertetése tehát ebben a koncepciózus vállalkozásban egy revideálandó műszemlélettel s hozzá egy új kutatási metodológia meghirdetésével járt, ami egyszersmind tágabb kultúraelméleti dimenziókat is megnyitott. Ezek egy része a kötet elméleti írásaiban kapott hangot.

„Tudjuk, minden tudomány feladata, hogy episztemológiai vizsgálatai során szemügyre vegye opera-

tív kategóriatárát, s ütköztesse az empirián alapuló kutatás új tapasztalataival”¹³⁶ – mutat rá tanulmányában Németh Lajos a **historizmus fogalmi tisztázásának** szükségességére, miközben választ keres az iránta világszerte megnövekedett érdeklődésre is. Előfeltevése, hogy mindez nem pusztán a művészet-történet-írás belső problematikája. Utalva Jürgen Habermasnak az Adorno-díj átvételekor mondott beszédére, a szerző a történeti stílus újjászületésében a modernség és a konzervativizmus egykori küzdelmének folytatását látja. „A manapság előszeretettel használt »posztmodern korszak« elnevezés is csak részben utal »avantgarde-on túli« időszakra, igen sok vonásában »avantgarde előtti« eszmék **nem is leplezett újjászületését jelenti**”¹³⁷ – olvassuk. **A historizmus sikerének másik oka Németh Lajos meglátása szerint a társadalomtudományok olyan felfutó irányzataiban keresendő, mint a szociológia, a szemiotika, a kulturális antropológia és az ikonológia.** Ezek ugyanis – mint értékeli – a művészet **társadalmi meghatározottságára, funkcionális mechanizmusaira és jelstruktúráira fogékonyak;** olyan aspektusokra, amelyeket az önmagáért létező művészet, úgymond, már maga mögött hagyott. Így fogva fel mármint a kérdést, a historizmus valóban deficiittel küzd az őt időben felváltó és vele elvszerűen is szembeforduló autonóm művészet eszményével, egyszersmind mértékével szemben. Mindazonáltal, a szerző teret biztosít a progresszióra felfűzött művészettörténeti modell kritikusaiknak is. Szót kap az a nézet, hogy a történeti idő nem a dolgok egymásutánja, hanem egyidejűségek ciklikusan vagy spirálvonalban haladó sokasága; hogy az új nem **feltétlenül jobb és értékesebb a réginél, s hogy a historizmus művésze** sincs eredetiség, stílussteremtő képesség híján, amely őt kényszerűségből utalná a múlt mintáihoz. Apologétái szerint ugyanis a historizáló stílus *szándékolt* stílus – már ha jogos egyáltalán a stílus fogalmán valamiféle homogén képződményt érteni. Egységes stílus ugyanis nemcsak a 19. században nem volt, hanem korábban sem – idézi fel Németh többek között Hans Gerhard Evers véleményét.¹³⁸ A kérdést – a kötetben elsőként – így teszi fel: „tulajdonképpen mi is a historizmus: korszak? stílus? magatartás? szemlélet?”¹³⁹ **A historizmus mibenlétéhez közelítve, a szerző kitér a**

művészettörténet korábbi századaiban felbukkant stíluskölcsonzések, forma- és témaapplikációk, tovább élő műtípusok és különféle „survival”-ek példáira. Ami a historizáló eljárást elválasztja ezektől, az a tudatos történeti reflexió – hangoztatja Németh a konszenzusos véleményt. A reneszánsz kapcsán **teszi azt a fontos megkülönböztetést, hogy az már több az antik formák evokatív, inspiráló hatásánál: inkább „revival”.** S azt sem tartja véletlennek, hogy a reneszánszban fogalmazódik meg az akadémia gondolata, márpedig „a későbbiekben az akadémiák válnak a historizálás intézményes bázisaivá”.¹⁴⁰ Ezt a változást minőséginek ítéli, felülemelkedésnek a kézművesség állapotán. Minthogy a reneszánszban a tudatszférák már elkülönültek egymástól, a művészet sem kívánt többé a teológia szolgálólánya lenni: az „autonómiájáért harcolt”.¹⁴¹

Németh Lajos összegzésében a **historizmus mint korstílus** minden korábbinál ellentmondásosabb: nem rendelkezik csakis rá jellemző formakészlettel, nincs önálló kódrendszere, formulatára, s ez szükségképpen reflexív viszonyra, kölcsönző magatartásra, illetve a pluralitás elvének deklarálására készíti. Ennek okát a szerző a stílus ellenpólusában keresi: a historikus műalkotás, úgymond, „elsősorban jelentéshordó volt, mégpedig nem pusztán művészi, esztétikai jelentés, hanem ideológiai, irodalmi, formailag is meghatározó jelentés hordozója”. Épp ezáltal teljesíti be alapvető funkcióját, és pedig az adott társadalom legitimációs eszközeként: hivatalos művészet Európa-szerte, amely a különféle nemzeti formanyelveket, nemzeti historizmusokat is magában foglalja. Az egyetemes mintakészlethez **Németh Lajos szerint ezért társulnak mindenütt bonyolult szemantikai apparátusok és régebbi korok ikonológiai programjai;** innen a neostílusok allegorizáló-fogalmi jellege és reprezentációs igénye, melyekkel a társadalmi nyilvánosság felé fordul.¹⁴² Elméleti konklúzióit Németh Lajos főként az építészet példáira alapozva, a korszakot magát főleg művelődéstörténeti szempontból tekinti gazdagnak és tanulmányozandónak.

A stílus látható implikációiból adódó érdeklődés vezet a Historizmus-kötet másik teoretikusát is, aki az előtörténet áttekintése mellett periodizációs kérdésekbe is belebocsátkozik. Hajós Géza *Klassziciz-*

mus és historizmus – korszak vagy szemlélet? című tanulmányában egy 1978-as bécsi kiállítás tanulságaival vet számot.¹⁴³ **Annak a folyamatnak a rekonstruálására vállalkozik, melynek során a század elejét jelző klasszicizmus a „klasszikusból”, a historizmus pedig a „historikusból” létrejött, hogy kimutassa a két fogalom egymáshoz való viszonyát, illetve mindkettőt – a történelemhez.** Könnyen lehet ugyanis, hogy a művészettörténeti korszakolás egy mára már avultnak mondható, specifikus felfogásból ered – veti előre.¹⁴⁴ Hiszen a száz év történetét tartós feszültség kíséri, és pedig a *normatív és a történeti* gondolkodás között.

A „klasszikus” kifejezés Hajós által követett nyelvi múltja az előbbi minőséghez vezet vissza. Johann **Georg Sulzer esztétikájának** (*Allgemeine Theorie der schönen Künste, 1771–1774*) bővített kiadása (1798) szerint annyit tesz, mint „első, avagy legfelső osztályból való”. A klasszikusok voltaképp különböző korokból és helyekről származó csústeljesítmények, ám csak azon népeknél váltanak ki egyöntetű **tetszést, amelyek mintegy elérkeztek az értelem és az ízlés legfelső fokához.** Az időbeli tökéletesedés a felvilágosodás jellemző tanítása: „beteljesedésre irányuló törekvés, amely az egyes évszázadok közötti kapcsolatot létrehozta” – emlékeztet Hajós.¹⁴⁵ A „história” ugyancsak sulzeri kifejezése, amely **ugyanekkor még csupán az „elbeszélések” és „egyres történetek” hagyományát takarja, számára azt jelzi, hogy a történelem, mint olyan, a maga fogalmi megkonstruáltságában még nem létezik.** A Sulzer-féle tematikus szócikkek között ezért nem találkozunk sem a klasszicizmussal, sem a historizmussal, s főleg nem művészeti korszakmegjelölésként. A par excellence történelmi szemléletmód, a mai értelmű *historizmus* Hajós eseménykrónikájában majd csak mintegy negyven év múlva jelentkezik, Friedrich **Wilhelm Joseph Schelling és August Wilhelm Schlegel** művészetfilozófáinak, valamint Georg Wilhelm Friedrich Hegel esztétikai előadásainak idején. Az utóbbi hozta a legtartósabb bölcséleti változást azal, hogy a szellem fejlődését „szimbolikus”, „klasszikus” és „romantikus” szakaszokra tagolva írta le. Ezek nála egyben a művészet fejlődési fokai is, amelyek a továbbiakban egy átfogó esztétikai rendszert, majd művészettörténeti periodizációt generáltak –

összegzi a szerző.¹⁴⁶ Fejlődési fokok, de még nem korszakok.

S vajon hogyan alakul a két formavonulat között **a harmadik? A romantika fogalma és használata** már kezdetben sem volt homogén, mivel „elegyes érzéseket” értettek rajta – hangsúlyozza Hajós.¹⁴⁷ Ellentétben az antik görögség óta mindig jelen lévő klasszikával, a romantika ráadásul eredetében is homályos, sokgyökerű művészi törekvés; inkább *szemlélet*, amely épp emiatt nehezebben válik majd „korszakká”. Ám Hajós szerint éppen a romantikával **kapcsolatos elméleti fejtegetések mutatják meg a másik tendencia, a klasszicizmus éppen bontakozó, tágabb értelmét.** Az utóbbi terminus valószínűleg 1825-ben született meg francia földön: a „classicisme” az ókori szerzők, 17. századi klasszikus írók híveinek csoportjára utalt, s nemsokára elterjedt Angliában is. A klasszikus irodalom és művészet eszményéhez, a klasszikus stílushoz és formához való hűséget összekötötték egy tudatos pártfogoló **gesztussal, a görög és latin auktorok iskolai oktatásának szorgalmazásával.** Programszerű igazodás, sőt újjáélesztés ez, amelyet az előző tanulmányban Németh Lajos hasonlóan kitüntetett mozzanatként talált, s már a reneszánszban érzékelt: „revival”. A kezdetek vitatható nyitottságától eltekintve Hajós **Géza is arra jut, hogy a fordulat határozott „historizáló reflexió”.** A klasszika és a klasszikusok korábbi fogalmaitól ez annyiban jelent elmozdulást, hogy egy időtlen jelenségből és annak képviselőiből hamarosan egy „időbelileg rögzíthető stílusjelenséget és aktuális tevékenységet” nevez és alapoz meg.¹⁴⁸ A Hajós-féle folyamat felderítése során így jutunk el egy harmadik stádiumhoz.

A német gondolkodásban akkor már majd fél évszázada terjedő „historizmus”¹⁴⁹ kifejezés **lassanként** a művészettörténeti kutatásba is átkerül, a múlt-hoz és a hagyományokhoz való ragaszkodás átfogó értelmében. Heinrich Hübsch éppen a hagyomány történetiségére hivatkozva különbözteti meg a klasszikusnak három, időben egymást követő fajtáját, úgymint „klasszikus-ókeresztény”, „romantikus-keresztény” és „klasszikus-újkeresztény” – az utóbbi már a Hübsch-féle jelen.¹⁵⁰ Hajós Géza megítélésében itt újabb, immár fordított irányú váltás következik be: a „klasszikus” kezd korszakformáló erővé

válni, míg a „történeti” a művészet örök normája. A szerző a klasszicizmus terminusának megszületését Franz Reber 1876-ban megjelent összefoglaló **munkájához** (*Geschichte der Neueren Deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873*) köti. Ennek első könyve: *A művészet újjraéledése* főcímmel a **klasszicizmus**, míg a második a romantika periódusát tárgyalja.

A klasszicizmus tehát lassan elnyeri végleges helyét – időben a rokokó után – a stílusok egymásutánjában,¹⁵¹ **s ezzel a Winckelmann által megalapozott művészettörténet történeti tudományos rendszere „egy emelettel” magasodik –** összegzi Hajós. Így a „klasszicizmus”-sal korábban megjelölt korszaknak az újólag megképződött „historizmus” kezdetét kellett jelentenie. Ahogyan ott a klasszikus, **úgy itt „a” történeti jelenik majd meg egészen általános érvennyel.** A fokozatosan megszilárduló stílustanban a hegeli fejlődéseszmét – voltaképp a történelem megjelenítését – a szerző egyre szemléletesebbnek és egyre kiterjedtebbnek ítéli. A „történeti stílus” gyanánt használatos „historizmust” majd **az esztétikai szféra is adoptálja, ám olyan felfogásban,** amely Hajós olvasatában igen közel áll a filozófiai historizmushoz: az ember időbeli létezésére rezonáló szemléletmódot, felfogást vagy módszert jelent a műalkotásokhoz való általános viszonyban. A 19. század vége felé haladva ez a történeti stílus szerinte nem „egy” lesz a többi (gótika, reneszánsz, barokk, rokokó) között, hanem valami más. A historizáló szemlélettel átitatott 19. században az egyetemes történelem különféle periódusai és formamintái ugyanis azért ismétlődtek, mert bennük a korszak saját jelenét, egyszeri önmagát kereste. „Minél inkább kivetíti a művészettörténet az építészeti stílusokat a különböző, önmagukban zárt történeti szférákba és kapcsolja ezekhez, annál sürgetőbben merül fel a jelenkori stílus kérdése.”¹⁵² **A századközép bizonytalan arculatát fájlválva, Heinrich Hübsch is magasabb rendű, monumentális művészetet posztulál a szekularizáció és a pozitivisták tudományoság nyomán keletkezett kulturális vákuumban.** Az embernek a múltjaival való párbeszéde tehát önkeresés, szimbolikus aspektusokat hordozó gesztus.

E látásmód mélyebb analizisét és a historizmus fogalmi letisztulását Hajós Géza már a 20. századra

teszi. Arra jut, hogy a művészetről való gondolkodás öntörténetében ez a fejlemény bizonyosan nem független Ernst Troeltsch *Der Historismus und seine Probleme* (1922) vagy Friedrich Meinecke *Die Entstehung des Historismus* (1936) címmel világszerte terjedt, nagyszabású történettudományos-eszméletörténeti munkáitól.¹⁵³ A történeti iskola, amely romantikus örökségként deklarálta minden létező dolog időbeli függőségét és individualitását, végleg megrendítette azt a nézetet, miszerint létezhetne minden korszakot, népet, műalkotást és formát egyneműsítő stílus. Nem más ez, mint konstrukció, akként pedig – paradox módon – ugyancsak romantikus. Ahogy Hajós kijelenti: közelebbi vizsgálatok során rendre fikciónak bizonyul. A történeti szemantika- és fogalomkutatás atyját, Reinhart Kosellecket idézve hangzik el a tanulmány írójának egyik hitvallása, miszerint „minden egyes korszakban történeti időstruktúrák sokasága rejlik”. Ez pedig a művészettörténetnek is szemléleti alternatívát kínált: felderíteni elsősorban a konkrét műalkotásokét. Az egyedi konzisztenciák ugyanis – s Hajós itt már Hans Robert Jaussra, a recepcióesztétika megalapítójára hivatkozik – nem eshetnek többé áldozatul egy „áttekinthetetlen általános inkonzisztenciának”, amint az a 20. század paradigmaváltását megelőző, pozitivisták korszakában zajlott. A feladat immár a művészeti műfajok egymás közötti viszonylatának, valamint az őket hordozó történeti-társadalmi folyamatok „összfolyamatok” gyanánt való felfogásának a vizsgálata.¹⁵⁴

Hajós ezzel nem csupán eszköztárat ajánl. Arra figyelmeztet, hogy ismételen fordulóponthoz, egyben saját jelenünk centrális tudományelméleti problémájához, a történelem megváltozott fogalmához érkezünk. Ahogyan a stílusok hosszadalmas históriájából kiderülhetett, ez, vagyis a történelem tartotta őket közös nevezőn, ma pedig éppenséggel ennek a régi értelme, s vele együtt bármiféle keretező képessége vált kérdésessé. „Abban a pillanatban azonban, amikor kételyek merülnek fel »a történelemmel mint olyannal« szemben, egy korszak »homogén« szemléltetése ugyancsak kérdésessé válik...” – írja. A klasszicizmus, romantika, historizmus valaha megszületett, használt s már mindig is használatban maradó fogalmainak is a történetiség természetének

alaposabb megismerése adhat új tartalmakat, már ha többet keresünk bennük, mint korszakok kizárólagos szignifikánsait. A művészettörténet sikerrel, sőt a többi tudomány számára is gyümölcsöző módon tapinthatja ki a jegyükben született, egyedi műalkotások komplex vonásait és viszonyukat egykori saját, társadalmi valóságukhoz.¹⁵⁵

Írásában Hajós valójában a művészetértés elsődleges szempontját tárta az olvasók elé 1993-ban. Egy akkor – és mindmáig – igen-igen vitatott korszaknak, a historizmusnak és tárgyainak a korábbiaknál megengedőbb kezelése, sőt újragondolása alkalmából időszerű volt ezt a lényegében szellemtudományi-hermeneutikai problémát explicitté tenni a magyar olvasók számára.

Akkor már három évtizeddel voltunk túl azokon az európai kísérleteken, amelyek a század teljes és torzításmentes művészi spektrumának visszanyeréséért folytak. A számos ilyen munka között, melyekre már a Historizmus-kötet is utalt, Werner Hofmann 1960-ban megjelent, magyarul 1987-től olvasható, *A földi paradicsom (Das Irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts)* című könyve említendő. Nem csupán célkitűzéseinek világossága miatt, hanem mert kiválóan sűrítette a 20. század közepének a fent elhangzottakkal közös szemléleti-módszertani tájékozódásait.

Tanulmánygyűjteményében Hajós egy közkeletű elméleti sémát tett tárgyává, miszerint korunkhoz főleg az érzékelt világ közvetlen birtokbavételét áhító 19. századi művészi áramlatok, nevezetesen a realizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus vezettek volna el, és pedig a tájfestészet műfaji uralma alatt. Tény ugyanis, hogy a 20. század különféle programjai és csoportosulásai ezekből az áramlatokból vezették le magukat, miközben az avantgárd mozgalmak kibontakozása felé tartottak. A történelem egyes fejezeteinek ilyen következetes egymásra épülésében ismét a közkeletű történelem sémája lépett egyet az időben: az egyenes vonalú fejlődési sort eszerint a látványcentrikus művészetakarások reprezentálják. A gondolati indíttatású, idealista törekvések – a historizmuséi – ebben az egyirányúvá szimplifikált gondolati modellben tehát szükségképp váltak háttértörténetékké, vagy „kínos eltévelyedések” gyanánt egyenesen leértékelődtek.¹⁵⁶

Hofmann kritikája szerint mindez a korszak hiányos, ezért korrigálandó összképét eredményezte. A történelmi spekulációk láncolatának megszakítása érdekében ő „az izmusokat, a stílusfogalmakat és más esztétikai kategóriákat” mellőzni kívánta, helyettük pedig közös tartalmi nevezőre hozni annak formai szempontból szélsőségesen eltérő jelenségeit. Konceptiózus munkájából így nem véletlenül esett ki a „valódi” és az „utánérzett” művészet addigi – és még sokáig kísértő – feszültsége, miközben száz év felszínre hozható ismeretei, gyarapodva a kutatás angol–amerikai hozzájárulásaival, új probléma-szintre emelkedtek. Az 1974-es új kiadás alkalmából Werner Hofmann a historizmus–avantgárd közötti **átmenet e középponti problémájára, a „rangosodás” és „rangvesztés”** dialektikájára tett nyomatékokat: „a magas művészet képi hagyománya vulgarizálódik, a napi művészeté pedig nemesedik.”¹⁵⁷

Kettős tekintetben is felszabadító volt ez. A művészi progresszió lassanként megszűnt a diszciplináris történetmondás kizárólagos referenciapontja lenni, ami a stílust mint annak addigi szervező elemét is új játékba hozta. A teleologikus művészettörténeti látásmódot fokozatosan kiszorította a történeti idő Hajós tanulmányában már megismert, **modernitás utáni szemlélete, amely már önmagában is ösztönözte a forradalmi változásoktól nem érintett művészi teljesítmények jobb kiaknázását, előítélet-mentes befogadásukat.** Ismét korszakváltás zajlott: a 19. századi modernizmus az egységes és egyetemes történelem fogalmával együtt a nagybeszélés műfaját magát is kétségek közé szorította, újabb ismeretelméleti fordulatot készítve elő. A művészetek stílusvezérelte, egységes narratíváit az 1960-as évektől fellépő posztmodern kísérletek számos érveléssel igyekeztek lebontani, miközben **a történeti megértésre alapozott tudományfelfogás** a kultúra- és társadalomtudományok mindegyikének új antropológiát és metodológiai perspektívát kínált.

Werner Hofmann könyve is magán viseli a 21. század szkepszisét és az innováció igényét. Következésképpen végigvitt kijelentéseken nyugszik, melyek ösztönző hatása már a magyar közegbe érkezés előtt is számottevő volt nemzetközileg. Az olvasó száz év képkultúrájának keresztmetszetét kapja benne

történelem és élet, múlt és jelen, szellem és természet, képzelet és valóság, tudás és ösztön, fenséges és köznapi, ideál és reál, az „általános emberi” és a „nemzeti” küzdelmének modellértékű rajzaival, amelyekben vizualitásunk modernitása megalapozódott, s amelyek között ugyanakkor sokkal gyakoribb az átjárás, mint azt véltük. Törésvonalak mentén elrendezett témák és motívumok ezek, amelyek az adott évszázad minden régiójában megjelentek valamiképp, s amelyek kinek-kinek a művészet-teremtő kultúráját és annak tudományterületeit végigkísérhették.¹⁵⁸ Werner Hofmann – a stílus magyarázó szerepének és mindenféle formakénszernek a felfüggesztése végett (is) – a műalkotásokba kódolt **élettartalmak**, formává vált eszmék és jelentésviláguk nyomába eredt, hogy létükre alternatív magyarázatokat adjon. Esszéiben a művészet és a művészeti élet a társadalom nagyobb szövetéből kibontandó feszültségtérben helyezkedik el. Genezisét és értelmét éppúgy nyerheti a kor ideológiai vagy politikai képződményeiből, intézményeinek célkitűzéseiből, szociális viszonyaiból, etikai diskurzusaiból, mint az uralkodó ízlésből vagy esztétikai tanokból, normákból.

Tudós meggyőződés a könyvben az is, hogy a művészet világához a társadalmi nyilvánosság, mint felvevő közeg, szervesen hozzátartozik. E társadalmi nyilvánosság szimbolikus megtestesítőjét Werner Hofmann a világhiállítás intézményében látja színre lépni: a „közzszemlére tétel” grandiózus gesztusát a 19. század „hivatalos névjegyének” tekinti, amelyben egyszerre zajlik a múlt kosztümös-jelmezes se-regszemléje, „minden emberi tevékenységi terület **maradéktalan muzealizálása**”, **ugyanakkor a jelen, az árutertermelő technikai civilizáció felmagasztalása.**¹⁵⁹ A stílusok sokat emlegetett pluralizmusának leíró képlete helyett ezúttal a stíluskötelékek felbomlásának, az értékek viszonylagossá válásának esettanulmányokból nyert magyarázatát kapjuk, hogy belőlük újabb kérdések és további válaszok fakadjanak. A világhiállítások tematizálása ugyanis is más értelemezőket is megnyithatott a jövőnek, mint amilyen például a 19. századi művész helyzete, identitása, szerepviselése az állami feladatok, a szubjektív művészi szándékok és közönségigények cserefolyamataiban.¹⁶⁰

Az összefüggés jelentőségére csaknem ugyanez-
kor figyelt fel az univerzális hermeneutika is. Hans-
Georg Gadamer a 19. század magára maradó mű-
vészenek, a *bohémnek* egyre inkább elveszni látszó
helyét a világban a világát egyre inkább elvesztő
műalkotás sorsával hozta párhuzamba: a műalko-
tásával, amely az önállósuló esztétikai szféra konst-
ruált rendjében, önnön tartalmi mércéitől, törté-
neti hordozó közegétől, saját életvonalkozásaitól
megfosztva alkot idő rendezte sort és járul hozzá
évszázadok minőségi alapon elkülönített, virtuális
halmazához.¹⁶¹ A művészet kanonikus aspektusai
és áthagyományozásuk alternatív mechanizmusai
tehát az 1960-as évek elején különféle iskolákhoz
tartozó, prominens elméletalkotókat fordítottak ha-
sonló irányokba.

A gondolkodás termékeny átorientálódásának
további jeleként lépett fel Hans Robert Jauss és a
**konstanzi iskola is azzal az ugyancsak hermeneu-
tikai meggyőződéssel, hogy a műalkotás történetileg
elrendezett, individuális feltételrendszeréhez az
általánosan kiváltott hatásmechanizmusok is hozzátar-
toznak. Sőt, hogy az utókor csak e hatásmechaniz-
musok révén nyerheti vissza őket a maga számára.**
A jellegzetesen szellemtudományi koncepció egy há-
rom komponens alkotta folyamatról beszél, amely-
nek a szerző, a mű és annak befogadója (a néző, az
olvasó, a hallgató, a kritikus, a közönség) egyaránt
részese. A korábbi normatív, leíró alkotás- és ábrá-
zolásesztétikával ellentétben, ahol a kutatói figyelem
csak a szerzőt és művét illette meg, ez a harmadik
ágens, tudniillik a befogadó úgy jelenik meg a gon-
dolkodás friss terepén, mint a műalkotások minden-
kori címzettje, mint minden kultúra hordozója és
egyben közvetítője, aki ugyancsak történeti jogaiba
kívánczik, vagy inkább kívánczik vissza. Benne
teljesül és megy végbe minden kulturális produk-
tumnak a környezetével folytatott dialógusa, amely
ez esetben is tudósi rekonstrukciót tesz szükséges-
sé annak a perspektivikus maximának a jegyében,
„hogy egy előtörténet csak egy bekövetkezett fordul-
lat utótörténetéből ismerhető meg”.¹⁶²

Az 1993-ban megjelent *Historizmus-kötet* a 19.
század hazai művészetének néhány elemét (emlék-
műszobrászat, a millenniumi kiállítás, illetve a mil-
lenniumi emlékmű tere mint szimbolikus tér, táj és

történelem, téma és stílus kapcsolata, a társasági fes-
tészet stb.) lényegében hasonló szempontoknak ve-
tette alá, ha a kultúratudomány eme heurisztikus teó-
riái még nem forogtak is közkezen. Az építészet és az
iparművészet látványosabb társadalmi beágyazott-
sága mellett a festészet és a szobrászat „művészetem-
téli”, azaz „külsődleges” motivációit és azok egykorú
forrásait is komolyan vette. A historizmus ebben a
**kötetben mindenesetre nem a „megkésett” akademi-
záló művészi eljárások negatív példatára, hanem az
Osztrák–Magyar Monarchia soknyelvű közösségé-
ben különösnek, magyarnak tudott élettartalmakat**
megjelenítő képzőművészeti hagyományé, amely-
nek minden faktorához megfelelő hozzáférést keres-
tek az akkori kutatók, majd az utánuk következők.
A historizmus egészét átható nacionalizálódás, hazai
kultúránk e mélyebb történeti feltárássra megérett,
stabil öröksége, illetve a magyar művészet folyama-
tos helykeresése, vágyott szinkronitása az egyetemes
kultúrával természetes módon jelölte ki számukra a
vizsgálódás addig mellőzött terepeit és látószögét.¹⁶³

A következő évtizedek kutatói már a módszer-
tudatosság jegyében munkálkodtak tovább, elfo-
gadva a múlt emlékeivel való korrekt bánásmód
alaptanítását: minden historikus fenomént, így a
műalkotást is annak valós társadalmi-szellemi-kul-
turális kontextusából kell kibontani.¹⁶⁴ **A történel-
mi tények immanenciáját, koherenciájuk tisztelétét**
azonban nem csupán a rész–egész logikája tanította.
Kényszerítő erejű volt az a közhely is, hogy „a” múlt
– akárcsak „a” történelem – közvetlenül soha nincs
adva; „objektív” leírása, végleges feltárása ezért le-
hetetlen. Világunk részévé csak azon dolgok révén
válhat, amelyek újra és újra megidézhető, a minden-
kori jelen nézőpontjának azonban mindig másként
feltárulkozó forrás gyanánt megmaradtak belőle.
A történeti megértés igénye a művészet tárgyait
ezért különös ranggal és méltósággal ruházta fel,
mert az emberi múltak sajátzerű, érzelmi-szemléle-
tes tanúságtevőit ismeri el bennük. A műalkotások
eszmék, sorsok, törekvések, szándékok lenyomatai;
megannyi egyszeri formát öltött, megtestesült idő.
Társadalmi tapasztalásként való felfogásuk a mű-
vészet dolgainak általános felértékelődését hozta el
világszerte, s ennek köszönhetően tárgyalt évszázá-
dunk egésze is új megvilágításba kerülhet.

E kötet három fejezete elméleti számvetés is. A mindig kötelező önreflexió¹⁶⁵ **eredménye, és pedig a stílus** hagyományos fogalmának megszüntetve megtartása mellett. Történetének megírt távlatából ugyanis mára világossá lett, hogy a stílus maga is több az eddig tárgyalt, egyszerű formamintánál. **Inkább kifejezés: egy „koré, népé, személyé, iskoláé, tájé”** – ahogy arra Radnóti Sándor stílustanulmány¹⁶⁶ rámutat, s igazához elég a szó 19. század végi „magyaros” jelzőjének konnotációira, felidéző-szimbolikus értelmére hivatkozni. A stílárís reminiscenciák, újjáéledések, neostílusok a kultúra múltbeli nyomaival teremtő viszonyba lépő, ismétlődő emberi magatartás jelentésteli dokumentumai; ahogyan **tagadásuk sem más, mint új jelentések keresése** a modernitásba átvezető, történeti évszázadban. A stílusnak ez a felfogása a műalkotás régi közlő erejére (Mitteilungscharakter), ezáltal pedig az alkotótól a recipiensig terjedően vizsgálható *funkcionalitására* mutat rá.¹⁶⁷

A művészetnek ez a régi-új „igazsága” és a hozzárendelt elemző-értelmező „módszer” a 19. század **csaknem minden szegmense számára egy korábbinál tágasabb interpretációs teret** nyitott meg, diszciplináris munkamegosztást ajánlva történései számára is.¹⁶⁸ A műalkotás sokrétű vonatkozásrendszere, vagyis a mindenkori életvalósággal¹⁶⁹ fennálló kötelmeinek elismerése ugyanis természetes módon hozott létre egy virtuális kutatói közösséget a művelődéstörténet, az irodalom, az esztétika, a néprajz, a zenetudomány, a pszichológia, a vallástudomány, az egyre differenciálódó kulturális és vizuális antropológia, valamint az általános képtudomány irányzatainak rokon felfogású művelői között.

Az utóbbiról, a kultúra nyelvi, illetve képi reprezentációjának alternatívái¹⁷⁰ **között született Bildwissenschaft** (Bildforschung, visual/culture studies) tudományáról külön is szólnunk kell, mivel talán ez jelzi leginkább a posztmodern kihívások tudományközi dimenzióit.¹⁷¹ Kirajzolódik belőle, hogy a belső hasadásokkal teli 19. században a művészet nemcsak stílusteréseket, hanem önértelmezésbeli változásokat is elkönyvelt és a klasszikus századok eredetiségnormáját is kikezdte. A formakánon felüggesztése, a stílusok ismétlődő alkalmazása és a

normativitás elenyészése feljebb emelte, majd önálló szerephez juttatta a reprodukív, a tömegszerű és a kereskedelmi célú művészi termelést, a képi kommunikáció hatékony közegét fedezve fel benne is.

Az ipari korszak médiumainak funkciójába helyezése esztétikai gyarapodást, diszciplinánknak pedig új szempontokat adott. A fényképezés alkotó jellegének elfogadása és múzeumi integrációja igen pregnánsan mutatja ezt. A fotó immár új típusú képgyanánt lett része a művészet történetének: modell, reprodukció, közvetlen természetstúdium, a műtárgy forrása és egyben maga is műtárgy.¹⁷² A változás Hans Belting megfogalmazásában: „A pusztán művészetben belüli érdeklődést az antropológiai tájékozódás váltja fel. A művészet és az élet közötti ellentét, amelyből a művészet legjobb erőit merítette, feloldódik, ha elmosódnak a képzőművészet azon határai, amelyek eddig elválasztották más médiumoktól és a szimbolikus kölcsönös megértés egyéb rendszereitől. Ezek a fejlemények nemcsak új esélyekkel kecsegtetnek, de problémát is jelentenek annak a szakmának a jövőjére nézve, amely önnön igazolását úgy biztosította, hogy tárgyát (a művészetet) más tudás- és értelmezői területektől elhatárolta.”¹⁷³

Kutatástörténeti összefoglalónkat zárja végül két gondolat. Az egyik, hogy kötetünk nem egyetlen lehetséges művészetértésből, avagy egyetlen módszer végigviteléből kirajzolódó története 19. századi képzőművészetünknek. Nem kívánt hagyományos **nagyelbeszélés lenni, s nem törekedett hiánytalan áttekintésre sem.** Fejezeteink és egyes tételeink a **korszak festészetének és szobrászatának résztörténetei**, amelyek azonban sok szállal kötődnek egymáshoz. A másik gondolat ebből következik. Mint-hogy ezek a történetek (a művészet intézményeié, műfajoké, kiállításoké, díjaké, művészeti tanoké, kultuszoké, mítoszoké stb.) empirikusan sem illeszthetők már a stílusok régi rendjébe, az adott századot inkább csak tagoltuk. Könyvünk lényegében azt mutatja be, hogy a magyar művészet reprezentatív emléktanyaga, a róla való egykori tudás és a ráépülő egykori tudomány az őket szolgáló intézményi háttérrel együtt, hogyan vállaltak szerepet az európai polgárosodás és nemzetné válás számtalan fejezetre bomló, szociokulturális folyamatában.

ELSŐ RÉSZ



1800–1840



A MŰVELŐDÉS KERETEI

■ MŰVÉSZETPÁRTOLÁS, MŰVÉSZETI KÖZÉLET

Magyarországon a hivatalos megrendelések fedezetéül a 18. századtól a Helytartótanács különböző alapjaiban meglévő összegek szolgáltak. A **Vallásalap terhére épültek fel például egyes templomok** vagy rendelték meg az állami hivatalokban felállítandó képeket. Ilyen, a 16. századig visszamenő, a hivatal elnökeinek mellképeiből álló portrészorozatot őriztek a 19. század elején Budán a Magyar Udvari Kamara épületének dísztermében. A városok és megyék közgyűlési termei számára gyakran készítették el a király vagy a nádor, illetve a helyi főispánok és más, kinevezett vagy választott tisztségviselők képmásait. A 18. századi gyakorlat szerint az uralkodó **sokszor maga ajándékozta portréját az intézmények nyilvános termei számára, s ez a 19. században is előfordult.**¹ A kormányzati, megyei vagy városi megrendelésektől eltérő műpártolási módnak számított a nyilvános felajánlás, az oblatio, illetve a kulturális vagy művészeti célokra létesített alapítvány. A nyilvános felajánlás egyetlen alkalomra és konkrét célra szolgált, melyet az országgyűlésnek vagy a királynak is el kellett fogadnia, s melyről az országgyűlés határozatban emlékezett meg. Oblatio volt gróf Széchenyi Ferenc felajánlása a Nemzeti Könyvtár létesítésére (1802), gróf Széchenyi Istváné a Magyar Tudományos Akadémia céljaira (1825), Teleki József adománya az Akadémia könyvtárának (1826) vagy Pyrker János László egri érsek alapítványa a Nemzeti Képtár számára (1836). A nyilvános oblatio további lehetőségét jelentette, amikor országgyűlési határozattal vagy megyei szinten országos gyűjtés indult valamilyen művelődési célra. Ebben **a formában teremtették meg az alapját a Magyar Nemzeti Múzeum számára Peter Krafft által festen-**

dő történelmi képek (1825) megrendelésének. Ezek a felajánlások azonban, noha fontosak voltak, önmagukban nem biztosítottak megfelelő összegeket a művészeti oktatás vagy a közművelődés folyamatos finanszírozásához.² Erről a helyzetről nyújt összefoglaló képet Habsburg József Antal főherceg (1795 óta magyar nádor) 1801-ben az uralkodóhoz írt **emlékiratában, melyben kifejtette, hogy a rendeknek az 1795-ös országgyűlésen elhangzott javaslata akadémiák létesítésére és működtetésére a meglévő központi tanulmányi alapokból nem valósítható meg, s az országban megfelelő tanárok sincsenek.**³ A Nemzeti Múzeum megalapítása kapcsán a nádor megtalálta a módját, hogyan lehetne a magyarországi közművelődés ügyét előmozdítani. Elvetve a magánfelajánlások korábbi formáit, a nádor előterjesztése alapján az országgyűlés a hadi adókhhoz hasonló módon országos és kötelező ajánlást (subsídium) szavazott meg a Nemzeti Múzeum fenntartására. Ez a forma – eltekintve az önkényuralom időszakától – a kiegyezésig működött. Később a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez rendelt alapok (Vallásalap, Oktatási Alap) terhére történtek az állami vásárlások és megrendelések. A művészet állami támogatása meglehetősen szűk körben valósult meg. A 19. század utolsó két évtizedében legfelsőbb engedéllyel bizonyos építkezéseket, illetve berendezések és műtárgyak vásárlását az uralkodói civillista terhére végeztek el.

A kormányzati, megyei és más állami vásárlásokon és megrendeléseken kívül a műpártolás terén a művészek társadalmi kapcsolatainak bővülése, a magánkapcsolatok változatossága, a kiállítási formák kialakulása és a művészeti piac működése hozott tényleges változásokat. A műértők és művészek **kapcsolatrendszerének sokfélesége és a társasági élet fejlődése hozzájárult a művészet társadalmi elis-**

mertségéhez. A 18. századi Franciaországban azok a szalonok szolgálták a művészek és a műértők ismerkedésének helyszínéül, amelyeket többnyire neves arisztokrata hölgyek nyitottak meg. Ilyen szalonélet a 19. században a német és itáliai nagyvárosokban is virágzott, társadalmi jelentőségüket az utóbbi évtizedek kutatásai tárták fel. A szalonokban gyakran nemzetközi vendégsereg jelent meg, világuk, kapcsolattrendszerük kozmopolita szellemiségű volt; a szalon tulajdonosa – értelmiségi körök vagy gazdag bankárcsaládok hölgy tagja – nemzetközi nyitottságra törekedett. Az újabb elemzések nemcsak a szalonélet kozmopolitizmusára, hanem a női szerepek változására, liberalizálódására is rámutattak.⁴

A szalonélet a 19. században Pesten is meggyökeresedett, bár legtöbbször nem az arisztokraták körében, hanem polgári-értelmiségi háttérrel. Mint más európai városokban, itt is a művészek és a művészetek, legfőképpen az irodalom támogatása állt a középpontban. A hazai szakirodalom a női szalonokat általában nem határolja el a társas élet egyéb formáitól, ami arra utal, hogy ez a külföldön oly ismert és bevett, a nők autonómiáját megerősítő szalonélet nálunk nemigen vált el markánsan a férfiak társasági, irodalmi köreitől.⁵ A „pesti magánházak szalonszerű társas élete ezért azután nem annyira a Nyugat-Európában megvalósuló társaságiasság színtere lett, mint inkább a rendies (nemesi vagy másfelől: literátori) önmegegyezés, illetve önmeghatározásé. Az arisztokrácia társas összejöveteleit mindenekelőtt a reprezentáció igénye, illetve az erősen rendi jellegű, akkor »kasztosnak« nevezett elkülönülés jellemezte.”⁶ Voltak kivételek is, például Bathány hercegné nyitott szalonja vagy a Brunsvik család irodalmi-zenei estjei, amelyekre a nemesi-honorációról értelmiségi is meghívást kaphattak. Fontos csoportképző erőnek volt tekinthető a válás is: a kutatás az evangélikus társaságok erős csoportszolidaritását hangsúlyozza, amely nagymértékben hozzájárult a tagok társadalmi előmeneteléhez. Ilyen vallásilag is meghatározott társasági centrumként működött például Heckenast Gusztáv társasága, amelyhez több német ajkú képzőművész, például Hans Gasser és Johann Nepomuk Geiger is csatlakozott, vagy Pfeffer Ignácnak, a Diana fürdő tulajdonosának a társasága, amelyben Weber Hen-

rik talált közösségre.⁷ Pfeffer művészszeretét fia, ifjabb Pfeffer Ignác örökölte, aki az 1850-es évek elején megnyitotta a Diana fürdő termeit a műegyleti kiállítások számára.⁸ Karacs Ferenc réz- és térképész pesti háza 1838-ig irodalmi-művészeti szalonnak számított. A középpontot azonban itt is a feleség, Karacsné Takács Éva írónő és leánya, Karacs Teréz jelentette. Körükben gyakran megfordultak költők és írók: Fáy András, Kazinczy Ferenc, Garay János, Vörösmarty Mihály, Kölcsey Ferenc és mások. A nőnevelés úttörő személyiségei, Teleki Blanka és Leövey Klára is a Karacsék házában tartott szalon rendszeres vendégei közé tartoztak.⁹ Fáy András Kalap utcai háza is társasági központnak számított, vezető ellenzéki politikusok és írók mellett gyakori vendége volt Ferenczy István is.

Bár a 19. század során a művészek általában alkalmazkodtak a megrendelői elvárásokhoz, ez az évszázad hozta meg a művészi szféra önállósulását. Az autonóm művészet igényei nyomán meglazultak a megrendelői kapcsolatok, s kialakult az a művészeti intézményrendszer, amely háttérrel biztosíthatott az autonóm művészet nyilvánosságáért. A művészet nyilvánosságának kérdése döntő jelentőségű volt az évszázad művészeti folyamataiban. Magyarországon 1840-től, a Pesti Műegylet tárlatainak bevezetésével került sor rendszeres időszaki kiállításokra bérelt helyiségekben. A kiállítási lehetőségeket alapvetően az önálló, e célra emelt kiállítási intézmény, a (rég)i Múcsarnok megnyitása változtatta meg 1877-ben.

A társadalmi nyilvánosság fontos színterei voltak az egyesületek, melyek ebben az évszázadban éltek virágkorukat, s a társadalmi homogenizáció eszközeinek számítottak. Társadalomformáló szerepüket a történettudomány Jürgen Habermas *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* című kötete hatására kezdte el feltárni.¹⁰ A magánkezdeményezések nyomán kialakuló társaságok a 18. századtól a rendies világon túlmutatva a demokrácia és az emberi egyenlőség gyakorlása terepének számítottak.¹¹ Az első olyan egyesületi formának, amelyben kifejezetten törekedtek a társadalmi különbségek csökkentésére, a szabadkőműves páholyok tekinthetők a társadalmi válaszfalak lebomlásának, a rendi határok átlépésének színtereiként. A páholyok

betiltása (1795) után birodalomszerte főként jótékony célú egyesületek alakultak. A pesti reformkori egyesületek különböző típusai a jótékony-sági, betegsegélyező és temetkezési egyletek voltak, amelyektől a célok vonatkozásában eltértek a társasegyletek, kaszinók és sportegyesületek. Más típust képviseltek a tudományos és művészetpártoló, valamint a gazdasági célú egyesületek. Ezek a társaságok a társadalmi integráció, illetve a városiasodás eszközei voltak, s nagymértékben hozzájárultak a társadalom polgárisodásához. Társadalmi bázisukkal kapcsolatban fontos mozzanat, hogy az egyesületek életében a nők is részt vehettek; különösen a jótékonykodás volt az a terület, ahol a nők „büntetlenül kiléphettek az otthon kereteiből”.¹² Az egyre szaporodó egyesületeket, klubokat és kaszinókat – 1848-ban már mintegy ötszáz egylet működött országszerte, ebből nyolcvan Pest-Budán – a kormányzat nemegyszer gyanúval kezelte.¹³ Az egyletek és kaszinók társadalmi összetétele korántsem volt egyforma, noha a személyek tekintetében sok volt az átfedés. Amíg például a Nemzeti Casinóban túlnyomóan a nemesi származásúak tömörültek, az ezzel egyazon épületben működő Merkantil (Kereskedői) Casino más társadalmi rétegeket vonzott. Az elkülönülés azonban nem volt szigorú, a Nemzeti Casino a tagjai közé fogadott építészeket és művészeket is.¹⁴ Jelentőségük nem csupán a társadalmi kohézió megteremtésében volt számottevő, hanem az értékek kialakítását, elfogadottá válását illetően is.

Az egyesületi forma a magyarországi művészeti élet megteremtésének is fontos eszköze volt.¹⁵ A privát művészeti egyesületek annak az értékrendszernek az alakítói lettek, amely 1867 után az állami szférában intézményesült. Az egyesületi élet kiteljesedése nem a reformkor idejére tehető, az egyesületek inkább a század utolsó harmadában nyertek mind nagyobb publicitást, és töltöttek be jelentős társadalmi feladatokat. Műpártoló tevékenységük is ekkor volt a legélénkebb, miközben a társadalmi élet különböző, egymástól is elkülönülő rétegeinek sajátos reprezentációjához nyújtottak alkalmakat.¹⁶ A műpártolás udvari, hivatalos, illetve egyesületi és privát formái megmutatták a művészetfelfogás terén jelentkező különbségeket is. Amíg az 1867 utáni kormányok művészeti kultúrpolitikáját a társadal-

mi homogenitás megerősítésének szándékával egyrészt a köznevelés terén az államra háruló feladatok növelése, másrészt egyfajta „állami nacionalizmus” jellemezte, addig az egyesületi műpártolás az elit rétegek különböző igényeire épített.

A művészek a 19. század végén már nem csupán az állami megrendelések teljesítését, a vezető rétegek igényeinek szolgálatát tekintették feladatuknak. A l'art pour l'art gondolata, az autonóm művészet gyakorlata elszakította a művészek bizonyos csoportjait korábbi társadalmi kapcsolataiktól. Ennek az eltávolodásnak volt a jele, hogy a művészeti szempontok, ideológiák, képtémák és stílusművelemek között új jelentésrétegekkel gazdagodva megerősödött a társadalom peremén élők s kiemelten a falu világa felé forduló érdeklődés. A jelenség társadalmi hátterét nem csupán a szociális érzék megnövekedésének tulajdoníthatjuk, hanem egy ennél mélyebben ható kulturális átalakulásnak: annak, hogy a város és a falu dichotómiája tudatosodott. A művészek faluhoz fűződő kapcsolata ambivalenssé vált: **egyrészt mint saját nemzeti identitásuk részére tekintettek, másrészt, szinte ennek ellenére, egyre inkább a modern várossal szemben, külön értékeket megtestesítő – idegen – ellenvilágként látták azt.**¹⁷ A művészek a falut – mint a tiszta, eredeti élet színterét – szembeállították a városi élet „romlottságával”. A társadalom kettős kultúrájának ez a képzete: a falu és a város, a paraszti és a polgári világ eredendő (érték-) különbözőségének tudata vezetett a néprajzi emlékanyag számbavételéhez, sőt muzealizáláshoz, néprajzi múzeumok létesítéséhez. Ez a szembeállítás sok vonását tekintve a felvilágosodás kultúrafogalmára épült, mely történeti fejlődésének **korai szakaszában már magában hordozta ezt az ellentétet a „kulturált személyek” és a „közönséges népség” társadalmon belüli különbségtételeként, illetve a „kulturált” (vagy még gyakrabban „polgárisult, civilizált”) emberek és a „vadak vagy barbárok” társadalmak közötti megkülönböztetésének formájában.**¹⁸ A művészet terén a vidéknek ez az idegen-ismerősként jellemzett világa már a 18. században bő témát szolgáltatott a „pittoreszk” körébe tartozó művészetnek. A 19. század végén azonban már nem csupán műfaji keretek közötti, a művészeti praxison belüli jelenségekről volt szó, hanem

társadalmi mozgalomról, amely nem maradt meg a képzőművészet, az építészet vagy a stílusváltozások keretei között. A város/falu dichotómia társadalmi következményei közé sorolhatjuk a művészkolóniák létrehozását is, amelyek a legtöbbször nem valamiféle stílusközösség, művészeti egység megtestesítői voltak, hanem Európa-szerte a városokban és magában a modernitásban csalódott, a városból kivonuló, kiszakadni szándékozó művészek társaságai. Ezek a mozgalmak s városellenességük összefügg a modernitás különböző felfogásaival is. Azzal a „modernitással”, amely elutasította az európai kultúra hagyományait, s inkább a falu vagy a „vadak” originális világa felé fordult.¹⁹ **Kétarcú modernitás** volt tehát ez, amely a művészi újítások, az újszerű eszközök ellenére, alapjait tekintve, a romantikára visszavezethető konzervatív életeszmenyét képviselt.

■ MŰVÉSZETI OKTATÁS

Céhes mesterképzés, rajziskolák

A 18. századig az iparosok a mesterséghez szükséges ismereteket a céheken belül, az inasként, majd segédként végzett munka közben, a műhelyben sajátították el. Megismerték a termék elkészüléséhez szükséges munkafolyamatokat, megtanulták a speciális fogásokat. Az egyházi intézményekben – templomokban, kolostorokban – szükségessé váló iparismunkát gyakran az egy-egy szakmában tevékenykedő szerzetesek végezték el, s a szakmai fogásokra megtanították a velük együtt dolgozó világiakat is.

A 18. század közepétől a középkori céhrendszer felbomlásával, a manufaktúrák és a kisebbfajta gyárak elterjedésével a kézműipari tevékenység jelentősen átalakult. A munkafolyamatok specializálódása és szétválása miatt az iparostanulók ismeretszerzésének korábbi, közvetlen módja egyre kevésbé volt hatékony. Az iparosinasok általános képzésének megszervezésére a céhek tettek először kísérletet: a pesti Építőmesterek Céhének 1695-ös kiváltságlevele szerint szabályzatot dolgoztak ki a rajzoktatásról, 1726-ban pedig a rajzitanítás szükségességéről tanácskoztak. A kézműiparos inasok

szervezett rajzoktatása végül a művészeti akadémiák felügyelete alatt valósult meg. A bécsi Képzőművészeti Akadémia 1758-ban egy iparosképző iskolát (Manufakturschule) hozott létre, melynek vasárnapi **rajztanfolyamain az inasok, tanoncok ingyen sajátíthatták el a rajzolás és a tervezés alapjait.**

Magyarországon az 1723. évi országgyűlés LXX. törvénycikke javasolta ugyan a gimnáziumokban az építészeti rajzolás oktatását, a 18. században azonban csak néhány egyházi kollégiumban, gimnáziumban foglalkoztak rajzitanítással. A gyakorlati élet szükségleteit az oktatásban elsődrendű fontosságúnak tartó piarista gimnáziumokban architektura civilis (polgári építészet) néven folyó rajz- és építészettanítás keretében a diákok az építészeti alapelemek ábrázolásával, épületalaprajzok készítésével foglalkoztak, s tanultak építészettanulmányi ismereteket és stílustant is.²⁰

A hazai közoktatás – s ezen belül a társadalom minden rétege számára elérhető rajzitanulás – intézményi kereteit Mária Terézia 1777-ben kiadott **tanügyi rendelete, a Ratio Educationis** alakította ki, mely egységesítette és állami felügyelet alá helyezte az oktatásügyet.²¹ **A rendelet az alapképzést** nyújtó városi anyanyelvi (elemi) iskolákban lehetővé, az elemi iskolai tanítók képzését végző, gyakorló iskolaként működő kiemelt anyanyelvi iskolákban (normaiskola) pedig kötelezővé tette a rajzitanítást. **A tankerületek székhelyén létrehozott normaiskolákban a rajzot** szaktanárok oktatták, hogy a később kézműves vagy kereskedelmi pályán elhelyezkedő tanulók minél jobban elsajátíthassák a szakmájukhoz szükséges rajzkészséget.²²

Az 1770-es évek végétől a nagyobb városokban **rajziskolákat (schola graphidis) hoztak létre, melyek leggyakrabban a normaiskolák, a gimnáziumok, a líceumok vagy a királyi akadémiák épületében** kaptak helyet, s a befogadó intézmények biztosították a felszerelést és a szaktanárokat is. 1778-ban – hogy a művészek és az iparosok mesterségbeli tudásukat tökéletesíthessék – a budai egyetemen is bevezették a nyilvános rajzoktatást. A rajziskolákban hétköznapokon az iskola tanulóit, vásár- és ünnepnapokon pedig az inasokat, a kézművestanoncokat, illetve a műkedvelő lakosokat tanították rajzolni. Az alsó fokú iparoktatás első központilag szervezett

formáját jelentő rajziskolák alapvető célja az volt, hogy tanulóik műiparossá válva képesek legyenek értelmezni az eléjük kerülő alaprajzokat, tervrajzokat és mintákat, s maguk is tudjanak szakrajzokat készíteni.²³

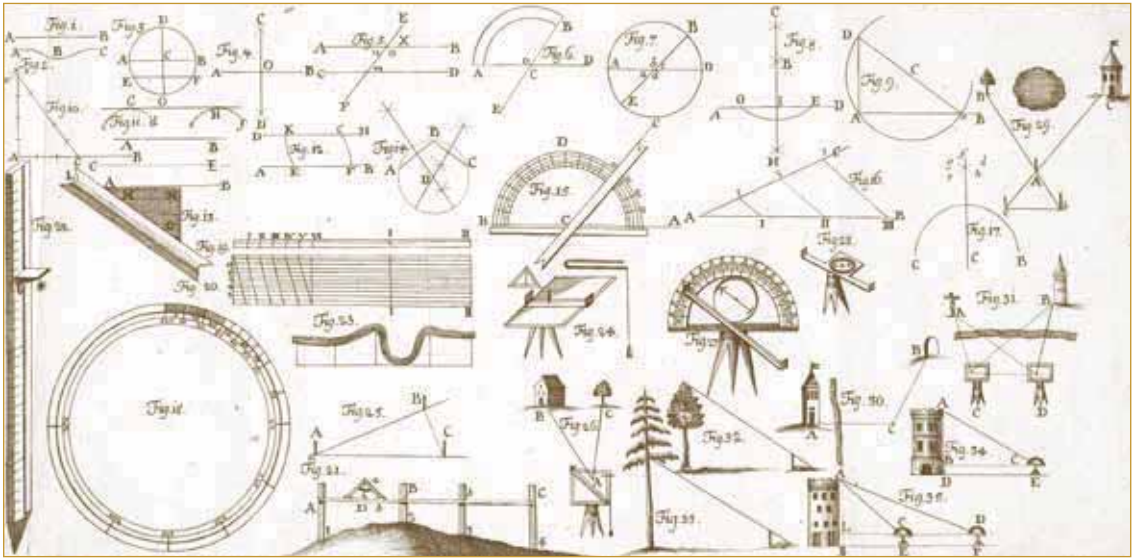
A rajztanítás módszerét a magyarországi iskolák számára Johann Ignaz Felbiger 1774-ben Bécsben **kiadott szabályzata** (*Allgemeine Schulordnung für die deutschen Normal-, Haupt- und Trivialschulen*) alapján dolgozták ki. A tanulók az alakrajz gyakorlása mellett az ábrázoló geometriai alakzatok, oszloprendek, egyszerűbb épületek rajzolásán keresztül megismerkedtek az építőművészet alapfogalmaival, **rajzkészségük fejlesztése érdekében pedig mintalapok** után ornamentális dekorációkat (például antik díszítéseket, virágokat) készítettek.

Bár a rajztanítás általánossá tételének elsődleges célja a Habsburg Birodalom többi országához hasonlóan nálunk is az iparosinasok képzése s ezen keresztül a kézműipar színvonalának emelése volt, a műhelyekben való elfoglaltságuk miatt a kézművestanoncok nem látogatták rendszeresen a foglalkozásokat. A *Ratio Educationis* **rajzoktatásra** vonatkozó, 1783-ban közzétett végrehajtási utasítása, mely részletesen ismertette a szervezési és szabályozási kérdéseket s a felhasználható minták forrását, kötelezte az inasokat a részvételre a városi rajziskolák vasárnapi rajzoktatásán.²⁴ 1786-ban a Helytartótanács is elrendelte, hogy a rajziskolákat működtető városokban egyes szakmák (például kőműves, kőfaragó, asztalos, lakatos, aranyműves, paszományos, fazekas) céhlegényei addig nem válhatnak mesterekké, amíg nem szereztek bizonyítványt arról, hogy legalább egy évig rajzoktatáson vettek részt. 1795-ben újabb rendelet jelent meg, mely szerint azokban a városokban, ahol normaiskola működik, csak az lehet inas, aki bizonyítvánnyal igazolja, hogy az iskola negyedik osztályát és ezzel párhuzamosan a rajziskolát elvégezte. Ezeket a rendelkezéseket az 1806-ban kiadott második *Ratio Educationis* is megerősítette, éppúgy, mint azt a korábbi előírást, mely a nagyobb mezővárosi és városi elemi iskolákban tanuló, iparosnak vagy kézművesnek készülő fiatalok számára kötelezővé tette a rajzoktatást, „ha van helyben e tevékenységet oktató rajziskola”. Azt, hogy az inasok és legények

rajzoktatásra kötelezése nem járt mindig sikerrel, nemcsak a rendeletek gyakori megerősítése jelzi, **hanem az is, hogy korabeli források szerint pénzért** lehetett vásárolni bemutatandó mesterrajzokat és rajziskolai bizonyítványokat.²⁵

A céhek és a művészeti akadémiák között a műiparosképzés és a mestervizsgák felügyeletének jogáért vívott harc az akadémia győzelmével ért véget: a városi rajziskolák és az iskolai rajzoktatás fellett az 1780-as évek elejétől a bécsi akadémia, illetve a rajziskolák közös főigazgatója gyakorolt felügyeletet. A rajzoktatás alapját jelentő mintarajzokat a hazai iskolák részben Bécsből kapták, részben a helyi rajztanárok készítették őket, munkájukba bevonva a legtehetségesebb tanulókat is. A helyi rajztanárok által készített mintarajzokat – az akadémia jóváhagyása után – alkalmanként nemcsak saját iskolájuk, **hanem más hazai rajziskolák is használták az oktatásban**. A főhatóságok a rajziskolákból beküldött munkák alapján figyelemmel kísérték az intézmények tevékenységét is. II. József 1783-as rendelete jelentéstételi kötelezettséget írt elő az oktatási eszközökről és az iskolák működéséről. 1787-ben az Udvari Kancellária a Helytartótanács útján összeíratta a hazai rajziskolák tanáraival, hogy milyen felszereléseik vannak, s miket kell még beszerezniük.²⁶

A második *Ratio Educationis* nyomán a mérten és a rajz oktatásához egy 1780-tól számos kiadást megért német nyelvű könyvet (*Anleitung zur Meßkunst zum Gebrauche der Nationalschulen im Königreiche Ungarn und den damit verbundenen Staaten*) használtak (I/1. kép). 1804-ben, illetve 1807-ben Sárvári Pál debreceni rajztanár magyar nyelvű tankönyvet adott ki, melyben hangsúlyozta, hogy a rajztudás nemcsak a kézműves mesterségek gyakorlói számára fontos, hanem a magasabb műveltségre, tudásra törekvőknek is²⁷ (I/2. kép). Magyar nyelvű, saját maga által illusztrált rajztanönyveket jelentetett meg az 1820-as évek elején a debreceni építész, rézmetsző és rajztanár, **Bereg-szászi Pál is**²⁸ (I/3. kép). A hazai rajziskolák korai működéséről viszonylag kevés levéltári adat maradt **fenn, azt sem tudjuk pontosan, hány elemi iskola** mellett volt rajziskola. Az bizonyos, hogy a 18. század végén Pozsonyban, Budán, Pesten, Győrben, Nagyváradon, Kassán, Sopronban, Pécsen, Székes-



I/1 ■ Illusztráció az *Anleitung zur Meßkunst zum Gebrauche der Nationalschulen...* című könyvből, 1780

I/2 ■ Beregszászi Péter: *Vénusz*. Illusztráció a *rajzolás mesterségének kezdete* című könyvből, 1807

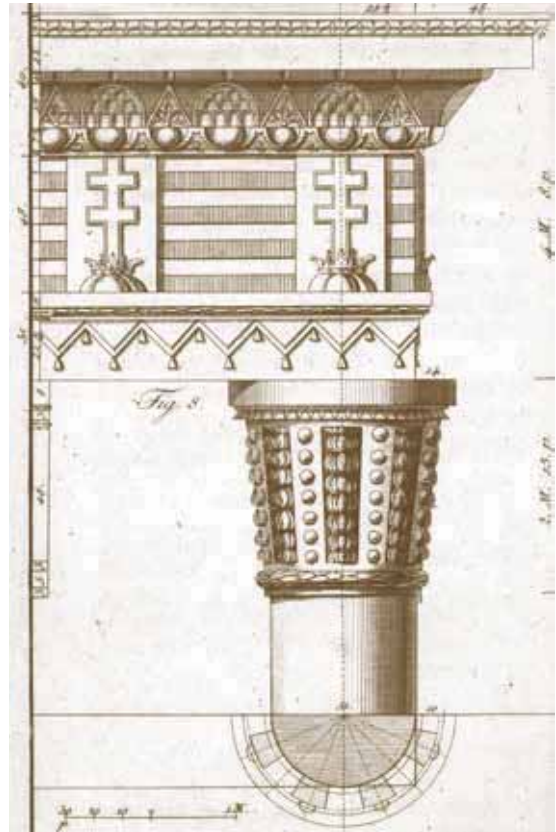
fehérváron, Selmecbányán, Körmöcbányán, Kolozsvárott,²⁹ Nagykárolyban és Temesvárott már folyt rajzoktatás. Az első időkben a legnagyobb nehézséget a szakképzett rajztanítók, illetve a felszerelések – elsősorban a jó minőségű mintarajzok – hiánya okozta. Egyes iskolák felvirágzása többnyire helyi kezdeményezéseknek, egy-egy lelkes rajztanár tevékenységének volt köszönhető.

Az Udvari Kancellária engedélyével 1778-ban kezdte meg működését a Budai Rajziskola, a *Schola Graphidis Budensis*. Vezetője, Siegwarth József – aki rövid ideig a nagyváradi rajziskolában is tanított – 1787-ben nemcsak a meglévő taneszközök listáját készítette el, hanem figyelmet fordított a hiányzó felszerelésre is. Az iskolának 249 mintarajza volt, mely elsősorban építészeti rajzokból és ornamentális mintalapokból állt.³⁰

Az elsők között létrehozott pozsonyi rajziskolában Johann Nepomuk Schauff rajztanár jelentése szerint 1787-ben 135 rajzminta volt, az egyszerű vonalmintáktól az építészeti rajz elemeit, az oszloprendeket stb. bemutató sorozatokon, illetve különböző épülettípusok teljes rajzain keresztül iparművésze-



ti tárgyak és antikizáló díszítmények ábráiig (1/4. kép). A pozsonyi rajziskolába 1786-ban 25 tanuló és 62 iparostanonc járt. A viszonylag jól felszerelt kassai rajziskolában az oktatás 1781-ben kezdődött el. A Simai Kristóf vezetésével működő iskolában a mintalapokon túl kiemelkedően magas (665) volt a rézmetszetek száma, s számos olyan építészeti szakkönyvvel is rendelkeztek, melyeket az 1783-as rendelet ajánlott beszerzésre.³¹ Péccett 1786-ban Buck József vezetésével indult meg a rajztanítás, akinek 1815-ben bekövetkezett halála után fiát, Buck Ferencet bízta meg az oktatással. Az iskola két rajztermének egyikében a tanoncok, a másikban az iparoslegények tanultak rajzolni.³² A győri rajziskola a helyi nemzeti főiskola keretein belül, annak épületében működött, 1787-től a korábban Nagyváradon is rajzot tanító piarista szerzetes, nyelvész Révai Mik-



1/3 ■ Illusztráció
Beregszászi Pál *A szabad kézzel való rajzolás tudományának kezdete* című könyvéből, 1823

1/4 ■ Illusztráció
Johann Nepomuk Schauff *Theorie der Säulenordnungen...* című könyvéből, 1790



lós vezetésével (I/16. kép). A rajziskolát a főiskola növendékein kívül elsősorban az iparostanoncok látogatták, akiket Révai vásár- és ünnepnapokon délelőtt és délután két-két órában tanított rajzolni.³³

A Debreceni Református Kollégium diákjai már az 1780-as években tanultak rézmetszést. Karacs Ferenc iskolai használatra geometriai ábrák metszet-sorozatát készítette el, s az 1800-as években Eröss Gábor és Eröss János vezetésével a diákok is részt vettek az iskolai földrajzi atlaszok metszésében, illetve a természetrajzi tankönyvek illusztrálásában. Az 1813-ban létrehozott városi rajziskolában Kiss Sámuel, 1819-től pedig Beregszászi Pál oktatta a rajzot. Az inasok és iparoslegények mellett a református kollégium és a piarista gimnázium tanulói is látogatták az iskolát, ahol építészeti, katonai és ipari alaprajzok készítését, illetve szabadkézi rajzot tanítottak.

Pyrker János László egri érsekké való kinevezése után, 1827-ben megalapította az egri városi rajziskolát, hogy elősegítse az iparostanoncok szakmai képzését.³⁴ Joó János, a rajziskola tanára egy 1841-ben megjelentetett, a művészeti oktatással is foglalkozó könyvében³⁵ a hazai rajziskolák fogyatékosai között említette a mintalapok és gipszöntvények hiányát. A hazai középfokú szak- és rajzoktatásban fontos szerepet vállalt az 1846-ban megnyíló pesti királyi József Ipartanoda, melynek terveit a Helytartótanács kérésére 1841-ben báró Mednyánszky Alajos, az országgyűlés tanügyi bizottságának elnöke dolgozta ki.³⁶ Mednyánszky olyan reáltanodák felállítását szorgalmazta, melyek befejezésekor a tanulók az egyetemen vagy az ipariskolában (schola industrialis) tanulhatnak tovább. A József nádor hivatalba lépésének ötvenedik évfordulója alkalmából megnyíló ipartanoda feladata a reáلتudományok művelése, illetve magyar ipari szakemberek képzése volt.

Az állam vagy a városok által fenntartott rajziskolák mellett magánkezdeményezésű rajzoktatás is folyt. A nemesek gyermekeit külföldi származású vagy a bécsi akadémián végzett magyar művészek tanították rajzolni, s a vagyonosabb polgárok is elküldték gyermekeiket a művészek műtermeiben tartott magánórákra. A sajtóban megjelent hirdetések szerint néhány képzőművész és rajztanár hiva-

tásszerűen vállalt rajz- és festésoktatást, s némelyikük kisebb magániskolát is létrehozott. Ezekben a hangsúlyt többnyire nem a gyakorlati célú iparrajz oktatására, hanem – a hazai akadémiai képzés hiányát pótlandó – a képzőművészetben tehetséges fiatalok kiművelésére helyezték. 1797-ben Vogel Eszter Pesten létrehozandó lánynevelő intézetében „az Akadémiai Original' formák' szerént való” festést és rajzolást akart tanítani,³⁷ Landau Lénárd festő és rajzprofesszor az 1820-as évek végén pesti figura-rajzoló és szobrászati iskoláját hirdeti. Az Orczy család támogatásával meginduló iskolában – hangsúlyozza a művész – az érdeklődők antik műalkotásokról készült gipszmásolatok utáni rajzot, portréfestést és szobrászatot tanulnak.³⁸ Barabás Miklós festő 1844-ben nyitotta meg rajz- és festőiskoláját. A magániskolák közül a legjelentősebb – mint látni fogjuk – Marastoni Jakab festőiskolája volt.

A bécsi Képzőművészeti Akadémia szervezete 1850-ig

A hazai művészképzésben – a 18. századhoz hasonlóan – Bécs központi szerepe a 19. század első felében is meghatározó volt.³⁹ Az Osztrák Birodalom s benne a Magyar Királyság alattvalóinak felsőbb művészeti képzésére a bécsi Képzőművészeti Akadémia szolgált.⁴⁰ Összmonarchiai intézményi jellegét hangsúlyozta például Wenzel Anton Kaunitz-Rietberg kancellár tanácsadójának, Joseph von Spergesnek 1788-ban az államkancellárhoz intézett beadványa, mely szerint az akadémiának „egyesítenie kell a Monarchia összes német és magyar kiemelkedő festőjét és szobrászát”.⁴¹ A bécsi akadémia magánalapítású elődje 1751-től működött császári intézményként (Hofakademie), majd 1772-től, fokozatos reformokon keresztül, főként Sperges előkészítő munkálatai és Kaunitz-Rietberg szándékai alapján a „képzőművészetek egyesített akadémiájává” (Vereinigte Akademie der bildenden Künste) alakult át.⁴² Bár az átalakulás az alapvetően Gerard van Swietennek, a felvilágosult művelődéspolitikai úttörőjének elképzelése nyomán 1752-től megvalósított egyetemi reformokkal függött össze,⁴³ az akadémia ügyeiben Kaunitz-Rietberg befolyása

érvényesült.⁴⁴ Az államkancellár elérte, hogy az akadémia fenntartására külön alap (Fond zur Beförderung der Bildenden Künste) szolgáljon, s annak léte ne függjön az oktatási intézmények számára Mária Terézia idején létrehozott, a feloszlott jezsuita rend vagyonából és más forrásokból származó Tanulmányi Alaptól.⁴⁵

Az intézmény új státútumát Kaunitz-Rietberg Mária Teréziának nyújtotta be 1773-ban. E szerint a festőakadémiával egyesíteni kell több művészeti oktatást folytató intézetet és iskolát, így a vésnök- és metszőakadémia (Kupferstecher-, Gravier- und Bossierakademie) mellett az építészek képzését végző Baukunstschulét is. A megreformált akadémián öt iskolát alakítottak ki: a festő- és szobrásziskolát a hozzá csatlakozó elemi történelmi rajzképzéssel; a rézmetsző; a szobrászati; a metsző és éremvéső; végül pedig az építészeti iskolát. A státútum kihirdetésére nem került sor, noha hatályosnak tekintették azt, az átalakulás pedig II. József idején is folytatódott. A festő- és szobrásziskolában melléktárgyakként oktatták a történelmi-, a tájkép-, a virág- és az állatfestészetet. 1783-ban II. József elrendelte, hogy a céhek addigi képzési monopóliuma is az akadémiához kerüljön, s 1786-tól új részlegként az akadémiához csatolták a „manufaktúra-rajziskolát” is.⁴⁶ 1783-tól az akadémia alá rendelték a birodalom egészében az elemi rajzoktatást az összes alacsony normál és főiskolában, amelynek eredménye Magyarországon a szélesebb körű rajzoktatás bevezetése és az iparosképzés fejlődése volt.⁴⁷

Az egyesített akadémiai oktatás megteremtésének nemcsak a felvilágosult abszolutizmusnak az állampolgárok nevelésével kapcsolatos felfogása volt az alapja, hanem az állami merkantilizmus igényei is indokolták. Az iparos- és művészképzés összefüggése az iparfejlesztéssel Európa-szerte az akadémiák alapításának fontos mozzanata volt. A bécsi akadémiát a magyarországi művésznövendékek mellett mesterképzés céljából iparostanoncok is felkeresték. A hallgatók harminc százaléka tanult a festészeti és szobrászati kurzusokon, s magas volt az építész-hallgatók száma is.⁴⁸ A növendékek közül legtöbben Pest-Budáról jöttek. A vésnöki és kispasztikai iskolába kevesen iratkoztak be, köztük volt Ferenczy István is. A Bécsben tanuló diákok összetételében

a polgári, vállalkozói rétegek, a kereskedők és a hivatalnokok gyermekeinek aránya túlsúlyban volt a nemesi származásúakkal szemben.

II. József uralkodása óta a tanügyi kérdéseket egyfajta birodalmi autarkia és elzárkózás jellemezte, amely az akadémiai oktatás terén is érvényesült: a tanulók külföldi intézetekbe történő áramlását megakadályozandó nem csupán az alapoktatás intézményei épültek ki a birodalomban, hanem a magas fokú művészképzése is.

A bécsi Képzőművészeti Akadémia Kaunitz-Rietberg idejétől kezdve közvetlenül az államkancellár felügyelete alá tartozott (Protector), aki e funkciójában a császárt helyettesítette. Az akadémia ügyeivel az uralkodó által kinevezett elnök (Präsident) – magas rangú hivatalnok – foglalkozott, míg az intézményt a művészek köréből választott igazgató (Rector, Director) irányította. Bár a működést érintő döntések az udvari adminisztráció szintjén születtek, a 18. század utolsó harmadában megalakult egy, az akadémia tagjaiból álló testület, az Akadémiai Tanács, mely titkos szavazással döntött az új tagok felvételéről.⁴⁹ Nem csupán a társadalmi helyzet – „akadémiai festő, szobrász, építész” – miatt volt jelentősége az Akadémiai Tanács sajátos autonómiájának, hanem azok miatt a különleges jogok és kötelezettségek miatt is, amelyek a tagsággal jártak. Miután II. József 1783-ban a céhekben folyó mesterképzést is az akadémia alá rendelte, a tagok mentesültek a céhes kötöttségek és a városi bíraskodás alól, adókedvezményekben részesültek, s előnyt élveztek a professzori és rajztanári kinevezéseknél. Annak ellenére, hogy az akadémiai oktatás központjában kezdettől fogva a történelmi műfajok álltak, akadémiai taggá nem csupán történelmi festő vagy szobrász válhatott. Az archívumok felsorolásaiiban a festő, szobrász, építész vagy „történelmi festő” megjelölés mellett megtalálhatók virág-, táj- és portréfestők, miniatűr képek festői, pasztellisták, sőt udvari hízmesterek, gemmametszők és a különböző sokszorosító műfajok képviselői is.

1812-ben a festő- és szobrásziskolába beolvasztották a metszőket, s így négy iskola alakult ki: a festők, szobrászok, rézmetszők iskolája külön igazgató vezetésével, az építésziskola, az éremvéső, valamint az alkalmazott rajzművészeti iskola (Ma-

1/5 ■ Schallhas Károly Fülöp: *Tájkép gázlóval*, 1793

nufakturschule) egy-egy direktor igazgatásával. Az intézmény autonómiáját erősítő szervezeti változások keretében I. (II.) Ferenc császár – a Klemens Wenzel Lothar von Metternich által benyújtott új statútum keretében – az akadémiát a nemzet művészeti hatóságává (Kunstbehörde der Nation) emelte, amely az akadémia elnökéből, titkárából és előadójából, illetve magából az Akadémiai Tanácsból állt.⁵⁰ Ez a funkciója 1850-ig állt fenn, amikor az intézmény a vallás- és közoktatásügyi minisztérium hatáskörébe került.⁵¹

Az Akadémiai Tanács döntött a díjakról és az állami ösztöndíjakról. 1772 és 1794 között a legmagasabb díjnak az udvari érem (Hofpreis, Großer Preis) számított. A Paul Anton von Gundel által 1772-ben alapított díj különböző műfajokban jeleskedő hat tanuló évenkénti kitüntetésére adott lehetőséget. A bécsi akadémia működésében változást jelentett, hogy a Lombard-Venei Királyság megalakulásá-

val (1815) a velencei, milánói és bolognai művészeti akadémiák is az osztrák államigazgatás fennhatósága alá kerültek. Heinrich Friedrich Füger memorandumot nyújtott be egy összmonarchiai művészeti akadémia létesítésére, de ez nem valósult meg, ahogy az Osztrák Birodalom „testvérakadémiáinak” szorosabb összevonására irányuló, 1815 és 1848 közötti kísérletek is sikertelenek maradtak.⁵²

Magyarországon a 19. század első felében az akadémia „császári és királyi” intézményi jellege érvényesült, vagyis a növendékek felvételénél nem jelentett külön szempontot a származás helye, ahogy az anyanyelv és a vallás sem.⁵³ A bécsi Képzőművészeti Akadémia matrikulái 1790 és 1850 között mintegy 3200 Magyarországról származó személyt regisztráltak. A 19. század első felében az újabb kutatások szerint – a születési helyek és a nevek alapján ítélve – közülük a magyarok létszáma volt a legmagasabb.⁵⁴ Néhány magyarországi származású művész

az akadémiai tagságot is elnyerte, 1790-ben például a pozsonyi születésű Schallhas Károly Fülöp (I/5. kép) Salomon Gessner idilljének témájában festett tájképpel. Joseph Daniel Böhm (Böhm József Dániel), Hild József és idősebb Markó Károly (I/6. kép) 1836-ban nyerte el az akadémiai tagságot, miután Metternich javaslatára az intézmény státútumát kiegészítették a külföldi vagy meghívott tagság intézményével.⁵⁵ Ez a dátum jelzi a „nyitás” politikájának érvényesülését a bécsi akadémián. A szabadságharc után, az abszolutizmus légkörében jelentősen csökkent a bécsi Képzőművészeti Akadémiát felkereső magyar hallgatók száma, de a kiegyezésig még mindig meghaladta a német művészsképzőket, a düsseldorfi, a müncheni⁵⁶ és a berlini akadémiát felkeresők arányát. 1849–1867 között 53 magyar hallgató látogatta a német városok művészeti intézményeit.⁵⁷

Az akadémiai képzés iránya és módszerei, ösztöndíjak és tanulmányutak

Az 1772-ben megreformált bécsi Vereinigte Akademie der bildenden Künste tanmenete sok vonatkozásban a párizsi akadémiaét követte. A képzés alapja Bécsben is a rajzoktatás volt,⁵⁸ melynek három szintje épült egymásra: az elemi rajz, amely metszet- vagy rajzelőképek másolását jelentette, az antik szobrok, illetve gipszmásolataik, végül pedig az élő modell utáni rajz. A másolandó rajzokat az akadémia professzorai készítették, elsőként Jacob van Schuppen, az akadémia alapítója, aki párizsi tanulmányainak anyagából is hozott rajzokat. Ezek készítése, illetve metszetek beszerzése később is a professzorok feladata volt.⁵⁹ Műfaji szempontból a legfontosabbnak a „nagy művészetnek” tekintett

I/6 ■ Idősebb Markó Károly: *Olasz táj*, 1838



históriai tárgyak számítottak, azok az alkotások, melyek morális értelmet hordoztak. A klasszicizmus ideáinak megfelelően a Rómába küldött akadémiai ösztöndíjasok képzésének végső célját Kaunitz-Rietberg, a bécsi akadémia protektora a „nagy história”, illetve a „nagy művészet”: a „megfestett emlékmű” megalkotásában határozta meg.⁶⁰ Kaunitz-Rietberg azt is hangsúlyozta, hogy az antik előképek nyomán a „magasztos” művészet elérésére kell törekedni.⁶¹ Ez az akadémiai hagyományok követését jelentette, hiszen a „nagy művészet” fogalma, amelyen a históriafestészetet, illetve magát a „nagy stílust” (*magnifica*) értették, már a francia akadémia klasszikus korszakában kialakult.⁶²

A mintaképek elsajátításának legfontosabb színtere Itália, s különösen Róma volt. Kaunitz-Rietberg az itáliai utak hagyományára utalva és Johann Joachim Winckelmann kifejezését használva⁶³ a római képzés célját a „nagy művészet” elsajátításában látta, mivel „az antik előképek után a nemes egyszerűség, csendes nagyság, a kényszeredettségnélküli, ám finom kifejezés, a figurák könnyed körvonalai, kiváltképpen a korrekt rajz alkotják az igaz, a szép és emelkedett művészetet, amelynek elérésére Raffaello óta törekszik a római iskola”.⁶⁴ A bécsi akadémia klasszicizmusának iránya 1800-ra kiteljesítette Winckelmann és Anton Raphael Mengs művészetelméletének alap gondolatait, miközben az új művészet képviselői és protektorai elutasították a barokk és a rokokó stílus „barbarizmusát”.⁶⁵

Kaunitz-Rietberg és az udvar célja a klasszicizmus művészetének és stílusának támogatásával a birodalmi reprezentáció igényeinek kielégítése volt. Az udvar és az akadémia által pártolt klasszicista festészet és szobrászat témáit elsősorban az antik történetek és vallásos témák alkották, illetve az allegóriák, melyek gyakran aktuálpolitikai tartalmakat fejeztek ki.⁶⁶ Leopold Kiesling Rómában készített nagy márványszobra, mely Mars és Venus ölelkező alakját ábrázolja a lábuknál megbújó Cupidóval (1808) – ahogy a művész írta az akadémia protektorának –, a Napóleon és az Osztrák Birodalom közötti pozsonyi békére utal.⁶⁷

Az udvar által pártfogolt „nagy művészet” példái-
nak tehát az antik szobrászat emlékei és Raffaello
stanzái, késői művei és követőinek alkotásai számí-

tottak, a stílus elsajátításához ezeknek a műveknek a másolása vezetett.⁶⁸ A szükséges segédesszközök beszerzése és bővítése – attól kezdve, hogy az intézmény protektora Rómában új gipszöntvényeket készíttetett az ottani antik szobrokról az akadémia számára – folyamatos volt.⁶⁹ A kancellár kérésére Mária Terézia másolás céljára átengedte a császári gyűjtemény kiállításra nem kerülő antik szobrait és büsztjeit, valamint a császári könyvtár egyes darabjait. 1773-ban újrarendezték a Rézmetsző-akadémia már Jakob Matthias Schmutzer idején is létezett könyvtárát, s gazdag metszet- és rajzanyagát.⁷⁰

A klasszicizmus időszakában a másolás kiemelt szerepe az oktatásban korántsem jelentette a művészi invenció és az eredetiség hiányát. Az akadémiai mesterek szemléletében a másolás a művészeti kánon elsajátítását jelentette; a létrehozandó új alkotásnak – a neohumanizmus nagy szellemi áramlatának vonzásában – a művész alkotó géniuszának megfelelően kellett kielégítenie a „nagy művészet” iránti igényeket.⁷¹ Kaunitz-Rietberg úgy vélte, hogy a német festők megrekedése a másolás színvonalán műveltségi hiányaikra vezethető vissza, ezért kívánta meghonosítani a művészeti elméletek oktatását az akadémiaán. Levelezéséből és a császárnak írt előterjesztéseiből kiderül, hogy az akadémia által finanszírozott itáliai ösztöndíjak célja – a régi művészet nagyszabású alkotásainak megismerésén keresztül – a művész géniuszának kifejlesztése. Winckelmann műveinek újabb elemzése – főként Anton Raphael Mengshez fűződő kapcsolata alapján – arra utalnak, hogy a görög művészet utánzásának általa sürgetett módszere a német művészet felvirágoztatását célozta. A Rómában, majd Madridban élő Mengs követője, Anton Maron, a római Accademia di San Luca titkára, Kaunitz-Rietberg egyik tanácsadója volt a bécsi akadémia átszervezésében.

A klasszicista kánon elsajátításának az udvari hivatalnokok által megfogalmazott igénye a bécsi akadémiaán az itáliai ösztöndíjak és utazási támogatások rendszerének kialakításához vezetett. II. József idején számos további stipendiumot is alapítottak, melyek főként az osztrák örökös tartományokra vonatkoztak.⁷² Az 1772–1848 közötti időszakban a római ösztöndíjasok kiválasztásának a fő célja az volt, hogy megfelelő tanerőket képezzenek az aka-

démia különböző iskolái számára. Az ösztöndíjasok közül Heinrich Friedrich Füger 1783-tól, a szobrász Franz Anton Zauner pedig 1796-tól számított az intézmény tanerői közé; Zauner 1806-tól az akadémia festő- és szobrásziskolájának igazgatója lett. Az első római ösztöndíjasok 1772-től kezdve két évet tölthettek Rómában. Füger Rómából írt beadványában kezdeményezte, hogy az akadémiai ösztöndíjasok a római régiségek és az itáliai reneszánsz művészet tanulmányozására nem csupán egy vagy két évet, hanem hosszabb időt tölthessenek az Örök Városban, így az ösztöndíjat háromévesre bővítették.⁷³ Az 1772-től kiosztott akadémiai nagydíjak is együtt járhattak a római ösztöndíj lehetőségével, ez azonban nem vált általános szabállyá. Az akadémia ösztöndíjasként, de az uralkodó által pártfogolt művészek is Rómában a Palazzo Veneziaában kaptak helyet az ott működő osztrák követség felügyelete alatt. Ugyanitt **már korábban alumnátussal rendelkezett a milánói, a velencei és a bolognai akadémia is.** Az osztrák pápai követ, Ludwig Adam de Lebzelter, Metternich munkatársa 1814-ben tervezetet dolgozott ki, hogy az azokban a városokban működő akadémiák, **melyek a bécsi kongresszus megegyezése keretében osztrák fennhatóság alá kerülnek, a bécsi akadémia alá legyenek rendelve, s a Palazzo Venezia továbbra is adjon helyet az innen jövő növendékeknek.**⁷⁴

Az itáliai ösztöndíjak a napóleoni háborúk idején akadoztak. A tanárok régebbi generációja: Heinrich Friedrich Füger, Franz Anton Zauner, Jakob Matthias Schmutzer, Hubert Maurer és Franz Caucig még a 18. században nyerték el a római ösztöndíjukat és jutottak képzéshez az akadémia támogatásával. Őket a történeti festő Joseph Abel, a szobrász Leopold Kiesling, illetve az építész Pietro Nobile követte 1801-től Rómában. A 18–19. század fordulóján és a 19. század első évtizedeiben az akadémia meghatározó tanáregyénisége négy klasszicista művész: **Heinrich Friedrich Füger és Johann Baptist Lampi** festő, Franz Anton Zauner szobrász és Pietro Nobile volt. A professzorok következő generációja ezek tanítványai közül került ki.

Az ösztöndíjasoknak egy nagyobb szabású művel kellett bizonyítaniuk művészi fejlődésüket.⁷⁵ Az 1801-ben kiküldött ösztöndíjas, Pietro Nobile beutazta egész Itáliát, s számos rajzot készített ókori

és újabb épületekről. Kérése ellenére az uralkodó **nem engedélyezte, hogy az akadémiai alap terhére más városokba, főként Párizsba utazzon.**⁷⁶ Az udvar, illetve az akadémia nem támogatta a német vagy a francia akadémiákon végzendő tanulmányokat. Kivételt képeztek a rézmetszők és éremvésznökök, akik lehetőséget kaptak párizsi vagy londoni tanulmányok folytatására. A szélesebb horizontot jelentő európai tanulmányút első ízben 1839-ben az uralkodó engedélyével és az akadémia finanszírozásával August Sicard von Sicardsburg és Eduard van der Nüll építészek számára vált lehetségessé.

A rajzolásra és másolásra építő akadémiai oktatás kritikáját 1808-ban fogalmazták meg a „Lukasbund” tagjait alkotó romantikus és pietista szemléletű festők. Ők sem magát a másolást, hanem főként **annak teoretikus alapjait, a winckelmannizmust és a Mengs-féle akadémiai kánont** utasították el. Az új kánont Raffaello korai műveiben, s a Raffaellót megelőző „naiv” keresztény művészek – mint például Fra Angelico és Perugino – munkáiban fedezték fel. Az újfajta művészi felfogást képviselő művészek – Johann Friedrich Overbeck, Franz Pforr, Joseph Sutter, Ludwig Vogel, Joseph Wintergerst és Konrad Hottinger – elhagyták Bécset és Rómában telepedtek le.⁷⁷ **A bécsi akadémia új protektora, Klemens Wenzel Lothar von Metternich herceg és az Akadémiai Tanács tagjai nem pártfogolták ezt az új irányt.** Metternich elutasította az új, „ónémet” modort, **ahogyan azt is, hogy a bécsi akadémia a nagy-német szellemiségű művészet pártfogója legyen, s mint császári intézmény működési körét az egész német nyelvterületre kiterjessze.**⁷⁸

A történeti festészet terén a változások az 1810-es évek közepétől kezdve figyelhetők meg: az akadémiai mesterek életművében megjelentek a Habsburg Birodalom hőseit ábrázoló témák, illetve az uralkodó reprezentációjának jelenetei. Az akadémian tanító, Párizsban is tanult Peter Krafft festő kezdetben szintén a klasszicizmus képviselője volt, későbbi nagy méretű festményein azonban **már nem antik témákat, hanem monumentális zsánereket és ceremonális jeleneteket festett** (*A katona búcsúja és hazatérése, I. (II.) Ferenc bevonulása Bécsbe 1814-ben, Az asperni csata stb.*). Krafft professzortársai inkább a históriafestés területén

hoztak újat: Anton Petter (*I. Miksa császár és Bur-gundi Mária*), majd **Leopold Kupelwieser történeti képei** a Habsburg-dinasztia régebbi hőseinek életével foglalkoztak. Műveiket nem véletlenül hozta kapcsolatba az Österreichische Galerie Belvedere kiállítása a „Gott erhalte” szellemével.⁷⁹ **Ezeknek a műveknek az értelmezéséhez figyelembe kell venni a bécsi kongresszus (1815) után bekövetkezett restaurációs fordulatot.** Az ún. Karlsbadi határozatok (1819), majd a Metternich szorgalmazása nyomán kialakított új rend, illetve a frankfurti német „parlament” által elfogadott Szövetségi Akta (Bundesacte, 1820) a „monarchikus princípiumra” mint a Szent Szövetség hatalmi struktúrájának egyedüli alapjára hivatkoztak.⁸⁰ Carl von Lützow akadémia-története a **nemzeti témák kapcsán ezekre a határozatokra utal,** amelyek egyben eltávolodást is jelentettek a felvilágosodott abszolutizmus teoretikus alapjaitól: „nem az általános teóriákból, nem az idegen példákból, hanem a hazai (vaterländisch) fogalmakból, a hazai történelemből, a hazai jogból kell a Német Szövetség VIII. cikkelyét értelmezni, mindenekelőtt pedig a monarchikus princípium fenntartásából, amelyhez Németország soha nem lehet büntetlenül hűtlen.”⁸¹ **A történeti festészet programjain nyomot hagyott** mind a Metternich-féle konzervatív monarchikus fordulat, mind Joseph von Hormayrnek, az *Oesterreichischer Plutarch* című sorozat és két honismereti folyóirat kiadójának a kísérlete egyfajta közös birodalmi történelemszemlélet kialakítására, amelyet a kormányzat bizonyos körei elutasítottak.⁸²

A bécsi akadémián 1828 után kerültek vezető pozíciókba a nazarénus indíttatású művészet hívei vagy – ahogyan Karl von Blaas nevezi őket – a „Kegyések” („Frommen”): elsőként Carl Roesner építész, majd Leopold Kupelwieser és Joseph von Führich festők. Leopold Kupelwieser festészetére jelentős hatást gyakorolt az Itáliában élő Johann Friedrich Overbeck művészete. Kupelwieser 1830-tól az akadémia korrektora, 1837-ben kinevezik a históriafestészet professzorává. Führich 1840-ben lett a „históriai kompozíció” professzora. Führich és **Kupelwieser nazarénus irányát az újabb szakirodalom romantikusnak vagy „délnémet–osztrák késő romantikusnak”** nevezi. Pontosabb ennél a kortárs Franz Kugler meghatározása, aki „pietista-katoli-

kus” irányként beszél róluk, megkülönböztetve művészetüket a nazarénus érzületű protestáns festészet követőitől.⁸³ Blaas visszaemlékezései szerint a „Kegyések” irányzata erősen megosztotta az akadémiai életet. Elkülönülve tőlük vagy inkább szemben állva velük működtek a realista irány képviselői, elsősorban Ferdinand Georg Waldmüller (I/7. kép) és növendékei. Külön csoportot alkottak Peter von **Cornelius és Asmus Jakob Carstens felfogásának** követői, illetve Carl Rahl újabban „késői klasszicistának” nevezett történeti festészetének hívei.⁸⁴

1846-ban az Akadémiai Tanácshoz intézett reformtervezetében Ferdinand Georg Waldmüller kifejtette, hogy az antik művek másolatása főleg és lélekölő a kezdő festőnövendékeknek, hiszen a művészet igazi mestere a természet, annak közvetlen tanulmányozása a művészet elsajátításának igazi módszere.⁸⁵ A másolást mint módszert ugyanakkor Waldmüller sem vetette el. Tanulmányainak kezdetétől, majd pedig az akadémia képtárának igazgatójaként számos kópiát készített, s erre biztatta növendékeit is. Az általa másolt képek azonban főként a 17. századi holland és flamand festészet köréből származtak.⁸⁶ **A waldmülleri „naturalizmus”, ahogy** a kortársak nevezték, korántsem talált megértésre az Akadémiai Tanács és a históriafestők körében. A nagy tekintélyű Rudolf von Eitelberger már 1848-ban a Waldmüller-féle metódust elítélő füzetet tett közzé.⁸⁷

A természet tanulmányozása egyébként nem Waldmüllerrel jelent meg az akadémián, hiszen az már a 18. század végén előírt feladata volt a tájképfestészeti iskola növendékeinek. 1783-tól az **akadémia festészeti iskoláját történeti és tájképfestészeti** osztályra osztották fel, az utóbbi professzora Johann Christian Brand lett. Akkoriban a tájfestészeti szakon szinte kizárólag tájrajzolást tanítottak, a rajz érvényesült mind a metszetek másolásánál, mind a szabadban végzett stúdiumok esetében. A színekkel, illetve az olajfestéssel való bánásmódot külön magánórákon sajátíthatták el a növendékek. Ez a históriai szakok esetében is elfogadott volt; az akadémiai tanárok legtöbbje a hivatalos oktatáson kívül saját műtermében is foglalkozott a növendékekkel.⁸⁸ Az olajfestészetet is oktató tájképfestészeti osztály csupán 1821-ben kezdte meg működését, amikor



1/7 ■ Ferdinand Georg Waldmüller: *Ember képesládával*, 1847

Josef Fischer metsző és tájfestő nyerte el a professzorságot. A szak másik tanára Josef Mössmer lett. Fischert a tájfestészet osztályán Josef Rebell követte, mellette Johann Fischbach a korrektori feladatokat látta el. Az 1837-ben az Akadémiai Tanács számára készített tanulmányi terv szerint a tájfestészeti iskola keretei között több műfaj is az oktatás tárgya lett: az ideáltáj, a veduta, a „Prospekte” (kilátás- vagy perspektivikus képek), a természet utáni táj, az architektúra-képek, a tengerábrázolások.⁸⁹ A tájfestészet rangjának növekedését az akadémián az is jelzi, hogy 1819-ben Johann Nepomuk Ender ikerestvére, Thomas Ender – a tájfestők közül egyébként egyedülként – elnyerte a római ösztöndíjat.

Az akadémia nem a közönségtől elzárkózó, csupán oktatással foglalkozó intézmény volt. Ez volt a kerete a szélesebb értelemben vett műpártolás-

nak, a művészeti nyilvánosság megteremtésének is. Franz Tschischka 1836-ban kiadott lexikona külön kitér az akadémiai kiállításokra. Leírása szerint a régebbi nagyteremben, a Modell-Saalban, melyben lehetőség volt a gázvilágításra, időnként bemutatták az akadémia régebbi és újabb tagjainak a műveit.⁹⁰

A 19. század első felében a magyarországi származású festők, szobrászok és építészek esetében is a képzés fentebb összefoglalt körülményei voltak meghatározóak. Mindez nem jelenti azt, hogy az akadémiai oktatás és a művészképzés ne lett volna már a 18. század végétől az önállóságra törekvő magyar oktatásügy számára kívánatos.

A magyar főurak és főpapok nem tettek különbséget a művészek származása és nyelve alapján, s azokat a festőket és szobrászokat is támogatták, akik a Monarchia Lajtán túli tartományaiból vagy



I/8 ■ Joseph Heicke: Forray Iván társaival 1842-es keleti utazása előtt, 1845

Itáliából érkeztek. A magyar főurak is szívesebben választottak utazásaikhoz kiváló akadémiai tanultságú mestereket, mint ahogy az sem volt ritka, hogy a birodalom Lajtán túli feléből magyarországi művészek kaptak megbízásokat. 1820-ban Johann Nepomuk Ender kísértte el görögországi és itáliai útjára gróf Széchenyi Istvánt.⁹¹ 1842-ben pedig az Itálián át Afrikába tartó Zichy Edmund, Forray Iván és Batthyány Artúr kíséretében ott volt Joseph Heicke⁹² (I/8. kép). János főherceg megbízásából kereste fel és rajzolta le Itália szép városainak vedutáit 1851–1852-ben a magyar származású Libay Károly Lajos, aki 1855-ben az osztrák Josef Breunert, korábbi tanítványát kísértte el egyiptomi útjára⁹³ (I/9. kép). Pesten József nádor körében az 1820–1830-as években főként bécsi mesterek működtek, mint például Anton Einsle és Karl Hummel, de más, német városokból származó festők, mint a drezdai Carl Klette, illetve a potsdami Friedrich Lieder is letelepedtek szolgálatában a magyar fővárosban.

József nádor támogatója volt a velencei Giacomo Marastoni, magyarosított nevén Marastoni Jakab, akit Bécsből hívott Pozsonyba, majd 1836-tól Pestre, ahol letelepedett. Marastoni a nádor támogatásával 1846-ban nyitotta meg az Első Magyar Festészeti Akadémiát, mely nagyobb szabású rajziskola volt. A nádornak magyar származású támogatóit is voltak. A bécsi akadémia névkönyvei megemlíti, hogy Gyurkovics Károly süketnéma festő 1825-től évi 300 forint magyar állami ösztöndíjban részesült. Vidra Ferdinánd festő 1843-tól tanult magyar állami segéllyel Rómában, ahol megszakításokkal tíz éven át tartózkodott. Vidra már a következő évben egy nagyobb méretű, *Pannonia* című allegóriával (I/68. kép) fejezte ki a nádor iránti háláját. A kép a Nemzeti Múzeum képtárába került. A tehetséges Kozina Sándor (I/10. kép), Peter Krafft növendéke a bécsi akadémián, a nádor ösztöndíjával három évet töltött Itáliában.⁹⁴ A nádor és családja támogatásának köszönhető Kerpel Lipót, hogy 1846-tól nyolc

évig volt Rómában⁹⁵ (I/11. kép). A nádor bizalmasának számított Hild József és Pollack Mihály építész is, akiknek működése a pesti Szépítő Bizottmányon (Verschönerungs-Comission) és épületeiken keresztül letörölhetetlen nyomot hagyott a modernizáló Pesten. Hild József 1816-ban néhány hónapos **italiai tanulmányutat tett, amely egy életre kihatott** művészi felfogására. Pollack Mihály, a lombardiai építkezéseiről híressé vált Leopoldo Pollack testvére, korábban maga is Milánóban tevékenykedett. József nádor támogattjainak névsorát azért is nehéz összeállítani, mert – mint a kortársak megjegyzték – magánpénztárából fedezett támogatásait anélkül adta, hogy a világ tudott volna azokról.⁹⁶

József nádor Ferenczy Istvánnak nyújtott nagylelkű támogatása azonban közismertté vált, hiszen a szobrász elküldte neki első nagyobb méretű márványszobrát Rómából. Ferenczy előbb a bécsi aka-

démián tanult, majd 1818-ban önerőből utazott Itáliába. Szállása Rómában, a Palazzo Veneziában volt, ahol a bécsi akadémiai ösztöndíjasok is éltek. Ferenczy hét évet töltött az Örök Városban. Bár ide – mint írta – Antonio Canova iránti rajongása vezette, nem az ő, hanem Bertel Thorvaldsen segédje, illetve tanítványa lett. Patrónusának műtermében a magyar szobrász megismerkedhetett kora nevezetes személyiségeivel. József nádor 1818-ban tett látogatást a dán mester műtermében, és megismerve az ifjú magyart, ígéretet tett arra, hogy három éven át évi 350 rénes forinttal támogatja tanulmányait. Ettől kezdve Thorvaldsen Ferenczyvel mint növendékével kezdett el foglalkozni (I/12. kép). A fiatal szobrász hamarosan elnyerte Rudnay Sándor esztergomi hercegprímás jóindulatát és megrendeléseit is.

Thorvaldsen műhelyének rendszeres látogatója volt herceg Esterházy Miklós is, aki gyűjteményeit

I/9 ■ Libay Károly Lajos: *Kávéház a Nílus partján Kenneh mellett, 1857*





gyarapítandó számos alkalommal fordult meg Itáliában, s Thorvaldsentől 1817-ben a *Táncoló bacchánszó* és a *Győzedelmes Ámor* című szobrokat rendelte meg. Esterházy a dán szobrász műhelyében dolgozó Ferenczyvel is megismerkedett, aki mestere mintája nyomán ki is faragta a herceg arcképét. Esterházy 1819-ben magával vitte a szobrászt Nápolyba.

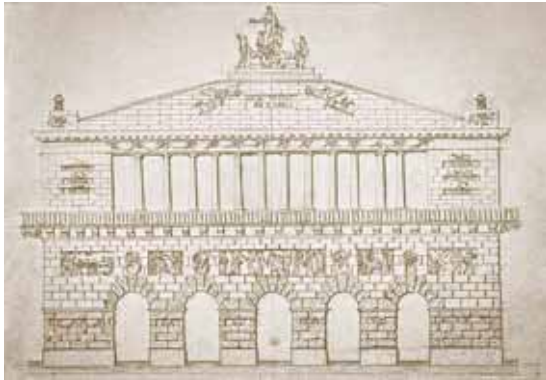
Ferenczynek sikerült az általa oly tisztelt Canovával is közelebbi ismeretségbe kerülnie.⁹⁷ Thorvaldsen tudta nélkül, valószínűleg Canova egyik segédjének és tanítványának tanácsai nyomán, 1820-ban faragta meg egyik legismertebb, később a nádornak küldött szobrát, amelynek *A Szép Mesterségek*

I/10 ■ Kozina Sándor: *Önarckép*, 1832

I/11 ■ Kerpel Lipót: *A római Colosseum*, 1846



kezdetre címet adta, s mely *A pásztorleányka* címen vált ismertté (I/156. kép). Mint Ferenczy példája is mutatja, az Itáliába tartó művészek számára az ösztöndíj, illetve a főúri és egyházi körök támogatása alapvető fontosságú volt.⁹⁸



I/12 ■ Ferenczy István: *A nápolyi San Carlo színház*, 1820

Festői utazások Itáliában

Az értelmiségi pályákra törekvőknél magától értetődőnek számított a peregrináció, a más egyetemek felkeresése a birodalmon belül és kívül. Ez az utazás a középkori eredetű „peregrinatio academica” tovább élése volt, melyet a 19. században a tanulmányokat lezáró, általában egyéves európai körútnak, „Grand Tour”-nak vagy „Kavalier Tour”-nak neveztek. Ez hozzátartozott az arisztokráta és nemesi, de a jobb módú polgári ifjak képzéséhez is.⁹⁹ A „gavallérkörút” nyomán, amelybe nemcsak a kontinens, hanem Anglia felkeresése is beletartozott, a hazatérők nézetei nemegyszer megváltoztak az itthoni társadalmi helyzetet illetően, hogy csak Széchenyi István (I/13. kép), Wesselényi Miklós, Szemere Bertalan, Eötvös József, Irinyi József, Pulszky Ferenc vagy Trefort Ágoston példájára utaljunk. A művészeti emlékekkel, gyűjteményekkel és érdekes emberekkel való találkozás tágította az ifjú ismereteit, s nemegyszer táplálója volt a művészet terén kialakuló igényeinek. A portré műfaján belül külön típusú jelentenek az utazóként lefestett előkelőségek képmásai. A nagy utazás emlékeit örökítették meg az itáliai városok, műemlékek képét őrző metszet-



I/13 ■ Johann Nepomuk Ender: *Széchenyi István ifjúkori képmása*, 1818

gyűjtemények, albumok, metszetes szobák is.¹⁰⁰ Az európai tanulmányút nem korlátozódott a társadalom felső rétegeire, hiszen azok az iparostanoncok is, akiknek ezt a családja megengedhette, kötelességüknek tartották, hogy vándorbotot vegyenek a kezükbe.¹⁰¹

A művésznövendékek tanulmányait lezáró utazások iránya leggyakrabban Itália volt. A Monarchia itteni intézményeiben helyet kaphattak a bécsi akadémia ösztöndíjasai mellett alkalmanként mások is, mint például Ferenczy István.¹⁰² A magyar festők általában csaknem azonos útvonalon járták be Itáliát. Előbb Trieszten át Velencét keresték fel, majd több város érintése után főleg Firenzében és Rómában tartózkodtak. A legtöbb festő emellett még felkereste Dél-Itáliát is. Ez a szokás valószínűleg összefüggött a bécsi akadémia ösztöndíjasainak megszokott útírányával. 1819 után a bécsi akadémián felmerült, hogy szervezeti reformokat vezessenek be az ösztöndíjasok utazásánál. Rómában, a Palazzo Veneziában működő akadémiai intézet mellett ezután a velencei és milánói akadémiákon is rendszeresen fogadták a továbbképzésre Itáliába utazó ösztöndíjas művé-

szeket.¹⁰³ A magyar festők többnyire nem ösztöndíjasként, hanem saját költségükön utaztak, ám a **bécsi akadémia ajánlása, tanulmányaik igazolása** megnyitotta előttük ezen intézmények kapuit, annak ellenére, hogy a bécsi akadémia statútuma erről csak általánosságban rendelkezett.¹⁰⁴

A saját költségen, tanulmányi célból utazó festők szokásos gondjairól és élményeiről Barabás Miklós visszaemlékezéseiből tájékozódhatunk. Barabás, aki büszke volt arra, hogy saját erejéből utazik, 1834–1835-ben ment itáliai tanulmányútra (I/14. kép). Előbb Bécsben töltött néhány hónapot, minden bizonnyal a szükséges papírok beszerzése céljából, majd Trieszten át utazott Velencébe, s ott is maradt, majd egy fél évig. A magyar festő érdekes összehasonlítást tesz a bécsi és a velencei akadémián uralkodó légkör különbségéről: „Velencében a professorok és tanítványok közt egészen más viszony volt, mint Bécsben, ahol olyan feszes élet

volt, akárcsak a kapitány és közlegény között. Itt egészen collegiális viszonyban élt a tanár és a tanuló. Gyűlhelyök leginkább egy kávéház volt, [...] egy kávéház, a hol este felé, az öt-hat óra között eltöltött ebéd után jöttek össze, s egészen barátságosan vitatkoztak a művészet különféle kérdéseiről.”¹⁰⁵ A professorok közül Odorico Politi, Lodovico Lipparini, Michelangelo Grigoletti, Pompeo Marchesi és Adeodato Malatesta nevét említi. A saját erőből vagy Privatstipendiummal utazó növendékek találkoztak az akadémiai ösztöndíjasokkal is.

Bő terjedelemben foglalkoznak az itáliai élményekkel Kovács Mihály visszaemlékezései (I/15. kép), aki a Velencében eltöltött hónapok után – a velencei akadémia szabadabb szelleme neki is feltűnt¹⁰⁶ – 1842-ben indult nagyobb itáliai körútra. Számos művészt ismert meg Rómában, magyarokat és osztrákokat, de németeket is, köztük Alfred Rethelt és Johann Friedrich Overbecket. Szorosabb kapcsó-

I/14 ■ Barabás Miklós: *Művész a tengerparton*, 1834



latot ápolt az Itáliában tartózkodó Carl Rahllal és Julius von Blaasszal, mindkettő a bécsi akadémia ösztöndíjasa volt. 1843-ban nyolc hónapot töltött Firenzében idősebb Markó Károly műtermében. **A nyár folyamán számos kirándulást tettek „Markó Atyus” vezetésével.** Útitársaik az idős tájfestő tanítványai, így ifjabb Markó Károly mellett főképpen olaszok, például **Domenico Bresolin és Rimedio Fezzi** festők voltak. Ez év szeptemberében Kovács Mihály Subiacót keresi fel, ahol egész művésztelepre bukkan, amelynek tagjaival együtt aztán számos kirándulást tesz a szabin hegyek között. Mint Kovács emlékezéseiből is kiderül, a magyar festők az 1840-es évekre teljes mértékben alkalmazkodtak az itáliai művészeti környezethez, mind az olaszokkal, mind pedig a más nemzetiségűekkel ápolták a kapcsolatokat. A Rómában élő magyarok művészársaságoknak is tagjaivá váltak. Mint a Ponte Molle-Gesellschaft történetéből kiderül, egyesek részt vettek a Gesellschaft vidám tagavató ünnepségein is. Kovács Mihályt és Heinrich Edét – utóbbi 1844-től élt Rómában és a Via Babuinón bérelt lakást – megérkezésük után tréfás felvételi rituálé keretében választották „Bajoccoritter”-ré a „Ponte Molle-Reich” Villa Borghesében megrendezett ünnepségén. A felvételi ünnepséget „bacchusi” fáklyás felvonulás követte. Ez volt az utolsó alkalom, amikor Lajos bajor király részt vett a korábban általa oly gyakran felkeresett társaság ünnepélyén.¹⁰⁷

Engel József szobrász 1847-től egészen 1864-ig tartózkodott az Örök Városban,¹⁰⁸ a nazarénusok festészetének késői követője, Szoldatits Ferenc pedig az 1840-es évek közepétől élt Rómában. Mint Overbeck tanítványa belépett a San Isidoro confraternitásba is. Később műtermet rendezett be a római Palazzo Veneziaában, ahol főként egyházi megrendelésre dolgozott.

Javaslatok magyar művészeti akadémia felállítására

A magyarországi képzőművészeti akadémia létrehozására irányuló legkorábbi törekvések – a magánkezdeményezésre megalakult bécsi akadémiával ellentétben – rendi-nemesi keretek között jelentkez-



1/15 ■ Kovács Mihály: *Olasz nő*, 1848–1851

tek.¹⁰⁹ 1755 körül magyar főurak Daniel Gran osztrák udvari festőtől, aki nemrég utasította vissza a bécsi akadémia rektori székét, szakvéleményt kértek egy Magyarországon felállítandó művészeti akadémia ügyében. Gran 1755 decemberében részletes tervet nyújtott be Batthyány Lajos nádornak, vállalva a létrehozandó intézmény vezetését. A tervezett ingyenes akadémia – melyben a nemesi származású ifjak elkülönítve tanulnának – elméleti és gyakorlati (erődítési, mérnöki) képzést egyaránt nyújtott volna. Az oktatás alapja a nyugat-európai akadémiai hagyományoknak megfelelően a rajz lett volna. Az intézmény végül – egyelőre ismeretlen okokból – nem jött létre.¹¹⁰

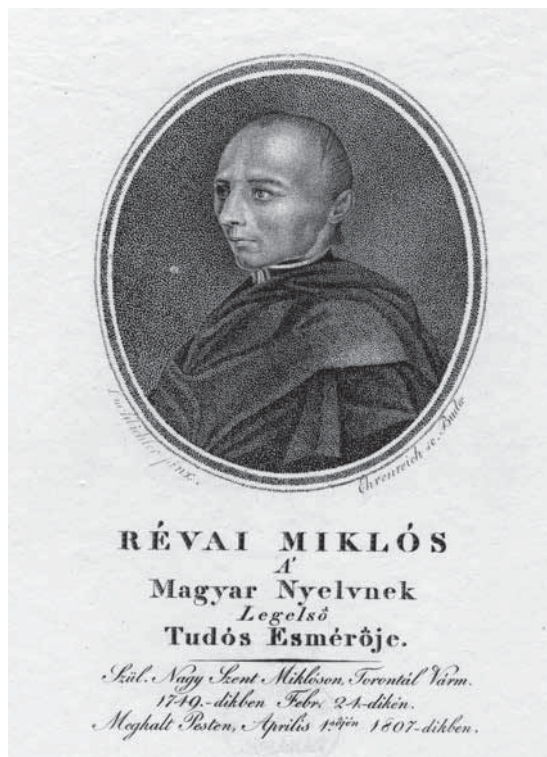
Bár az alapfokú rajzoktatás intézményi hálózata az 1770-es évek végétől Magyarországon is kialakult,¹¹¹ az akadémiai szintű művészeti képzésre egyelőre csak újabb tervek születtek. 1791-ben a magyar közoktatás rendezésére létrehozott, Ürményi József által vezetett országgyűlési bizottságban Podmaniczky József irányításával törvényjavaslatot

dolgoztak ki egy Budán felállítandó képzőművészeti akadémia ügyében (LXVII. törvénycikk). A kezdeményezés – mivel a javaslatot a király elé terjesztő József nádor úgy vélte, hogy az intézmény létrehozásához mind a szellemi erő, mind a megfelelően képzett szakembergárda hiányzik – nem járt eredménnyel. Az 1806-ban kiadott második *Ratio Educationis* arra tett javaslatot, hogy a magyarországi művészképzést a pesti egyetemen belül oldják meg.

A képzőművészeti akadémia terve – az 1790–1791-es országgyűlés bizottságának munkáját folytatva – az 1825–1827-es országgyűlésen éledt újjá. 1825-ben a közoktatási bizottság nevében Pázmány Dénes javaslatot tett a Nemzeti Múzeumhoz kapcsolódó Szépművészeti Akadémia létrehozására, mely a rajztanárok tevékenységét is felügyelné. A közoktatási bizottság 1830-ban nyomtatásban is **megjelent határozatai**¹¹² szerint a felállítandó művészeti akadémiaának nemcsak az lenne a feladata, hogy a különböző művészeti ágakban tevékenykedő művészeknek elméleti és gyakorlati útmutatást nyújtson, alkotásaikból kiállításokat szervezzen s külföldi ösztöndíjjal segítse a legjobbak művészi fejlődését, hanem az is, hogy fejlessze a lakosság ízlését, szép iránti érzékét. Az országgyűlés végül nem tárgyalta meg a bizottság javaslatát. Az 1832–1836-os országgyűlés egy politechnikum felállítását javasolta.

Az akadémiaalapítási törekvések másik útját a magánkezdeményezések jelentették. A tervek többsége ahhoz a szellemi mozgalomhoz kapcsolódott, mely a hazai tudományos, irodalmi, zenei és képzőművészeti élet intézményrendszerének megerősítését, a nemzeti kultúra felvirágoztatását tűzte ki célul. A létrehozandó intézményeket néhányan az uralkodó, illetve a rendek támogatásából, mások a nemesek és a gazdag polgárok adományaiból kívánták fenntartani.

Bessenyei György író 1781-ben megfogalmazott, *Egy magyar társaság iránt való jámbor szándék* című röpiratát, melyben egy tudományos akadémia létrehozását sürgette, 1790-ben Révai Miklós nyelvész, győri rajztanár (I/16. kép) jelentette meg. Révai a röpirathoz csatolt bevezetőjében felhívta a rendek figyelmét a szépművészetek fejlesztésének fontosságára is.



I/16 ■ Ehrenreich Sándor Ádám: Révai Miklós, 1807

Johann Nepomuk Schauff pozsonyi rajztanár 1796-ban megjelent kiadványában a hazai rajziskolák egységes irányításával, illetve a jó színvonalú mintalapok kiadásával foglalkozó mintarajziskola létrehozására, 1804-ben pedig a *Zeitschrift von und für Ungern* című pesti folyóiratban művészeti akadémia létrehozására tett javaslatot a „nemes magyar nemzet”-nek. A magánvállalkozásból felállítandó intézmény összegyűjtené a tehetséges hazai fiatalokat, s kibontakoztatná képességeiket. Az oktatásban a legnagyobb hangsúlyt az építészetre kívánta helyezni, mert véleménye szerint ez felel meg leginkább a nemzet hősi jellemének. A szép iránti érzék általánossá válása, vagyis a hazai művelődési viszonyok fejlesztése érdekében Schauff az ország különböző részein múzeumok létrehozását javasolta.¹¹³ A folyóirat két évvel korábban M. Schönfeldnek egy hazai művészeti és iparművészeti iskola létrehozására vonatkozó javaslatát is közölte. Az iskola célja az lenne, hogy a polgárok gyerekei ne csak okos pol-

gárokká, hanem sikeres művészekké, mesterekké, kereskedőkké váljanak. A terv kitér az iskola létrehozásának, eszközökkel való ellátásának gyakorlati kérdéseire is.¹¹⁴

Az önálló képzőművészeti akadémia hiányában kereste a fejletlen hazai művészeti élet és a képzőművészet provincializmusának okát 1814-ben Döbrentei Gábor.¹¹⁵ A „B. P.” betűjelű szerző – Balkay Pál festő – 1822-ben a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent írásában részletesen ismertette a bécsi akadémia felépítését, az akadémián oktatott műfajokat, a képzés menetét – az anatómiai stúdiu-moktól az élő modell rajzolásáig, mintázásáig – s említést tett a könyvtár gazdag metszetgyűjteményéről is. Fájalta, hogy a tanulni vágyók Magyarországon nem találnak művészeti képzést nyújtó intézményt, s a történeti festészet hazai felvirágoztatásának lehetőségét egy képzőművészeti akadémia létrehozásában látta.¹¹⁶ Egy korábbi írásában említést tett a legjelesebb hazai magángyűjteményekről, s hangsúlyozta a képzőművészetnek a közlés finomodásában, az erkölcs pallérozódásában játszott szerepét.¹¹⁷

A bécsi Képzőművészeti Akadémián tanult, majd a **császári mérnökkari akadémián szabadkézi rajzot** tanító, egri származású művész, Hesz János Mihály 1820. április 10-én József nádorhoz és a Helytartótanácsához írott levelében ajánlkozott egy Pesten vagy Budán felállítandó akadémia megszervezésére. **Az akadémiát, melynek létrehozásában és fenntartásában a főnemesség, illetve a vagyonos polgárság támogatására számított, a bécsi akadémia mintájára és felügyelete alatt szervezné meg.** Az intézményben tanulók a vázlatos tanterv szerint az alapfokú képzés, illetve a híres antik szobrok másolatainak rajzolása után élő modellekről készítenének rajzokat, s elsajátítanák az olajfestést és az arcképfestést is. Hesz ajánlkozott az iparosok és a művészek képzését egyaránt tervbe vevő iskola vezetésére.¹¹⁸

Igaz Sámuel 1824-ben a Bécsben megjelentetett *Hébe* című irodalmi zsebkönyve bevezetőjében a hazai képzőművészet fejletlenségének okát abban látta, hogy nincs művészeti akadémia és mindenki által látogatható nyilvános képtár. A közlés fejlesztése s a képzőművészeti ismeretek terjesztése érdekében almanachjában híres külföldi műalko-



I/17 ■ Antonio da Correggio – Johann Blaschke: *Ganymed' elragadtatása*. Illusztráció a *Hébéből*, 1826

tásokról készült rézmetszeteket tett közzé¹¹⁹ (I/17. kép). Ferenczy István szobrász 1826-ban Pozsonyba utazott, hogy egy magyar szobrászakadémia felállítására vonatkozó tervzetét az országgyűlés elé terjessze, de a megvitatás késett. Ekkor a királytól kért kihallgatást, hogy tervét előadhassa, de nem jött válasz, ezért felhagyott a magyar szobrásziskola tervével.

Joó János egri rajztanár az 1830-as évek elején Széchenyi Istvánhoz fordult levélben egy „Művész-társaság” fölállítására érdekében, Széchenyi azonban idő és hozzáértés hiányában nem vállalkozott a terv elindítására és támogatására.¹²⁰ Joó 1841-ben Budán megjelent, a rendek figyelmébe ajánlott írásában egy Pesten létrehozandó kulturális csúcscsere, egy Athenaeum-intézet tervéről írt, melyben festészeti és szobrászati képzés is folyna. Az akadémia tanárai az itthon élő vagy külföldön dolgozó magyar művészek lennének, például Barabás Miklós, Ferenczy István, idősebb Markó Károly.¹²¹

A bécsi akadémián építészként végzett Novák Dániel 1833-ban a *Társalkodó*, 1835-ben pedig a *Honművész* című folyóiratban részletesen ismertette a bécsi akadémia oktatási és kiállítási rendszerét, s számos írásában javasolta hazai képzőművészeti akadémia felállítását.¹²² 1836-ban a *Hasznos Műlatságokban* egy akadémia tervet körvonalazott. Az akadémia Novák elképzelése szerint – egyfajta lektori hatóságként – fontos szerepet játszana az ízlésfejlesztésben is: felügyelné a közönséggel közvetlen kapcsolatot tartó műegyesületek kiállításait, kiadványait, s elbírálná az országban felépíteni szándékozott épületek terveit.¹²³ **Ez az elképzelés** összhangban volt azzal az említett rendelettel, melyben a császár a bécsi akadémiát a 19. század elején a nemzet művészeti hatóságává tette. A hazai művészeti akadémia létrehozása – mint láttuk – számos korábbi tervben is összekapcsolódott a művészeti közélet fejlesztésének, a közzététel nemesítésének, a művészeti ismeretek terjesztésének, a műkereskedelem fellendítésének eszméjével.¹²⁴

1845-ben Császár Ferenc a *Honderű* című folyóiratban a Nemzeti Múzeum igazgatójának címzett nyílt levelet tett közzé egy művészeti akadémia ügyében. A genovai Accademia di Pittura felépítéséhez hasonló festészeti iskola vezetőjének idősebb Markó Károlyt vagy Barabás Miklóst javasolta. Költségcsökkentés céljából azt ajánlotta, hogy az akadémiát a Nemzeti Múzeumban helyezték el.¹²⁵

A szellemi élet képviselői között olyanokat is találunk, akik nem támogatták a hazai művészeti akadémia létrehozásának gondolatát. Horvát István Novák Dániel művészéletrajzokat tartalmazó könyvéről írt recenziójában¹²⁶ úgy vélte, hogy művészeti gyűjtemények, gazdag könyvtárak híján még nem ért meg a helyzet magyar művészeti akadémia felállítására: arról kellene inkább gondoskodni, hogy a tehetséges fiatalok külföldi akadémiákon képezhessék magukat.

1841-ben megjelent könyvében Henszlmann Imre ezzel szemben a romantika akadémiaellenességének szellemében azt hangsúlyozta, hogy a nemzeti művészet megteremtésében és felvirágoztatásában a 19. század közepén már nem a képzőművészeti akadémia játssza a főszerepet. Úgy véli, hogy az **antik szobrok gipszmásolatait és a mintarajzokat**

mechanikusan másoltató, merev, idealizáló akadémiai kánon megakadályozza, hogy a művésznek készülő fiatalok a természetet, a művészet leggazdagabb forrását egységben lássák, s kiöli belőlük az önálló szellemet és a fantáziát.¹²⁷

A rendszeres magyarországi középfokú művész-képzés végül az 1871-ben létrehozott pesti Minta-rajziskolában indult meg.

■ KAZINCZY FERENC, A KLASSZICISTA ÍZLÉS TERJESZTŐJE

A 18. század második felében Európában az egyházi, fejedelmi és főúri mecénatúra és reprezentáció mellett megerősödött az újfajta kulturális igényekre és fogyasztói szokásokra épülő polgári művészeti nyilvánosság. Nemcsak különböző irodalmi és képzőművészeti stílusterelvűek éltek egymás mellett, hanem a műkritikusok is egyforma létjogosultsággal, súllyal nyilváníthatták ki a műalkotásokról az egymáséitól és a korábbi kánonoktól is eltérő véleményüket. Ennek a folyamatnak a 19. század első évtizedeiben bekövetkezett magyarországi kibontakozásában – az irodalom és a képzőművészet szélesebb körű befogadása, az ízlés finomítása érdekében kifejtett agitatív tevékenységével, a hazai művészeti élet hiányosságainak felemlítésével, művészetszervezői, mecénási tevékenységével, illetve a korszak kulturális „pöreiben” való részvételével – fontos szerepet játszott **Kazinczy Ferenc**¹²⁸ (I/18. kép).

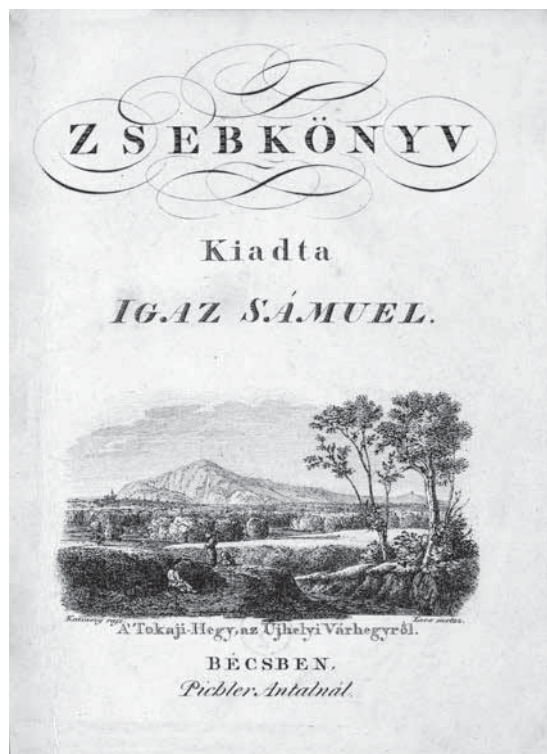
Bár Kazinczy nem folytatott rendszeres művészettörténeti vagy esztétikai tanulmányokat, s egyéges, összefüggő esztétikai rendszert sem alakított ki, kortársai között egyedülállóan gazdag művészeti ismeretekkel rendelkezett. Egyetemes képzőművészeti műveltségét írók és költők (Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Gotthold Ephraim Lessing) műveinek, illetve képzőművészeti (Bernard de Montfaucon, Johann Joachim Winckelmann, Antonio Francesco Gori) és esztétikai munkák (Johann Georg Sulzer, Charles Batteux) tanulmányozásával szerezte meg, a hazai művészet emlékeit pedig gyakori utazásai során ismerte meg. Ízlését és szemléletét a **klasszicizmus esztétikai értékrendje** határozta meg: a bécsi Stephanskirche gótikus dí-

I/18 ■ Joseph Kreutzinger: *Kazinczy Ferenc*, 1808

szítéseit éppúgy értéktelennek tartotta, mint Franz Anton Maulbertsch barokk „mázolásait”, s idegenkedett a klasszicizmus akadémiáza ellen lázadó romantikától is. „A szép tudományok’ és ízlés dolgában annál tökéletesebb a’ mív, minél közelébb járúlnak a’ Classicusok példájához; annál szenvedhetlenebb a’ mív, minél távolabbra tévedtünk tőlök”¹²⁹ – írja. Úgy vélte, hogy amíg meg nem erősödik Magyarországon is egy értékes eredeti műveket létrehozni képes művészgeneráció, addig a hiányt az antik szobrok gipszöntvényeivel és az érett reneszánsz klasszikus műalkotásairól készített festmény- vagy rézmetszetszmásolatokkal kell kipótolni, éppúgy, ahogy az irodalomban is a jó minőségű fordítások segíthetik az ízlés nemesítését.¹³⁰ A barokk allegorizáló antikvitásképével szemben Kazinczy az ókorból ránk maradt művészeti emlékek motívumkincsére épülő, archeológiai érdeklődésű antikvitásszemléletet képviselt. Egy olyan művészeti ismeretanyagot a népszerűsítését vállalta, mely Európa fejlettebb részén már régóta közismert és a képző- és iparművészek által használatos volt, nálunk azonban még újdonságnak számított. „Hazánkban melly felette kevés az, a’ ki a’ Mesterséghez ért, a’ kinek szeme a’ szép érzésében gyakorolva van, sőt a’ ki csak azt is

tudná, hogy az efféle ismereteket honnan kell méríteni! Azt tartom [...] hogy valóságos szolgálatot nyújtok a’ Hazának, ha kimutatom, mellyik az az út, melly e’ Szentségekhez vezet, ’s ez által az ízlést terjeszthetem.”¹³¹

Bár Kazinczynak számtalan saját kezű vázlata maradt ránk, s két rajza nyomán könyvillusztáció is készült (I/19. kép), műkedvelő képzőművészeti tevékenységénél számottevőbb az a hatás, melyet a kortárs képzőművészetre gyakorolt megrendelőként és műkritikusként egyaránt. Még életében több mint harminc portré örökítette meg vonásait,¹³² s arcképek készíttetésére biztatta barátait, pályatársait is. Bécsi (Joseph Kreutzinger) és magyar (Rombauer János, Simó Ferenc, Pesky József) festők mellett Magyarországon letelepedett külföldi művészeket is foglalkoztatott, így az osztrák származású Donát Jánost és a dán Stunder Jakobot (Johann Jakob Stunder), akik Kazinczy hívására érkeztek hazánkba.

I/19 ■ Friedrich Loos Kazinczy Ferenc rajza nyomán: *A tokaji hegy az újhelyi várhegyről*. Illusztráció a *Zsebkönyvből*, 1821

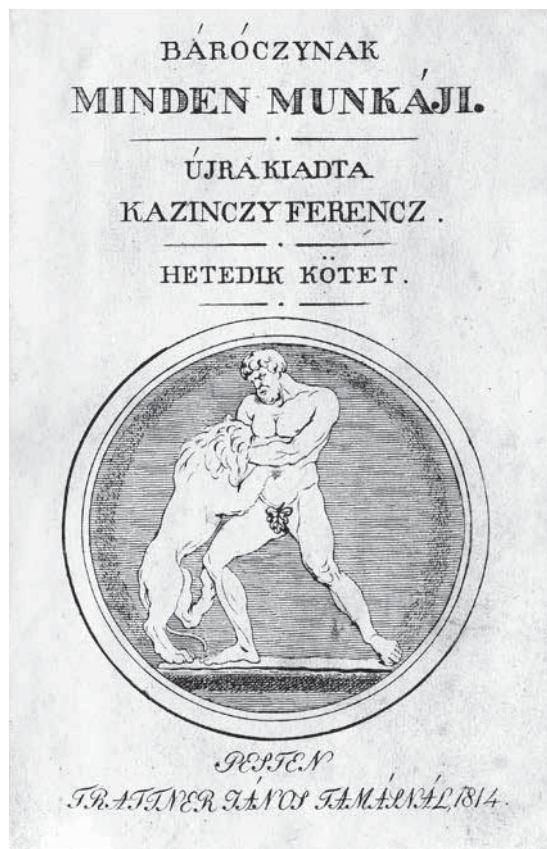


I/20 ■ Ludwig Maillard – Johann Blaschke: Illusztráció a *Kazinczynek fordított egyveleg írásai* című könyvből, 1808

Mecénási, művészetszervezői tevékenységének másik fontos területe a könyvillusztáltatás volt. Nemcsak a saját munkáihoz és barátainak általa szerkesztett könyveihez készítettett illusztrációkat neves berlini (Daniel Chodowiecki), bécsi (Friedrich John, Vinzenz Georg Kininger, Quirin Mark, Johann Blaschke, Johann Joseph Neidl, Johann Mannsfeld, Vinzenz Grüner, Ludwig Maillard, I/20. kép) vagy külföldön letelepedett magyar (Gerstner József) művészekkel, de pályatársainak és kiadóknak is adott tanácsokat a könyvdiszék témájára és elkészítőire vonatkozóan. Jó lenne – írja –, ha azok, akik vignettákkal díszítik könyveiket, „a” munkájikból vett historiai tárgyú rajzolatok helyett, melyek csak a’ tanúlatlan szemeket gyönyörködtethetik, és

a’ mellyek többere csak a’ tanúlatlan kezek által rajzoltatnak ’s metszetteznek, Montfauconnak, a’ Herculánumi Festések’ Köteteiknek, ezen Florentzi Gyűjteménynek, s’ a’ Winckelmann’ munkájának darabjait másolgatnák, meghagyván a’ Mívésznek, hogy a’ példánytól eltérni semmiben ne merészeljen!” – akkor is, ha a képeknek nincs közük a könyvek tartalmához, mert az olvasók így hozzászokhatnak az antik művészet szépségéhez.¹³³ Kazinczy maga is gyűjtögette az antik motívumokat: 1792-ben a pesti egyetem könyvtárában Montfaucon köteteit és a herculaneumi régiségeket másolta. Az, hogy 1812-ben arra kérte Helmecey Mihályt, hogy pontosítsa a húsz évvel korábban készített rajzok forrásának adatait, jelzi, hogy Kazinczy a motívumok felhasználását tervezte.¹³⁴ A pesti Trattner kiadó Kazinczy tanácsára Báróczy Sándor versesköteteteinek

I/21 ■ Herkules és az oroszlán. A *Báróczynek minden munkáji* című könyv címlapképe, 1814



címlapjait „a’ Florentzi Museum’ táblájiról szedett caméók”-kal díszítette¹³⁵ (I/21. kép). Kazinczy több mint húsz kötetet kitevő, kiterjedt levelezésében számos képzőművészeti megjegyzést találunk, s a művészeti ismeretek szélesebb körű terjesztésére is vállalkozott újságcikkekben¹³⁶ vagy útleírásokban.¹³⁷ Személyes tapasztalatait elméleti ismereteivel egészítette ki: a Csáky Emánuel hotkóci angolkertjének leírását adó sorozatában nemcsak a legjelentősebb hazai kerteket sorolta fel, hanem az angolkertek kialakításának rendező elveit is ismertette.¹³⁸ Az ún. Árkádia-pert elindító 1806-os írásában Csokonai Vitéz Mihály debreceni síremlékének a közönségsé váló medencés piederstál helyett a klasszicizmus szellemében „a’ Régiek szép egyszerűségé”-t utánzó formát javasolt, melyet az ÁRKÁDIÁBAN ÉLTEM ÉN IS felirat mellett egy szállodosó pillangó díszítene. A debreceniekkel kialakult sajtóvitában¹³⁹ Kazinczy ismertette az Árkádia-motívum leghíresebb képzőművészeti példáit, a témával foglalkozó művészeti kiadványokat, illetve a motívum ikonográfiai vonatkozásait.

1809-ben a Zemplén vármegyei rendek Kazinczy Ferencről és Dessewffy Józseftől kértek tanácsot a győri csatában elesett felkelők tiszteletére felállítandó sátoraljaúj helyi emlékmű formájára és felirataira vonatkozóan. Kazinczy az emlékoszlop alakját itt is egy már meglévő alkotás nyomán határozná meg: „A’ híresebb Európai Igazgatások jutalmakat szoktak feltenni azon épületek’ s emlékek’ rajzolatjaikra, mellyeket tenni készülnek; ’s e’ munka’ füzeteiben nehány illy megkoszorúzott formák’ rezeit találhatni, mellyek közül a’ Tek. Rendek biztosan választhatnak.”¹⁴⁰ A nemzeti jelleg hangsúlyozása miatt ugyanakkor – a szokásoktól eltérően – nem latin, hanem magyar nyelvű feliratokat javasolt, bár választási lehetőségként megadta a latin nyelvű változatot is. A hazai művészeti nyilvánosság fejlődését jelzi, hogy a megvalósult emlékművel a sajtó többször foglalkozott, s a *Hébe* közölte az emlékmű metszetét is.¹⁴¹

A művészeti közélet fejlesztését, az ismeretek terjesztését szolgálták Kazinczy műkritikái is. A római tanulmányok után 1824-ben hazatért, első nemzeti szobrászként ünnepelt Ferenczy István Csokonai-büsztyje¹⁴² (I/191. kép) mellett önálló írást közölt három újonnan megjelent kiadvány illusztrációiról



I/22 ■ Ferdinand Lütgendorff: Keglevich János, 1830

(Ferdinand Lütgendorff: *Magyar Pantheon*, I/22. kép, Jakob Alt – Ludwig Erminy: *Donau-Ansichten*, Josef Fischer: *Vágvölgyi részletek*¹⁴³), illetve az osztrák Peter Krafft Zrínyi Miklós kirohanását ábrázoló monumentális olajfestményéről.¹⁴⁴ Szakszerű ismertetést jelentetett meg az erdélyi származású Goró Lajos Pompeji régiségeit leíró, *Wanderungen durch Pompeji* című, 1825-ben Bécsben megjelent „megbecsülhetetlen Munkájáról”,¹⁴⁵ s tervezte a könyv magyarra fordítását is.

Bár Kazinczy – művészeti, esztétikai elveinek megfelelően – gyűjtötte az ókor, a reneszánsz és a klasszicizmus fő műveiről készült metszeteket, illetve a festői utazások látképeit, több ezer darabból álló metszetgyűjteményének jelentős részét a történeti és topográfiai érdekű lapok (híres emberek portréi, városábrázolások, térképek) tették ki. Figyelme tehát – s történeti szempontú múgyűjtése¹⁴⁶ mellett ezt példázzák a hazai kultúra és történelem kiemelkedő személyeiről (Zrínyi Miklós, Mátyás király) írt

életrajzai is – olyan témák felé is fordult, melyek a romantika irodalma és képzőművészete számára jelentettek inspirációt. A nemzeti múlt iránti érdeklődését példázzák történeti ikonográfiai kutatásai is: az 1820-as években részt vett abban a – kötetünkben később ismertetésre kerülő – vitában, mely Peter Krafft *Zrínyi kirohanása Szigetvárból* című készülő festménye kapcsán a várvédő, illetve a költő Zrínyi Miklós arcképéről bontakozott ki.

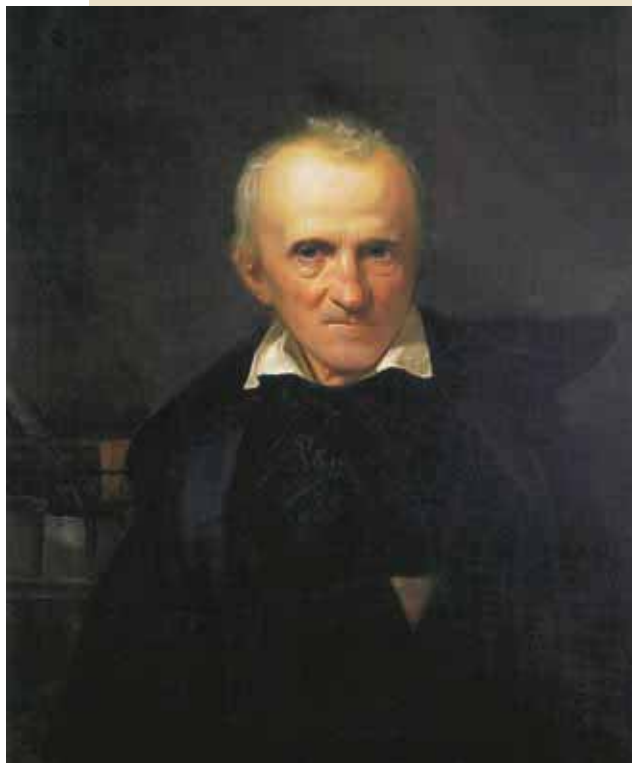
Kazinczy Ferencnek – sok tekintetben konzervatív, normatív, kizárólagosságra törekvő esztétikai nézetei ellenére – jelentős szerepe volt abban,

hogy a 19. század első felében Magyarországon is megerősödtek az önálló nemzeti, illetve a szabadon választható, megvásárolható „polgári” művészet megteremtésére és felvirágoztatására irányuló törekvések, hogy megszületett a független, öntudatos, modern művész típusa, s hogy körvonalazódnak kezdtek a művészeti élet szervezeti keretei. Az irodalmi és képzőművészeti alkotások értésére és élvezésére nevelő ízlésnemesítő programja, melyet kiterjedt levelezésében és a sajtó útján is népszerűsített, a Kazinczy-kör klasszicizmusán kíméletlenül keresztüllépő romantika sikerét is előkészítette.

■ THUGUT HEINRICH: KAZINCZY FERENC

Kazinczy Ferenc talán legismertebb portréját (I/23. kép) mindeddig Johann Nepomuk Ender (az irodalmárról már halála után készített) alkotásának vélték,¹⁴⁷ feltehetően egy, a képről 1833 végén készült sokszorosított grafikai reprodukció miatt, amelynek az előrajzát – de csak az előrajzát! – valóban Ender készítette. Magá-

I/23 ■ Thugut Heinrich: *Kazinczy Ferenc*, 1829–1830



nak a képnek a festője viszont Thugut Heinrich volt;¹⁴⁸ egy bécsi akadémiai képzettségű művész, aki vándorfestőként tevékenykedett Közép-Európában, és akinek az életműve éppen ezért túlságosan szétszóródott ahhoz, hogy a régió országainak nemzeti művészettörténet-írásaiban nyomot hagyjon.

Az 1820-as években Budán, a Brunszvikok házi festőjeként tevékenykedő Thugut művészete Kisfaludy Károly és folyóirata, az *Aurora* körül csoportosuló pesti irodalmárok – például Vörösmarty Mihály, Bajza József, Kölcsey Ferenc, Czuczor Gergely, Toldy (Schedel) Ferenc, Fáy András – mellett¹⁴⁹ a Széphalmon élő és alkalmanként Pestre látogató Kazinczyra is mély benyomást tett. Így a Magyar Tudós Társaság alapszabályainak kidolgozása végett a városban tartózkodó idős mester 1829 májusának elején többször ült neki.¹⁵⁰ A rendelkezésre álló idő rövidege miatt azonban ekkor a festménynek csak az arc része készülhetett el; a képen látható öltözet felől pedig még meg sem egyeztetett a megrendelő és a művész, és előleg fizetésére sem került sor. Mindennek dacára a Széphalomra visszatérő Kazinczy lelkesen újságolta Guzmics Izidor-nak újabb képmása készülését: „feste Heinrich arcközépbén, a’ legmelegebb ecsettel, ’s kemény árnyékban, mely a’ fejnek gömbölyűséget ad.”¹⁵¹

A kép készülésének gyorsan híre ment a pesti literátus körökben: július közepén barátja és tisztelője, Toldy Ferenc már arról értesítette Kazinczyt, hogy Kisfaludy azt a maga számára kiváltaná.¹⁵² Jól jött ez az ajánlat a pénzszűkében lévő Kazinczynak, aki így „nemcsak megkönnyítve, hanem meg is tisztelve” érezhette magát. Viszonyásképpen, mint egy levelében fogalmazott, „egyedül azt kérem, sőt várom a’ Kisfaludy’ barátságától, hogy engedje majd [a kép] párját vétetnem”.¹⁵³ A megrendelésből azonban Kazinczy, bármennyire szeretett volna is, nem tudott kihátrálni; a festő, a részletfizetés elmaradása miatt, **nem fejezte be, de nem is adta át másnak a képet** (nem említve, hogy Kisfaludy sem jelentkezhetett a vételhez szükséges összeggel).

Hogy Thugut mégis befejezhette az arcmost, az az 1830 májusának végén nyíló első hazai (pontosabban pesti) ipar- és műtárlattal függhetett össze, amelyen feltehetően szerepelt a kép.¹⁵⁴ Néhány hónappal később pedig a festő meg is vált tőle – igaz, bevételt ezt követően sem látott belőle. A már nagybeteg Kisfaludy váltotta azt ugyanis magához: jótállást írt alá, hogy ha Kazinczy egy éven belül nem fizetné ki a húsz dukátra tartott portrét a festőnek, akkor ő egyenlíti ki a számlát.¹⁵⁵ A kötelezvény szignálása után néhány nappal Kisfaludy meghalt – életének utolsó pillanataiban saját festményeivel és műgyűjteményének darabjaival, valamint az általa oly mélyen tisztelt pályatárs portréjával vette körbe magát.

Így vált Kazinczy portréja a Kisfaludy-hagyaték részévé; annak a hagyatéknak a részévé, amely az örökösök meglátása szerint csak adósságokból állt. A vagyont a vármegye vette zár alá, és hogy az adósságokat kiegyenlítsék, „kótyavetyét” hirdettek.¹⁵⁶ A portré – oly sok képzőművészeti alkotáshoz hasonlóan – nem kelt el az 1831. március 17-én tartott árverésen, amelyre egyébként maga Kazinczy is elment, sőt vásárolt is (ugyan arra nem volt pénze, hogy saját portréját megvegye, viszont Kisfaludy ruhaneműi és személyes használati tárgyai közül többet is **vásztott**¹⁵⁷).



I/24 ■ Pesky József: *Kisfaludy Károly*, 1830

A tömeggondnoknak kinevezett Fáy András viszont – akinek Kazinczy a mentora, Kisfaludy pedig a közeli barátja volt – mindent megtett, **különösen Kazinczy halála után, hogy a kép ne kallódjon el.** Az újonnan fundált Akadémiában **találta fel azt az intézményt, amely meglátása szerint mind anyagiakkal, mind méltó színhellyel rendelkezett az író emlékének fenntartásához.** Ezt az elképzelését az akadémiái kisgyűléseken újra és újra felvethette, de tervének keresztülvitelét az intézmény titkára, az *Aurora*-körösök ellenlábásának számító Döbrentei Gábor – bírva az alapító, gróf Széchenyi István támogatását – sokáig sikeresen vétőzhatta meg.¹⁵⁸

Így a második, 1832. május 28-án tartott árverésen az intézmény nem vásárolt. Kazinczy portréját Toldy Ferenc váltotta magához,¹⁵⁹ **aki ezt a penitenciát rőhotta magára azért a kíméletlen, megsemmisítő kritikáért, amelyet egykori mestere egyik utolsó alkotásáról publikált** – Pyrker János László *A’ szent hajdan’ gyöngyei* című művének (németül: 1821) prózában való fordításáról

(1830) – még Kazinczy életében. Szellemi atyja szimbolikus meggyilkolásáért vezekelt; engesztelését kereste a tisztelet utólagos megadásával.¹⁶⁰

Kazinczy képmása ugyanakkor több másik mellé került a falra Toldy birtokában: Kisfaludy már halála után, halotti maszkja felhasználásával készült képmása mellé, amelyet Pesky József festett¹⁶¹ (I/24. kép), illetve saját maga és vér szerinti apja arcásai mellé, amelyeket Philipp Anton Richter készített.¹⁶² A honi irodalmi kiválóságokkal való baráti, mester-tanítványi viszony a családi kapcsolatokkal keveredve így személyes eredetmítosszá állt össze Toldy portrégalériájában, az irodalomtörténészt a magyar irodalom apafiguráival egy szintre emelve.

Toldynak ez a vezeklő gesztusa találkozhatott a Tudós Társaság *Aurora*-körből érkező – azaz Döbrentei-ellenes – tagjainak Fáy által vezetett szervezkedésével. Azzal az ürüggyel ugyanis, hogy a Tudós Társaság első *Évkönyvében publikálják*, 1833 januárjában (egy kisebb összeg ellenében) átvették Toldytól Kazinczy portréját és Bécsbe vitték – Enderhez, átrajzolásra, hogy aztán a metsző Hoffmann az után dolgozhasson –,¹⁶³ majd novemberben szavaztak arról, hogy Kisfaludy – ugyancsak Toldy által ajándékozott – képével együtt az intézmény Trattner-Károlyi-palotában lévő üléstermében kifüggesztik.¹⁶⁴ **Abban** az ülésteremben, ahol az öt tucat szóval körülvett hatalmas tárgyalóasztalt (két évvel korábban, 1831-ben, még a Nákó–Deron-féle épületben) Döbrentei így kommentálta Széchenyinek: az „**oly széles, hogy keresztül azon a tagoknak lehetetlen egymás hajába kapniok**”.¹⁶⁵ Ez az első generációs akadémiai tagok közt uralkodó viszonyokra nézve oly árulkodó megjegyzés vázolhatja fel azt a kontextust, amelybe a két portré 1833 novemberében került az intézmény későbbi gazdag, hivatali reprezentációjának korai hírnökeként.

Néhány év leforgása alatt tehát Kazinczy portréja sok hányattatáson és emiatt többszörös jelentésmódosuláson esett át. Története – „provenienciája” – a 19. századi arcképek kontextus-, így jelentésváltásainak szemléletes példája: egyé-

ni vonzalmaktól és sajátos elképzelésektől szakmai kapcsolatokon és személyes tiszteletadásokon át szűkebb körben vallott értékek akadémiai kanonizációjáig ível; magánemberek barátságaitól, viszonyok, sőt értékrendek intézményszerűsüléséig. Megrendelése mögött az idős mester gyűjtőszenvédelye és művészetfelfogása, a portréfestetésnek a magánviszonyokban – barátok között, illetve magánszemélyek utóéletében, a rájuk való megemlékezéseknél – való nélkülözhetlensége áll. A kifizetetlen képet Kisfaludy váltotta magához hasonló eszmék kultiválása miatt, de a tisztelet és az elismerés kifejeződésén túl az ő tulajdonában vált a kép az elérhető és megszo- kott esztétikai kvalitáson túlemelkedő műtárggyá is. További vándorolása során a barátságot és a tiszteletet lassan a megdicsőülés váltotta fel, ahogy Kisfaludy halála után, az ő hagyatékának részeként, akadémiai tagokká és tisztviselőkké avanzsáló *Aurora*-körös barátok és tanítványok pártolása alá került. Az irodalomtörténész Toldy Ferenc avatta azt az önlegitimációhoz szükséges kisajátított múlttá: dicsővé, de lezárta és meghaladottá is – irodalomtörténétté. Ebben a folyamatban fontos elem Kazinczy képének Kisfaludy portréjával való összekapcsolódása Toldy tulajdonában: az *Aurora*-körbeli tagok közül ugyanis sokan emlékezhetek Kazinczynak arra az – adott körülmények között pusztán gesztusértékű – szándékára, hogy a Kisfaludy által bírt arcásának egyszer majd a „párját” vegye. Így egy félig valós, félig képzeletbeli irodalmi barátságportré materializálódott Toldy birtokában és vált (Fáy közreműködése révén) 1833-ban az Akadémiára kerülve nemcsak egy, az intézményben az uralmat Döbrenteitől lassan átvevő érdekközösség csoporttudatának, sőt értékrendjének szimbolikus manifesztációjává, hanem egy új korszakot megalapozó történeti múlttá is: mintegy a magyarországi irodalmi klasszicizmus és romantika kiegészésévé (még jóval ennek irodalomtörténeti vagy képzőművészeti megfogalmazása, például **Orlai Petrics Soma Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Károly első találkozására** című festményének,



I/25 ■ Orlai Petrics Soma: *Kazinczy Ferenc és Kisfaludy Károly első találkozója, 1859*

I/25. kép, keletkezése előtt [1859]). Mert az országos intézményben mindez nemzetivé is emelkedett; az Akadémia önreprezentációján túl egy általa fenntartott és vallott irodalmi kánonná.

Hogy a képmás Kazinczy nemcsak legismertebb, de ikonikus portréjává is válhatott, abban nagy szerepe volt az idős mester megjelenítésének. A mű ugyanis a vonásokon túl közvetíti a személyiséget is: azt a testi hanyatlással dacoló szellemi frissességet, amely a szemek felcsillanásában és a már-már mosolyra húzódó ajkakban tükrö-

zódik, és amelynek megragadása Jean-Antoine Houdon szarkasztikus (metszetmásolatok révén egész Európában ismert) Voltaire-ábrázolásai óta a *les philosophes* megjelenítésének szinte kötelező elemévé vált¹⁶⁶ – és nem lehetett ellenére a pályáját Voltaire-fordításokkal kezdő Kazinczynak sem. De nagy szerepe volt az író születése századik évfordulójának is: 1859-ben ugyanis Thugut festménye – Rohn Alajos átrajzolásában – **könyomban megjelent,¹⁶⁷ így válva aktuálpolitikai konnotációkat is hordozó, populáris gyászképpé.¹⁶⁸**

■ MŰGYŰJTÉS

A reneszánszban kialakult Kunst- und Wunderkammernek a természeti tárgyakat (naturalia), illetve az emberi kéz alkotásait (artificialia) – köztük a művészeti emlékeket – foglalták magukba. A 18. század

második felében mind a természeti, mind az emberi alkotásokkal kapcsolatos gyűjteményekben új szemlélet jelent meg: a kuriozitások helyett a dolgok sorozataira, a fajtákon belüli változatosságra, a természeti tárgyak történetiségére került a hangsúly. A felvilágosodás nyomán kialakuló művelődési igé-

nyek kedveztek az újabb típusú gyűjtemények kialakulásának, mind az iskolákban és a kollégiumokban, mind a főúri kastélyokban.

A 18. század közepétől zajló gyűjteményátalakítások hullámai után a Habsburgok bécsi gyűjteményeit 1780 táján újrendezték. Ignaz von Born az udvari Naturalien-Kabinet számára 1778–1780 között alakított ki új, „szisztematikus” rendszert. Ezzel szinte egy időben, 1780. augusztus 14-én nyílt meg a császári képtár a Belvedere felső épületében. Rendezője és katalógusának szerzője Christian von Mechel svájci származású grafikus és kiadó volt, akit II. József 1778-ban bízott meg a képtár jegyzékének elkészítésével. Mechel a korábbiaktól gyökeresen eltérő **szempontok szerint rendezte el a képgalériát a felső Belvedere emeleti helyiségeiben**, amellyel a gyönyörködtetésen túl a művészet fokenkénti fejlődését is szemlélte. Az egyes termekben elkülönítette a különböző művészeti iskolákhoz tartozó műveket, a képek egymás mellé sorolásával pedig szándéka szerint az alkotói életművekben megjelenő fejlődést illusztrálta. A gyűjtemény szerint nem a pusztán szórakozás helyszíne, hanem „a művészet megtekinthető történetének őrzőhelye”. Az itáliai festészet elkülönített csoportjai mellett Mechel számára a legfontosabb a „német” iskola fejlődésének szemléltetése volt. A képgaléria történeti szempontú átrendezése és az udvari természeti gyűjteményekben ezekben az években bevezetett új rendszer korántsem volt egymástól független jelenség: az időbeliség, illetve a történetiség gondolata a természeti tárgyak rendszerezésénél párhuzamosan jelent meg a művészetfelfogás terén érvényesülő történelmi szemlélettel. A szépművészetek történeti gyűjteményével, illetve ennek nyilvánosságát tetelével Bécs megelőzte a **British Museumot, a párizsi Musée Napoléont és a berlini Altes Museumot**. A bécsi képtár történetiségén alapuló rendezése jelentős hatást gyakorolt a magyar főúri magánképtárak berendezésére és a múgyűjtésre is.¹⁶⁹

I. (II.) Ferenc idején a császári képtár fejlődése a korábbi évtizedekhez viszonyítva megtorpant. A bécsi képtár átalakításának hatására átrendeződtek az uralkodó székhelyeit díszítő képkollekciók. A budai **magyar királyi rezidencia berendezéséhez tartozott egy, a császári gyűjteményből kiválogatott képgyűj-**

temény is, melyet alkalmanként átrendeztek, illetve darabjait újakkal cserélték ki. A budai várpalota képgalériája sohasem vált nyilvános gyűjteménnyé, noha megtekintésére alkalmanként volt mód. A palota királyi lakosztályait meglehetősen pompával rendezték be. Franz Schams, aki 1822-ben megtekinthette a királyi, illetve a nádori lakosztályokat, hangsúlyozta az előbbieket különös pompáját, szembeállítva azt a nádori lakosztály egyszerűségével.¹⁷⁰ A képgyűjtemény elrendezése a barokk főúri és uralkodói kastélyokéhoz volt hasonló. Leírása szerint a **képes termet az audienciaterem mellett rendezték be, melyet a képek legtöbbszörének témája miatt „Bataillen-Zimmer”-nek neveztek.** Ez a helyiség alkalmanként társasági események színhelye volt, mint például a három uralkodó – I. (II.) Ferenc osztrák császár és magyar király, I. Sándor orosz cár és III. Frigyes Vilmos porosz király – pesti látogatásakor 1815-ben. 1848-ban a képgyűjtemény egy részét **Kossuth Lajos titkárának rendelkezésére a Nemzeti Múzeumnak adták át, azokat pedig, amelyek megsérültek Buda 1849-es ostromakor, elárverezték.**

A egyes, enciklopédikus gyűjteményi forma, azaz a természetiek és a művészek dolgainak hagyományos egysége jellemezte Brukenthal Sámuelnek, a szászok címzetes gubernális tanácsosának, 1777-től Erdély kormányzójának Nagyszebenben felállított gyűjteményét, amely ottani palotájának két emeletét foglalta el. Gazdag természetrajzi tékája mellett képtárral is rendelkezett, amely körülbelül 1200 festményt tartalmazott. Ezek jó részét még bécsi tartózkodása idején szerezte a 18. század utolsó évtizedeiben. Brukenthal a képgyűjtés ekkortájt aktuális divatját követte: a 17. századi holland életképekhez, tájképekhez vonzódott, mintegy osztozva a kortárs festők – mintaképek alapján – „hollandizmusnak” nevezett felfogásában. Az udvari szolgálatból nyugdíjba vonuló szász főúr 1803-ban alapítványt tett a múzeuma számára, s a nagyszebeni gimnáziumnak adományozta azt. A képtár és a többi gyűjtemény ünnepélyes megnyitására azonban csak 1817-ben került sor. Brukenthaléhoz hasonló szempontok szerint állította össze képgyűjteményét idősebb Viczay (Wiczay) (I.) Mihály Hédervárott, míg fia, ifjabb Viczay Mihály inkább a klasszikus emlékek iránt érdeklődött. Az 1790-es években kiépített

hédervári kastély angol stílusú parkját klasszicista kerti szobrok és pannóniai kőmaradványok díszítették. Viczay II. Mihály atyjától nem csupán képeket, hanem éremgyűjteményt is örökölt, melyet továbbfejlesztett. A Viczay-gyűjtemény egész Európában ismertté vált (I/26. kép), miután leírását *Museum Hedervarianum* címmel a gyűjtő 1814-től kezdődő-

en több kötetben közre is adta. Viczay hagyatékának jelentős részét elárverezték, képkollekcióját 1833-ban Pozsonyban, amelyből több darabot a pannonhalmi főapát vásárolt meg a rend gyűjteménye számára. A katalógus szerint az itáliai eredetű művek mellett a képgaléria felerészben holland és németalföldi alkotásokból állt.¹⁷¹

I/26 ■ Raffaello Sanzio Morghen: Az Asklepios és Hygieia diptichon, 1805



A hédervári képgaléria sorsa is mutatja, hogy az 1790-es évek újabb gyűjtőgenerációi számára a „hollandizmus” ízlése már elavult volt. Példa erre **Kazinczy Ferenc, aki, miután meglátogatta a Brukenthal-képtárat, a klasszicizmus szemléletének megfelelően rótta fel a gyűjtőnek, hogy kedvelője volt a 17. századi holland paraszti életképeknek, különösen David Teniers festményeinek; szerinte ebből is látható, hogy Brukenthal nem értett a művészethez. Az enciklopédikus jellegű, azaz sokféle tárgykörre kiterjedő műgyűjtés tovább élt a 19. század első évtizedeiben is. Gróf Teleki Sámuel erdélyi guberniumi tanácsos, magyar alkancellár marosvásárhelyi „Erdélyi Magyar Tékája” a 36 ezer kötetből álló könyvtáron kívül kövületekből, csigákból, kitömött halakból álló természetrajzi gyűjteményt is tartalmazott, ez utóbbiakat ifjan elhunyt fia gyűjtötte. Képgyűjteménye viszont csupán családi portrékra, valamint – újdonságként – az irodalom kiemelkedő tagjainak galériájára terjedt ki. Unokaöccsének, Teleki Józsefnek előbb Budán, majd Pesten felállított bibliotékájával kapcsolatban a kutatás azt hangsúlyozza, hogy az nem csupán „régimódi” enciklopédikus gyűjteményként keletkezett, hanem modern gyűjteménynek is számított, mivel Teleki személyes érdeklődését tükrözte. A Pesten 1782-ben felállított könyvgyűjtemény bizonyos hányada, csaknem 30 ezer kötet, örökösének, a Tudós Társaság elnökének, ifjabb Teleki Józsefnek és családjának 1826-ban tett felajánlásából a társaság, később az Akadémia nyilvános könyvtárának vetette meg az alapját.**

Az egyik legjelesebb képtár tulajdonosa a 19. század elején gróf Brunszvik József volt. Képgalériáját természetrajzi gyűjtemény egészítette ki. Előbb Budán, majd Korompán kiemelkedő gazdagságú sorozatokat gyűjtött össze kövületekből és csigákból. Képtára megfelelt a kor klasszicista-akadémikus ízlésének; a 16–17. századi itáliai festményekben volt a leggazdagabb. Elrendezése – a Mechel-féle koncepció kései utódként – iskolák szerint történt.

A legnagyobb szabású képtárnak az Esterházygaléria számított, amely jó részben Esterházy Miklós herceg személyes alkotása volt. Kiépítéséhez 1795 után kezdett hozzá. A gyűjteménynek több Esterházy-birtok és -kastély is helyet adott. Mivel a napóleoni háborúk elől több ízben is menekíteni kellett,

a herceg a gyűjtemény elhelyezése céljából 1814-ben megvásárolta Kaunitz-Rietberg herceg korábbi, mariahilfi palotáját, amely képtára elhelyezésére szolgált, s saját képtárának válogatott anyagát megnyitotta a közönség előtt. A felállítás iskolák szerint, „helyes elrendezésben” történt. Az egész Európát s főként Itáliát járó, de ügynökökkel is kapcsolatban álló hercegi műgyűjtő művészettörténeti teljességre törekedett. Noha jelentős németalföldi kollekcióval is rendelkezett, személyes ízlését tekintve a klasszicizmus híve volt; különösen értékelte Antonio Canova és Bertel Thorvaldsen szobrászatát, valamint Anton Raphael Mengs festésétét. Esterházy képgyűjteménye 1820-ra mintegy ezer festményt, 3500 rajzot és 50 ezer sokszorosított grafikát tartalmazott. 1816-ban Miklós herceg és fia, Pál szerződést kötött a képtár, a metszet- és rajzgyűjtemény, valamint az ásványkollekció és a könyvtár hitbizományi tulajdonná tételéről, így annak elidegenítése évtizedekre lekerült a napirendről. Megnyitásától kezdve az Esterházy-képtár a Bécszet felkereső magyarok érdeklődésének homlokterében állt, s több ízben is felvetődött a kívánság, hogy a hercegi család magyarországi birtokain, de leginkább Pest-Budán tegyék elérhetővé. Az 1836-os reformországgyűlés **keretei között Zala megye küldöttsége a rendeknek azt a kívánságát fogalmazta meg, hogy az akkori tulajdonos, herceg Esterházy Pál, tulajdonjoga fenntartásával, helyezze el képtárát a Nemzeti Múzeumban. A képtár magyarországi elhelyezéséről azonban csak az önkényuralom végével, a magyarországi egyletek, egyesületek és társaságok működésének ismételt engedélyezésével, 1858 után esett újra szó.**¹⁷²

Bécs több magyar főúr könyvtárának és gyűjteményének beszerzési forrása s hosszú időn át őrzési helye is volt. Ilyen volt például Apponyi Albert gyűjteménye, amely 1818-ban került árverésre Bécsben. Itt kelt el már a század második felében Keglevich János és Festetics Sámuel képkollekciója is, melynek néhány darabját Zichy Edmund vásárolta meg, s így azok a Zichy-gyűjteménnyel később **Magyarországra kerültek**¹⁷³ (I/27. kép).

Kevés műgyűjteménynél ragadható meg a normakövető klasszicista-akadémikus ízlés gyűjteményformáló szerepe jobban, mint Kazinczy Ferenc

esetében. Bár e nézetek híve és elveinek terjesztője volt, elismerte a régebbi, történeti tárgyú művészeti emlékek forrásértékét, s gyűjtötte is az ilyen metszetteket, képeket. Normatív ízlése elsősorban irodalmi forrásokra, főként Winckelmann és Mengs műveire támaszkodott. Noha levelezésének számos helye tanúsítja, hogy ismerte Winckelmann egyes műveit, a régiségtudós művészetszemléletének legsajátosabb mozzanata, művészettörténeti felfogása idegen maradt Kazinczy számára: normakövetése nem korlátozódott a görög klasszikus művészet emlékeire, hanem kiterjedt az antikvitás római kultúrájára, a modern klasszicizmusokra, illetve a magyar régiség egyes emlékeire is. Kazinczy nézeteinek további forrásaiként a bécsi Képzőművészeti Akadémia, bécsi látogatásai és olvasmányai szolgáltak. Az egykorú akadémiai felfogáshoz közelítő nézeteinek eredetét a svájci születésű Johann Georg Sulzer műveiben (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–1774) is kereshetjük. Sulzer lexikonának szemléletében nyomon követhető, hogyan alakult át a retorikai hagyomány a 18. század közepétől az újfajta „érzékenység” és a „jó ízlés” (bonus gustus) jegyében, s vált a művészet céljává az erkölcsi tökéletesedés és a nevelő funkció. Kazinczy is e szerint értelmezte mind a költői, mind a művészi mesterséget. „Érzékeny” utazásainak leírásaiban nemcsak ismertette a műemlékeket és meglátogatott műgyűjteményeket, de kritikát is mondott ezekről, és törekedett a művészettel kapcsolatos kifejezések meghonosítására is. Erdélyi leveleiben külön megemlékezik Brukenthal báró nagyszabeni képtáráról, másutt részletes rajzot ad Fáy János egri, illetve idősebb Kászonyi Dániel kassai képgyűjteményéről. Utóbbi kettőről nem sokkal többet tudunk, mint ami Kazinczy ismertetéseiből kiderül. Kászonyi gyűjteménye Bécsbe került, majd könnyelmű örökösei kezén hamarosan szétzóródott.¹⁷⁴

Kazinczy képzőművészetekkel kapcsolatos felfogását jól illusztrálták saját gyűjteményei, amelyek főként metszetekből álltak, de rendelkezett egy kisebb botanikai kollekciónal és kézírásgyűjteménnyel is. Különösen a tájfestészetet kedvelte az „érzékenység” értékrendjéből és a „festői utazások” műfajából következően. Levelezésében említést tesz például Claude Joseph Vernet páros képéről, mely ellentétes



1/27 ■ Borsos József: *Libanoni emír*, 1843

hangulatú tájakat ábrázolt. A szélcsendes, holdvilágos tájat bemutató kép címe *Calme*, azaz **nyugalom** volt, amely ekkoriban átvitt értelemben kedélynyugalmat jelentett, míg párdarabja, a *Tempête*, a vihar, arra az elemi erőre utalt, amelyet Kazinczy a **korabeli esztétika egyik kulcsfogalmán**, az „**Erhaben**” („fenséges”) kifejezésen értett. Kazinczy leveleiben tudósít a tulajdonában lévő képekről, metszetekről is. Szobájának falán művészi metszetmásolatok függtek az általa kedvelt itáliai késő reneszánsz művészek ismert képeiről, Correggio, Carlo Dolce, Raffaello, Carlo Cignani és Anthony Van Dyck alkotásairól. Bibliofil érdeklődése a régebbi magyarországi érdekű metszetekre, képekre is kiterjedt. Egyik **ilyen, közel ezer darabos történeti témájú metszetkompendiuma** a Sárospataki Kollégium könyvtárába került, a másikat Jankovich Miklós vásárolta meg. A régi, hiteles képmásokat Kazinczy történeti forrásnak tekintette, az ezek iránt megnyilvánuló érdeklődése az adatokat feltáró s általa tisztelt történészek, Kovachich Márton György és Cornides Dániel törekvéseivel állítható párhuzamba. Régebbi,

történeti érdekű festményei is voltak, közöttük Rákóczi Ferenc olajfestésű portréja (Kaergling János Tóbiás másolatában), Martinuzzi György, Esterházy Imre és Széchényi Pál régi képmásai.

Klasszicista-akadémikus ízlés érvényesült Fáy János debreceni szenátor, polgármester képgyűjteményében, melynek kialakítására Kazinczy Ferenc is befolyást gyakorolt, 1812-ben ugyanis Fáy számára ő választott ki több olasz festményt Bécsben. A közel négyszáz képből álló kollekció hírét nemcsak a széphalmi mester terjesztette levelezésében, hanem a gyűjtemény ismertetése volt a tulajdonképeni célja **Balkay Pál cikksorozatának is a Tudományos Gyűjteményben.**¹⁷⁵

Az itáliai festészet különböző iskoláinak alkotásaiból állt Pyrker János László képkollekciója, amelynek zömét 1820 és 1827 között velencei pátriárkaként gyűjtötte össze. Pyrker önéletírása számos mű megszerzésének körülményeiről tudósít, fennmaradt könyvtárának jegyzéke pedig elmélyült képzőművészeti ismereteiről tanúskodik.¹⁷⁶ **Pyrker** egyházi pályája 1827-ben az egri érseki székiig vezetett. Itt csaknem húsz éven át sokat áldozott a város felvirágoztatására. Megalapította az első magyar nyelvű tanítóképzőt, gondoskodott a város műemlékeiről, köztük a vár és a török korból fennmaradt minaret konzerválásáról is. Képtára számára az érseki palota emeletén építtetett külön galériát, melyet 1828-ban megnyitott a város közönsége előtt. 1836-ban a Nemzeti Múzeumnak ajándékozta 190 értékes festményét, amely a múzeum addig hiányzó művészettörténeti gyűjteményének alapja lett. A Pyrker-képtár az elkülönített elhelyezés tekintetében a korábbi, főúri képgalériák típusának felelt meg.¹⁷⁷

A fentiekől eltérő volt Vadasi Jankovich Miklós¹⁷⁸ (I/28. kép) érdeklődése, amelynek homlokterében régi magyarországi gyűjteményi tárgyak, mint ő nevezi: „Atyáinknak [...] elszéledett EMLÉKEI” álltak, s amelyeket szinte egész Európában igyekezett felkutatni. Jankovich a diplomatika és heraldika professzorának, Cornides Dánielnek volt a növendéke a Magyar Királyi Egyetemen, s már az 1790-es években, a nagy szekularizációs hullám nyomán – ahogyan Jankovich gyűjteményének ismertetésében Fejér György fogalmaz – „a világosítás színe alatt” a



I/28 ■ Pesky József: Jankovich Miklós, 1823

szerzetesrendek kótyavetyére került javainak összeszedettségével, fiatalon kezdte el a műgyűjtést. Írott és tárgyi emlékek egyaránt érdekelték. Jankovich számára a „nemzeti” régiség fogalma nem a nemzetinek a magyar nyelvűséget középpontba helyező változatán, hanem egyfajta „hungarus” felfogáson alapult. Értelmezése szerint a magyar régiség egyrészt a Magyarországon született vagy onnan származó tárgyakat jelentette, másrészt mindazt, ami a nemzeti művelődés tárgya lehet; felfogását úgy interpretálhatjuk, hogy az egyetemes művészet **tárgyanyagát is a nemzeti kultúra szolgálatába akarta állítani.** Gróf Széchényi Ferenc kollekciójánál is szélesebb körű könyv- és okiratgyűjtésében **mind azoknak az emlékeknek a megszerzésére törekedett, amelyek a történelem során a Magyar Királysággal kapcsolatba hozhatóak voltak.** Jankovichot, akit a kutatás korábban a konzervatív nemesi nacionalizmus képviselőjeként mutatott be,¹⁷⁹ valójában inkább nagy szervezőképességgel és imponáló filológiai tehetséggel megáldott tudósnek tekinthetjük. Műveltségére és nemzetfelfogására nézve itt csupán könyvtárának görög, szláv, zsidó és más nemzetek

irodalmát érintő tékáit idézzük fel. Régiségei között különböző művességek tárgyanyaga, valamint egy kisebb képkollekció is helyet kapott.¹⁸⁰ **Képtárban (Collectio imaginum) megkülönböztette a magyar festményeket (Ungarische Gemählde), főként régi portrékat – amelyeket tárgyak alapján sorolt e kategóriába – a „külső” alkotásoktól (Auswärtige Gemählde), ahová főként az itáliai és német késő reneszánsz festmények kerültek. Egy kisebb gyűjteményt hozott létre zömében 15–16. századi magyarországi szárnyas oltárokról származó táblákból, amelyeket a 19. század utolsó harmadáig többnyire a „német” művészet körébe soroltak. Bár a középkori festészet emlékeinek értékelése, illetve gyűjtésének antiszekularizációs indítékai Jankovich gyűjteményeinek jellegét hasonlóvá tették a korszak romantikus gyűjteményeihez, például a kölni Boisserée fivérekéhez, Jankoviché azokénál szélesebb kört fogott át, s nem csupán a középkor, hanem a magyar őstörténet emlékeit is tartalmazta.**

A Jankovich-gyűjtemény több 18. századi eredetű, kisebb-nagyobb műgyűjtemény anyagát olvasztotta magába, köztük Pulszky Ferenc anyai nagyatyjának, Fejérváry Károlynak oklevelekből, fegyverekből, ékszerekből és egyéb antikvitásokból álló kollekcióját.¹⁸¹ Fejérváry Károly fia, Gábor kiemelkedő műgyűjtővé vált, akinek a század első felében kialakuló, ókori eredetű tárgyakból álló együttese messze kimagaslott kora gyűjteményei közül. A gyűjtemény szélesebb körben is ismertté vált, miután Henszlmann Imre 1846-ban részletesen bemutatta.¹⁸² Az egyetemes műveltséggel rendelkező Fejérváry Gábor érzékelte, hogy a reformkorban országszerte éledő patriotizmus a nemzeti bezárkózás és provincializálódás veszélyével is fenyeget, gyűjteményeinek kialakításakor ezért „az otthon berendezhető Európa gondolata”¹⁸³ vezette. Fejérváry az első olyan műgyűjtő Magyarországon, akinek érdeklődése főként az ókor klasszikus kultúrára irányult. Ezekben nem csupán a görög és a római régiségeket értette, hanem az egyiptomi, asszír, archaemenida, szasszanida, indiai, kínai, japán és prekolumbiánus mexikói kultúra emlékeit is. Gyűjteménye kereteinek kialakításánál korát megelőzve tehát túllépett a szokásos Európa-centrikus szemléleten, s kiterjesztette azt az ő idejében ismert vala-

mennyi „ókori” magaskultúrára. Pulszky Ferenc így emlékezett vissza gyermekkorának eperjesi lakására s benne nagybátyja gyűjteményére: „Az ablakokra német üvegfestéseket akasztott a XVI. és XVII. századból, gyönyörű jávorfa szekrényekben állította fel görög, római és középkori műemlékeit, egy régi, sőtét nagy lomtárt felülről világítottat s azt a Parthenon-domborműveknek Böhm [Joseph Daniel] által készített utánzásával díszítette, az egyik oldalfalat betöltötte könyvtárával, a másikat széles üvegszekrény foglalta el, melyben etruszai s nagy-görögországi díszedényeit helyezte el, ezen terem dolgozó- és háló-szobámba nyílt, melynek padozatjába fürdőkád volt beillesztve...”¹⁸⁴ Ez a rövid leírás megragadja a Fejérváry-gyűjtemény felállításának lényegét: a régiségkedvelő gyűjtő artisztikus dolgozószobája volt ez, s nem a főúri gyűjteményeknél megszokott galériszerű elrendezés. Fejérváry Pesten, ügyvédi munkája során került kapcsolatba báró Brudern Józseffel, akinek művészeti és technológiai érdekességekből álló kollekcióját Franz Schams is leírta Pest város nevezetességeit ismertető kötetében.¹⁸⁵ Jankovichon kívül Fejérváry további kapcsolatának számított Viczay (II.) Mihály. Fejérváry gyűjteményének több értékes tárgya a Viczay-gyűjteményből származott, gemmái és elefántcsont faragványai közül néhányat tőle (I/26. kép), illetve Bécsben, a hagyatékából vásárolt meg.

Joseph Daniel Böhm, szepesolaszi származású szobrász, éremvésnök, később a bécsi k. u. k. Graveurakademie igazgatója, 1833-ban Bécsben ismerkedett meg Fejérváry Gáborral. Böhm fiatalon került a császárvárosba, majd első támogatóinak, Moritz von Fries bankárnak, neves műgyűjtőnek, valamint Anton Raimund von Lambergnek köszönhetően 1821-ben eljutott Rómába, ahol csatlakozott Johann Friedrich Overbeck nazarénus művészköréhez. Itáliai kapcsolatai között találhatóak azok a művészként is működő, de leginkább műgyűjtőnek vagy közvetítőnek nevezhető személyek, akiktől elsajátíthatta a régebbi alkotásokkal kapcsolatos műismereteket. Kapcsolatba került például Johann Martin Wagner műgyűjtővel, aki Goethe weimari köréhez tartozott, majd Lajos bajor koronaherceg művészeti tanácsadója lett Rómában, s régiségeket kutatott fel számára Görögországban. Böhm Itáliában meg-

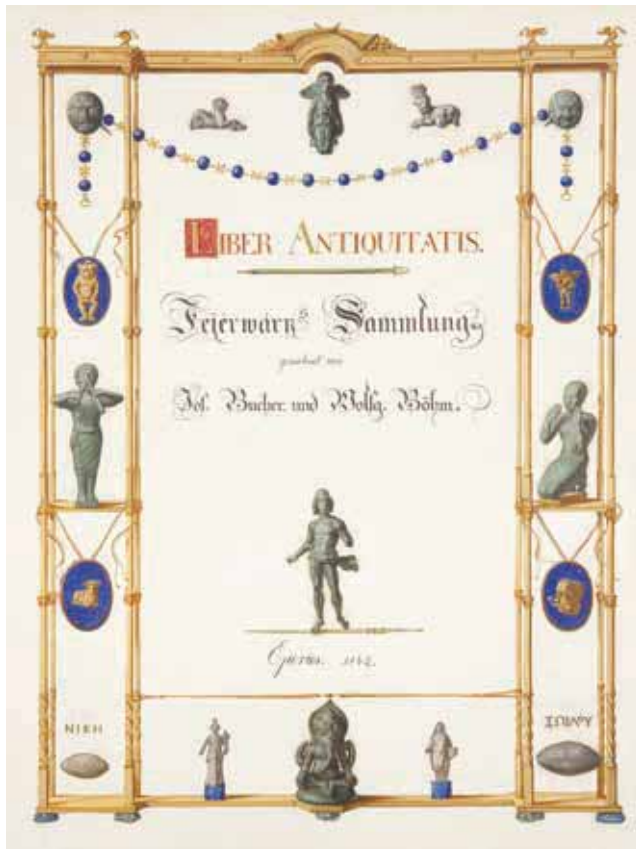
ismerkedett a műgyűjtőként és művészeti íróként is tevékenykedő festővel, Ernst Zacharias Platnerrel, aki Lipcsében Adam Friedrich Oeser tanítványa volt, majd Rómában telepedett le, ahol több kötetet tett közzé Róma régiségeiről.

Böhm második római tartózkodására a bécsi akadémia császári ösztöndíjának elnyerése adott alkalmat 1825-ben, ekkor került Bertel Thorvaldsen műhelyébe. Engedélyt nyert a pápától, hogy másolatot készítsen a Parthenón-fríz gipszöntvényeiről,¹⁸⁶ köztük kicsinyített másolatokat is, feltehetően azért, hogy azok ne csak szemmagasságban, az eredetivel méretarányos másolatokként, hanem a párkány magasságában, az eredetihez hasonló nézőpontnak megfelelően is szemlélhetőek legyenek. **Ez a mozzanat arra utal, hogy Böhm már ekkor saját koruk és közegük kontextusába ágyazva szemlélte a műemlékeket, s eltávolodott az akadémizmus normakövető doktrínáitól.** Böhm és Fejérváry barátsága később elmélyült, s 1844-ben közös itáliai útra is vállalkoztak. Harmadik útítársuk Pulszky Ferenc, Fejérváry unokaöccse, a Nemzeti Múzeum későbbi igazgatója volt. Böhm később is egyik támogatója volt Fejérváry műgyűjtői ambícióinak, aki számos tárgyat az ő közvetítésével szerzett meg. Fejérváry **és Böhm mellett Pulszky korán megismerkedett a műgyűjtés gyakorlatával és forrásaival, amelyekről hamarosan sajátos nézeteket alakított ki.** Az aufklérista generációhoz tartozó Fejérváryval szemben **az ifjú Pulszky inkább a romantikus történelemfelfogás híve volt.** Erről tanúskodik régiségek gyűjtéséről írt korai cikke, *A' műgyűjtemények hasznairól* (1838), amelyben axiómaszerű tömörséggel foglalta össze nézeteit. Eltávolodva a klasszicizmus normatív értékeitől, a romantika és a historizmus befolyása nyomán Pulszky a közös – nemzeti – értékek forrását kizárólagosan a múltban, a múlt emlékeiben jelöli meg: „A múlt az, a' mi a' jelenben összeköti az ivadékat, a' közös emlékezetek, a' közös história.” 1848-ban Kossuth Lajos személyi titkára volt, majd a szabadságharc bukása után londoni száműzetésben élt. Fejérváry Gábor gyűjteményét megörökölve, annak egy részét Londonban elárvereztette. A Fejérváry-gyűjtemény anyagáról Pulszky Ferencnek az 1840-es években készített, kéziratos katalógusa,¹⁸⁷ illetve a Joseph Daniel Böhm fia, Wolfgang

Böhm és Josef Bucher által akvarellal festett *Liber Antiquitatis alapján*¹⁸⁸ (I/29. kép), az elefántcsont faragványokról pedig Varsányi János rajzai¹⁸⁹ (I/30. kép) és az 1853-ban Henszlmann Imre által készített katalógus¹⁹⁰ nyomán alkothatunk képet. Háza Eperjesen máig áll, s benne láthatók a Parthenón-fríz Böhm által készített másolatai.

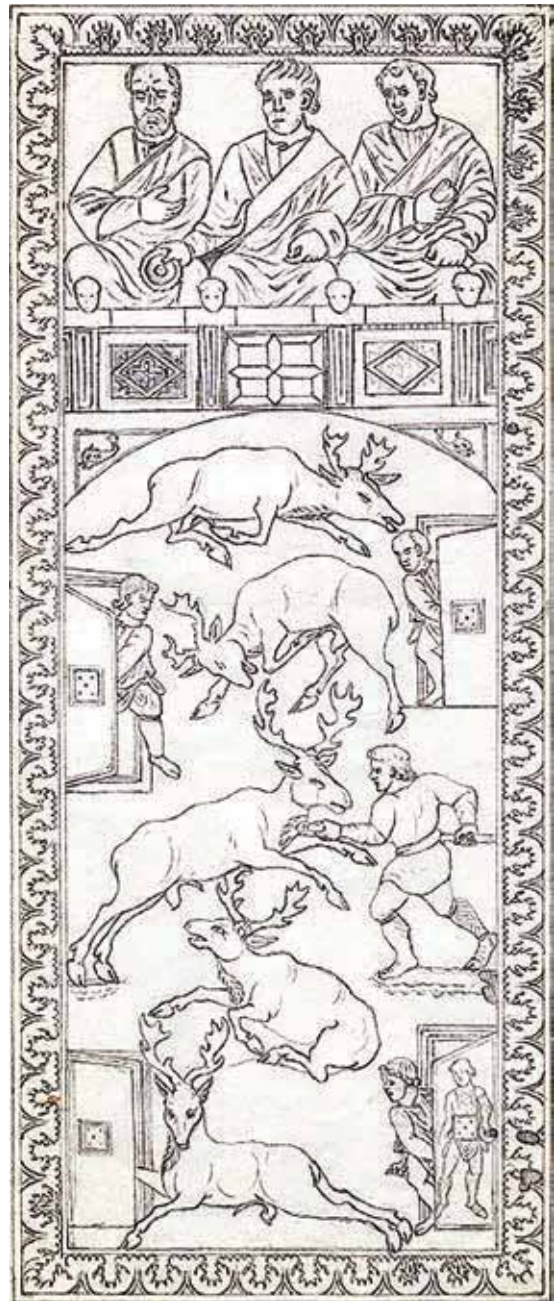
Henszlmann Imre szerint Böhm gyűjteménye „műtörténeti volt: azaz olyan, melyben a művészet fokozatos haladását az időben, és az egyik nemzet művészetének a hatását a másikéra világosan lehetett látni; gyűjteménye az volt a művészet körében, mint az okmánytár a történelem tekintetében”.¹⁹¹ Gyűjteményének kialakításával Böhm célja a művészet egyetemes fejlődéstörténetének szemléltetése, „egy látható művészettörténet összeállítása” volt. Henszlmann szerint Böhm pálcát tört a művészeti akadémiák oktatási módszerei fölött, amelyek a „stíl” fogalmát félreértve, a „természeti egyéniségeknek” – értsd a természet adta géniuszoknak – „felhasználását” kizárta, „és a mű életét rideg sematizmusban fojtotta el”. Böhm gyakorlati oktatását más tanítványai is sokra tartották, olyannak, amelynek nyomán a régészet és a művészettörténet eredményeket érhetett el az Osztrák Birodalom különböző országaiban. Hatása nemcsak alkotásai, szobrai és érmei révén, hanem a művészettörténet és a műgyűjtés területén kifejtett tevékenysége révén is mind Pesten, mind Bécsben jelentős volt.

Az aktuális művészet eredményeit, az élő művészek alkotásait, s különösen a hazai művészet újabb termését kevesen gyűjtötték módszeresen. Közéjük tartozott Fáy István, aki fáji kastélyában állította fel képgyűjteményét. Fáy István gróf elsősorban zenei érdeklődéséről volt közzismert. Maga is zeneszerző volt, s egyike a régi magyar zene tudós feltáróinak, különösen az ezzel azonosított cigányzene gyűjtője, ismertetője és pártfogója. Kastélyában évente többször zenei előadásokat, „muzsikai akadémiákat” rendezett. A díszterem Marco Casagrande által készített domborművei (például Lukrécia története, I/171. kép) a kastély úrnőjének erényeire utaltak. Fáy Apolló szobrát is elkészíttette a zeneterem számára, aki a mitológia szerint a múzsák karvezetője. Festménygyűjteményének egy része már az 1840-es években árverésre került, köztük három idősebb



I/29 ■ Wolfgang Böhm – Josef Bucher: A *Liber Antiquitatis* címlapja, 1842–1847 között

I/30 ■ Varsányi János: A *Venatio-tábla* rajza, 1850 körül



Markó Károly-kép az 1830-as évekből. Ezekről részletes leírást ad Henszlmann Imre műkritikája, miután az árverés több képe is megjelent a Pesti Műegylet 1846-os kiállításán. A *Jupiter neveltetése és a Vénusz és Amor az óriás által üldözötve* című munkák Markó legkorábbi mitológiai képei közé tartoznak. Az árverésen szerepeltek Remy van Haanen tengeri tájképei is. Haanen, aki 1837-től Bécsben élt, s egyik alapítója volt a bécsi műegyesületnek, magyarországi utazásain hazai tájképeket is festett. Más forrásból tudható, hogy Fáy István gyűjteményébe került Barabás Miklós *Egy utazó cigány család Erdélyben* (II/14. kép), illetve *Egy dervis* című festménye (I/31. kép). Ez utóbbi azt mutatja, hogy **nem csupán a magyar zene keleti eredetének kérdése** foglalkoztatta a gyűjtőt, hanem a magyar karakterrel kapcsolatos keleti témájú festészet is.

A 19. század első felében alakultak ki az első, művészek által létesített műgyűjtemények. Az általános felfogásnak megfelelően ekkoriban nem maguknak a laikus gyűjtőknek, hanem inkább a művészeknek

I/31 ■ Barabás Miklós: *Egy dervis*, 1843I/32 ■ Kisfaludy Károly: *Tengeri és levegői vihar*, 1810-es évek

tulajdonították az igazi műismeretet. A főurak műismerő művészeket vittek magukkal itáliai utazásaikra, Ferenczy István például Esterházy Miklóst kísérte el 1819-ben nápolyi útjára. A művészeknek tulajdonított műértői szerep elismerését múzeumi alkalmazásuk is jelezte. A Nemzeti Múzeumban is régi hagyományt követve kapott képtárigazgatói állást Kiss Bálint, majd Ligeti Antal és Than Mór. Mint Böhm példája is mutatja, festők és szobrászok művészi munkásságuk mellett nemegyszer műalkotások közvetítésével is foglalkoztak. Franz von Schöber költő, librettista és a Lithographische Institut kiadója bécsi társaságában jó néhány magyar író és költő is megfordult. Kapcsolatokat ápolt Schöberrel Kisfaludy Károly és Pyrker János László is, de magyar mecénások is feltűntek a körében, mint például Festetics László és Sámuel vagy Vay István. Kisfaludy Károly ekkoriban nemcsak amatőr festőként működött (I/32. kép), hanem festmények vételével és közvetítésével is foglalkozott. Hagyatékában egész képkollekció maradt fenn, amelyet elárvereztek.¹⁹²

A művész-műgyűjtők közé tartozott Pollack Mihály építész, aki az 1830-as években a Nagyhíd utcai lakásában állította fel csaknem hetven képet tartalmazó gyűjteményét. A festményeket az 1820-as években Bécsben szerezte. Az alkotások többsége a németalföldi, illetve a német művészet köréből származott: például az Albrecht Dürernek tulajdonított *Szent Jeromos* vagy az állítólag Frans Hals által festett, Rembrandtot ábrázoló portré. Pollack vasárnaponként megnyitotta galériáját a látogatók előtt. Ennél sokkal jelentősebb kollekción tudhatott magáénak Ferenczy István. Kisebb, ám értékes műgyűjteményre tett szert itáliai tartózkodása idején, amely szinte kizárólag régi kisbronzokból állt. A kor műgyűjtői ekkoriban nem becsülték igazán a sokszorosítható anyagból készült alkotásokat, mivel a mesterek saját keze munkájának, eredeti műnek csak a márványból kifaragott szobrokat tartották. Ferenczy szobrainak kollekciónját, köztük a Leonardo da Vinci vagy követője modellje után készült, ugrató lovas ábrázoló kisbronzot 1914–1915-ben a Szépművészeti Múzeum megvásárolta örököseitől.

A század második felében a festők, szobrászok gyakran hoztak létre kisebb-nagyobb műgyűjteményeket, amelyeket többnyire műtermükben állítottak fel. A polgári lakások berendezésénél ekkor divat is lett a műteremszerű elrendezés.

A Nemzeti Múzeum gyűjteménye

A Magyar Nemzeti Múzeum a korai európai múzeumalapítások közé tartozik.¹⁹³ Ezek nem minden esetben viselték címükben a „nemzeti” jelzőt, ám mégis annak számítottak, mint a Louvre vagy a British Museum. A „nemzeti múzeum” kifejezésben szereplő nemzeti jelző itt nem annak később kialakult, a történelemmel vagy a nemzeti karakterrel kapcsolatba hozott értelmére utal – amely fogalom tartalma csak az 1830 utáni fejlődés során szilárdult meg –, hanem arra, hogy a köz számára, a köz javai-ból fenntartott nyilvános gyűjteményről van szó.¹⁹⁴ Az állami finanszírozás – amelynek alapja a büdzsé vagy a királyi háztartás (civilista), illetve az állami szervek által kezelt alapítvány – elsőként 1754-ben a londoni British Museum alapításánál valósult

meg.¹⁹⁵ A múzeumok nyilvánossá tétele tehát nem a francia forradalommal hozható kizárólagos kapcsolatba, hiszen bizonyos formája egyes magánfenn tartású nemesi, uralkodói vagy egyházi gyűjtemények esetében már a 18. században létezett. Martin Warnke épp a magán- és állami intézmények közötti kontinuitást hangsúlyozza: „Az udvarokban kialakult lényeges intézményi berendezkedések közül is több megőrződött a polgári demokráciák korszakában: a modern állam átvette a kultúra fejlődéséért vállalt alapvető felelősséget [...] A múzeumokat, melyeket még a 18. században fejedelmek rendeztek be és nyitottak meg a nagyközönség számára, átvette az állam...”¹⁹⁶

Az alapítók által megfogalmazott célok szempontjából az európai múzeumok többféle típusba sorolhatóak, s maga a „nemzeti múzeum” forma is többféle lehet. Az első szerint a nemzeti múzeum feladata az, hogy a kultúra és a természet története szempontjából minden jelentős objektumot mint az emberiség egyetemes történetének dokumentumát őrizze és bemutassa. Ez volt például a British Museum alapítóinak koncepciója.¹⁹⁷ A második típushoz tartozó nemzeti múzeum azt mutatja be, hogy a nemzet hogyan részesül azokból az univerzális szellemi javakból, amelyek minden ember számára érvényesek. Ilyennek tekinthető az 1830-ban alapított berlini Königlich Museum, s ilyen volt az 1802–1808 között létrejött Magyar Nemzeti Múzeum alapításkori programja is. Egy harmadik koncepció azoknál a múzeumoknál érvényesült, amelyeknek a centrumában a nemzet különös individualitása, illetve ennek történeti fejlődése állt, ez jellemző például a nürnbergi Germanisches Museumra. A két utóbbi típus abban különbözik egymástól, hogy míg az előbbi azt mutatja be, ami a saját nemzet kultúrájában más nemzetekével közös, addig az utóbbi azt, ami a másiktól megkülönbözteti.¹⁹⁸

R. Várkonyi Ágnes szerint „a Nemzeti Múzeum, mint Magyarországot megjelenítő gondolat, tartalmában is készen volt már, amikor gróf Széchényi Ferenc 1802-ben úgy döntött, hogy gyűjteményét átadja a köznek, és intézménnyé emeli”.¹⁹⁹ Am rögtön felmerül a kérdés, hogy koronként milyen is volt az a „Magyarországot megjelenítő gondolat”,



I/33 ■ Pietro Rivetti: A Központi Papnevelő Intézet mennyezetképe, 1803

amelynek alapján a múzeum programja a 19. század során ki- és átalakult? A Nemzeti Múzeum történetének hazai feldolgozásai már a 19. századtól kezdve általában egyfajta izolált eseménytörténet előadására törekedtek, az intézmény keletkezését és átalakulását a **nemzeti függetlenség kifejlésének** szimbólumaként mutatva be.²⁰⁰ Ez utóbbi ténylegesen csak a kiegyezés után valósult meg. A korábbi időszakokban a múzeummal kapcsolatba hozható **szimbolikus tartalom többféle értelmet is hordozott**, amely azonban 1867 után hamar feledésbe merült. Ez a magyarázata annak, hogy a hazai kutatás ez-ig kevés figyelmet szentelt a pesti múzeum megalapításával párhuzamos jelenségeknek az Osztrák Birodalomban, illetve a külföldi múzeumalapításokkal kapcsolatos hasonlóságoknak.²⁰¹

Elsőként az 1975-ben Nürnbergben tartott múzeumtörténeti konferencián merült fel, hogy a 19. század elején a Habsburg Monarchia területén egymást követő múzeumalapítások között történeti összefüggések állhatnak fenn.²⁰² A Magyar Nemzeti Múzeum alapítását a János főherceg által alapított grazi Joanneumé követte (1811). Ez utóbbi csak később kapta a Landesmuseum, azaz tartományi múzeum elnevezést, maga János főherceg az ala-

pításkor úgyszintén Nemzeti Múzeumnak (Nationalmuseum) nevezte. Még 1834-ben is ugyanúgy Nemzeti Múzeumnak nevezi Adolf Bäuerle, mint a pestit.²⁰³ 1817-ben alakult meg a Ferenc császárról elnevezett Franzesmuseum Brünnben, 1818-ban pedig Franz Anton von Kolowrat-Liebsteinsky gróf vezetésével és a cseh múzeumegylet pártfogása révén a Böhmisches Landesmuseum jött létre.²⁰⁴ Ezt követte az innsbrucki Ferdinandeum (Tiroler Landesmuseum) megalapítása 1823-ban, amely szintén János főherceg javaslatára, a tiroli múzeumegylet (Verein Tiroler Landesmuseum Ferdinandeum) létrehozásával vette kezdetét, hogy hamarosan felvegye a későbbi császár, az akkor még főherceg Ferdinánd nevét. Szintén múzeumegyesületi alapítású volt az 1833-ban életre hívott Oberösterreichisches Landesmuseum (Francisco-Carolinum, Linz), amelynek fővédnöke 1839-től Ferenc Károly főherceg. Ezekből a példákól is kiténik, hogy a Habsburg főhercegek s maga Ferenc császár, illetve király is pártfogolták a múzeumalapításokat. Ezeket az alapításokat egyes egykorú források – a magyar és a későbbi Lajtán túli hagyományokkal ellentétben – magához az uralkodóhoz kötötték. Mindez érthetővé teszi azt a mozzanatot – s nem csupán gróf Széché-

nyí Ferenc aulikus érzelmei kifejezésének tekinthető –, hogy a nemzetnek adományozott könyvtárát, amely Pesten először a korábbi pálos kolostorban kapott helyet (1803), az országot megjelenítő címerekkel (I/33. kép), tudósok medaillonképeivel, valamint – egyes kortársak értetlenkedése ellenére – I. (II.) Ferenc magyar király mellszobrával díszítette.²⁰⁵ **Hogy itt nem csupán a dinasztia propagandájáról** volt szó – mert hiszen kétségtelenül arról is –, hanem vélhetően az Osztrák Birodalom múzeumai között az államiság szempontjából fennálló laza kapcsolatrendszeréről („Föderative Nationalmuseums”), erős érvekkel támasztották alá azok az újabb kutatások, melyek nemcsak az osztrák tartományok múzeumalapításait vették górcső alá, hanem a Magyar Nemzeti Múzeum „különállását” is.²⁰⁶

A Magyar Nemzeti Múzeummal kapcsolatos tradíció része, hogy nem csupán a művelődés intézményeként tekintettek rá, hanem a nemzeti reprezentáció részeként is. Ám épp ebben a vonatkozásban a koncepciója sokat változott. A 19. század első felében – az 1860-as évek második feléig – a Nemzeti Múzeum azt kívánta bemutatni, hogyan részesül a nemzet az egyetemes kultúra javaiban. Pulszky Ferenc (I/34. kép) 1869 elején történő igazgatói kinevezése hozott e téren lényeges változást, ekkortól a Nemzeti Múzeum koncepciója sokban közeledett az Universal-Museum típusához, melynek legfontosabb példája a British Museum. A múzeum programja az Esterházy-képtár megvásárlásával s a speciális gyűjtemények önállóodásával az 1871 utáni években kezdett ismét változni, amely folyamat egészen a 20. század első évtizedéig tartott.²⁰⁷

A hagyomány, illetve a köztudat a Nemzeti Múzeum alapítását már a kezdetektől szorosan összekapcsolta Széchényi Ferenc 1802-ben tett gesztusával, a nemzetnek szánt hungaricagyűjteménye felajánlásával, későbbi nevén a Nemzeti Könyvtár megalapításával. Az 1802-es évszám a múzeumalapítás dátumaként annak ellenére kanonizálódott, hogy tényleges megvalósulása egy teljesen új koncepció nyomán csak 1808-ban következett be. Széchényi eredetileg Nagycenken rendezte be bibliotékáját (*Collectio librorum per Hungaros et de Hungaria*), amely oklevél- és iratgyűjtemény volt, s csak az 1790-es évek közepétől törekedett teljes

hungaricagyűjtemény kialakítására.²⁰⁸ Egy ilyesfajta könyvtár összeállítását Széchényi személyes ambícióin túl aktuálissá tette az országleírások, statisztikák, általánosabb értelemben véve az államelmélet területei iránt megnyilvánuló általános igény. Amennyire ez a kastély keretei között lehetséges volt, Széchényi 1797-ben nyilvánossá tette könyvtárát az érdeklődők számára. Nem ő volt ezen a téren az első: nyilvános könyvtárként működött ekkor már többek között Teleki Sámuel hitbizományi tékaja Marosvásárhelyen és gróf Brukenthal Sámuel könyvtára és múzeuma Nagyszébenben, valamint több püspöki gyűjtemény is.²⁰⁹ A nyilvános, országos könyvtár gondolata nem csupán Széchényiben fogalmazódott meg, a felvilágosodás kora óta érlelődött.²¹⁰ Széchényi gyűjtésének tudós támogatója, Kovachich Márton György – a budai, majd 1784 után a pesti egyetemi könyvtár őre – hasonló, az államigazgatás céljait szolgáló intézmény terveit

I/34 ■ Borsos József: Pulszky Ferenc, 1846–1847



nyújtotta be József nádornak az 1790-es évek végén.²¹¹ Széchényi hungaricagyűjteménye – felajánlólevelének tanúsága szerint – könyvtárból és annak segédgyűjteményéből (oklevelek, pénzermék, térképek, metszetek stb.) állt. Mint a királynak címzett és előzetesen elfogadott alapítólevelében Széchényi fogalmaz, gyűjteményét „a drága hazának, melynek ölében mindezek összeszedésére alkalmat és módot találtam”, valamint a „közhazának” (ac publicae Utilitati), „melyre mindig törekedtem és törekszem” kívánja szentelni.²¹² Elnevezése Bibliotheca Hungarica Széchényiano-Regnicolaris, amely név az idők során Széchényi Országos Magyar Könyvtárként, illetve Széchényi Nemzeti Magyar Könyvtárként rögzült. Az újabb névadások elmosták az alapítónak a latin címadásban még megragadható szándékát, miszerint olyan „Regnicolaris”, vagyis országos könyvtárat hoz létre, amely nemzetiségek feletti, **azaz a magyar korona minden népének hasznára** szolgálhat. Alapítólevelében Széchényi kikötötte, hogy bibliotékájának katalógusait maga adja ki, elképzelése 1795–1815 között tíz kötetben öltött testet. Példányainak szétküldéséről is maga gondoskodott: küldeményi jegyzékei jól mutatják széles körű bel- és külföldi kapcsolatrendszerét, s különösen bécsi és cseh kulturális intézményekhez és személyekhez fűződő viszonyát.²¹³

Az 1790–1791-es országgyűlés LXVII. törvénycikének határozata szerint az országnak több művelődést szolgáló intézmény felállítására van szüksége, köztük akadémiákra is. Ezek feltételeit az országgyűlés tanulmányi bizottságának kellett kidolgoznia, melynek elnöke Ürményi József királyi személynök volt.²¹⁴ József nádor úgy vélte, hogy egy felállítandó múzeum a tudományos és művészeti akadémiák kérdését is megoldaná. A gróf Széchényi Ferenc által alapított Nemzeti Könyvtár (Bibliotheca Regnicolaris) öre, Miller Jakab Ferdinánd a nádor felkérésére 1806-ban javaslatot dolgozott ki a könyvtár jogállásának megváltoztatására. E szerint bizassék a könyvtár törvényhozásilag a rendek gondjára, illetve ugyancsak a rendek pártfogása alatt állíttassék fel egy nemzeti közművelődési intézet, **mely nemcsak a szellemi, hanem az anyagi kultúra** gyűjteménye is lenne. Idekerülnének a természeti maradványok, a műipar produktumainak kiváló

mintái és a művészeti, régészeti emlékek is. A múzeumjavaslat előbb a Helytartótanács elé került, ahol gróf Esterházy József tanácsnok által felkért szakértő bizottság véleményezte.²¹⁵ A bizottság 1806 novemberében terjesztette nyilatkozatát a nádorhoz. A Miller-féle tervezetet József nádor nyújtotta be az országgyűlésnek 1807-ben, így a kétnyelvű, latin és magyar programírás a rendek elé került. A latin nyelvű változat szerint a tervezet a „dicsőséges **karok és rendek**” számára készült, amit a magyar fordítás „Magyarország hazafiai számára” fogalmaz át.²¹⁶ **Az intézmény mintájaként Miller külföldi múzeumokra, Róma, Firenze, Milánó, Szentpétervár, Berlin, Drezda, Kassel és Bécs hasonló intézményeire hivatkozik, s kitér a múzeum elhelyezésére, anyagi alapjainak megteremtésére, igazgatására és személyzetére is.** A gyűjtemények gyarapodását a társadalmi áldozatkészség, a vármegyék, városok, **káptalanok, szerzetesházak, történelmi múltú családok és literátorok „ajándékai”** biztosíthatják. A tárak tervei a múzeum általános jellegére utalnak: könyvtár, régiség- és műemléktár, természeti és technológiai tár szerepel benne.²¹⁷ **Az egyes tárak jellege** sokat megőrzött a gyűjtemények évszázados típusából. A Kunst- und Wunderkammerek hagyományos beosztására emlékeztet például a régiségtár, amelyben a történelmi érdekű tárgyak a ritkaságokkal keverednek (cimeliotheca antiquitatum, raritatum, armorum, marmorum et pretiosorum), vagy a természettár, amelyben a természet művei, illetve az **emberi kéz produktumai egyetlen egységet alkotnak** (camera productorum naturalium et technologica). A tervezet mellékletéül Hild Jánosnak a múzeum új „palotáját” ábrázoló három rézmetszetét csatolták.

Az első tervek szerint tehát a Nemzeti Múzeum nem művészeti múzeumként alakult meg, hanem egyetemes enciklopédikus múzeumként. Az 1807-ben készült tervek szerint a könyvtár, éremtár, régiségtár, természettár mellett a múzeumnak egy képes tárral is rendelkeznie kell majd. Ez a képes tár nem művészeti gyűjteményt jelentett volna, hanem egy „Híres Férfiak ábrázolási”-ból összeállított paneont, mely könyvtári és más gyűjteményi adományok révén gyarapodna.²¹⁸

A múzeumot a rendi országgyűlés az 1808. évi VIII. törvénycikkkel hívta életre. Alapítását elősegí-

tette Grassalkovich (III.) Antal pesti telekadománya. Az új intézmény feladatai között a törvény-cikk a magyar nyelv művelését, a nemzeti irodalom és ipar előmozdítását egyaránt megjelölte. József nádor feladatkörét a törvény szövege „patronus et praeses Musei”-ként határozta meg. A Nemzeti Múzeum fenntartására a nádor előterjesztése alapján az országgyűlés – elvetve a magánfelajánlások korábbi formáit (oblatio) – a hadi adókhöz hasonló módon országos és kötelező ajánlást (subsidiium) szavazott meg. A Nemzeti Múzeum és más közművelődési intézmények subsidiiumokból történő fenntartását a konzervatív főrendek és megyei követek hevesen elleneztek, mert érezték, hogy ez a kötelező felajánlás a nemesség adómentességén ütött rés, mely továbbtárgulhat a közteherviselés irányába. A század elején az oblatiókból és subsidiiumokból létrejött alapokat az Országos Pénztár kezelte, mely a nádor közvetlen felügyelete alatt állt, aki a pénztár működéséről a diéta előtt beszámolt.²¹⁹ Ő felügyelte a fenntartás céljára megszavazott Múzeumi Alapot is. Az Alap alkalmankénti feltöltéséről az országgyűlés döntött.²²⁰ József nádor 1823 és 1841 között saját kezében tartotta a múzeum igazgatása körüli ügyeket.

A múzeum hamarosan meg is nyílt Pesten Batthyány Antal József telkének és nagyobb méretű villájának megvásárlásával, illetve ez utóbbi átépítése után, 1814-ben. Ekkortól jutott érvényre József nádornak az az elképzelése, hogy saját feladatai mellett a múzeum adjon helyet az irodalom és a tudomány pártolásának is, távolabbi célul azt tűzve ki, hogy a Tudós Társaság is ennek keretében, a múzeum társintézeteként jöjjön létre. Az „akadémiai” szerepre utalt az is, hogy itt osztották ki az irodalmi művek jutalmazására szolgáló Marczibányi-alapítvány díjait.²²¹ A nyelvi és tárgyi emlékek egyforma súlyát a közgondolkodásban jelzi Fejér Györgynek a *Tudományos Gyűjtemény*ben 1817-ben közzétett dolgozata, amely szerint a „nemzeti cultura” művelésénél az irodalom mellett a múzeumoknak és egyéb gyűjteményeknek is fontos szerepük van.²²² 1825-ben a múzeum anyaga három nagy tárból állt: a Széchényi Országos Könyvtár mellett elkülönülten kezelték az Érem- és Régiséggyűjtőt, illetve a Természeti és Kézműipari Tárat.²²³

Az utókor méltán látja Jankovich Miklósban a Nemzeti Múzeum művészeti és tárgyi kollekciónak megalapítóját. Jankovich hungaricumokból álló bibliotékájának méreteit az 1830-as ismertető több mint 60 ezer kötetre, illetve oklevélre becsülte, s a könyvek gyűjtésével párhuzamosan figyelme az egyéb régiségekre, ötvöstárgyakra, elefántcsont faragványokra, fegyverekre, képekre és szobrokra is kiterjedt.²²⁴ Anyagi lehetőségei azonban hamarosan megrendültek, s családja nyomására 1822-től kezdve újra és újra felmerült a gyűjtemény eladásának gondolata.²²⁵ Jankovich 1824-ben folyamodott először József nádorhoz, aki a gyűjtemény megvételének ügyét beterjesztette az 1825-ös országgyűlésnek. Erre azonban csak az után került sor, hogy Jankovich **közzétette röpiratát a *Tudományos Gyűjtemény*ben**, amelyben kollekciónak hazája számára felajánlja („Magyar Hajdankor emlékeinek jeles gyűjteményét hazájának mély tisztelettel ajánlja W. J. M.”).²²⁶ A felajánlás közzététele feltehetően József nádor tudtával történt, hiszen ő Pest megye főispánja is volt, amely megye elsőként állt a gyűjtemény megszerzésének ügye mellé. A vételre azonban a nádori pártfogás mellett is csak az 1832–1836-os reformországgyűlés idején került sor. A kollekciónak megvásárlása révén vált a Nemzeti Múzeum szisztematikus gyűjteménnyé, hiszen Jankovich gyűjtése számos területre terjedt ki, noha centrumában a „nemzeti régiségek” álltak.²²⁷ Az ekkor meghozott múzeumi törvények tartalmazták egy új múzeumépület létesítését, mely célra a Nemesi Felkelési Hozzájárulási Alap terhére 500 ezer ezüstforintot különítettek el. Az elkövetkező években József nádor mindent elkövetett azért, hogy az új múzeumpalota felépüljön, noha az építkezést megszakította az 1838-as nagy pesti árvíz, amely elől Horvát Istvánnak, a múzeum órének vezényletével sikerült mind a Széchényi Országos Könyvtár anyagát a tárákkal együtt, mind a Jankovich-gyűjteménynek a gyűjtő Hatvani utcai házában őrzött anyagát megmenteni.

József nádor Horvát István könyvtárvezető halála után, 1841-ben pályázatot írt ki az igazgatói állásra. Választása Kubinyi Ágostonra esett, aki hivatalának elfoglalása előtt európai körutat tett és számos múzeumot felkeresett.²²⁸ Kubinyi 1843 és 1869 között állt a múzeum élén. Kinevezési okirata szerint

kötelezettségei közé tartozott, hogy tisztét mindenben József nádornak mint a múzeum pártfogójának rendelkezései szerint lássa el, s törekedjen a Múzeum fejlesztésére és „nemzeti méltóságának megfelelő fenntartására”.²²⁹

■ A SOKSZOROSÍTOTT GRAFIKA SZEREPE A KÖZÍZLÉS FORMÁLÁSÁBAN

Az utóbbi évtizedekben megélnékülő kultúrátudományi törekvések képviselői hangsúlyozzák, hogy a 19–20. században a vizuális kultúrában bekövetkezett forradalmi változásokat nem lehet csupán az „akadémiai” művészet emlékeit kutató művészet-tudomány eszközeivel értelmezni: szükséges a populáris kultúra kutatása is.²³⁰ Ennek az új, történeti képtudománynak a módszereivel a 19. században egyre népszerűbbé váló könyv- és folyóirat-illusztrációk, illetve önálló sokszorosított grafikai sorozatok szerepe, az alkotók, a befogadók és a kultúraközvetítők kapcsolata, a kép és a szöveg viszonya, illetve a képi motívumok vándorlása, átalakulása is vizsgálható.²³¹

A sokszorosított grafika hagyományosan a magaskultúra és a tömegkultúra határterületén helyezkedik el. Reprezentatív műtárgy-reprodukcióként, festmények előképeként vagy a klasszikus kánonhoz tartozó irodalmi művek illusztrációjaként a magaskultúrához kapcsolódott, olcsó szentképként, céhlevelek díszeként, vásárokon mutogatott képként, a ponyva- vagy a sajtóirodalom művészileg gyakran igénytelen illusztrációjaként ugyanakkor szerves részét képezte a tömegkultúrának is.

A 18. század végétől nemcsak az olvasók száma nőtt meg ugrásszerűen, hanem a társadalom egyre több rétege vált könyvvásárlóvá is. A szerzők és a kiadók gyakran kiadványaik címében is hangsúlyozták, hogy a különböző társadalmi helyzetű olvasók érdeklődésére egyaránt számot tartanak. *Magyar teátrumi zseb-könyvetske az 1793-dik esztendőre. (A' nagy méltóságú, méltóságos... nemes hazafiaknak az érdemes polgároknak és az egész közönségnek alázatosan ajánlják a' nemzeti játszótársaság' tagjai)* – ez volt a címe például a pesti Trattner

Mátyás nyomdájában megjelent, több évfolyamot megért színházi zsebkönyvnek.²³²

A fogyasztás rendszeressé válását jelezték a különböző tematikus könyvsorozatok. A pozsonyi Landerer Mihály János *Téli és nyári könyvtárában* (1805–1813) évente két-három kötet – elsősorban német regények fordítása – jelent meg, s kalandos történeteket tartalmaztak a kassai Landerer kiadó *Rózsa Szín Gyűjtemény* című, a „szépnemnek” ajánlott sorozatának (1798–1803) darabjai is.²³³ A könyvpiac működésének egyre fontosabb eleme lett a kiadók, az írók és az olvasók (vásárlók) közötti kommunikáció: az előfizetés-gyűjtések, a sorozatok, periodikák újabb köteteinek beharangozásai, a könyvismertetések és a könyvkritikák. A szerkesztők és a kiadók az újság- és könyvillusztrációk kapcsán is gyakran kommunikáltak az olvasókkal: közreadták a következő darabok elkészülésének várható idejét, megindokolták a metszetek késését, elmagyarázták a képek jelentését. A *Hadi és Más Nevezetes Történetek* című bécsi újság szerkesztői rendszeresen tájékoztatták olvasóikat metszőik új munkáiról, a képmelléletek hazai és külföldi sikeréről.²³⁴ Az újság és olvasói közötti sikeres kommunikációt jelzik a Magyar Lovasság tiszteletére 1789-ben készített és közreadott reprezentatív rézmetszet köre szerveződő események. A szerkesztők közölték azokat a verseket, melyeket felhívásukra hazai költők, írók készítettek a metszetről, s később is idézték a képpel kapcsolatos hazai és külföldi említéseket, dícséreteket.²³⁵

A kortárs külföldi és hazai események ábrázolásával leggyakrabban az illusztrált újságokban találkozott az olvasó.²³⁶ A pozsonyi *Ungrisches Magazin* (1781–1787), a bécsi *Merkur von Ungarn* (1786–1787) vagy az 1789-ben szintén Bécsben induló *Hadi és Más Nevezetes Történetek* (1792 és 1803 között *Magyar Hírmondó*) a természettudományos, műszaki érdekű metszetek, illetve viseletképek mellett aktuális politikai (koronázások, fejedelmi temetések) és hadi eseményekről készült illusztrációkat is közreadtak. A friss hírekről tudósító „riportképeken” az alkalmanként az illusztrációk előterébe helyezett, barokk hagyományokra visszavezethető repoussoir-figurák segítségével az újságolvasó nem kívülről és távolról szemlélte a tör-

ténéseket, hanem közvetlen szemtanúként azok közelébe vagy éppen közepébe képzelhette magát.²³⁷ Ezt a funkciót töltik be az előtérben álldogáló kíváncsiskodók a XVI. Lajos kivégzését bemutató, a bécsi *Magyar Hírmondó*-ban 1794-ben megjelent metszeten,²³⁸ míg ugyanennek az újságnak egy spanyolországi bikaviadalt ábrázoló „riportképei” a veszélyes jelenetek közeli és enyhe alulnézetből való felvételével, az egyik képen háttal álló két figurával, illetve a kép teréből szinte kiszaladni látszó bika ábrázolásával vitték az események közvetlen közelébe az olvasót²³⁹ (I/35. kép).

Míg a korábbi időszakokban a széles körben terjesztett illusztrált kiadványok túlnyomó többségét az ájtatossági irodalom, illetve a hasznos információkat közlő kalendáriumok tették ki, a 18. század végétől egyre több könyvtípussal találkozunk. A fiatalok oktatását, nevelését szolgáló, Orbis pictus jellegű kiadványok metszetei természettudományos, történelmi, mitológiai és képzőművészeti ismereteket közvetítettek. A távoli kontinensekről, egzotikus tájakról szóló útleírások a földrajzi ismereteket bővítették, a hazai tájakat bemutató honismereti irodalom, illetve az érzékeny, festői útleírások pedig – mint például báró Mednyánszky Alajos 1826-ban *Pesten megjelentetett Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn* című, gazdagon illusztrált kiadványa – egy újfajta, hazafias és lokálpatrióta állampolgári szemlélet elmélyítését, a nemzettudat erősödését segítették elő. (Lásd részletesebben kötetünk *A veduta és az ideális tájfestészet hagyománya* című fejezetét.)

Az ókori kultúrát és históriát bemutató könyvek mellett egyre nagyobb számban jelentek meg az európai országok újabb kori történelmével foglalkozó, modern történelemszemléletet közvetítő illusztrált munkák. Az ifjúság számára készült kiadványok²⁴⁰ egyik legnépszerűbb, a jó és a rossz példák bemutatásával erkölcsi mintát adó típusa az arcképekkel illusztrált életrajzgyűjtemény volt,²⁴¹ mely gyakran címében is hordozta a műfaj legismertebb antik példájának, a *Párhuzamos életrajzok* szerzőjének, Plutarkhosznak a nevét. A történelmi illusztrációk másik típusát a múlt fontos eseményeit bemutató ábrázolások jelentették. Számos könyvben – például Fessler Ignác Aurélnak a hazai történel-



I/35 ■ Ludwig Maillard: Újságillusztráció a bécsi *Magyar Hírmondó*-ból, 1795

met ismertető népszerű munkáiban²⁴² – portrékkal és történelmi jelenetekkel egyaránt találkozunk.

A történelmi eseményeket bemutató könyvillusztrációk méretükből adódóan is gyakran közeledtek a zsánerszerű ábrázolásokhoz. A történelem szimbolikus, allegorikus és mitologikus értelmezése, illetve a kiemelkedő események (koronázások, békekötések, csatajelenetek stb.) reprezentatív ábrázolása helyett – a történelmi zsáner (genre historique)²⁴³ műfaji követelményeinek megfelelően – egyre inkább a jelentős történelmi szerepet játszó személyek érzelmeinek, életük bensőséges pillanatainak bemutatására, illetve a történelmi mikrokörnye-

zet – épületek, fegyverek, viseletek – hitelességére került a hangsúly.

A 18. század utolsó évtizedeitől az európai könyvkiadásban egyre több szépirodalmi alkotás jelent meg, melyek egy része a magaskultúra (Hochliteratur), másik (nagyobbik) része pedig a szórakoztató irodalom (Unterhaltungsliteratur), illetve a ponyvairodalom (Trivilliteratur) körébe tartozott. A szórakoztató irodalom alkotásai közül keresettek voltak a kalandregények – közéjük tartoztak például a lovagregények és a lovagdrámák, a rablóregények, a bűnügyi regények és a szellemregények –, illetve a szerelem, a család, a társasági élet témáit feldolgozó érzelmes regények és színdarabok. Bár a „tudós Hazafiak” közösségének szívóereje a nyelvfejlés és az ismeretterjesztő szándék közös platformján a 18. század végén bizonyos mértékig Magyarországon is integrálta az alkalmi-szórakoztató, illetve a népszerű tudományos és történeti irodalom képviselőit,²⁴⁴ világosan kirajzolódnak azok a korabeli törekvések is, melyek a két irodalmi közeg elkülönítésére irányulnak. Ezek közé tartoztak azok a sokszor kirekesztő bírálatok, melyekkel a „klasszikus” mesterek az ő ízlésirányuktól eltérő, a populáris kultúra elemeit hordozó népszerű írókat, költőket illették.²⁴⁵

A regények, verseskötetek, drámák, irodalmi almanachok illusztrációin az allegorikus és ornamentális jelleget fokozatosan a narratív, elbeszélő látásmód váltotta fel. A szépirodalmi kiadványokat gyakran díszítette a szerző portréja, az illusztrációk túlnyomó többségét azonban a hagyományosan „alacsonyabb” műfajba sorolt zsánerképek (elsősorban családi jelenetek) tették ki. A folyamat párhuzamba állítható a polgári életképek népszerűségének a biedermeier festészetben megfigyelhető erősödésével.

A szépirodalmi művek illusztrációi gyakran egyfajta intim teret létrehozó, miniatűr színpaddá váltak, melyeken az olvasó megtekinthette a könyvben leírt cselekmények egy-egy fontos, érdekes jelenetét.²⁴⁶ A képek dramatikus hangvételét és színpadszerűségét az is fokozta, hogy számos illusztráció címe – különösen gyakran megfigyelhető ez a 18–19. század fordulóján megjelent zsebkönyvekben és kalendáriumokban – a főszereplők szájából elhangzó szenvedélyes kérdés, felkiáltás vagy felszólítás

volt. Az illusztrációk színpadszerűségét erősítette, hogy gyakran találkozzunk rajtuk – a képkivágás, a személyek csoportosítása, a kellékek, a gesztusok vonatkozásában egyaránt – a korabeli színházi környezetből származó motívumokkal. A néha túlzóan ábrázolt gesztus és mimika a képeken történő események, s ezáltal az eredeti mű könnyebb megértését, „olvashatóságát” segítette.

A könyvillusztrációk különböző – főnemesi, nemesi, polgári vagy paraszti – miliőben játszódozó zsánerjelenetei szemléletesen közvetítették az olvasók felé az övéktől eltérő társadalmi rétegek kultúráját, lakberendezési és öltözködési szokásait, divatját: a pompás, fényűző dísztermekben mulató előkelőségek életterét éppúgy megismerhették, mint a földre vetett szalmán csecsemőjével pihenő parasztszonyét vagy a nyomorúságos körülmények között, börtönben sínylődő rabét.

Mivel ezeknek a zsánerábrázolásoknak nem volt sem közvetlen (mint például a festményekről, szobrokról készült reprodukciós grafikának), sem képi konvenciókon alapuló közvetett előképük (mint például az allegorikus, mitológiai, vallásos, emblematikus ábrázolásoknak), a rajzoló az illusztrálandó szövegrészből indult ki, annak egyes jeleneteit, alakjait elevenítette meg. Az irodalmi nyelv átfordítása vizuális nyelvre nemcsak megkettőzte az információt, hanem mintegy megerősítette a szöveg valóság-tartalmát: az olvasói fantázia belső képeit külsővé tevő illusztrációk szemléelője szemtől szembe találkozott azzal a környezettel, azokkal a szereplőkkel és azokkal az érzelmekkel, melyeket a könyv bemutatott. A metszetek nemcsak díszek voltak, hanem a szöveget értelmező kommentárok is.

Az előkép-nélküliség a szöveg és a kép szoros kölcsönhatását, szimbiózisát követelte meg. Néha a szerző vagy a kiadó nem tartotta elegendőnek, ha az illusztráción feltünteteti azt az oldalszámot, melyre az ábra vonatkozik, hanem külön magyarázatot fűzött a képhez. Kitüntetett jelentősége volt a képmagyarázatoknak azokban a kalendáriumokban, ahol egy-egy regény vagy dráma cselekményét kellett a segítségükkel megismertetni az olvasókkal, illetve a festményekről készült reprodukciós grafikák esetében, ahol az eredeti alkotásoknak a metszeten nem látható színezéséről is tudósítani kellett.

A 18–19. század fordulójától egyre nőtt a női olvasók aránya. A nekik szóló almanachok, kalendáriumok²⁴⁷ szerkesztői a szórakoztatás mellett alapvetően – a nőnevelés célkitűzéseivel összhangban – arra törekedtek, hogy a közölt ismeretanyag megfeleljen a nők társadalmi szerepével kapcsolatos korabeli elvárásoknak, vagyis abban segítsék őket, hogy jó feleségek, anyák és háziasszonyok legyenek. A gyakran regény vagy levélregény formájában írt kiadványok is követendő vagy elvetendő példák bemutatásával, tanácsokkal készítették fel a fiatal lányokat a házasságra és a családi életre.²⁴⁸ A női kiadványok szerzői ugyanakkor tisztában voltak azzal is, hogy ahhoz, hogy a közép- és felső osztályba tartozó nők felelősségteljes szerepet tölthessenek be a családban, az életvitelre, háztartásra, gyermekgondozásra vonatkozó gyakorlati tudáson túl alapvető irodalmi, képzőművészeti, történelmi, természettudományos, technikai és politikai ismeretekre is szükségük van. A nők erkölcsi nevelése és műveltségük gyarapítása mellett izlésük finomítása volt Kármán József *Uránijának* egyik célja.²⁴⁹ **Kisfaludy Károly is szükségesnek tartotta a „magas” irodalom megismertetését a női olvasókkal: Kazinczytól azért kért az *Aurora*-ba verseket, „hogy ezen ága is a Szép Literaturának Hazánkban terjedjen, és ne kéntessenek jobb lelkű Asszonyaink idegen nyelvhez ragaszkodni”.**²⁵⁰

A nőknek szánt kalendáriumok, zsebkönyvek, almanachok kicsi, kézre álló méretükkel, csinos külsejükkel és az illusztrációk nagy számával kívánták felkelteni az érdeklődést. Míg az egy-egy alkotó munkáit bemutató verseskötetekben, regényekben, illetve a történeti művekben általában csak egy metszet – többnyire egy címlapkép vagy az író, költő portréja – szerepelt, a női almanachokat számos, különböző műfajú ábrázolás – versillusztrációk, tájképek, divatképek, történeti jelenetek, híres műalkotások másolatai – díszítette.

A honi irodalmi almanachok – mint az *Aurora*-körrel foglalkozó fejezetben látni fogjuk, elsősorban **Kisfaludy Károly *Aurora*-ja** – a nemzeti múlt fontos eseményeit ábrázoló illusztrációk közreadásával jelentős szerepet játszottak a hazai történeti festészet témakincsének kialakításában, illetve az olvasók történeti érdeklődésének és nemzettudatának elmélyítésében.



I/36 ■ Perlasca Domokos: Újságillusztráció a *Der Ungar*ból, 1842

A hazai irodalmi almanachok, zsebkönyvek ugyanakkor – melyek a kalendáriumokhoz hasonlóan évente jelentek meg, de már nem elsősorban a köznapi tudnivalók továbbadására, hanem a kortárs **költészeti, irodalmi termés „leszüretelésére”** törekedtek – fontos szerepet játszottak a polgárság új, önmagát sok szempontból az arisztokráciával szemben pozicionáló értékrendjének artikulálásában és társadalmi kommunikációjában is.²⁵¹

A reformkorban megszorodó illusztrált sajtótermékek közül legnépszerűbbé a divatlapok váltak, melyek a legfrissebb férfi-, női és gyermekviseletek mellett a korszak nevezetes politikusaikról, színészeiről (utóbbiakról gyakran szerepképként) is közöltek illusztrációkat. A divatképek nemcsak az aktuális szabásmintákról és anyagokról tájékoztatták az olvasókat, hanem a lakberendezési újdonságokról, életmódbeli, viselkedési normákról, a társadalmi konvenciók szerint elvárt nemi szerepekről vagy éppen ezek változásairól (I/36. kép). Sajátos kölcsönhatást sejtethünk a divatképek és a modern polgári zsánerek között: számos divatképen találkozunk életképi jelenetekkel, míg a társasági életképek egy

részén a divatképekről ismerős mozdulatok, beállítások tűnnek fel.

A szélesebb társadalmi rétegek érdeklődésére számot tartó ismeretterjesztő jellegű, közhasznú újságok (például az 1834-ben induló *Garasos Tár*, a szintén ez évben induló *Fillértár* vagy az *Új oktató és mulattató Fillér-kalendárium* 1837-től) részben külföldi előképekről készített, részben hazai témákat feldolgozó illusztrációkat tettek közzé.²⁵²

Bár a 19. század elején a festményekről és szobrokról készült metszetekhez, mint az önálló invenció nélküli másolás példáihoz, alkalmanként már egyfajta elitélő, lekezelő hangsúly tapadt,²⁵³ a reprodukciós grafika²⁵⁴ a gipszmásolatokkal együtt a század végéig fontos szerepet játszott a művészképzésben, az antik és az újkori művészet emlékeinek megismertetésében, az új ipar- és képzőművészeti, építészeti stílusok formai elemeinek elterjesztésében, illetve az ízlésnevelésben és a közízlés alakításában.²⁵⁵ A műtárgy-reprodukciók nemcsak az európai művelődés csúcspontjait ismertették meg az egyre szélesebb rétegeket kitevő, már nem csupán a „műveltekből” álló érdeklődőkkel, hanem más kultúrák sajátosságait is.²⁵⁶ A reprodukciós grafika történetének vizsgálata lehetőséget ad az európai művészetszemléletben bekövetkezett stíluspreferenciák változásának kutatására is: a hosszú ideig művészeti etalonnak számító, a leggyakrabban reprodukált ókori alkotások közé tartozó *Belvederei Apollót* például a 19. század elejének szakértői már egy színpadias piperkőc képmásának látták.²⁵⁷

A 19. század elején népszerűvé váló viseletképsorozatok műfaji előzményeit a városlátképekhez hasonlóan a világ teljességét bemutatni szándékozó kozmografikus irodalomban kereshetjük. Az országismertetésekben először inkább a felsőbb társadalmi rétegek viseleteit mutatták be, később figyelmet szenteltek a városi polgárok, illetve a parasztok ruházatának is, a 18. század utolsó harmadában pedig megjelentek a szegényebb rétegek foglalkozásait bemutató sorozatok (Kaufruf). Bikessy-Heinbucher József mérnökkari tiszt az 1810-es években több, magyarországi viseletet tartalmazó képes albumot jelentetett meg,²⁵⁸ melyekben – a Kaufrufoktól eltérően – gazdag polgárok, nemesek, mágánások viseletét is bemutatta. Bikessy-Heinbucher

albumaiban – a korabeli divatképekhez hasonlóan – találunk olyan lapokat, melyeken a szereplők mindennapi életvitelére, családi viszonyaira, szórakozásaira vonatkozó képi utalások, néha zsánerjelenetek tűnnek fel. A divatképeken újságot olvasó vagy könyveivel foglalatostkodó; virágot vagy állatot gondozó; zenélő, társaságot fogadó hölgyeket, a viseletképeken étkező vagy dolgozó családot; táncoló, beszélgető parasztlányokat; portékáikat kínáló vándorúrusokat; karbaöltve sétáló fiatal falusi nemesi párt; úriasszonynak udvarló banderistát; olvasó „kanonokurat” látunk. Bikessy-Heinbucher sorozata ugyanakkor, azáltal, hogy a különböző rétegek egyaránt képviselve voltak benne, átfogóbb képet adott a korabeli társadalomról, mint a csak a polgári és nemesi osztály ruházatát bemutató divatképek.

Bikessy-Heinbucher albumai után nem sokkal egy magyar népviseleti ábrázolásokat is tartalmazó újabb kiadvány látott napvilágot, melyet Franz Jaschke által rajzolt és metszett képek illusztráltak, s melynek szövegét Bikessy-Heinbucher albumához hasonlóan Csaplovics János írta.²⁵⁹ A nagy méretű, reprezentatív díszalbum, melyet rajzolója Rainer főhercegnek ajánlott, a népviseletek mellett látképeket is tartalmazott a Habsburg Birodalom egyes tájegységeiről.

Bár a 19. század első évtizedeiben megjelent hazai kiadványokban már gyakran találunk rézmetszetes portrét az adott mű szerzőjéről, egyfajta nemzeti panteon tudatos felépítésének és népszerűsítésének a szándékával csak a reformkortól találkozunk. Az önálló sorozatként kiadott sokszorosított grafikai arcképcsarnokok²⁶⁰ éppúgy elsősorban a közelmúltbeli és kortárs nevezetes (főleg hazai) személyeket örökítették meg, mint egyes folyóiratok, például a *Felsőmagyarországi Minerva* (1825–1836) vagy a divatlapok arcképmellékletei.²⁶¹

A viszonylag gyorsan és kis költséggel elkészíthető, nagy mennyiségben terjeszthető illusztrációk fontos szerepet játszottak abban, hogy a szélesebb olvasóközönség megismerhette a korabeli képzőművészeti stílusok elemeit, sajátosságait. A 17–18. századi nagy méretű, pompás, reprezentatív kiadványok egész oldalt betöltő címlapképein és címlapelőzékein többnyire csak a tudományokban jártas, művelt olvasó számára érthető, több évszázados ikonográfiai

hagyományokra épülő allegorikus ábrázolások domináltak. A 18. század közepétől a francia rokokó hatására a német nyelvterületen is egyre népszerűbbé váltak a kis méretű könyvek, melyekben gyakran találunk Ámort, puttókat vagy gáláns jeleneteket ábrázoló, növényi vagy gyümölcsonmentikával kerezett címlapvignettákat. Az 1770-es évektől a szigorúbb, zártabb, részben a pompeji és herculaneumi régészeti felfedezések által ihletett antikizáló, klasszicizáló tendenciák nyertek teret: a címlapképek, címlapvignetták egyre gyakrabban ábrázoltak antik gemmákon, reliefeken, érmeken látható történelmi személyeket, mitológiai alakokat, jeleneteket. A firenzei Medici-gyűjtemény gemmáiról készült reprodukciókat Kazinczy Ferenc például – mint a művészetszervezői tevékenységével foglalkozó fejezetben láttuk – mind saját, mind Báróczy Sándor munkáinak díszítéséhez felhasználta (I/21. kép).

Az allegorizáló attribútumokkal és ornamentális díszítésekkel kiegészített barokk, illetve copf arc képek helyett a 19. század első évtizedeinek könyvillusztrációin a 18. századi puritán angol arc képfestészet hatása kezd érvényesülni: az ábrázolások a személyiség érzékeny bemutatására koncentrálnak. Gyakran találkozunk a képmásokon – mint például Kazinczy barátjának, a fiatalon meghalt Dayka Gábornak a *Belvederei Apolló fejének* hatását mutató rézmetszetes portréján – antikizáló tendenciákkal is²⁶² (I/37. kép). Az illusztrációs anyag gyakran többszörös áttételeken keresztül jutott el az olvasók különböző rétegeihez. A külföldön kiadott nagy méretű, metszetekkel gazdagon illusztrált, többkötetes reprezentatív útleírások szövegéből és képanyagából vett válogatások kis méretű, olcsó kalendáriumok metszeteinek előképül szolgáltak, s alkalmanként a kortárs irodalmi alkotások, drámák cselekményét is kalendáriumillusztrációkban, s a képekhez készült egy-két oldalas magyarázatokban vagy nyolc-tíz oldalas rövid tartalmi kivonatban ismertették meg a szélesebb olvasóközönséggel.

A különböző stílusú, jellegű, műfajú metszetek gyűjtése, albumba rendezése a 19. században kedvelt szokás volt. A gyűjtemény egy-egy darabját elajándékozhatták, elcserélhették vagy unikális könyvdíszként használhatták fel.²⁶³ Goró Lajos 1825-ben Bécsben megjelent *Wanderungen durch*



I/37 ■ Joseph Gerstner: Dayka Gábor. Illusztráció az *Újhelyi Dayka Gábor' Versei* című könyvből, 1813

Pompeji című könyvének a Magyar Tudományos Akadémia könyvtárában őrzött példányában is találunk egy olyan nagy méretű, reprezentatív litográfiát, mely nem szerepel sem a kiadvány képjegyzékében, sem más könyvtárak példányaiban.²⁶⁴

A sokszorosított grafikák alkalmanként egyedi műalkotások előképeként is szolgáltak. Az 1820-as évek magyarországi irodalmi almanachjainak illusztrációi nemcsak a 19. századi történelmi festészet kedvelt témáivá váltak, hanem – mint az *Aurora*-körrel foglalkozó fejezet végén látni fogjuk – festményeken, rajzokon is tovább éltek.

Kisfaludy Károly Igaz Sámuel *Hébe* című zsebkönyvének két metszetét is felhasználta olajfestményei közvetlen előképeként,²⁶⁵ a *Hébe* 1823. évi kötetében megjelent, Zách Klára menekülését ábrázoló illusztráció kompozícióját pedig a rajzoló, Ludwig Schnorr von Carolsfeld tanítványa, Moritz von Schwind vette át az 1850-es évek elején *Die Schifferin (Baronin Marie Spaun am Gmundner See)* című festményén.²⁶⁶

FESTÉSZET

■ FESTÉSZETI MŰFAJOK A 19. SZÁZADBAN

A 19. század festészetével foglalkozó írásokban 1900 körül jelentős fordulat következett be: egy új, „vonnalszerű előrehaladást” ábrázoló népszerű történet vált általánosan elfogadottá. Az új szemlélet szerint a változások a festészet terén a klasszicizmustól a romantikán és a realizmuson át a naturalizmusig és az impresszionizmusig vezettek. A művészet haladását a maga folytonosságában előadó narratíva annyiban minden bizonnyal új volt, hogy határozottan szakított az akadémiáknak értékrendjével. Az interpretáció szemléletbeli változásait jóval megelőzték a művészet értékrendjében bekövetkező változások: a festészeti műfajoknak az akadémiai oktatás által elfogadott hagyományos rendszere a 19. század második felében a közgondolkodásban elveszítette korábbi érvényességét, noha a legtöbb akadémián a műfajok hierarchiájával kapcsolatos felfogás szinte a század végéig a művészeti oktatás részét képezte.

A történeti festészet – a história –, amely az akadémiai oktatás középpontját jelentette, s amelynek kiteljesedését a 19. század korábbi évtizedeiben a század legnagyobb vívmányának tartották, 1900 után pusztán „eltévelyedésnek” számított.²⁶⁷ Nem csupán a történeti festészetet, hanem magát az akadémiai oktatás rendszerét kérdőjelezték meg. E vonatkozásban Henszlmann Imre 1841-ben kiadott *Párhuzam az ó és újkor művészeti nézetek és nevelések közt, különös tekintettel a művészeti fejlődésre Magyarországon* című műve úttörőnek tekinthető, noha az akadémiai oktatást elítélő nézetei csak a század végére értek be.²⁶⁸ A 20. század elején azonban az elutasítás már általános volt. Mint Fülep Lajos megfogalmazta: „Ahol az akadémia mesterségei elégitik ki a társadalom szükségletét, ott a mű-

vészet szóhoz nem juthat.”²⁶⁹ Az a vélemény, miszerint a történeti vagy akadémikus festészet valójában „pseudoművészet”, álművészet, „non sens” művészet, a magyar szakirodalomban is több mint fél évszázadon át érvényesnek tűnt.²⁷⁰ A 19. századi művészettel kapcsolatos értékelés nem nyújtott tényleges betekintést azokba az értékviszonyokba, amelyek a művek készülésének idején érvényesültek. A kép vagy szobor, más műalkotásokhoz hasonlóan, ekkor is magán viselte készülésének körülményeit, s kapcsolatban állt fogadtatásának történetével; absztrakt stílusfogalmakhoz csupán az interpretáció révén kapcsolódott. Az interpretáció azonban helytől és időtől függően változik, így az az elbeszélés, amely sokáig a lineáris művészeti fejlődés parabolájának számított, a 20. század utolsó harmadától végleg érvényét veszítette. A 20. század hetvenes éveitől a stílusfolyamatokról többnyire a „stíluspluralizmus” szellemében szóltak.²⁷¹

A műfajok értékelésével kapcsolatos változás az idők során különböző okokra volt visszavezethető; a legfontosabb ezek közül a művészszeret átalakulása. A korábbi századokban a festőket, grafikusokat vagy szobrászokat inkább a tanultabb mesteremberek közé sorolták, a művészek társadalmi megítélésének változását az akadémia és a céhek között zajló küzdelmek hozták magukkal.²⁷² A 19. század legelején általánosan elterjedő romantika ugyanis nem csupán stílusirányzat, hanem világnézet is volt: „alighanem az utolsó olyan korszaknak tekinthető az európai kultúrában, amely a legkülönbözőbb művészeteket áthatotta, s a nyugatinak nevezhető világ legtöbb részére kiterjedt.”²⁷³ A romantika szemléletében a művész fogalmához a géniuszt, az autonóm alkotó társult; a „zseni titokzatos szimbiózisban áll az étellel”. Nem csupán a művészi ethosz szempontja volt ez, hanem a művészet fejlődésének előfelté-

tele is: a művész – vélték – szoros kapcsolatban áll a „néppel” vagy a „korszellemmel”, ezért alapvető társadalmi függetlensége is. „A művész ténylegesen megszűnt az előkelőségek kosztosa lenni, mert már egy nagy nép védelce.”²⁷⁴ A művészszeressel kapcsolatos ezen elképzelések azonban a gyakorlatban korántsem vagy csak igen ritkán érvényesültek, s nem is tekinthetjük többnek, mint a 19. századi polgári liberalizmus művésztől vallott vágyképeinek. Maguk az alkotók még hosszú időn át, különösen a reprezentatív nagyobb munkáiknál, a megrendelő igényeinek kiszolgálói maradtak.

A hagyományoknak megfelelően a 19. században is főként az akadémiai értelemben vett história műfajába tartozó műveket tartották a nagyobb nyilvánosság színtereire méltónak, s megfelelőnek arra, hogy esetükben uralkodói, udvari vagy állami pártfogás érvényesüljön. A „historia” műfajának értékkategóriái a 17. század második felében a francia akadémián és körében alakultak ki és rögzültek. Kánonná André Félibien és Charles Le Brun írásaiban, illetve az akadémián kívül álló Nicolas Poussin művészeti nézeteit közvetítő Giovanni Pietro Bellori „római antikvárius” megfogalmazásában váltak.²⁷⁵ Szemléletük háttérében a költészettel és a drámai műfajokkal kapcsolatos retorikai elméletek álltak. A história mint műfaj azokat a témákat jelentette, amelyek a nézők morális épülését szolgálták: a cél a példaszerű tettek ábrázolása, legyen szó akár vallásos, akár mitológikus, ókori-történeti vagy allegorikus témákról.²⁷⁶ Míg a 17. századi francia klasszicizmus akadémiai művészete csak az udvar körében megforduló szűkebb közönségre – *gentil homme* – számított, a 18. században a francia királyi akadémia műértői, kritikusai és teoretikusai a szélesebb közönség, így a kiállítások látogatóinak épülését szolgáló históriafestészet szükségességét is megfogalmazták. Kidolgozták az ábrázolásra alkalmas témákat, a festők számára pedig kézikönyvek készültek. Ezek nem csupán a témarepertoárt rögzítették, hanem a különböző korokhoz illő öltözetek, szokások és tárgyak típusait is.²⁷⁷ A szélesebb közönségigény vezetett a 18. században a képtémák újabb változataihoz, a nem csupán az értelemre, hanem az érzelmekre is ható ábrázolásmódhoz. Ezek a mozzanatok hozzájárultak az 1800-as évek napóleoni érá-

ja modern, az állam által pártfogolt „propaganda-művészetének” kialakulásához, amelyet a későbbi évtizedekben más európai udvarok is követendőnek tartottak.²⁷⁸

A törtérikép lényege szerint monumentális alkotás, ezért a nagyobb nyilvánosság igényeihez alkalmazkodva általában a fél- vagy életnagyságú figurák ábrázolását igényelte. A könyvillusztrációt tehát, legyen szó akár azonos történeti témákról, nem számították bele a szorosan vett História, a *grande peinture* műfajába.²⁷⁹ A törtérikai témák újabb mozzanata a 18. század második felében a történeti hűség igényének megjelenése volt. Ekkortól kapott mind nagyobb szerepet a historizmus; a hajdani események olyan művészi ábrázolása, amelyben azok jelentőségét és a jelenre való kihatását is szemléltetik. A 19. század történelmi festői a korábbi ábrázolásokat képi forrásként kezelték, miközben maga a műfaj – a törtérikép – alapvető változáson ment keresztül.

A törtérikép műfajának átalakulása több okra vezethető vissza, melyek közül a legjelentősebb az elvilágiasodás. A világkép szinte minden elemét érintő szekularizmus legfőbb mozzanata a világi és egyházi történelemkép szétválása, elkülönülése volt. A szekularizmus Franciaországban a forradalom idején, majd Napóleon alatt is radikális következményekkel járt. Nem csupán a szerzetesrendeket oszlatták fel (1790), hanem magát a vallásgyakorlást is tiltották, s új, szekularizált kultuszt vezettek be (1793). A Habsburg Birodalomban a szekularizáció látszólag nem érintette magukat az egyházi tanítósokat, az elvilágiasodás azonban mégis jelentős volt, különösen az államigazgatás felső rétegeiben, illetve a felvilágosult magyar nemesség körében. II. József szekularizációs rendeletei (1782) nyomán az egyház befolyása és anyagi lehetőségei korlátozottak lettek, s ezzel a nagyszabású építkezések, művészi megrendelések is nagymértékben csökkentek.

Az elvilágiasodás hatására megváltozott a történeti hősök és események ábrázolásának módja: a korábbi szakrális értelmezési keret egyre inkább elhalványult, illetve átalakult, profán-histórikai jellegűvé vált. A témával foglalkozó kutatás hangsúlyozza az átalakulás paradox jellegét: nem csupán az elvilágiasodás jellemezte az új típusú történeti ké-

pet, hanem egy jellegében újszerű szakralizációs folyamat is. A vallásos üdvtörténet korábbi kereteinek helyébe a profán történelem képzete lépett, magába olvasztva a „szent” végkifejletet, a haladást vagy az állam megdicsőülését.²⁸⁰ A festészet és szobrászat témáira és kifejezéstípusaira a szekularizmus folyamata oly módon hatott, hogy a művészek számára bizonyos megszentelt ábrázolási formulák „szabaddá váltak”, nemcsak azért, mert a kifejezések tartalmában a 19. századi zsenikultusz már nem korlátozta a művész autonómiáját, hanem elsősorban azért, mert a hagyományos vallásos formulák hozzájárultak az új történelemkép szakrális aurájának megteremtéséhez.²⁸¹ Azokat a történeti képeket, melyek e folyamat nyomán új műfajt alkottak, Werner Hofmann paradox kifejezésével „világi szentképeknek” nevezhetjük; ő elsőként a nazarénusok által festett történeti jeleneteket sorolta az újabb műfajú történeti képek közé.²⁸² Ez a folyamat a magyarországi történeti ábrázolásoknál is bekövetkezett, a „világi szentképek” műfaja a 19. század második felében, a magyar akadémikus-történeti festészet körében teljesedett ki.

A história műfaját eredetileg sok szál kötötte az allegóriához: utóbbiak hozzájárultak a megfestett történetek helyes értelmezéséhez, morális jelentőségének érzékeltetéséhez.²⁸³ A história és az allegória közötti mély kapcsolat a 19. század során továbbra is érvényesült, különösen a középületek díszítésénél, freskóprogramjainál.²⁸⁴ A történeti képek körében a legjelentősebb változás a tartalmat és a témát illetően következett be a század elején, mivel Európában mindenütt előtérbe kerültek a történelem nemzeti vonatkozásai. A nemzeti történelem festői vagy szobrászi ábrázolása iránti igény párhuzamos volt a nemzeti irodalom megteremtésére irányuló törekvésekkel. A század első harmadától a nemzeti témák egyre inkább kiszorították az akadémiákon bevett korábbi témákat: a nemzeti hősök tetteinek ábrázolásait azonosították magával a nemzeti művészettel. A nemzeti művészet követelményéhez csak a század utolsó harmadában kapcsolódott újabb szempontként a nemzeti stílus megteremtésének követelménye; ez vezetett végül a nemzeti, esetünkben a „magyaros vagy magyar stílus” alapjául szolgáló népművészet motívumvilágának felfedezéséhez.²⁸⁵

Az akadémiai szemléletben a festészet többi műfajának értékét is a história műfajához mérték. A história újabb „modusa” a közelmúlt történeti eseményeinek monumentális ábrázolása: az esemény- és ceremóniakép (Ereignisbild, Zeremonienbild) volt.²⁸⁶ A jelen, illetve félmúlt eseményeinek ábrázolása a történeti képek hagyományos eszközeivel már a 18. században feltűnik, e műfaj – a modern eseménykép – olyan példaszerű alkotások nyomán vált népszerűvé Európában, mint például Benjamin West *Wolfe generális halála* című festménye (1770). Az állami reprezentáció és propaganda sajátos formáját valósította meg a század elején Jacques-Louis David. Monumentális formában, ám a részleteket illetően realizisztikusan megfestett ceremóniaképei, mint például a *Napóleon koronázása* (1805–1807) vagy *A sasok kiosztása* (1810), noha egykorú jeleneteket ábrázoltak, a történeti festészet hagyományainak megfelelő igényekkel készültek. Az állami ideológia szolgálatába állított képsorozatok ötlete is itt valósult meg elsőként: a Musée Napoléon megnyitása (1803) után Dominique Vivant Denon, a múzeum fődirektora fogalmazta meg a napóleoni győzelmeket ábrázoló témákat, melyek megfestésére pályázatokat írtak ki.²⁸⁷ Ezek az alkotások mintául szolgáltak a 19. századi monumentális eseményképek típusának európai meggyökerezéséhez. A műfajnak a Habsburg Birodalomban is akadtak követői, elsősorban Peter Krafft. A modern eseménykép magyarországi kiteljesedése csupán a század második felében, a hazai akadémizmus keretében következett be. A képtémák morális jelentőségét hangsúlyozó ábrázolásmód – a historizmus igényei nyomán – nemegyszer az „alacsonyabb” műfajok, mint például a portré vagy az életkép körében is érvényesült.

A história műfajának másik modusa a zsánertől alakult ki, újabb műfaji típust, a történeti zsánert képezve. A zsánerek körébe tartozó alkotásokat a 18. században szokás volt Konversationsbildnek nevezni, alkotóikat pedig Konversationsmalernek.²⁸⁸ E művek, mint elnevezésük is érzékelteti, az irodalmi műfajelmélet szerint eredetileg a komédia műfaji ismertetőjegyeinek feleltek meg; szórakoztató szcénákat, karakterisztikus paraszti vagy szalonjeleneteket értettek rajta. Méretük

is alkalmazkodott a szalonokéhoz; e műfajban többnyire kisebb méretű alkotások készültek. 19. századi fejleményként – különösen 1830 után – a történeti zsánerek külön ábrázolástípusnak számítottak. Az egy ideig a legsikeresebb képtípusok közé tartozó történelmi zsánerek méretei a század közepe után „növekedésnek indultak”, a művek egyre inkább a hagyományos történelmi képek igényével készültek, miközben a történelmi képek eredeti, a morális példák bemutatására irányuló jelentését a pszichológiai realizmussal váltották fel. A műfaji változat tipikus példája volt Munkácsy Mihály *Milton az Elveszett Paradicsomot diktálja lányainak* című festménye (1877–1878, III/25. kép).

A portréfestészet esetenként szintén alkalmazkodott a történelmi képekkel kapcsolatos igényekhez. Már a reneszánsz idején megjelentek a történelem jeles személyiségeit vagy hőseit ábrázoló képsorozatok, s a 18. század második felében olyan portrék is készültek, amelyek nemcsak az ábrázolt személy vonásait, hanem kiemelkedő tetteit, cselekedeteit is megörökítették. Az olyan, szinte emlékműszámba menő ábrázolások, mint például Jacques-Louis David, a *Szent Bernát hágón átkelő Bonaparte Napóleon* (1800), e műfaj jellemző példái; Bonaparte nevét az előtér szikláin olvashatjuk, míg a felirat alatt elhalványuló betűkkel Hannibál és Nagy Károlyé látható bevésvé, kifejezve ezzel Bonaparte szerepének őket elhalványító világtörténelmi jelentőségét.²⁸⁹

A történelmi szemlélet a század első felében a tájfestészet keretei között is megjelent. A történelmi események által megszentelt helyek ábrázolásai kiegészítették vagy akár helyettesíthették magukat a jeleneteket.²⁹⁰ Ilyen átmeneti műfajú tájképekből állt össze például Carl Rottmann Itáliát, a művészetek hazáját ábrázoló ciklusa: *Aussichten in das Vaterland der Künste* (1830–1833), majd Görögország mítoszok által nevezetessé vált vidékeit ábrázoló képsorozata (1850 körül). Az eredetileg a müncheni Hofgarten árkádjainak díszítésére szánt 23 mű a későbbiekben az 1853-ban megnyíló Neue Pinakothek különtermének díszét képezte. A mítoszok és történelmi események színterének ábrázolása Magyarországon is a század tájfestészetének fontos irányzatává vált, jelentősége csak 1850 után indult hanyatlásnak, különösen az után, hogy a táj-

ábrázolás újabb irányzata, a hangulati tájfestészet előtérbe került.

A 19. század utolsó harmadától a történetábrázolások eddig felsorolt típusai: az általános vagy allegorikus tartalmakat hordozó monumentális történelmi iránti érdeklődés csökkent. A történelmi életkép műfajának hitelessége is megrendült; a historizmus szemléletével együtt a történelmi témájú művek divatja is leáldozott.²⁹¹ Az új törekvések hordozója a tájfestészet lett, amely már nem pusztán az emlékeztető események színtere, hanem a romantikus művész személyiségének és hangulatának kifejezője is.²⁹² Szegedy-Maszák Mihály megfogalmazását idézve, „némi óvatossággal azt mondhatjuk, hogy a romantikus művészet az ábrázolásról a kifejezésre tért át”.²⁹³ A kifejezésen természetesen itt önkifejezést, a személyiség eredetiségének érvényesülését kell értenünk. Ugyanakkor – szemben az eredetiség általánosan elfogadott eszményeivel – a kor a sokszorosított művek virágzásának kora is. A sokszorosított kép a nagy művészet közvetítője is lehetett, ám egyben önálló műfaj is, olyan műfaj, amely már létevel aláasta az emlék(mű)szerű alkotások autentikus, egyedi voltát.²⁹⁴

A 19. század utolsó harmadától a tájfestészet már nem csupán művészi hangulatok közvetítője, hanem egyfajta valóságigény kifejezésének az eszköze is lett. A hangsúly, például a plein air festészet esetében, a szubjektumról a „való világ” realiztikus visszaadására helyeződött át. Az akadémiai oktatás hagyományának több eleme, így a klasszikus formák, a komponálás absztrakt struktúrái, a szimbolikus tartalom kifejezésének különböző formái átkerültek a századforduló modernizmusainak kincsébe.

■ A HISTÓRIA MŰFAJAI

Az 1800 körüli években mind az irodalom, mind a képzőművészet területén a műfajokkal kapcsolatos tanítások a klasszicizmus és a felvilágosodás jegyében rangsorolták a műfajokat, s „az eszmék, a tanultság, a tanítás értékfokozatai alapján alakították ki a műfajok hierarchiáját”.²⁹⁵ A képzőművészet vonatkozásában Johann Georg Sulzer enciklopé-

diájának (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–1774) hatását nemcsak a német nyelvterületen, de nálunk is aligha lehet túlbecsülni.²⁹⁶ Művében Sulzer egyaránt foglalkozott a költészet, a zene és a képzőművészet műfajaival és eljárásaival, kitérve a festészeti műfajokkal kapcsolatos elméleti megállapításokra is. Irodalomjegyzékének tanúsága szerint többnyire a műfajelmélet régi hagyományaira támaszkodott, ugyanakkor figyelembe vette saját kora esztétikai mozgalmainak, különösen az „érzékenység” újszerű szempontjait is, ezért a romantika művészetfelfogásának is előkészítője volt.

Az „érzékenység” szemlélete jelentős szerepet játszott az ekkoriban kialakuló tudomány, az esztétika megalapozásában. Az „érzékenység” nem csupán a művész vagy a szemlélő magatartását jellemző kifejezés, hanem filozófiai-esztétikai irányzat is, melynek időhatárait az irodalomtörténeti elemzések 1740 és 1800 között vonják meg.²⁹⁷ Az érzékenység kifejezés Laurence Sterne utazási regénye, *A Sentimental Journey Through France and Italy* címének német fordításából eredt (*Yoricks empfindsame Reise durch Frankreich und Italien*). A német filológiában az *empfindsame* fogalmát hamarosan kiterjesztették magára az irányzatra (*Empfindsamkeit*), mivel a kifejezésnek szociális, társadalmi kicsengése is volt.²⁹⁸ Sulzer lexikona, amelyben főként Christian Ludwig von Hagedorn és Johann Joachim Winckelmann művészeti írásaira támaszkodott, a jó ízlés elsajátításának céljait szolgálta.²⁹⁹ A Szép Tudományok és a Szép Mesterségek megkülönböztetése, valamint a jó ízlés teóriája a megszületőben lévő magyar esztétikai irodalomban, így például Szerdahelyi György Alajos 1778-ban, Budán kiadott *Aesthetica, sive Doctrina boni Gustus ex Philosophia Pulchri deducta* című művében is – külföldi források nyomán – megjelenik.³⁰⁰ A magyar irodalomtörténet az utóbbi évtizedekben kezdte el használni az érzékenység fogalmát a sokban hasonló jelentésű, ám kissé pejoratív kicsengésű „szentimentalizmus” helyett.³⁰¹

Sulzer egyes műfajokkal kapcsolatos szócikkjei között külön hangsúlyt kapott a *Historie* műfaja. Ennek alkalmazását három feladattípus, illetve a nyilvánosság különböző szintjei szerint csoportosítja: „a törtériképek egyrészt támogatják az áhí-

tatot a templomokban, másrészt alkalmasak a hazafias érzések felkeltésére a nyilvános épületekben, harmadrészt pedig táplálói a privat-erényeknek a szobákban, lakásokban.”³⁰² Hangsúlyozza, hogy a törtériefestészet annyiban különbözik minden más műfajtól, hogy annak célja nem lehet csupán a „szem” gyönyörködtetése, hanem a szellem és az érzékenység ösztönzése, olyan hatások elérése, amelyek az érzékeny emberekben gondolatokat keltenek, rájuk hatást gyakorolnak. Ismertetése szerint a törtériához többféle alműfaj sorolható. A törtérikép olyan történeteket és személyeket ábrázol, amelyek erkölcsi példát állítanak. Az allegória is a törtéria műfajához tartozik; ez oly módon viszonyul a morálhoz, mint a példázat a nyelvi példához. A törtériához sorolható harmadik műfaj az ún. társasági kép, amely szokásokat, a közösségi élet alkalmait, ünnepeket vagy a házi életet jeleníti meg, s melyekre szintén érvényes a morális tanítás igénye. A negyedik alcsoportot a „Bilder” szóval jellemzi; ezek egyetlen személy ábrázolásai, amelyek nem csupán portrék, hanem az illető karakterét is megmutatják. Idetartoznak a régieknél a hősök és az istenek ábrázolásai, az újabb korban pedig a szentek képei. Az ötödik csoportba Sulzer a csataképeket sorolja, amelyeket eseményekkel hoz kapcsolatba, noha újabban ennek is számos allegorizáló mozzanatát ismerték fel.³⁰³

Az allegória Sulzer szerint a „legmagasabb és legnehezebb” művészet, melynek magas színvonalát csak az elsőrangú mesterek képesek elérni, ez „a festők számára a művészet csúcsa”.³⁰⁴ Az allegória az általánosról való elképzelést az egyes vagy a különös által jeleníti meg. Sulzer gondolatmenetének egyik forrása Winckelmann korai írása az allegorikus ábrázolások nemeiről. *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst* című művével Winckelmann célja az allegória megújítása volt. Mint az újabb kutatás utal rá, az allegóriát egyfajta nyelvnek fogta fel, s a művészeket „nyelvújításra” bátorította. Elismerte ugyanakkor, hogy saját kora „immár nem allegorikus, mint az ókor, ahol az allegóriák a vallásra épültek és összefonódtak vele, és ezért mindenki elfogadta és ismerte”.³⁰⁵ Művében Winckelmann külön-külön fejezetet szentelt az ókori és az újabb allegóriáknak.³⁰⁶

A 19. századi monumentális történeti festészet a barokk kor gyakorlatához hasonlóan gyakran élt az allegóriák vagy allegorizálás eszközeivel, annak ellenére, hogy a korszak irodalmi, képzőművészeti és esztétikai elméletei az allegóriák használatát nem kívánatosnak, a barokk homályosság jelének tartották. Elsőként Gotthold Ephraim Lessing fordult az allegóriák ellen *Laokoón vagy a festészet és a költészet határaitól* című művében (1766), felvetve, hogy az allegória alkotói figyelmen kívül hagyják a költészet és festészet önálló műfaji sajátosságait. Lessing ellenzője „a költészet festészetének, a leírásnak, és a festészet költészetének, az allegóriának”.³⁰⁷ Az allegória elutasítása a szimbólum alkalmazásának javára Goethe és Schiller 1800 körüli levelezésében is felmerül.³⁰⁸ Az allegória alkalmazásával foglalkozó 19. századi vitairodalomban nem csupán az esztétika szempontjai voltak az irányadóak, hanem az 1830-as évektől a realizmus igényei is. Henszlmann **Imre például *Párhuzam...***-ában Lessing szellemében elutasítja az allegóriák használatát a festészetben. Georg Christoph Lichtenberg népszerű művére utalva, amely William Hogarth allegorikus metszetsorozatát elemezte számos egykorú irodalmi utalás és közmondás alapján, Henszlmann levonja a következtetést: az „Illyes eszme teljes joggal a’ szónoklati, vagy költészeti művészetek érdemei közé soroztatik: de egyáltalában nem olly mező, mellyen a’ festésznek vagy rajzolónak hatnia kell. ’S így az allegória még ha a’ legélesebb elmének köszönné is eredetét, a’ képen soha a’ compositio alapkövéül nem szolgálhat.”³⁰⁹

A 19. századdal foglalkozó későbbi művészettörténet-írás az allegóriaellenesség hagyományának megfelelően – az egész korszakra kivetített realizmusszemlélet jegyében – hosszú időn át figyelmen kívül hagyta a 19. századi allegóriákat. Csak a 20. század hatvanas éveitől kezdve fordult a figyelem egyes művek, különösen a história műfajához sorolható alkotások, képi ciklusok terén megjelenő allegorikus tartalmak felé. Az allegória- és szimbólumfelfogás ellentétének kérdését – visszatekintve a klasszicizmus kori vitákra is – Walter Benjamin az 1920-as években, Hans-Georg Gadamer az 1960-as években *Igazság és módszer* című művében vetette fel ismét. Különböző értelemben ugyan, de „reha-

bilitálták” az allegóriaértelmezések régebbi, barokk formáit, újabb horizontot nyitva a 19. századi allegóriáknak is.³¹⁰ Ez különösen a monumentális históriaképek, képsorozatok, illetve emlékművek esetében vezetett a mű mint reprezentáció, mint „bemutatás” jobb megértéséhez.³¹¹ A reprezentáció szempontja **hozzárult a korszak széles körben alkalmazott monumentális eseményképeinek interpretációjához, jelentőségük pontosabb értékeléséhez is.** Fordulatot e téren a romantika hozott, különösen Eugène Delacroix a történeti témákat feldolgozó, ám az idealizmus szimbolikus értelmezésétől sem távol álló, nemegyszer nemzet-, szabadság- vagy erényallegóriaként is értelmezhető festményeivel, melyeknél tetten érhető a barokk történeti festészet erőteljes **befolyása** (*Dante bárkája*, 1822; *Khiosi mészárlás*, 1824; *Görög nő a missolonghi romok fölött*, 1826; *A szabadság vezeti a népet*, 1830; *Keresztesek bevonulása Konstantinápolyba*, 1842).

Nyilvánosság és monumentális történeti festészet

A történetképek típusainak felsorolásakor Sulzer elsőként a nyilvánosság kritériumait említette. Utal arra is, hogy a nyilvános épületek emlékszerű képsorozatainak mintája a Sztoa poikilé (Színes Csarnok), **amely az athéni agorán állt, s történelmi események freskóképei díszítették.**³¹² A poikilé, vagy ahogy a hazai irodalomban előfordul: pöcile, a nyilvános képsorozatok, ciklusok felállításának a 19. század első felében is megnevezett példája.³¹³ A „reprezentatív nyilvánosság” és a magánszféra eltérő igényei, illetve e kettő egymásra épülése a század második felében a **társadalmi folyamatok alpmintázatát jelentették.**³¹⁴ A műalkotásokat megjelenésük helye és köre vagy funkciójuk alapján is meg kell különböztetnünk, hiszen eltérő kritériumok érvényesültek a privát, illetve a nyilvános szféra számára készült műveknél, vagyis a „használat” szempontjai döntően befolyásolták az alkalmazott művészi módszereket. A reprezentatív nyilvánosság formái és helyszínei is gyarapodtak; ezekhez sorolták a templomokat, de főképpen az állam által fenntartott épületeket: **tudományos, hadi és kormányzati intézményeket,**

múzeumokat, színházakat és koncerttermeket. A szélesebb nyilvánosság érdeklődésére tarthattak számot a királyi udvar székhelyei vagy annak egyes helyiségei is. A nyilvánosság ugyanis nem jelentette egyúttal az épület általános megközelíthetőségét, hanem a reprezentáció szintjével és igényeivel állt kapcsolatban. A monumentális műfajok alkalmazását elsősorban a közintézmények esetében tartották kívánatosnak, itt volt a helye az egységesülő nemzet és a patriotizmus jegyében készült alkotásoknak is. A nyilvános épületek monumentális díszítésének és ezek tartalmi vonatkozásainak az elemzése azt mutatja, hogy a megrendelők szándéka szerint azok a nép épülését, gondolatvilágának felemelését célozzák. Többségüknél ugyanakkor jól felismerhetők az elit politikai szándékai is: az uralkodó politikai szisztémával szemben álló, azt vitató értelmű művek nem kerülhetnek a nyilvánosság számára készült épületek falaira.

A monumentális művek műfaji kötöttségeit szemléletesen fejezi ki Ipolyi Arnold szóhasználat, aki a monumentális jelzőt nemegyszer az „emlékszerű” fogalmával bővítette, jelezve ezzel, hogy a nyilvános épületek festészeti díszítésénél az „emlékállítás” igényei az irányadóak, akárcsak a köztéri szobrászat esetében. A nyilvánosságnak szánt művészet nem csupán méretben vagy formátumban volt monumentális, hanem felfogásában is; tárgyát legtöbbször a história képezte. Ezen a téren csak korlátozottan érvényesülhettek individuális művészeti szempontok: a monumentális képsorozatok esetében „a nyilvánosság, a monumentalitás és a história szempontjai kongruensek egymással”.³¹⁵ Nem az egyes kiemelkedő események képezik a mű alapvető mondanóját, hanem a történeti összefüggések megjelenítésének igénye, a „történelem szellemének” vagy a történeti folyamatok célirányos előremozgásának, a haladásnak képzetei, melyek gyakran szükségessé tették az allegóriák és az utalások alkalmazását is. Ezek hiányában a történetek ábrázolásának pusztá egymásutánjából csupán képekkel elmesélt krónika kerekedhet ki.

Az antikvitásból vett történetek helyett a **nemzeti történelem témái feldolgozásának programját** először a nazarénusok tűzték ki célul. 1814-ben az akkor Rómában élő Peter von Cornelius és 26 mű-

vésztársa emlékiratot intézett többek között Metternichhez Bécsbe, Lajos bajor koronaherceghez Münchenbe és Karl August Hardenberg porosz államkancellárhoz Berlinbe a monumentális nemzeti művészet támogatása érdekében. Az emlékirat apropójául a szövetséges hatalmak Napóleon csapatai fölött aratott döntő győzelme szolgált az Arcis-sur-Aube-nél, az év márciusában lezajlott csatában. Az emlékirat tényleges szerzője Ernst Zacharias Platner volt.³¹⁶ A Münchenből és Berlinből kapott megbízások nyomán az 1820-as évektől a nazarénusok hozzá is kezdtek monumentális festészeti programjaik kivitelezéséhez. Ezek közül példaszerű voltuk miatt különösen kiemelkedőek Corneliusnak és tanítványainak a müncheni Glyptothek és az Alte Pinakothek számára festett freskósorozatai, amelyek még évtizedek múlva is mintául szolgáltak más múzeumok festészeti programjaihoz.³¹⁷ Az Alte Pinakothek loggiájának (1830) programja szerint Cornelius nem csupán a művészek személyével kapcsolatos történeteket jelenített meg, hanem képsorozata a művészet fejlődését is érzékeltette annak kiemelkedő alakjain keresztül a középkori kezdetektől a reneszánsz koráig, csúcspontként Raffaellóval és Albrecht Dürerrel. A fő képeket kísérő arabeszk-frízek dekoratív és allegorikus képei is a fejlődés egyes fokozataira utaltak. A Glyptothek kifestésének programja, valamint a gyűjtemény felállításának az építés, Leo von Klenze tervei szerint megvalósított, s a művek készítése idején alapuló elrendezésének célja – az egyiptomi művészeti kezdetektől a görög-római emlékeken át a legújabb korig – a művészet egyetemes fejlődésének szemléltetése volt.³¹⁸ Képsorozatait Cornelius „történeti-szimbolikus felfogásúnak” nevezte. E típus másik képviselője nem a történeti idő folyamatát követő képsorozat, hanem a különböző korokban élt kiemelkedő személyiségek egyetlen térben, a „történelem imaginárius terében” történő ábrázolása. Ez utóbbi megoldás előzményei Raffaello vatikáni freskói, a *Disputa* és az *Athéni iskola*.³¹⁹ Cornelius képi megoldásai egész Európában a középület-díszítések mintaképei lettek. Ormós Zsigmond a Magyar Tudományos Akadémián tartott székfoglaló előadásában még ötven év múltán (1866) is úgy tekintett a Cornelius-féle monumentális történeti festészetre, mint amely hazánkban is

mintául szolgálhat a középületek freskódíszítésének történeti programjainál.³²⁰

A történeti festészet terén számos helyen alkalmazott képsorozatok önmagukon túli, allegorikus értelmet is hordoztak, ezek jelentéstöbblete a kiválasztott események esztétikai közvetítéséből, valamint a történelem szakralizációjából következett. A történelemszemléletnek ezt az értelmezését mottószerűen foglalta össze Cornelius Gurlitt, aki Wilhelm von Kaulbach szállóigévé vált mondását idézte: „a történelmet kell festenünk, a történelem a mi időnk vallása, a történelem egyedül időszerű.”³²¹ A korszak újabb típusú történelemfestészetében a hőskultusz, szélesebb vonatkozásban a história szakralizációja, illetve a korábbi vallásos ábrázolások profanizáló tendenciái döntő tényezőnek bizonyultak.³²²

A történeti szemlélet s ezzel a történetileg hű megoldások alkalmazása ugyanis nem csupán a profán história ábrázolásait jellemezte, hanem erőteljes befolyást gyakorolt az egyházi művészetre is. A történelem folyamatként való szemlélete nyomán a 19. század első felében kettévált a profán és a szent történetek világa, s kialakult a történelmi műfajoktól elkülönülő egyházi művészet. A katolikus templomi művészet legfontosabb jellemzője, részben teológiai kötöttségei miatt, hogy alkotói többnyire kívül maradtak a művészi autonómia folyamatain. A história szempontjai ugyanakkor, különösen ami a stílusok historizáló felidézését, alkalmazását illeti, az egyházi festészetben is megjelentek.

A műfajok megkülönböztetésének a nyilvánosság jellege szerint nem csupán a műfajelméletek szférájában van jelentősége, hanem felmerül a nemzeti identitás alakító tényezőinek szempontjából is. Mind a reprezentatív történelmi képek, mind a történeti illusztrációk vagy a magánhasználat számára készített festmények, reprodukciók a nemzeti identitás formálói voltak. Különbség állt fenn e vonatkozásban aszerint, hogy ez az identitás inkább „alulról”, azaz a közönség szélesebb körének ismereteiből épült fel, vagy „felülről”, azaz a politikai, állami reprezentáció szférájából konstruálták.³²³ Bár a történelemfestészet magyarországi alakulása szempontjából I. (II.) Ferenc korszakában inkább a sokszorosított grafikának volt nagyobb jelentősége, mint a rep-

rezentatív nyilvánosság számára készített néhány alkotásnak, találunk kivételt is. Peter Krafftnek a Nemzeti Múzeum számára festett monumentális képei közül a Zrínyi Miklós kirohanását ábrázoló festmény például széles körben terjesztett rézmetszetes reprodukciója révén rendkívüli népszerűsége tett szert³²⁴ a Habsburg Birodalomban: nemcsak számos festménymásolat készült róla, hanem több rézmetszet is felhasználta a kompozícióját. Azt ugyanakkor hangsúlyozni kell, hogy a sajátos magyar nemzeti identitás legfontosabb alakító tényezőinek a történeti témájú folyóirat-illusztrációk számítottak, melyek e vonatkozásban határozott kölcsönhatásban voltak a szintén „alulról” kezdeményezett, az osztrák birodalmi nemzettudat elterjesztéséért fáradozó folyóiratokkal, köztük Joseph von Hormayr kiadványaival. Uralkodói vagy udvari ösztönzésre ebben a korszakban csak kevés alkotás készült, s ez nemcsak a magyarországi helyzetet jellemezte, hanem az Osztrák Birodalom Lajtán túli részeit is. Noha a műfajnak már 18. századi előzményei is voltak, monumentális történeti képciklusok Magyarországon csak a 19. század második felében, különösen a kiegyezés és az önálló állami kultúrpolitika igényeinek kialakulása után készültek. Ezek az igények ugyanakkor feltűnően szemben álltak a korszak realiztikus tendenciáival.

Realisztikus tendenciák a történelemfestészetben

A realista ábrázolásmód eredendően elutasította az akadémizmust és a történelmi képek műfaji kötöttségeit. Mintájának a 17. századi holland zsánerfestészetet tekintette, s ábrázolási körei is leginkább a mindennapi élet mozzanatait érintették. A realizmus igényei ugyanakkor visszahatottak a történeti ábrázolásokra is, melyeken egyre nagyobb hangsúly került a szereplők lélektani jellemzésére, illetve a részletek történeti hűségére. A történeti festészetben a realiztikus tendencia először Düsseldorfban jelent meg. Az itteni festők le akarták váltani azokat a művészeti doktrínákat, melyeket a főbb képzőművészeti centrumok akadémiáin, Berlinben, Münchenben, Drezdában és Bécsben a vezető po-

ziciókat betöltő katolikus szellemiségű, nazarénus professzorok képviseltek. Carl Friedrich Lessing **hangsúlyozottan protestáns képtémákat festett**, amelyekkel szinte politikai színezetű kultúrharcot váltott ki. *Huszita prédikátora IV.* Vilmos porosz koronaherceg megrendelésére készült 1836-ban. Az 1842-ben kiállított *Husz János a konstanzi zsinat előtt* című monumentális olajfestménye is ezt az újabb irányzatot képviselte. Ezeknek a műveknek nem a história allegorikus értelmezése, hanem a jelenetezés lélektani hitelességének megjelenítése volt az alapmotívuma. Képei a katolikus egyház és a porosz állam – Köln és Berlin – között kitört konfliktus légkörében születtek.³²⁵ **Lessing felfogása**, melyet a szakirodalom „polgári históriafestészetnek” is nevez, megkülönböztetve a katolikus romanticizmustól, sok vonásában párhuzamos az 1830-as párizsi forradalom utáni francia történeti festészet irányával. A hatalomra kerülő Lajos Fülöp király rezsimjét, melynek fő támogatói a megerősödött pénzügyi és ipari nagypolgári körök voltak, gyakran a „juste-milieu” kifejezéssel jellemezték, amely Heinrich Heinének a párizsi Salon 1831-es kiállításáról írt kritikája nyomán terjedt el, s a művészetben a „középszerű” ízlés szinonimája lett.³²⁶ Heine a „Justemilieu” [sic] festészet képviselőjeként említi Ingres képeit. A későbbi kritikákban különösen Paul Delaroche-t nevezték a históriafestészet területén a „juste-milieu” festőjének, aki az 1830-as évektől kezdte kiállítani érzelmeket keltő, nemegyszer melodramaszerű történeti jeleneteit, **amelyek megformálásánál hangsúlyt helyezett az arisztokratikus környezet hű ábrázolására is.** Kritikusai szerint művei nem nélkülözték a voyeur-szerű megoldásokat, s a történetek előadásában emlékeztettek a bulvár zsurnalizmusra. Alkotásai közül több megjárta a nagyobb európai kiállítási intézményeket, s számos másolat és litográfia készült róluk (*Cromwell I. Károly király koporsójánál*, *Jane Grey a vérpadon* vagy *Napoleon Fontainebleau-ban értesül a szövetségesek bevonulásáról Párizsba*). Méreteik, befejezettségük és művészi **eszközök ellenére Delaroche történeti képeit sok kritikus nem is sorolta a história műfajába**, mivel azok inkább a „históriai zsáner” (genre historique)

irányának feleltek meg. A régi és új históriai felfogás vitája nem csupán Delaroche művészete körül tört ki, hanem tanítványa, Edouard de Bièfve, valamint Louis Gallait képei kapcsán is. A „belga képek” körüli viták a realizmus szerepéről folytak a históriafestészet területén.³²⁷ Elindítójuk az a két festmény volt, amelyet 1842 és 1844 között kilenc német városban mutattak be, közöttük Berlinben, Drezdában, Bécsben és Münchenben. Louis Gallait művének címe *V. Károly lemondása fia, II. Fülöp javára Brüsszelben 1555. október 25-én*, Edouard de Bièfve képéé pedig *A flamand nemesség kompromisszuma 1566. február 16-án*. Már a címek is **utaltak arra, hogy itt nem egyfajta általánosan felfogott – absztrakt – históriai témáról van szó**, mint például Corneliusnál, hanem történetieseményképekről. A képek megmutatták, hogy alkotóik jó ismerői a flamand és velencei barokk festészet illuzionizmusának. Mindkét kép Párizsban készült 1841-ben. A képek nagy sikerű vándorkiállítása alkalmából a közönség közvetlenül szembesülhetett **a kortárs francia történeti festészet újabb irányzatával**, azzal, melyet főként Paul Delaroche képviselt. A képek témája is megmozgatta az 1848 előtti polgári ellenzék képzeletét, hiszen mindkettő a függetlenségét 1830 után elnyerő fiatal állam, a **monarchikus Belgium nemzeti identitásához kapcsolódó mozzanatok**at dolgozott fel: a protestáns és katolikus kiegyezés példáját, illetve az V. Károly világbirodalmától elnyert függetlenségét.³²⁸ **A német művészeti sajtóban a „belga képek” körüli vita centrumában a történeti festészet életközelségének** vagy realizmusának a kérdése állt, melyben állást **foglalt Franz Kugler, Jacob Burckhardt és Ernst Förster is.** A históriafestészet műfajával kapcsolatos felfogás egymással szemben álló táborokra osztotta a művészeti írókat és a történészeket.³²⁹

A vélemények polarizálódása a magyar műkritika területén, a formálódó magyar nemzeti történeti festészet kapcsán is megragadható. A monumentális történelemképek körében különösen 1850 után érvényesült egyrészt az eszmeifestészet, másrészt a realiztikus történeti tablók iránya. A történeti zsánerképek műfaja azonban már az 1840-es évek után népszerűvé vált.

A profán magyar monumentális históriaképek eredete

A 19. századi hazai históriaképek évszázados hagyományokból eredeztethetők. A magyar történelem elbeszéléseivel párhuzamosan a 17–18. századra kialakult a régmúlt hőseinek és egyes kiemelkedő eseményeknek az ábrázolási hagyománya. Szinte teljeskörűen rögzült a magyar történelem narratíváinak képi bemutatása, s megteremtődött az értelmezésükhöz szükséges kontinuitás is.³³⁰ Az ikonográfiai jelek és kiemelt cselekedetek alapján a néző felismerte a képeken az uralkodókat és a magyar szenteket éppúgy, mint a honfoglaló vezéreket vagy a török elleni harcok hőseit, Hunyadi Jánost vagy Zrínyi Miklóst. A tradicionális magyar történeti ikonográfia tovább élt az 1800 utáni évtizedekben is. **Az újabb képeken mintaként használták fel a forrásokban szereplő ábrázolásokat; a Thuróczy-krónika királyképmásait (Brünn, Augsburg, 1488) vagy az Elias Berger kéziratban maradt történeti művéhez a 17. század első felében készített – utóbb részben az ún. *Nádasdy-Mausoleumban*³³¹ felhasznált – rézkarcokat³³² (I/38. kép).**

A történeti festményekhez a legfontosabb forrásként a *Nádasdy-Mausoleum* honfoglaló vitézeket és magyar királyokat ábrázoló ideálképei és portréi, a hozzájuk kapcsolódó jelenetek, illetve az 1742-es nagyszombati *Corpus Juris Hungarici* illusztrációi szolgáltak. Az ebben szereplő portrék háttérben az ábrázolt jellemző cselekedetei, életének eseményei is megjelennek. A trónoló Salamon királyt bemutató kép háttére például remeteként folytatott életét ábrázolta, a Szent László portréja mögötti képkivágat pedig Szent László és a leányt rabló kun történetét mondja el. Károly Róbert portréja mögött a később sokszor megjelenített dráma tűnik fel: Zách Feliciánnak a király ellen elkövetett merénylete.³³³ A *Corpus Juris Hungarici* ezen kiadásában tűnik fel először a páncélos II. Lajos mohácsi csatabeli elestének és a Csele-patakba fulladásának ábrázolása is (I/39. kép).

A magyar monumentális históriaképek a csataábrázolások területén is kapcsolódtak a műfaji tradíciókhoz.³³⁴ A csatát, illetve a hadvezetést glorifikálja a nemegyszer allegóriaként is funkcionáló



I/38 ■ *Buda V. Dux Hunnorum*. Illusztráció a *Mausoleum potentissimorum...* című könyvből, 1664

csatakép: az antikvitásig visszanyúló „arte et marte” (tudománnyal és fegyverrel harcolni) típus, amely azt sugallja, hogy a győzelem elérése éppannyira a tudomány, mint a fegyverek dolga.³³⁵ A csataképek között találunk még hadvezért dicsőítőket, hadi események narratív ábrázolásait, illetve pusztán dekoratív célból készített alkotásokat. Ismét más tartalmú a Jacques Callot munkái óta elterjedő, a háború kegyetlenségét szemléltető képcsoport, melyet számos 18–19. századi festő is alkalmazott, Goyától (*A háború borzalmai*, 1810-től) Delacroix-ig (*Khiosi mérszárlás*, 1824), s mely a realizmus tendenciái nyomán új életre kelt. A 19. században a típusok tovább bővültek, népszerűvé válik például a „hősi halál a hazáért” ikonográfiája.

1840-től, a Pesti Műegylet megalakulását követően alkalom nyílt arra, hogy magyar tárgyú történeti művek is a közönség elé kerüljenek. Az 1850-ig



I/39 ■ Franz Schmittner: *II. Lajos halála a mohácsi csatában*. Illusztráció a *Corpus Juris Hungarici* című könyvből, 1742

kiállított darabok túlnyomó többsége azonban nem sorolható a monumentális történeti festmények műfajába, hanem inkább történeti életképeknek tekinthetők. Az 1840-es években csupán egyetlen olyan magyar tárgyú historiai művet állítottak ki, amely teljes mértékben alkalmazkodott a historia műfajával kapcsolatos akadémiai elvárásokhoz: Eduard Ritter von Engerth *Szent László küzdelme a kunnal* című alkotását. A gyermekkorát Pesten töltő, később bécsi és prágai akadémiai professzorként működő Engerth ezt a képét abban a reményben mutatta be először Bécsben, majd a Pesti Műegyletben, hogy elnyerheti vele az akadémiai díjat, s ismét lehetővé válik itáliai tanulmányútja.³³⁶ A csak fotográfiairól ismert kompozíción (I/40. kép) Engerth a kettős küzdelem ábrázolásának a barokkban gyökerező típusát alkalmazta, egy olyan tradicionális csataképfelfogáshoz alkalmazkodva, amelynek centrumában a hősiesség erényének megjelenítése állt. Mind Bécsben, mind Pesten az akadémiaellenes kritika a valószerűség, illetve az életképszerűség hiányát rótta fel a nazarénusokhoz közel álló Engerth műve kapcsán.³³⁷ **Azok a történeti életképek, melyek a Pesti Műegylet kiállítá-**

sán 1841 és 1847 között a közönség elé kerültek, többnyire kis méretű, a privát közönség számára készült darabok voltak. Schmidt József, Kovács Mihály, Weber Henrik, Kiss Bálint történeti életképei korántsem feleltek meg sem a Cornelius névvel jelzett absztrakt történeti, sem a francia–belga realiztikus festészet színes-naturalista felfogásának. Ez utóbbit Jacob Burckhardt 1843-ban „historiai stílusnak” nevezte. Az irányzat népszerűsége nálunk is elvezetett a historiafestészet felvirágzásához, Székely Bertalan, Madarász Viktor és mások nagyszabású történeti műveihez.

Annak ellenére, hogy a történeti ismeretekre építő ábrázolási hagyományok, mint például a szent királyokkal, az államalapítással vagy a török elleni harcokkal kapcsolatos jelenetek a középkortól kezdve ismertek voltak s az évszázadok során tovább formálódtak, a 19. században ezek is újabb értelmezéssel bővültek.³³⁸ 1848 után a profán történeti festészet terén Magyarországon is kontextusváltás következett be. A század második felétől kialakult az autonóm nemzeti hagyomány folyamatosságát sugalmazó „historizáló nemzettudat”, amely eszmei háttérét alkotta a monumentális magyar történe-

ti festészetnek, s kiszorította a század első felében párhuzamosan létező „összbirodalmi” ábrázolási hagyományt.³³⁹ Az 1870-es évektől a modern művészeti irányzatok, így a tájfestészet és a zsánertémák előtérbe kerülésével a historizáló történeti ábrázolások programja egyre inkább elavulttá vált, noha a történeti festészet és az emlékműszobrászat az állami reprezentáció terén még a 20. században is tovább élt. Az állami-történeti festészet a millennium idején teljesedett ki, annak ellenére, hogy a történelemszemléletben bekövetkező változások, melyeket összefoglalóan antihistorizmusnak neveznek, 1870 után vitatottá tették a történeti haladás folytonosságának képzeit, s ekkorra már végleg megrendítették a történeti műfajok hagyományos értékelését.

■ EGYHÁZI FESTÉSZET

A napóleoni háborúkat követően az egyházi ügyeket I. (II.) Ferenc apostoli királyként – többnyire a római pápa illetékességét figyelmen kívül hagyva – kormányozta; a püspökök kinevezése és az anyagi alapok kezelése terén is önállóan intézkedett.³⁴⁰ A bécsi kongresszus után bekövetkező politikai restauráció ugyan jórészt visszaállította az egyházi állam kereteit, az **Osztrák Birodalom egyházi ügyeinél** azonban továbbra is a jozefinista – államegyházi – gyakorlat maradt érvényben. I. (II.) Ferenc a személyi politikájával is érvényesítette befolyását a magyar egyház ügyeire. A korszak egyes kiemelt egyházi építkezéseinél szorosan összefonódtak az udvar és a magyar egyház érdekei és személyi kapcsolatai.

I/40 ■ Eduard Ritter von Engerth: *Szent László küzdelme a kunnal*, 1840-es évek



I. (II.) Ferenc körében már a század elején kialakult az a vélemény, hogy a francia forradalomhoz vezető felforgató eszmék terjedésének egyik oka a vallási élet hanyatlása volt. Az uralkodó gondoskodni kívánt a birodalom egyházainak fejlesztéséről, új plébániák felállításáról, templomok építéséről. **Az egyházi alapok felhasználására a magyar királyi kancellária is jelentős befolyással bírt, mivel 1802-ben szabályozták a javadalmak felhasználásának módját: bizonyos összeghatárok felett a püspöki jövedelmeket elvonták és a vallásalapba fizettették be.**³⁴¹ A nagyobb építkezéseknél többnyire nehezen különíthetők el az uralkodó reprezentációs ambíciói a püspökök, érsekek és a Királyi Kúria hivatalnokainak megrendelői szándékaitól. Rudnay Sándor, Habsburg-Estei Károly Ambrus utóda az esztergomi érseki székhelyben, az egyik első nem nemesi származású főpap volt. Kinevezése (1820) I. (II.) Ferenc azon szándékának felelt meg, hogy új, hozzá közel álló személyekből álló főpapság jöjjön létre. Biztosítani kívánta a felső szintű papképzés intézményes feltételeit is – pótlendő a II. József által megszüntetett római Collegium Germanicum et Hungaricumot –, s 1816-ban megalapította a bécsi Augustineumot (Frintaneum). Ennek vezetésével udvari káplánját, később St. Pölten püspökét, Jacob Frintet bízta meg. Frint nem csupán az Augustineum alapítójaként, hanem számos tankönyvül szolgáló mű szerzőjeként is hatást gyakorolt: célja a felvilágosodás és a **janzenizmus egyházon belüli befolyásának leküzdése** és a római kúria törekvéseinek támogatása volt.³⁴²

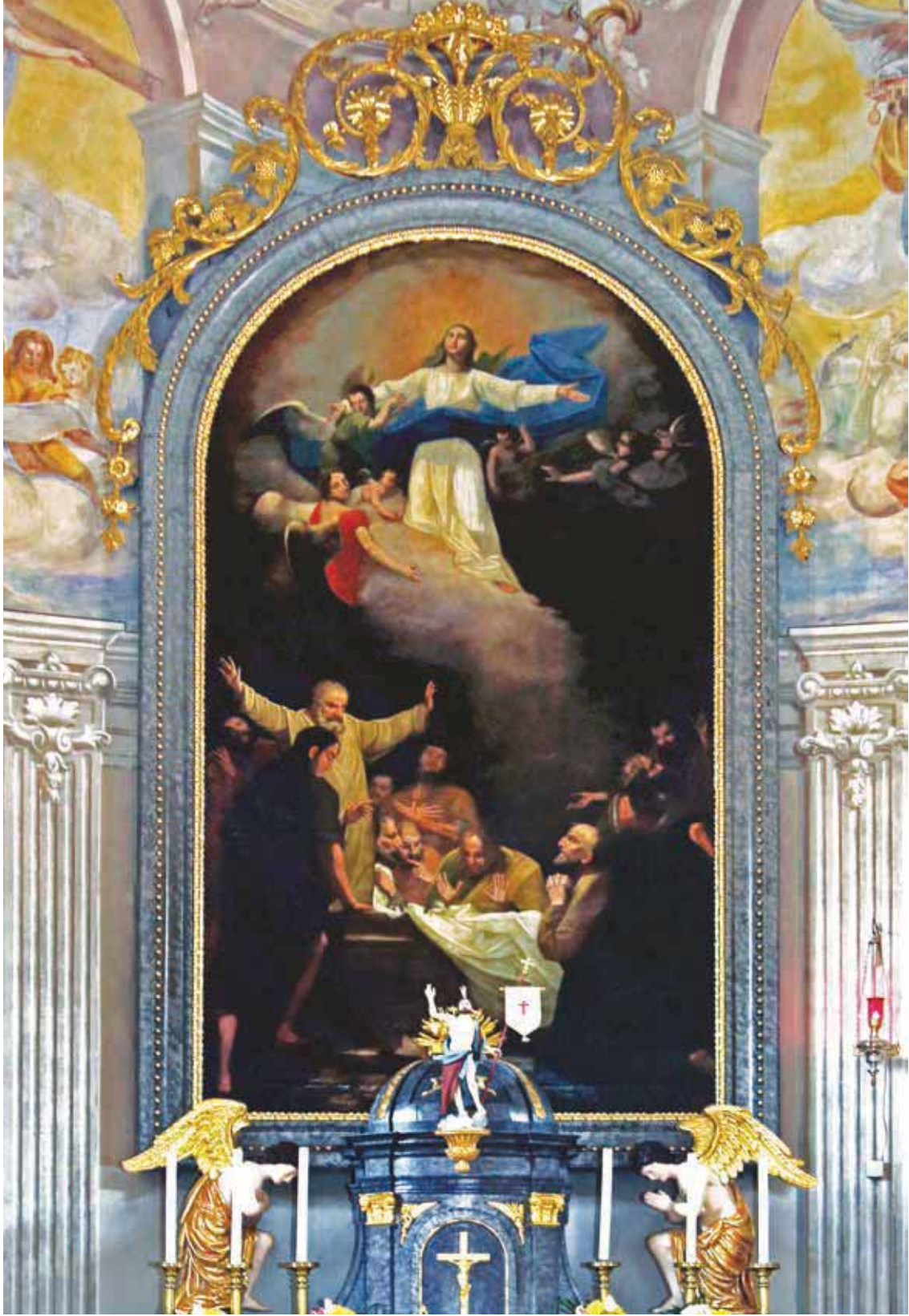
A 19. században folyamatosan működő Augustineum feladata a nemzetek feletti érületű és egységes főpapság megteremtése volt. A növendékei közül kinevezett 55 püspökből 21 magyarországi származású volt, s a hallgatók összlétszámának 35 százaléka jött a magyar korona országaiból. A három előljáró közül egy mindig magyarországi volt. A magyar főpapok közül itt kapta felsőfokú képzését Szaniszló Ferenc váradi, Fogarassy Mihály erdélyi, Ranolder János veszprémi, Haynald Lajos kalocsai, Josef Strossmayer diakovári, Bubits Zsigmond kassai, Dulánszky Nándor pécsi püspök, illetve érsek. Szorosan kötődtek az intézményhez Simor János és **Csernoch János érsekek is, akik a század második felében az egyházművészet pártfogásáról, szá-**

mos templom neogótizáló helyreállításáról váltak ismertté. Ocskay Antal kassai püspök pártfogásával adta ki Henszlmann Imre 1846-ban a *Kassa város ó német stílus emlékei* című kötetét, Simor János pedig győri püspöksége idején Lippert József tervei alapján neogótizáló modorban restauráltatta a győri Hédervári- és Dóczy-kápolnát (1858).³⁴³

I. (II.) Ferenc 1819-ben megtett római útja s személyes találkozása a pápával szorosabb kapcsolatot **eredményezett az államhatalom és a reformkatolikus körök, azaz az egyházi és az állami restauráció képviselői között: az előtérbe kerülő „ultramontán” törekvések az osztrák birodalmi restauráció fontos támaszainak számítottak.**³⁴⁴ A „trón” és az „oltár” szövetsége ettől kezdve egyre inkább meghatározójává vált a dinasztia politikai retorikájának és szimbolikájának is.

A reformkatolicizmus, más néven a romantikus **katolikus mozgalom nem csupán Bécsben jelent meg a napóleoni háborúk után, hanem Münchenben is, ahol Johann Michael Sailer teológiaprofesszor, majd regensburgi püspök volt a fő képviselője.** Tanítványa, I. Lajos bajor király 1818-tól kezdve a nazarénusok egyik támogatója. A romantikus vallási megújulás jegyében működött Bécsben Klemens Maria Hofbauer redemptorista páter, valamint Jacob Frint is. Hofbauer racionalizmusellenes és érzelmekre ható újfajta vallásossága és spiritualitása mély benyomást tett a romantikus írókra és képzőművészekre. Bécsi köréhez tartozott Friedrich Schlegel és Dorothea Schlegel, a berlini filozófus, **Moses Mendelssohn leánya, akinek szalonja a katolizáló művészek találkozóhelyéül szolgált.**³⁴⁵ **Hozzánk kapcsolódott a nazarénus festő, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, aki történelmi témák helyett 1820 után egyre inkább egyházi tárgyak felé fordult.** Dorothea Schlegel fiai, Jonas és Philipp Veit festők, a Szent Lukács testvériség bécsi eredetű, majd Itáliában letelepedő megalapítói közé tartoztak.³⁴⁶

Hofbauer az udvar egyes tagjaival, például Karolina Augusztia császár- és királynéval, valamint több arisztokrata családdal is kapcsolatot ápolt. Közülük az egyik legismertebb gróf Széchényi Ferenc volt, akinek bécsi háza 1814-től a romantikus vallásos társaság egyik központjává vált.³⁴⁷ **A Széchényi-kör tagjai közé tartozott Zacharias Werner**



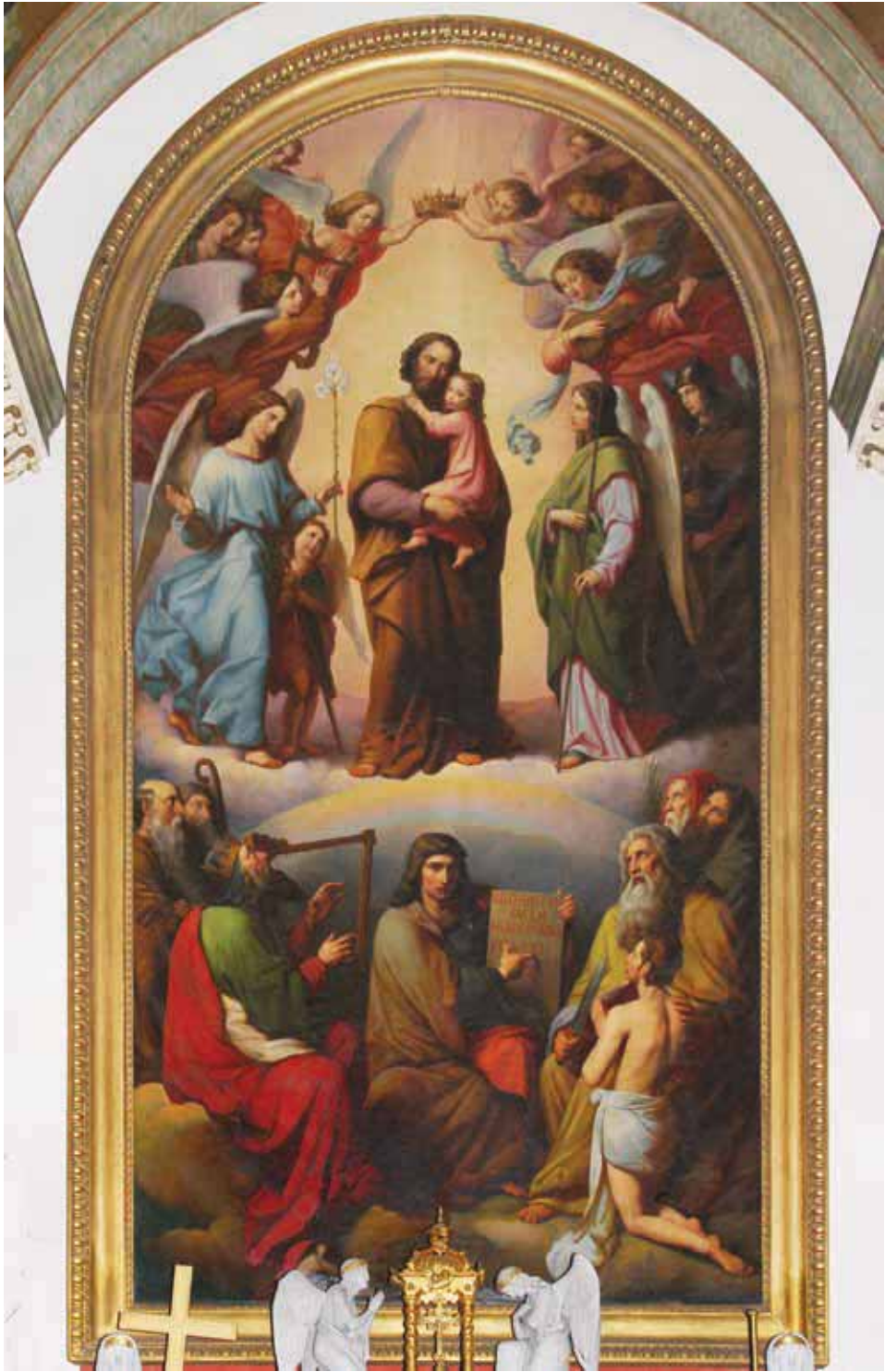
I/41 ■ Balkay Pál: *Mária mennybemenetele*. Főoltárkép, 1827. Tiszafüred, róm. kat. templom

pap-költő és Friedrich August von Klinkowström festő, aki bécsi letelepedését megelőzően Philipp **Otto Runge körében, majd Párizsban Jacques-Louis Davidnál** tanult (1810),³⁴⁸ illetve Josef Anton von Pilat újságíró, Metternich személyi titkára, 1810-től az *Österreichischer Beobachter szerkesztője*. Hofbauer és Széchényi köréhez tartozott Sebastian Job udvari káplán, Karolina Augusztia császárné gyóntatója, aki több egyházi nevelőintézet alapítója, pártfogója volt, köztük a Pesten is letelepülő Szegény Iskolanővéreké, illetve a magyarországi klérus több tagja, például Fischer István egri püspök, későbbi érsek, aki több templomot építtetett és látott el felszerelésekkel, köztük a geszterédi Szent Anna- (1816) és az 1827-ben felszentelt tiszafüredi templomot. Utóbbi főoltárképét Balkay Pál festette (*Mária mennybemenetele*, I/41. kép). A „hofbaueriánusok” másik találkozóhelye Batthyány grófné, Széchényi Franciska pinkafői kastélya volt.³⁴⁹ Hofbauer híve, Carl Roesner, az egyházi építészet egyik megújítója s 1835-től a bécsi akadémia igazgatója, Pinkafőn kis neogótizáló-romantikus kápolnát emelt a Széchényiek számára. Roesner magyarországi tevékenységének nagyobbik hányada az 1850-es évekre esett. A romantikus egyházi mozgalom hatására birodalomszerte sorra alakultak a katolikus egyesületek. Carl Roesner és Johann Emanuel Veith, a bécsi Stephanskirche prédikátora, illetve Leopold Kupelwieser és Joseph von Führich alapítói és támogatói voltak a bécsi „Severinusverein”-nek, amely pasztorációs tevékenysége mellett számos, a kör irányzatát képviselő litográfiatorozatot adott ki, és egy művészekből álló csoportot is magában foglalt.

A romantikus egyházi mozgalom hozzájárult az egyházi festészet magyarországi megújulásához is. Míg a század elején még egymás mellett élt a késő barokk oltárkép hagyománya, illetve az akadémikus klasszicizmus, az 1820-as évek után, különösen az 1830-as években nálunk is gyökeret vert a romantikus vallásos festészet.³⁵⁰ Az, hogy a fent említett személyes kapcsolatok, valamint a kultuszformák változásának hatásai a magyarországi egyházi festészetre még nem kellően feltártak, tudománytörténeti okokra vezethető vissza. A művészeti autonómia századvégi hívei – s különösen Lyka Károly, aki en-

nek apostola volt – nemzetkarakterológiai okokkal **magyarázták, hogy a nazarénus festészet teljesen** hatástalan maradt a magyar festőkre. Lyka Karl von Blaas visszaemlékezéseire hivatkozva állítja, hogy az akadémián „lelkigyakorlatokkal gyötörték” a festőket, s ezért „a művészet élő virága múmiává aszott a kezükben”. Magyar nazarénusokról nem tudunk, „rajongó nem akadt közöttük...”³⁵¹ **Lykának és másoknak** az állásfoglalásai nyomán a historiával foglalkozó korábbi szakirodalom érdeklődési köre a profán történelem témáira korlátozódott, s a historia műfajába tartozó egyházi festészet kutatása a 20. század nyolcvanas éveigi háttérbe szorult.

Az eddig megismert adatokból kitűnik, hogy az 1830-as évektől egyre több megrendelő – különösen a magyar főpapság köréből – ezen irányzat felé fordult, s Leopold Kupelwiesertől és Karl von Blaastól rendelt oltárképet. A nazarénus festészet elkötelezett képviselője, Kupelwieser nem tartozott a Szent Lukács testvériség alapító tagjai közé, de 1824 után tett itáliai tanulmányútját követően a firenzei kora **reneszánsz festészet, Fra Angelico, Ghirlandaio és az ifjú Raffaello** műveinek hatására csatlakozott a nazarénus irányhoz.³⁵² Az általa képviselt pedánsan akadémikus, egyben érzelmes vallásos festészet az 1830-as évek közepétől a magyarországi templomokban is teret kapott. Művészetének jelentős példája a pesti józsefvárosi plébániatemplom számára festett, Szent Józsefet és bibliai előképeit ábrázoló monumentális főoltárképe (1837, I/42. kép). A főoltár a hívek adományából épült, akárcsak a terézvárosi plébániatemplom oltárai, melyek Pollack Mihály tervei szerint készültek. A képeket ez utóbbiakhoz Schöffl József Károly festette. Az egykorú ismertetések szerint a két kerület hívei versengtek egymással templomaik szebb kialakításáért.³⁵³ A józsefvárosi főoltárkép végül nem a helyi művészek (Landau Lénárd festő és Brein [Prein] Ignác építész) benyújtott vázlatai, hanem Pest város tanácsának megrendelése (1835) nyomán Hild József és Kupelwieser tervei alapján készült. Az óriási méretű oltárképet Kupelwieser előbb Bécsben állította ki a Rennweg melletti Schwarzenberg-palotában. Ez **alkalommal Joseph Preleuthner röpiratban** ismertette az oltárkép bonyolult, ó- és újszövetségi utalásokat is magában foglaló ikonográfiai programját,



I/42 ■ Leopold Kupelwieser: *Szent József megdicsőülése*. Főoltárkép, 1837. Budapest, józsefvárosi plébániatemplom

melyet aztán a kép pesti elhelyezése után rövidítve a *Honművész* is közölt.³⁵⁴ A kép elemzéséből kiderül, hogy Kupelwieser Szent József alakjában, akit kétféle kísér a vándorbottal ábrázolt Rafael és a pajzsos Mihály főangyal, a keresztény ember életének példázatát szemlélteti. Műfaji vonatkozásban a kép tehát inkább allegóriának tekinthető. Szent Józsefnek ezt az utalásokkal teli ikonográfiáját Kupelwieser még egyszer megfestette, mégpedig a Kunszt József kalocsai érsek (1851–1866) által megrendelt és Carl Roesner építész által tervezett, Miasszonyunkról elnevezett iskolanővérek kalocsai Szent József-templomának (1859) főoltára számára.³⁵⁵

A klasszicista oltár

Az európai és a Habsburg birodalombeli egyházpolitikai történések nem maradtak hatástalanok a korszak hazai egyházművészetére sem. Részben a jozefinizmus ellenhatásaként, részben az egyházszervezeti változások miatt a katolikus egyház reprezentációs törekvései felerősödtek. Az újonnan alakult püspökségekben hatalmas erővel indultak meg az építkezések, máshol új oltárokat emeltek.³⁵⁶ Szatmárnémetiben báró Fischer István 1804-ben kezdte el a régi plébániatemplom székesegyházzá alakítását, mely 1837-ben fejeződött be. Tabernákulumát Bécsben készítették a 19. század elején, majd Hám János püspök (1827–1857) a nagymajtényi Szűz Mária mennybe fölvétele templomnak ajándékozta.³⁵⁷ A szatmárnémeti püspöki palota kápolnájának klasszicista főoltára eredetileg az erdődi vár kápolnája számára készült 1806-ban. Nagyváradon Lajcsák Xavér Ferenc püspök (1827–1848) folytatta elődje, Patachich Ádám mecénatúráját a város hajdani fényének helyreállítása érdekében.³⁵⁸ A kalocsai székesegyház 1787–1818 között készült *Szent Kereszt-mellékoltárának oltárképét Erlinger József* festette, a felépítmény aranyozását Schenk János végezte. A *Szent István*-mellékoltárt Újváry Uriel Dávid nagyprépost hagyatékából Pesky József festette 1832-ben. Pyrker János László egri érsek (1827–1847) 1830-ban megbízta Hild Józsefet az új egri főszékesegyház tervezésével. Az építkezés 1836-ig tartott, berendezésének és feldíszítésének

első szakasza 1846-ban zárult le. Pannonhalmán Novák Krizosztom főapát (1802–1828, I/188. kép) megbízásából indultak nagy átalakítási munkák, aki a teljes mellékoltársort szerette volna felújítani.

A főnemesség szintén bekapcsolódott a katolikus egyház megerősítését célzó újjáépítő-oltárállító programba. A Cziráky, az Esterházy, a Károlyi, a Keglevich, a Lamberg, a Széchényi, a Szapáry, az Ürményi család számos templomot emelt vagy újított föl a 19. század első évtizedeiben birtokain. Kegyúri tevékenységükből fakadóan bőkezűen gondoskodtak a templomok berendezéséről, felszereléséről is. **De nem csupán az akkortájt emelt templomok kaptak új oltárokat, hanem megkezdődött a korábban épültek átalakítása, bővítése, fő- és mellékoltáraik folyamatos kicserélése (Ercsi), illetve megújítása is.** Kiskunmajsán 1805-től 1809-ig tartott a plébániatemplom bővítése Rábel Károly kőművesmester vezetésével. A Schöff József Károly által festett, Szűz Mária születését ábrázoló főoltárképet nem a település kegyura, hanem Szondi István juhos gazda fizette ki.

A Fejér vármegyében tapasztalható nagyarányú oltárállítási, illetve oltáracsere feltehetően a három évtizeddel korábban (1777) alapított, identitását kereső Székesfehérvári Püspökség reprezentációjának volt köszönhető.³⁵⁹ Látványos templomépítkezés és oltárállítási zajlott Gömör vármegyében az Egri Egyházmegyéből kiszakított Rozsnyói Püspökség törekvései nyomán.

A 19. század első három évtizedének statisztikailag is kimutatható jelentős oltárállítási az érsekségek és püspökségek székhelyein, az újonnan alakult egyházmegyék településein, illetve a magánkegyúri és a városi kegyuraság alá tartozó templomokban prosperitásról árulkodik. Egy második „rekatolicizációnak” lehetünk tanúi, mely a katolicizmust ért drasztikus sérelmeket kívánta orvosolni és belső szellemi megújulását előmozdítani. A nagy megbízások ellenére azonban az egyházművészet már nem tudta betölteni azt a hivatását, amelyre a 17. század végétől a 18. század második feléig képes volt. A társadalomban lezajlott radikális változások, az állam korlátozó intézkedései, a szekularizáció, a liberalizmus terjedése, a szabadkőműves mozgalmak, a jakobinizmus eszméi megfosztották korábbi

vezető szerepétől, amihez a többi festészeti műfajban (tájkép, életkép, portré) tapasztalható erőteljes konjunktúra is hozzájárult. Mindez lecsapódott a művészi színvonalban is. A korszak egyházi festészetében a formai újítások nem mindig párosultak egyéni invencióval, az alkotások minősége gyakran visszaesést mutatott a korábbiakhoz képest. A **tapasztalás helyébe a klisé, a fantázia helyébe a szorgalmas recepció** lépett, s a klasszicizmus aggályos műgondja, merevsége és didaktikus hangvétele a befogadó számára gyakran élvezhetetlenné tette a műalkotásokat.³⁶⁰

Az ebben az időszakban emelt oltárok³⁶¹ **alakta**ni és formai szempontból késő barokk, klasszicizáló késő barokk, érett és késő klasszicista korszakra oszthatók. Hazai sajátosság, hogy az egyes stílusok nem különültek el tisztán egymástól, sokáig egymás mellett éltek. Ez a stíluspluralizmus és az egyértelmű stílusváltás késlekedése elsősorban a megrendelők konzervativizmusával, a barokk hagyományokhoz való erős kötődéssel magyarázható. Emiatt nem csupán a 18. század végi, 19. század eleji alkotásokon, de még évtizedek múlva is felfedezhetők a barokk tradíciók, mind az architektúra kivitelezésében, mind az oltárképek és -szobrok stílusában és tematikájában.

A par excellence klasszicista oltárok szerkezete letisztult és egyszerű, a kortárs építészet monumentalitása jellemző rájuk. Architektúrájuk antikizáló, illetve klasszicista templomok bejáratát idézi. Csengerben a főoltár tabernákulumát képezték ki görög templom formájára (I/43. kép). Az oltármenza **többnyire szarkofág alakú, melyre, mintegy antependiumként, néha reliefek is kerültek** (Erzsébetváros: *Szent Anna*-oltár). Az oszlopok fejezetei fölött a főpárkány erőteljesen hangsúlyozott, rozettákkal, fogsoros díszítéssel, füzérekkel, akantuszleveles konzolokkal ellátott vagy lépcsőzetesen kiképzett, s gyakran háromszögű timpanonos oromzat zárta le. Az oszlopokon és a párkányokon a barokk hagyományokhoz ragaszkodva fel-feltűnnek még annak jellegzetes motívumai, repdeső, adoráló angyalok, puttófejek, virágornamentika. Később egyre jellemzőbb lesz a virágcsokorral teli vagy üres váza-, illetve az engesztelő áldozatra utaló urnadíszítés. A **szen**tek szobrai mellett helyet kaptak a **Hit, a Remény,**



I/43 ■ A főoltár tabernákulum, 1829 előtt. Csenger, plébániatemplom

a Szeretet és a Religio allegóriái vagy egyéb motívumok. Gyakori az oszlopos-baldachinos oltártípus, melyre a Szentlélek galambja vagy a Szent Korona került. Az oltárok tervezői többnyire ismeretlen rajztanárok vagy a helybeli műhelyek által foglalkoztatott építő-asztalosok voltak, néha azonban a kor legnevesebb építészei is kaptak megbízást. Pollack Mihály a jászberényi Nagyboldogasszony-főplébániatemplom főoltárának tabernákulumát³⁶² (I/44. kép), Pesten pedig a Deák téri evangélikus templom oltárát (I/45. kép), illetve a terézvárosi Avilai Szent Teréz-plébániatemplom főoltárát és három mellékoltárát tervezte.³⁶³ Schwarz József pesti rajztanártól, a krisztinavárosi, a terézvárosi és a belvárosi plébániatemplom oltárképfestőjétől ismert a **pannonhalmi bencés apátság**hoz benyújtott *Szűz Mária*-oltárterv.³⁶⁴

A késő barokk periódus legnevesebb oltárfestője a Franz Anton Maulbertsch művészeti hagyatékára támaszkodó és abból merítő ifjabb Dorffmeister István volt. A klasszicizmus ígézetében dolgozó **kortársak többségének szemében illuzionisztikus barokk** falképei már archaikusnak és modorosnak tűnhettek. Legtöbb munkája Zala vármegyéből ismert (Lenti, Csesztreg, Gelse, Galambok, Szentgyörgy-

völgy).³⁶⁵ A késő barokk stílust képviselte a délnémet származású, **Veszprémben letelepedett Franz Xaver Bucher** (Ajka-Tószokberénd, plébániatemplom kifestése, 1808 körül)³⁶⁶ és fia, ifjabb Bucher Xaver Ferenc is a Dunántúlon.

A késő barokk és kora klasszicizmus legkarakteresebb képviselője az olasz Jacob (Giacomo) és Giovanni Adami testvérpár volt, ők „antikisch”, azaz klasszicizáló észak-itáliai barokk stílusban dolgoztak a pannonhalmi bencés főapátsági templom mellékoltárain.³⁶⁷ E stíluskorszak emlékei leginkább a Pesten és Budán, valamint a környékbeli templomokban és az alföldi mezővárosokban újonnan emelt egyházakban tűntek fel. Jelentős részüket különféle képzettségű és tehetségű budai festők alkották, akik egyéni invenció hiányában többnyire grafikák és másolatok nyomán dolgoztak, de műveiket már igyekeztek a klasszicizmus formai követelményeihez igazítani. Ezt a stílusirányzatot követték a Skóciából elszármazott Falkoner festőcsalád tagjai is.³⁶⁸ A budai Johann Volnhoffer (Volnhoffer János) az erdőtelti templomba festett 1803-ban egy *Nepomuki Szent János*-oltárt (I/46. kép), Schöff József Károly többször másolt *Szent Flórián*-oltárképe Buda vedutájával pedig a tabáni

I/44 ■ Pollack Mihály: A főoltár tabernákuluma, 1806. Jászberény, főplébániatemplom



I/45 ■ Pollack Mihály: Oltár, 1811 előtt. Budapest, Deák téri evangélikus templom

Alexandriai Szent Katalin-templomban nyert elhelyezést³⁶⁹ (I/47. kép). Ebbe a körbe sorolható Mertz János vajtai (1797), váli (1800) és budai (1801), illetve Schwarz József pesti rajztanár 1806-os tápiószecsői *Szent Márton*- és 1810-es békásmegyeri *Szent József*-főoltára.

A bécsi akadémián az Anton Raphael Mengs-féle klasszicizmus követőitől, a történeti-mitológiai tárgyú képeket készítő Heinrich Friedrich Füger-től, Johann Baptist Lampitól és Hubert Maurertől tanuló magyar festők új lendületet vittek a hazai festészetbe. Ők lettek az érett és a késő klasszicista oltárfestészet képviselői. Műveiken a barokk mozgalmasságát, lendületességét, színpadyszerűségét és **pátoszát a klasszicizmus heroizmusa, szigorú és puritán formanyelve, racionalizmusa** váltotta fel. Oltárképeiket a tárgyilagos előadásmód, a cselekmény hiteles ábrázolása, egyfajta hűvös távolságtartás, szenttelen higgadság, visszafogottság jellemezte. A jelenetekre az esemény hiteles, do-

kumentatív visszaadása, már-már az anatómiai pontosság jellemző. Ez a törekvés a késő klasszicista műveken a historizáló motívumok erőteljes megjelenését vonta maga után, mely az építészeti elemeknél és a határozottan magyar jelleget öltő viseletnél volt a legfeltűnőbb. A Bécsben tanuló és működő magyar kolónia munkásságára a klasszicizmus esztétikáját leghatározottabban megfogalmazó Kazinczy Ferenc figyelt föl elsőként, aki cikkeiben és kiterjedt levelezésében³⁷⁰ méltatta és propagálta művészetüket, s nem kis szerepet játszott abban, hogy megnyerje őket a hazai festészet ügyének: néhányukat sikerült át-, illetve visszacsábítani Bécsből Magyarországra.

E stíluskorszak legjelentősebb festőjének a kutatás Hesz János Mihályt, Hesz János egri szobrász fiát tartja, jóllehet kevés műve képviselte tisztán a klasszicizmust.³⁷¹ Az egri líceum mennyezetfreskóján Johann Lucas Kracker segédjeként dolgozott, majd 1791-től 1794-ig a bécsi Képzőművészeti Akadémia történeti festészeti osztályán Hubert Maurernél tanult. Maurer neve nem volt ismeretlen Magyarországon, hiszen Pápara egy *Szent István protomártír megkövezése* (1785), Tatára pedig egy *Szent Péter és Pál búcsúja* oltárképét (1797) festett. Hesz tanulmányai elvégzése után Bécsben telepedett le és a Császári Mérnökkari Akadémia (Polytechnicum) szabadkézi rajz professzora lett.



I/46 ■ Johann Volnhoffer: *Nepomuki Szent János*. Oltár, 1803. Erdőtelek, róm. kat. templom



I/47 ■ Schöff József Károly: *Szent Flórián*. Oltárkép Buda vedutájával, 1811. Budapest, tabáni plébániatemplom

I/48 ■ Heszló János Mihály: *Szent Család szentekkel*, 1813

A hazai szellemi életet figyelemmel kísérő művész nagyszámú hazai megrendeléseinek Bécsben tett eleget. Munkásságán keresztül nyomon követhető a magyarországi klasszicista oltárfestészet valamennyi korszaka.³⁷² Korábbi, Fischer István egri érsek megrendelésére készített műveire még erősen hatott bécsi mesterének akadémiai stílusa, melyet a helyi barokk hagyományokkal ötvözött. A *Nepomuki Szent János-oltár* (1808), a szemináriumi kápolna *Szűz Mária mennybe fölvétele* (1813) és az egri líceum kápolnájának *Szent István felajánlja a koronát* (1813) oltárképén, a *Szent István Imre herceg és a magyar urak társaságában Szűz Mária oltalmába ajánlja Magyarországot* (1813), a *Szent Család szentekkel* (I/48. kép), illetve a Raffaello nyomán festett, *Mária a gyermek Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal* képein a megbízás szigorú előírásaiból és a másolás jellegéből fakadóan a korábbi ikonográfiai tradíciók és az igazodás az elődökhöz jobban érvényesültek, mint az új, klasszicista stílus formanyelve, amely csupán néhány külsőségekben mutatkozott meg.

Hesz gróf Széchényi Ferenc megrendelésére a kegyurasága alá tartozó Sopron környéki falvak plébániatemplomaiba: Sopronkövesd (*Szűz Mária születése*), *Peresztég* (*Szent Miklós megdicsőülése*) festett oltárképeket. 1819-ben Széchényi Gyuláné megbízásából a Ringer József soproni építész által emelt családi síremlék-oltárképen (*Feltámadás*) dolgozott Nagycenken. Ezek a megbízások az oltárképfestészet formai és tematikai megújításának lehetőségét kínálták a festőknek. A Széchényi Ferenc özvegye, Festetics Julianna által megrendelt iváni *Szent András-oltárkép* (I/49. kép) a szent legendájának ritkán bemutatott jelenetét ábrázolta: az apostol vitáját a keresztről Patras helytartójával, Aegeas prokonzullal. Párbeszédük beleilleszthető volt a klasszicizmusnak az antikvitásból vett kedvelt témái közé, amit a festő formai elemekkel is hangsúlyozott. Főszereplővé a passzívan álló apostollal szemben a vele megegyező magasságú helytartót tette, aki közvetít a bálvány, a kereszt és a mártír között. Előképei olyan bécsi alkotásokban keresendők, mint Heinrich Friedrich Füger 1802-ben festett *Alexandriai Szent Katalin vitája a bölcsekkel* című művének vázlatá.³⁷³ Csupán Heszló Rudnay Sándor esztergomi érsekhez írott egyik levelében található nyoma annak, hogy Verhovácz Miksa zágrábi püspök egy nagy oltárképet rendelt meg tőle.³⁷⁴ Ūrményi Miksa helytartótanácsi tanácsos megrendelésére készült az agárdi templom *Szent Anna Máriával és Joachimmal* oltárképe. A szamosújvári örmény templomba négy mellékoltárképet festett. A lovasberényi barokk templom *Mária és Erzsébet találkozására-oltára* és az 1814-ben épült pétervásári plébániatemplom trónuson ülő, szentkoronás *Patrona Hungariae*-főoltára ugyancsak az ő nevéhez köthető.³⁷⁵ Legjelentősebb hazai munkája Rudnay Sándor megrendelésére az épülő új főszékesegyház számára festett, már a korai romantika historizáló irányzatához tartozó, hatalmas méretű *Vajk megkeresztelése* főoltárkép (1828, I/59. kép) volt.³⁷⁶

Hesztől némileg eltérő pályát futott be a bécsi Franz Schön, akinél már az érett klasszicizmus formajegyei jutottak túlsúlyra. A Pozsonyban letelepedett festő számos oltármegrendelésnek tett eleget Nyugat-Magyarországon és a Felvidéken. Legjelentősebb műve a mosonmagyaróvári piarista templom



I/49 ■ Hesz János Mihály: *Szent András-oltárkép*, 1823. Iván, róm. kat. templom

1820-ban készült főoltárképe a rend fővédnökével, az 1767-ben szentté avatott Kalazanci Szent Józseffel, angyallal és két iskolás fiúval (I/50. kép). A kép érdekessége, hogy éppen egy évvel később készült, mint Francisco de Goya *Kalazanci Szent József utolsó áldozása* című festménye. Aligha lehetett bármi köze hozzá, előzményének a pozsony-szentgyörgyi piarista templom hasonló témájú oltárképe tekinthető, de egymáshoz közeli időpontjuk a piarista renden belül akkortájt zajló reprezentációs törekvések elevenségét jelzi.

A bécsi Képzőművészeti Akadémián tanult, szintén a Nyugat-Dunántúlon tevékenykedő soproni Molitor József életműve jórészt feltáratlan. Jelenleg csupán a fertőmeggyesi Szent Kereszt Felmagasztalása templomba készült oltárképét ismerjük.³⁷⁷

I/50 ■ Franz Schön: *Kalazanci Szent József*. Főoltárkép, 1820. Mosonmagyaróvár, piarista kápolna



A pesti Schöff (Schoefft) festődinasztia tagjai közül Schöff József Károly oltárképei a klasszicizmus és a romantika közötti átmenetet képviselték. Számos egyházi megrendelést kapott Pesten és Budán, valamint a Duna–Tisza közének településein. Kompozícióin kevés egyéni invenció fedezhető fel, inkább sztereotip megoldásokat alkalmazott. Művészetét Kazinczy Ferenc nagyra értékelte, s határozott meggyőződése volt, hogy a pesti Szépítő Bizottmánynak csupán neki (esetleg Hesz János Mihálynak) lenne szabad egyházi megbízásokat adnia.³⁷⁸

Kazinczy hívására tért vissza Magyarországra Balkay Pál, aki 1803–1808 között Bécsben a Képzőművészeti Akadémián Heinrich Friedrich Fügenernél és Hubert Maurernél, a katonai mérnökakadémián pedig Hesz János Mihálynál tanult.³⁷⁹ 1808-ban Mezőkövesdre költözött, majd 1817-től Egerben tevékenykedett, ahol 1827-ben az egri rajziskola tanára lett. 1819-ben a miskolci minorita templom számára egy *Szűz Mária mennybe fölvétele* című képet készített, s ugyanezt a témát festette meg egy *Tiszafüredre készült oltárképén* is. A Szent Kereszt felmagasztalását ábrázoló oltárképe Nádudvarra, *Nepomuki Szent János képe* (1820) az egri szervita templomba került. A nádudvari *Szent Lőrinc vértanúsága* (1821), a füzesabonyi és szarvaskői *Jézus megkeresztelése* (1842), valamint a *parádi Szent Ottília* képeken megfigyelhető a szellemi rokonság az 1809-ben Bécsben Johann Friedrich Overbeck és Franz Pforr által alapított nazarénus művészközösség (Szent Lukács testvériség) vallásos képeivel.

A nemzeti történelem képei a vallásos ikonográfia keretei között

A vallásos világgép helyébe lépő világi történet-ábrázolások példájának számítanak Dorffmaister Istvánnak az 1780-as évek végétől egyházi megrendelésre festett monumentális történeti képsorozatai, melyekben felismerhetők a megrendelők igényeinek változásai is. A festő már nem a vallásos világgép rendje szerint, hanem a profán történelem keretei között, egyben a birodalmi patriotizmus szellemé-



I/51 ■ Dorffmaister István: *Zrínyi Miklós hősi halála*, 1788. Szigetvár, plébániatemplom

ben ábrázolta a török elleni küzdelmeket. A profán és vallásos világkép közötti átjárások saját életművén belül is kitapinthatóak: a történetábrázolás vallásos értelmezése jelent meg az 1788-ban a szigetvári plébániatemplom számára festett kupolaképén, amelyen a szakralitás szféráiba emelve ábrázolta Zrínyi Miklós hősi halálát (I/51. kép).

A világi történeteszemlélet példái azok a pannók, melyeket Esterházy Pál László püspök 1787-ben mohácsi püspöki nyaralója reprezentatív termének egymással szemkötzi íves falmezőire rendelt meg Dorffmaistertől. Az egyenlő méretű kompozíciók egyikén az 1526-os mohácsi csata látható, s ezen II. Lajos magyar király eleste, a Csele-patakba történt végzetes bukása. A másik falmezőn a festő az 1687-ben zajló nagyharsányi – mint ekkor nevezték, második mohácsi – csatát ábrázolta, amelyben

Lotharingiai Károly az egyesült keresztény csapatok élén győzelmet aratott a török felett. Mohácsi csataként említi a nagyharsányi csatát a Lotharingiai Károly megrendelése nyomán készített, a török elleni felszabadító háborúk egyes állomásait ábrázoló falikárpit felirata is.³⁸⁰

Dorffmaister képpárja nem csupán a régmúlt idők kiemelkedő pillanatait idézi fel, hanem két olyan csatát is, amelyek következményeiket tekintve szembeállíthatók egymással: míg 1526-ban a király elpusztult, az ország pedig végzetesen meggyengült **a török elleni küzdelemben,**³⁸¹ 1687-ben az egyesült keresztény seregek – mintegy a történelmi igazságszolgáltatás eszközeként – felszabadították az országot. A mohácsi pannók tehát a történelmi eseményeket egymásra reflektáló képsorozatként mutatják. II. Lajos eleste a pannók történelemszemléletének



I/52 ■ Borsos József: *A mohácsi csata 1526-ban*, 1837

I/53 ■ Dorffmaister István: *II. Lajos*, 1787

kontextusában nem a magyar történelem tragikus fordulópontját, hanem a dicső jelen pozitív képének sötét kontrasztját jelentette. A terebben Dorffmaister a páncélt viselő ifjú II. Lajost fél alakban jelenítette meg (I/53. kép), s ott függött II. József portréja is. A pannókkal díszített helyiség neve „királyszoba” volt, annak emlékére, hogy 1788-ban az uralkodó megszállt a püspöki nyaralóban. A festményeket 1837-ben a fiatal Borsos József lemásolta (I/52. kép).³⁸² A török túlerő által legyőzött Magyarország s elbukó királya képét Dorffmaister a szentgotthárdi ciszterci apátság fogadóterme számára készített pannóin (1794–1795) is megfestette; az eseményt itt is szembeállította az egyesült keresztény seregek győzelmével. Képének előterében a felszabadító hadvezér, Raimondo Montecuccoli alakja látható.³⁸³

A 19. század első évtizedeinek egyházi megrendelésre készült oltárképein is hangsúlyossá vált az eszmei-politikai tartalom. Megrendelőik a témákat gyakran merítették a magyar egyháztörténetből, mert ezzel kívántak üzeni és követendő példát mutatni a hívőknek. Gyökeresen új ikonográfiai megoldások alig születtek, leginkább a korábbi elemeket, jeleneteket alkalmazták új stílárís köntösben. Az oltárképek zöme ismert festészeti vagy grafikai előképekre vezethető vissza. Ismét előtérbe kerültek a középkori és barokk nemzeti témák, toposzok:



hangsúlyos szerephez jutott például a magyar szent királyok együttese. Barokk tradíciókra támaszkodva különösen Szent István király vált népszerűvé mint a nemzeti királyság és függetlenség megtestesítője, a korszak egyházpolitikai harcainak szimbóluma (pannonhalmi bencés főapátság, mellékoltár).³⁸⁴ Ikonográfiájára az egyházpolitikai fejlemények, év-

fordulók, a belpolitikai történések, a szépirodalmi alkotások, a bécsi kapucinus templomban elmondott Szent István-napi beszédek, a nemzeti szentek ünnepein tartott, jól aktualizálható prédikációk vagy a korszak történéseinek összefoglaló munkái egyaránt hatással voltak. Tahitótfaluban a Szent István király templomban a főoltár képe az 1664-ben kiadott *Nádasdy-Mausoleum* nyomán készült. Népszerűvé váltak a liturgikus irodalomban, illetve a barokk egyházi költészetben feldolgozott témák, például a „népét boldogító”, alamizsnát osztó Szent István király, aki mellett időnként megjelent a fia. Előfordult a király tanítói szerepkörben is, amint fiát oktatja Szűz Mária tiszteletére (Schöffl József Károly, Kistelek, 1832, I/54. kép; Pesky József, Kalocsa, 1832). Gyakran ábrázolták az Imre herceg halálán kesergő agg király fájdalmát, mely az ország sanyarú sorsát szimbolizálta.

A közkedvelt témák közé tartozott a magyar szentek társaságában megjelenő Immaculata–Patrona Hungariae kompozíció, mely a 15. század második felének gyorsan népszerűvé vált ikonográfiai leleménye volt. Kifejezetten archaikus Mária-ábrázolások is előfordultak, Aranyosapátiban például Zsolnay József ungvári festő 1800-ban egy *Köpönyeges Máriát* festett, talán az akkor még a környéken számos templomban látható középkori falképek nyomán. Gyakori téma lett a barokk gyökerekből táplálkozó, de legtöbbször Illyés András pozsonyi olvasókanonok több kiadást megért *Szentek élete* című művének címlapelőzékére (I/55. kép) visszavezethető Mindenszentek-ábrázolás is,³⁸⁵ ahol szintén helyet kaptak a magyar szent királyok. Szent István országfelajánlása mellett megjelent Szent László ország- vagy városfelajánlása (Szekszárd, Urunk mennybemenetele plébániatemplom mellékoltárképe, 1805, I/56. kép) és alamizsnálkodása, szintén a 17–18. századi hagyományoknak megfelelően. Gyakorivá vált a magyar szent királyok együttes koronafelajánlása (a forrói római katolikus plébániatemplom egykori főoltárképe; a gyöngyöspatai római katolikus templom egykori függőképe [ma: Eger, Szeminárium], I/57. kép; Schöffl József Károly 1813-ban festett *Magyar szentek oltárképe* a nógrádi római katolikus plébániatemplomban, I/58. kép; stb.) is. Hangsúlyos szerepet játszott a magyar



I/54 ■ Schöffl József Károly: *Szent István Szent Imrét Szűz Mária tiszteletére tanítja*, 1832. Kistelek, róm. kat. templom

szent királyok és Szűz Mária ábrázolásain az 1790-ben hazakerült Szent Korona (Hesz János Mihály: *Mária a gyermek Jézussal és Keresztelő Szent Jánossal*), mely nemcsak attribútum volt, hanem a Révay Péter által kidolgozott Szent Korona-tant is szimbolizálta. A Regnum Marianum eszmeiségbe ágyazva új alapokra helyeződött a 15. századi Patrona Hungariae-tisztelet is.

A speciális hazai témákon kívül ugyanakkor népszerűek voltak azok a jelenetek is, melyek az antikvitásban játszódtak. Az evangéliumok történetei, az apostolok cselekedetei (Hesz János Mihály: *Szent András vértanúsága*), a korai mártírszentek legendái (*Alexandriai Szent Katalin*, *Antiochiai Szent Margit*, *Szent György* stb.) a gyakori témák közé



I/55 ■ Mindenszentek-ábrázolás. Illusztráció a *Keresztényi életnek példája...* című könyvből, 1771



I/56 ■ *Szent László országfelajánlása.*
Mellékoltárkép,
1805. Szekszárd,
plébániatemplom

I/57 ■ *Szent István és Szent László.* Fügőkép, 19. század eleje. Egykor: Gyöngyöspata, róm. kat. templom

I/58 ■ *Schöfft József Károly: Magyar szentek.* Oltárkép, 1813. Nógrád, plébániatemplom



tartoztak, mert alkalmasnak bizonyultak a korhű környezet és viselet ábrázolására. II. József halála után feltűnően magas számban jelentek meg a már a barokk korban is népszerű Szent József halála-jelenetek, melyek a 19. század elején egyértelműen politikai jellegű utalást hordoztak.

■ HESZ JÁNOS MIHÁLY: VAJK MEGKERESZTELÉSE

Hesz János Mihály Vajk megkeresztelését ábrázoló, az újonnan épülő esztergomi főszékesegyház főoltárképéül szánt festményének (I/59. kép) ritka ikonográfiája szervesen illeszkedett Esztergom nyolc évszázados Szent István király tradíciójához. Az 1083-ban szentté avatott uralkodó tiszteletének több központja alakult ki a Magyar Királyságban, ezek egyike volt születésének helye, Esztergom.

Szent István megkeresztelésének³⁸⁶ ábrázolása azok közé a speciális tematikájú esztergomi alkotások közé tartozhatott, amelyek a főegyházmege köz- és egyházi primátusát hangsúlyozták és eszmei tudatát erősítették. A 19. század elején a jozefinizmus ellenhatásaként kibontakozó Szent István-tiszteletnek lendületet adott I. (II.) Ferenc rendelete, aki napját országos norma ünneppé tette.³⁸⁷ Szent István tisztelete a modern magyar nemzettudat egyik legfontosabb, önazonosságot biztosító elemévé vált. Rudnay Sándor Esztergomban egy több évszázada elhagyatott álló székelyet vett át, főpapi reprezentációja ezért első sorban a város hajdani fényének helyreállítására irányult. Esztergomban a középkori Szent István király és Szent Adalbert-kultusz középpontjában Vajk megkeresztelése állt, Rudnay tehát ezt a tradíciót próbálta föléleszteni az oltárképpel. A keresztelés vélt színhelyét, a Szent István protomártírról elnevezett prépostsági templomot az új főszékesegyház alapozási munkálatai miatt 1821-ben le kellett bontani. Bár Máthés Nepomuk János lerajzolta a romos épületet, felmérése nem pótolhatott egy évszázadokon át többé-kevésbé töretlen kultuszt.³⁸⁸ Az oltárkép a múltat és a jelent összekapcsolva, a történeti hitelességre való törekvéssel kárpótlást nyújtott az épület elvesztéséért, egy szilárd alapokon nyugvó új hagyomány kezdeteként.

A témaválasztásban ugyanakkor a posztjozefinista államegyházzal való szembenállás demonstrálása, ezen belül a magyar egyháznak, ezáltal a magyar államnak közvetlenül a pápától eredő legitimitációja, illetve politikai önállóságának nagy horderejű ügye is tetten érhető. Szent

Adalbert személye a német császár püspökeitől független magyar egyházat jelképezte, melynek megerősítése Rudnay legfontosabb egyházipolitikai törekvése volt.

A téma tehát parabolának is alkalmas volt, hiszen az egyház elsőségére utalt a királyság felett. Az ifjúkori megkeresztelkedés ideologikus tartalmát a történetírók és a festők egyaránt a független egyház és királyság egységének ábrázolásával fejezték ki.³⁸⁹ Rudnay, akárcsak pár évtizeddel korábban Szily János szombathelyi püspök, a felvilágosodás egyes eszméit használta fel arra, hogy szembeforduljon a filozófiai irányzatnak a katolikus egyház számára elfogadhatatlan, veszedelmes nézeteivel. A főoltárkép ugyanazt a mondanivalót hordozta, mint a Szily János megrendelésére készült, idősebb Dorffmaister Istvánnal megfestetett *Szent István megalapítja a pannonhalmi apátságot* című szombathelyi főoltárkép.³⁹⁰

Az esztergomi főoltárképre a megbízást Hesz János Mihály, a Bécsben dolgozó akadémiai festő kapta. Elkészítésének folyamata a festőnek Rudnay Sándorhoz intézett levelei alapján nyomon követhető.³⁹¹ A festő 1821. augusztus 9-én megbízást kért Rudnaytól az építendő főszékesegyház festészeti díszítésére, melyre az érsek augusztus 22-én kedvező választ adott. 1823 decemberében Király József pécsi püspök felajánlotta, hogy magára vállalja a főoltár költségeit. Az egyház részéről érkezett több bírálat és módosító javaslat után 1825. augusztus 15-én a pozsonyi primási palotába küldött két „modellt” (vázlatot) az érsek közszemlére bocsátotta. A végleges művet Hesz 1828 tavaszán mutatta be a bécsi közönségnek, amiről a sajtó is beszámolt, kiemelve, hogy a képet a trónörökös, a későbbi V. Ferdinánd is megtekintette. 1828 augusztusában érkezett meg a festmény Esztergomba az akkor épülő Szent Anna-templom oltárképével együtt. Az ideiglenesen az érseki sekrestyében elhelyezett képről útleírásában Kazinczy is beszámolt. „Amott Vajk, keresztbe vetett karjaival, lehajtja fejét a medence felett,



I/59 ■ Hesz János Mihály: *Vajk megkeresztelése*. Részlet, 1828

Adalbert prágai püspök, erővel eltölt öreg, oltári gazdag öltözetben, infulás fővel önti a vizet, Geyza és Sarolta székjükből, mások az oratórium-ból nézik a szent munkályt, s a császár és az ifjú herceg nagybátyja, Mihály, mellette állnak, mint tanúi. Adalbert megett szolgáló társai. Hessnek a kép kidolgozása alatt szemei előtt lebegtek az olasz iskola hősei és az erővel eltelt Rubens.”³⁹²

Az oltárkép a hazai korai gótizálás emlékei közé sorolható.³⁹³ A szertartás színhelye egy gótikus, bordás-keresztboltozatú templom. Bal oldalt egy hatalmas csúcsíves, mérműves üvegablakon keresztül árad be a fény. A szentélyben áttört mérműves, fiálás gótizáló keretben egy közismert itáliai reneszánsz kegykép nyomán trónuson ülő *Madonna*-oltárkép látható, alatta tabernákulum feszülettel. A történeti hűségre való törekvést jelzi, hogy a lépcsőt takaró

szőnyeg abból a bécsi barnabita templomból (Barnabitenkirche St. Michael) való, ahol Hesz a festményen dolgozott. A függő bordájú mennyezet sem fiktív építészeti elem: a bécsi Stephanskirche Alexandriai Szent Katalin-kápolnájának boltozatával azonosítható.³⁹⁴

A téma megfestéséhez Rudnay pontos tematikai instrukciókat adhatott. Hesz legfontosabb történeti forrása Fessler Ignác Aurél *Die drei grossen Koenige der Hungarn aus dem Arpadischen Stamme* című műve volt, melynek nemcsak a szövegét használta fel, hanem a Vincenz Georg Kinninger (Kinninger, Kieninger) és Johann Blaschke által két variációban elkészített, *Szent István király és Boldog Gizella megbízta Szent Gellértet Imre herceg nevelésével* témájú, pontozó modorú rézmetszetű címlapelőzetet is³⁹⁵ (I/60. kép). A főoltárképpel kapcsolatba hozha-

tó másik, „Czetter Hungarus sculpsit Viennae – Kollianer delineavit” jelzetű rézmetszet (*Szent István király felajánlja a koronát Szűz Máriának Szent Imre herceg társaságában*) **pater Isaurus kapucinus szerzetes** *A keresztény az ájtatosságban* című kötetében (Bécs, 1805) **jelent meg**³⁹⁶ (I/61. kép). Hesz a korszerű történeti összefoglalások, kortárs képzőművészeti alkotások felhasználásával, a beazonosítható helyszínnel, motívumokkal és szereplőkkel olyan modern művet hozott létre, mellyel meg tudta szólítani a magyar közönséget. A rejtett portrék valódi szereplőit mindenki ismerte, a kép bur-

I/60 ■ Vincenz Georg Kininger – Johann Blaschke: *Szent István király és Boldog Gizella megbízta Szent Gellértet Imre herceg nevelésével*. Illusztráció a *Die drei grossen Koenige der Hungarn...* című könyvből, 1808



kolt mondanivalóját, szimbolikus utalásait mindenki értette.

Hesz fő műve soha nem került az esztergomi főszékesegyház főoltárára. Rudnay, illetve Packh János halála után az új érsek, Kopácsy József a félbemaradt építkezések irányítását Hild József-re bízta, aki gyökeresen megváltoztatta a korábbi tervekét, többek között a szentély kialakítását is. A hatalmas vásznat összegöngyölték és raktárba tették. Felső részét utóbb feldarabolták, s más célra használták fel. Darabjai idővel elkallódtak. Az alsó részt az 1920-as években Lepold Antal kanonok restauráltatta, vakrámára húzatta és a

I/61 ■ Czetter Sámuel – A. Kollianer: *Szent István király felajánlja a koronát Szűz Máriának Szent Imre herceg társaságában*. Illusztráció *A keresztény az ájtatosságban* című könyvből, 1805





I/62 ■ Hesz János Mihály: *Vajk megkeresztelése*, 1830. Stomfa, plébániatemplom

székesegyház kanonoki sekrestyéjében helyezte el. 2001-től az Esztergomi Vármúzeum nagytermében látható az állandó kiállításon. A két „modell” közül az egyik sorsa ismeretlen. A nagyobb (2 × 1 méter) a Frumann Antal által épített balatonfüredi plébániatemplomba került. Ma csak ennek alapján nyerhetünk fogalmat az egykori főoltárkép teljes kompozíciójáról.³⁹⁷ A kép mostoha sorsáért némi kárpótlást nyújtott Hesznek, hogy 1830-ban a stomfai plébániatemplom szentélye fölé is megfesthette a jelenetét³⁹⁸ (I/62. kép).

Bár az oltárkép soha nem tölthette be eredeti funkcióját, mégis nagy hatással volt korára. Népszerűvé válásában korszerűsége és új szemlélete

éppúgy közrejátszott, mint a *Tudományos Gyűjteményben* 1833-tól 1836-ig zajló polémia István állítólagos Salamon nevééről és megkereszteléséről.³⁹⁹ A reformkor, majd az önkényuralom festői hamar felfigyeltek a megfogalmazás újszerűségére, s alkalmasnak találták a nemzeti öntudat ébresztésére, illetve a tiltakozás egyik lehetséges módját látták benne. Hesz nyomán szerepelt a jelenet Johann Nepomuk Geiger magyar történelmet illusztráló kórajzai (1842–1844)⁴⁰⁰ és Scitovszky János *Szentelek élete* című könyvének (Pécs, 1843) fametszetei között.⁴⁰¹ A téma azonban inkább Lányi Károly *Magyar nemzet történetei képekkel, a nép számára* című, Bu-

császnky Alajos kiadásában Pozsonyban, 1846-ban kiadott könyvében⁴⁰² (I/63. kép) és a *Katholikus Néplap* 1851. évi 33. számában (augusztus 13.) közölt fametszet nyomán vált országszerte ismertté.⁴⁰³

Az esztergomi bazilika felszentelésének ünnepére, 1856-ban kiadott emlékkönyvbe bekerült *Vajk megkeresztelése egy fametszeten*,⁴⁰⁴ Simor János pedig 1874-ben abban a kápolnává alakított szobában, ahol állítólag István király született, hat falfestményből álló ciklust festett Jobst Károly és Ferenc festőkkel. Az egyik a keresztelést ábrázolja, szintén Hesz festménye nyomán.⁴⁰⁵ 1878-ban a Kalocsa egyházmegyei Homokmégy templomába az érsekség Keszler Józseffel készíttetett egy Vajk megkeresztelését ábrázoló főoltárképet, mely Hesz festményének hatását mutatja,⁴⁰⁶ éppúgy, mint Than Mórnak a Nemzeti Múzeum lépcsőházában látható falképe (III/55. kép).⁴⁰⁷ A kompozíció hatással volt Benczúr Gyulára is, aki 1869-ben nyerte meg az Eötvös József kultuszminiszter által meghirdetett történelmifestmény-pályázatot. Benczúr egy évvel később bemutatott *Vajk megkeresztelése* című vázlatán (III/80. kép) még egyértelműen kimutatható Hesz hatása,⁴⁰⁸ de az 1875-ben készült végleges képen már nyoma sincs annak.⁴⁰⁹ Ettől az időponttól Benczúr festménye (III/81. kép) lett a követendő példa.



I/63 ■ *Vajk megkeresztelése*. Illusztráció Lányi Károly *Magyar nemzet történetei képekkel, a nép számára* című könyvéből, 1846

■ ALLEGÓRIÁK A TÁRSADALMI NYILVÁNOSSÁG KERETEI KÖZÖTT

A főúri, udvari vagy egyházi épületek monumentális festészeti díszítésének alkalmai 1800 után megritkultak. A templomok megrendelői többnyire megelégedtek az oltárok festészeti programjaival, a freskófestészet műfaja háttérbe szorult. A világi épületek, kastélyok, középületek díszítésénél tovább élt a barokk ábrázolási hagyomány, különösen az allegóriák alkalmazása terén. A barokk allegória-felfogása jellemezte azokat a szimbolikus tartalmú

képeket és metszeteket is, melyek II. József felvilágosodott uralkodását dicsőítették. Az uralkodó mint az egyházak egyenlőségének felvigyázója⁴¹⁰ (a *Szeretnek eledele* című populáris röplapon, 1789), a Kereskedelem pártfogója (Franz Anton Zauner reliefje II. József bécsi emlékművének talapzatán, 1806), mint „Első hivatalnok” és „Első polgár”, vagy mint a nép „Első munkása” (II. József mint szántóvető: Slavíkoveci emlékmű, 1769, I/64. kép) jelenik meg, egyes képeken géniuszok és mitológiai istenségek kísérik.⁴¹¹ Ezeknek az ábrázolásoknak az általánosabb értelme a „jó uralkodó” vagy „jó

uralkodás” fogalmi köréhez tartozik, s nemcsak a 19. század első évtizedeiben keletkezett, I. (II.) Ferenc uralkodását dicsőítő műveknek szolgált mintaképül, hanem a Ferenc József-i korszak alkotásainak is.

A jó uralkodás és a béke allegóriái közül a mintakép szerepét töltötte be a bécsi Képzőművészeti Akadémia másodigazgatójának, Heinrich Friedrich Fügenernek *A béke áldásai* (*Allegorie auf die Segnungen des Friedens*) című festménye, melyet a művész 1814-ben abból az alkalomból festett, hogy I. (II.) Ferenc a napóleoni háborúkat lezáró első párizsi béke után győztesként tért haza.⁴¹² A kép középpontjában a császár babérkoszorús, à l'antique ábrázolt, isteni sugárkoszorúval körülvelt büszke helyezkedik el magas posztamensen, melynek felirata a „haza és egyház szabadítójaként” dicsőíti őt.⁴¹³ Az uralkodót a béke áldásaiból részesülők allegorikus alakjai, a hálás nép képviselői veszik körül: anya gyermekével, a Hit fátyolt viselő, keresztet tartó nőalakja, míg az Igazságosság, a Jólét és a Béke lebegő géniuszai a posztamens alatt heverő

Danubius folyamisten fölé emelkednek. Vincenz Georg Kininger 1821-ben készült metszetében a kép közismertté vált.

A jó kormányzás és a béke áldásainak gondolkörében Magyarországon is született néhány alkotás, mely az új európai békét s ennek hatásaként a hazai kulturális fejlődés felvirágzását hirdette. A társadalmi nyilvánosság számára készített érmek, szobrok és festmények természetesen nem álltak ellentétben a korszak aktuális politikai irányzatával, I. (II.) Ferenc és a Szent Szövetség ideológiájával, azaz nem fejezték ki a magyar nemesség azon rétegeinek nézeteit, amelyek a birodalmi centralizációt a magyar függetlenség sérüléseként fogták fel. A napóleoni háborúk lezárása után (1815. november 20.) a béke témájának aktualitásáról tanúskodik Ferenczy István érme, *A béke allegóriája*. Az érme középpontjában a Béke fascest tartó nőalakja látható, körülötte földre dobott hadi eszközök hevernek, lába előtt pedig a művészetek eszközei és szimbólumai jelzik a békés munkálkodás korszakának beköszönését. A hagyatékában fennmaradt érme mellett régi

I/64 ■ Johann Martin Will: *II. József szánt, 1769 után*



felirat jelezte készülésének időpontját: „1817. 15. Januar”.⁴¹⁴ Az érem felirata: „Salus populorum concordis principium”, mely a népek általános egyetértésére mint a béke biztosítékára utal (I/65. kép). Békeallegória Balkay Pál 1820-ban készített alkotása is, melyet a művész a Nemzeti Múzeum képtári állományának első darabjaként ajándékozott az intézménynek (I/66. kép). Balkay a bécsi akadémiai festésszel Heinrich Friedrich Füger, Hubert Maurer és Hesz János Mihály növendékeként ismerkedett meg.⁴¹⁵ Képének eredeti címe több változatban maradt fenn: „A béke háza”; „A béke áldásai”; „Békesség áldásai”. A képen feliratként ajánlás is szerepel: „A Tudomány és Szép Mesterségek Emlékezetére”. Az 1863-ban végzett képtári vizsgálatok ezt a képet nem sorolták a kiállítandó művek közé, így az nem szerepel Ligeti Antal 1870-es katalógusában. Eredeti címe, amely pedig a kép műfajára is utal, elhalványult, ezért a képen szereplő ajánlás vált a kép címévé.⁴¹⁶

A Balkay által alkalmazott cím, *A béke áldásai* régi kerettéma is, amellyel a festők már az előző századokban mitológiai istenek szerepeltetésével mutatták be a béke bekövetkeztét és következményeit. A reneszánszban is alkalmazott változata szerint Vénusz lefegyverzi Marsot. A békekötés allegóriáját fejezték ki Minerva azon győzelmei is, melyeket a háború istenén aratott. Rubens 1630 körül festett, a londoni National Galleryben őrzött allegóriáján például Minervát látjuk, amint védelmezi Vénuszt, a szép békét. Míg Rubens képén Minerva Vénusz védelmezőjeként űzi tova Marsot, a típus más változatain megjelennek a múzsák is, akik a háború elmúltával ismét munkálkodni kezdenek. Egyes barokk allegóriák a múzsák sorsával fejezik ki a háború és a béke ellentétes világát. Míg az előző a múzsák elkergetése jelenítette meg, a békét visszafogadásuk szemléltette. Jacobus Ignatius de Roore páros képének egyikén a háború kitérésének következményeit láthatjuk: *Mars felfegyverzett katonái összetörik Minerva templomát* (1724). Az előtérben szerteszórva műkincsek hevernek, miközben a múzsák a jelenettől elborzadva félrefordulnak. Az 1747-ben készült párdarab a béke beköszöntét ábrázolja: *Az Idő feltárja az Igazság lepleit, míg a szabad művészetek virágoznak*. Ez utóbbin a múzsák örömmel



I/65 ■ Ferenczy István: *A béke allegóriája*, 1817

veszik körbe az Igazság – Vénusz – meztelenségében pompázó alakját.

Balkay tehát a barokk allegóriák hagyományára épített, s azokhoz hasonlóan a béke, a múzsák, Minerva és a pártfogolt művészet gondolkörét foglalja össze egyetlen jelenetben. A kép centrumában a herculesi gyermek Magyarország allegorikus alakjaként áll, kilétét a pajzsként tartott magyar királyi címer magyarázza. Gyermek volta ellenére erős kézzel szorítja földre Mars alakját, aki bosszús ábrázattal töri ketté nyilait. A kis magyar nemzeti génusz másik kezével a győzelem pálmaágát és a felvilágosodás fátylóját emeli a Helikon magaslatán álló, lándzsáját tartó Minerva felé, aki mellett testvéri egyetértéssel Apolló áll, védelmezően emelve karját a magyar génusz és a körülötte álló múzsák fölé. Az allegorikus mondandót hangsúlyozza az ösöreg Kronosz alakja is, aki a halhatatlanság jelét: a farkába harapó kígyót emeli a kis Hungária fölé. Balkay allegóriája egyesíti a „pártfogolt művészet” ikonográfiáját a „béke áldásait” kifejező képtípussal, így az allegóriák divatjának elmúltával műve nehezen volt értelmezhető. Éber László 1902-ben, felsorolva a kép szereplőit s egyéb motívumait – a magyar címet, a klasszikus templomot, a felkelő napot –, valamint a kép ajánlását („A Tudomány és Szép Mesterségek Emlékezetére”), úgy véli, hogy



I/66 ■ Balkay Pál: A béke allegóriája („A Tudomány és Szép Mesterségek Emlékezetére”), 1820

eredeti rendeltetése szerint az a célja, „hogy a tudománynak és művészetnek a fölvirágoztatásában I. Ferenc uralkodását dicsőítse”. Lyka Károly 1922-ben már csak meghatározatlan tárgyú, „bécsies ízlésű” allegóriát látott benne.⁴¹⁷

A „pártfogolt művészet” gondolata, amely az akadémia fontos gyakorlati és szemléleti alapja volt, nem állt távol Balkay nézeteitől,⁴¹⁸ hiszen egyike volt azoknak, akik a magyar képzőművészet fejlődését egy hazai művészeti akadémia megteremtésétől remélték.⁴¹⁹ Balkay Kazinczyhoz írt, 1819. június 5-én kelt levele megőrizte tervét, mely szerint indítványt szeretne tenni az országgyűlésen, hogy az nyújtson pártfogást és megélhetést a művészek számára: „A' Nemzet tehetne az Ország gyűlésébe a' Felsőes haza előtt egy buzdítást ez iránt: hogy a' kik a' Szép Mesterségekre adják magokat, azok nyugodalomba élhetnének, mint más palérozot Nemzeteknél.”⁴²⁰ A múzsák és a mitológiai istenek által pártfogolt magyar nemzet és kultúra a témája annak a színpadi előfüggönyképnek is, melyet 1812-ben Joseph Abel festett a Pesti Királyi Városi Színház számára (I/71. kép).

I. (II.) Ferenc szoboralakként – mint pártfogó – kapott helyet a 19. század legelején a gróf Széchényi Ferenc által alapított, a pesti pálos kolostorban elhelyezett Nemzeti Könyvtár dísztermében. A terem mennyezeti dekorációja az ég felé megnyitott, **alacsony korláttal keretezett teret ábrázolt, melynek középpontjában két angyal tartotta a magyar címet és koronát** (Pietro Rivetti, 1803, I/33. kép). A kőkorlát oszlopain a hódító háborúk emlékeit őrző zászlók, fegyverek, páncélok kíséretében Erdély, Morvaország, Moldva, Cumania, Galícia, Lodóméria, Ráma, Szerbia és Bulgária címerei voltak láthatóak, amelyek itt nem csupán a magyar címer kiegészítéseként szolgálnak, hanem utalásként is Széchényi gyűjteményének „hungarus” jellegére is. A címerek között a csillagászat, az építészet és a geometria tudományának szimbólumai helyezkedtek el. Ezeket magyar tudósok medalionokba foglalt képmásai egészítették volna ki Janus Pannoniustól Pray Györgyig, azonban a képek nem, csupán keretezésük és feliratuk készült el.⁴²¹ A terem középpontjában I. (II.) Ferenc Jacob Philipp Prokopp által készített mellszobra állt.⁴²² Az ural-

kodó képmásának elhelyezése a Nemzeti Könyvtár hangsúlyos pontján arra utalt, hogy gyűjteményének **felajánlásakor Széchényi a nemzetet megtestesítő uralkodó pártfogását kérte.** Ezt a mozzanatot többen, köztük Kazinczy is kifogásolta, úgy vélve, hogy Széchényi előmenetelre számított, ezért akart egy „fényes tettet” végrehajtani, „s Bibliotékáját a' Hazának, de az udvar protectiója alatt ajándékozta”.⁴²³ I. (II.) Ferenc szobrának elhelyezése nem csupán Széchényi szándékaival vagy az uralkodó iránti lojalitásával magyarázható, hanem az uralkodó politikai rendszer sajátosságaival is. Birodalomban szinte a legkisebb ügyekben is maga a király és császár kívánt eljárni, legyen szó gazdasági kérdésekről, tanárok kinevezéséről vagy püspöki javadalmakról. A ferenci éra kultuszvonásait jól jellemzi Adolf Bäuerle 1834-ben kiadott műve: *Was verdankt Oesterreich der beglückenden Regierung Sr. Majestät Kaiser Franz des Ersten?*, amelyben a szerző például a brünni (1817) vagy a pesti (1808) múzeumalapítást is a császár és király népét boldogító nagy alkotásaihoz sorolja.⁴²⁴

A könyvtárak allegorikus értelmű képsorozatokkal, domborművekkel és szobrászati alkotásokkal történő díszítésének Magyarországon is régi hagyományai voltak, elég csupán az egri könyvtárnak **Johann Lukas Kracker és Joseph Zach által az előző században készített dekorációjára utalnunk** (1778).⁴²⁵ 1828-ban allegorikus díszítést kapott a pannonhalmi apátság könyvtára is. A dekoráció kivitelezője Josef Klieber, a könyvtár építője volt: a terem szegmensíveire grisaille képeket festett, melyek az ókor íróinak, illetve költőinek és tudósainak apoteózisát jelenítik meg. A terem egyik oldalán lebegő szárnyas géniuszok koszorúikat Homérosz és Szókratész központi alakjai fölé emelik, mellettük **Cicero, Démoszthenész, Pindaros, Theokritosz, Aiszkhülosz, Platón és Seneca** helyezkedik el. A másik oldalon ókori költők és történetírók csoportjának **centrumában Vergilius és Horatius áll,** a tudományok különböző ágazatait pedig Quintilianus, Arkhimédész, Titus Livius és Hérodotosz szimbolizálja. A különböző időpontokban élt nevezetes személyek bemutatása egy **imaginárius teret,** a „művelődés” szféráját hozza létre. Szimbólumszerepükben itt sorakoznak fel a tudományok kép-



I/67 ■ Josef Klieber: *Zrínyi Miklós*, 1828. Pannonthalmi Főapátsági Könyvtár teremkönyvtára

viselői, csoportjaik a mennyezet allegorikus ábrázolásával képeznek gondolati egységet. Minerva, az **akadémiai stúdiók szimbolikus alakja fogadja a tanulni vágyó ifjút a „tudományok egében”**. Az istennő a művelődés rekvizitumaira mutat, földgömb és könyvek veszik körül, ezek előtt a gazdagság bőségszaruját tartó kis géniusok a tudás eredményeire utalnak. A képsorozat allegorikus tartalmát a mennyezet oldalsíkjában elhelyezett s a magyar művelődés gondolkörével kiegészített arcképek teszik teljessé. Magyar költők (Vitéz János, Zrínyi Miklós [tévesen a szigetvári hőst ábrázoló], Baróti Szabó Dávid, Gvadányi József) és tudósok medallionokba foglalt képmásai, illetve a tudományok pártfogói Könyves Kálmántól Pázmány Péterig, a felvilágosodás és művelődés eszményeit testesítik meg (I/67. kép). A könyvtár dekorációjánál a **legnagyobb hangsúlyt a középpontban elhelyezett két nagy méretű szoboralak kapta: Szent István a kolostor alapítójaként, talárosan, és I. (II.) Ferenc huszármentében, „renoválóként”, vagy mint Kazinczy nevezi őt, „Feltámasztóként”**. Az életnagyságot meghaladó méretű, márványhatású gipszszobrok a bencés rend magyarországi „alapítóit” idézik fel emlékműszerű kontextusban.⁴²⁶

A 19. századi magyarországi allegóriák sorában **különleges hely illeti meg Johann Nepomuk Endernek a Magyar Tudós Társaság tiszteletére készített festményét**, melynek tradicionális címe: *„Borúra derü”*, s melyet gróf Széchenyi István ajándékozott az intézménynek 1834-ben (I/73. kép). A kép eredeti címét nem ismerjük, a *Borúra derü* cím vélhetően a kép nyomán készített akadémiai pecsét jelszavát vetíti vissza a Széchenyi által Endertől megrendelt, „a társaság címerét tevő allegóriai ábrázolatra”.⁴²⁷ Rózsa György értelmezése szerint a kép főszereplője a viharos, ám derülő táj elé magasodó Hébe, aki serlegéből itatja a nemzetet jelképező sast – „azaz terjeszti a felvilágosodást”. Hébe bal kezében tartott pajzsán „Pallas Athéné fellebbenti a címerrel jelzett Hungária fátylát. A pajzs szélén körben Attila és Leó pápa találkozása látható, szintén utalással a kulturális javak védelmére.”⁴²⁸ Rózsa leírását később Szabó Júlia a kép romantikus vonásainak hangsúlyozásával egészítette ki, felvetve, hogy a képhez készült rajzok sem fejtik meg egészen Ender allegóriájának minden vonatkozását, különösen a hagyományos tudományszimbólumok, valamint az Ender-képen szerepeltetett Hébe–Minerva értelmezés „rejtett jelentéseit”.⁴²⁹

Az Akadémia számára készített nagyszabású **festmény is azt jelzi, hogy Magyarország allegorikus értelmű ábrázolása a reformkorban kibővült, többértelművé vált. Tovább élt a „békés uralkodás” gondolkörének hagyománya, mint például Vidra Ferdinánd allegóriáján (I/68. kép)**. Képének pontos címét a Pesti Műegyletben való kiállítása alkalmából maga a festő adta: *Pannonia*. A nőalak reneszánsz motívumokkal díszített trónuson, méltóságának teljében jelenik meg. Fején falkoronát visel, amelyen a magyar címer látható. Pannonia megformálása emlékeztet a szerencse ókori istennőjének (görögül Tükhé, a rómaiaknál Fortuna, azaz a történelmet irányító sorsszerű erő) ábrázolásaira.⁴³⁰ **Kezében nyitott könyvet tart, melyen jól olvashatóan látszanak Garay János sorai: „Mögöttem a’ mult’ fénykora Dicsőn, de vérben alkonyul. Elöttem az ég’ bibora, Melyből egy szebb jövő pirul.”**⁴³¹ A trónus hátoldalán a festő reliefként ábrázolta az V. Ferdinánd előtt hódoló magyarokat: Pannonia vezeti az uralkodó elé őket, trónja mellett József nádor és Rudnay

hercegprímás állnak. A háttérnek ez a kompozíciója nemcsak nemzetábrázolásá teszi Pannónia képét, hanem politikai aktualitással bíró békeallegóriává is. Vidra a művét római ösztöndíja idején festette, amelyet József nádor, illetve Zichy Károly, a magyar udvari kamara elnöke támogatásával a királytól kapott. A *Pannónia* olyan nemzetfelfogást közvetít, amely egy aulikus nemzetképhez állt közel; mondanóját „hivatalos” értelmezésnek is nevezhetjük. Mégis sikert aratott, nem annyira 1844-ben, amikor megvételében reménykedve bemutatták a pozsonyi országgyűlésen, ahol épp a magyar nyelv hivatalossá tételének ügyét tárgyalták, hanem 1845-ben, amikor kiállították a Pesti Műegyletben.⁴³²

Ezekben az években egy másfajta nemzetallegória is formát öltött. Weber Henrik képe utólag nyerte el a *Hungária* címet, a mű egykorú kiállításáról nem tudunk. Kompozíciójának monumenta-

litásához mérve Weber képe kis méretű, úgy tűnik, hogy olyan példányként készült, amely megrendelés esetén alapul szolgálhat a nagyobb méretű kivitelezéshez. Weber *Hungáriája* (I/69. kép) semmiféle kapcsolatot nem mutat az aktuálpolitikával, s noha típusa megfelel a békés uralom változatainak, viselkedésének keleties jellege másféle hagyományra épít: a magyar nacionalizmus ideológiai fundamentumát képező keleti eredetmítoszra utal. Hungária – vagy talán „Hunnia” – pajzsán viseli ugyan a Magyar Királyság kisebb címerét (a melléktartományoké nélkül), hegyes prémes süvege s a vállán viselt párdúc-bőr, valamint a térdén nyugtatott buzogány azonban olyan nemzetszimbólumot testesít meg, amelynek alapját nem a királyi hatalom, hanem az ősi – a honfoglalás kora óta változatlanul gondolt – nemzeti karakter képezi.⁴³³ A Weber által alkotott keleties nemzetallegória típusa a század második felétől – s különösen a millennium idején – vált népszerű, a politikai nyilvánosságban is elfogadott formává.

Az 1840-es években nálunk is megszületik az allegóriák egy speciálisan a 19. századra jellemző típusa: a technikai vagy civilizációs haladás jelképi megfogalmazása. A Pesti Műegylet 1842-es kiállítására küldte el Bécsből képét a tanulmányait ott folytató Heinrich Ede. A festmény mostanában bukkant fel a budapesti műkereskedelemben, egykorú címe: *A' magyar nemzet feleszmélése allegorikai vázlat (Eine Allegorie. Das Erwachen der ungarischen Nation)*.⁴³⁴ Hogy alkalmi ábrázolásról van szó, mutatja felirata, amely egy kék ruhás, nazarénus karakterű angyal által hordozott fehér szalagon olvasható: „MAGYAR IPAR”. A kompozíció főszereplője a senyvedő, lábain bilincset hordó, mezítelen, szárnyas ifjúként ábrázolt Magyar Nemzet, aki mintha álomból ébredne, jobbával a fejét takaró leplet emeli fel, miközben baljával elhárítja a tespedés és a konzervativizmus óriási, szürke fantomként ábrázolt alakját. A fantom működésének eredményei is megjelennek a képen: széttört szobor, földön heverő magyar címer, elvadult mezők. A távolabbi helyszín Pest-Buda: az ébredező ifjú alak mögött a Gellért-hegyet s a Dunát látni, melyen gőzhajók sűrögnek, a távolban számos gyárkémény ontja füstjét. A kép középterében Heinrich az örvendező, karjukat a Magyar Ipar feliratot hozó

I/68 ■ Vidra Ferdinánd: *Pannónia*, 1844



I/69 ■ Weber Henrik: *Hungária*, 1840-es évek

kék angyal felé emelő, nemzeti díszöltözetes magyarok csoportját helyezte el. Ez a naiv, ám a korabeli történések nyomán „könnyen olvasható” allegória minden bizonnyal az Első Magyar Iparműkiállítás gondolatkörében készülhetett, mivel azon a műegyleti tárlaton szerepelt a Redoute-ban, melynek további termeit az 1842. augusztus 25-én megnyíló iparműtárlat foglalta el.⁴³⁵ Az ilyen – irodalmias vagy „beszélő” – ábrázolások kapcsán írtak az egykorú kritikusok az allegória műfajának hanyatlásáról vagy kiürüléséről, szembeállítva ezeket a realizmus követelményeivel.

Heinrich képének kritikáját nem ismerjük, de erre is vonatkozathatók Henszlmann Imre sorai, melyekkel a spekulatív alapokra építő allegóriákat illette. Szóba hozta Kiss Bálintnak *A halhatatlanság reménye* című művét (1831) is, amely noha Kiss korábban készült alkotása volt, a Pesti Műegylet 1844-es tárlatán állította ki. A kép hajótörötte-

ket ábrázol egy sziklára kapaszkodva, mindegyikük más vallást s ennek megfelelő másféle magatartást testesít meg⁴³⁶ (I/70. kép). A kritikák nyomán maga a festő tette közzé képének értelmezését a sajtóban. A szikla ezek szerint „igen jelentékenyen képezi azon nyugpontot, mely az élet és a halál közt foglal helyet; a zivataros ég, a háborgó tenger szinte elevenen példázza az élet hullámozó szenvedélyeit, viszontagságait”.⁴³⁷ Henszlmann a tárlatról írt kritikájában a történeti művek műfajába sorolja ezt a „rejtvényt” jelentő képet, értelmezését meg sem kísérli, s még évek múlva is gúnyosan emlegeti a festővel kapcsolatban, hogy „oly igen szeret szimbolikus lenni”, s a „dilettánsok között is meglehetősen gyöngének tartjuk”.⁴³⁸

Henszlmann allegóriaelles felfogása nem volt általános a korban. A műfaj tovább élt, részben a más műfajokban is megragadható, az allegóriák alapját képező retorikus hagyomány formájában, részben új életre kelve, különösen a társadalmi nyilvánosság számára készített alkotásoknál. „Az allegorikus forma elevenségét és folytonosságát nem is a Kiss Bálintéhoz hasonló, akadémikus bravúrnak szánt vállalkozások tartották fenn, hanem az a gyakorlat, melyben az allegória alkalmi és ideologikus funkciója közvetlenül jutott érvényre.”⁴³⁹

I/70 ■ Kiss Bálint: *A halhatatlanság reménye*, 1831

■ JOSEPH ABEL: A PESTI KIRÁLYI VÁROSI SZÍNHÁZ ELŐFÜGGÖNYÉNEK VÁZLATA

A helikoni vagy parnasszusi jelenetek Apollóval és a múzsákkal a színházi előfüggönyök hagyományos témái, melyek értelmezték magát a helyet: a színház, akárcsak a múzeum, a „múzsák temploma”.⁴⁴⁰ Az allegorikus témájú előfüggönyök is gyakran erre a tradicionális ikonográfiára építettek, a 18. század második felében azonban jelentésük gazdagodott és a jelenre vonatkozó, a felvilágosodás államfilozófiájával kapcsolatos, a „nép felemelését” kifejező utalásokkal telítődött.

Az allegorikus előfüggönyök újabb típusát Adam Friedrich Oeser⁴⁴¹ teremtette meg a lipcsei Altes Theater számára festett képével (1766), mely több közép-európai város színháza szá-

mára előképkül szolgált. A művet egy tanítványától származó másolat alapján ismerjük. Az előfüggöny az Igazság templomát, illetve annak dór oszlopokkal körített előudvarát ábrázolta, előterében két, posztamensen álló, az ókor nagy színpadi szerzőit, Szophoklész és Arisztophanészt ábrázoló bronzszoborral. Emlékműveiket régebbi és újabb kori híres költők és drámaszerzők veszik körül, koszorúzzák meg. Mellettük, velük elvegyülve állnak és pihennek, tevékenykednek a múzsák.

A bécsi színházak 18. század végén készített előfüggönyei azt mutatják, hogy a helikoni vagy parnasszusi allegóriák itt is szokványos megoldásnak számítottak. A régi Burgtheater újabb

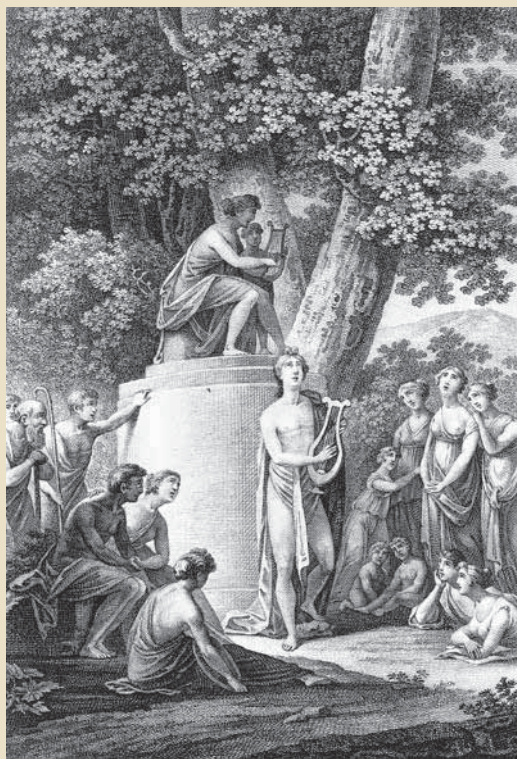
I/71 ■ Joseph Abel: A Pesti Királyi Városi Színház előfüggönye. Vázlat, 1812



előfüggőnye Heinrich Friedrich Füger rajza nyomán 1794-ben készült. Kivitelezői tanítványai, **Joseph Abel**⁴⁴² (figurák) és Lorenz Adolf Schönberger (tájkép) voltak. A kép a pásztorok, Apolló és a múzsák kapcsolatát ábrázolta; a „magasabb művészetek” istene az Olümposzról leszállva – a népnevelés, népművelés allegóriájaként – az egyszerű népnek, a pásztoroknak mutatja be dalát⁴⁴³ (I/72. kép). Joseph Abel a bécsi akadémia ösztöndíjasaként 1801-ben utazott itáliai tanulmányútra, ahonnan 1807-ben tért vissza Bécsbe. Abel csakhamar hivatalos megrendelést kapott a pesti (német) színház előfüggönyének megfestésére.

Az új pesti színház⁴⁴⁴ terve II. József uralkodása alatt merült fel. Amikor József nádor Pest modernizálásának terveit 1801-ben először nyújtotta be császári bátyjának, I. (II.) Ferencnek, a birodalom Itáliában és Németországban jelentős vereségeket szenvedett. A napóleoni háború eseményei ismét aktuálissá tehették II. József gondolatát, a birodalmi centrum keletebbre vonásának terveit.

Az épületet, melynek portikusza a mai Vörösmarty térre nézett, Pesti Királyi Városi Színháznak (das Königlich-Städtische Theater zu Pesth) nevezték, terveit Johann Aman udvari építész készítette. Az alapkö ünnepélyes letételére 1808. július 1-jén került sor. A színház Abel által festett előfüggőnye a kortárs leírások, az építkezés fennmaradt iratai és Abelnek az Albertinában lévő vázlata alapján ítélve az allegorikus előfüggönyök helikoni témájára épült.⁴⁴⁵ Egybevetve Abel Rómában festett szelíd és elégikus hangulatú allegóriáival, a pesti előfüggöny számára festett képe bonyolultabb, majdhogynem barokk allegóriának tűnik (I/71. kép). Magyarország géniusza, a római diadalívek mezítelen ifjú férfi-géniuszainak utóda, díszes diadalkocsiján áll, kiterjesztett szárnyai alapján a korszak szabadságallegóriáival is párhuzamba hozható. Fején a magyar Szent Koronát viseli, egyik karja alatt pajzsként szorítja magához a magyar címet, jobbában a jogarral előre mutat. A kocsit húzó oroszlánok előtt, amelyek itt az erő hagyományos szimbólumai, egy ifjú szárnyas géniusz az örökkévalóság karikába



I/72 ■ Ludwig Maillard – Johann Blaschke: A Wiener Taschenbuch címlapelőzéke, 1803

font kigyójelvényét a cél, a Múzsák temploma felé emeli. Magyarország géniuszának diadalkocsiján még két nőalak ül, a pajzsos Honszeretet és a Bőség; mellettük kísérik bőségszarut, illetve a „törvényes rend” jelvényét, a fascest hordozzák. A kocsit Minerva és Herkules kíséri gyalogszerrel, Minerva az útra mutat. Herkules bunkószerű botján kívül egyenes kardot is visel, utalásként a nemes magyar nemzet hadi erényeire. Mögöttük a Szorgalom – talán az iparra utalva – méhkestartó erényalakja, valamint a Földművelést jelképező, kezében virágot tartó nőalak halad. Az Örökkévalóság, itt az „örök dicsőség” kontextusában, még egyszer szerepel a képen, a Múzsák temploma felett lebegve, míg nyolc múzsa, középen Tháliával, csoportokat alkotva várja a diadalszekér és kísérei megérkezését. Balra lent Szaturnusz isten alakja ül a „szárnyas idő” szim-

bólumaként, mellette a kilencedik múza, Klió serényen jegyzi a történeket.

A **Múzsák temploma program nemcsak az előfüggöny témája volt, hanem** – mint néhány fennmaradt metszet és a leírás is mutatja – az egész színházé. Aman elképzelései szerint a bejárat feletti oromzati csoport közepén – Josef Klieber kapott rá megbízást – Apolló ülő alakja volt látható, körülötte három múza helyezkedett el; a leírás szerint Thália és Kalliopé térdelve, Melpomené pedig állva könyörög Apollóhoz segítségért.⁴⁴⁶ **A homlokzat többi szobrát Franz Vogl és Fritz Berringer készítette:** fülkéiben szintén múzsák szobrai álltak. A kilenc múza volt a témája a nézőtér mennyezeti díszének is: Aman

allegorikus terve alapján Gerhardt Albrecht bécsi akadémiai festő készítette a színház belső festéseit.

A Pesti Királyi Városi Színházat 1812. február 9-én, I. (II.) Ferenc születésnapján August **Kotzebue István király, Magyarhon első jótévője** című darabjának bemutatásával nyitották meg, melynek nyitányát Beethoven komponálta. Abel műve egyike volt azoknak az alkotásoknak, amelyek az uralkodó népszerűsítését kívánták szolgálni, részeként az 1809-től a magyar nacionalizmus irányába tett gesztusainak.⁴⁴⁷ Abel előfüggönye 1836-ig volt használatban. A színház 1847 februárjában leégett, restaurálása után csak 1849-ig működött.

■ JOHANN NEPOMUK ENDER: A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA CÍMERE

A ma az Akadémia allegóriájaként ismert festményről (I/73. kép) szóló művészettörténeti historiográfiában felfedezhető egy latens kettősség. A nemzeti intézmény jelentősége eleve elvárásokat támaszt az egyébként is monumentális mű értékelésével és értelmezésével kapcsolatban, de a túldimenzionálás irányába hat a megrendelő, gróf Széchenyi István személye is: többen az ő, illetve művészeti ügyeiben eljáró barátja, gróf Waldstein János szűkszavú, a formálódó kompozícióval kapcsolatos megjegyzéseiből bontották ki a képen megjelenő eszméket.⁴⁴⁸ A kutatók ugyanis a kora újkori mecenatúra gyakorlatából vezetik le keletkezését, a kompozíció alakulása során a főúr elgondolásainak elsőbbségét hangsúlyozva a festőével, a világlátott, a bécsi Képzőművészeti Akadémián tanító és az udvari körök jó nevű, sikeres művészenek számító Johann Nepomuk Enderével szemben.⁴⁴⁹

Az első narratívák így Széchenyi törekvéseinek benső hajtóerejét fedezték fel a képen: az őt nemes tettekre sarkalló eszményének, gróf **Zichy Károlyné Crescence Seilernnek idealizált arcását**,⁴⁵⁰ aki – Széchenyi és Waldstein megjegyzései szerint – hol a művelődés nemtőjeként

nyújtja a tudás serlegét a nemzetnek,⁴⁵¹ hol ellenkezőleg, Hungáriaként táplálja a tudományt.⁴⁵² Az újabb interpretációk viszont – Rózsa György máig meghatározó, 1965-ös értelmezése óta – az ikonográfiára és a műfajra helyezik a hangsúlyt: a mitológiai előképekre, az eszmei tartalmakra, egy olyan intellektuális sokrétűsége, amely csak a barokk művészettudomány révén (de)kódolható.⁴⁵³ A baljában – mintegy Pallasz Athénéként – pajzsot tartó, jobbában pedig a közelítő sasoknak a felfrissülés kelyhét kínáló nőalak így Hébe lett; a mintát – amelyre „minden valószínűség szerint” Széchenyi talált rá és állított Ender elé – **John Hoppner egyik szerepportréjában, Frances Jerningham, a későbbi Lady Stafford arcásának (1805) grafikai reprodukciójában (1809) lették fel.**⁴⁵⁴ **A jelenet egészét pedig Magyarország újjászülető tudományos életére vonatkoztatták;** így lett a kép, történetében először, allegóriává.

Másrészt a festményről szóló narratívák egy részében ott bujkál a lekicsinylés is. Éppen az intézmény jelentőségével, a mű méreteivel, magával a „nagy” műfajjal (az allegóriával), illetve a megrendelő személyével kapcsolatos normatív várakozások vezethettek a szükségszerű csalódáshoz:



I/73 ■ Johann Nepomuk Ender: *A Magyar Tudományos Akadémia címere*, 1834

annak nyíltan ritkán felvállalt⁴⁵⁵ „beismeréséhez”, hogy „ennyi” – és nem több – mondható a képről.

Ha azonban a mű egyes, elkülönülő motívumai jelentésének kutatása helyett a funkciójával összefüggő képiség sajátosságait vizsgáljuk, vizuális asszociációk sorozatán át feltérképezhetők azok a képi hagyományok, amelyek a kompozícióhoz kiindulópontként szolgálhattak. Az allegóriaként (de nem allegorikusként) való felfogás, illetve a mitológiai Hébeként való értelmezés ellenében eszerint a kép különböző, hol „modern” (sőt „forradalmi”) ikonográfiák, hol „archaikus” műfajok (leginkább reprezentációt szolgáló zsánerek), hol pedig a női – tehát normatív esztétikai és domináns társadalmi nemi kategóriák által leértékelt – portrék sokszínű válfajához tartozik, azzal érintkezik. Olyan képi tradíciók ezek, amelyeket

a festő – egy széles látókörű és felkészült, a mű funkciójából kiinduló művész – ismerhetett, vagy amelyek körébe tartozó képeket akár ő maga is festhetett.

Egy ilyen mű Klemens Wenzel Lothar von Metternich második feleségének, Maria Antonia von Leykamnak a képmása is (I/74. kép). A férfi 1827 novemberében vette feleségül a rangban alatta álló, de rendkívül vonzó fiatal nőt, aki azonban 1829 januárjában belehalt első gyermeke szülésébe. A megtört özvegy a kedvesnek még elvesztése évében monumentális emléket állított: reprezentatív, egész alakos képmását Johann Nepomuk Enderrel festette meg.⁴⁵⁶ A festmény kiemelkedő jelentőségű Ender életművében. Nemcsak méretei vagy a megrendelő társadalmi pozíciója miatt, és nemcsak azért, mert 1831-ig

I/74 ■ Johann Nepomuk Ender: *Maria Antonia von Leykam*, 1829



Metternichnek a kancellárián lévő dolgozószobájában⁴⁵⁷ sokan láthatták, hanem esztétikumát tekintve is elsőrangú alkotás.

Ez a kommemoratív arisztokrata női portré hatalmas méreteivel, kompozicionális alaprendezésével, nagy, élénk és tiszta színeivel előképe a csak néhány évvel későbbi akadémiai festménynek. Nemcsak a középpontba állított fehér ruhás és vörös sálak nő miatt, akinek alakja a távoli hegyek felől érkező fergeteg előtt rajzolódik ki, az előtérbe eső éles fény által megvilágítva; vagy a kép meghatározó és ugyancsak fehér-piros-kék színfelületeinek köszönhetően, hanem például olyan esetlegesnek tűnő részletek miatt is, mint a ruha alól kilátszó bal lábfej; vagy a lépcső korlátját csak az ujjakkal érintő, előrecsúsztató jobb kéz mozdulata (bár az akadémiai festményen hasonló gesztust a nőalak bal, pajzsot tartó keze tesz); a hajba tűzött róza (amely az intézményi képen babérkoszorúvá változik át), illetve a nézővel összekapcsolódó

szempár (amely ott derűsen és kötődően tekint az őt szemlélőre).

Ezek a párhuzamok teszik láthatóvá azt is, hogy mennyire eltér egymástól a korabeli arisztokrata női portré és az intézményi jelkép; hogy milyen formai változtatások révén válhatott egy arc más elvontabb tartalmak hordozójává. Az azonos motívumok eltérő megfogalmazásáról van szó, a megformálás másságáról: az intézményi jelképen látható nőalak szoborszerűségéről és ebből következő dekorativitásáról, monumentalitásáról. Az antikizáló és a szoborszerűség felé hajló nőalak által viselt bő ujjú, vállakat fedetlenül hagyó, mélyen dekoltált, mell alatt megkötött *khitón* például rendkívül hasonló az arisztokrata *hölgy à la grecque* ízlésű öltözkééhez, a ráncok és redők kialakítása mégis eltér: az intézményi kép nőalakjának ruháján a redők erősen modellált, kemény plasztikussága, szabályossága a klasszikus szobrászat megoldásait idézi.

De nemcsak Maria Antonia ruházatának könnyűsége, a textíliák lágysága és festői elomlása hiányzik az intézményi jelképről, plasztikus, kemény és repetitív drapériakezeléssel váltva ki azokat, hanem a szilfidszerű alak is: az Akadémia képének nőalakja monumentális; kannelúras oszlophoz hasonló, de legalábbis márványszoborszerűen tömör és robusztus beállítása frontális, hatása direkt, nem csak pillantása, egész lényé kikerülhetetlen. Tántoríthatatlanul áll, bal lábával kilépve, óriási, mezítelen lábfejeit sziklaszilárdan vetve meg a földre. Tombolhat szélvész – kicsavarhat hatalmas fákat, mint amilyen az előtérben is hever –, ő megingathatatlan.

A kortárs francia portréfestészetnek Enderre gyakorolt hatásai közül az újabb kutatás az 1826-os párizsi útja során François Gérard műtermében látottakat emeli ki: az ábrázoltak mindennapi tevékenység közben való megjelenítését, oldott, könnyed mozgásuk megragadását; az egymás mellé helyezett nagy és élénk, keveretlen, hideg-meleg színfelületeket; a klasszikusan megformált alakok mögött mélyen elnyúló, romantikus táji hátteret.⁴⁵⁸ Feltehetően az akadé-

I/75 ■ François Gérard: *Joséphine császárné képmása*, 1808





I/76 ■ Johann Nepomuk Ender – Franz Xaver Stöber:
A Magyar Tudományos Akadémia pecsétje, 1831

miai kép nőalakja, méltóságteljsége és ehhez a megjelenéshez jelentősen hozzájáruló öltözéke is onnan ered, francia forradalmi, illetve napóleoni ikonográfiák ismeretéről (pontosabban annak más irányairól) is árulkodik.

Napóleon császárrá koronázása (1804) ugyan-**is cezúrát jelentett a teljes alakot a beiktatásakor** viselt díszöltözékében mutató, reprezentatív műfaj több évszázados hagyományában, bár a művek egy része őrzi a késő barokk udvari festészet monarchikus toposzait – például a ruha alól kivillanó lábfejet vagy azt a kifinomult, az ujjakra támaszkodó kézmozdulatot, amellyel a regáliát tartó asztalra támaszkodnak az uralkodók –, és jellemzi őket az a fajta időtlenség is, amely az uralkodói autoritás és a dinasztikus kontinuitás zavartalansága érdekében kizár a kompozícióból bármifajta esetlegességet.⁴⁵⁹ Ez a fajta hatalmi reprezentáció Napóleon feleségei, előbb Joséphine (I/75. kép), majd Marie Louise (megsokasodó) ábrázolásait is jellemezte, sőt leánytestvéreieit is. Élisa, Pauline és Caroline,⁴⁶⁰ sőt az anya, Letizia Ramolino hivatalos uralkodóportréin aranyzással hímzett, magas derekú

fehér selyem díszruhában és testüket szinte teljesen körbeölelő, pompás vörös (ritkán kék), ugyancsak dinasztikus szimbólumokkal ékített palástban tűnnek fel.

További elengedhetetlen (monarchikus) kellé-**ke ezeknek a portréknak a gazdagon aranyozott** trónus, amely előtt vagy mellett állnak az uralkodónők. A jól láthatóan elhelyezett inszignia stratégiai fontosságú a képeken: a hol kör alakú, hol négyszögletes háttámlák a kárpiton Napóleon nevének kezdőbetűjével és/vagy császárságának szimbólumaival (a babérszorúval és a méhekkel) ugyanis, formájuk és díszítésük miatt, egy új uralkodói dinasztia címerpajzsaként is felfoghatók. Így Napóleon lánytestvérei a katonai expanzió révén terjeszkedő császári uralom helyi megtestesítőivé váltak, hivatalos uralkodóportréikon is, modernizálva a (kora) újkori ország-allegóriák műfaját.

Hogy ez a formai asszociációkra épülő vizuális nyelv mennyire meghatározó hatalmi ikonográfiává lépett elő, azt éppen a restauráció mutatta meg. Lajos Fülöp herceg felesége, Marie Amélie de Bourbon orléans-i hercegnő például egyik nagy méretű, reprezentatív, Gérard által festett arcképén (1819)⁴⁶¹ bíborszínű díszruhájában, gyermekével sétára indul: éppen a drapériákkal gazdagon díszített, kettős oszlopos teraszról lép a parkba lefelé vezető lépcső fokaira. Mögötte, az oszlop lábazatán a Bourbonok kőbe vésett címere; Marie Amélie-vel együttesen megtestesítve – az állandóság, a maradandóság képzetét hirdetve – a forradalom és a császárság utáni Franciaország régi-új politikai rendjét.

A monumentális, méltóságteljes uralkodónői megjelenés a dinasztikus címerrel együtt azért hangsúlyozandó, mert a hazai kutatásban Ender festményének allegórijellege vált meghatározóvá. Holott az akadémiai oklevelekre, valamint a *Tudós Társaság Évkönyveinek* belső címlapjára kerülő acélmetszetes pecséttel kapcsolatos korabeli szövegek – bár előfordul bennük az „allegorikus” kifejezés⁴⁶² – konzekvensen a „címer” megjelölést használják.⁴⁶³



I/77 ■ Valentin de Boulogne: *Francesco Barberini kardinális címere*, 1628–1629

A „címer” rendeltetésű pecsétet Ender 1831 őszén rajzolta elő és Franz Xaver Stöber véste acélba; 1832 januárjának elejére készült el.⁴⁶⁴ Évtizedekig használták (majd feltehetően elhasználandósa miatt egy egyező kompozíciójú, fametszésű dúccal cserélték fel és megsemmisítették).⁴⁶⁵ **Lenyomata a festmény elrendezésétől annyiban tér el, hogy a nőalak mellvértet is visel és felfelé, a sasra pillant; pajzsa az országcímert mutatja (I/76. kép). De a kifejezés előkerült Ender nagy méretű vásznával kapcsolatban is, például akkor, amikor ezt „a’ társaság’ címerét tevő allegorikai ábrázolatot” bemutatták az 1834. június 4-i kis ülésen.⁴⁶⁶ A hírt a *Tudománytárban* is közzétették, ahol úgy fogalmaztak, hogy a mű tárgya „az az allegorikai képelet, melyet a’ tudós társaság címerében is visel, és Stöber Ferencz által metszve, vignettképen *Évkönyvei*’ czímén is találhatik”.⁴⁶⁷ Sőt még a 20. század első felében is „címerként” hivatkoztak a**

festményre a kép vagy az Akadémia történetével foglalkozó kutatók.⁴⁶⁸

Feltehetően Ender is a címer felől érthette meg a megrendelést és közelített ahhoz mint feladathoz. A heraldika szabályai, valamint a címertervezés Ender korában is élő, évszázados tradíciókkal rendelkező műfajának, formai, motívumbeli és vizuális sajátosságainak ismeretében koncipiálta az alapelrendezést, valamint annak részleteit, és azok „ellentmondásossága” is ennek a mára letűnt és elfeledett zsánernek a jellegzetességeiből fakad.

A festmény „címerjellege” egyrészt egy 17. századi mű – amelyet Ender még többéves római tartózkodása alatt látott –, másrészt egy 18. századi heraldikai kézikönyvben foglaltak alapján tárulhat fel. Előbbi Valentin de Boulogne kolosszális méretekkel rendelkező műve, amelyet Ender a római Palazzo Colonna gyűjteményéből jól ismerhetett⁴⁶⁹ (I/77. kép). A festményt ország-allegóriaként interpretálják,⁴⁷⁰ **holott azon a megrendelő Francesco Barberini (kardinális) „hivatali”, azaz „intézményi” címerpajzsát tartó, domináns nőalak áll a középpontban, és ezzel – tehát funkciójával – nyilvánvaló összefüggésben Barberini a pápai kancellárián tartotta (halála után vitték át azt a Palazzo Barberinibe). Ez a címerpajzsot tartó nőalak a család politikai, gazdasági és művészeti befolyásának övezetét jelentő, folyamistenek által megszemélyesített Firenze és Róma felett triumfál, hatalmas lábfejeivel a bőség jelképein tapodva. De ő nem pusztán területet jelöl ki vagy védelmez (időtlen idők óta, mint későbbi magyarhoni leszármazottja); ő újonnan érkezett hódító, területfoglaló. Imént győzedelmeskedett; mellkasát még harci vért borítja; jobbját pedig oly erővel nyújtja ki, lándzsáját oly erővel szúrja le és markolja meg, hogy kézfeje belevörösödik, erei kidagadnak; balja erőszakosan ragadja meg pajzsát. Az ő uralma jelenti a kiutat a tomboló káoszból; a sötétlő, viharos tájban ő a fényhozó: a fejét övező falkorona mögül csillan fel a nap. Hogy micsoda harcokból érkezhetett, hogy diadala mekkora, azt a derekáról a jobb vál-**

lára átvett, vad szélben szinte vitorlává duzzadó vörös köpenye jelezheti.

Egy 18. századi heraldikai kézikönyvben⁴⁷¹ olvasottak alapján pedig az is látható, hogy mind Valentin műve, mind az Ender által tervezett pecsét(ek) és a festmény (valamint a *modellók*) alaprendezése a címerek egy különleges válfaját, a díszpéldányokét (*Prachtstück*) követi; az egyes motívumok pedig azok nélkülözhetetlen alkotórészeiként ismerhetők fel. Ender a Tudós Társaság számára tehát egy díszcímet tervezett, annak összes kellékével: a címerpajzs mellett álló címertartóval, valamint a címerköpenyvel, a címersissakkal, illetve az (alul elhelyezett) jelmondatdal.⁴⁷²

Már a korai, 1831 szeptembere előtti, csak Waldstein leveleiből ismert tervezetekről⁴⁷³ is elmondható, hogy Ender kezdettől fogva egy jelentőségteljes címertartót a középpontba állító *Prachtstück* létrehozásán munkálkodhatott. Azok

az elgondolásai például – amelyeket egyébként **sem Széchenyi, sem Waldstein nem pártolt**,⁴⁷⁴ mert nem értette okát –, hogy a címertartó fejére **sisakot, koronát, diadémot, esetleg falkoronát** (*à la Valentin*) illeszt, illetve mellvértbe öltözteti (lásd megint csak Valentin alkotását), a (dísz)címerek egyik nélkülözhetetlen elemét, a **gazdag és mives fémpáncélzatot**⁴⁷⁵ kívánták felvonultatni.

A fennmaradt kompozicionális vázlatokon (I/78., I/79. kép) a nőalak mellett látható – illetve általa viselt (az egyik *modellóról*,⁴⁷⁶ **le is radírozott**) tollas sisakon és diadémon túli – további motívumok, mint a bagoly és a ragyogó csillag (szintén a 17. századi festmény nyomán), valamint egy másik, ülő, karjával a pajzsot hátulról megtámasztó alak szerepeltetése⁴⁷⁷ vagy a fáklya **és a kutya**⁴⁷⁸ is arra utalnak, hogy Ender már 1831 szeptembere előtt különböző heraldikai címertartókkal, illetve azok kísérőivel kísérletezett.

I/78–I/79 ■ Johann Nepomuk Ender: *Tervek az Akadémia címeréhez*, 1831



A korai verziókról azonban hiányzik egy kulcsfontosságú (Valentinnél meglévő) heraldikai elem, a lobogó, vörös köpeny, amely Waldstein egyik levele⁴⁷⁹ szerint 1831 szeptemberének elején tűnt fel Ender javaslatára a fehér ruhás nőalak öltözékének, illetve a kompozíció egészének meghatározó részeként, abban az időszakban, amikor a művész párhuzamosan dolgozott a pecsét metszésre szánt előrajzán és a **festmény alapelrendezésének** vászonra való felrajzolásán.⁴⁸⁰ **Ez a fehér khitón** körbeölelő vörös lepel a díszcímereken látható címerköpenyként definiálható, de nem elképzelhetetlen, hogy Ender egy másik heraldikai elemet bontott ki vele. A *Prachtstücke*k ugyanis a címerpajzsból és a címersisakból, valamint a sisaktakaróból álló „közönséges” címerek „kibontásaiként” és „felnagyításaiként” is felfoghatók: önálló motívumokká fejlesztették, azaz képi kompozícióvá transzformálták a bevett heraldikai kellékeket. A pecséten és a festményen megjelenő vörös lepel (valamint fehér *khitón*) éppen ezért egy elemeire bontott és részletezően előadott sisaktakaróként is meghatározható. Az akadémiai képen ez a drapéria, anyagának pazar, az időjárási viszonyoktól független *flamboyant* örvénylésével, zászlószerű lobogásával leginkább ennek – Gatterer nyomán – a gótika korára visszavezetett formavilágú sisaktakarónak a részletező kibontása; a címertan felől nézve egy jelentését vesztett, cirádává stilizálódott heraldikai tartozék központi képi motívummá duzzasztása; a festészet felől viszont egy „realisztikus” képi motívumnak a gótika/heraldika dekoratív formavilágát idéző ékítménnyé fordítása.

A jobb alsó sarokba, a földre állított, félig takarásban lévő és kissé megdőntött, címertani értelemben jobbra fordított ovális, domború és figurális – középrészében szintén pajzsot, valamint az intézmény jelszavát mutató – címerpajzs⁴⁸¹ megformálása részletező, figurális és narratív ábrázolásaival csak első pillantásra üt el a kompozíció nagy, egységes mintázatú felületeitől, geometrikus mintáitól. Azzal, hogy (heraldikai, *alias*) iparművészeti dísz tárgyként tűnik fel, el-

beszélő jellege ellenére része a kép egészét átható reprezentálásnak. Kissé dőlt elliptikus formája adhatja az előképet a vörös köpeny kezdetben még nagyobb, merevebb és töredezettebb, majd szűkülésével összhangban egyre lágyabban kanyarodó íveinek kifejléséhez. A festménynek ezek a hangsúlyos vizuális jegyei tudatosítják azt, ami az *ovális* pecsét (illetve annak replikája, egy ma már pusztán Rózsa György említéséből ismert ovális elefántcsont miniatűr⁴⁸²) esetében magától értetődő volt: hogy az egy (dísz)címer.

Az akadémiai kép egészének ez a mustrára tett reprezentációs tárgy mivolta öncélúságot, – vagy mondjuk úgy – önmagára vonatkoztatottságot sugall; a (dísz)címerek inherens sajátosságát: (*jelentő helyett*) *jelölő* funkciójukat.⁴⁸³ Amellett, hogy a kompozíció festményként leképez egy tudós közösséget, hitelesíti is a társaság egészének és az egyes tudósoknak a tevékenységét. A festmény azonban az intézményt nem egyszerűen mint Tudós Társaságot, hanem mint egy tudósokból álló társaságot testesítette meg: azokat, akik a gyűlésteremben körülötte összegyűltek, vagy személyesen, vagy elhunytuk után a falakon lévő portréik révén. Elsődlegesen ezt, őket *jelöli* díszcímerként a kép; egy szellemi közösséget, és csak **másodlagosan** *jelenti* az ő birodalmukat („hatókörüket”), azaz „országallegóriát”, vagyis a társaság alapszabályokban megfogalmazott céljait: a tudományok és szép művéssek honi fejlesztését.

Az Akadémia címere különböző képi tradíciók és műfajok egymást átfedő határmezsgyéjén keletkezett – felfogható azok eltérő vagy éppen közös vonásainak szintéziseként is; egy egyedülálló feladat sajátos, hagyományokat és korabeli újításokat vegyítő megoldása. Reprezentatív díszcímer (de nem kizárólag a címertartó vagy az egymás mellé került – az idők során jelentésüket vesztett – heraldikai kellékek miatt). Mint ilyen, az uralkodóportrék évszázados hagyományával is érintkezett, így (ország-, *alias* szellemi birodalmi, intézményi) allegóriaként is interpretálható, valahogy úgy, ahogy Pallasz Athéné/Minerva (antik szobor) alakja a bölcsességet és

a területvédelmet egyesítette, és ahogy hasonló megszemélyesítések nem voltak idegenek a (kora) újkor felvilágosult (abszolutista) uralkodóknak ábrázolásaitól sem.⁴⁸⁴ De reprezentatív díszcímer a címertartó és a többi címertani elem demonstratív, látványelemként való felvonultatása miatt. Azért, mert (a kommemoratív, illetve a hivatalos uralkodóportrékhoz és az országallegóriákhoz hasonlóan) megjelenített és képviselt, azokhoz hasonlóan egy újonnan fundált tudományos intézmény (egy elkülönülő tudós „dinasztia”) legitimitációját és propagandáját jelentette s kezdettől fogva hitelesítő (egy akadémiaéhoz

olyannyira illő), kanonizáló funkcióval bírt. Hogy ezt beteljesíthette, abban nagy része van formai megjelenésének, képi nyelvének, vizuális erejének, azaz alapvetően dekoratív sajátosságainak, amelyekhez a korabeli (női uralkodó) portrék megoldásai járultak. Jelölő mivoltának – jelentésbeli „ürességének” – zavarba ejtő különlegessége azonban azzal is összefügg, hogy a díszcímer leáldozóban lévő műfajának körébe tartozott; akkor keletkezett, amikor a címertervezés és -festés még ugyan kihívást jelentett egy **akadémiai festész számára, de amikor már cégek festéséhez is útmutatóul szolgálhatott.**⁴⁸⁵

■ A „HAZA SZERETETE” ÉS A HISTÓRIAFESTÉSZET MINT NEMZETI PROGRAM AZ OSZTRÁK BIRODALOMBAN

A napot és az órát is megörökítette – december 15-én, négytől hatig, 1771-ben – Apponyi Antal belső titkos tanácsos Mária Teréziának szóló ajánlása, melyet Joseph von Sonnenfels kötetébe jegyzett be. A kötet címe: *Ueber die Liebe des Vaterlandes*.⁴⁸⁶ Az ajánlás kezdő sorai így szólnak: „Uralkodó! Okosság és jóság a trónon teszik patriótákká a Monarchia alattvalóit. Azt kívánom mondani: Ófelsége minden alattvalóját el kell töltse a legmelegebb hazaszeretettel.”⁴⁸⁷ A hazaszeretettel és az uralkodó szeretettel a Habsburg felvilágosult abszolutizmus államfelfogásának fontos tényezője volt. A hazaszeretettel fogalmának átalakulása, telítődése új értelemmel a felvilágosodás korának diskurzusaiban jelezte azt a változást is, amely a dinasztia uralmi igényei terén a 18. század második felében bekövetkezett. A szakrális királyság archaikus képzeteit felváltotta a természetjog racionális gondolatvilága, a királyság fogalma deszakralizálódott és demitologizálódott.⁴⁸⁸

Sonnenfels felfogása szerint a haza szeretetének – vagy ahogy emlékiratában II. József emlegette: a „l’amour de la patrie” – lényege a kötelességteljesítés, s ennyiben kevésbé a nemesség, mint inkább a hivatalnokság eszményei közé tartozott.⁴⁸⁹ A patriót-

ta, patriotizmus fogalmaival számos német és osztrák kiadvány foglalkozott. A „haza”, illetve „hazaszeretet” jelentése Sonnenfelsnél polgári erényeket s pozitív patrióta érzelmeket takar, amely egyenlő az uralkodó iránti lojalitással.⁴⁹⁰ **Megjelenik az országgal vagy szülőhellyel, illetve a birodalommal kapcsolatos patriotizmus különbsége is (Landespatritismus – Reichspatriotismus).** Ezek a patriotizmusok világosan megkülönböztethetőek a későbbi, modern nacionalizmusoktól, inkább „protonacionalizmusoknak” nevezhetjük őket.

Kötetének kiadásakor Sonnenfels már a bécsi egyetem újonnan alapított *Polizei- und Cameralwissenschaften szakának professzora, az új államtudományok befolyásos személyisége* volt. Mivel államtudományi előadásokat a bécsi Theresianumban is tartott, hatása kimutatható a magyar nemesi testőrök, elsősorban Bessenyei György, de Kazinczy Ferenc körében is.⁴⁹¹ **A magyarországi helyzet** ugyanakkor kissé eltért a birodalmitól. Bár itt is megjelentek hazaszeretettel kapcsolatos írások, mint például a szepesi Genersich János (Johann Genersich) munkája,⁴⁹² amelyben az állam üdvét előbbre valónak tartja az egyéni érdeknél,⁴⁹³ **a haza fogalma nálunk nem annyira az államhoz, mint inkább a soknyelvű hungarus tradícióhoz**⁴⁹⁴ kapcsolódott, illetve annak alkotmányvédő, köznemesi fogalmihoz. Ez utóbbi nem terjedt ki a Habsburg Birodalom más országaira, de a nem nemesi rétegekre sem.⁴⁹⁵ **Hogy**

az alkotmány- és kiváltságvédő nemesi nacionalizmus mellett létezett a birodalmi patriotizmusnak egyfajta magyarországi változata is, jól illusztrálja Tóth Pálnak a *Tudományos Gyűjteményben* megjelent dolgozata (1818). Címe szerint arra a kérdésre keres benne választ, hogy „Mi az oka, hogy némely Nemzetek a’ Tudományokban és Szép Mesterségekben más Nemzetek felett felylyebb emelkedhetnek?”⁴⁹⁶ Szerinte a magasabb műveltség az igazgatás befolyásának köszönhető. Ahogy a görög kultúra jelenbeli hanyatlásáról szólva fogalmaz: „mert Görögország Igazgatásának a’ formája megváltozott; mert a’ Nemzeteknek a’ Geniussa, mint a viasz, mindenféle formába öntetthetvén, minden Országban az Igazgatás’ Geniusa formálja a’ Nemzeteknek Geniussát”.⁴⁹⁷ Magyarországról szólva megállapítja, hogy „ha II. József, ’s ditsőségesen Uralkodó II. Ferentz alatt nálunk is nagy írók származtak, az oka az: mert ezek alatt az uralkodók alatt a’ Tudományok és Szép Mesterségek állandóan ápolgattának”.⁴⁹⁸

I/80 ■ Moritz von Schwind: A’ Hazai Szeretet. Illusztráció az *Aurorából*, 1827



A nép, a nemzet, a hazaszeretet fogalma a francia forradalom retorikájának hatására a 19. század elejétől erőteljes változáson ment át. Franciaországban jelent meg először a népfelfegyverzés gondolata, magával hozva a haza védelmének kötelezettségével kapcsolatos ideológiákat, s francia eredetű a művészet és történelem propagandaeszközként való felhasználása is. A napóleoni háborúk idején nálunk is egyre több szó esett a hazát s a birodalmat védő patriotizmusról, gondoljunk csak Kisfaludy Sándornak József nádor megrendelésére írt *Hazafiúi szózatára* (Pest, 1809), mely szerint, ha a Mátyást követő uralkodók nem kormányozták volna rosszul az országot, Magyarország kultúráját ma „azon magas ponttyán szemlélné a Világ, mellyen hajdan a Görögök és Rómaiak tündöklöttek, ma pedig a Franciaók fénylenek”. Ez utóbbi sorokat a cenzor kihúzta a szövegből.⁴⁹⁹

Sonnenfels fentebb említett írása ismereteink szerint az első a birodalomban, amely a művészetet a hazaszeretet fogalmával kapcsolatba hozta. Kötetének 7. fejezetében a honszeretet példái között sorolja fel a művészeket, megemlítve Pliniusnak az újattikai festészet köréből vett történetét. Eszerint Nicias azt a képét, amely a *Homeros Necromantiája* címet viselte (Odüsszeusz szellemidézése), még 45 ezer tallér áron sem adta el Attalos makedón hadvezérnek, mivel alkotásával hazáját, Athént kívánta gyarapítani.⁵⁰⁰ Sonnenfels szerint tehát a művészi génusz alkotásai önmagukban is – függetlenül a művek témájától – a haza számottevő értékei közé tartoznak, tárgyai a honszeretethez. Anélkül, hogy Sonnenfels szövegével közvetlen kapcsolatot feltételeznénk, a hazaszeretethez kezdve az állam- vagy nemzetallegóriák szereplője. Nőalakként ott ül a Magyarországot megszemélyesítő szárnyas ifjú aranyozott díszkocsijában Joseph Abelnek a Pesti Városi Királyi Színház számára készített előfüggönyén, vagy a művészetek és tudományok pártfogójaként látjuk Moritz von Schwind címlapképén az *Aurora* 1827-es kötetén, *A’ Hazai Szeretet felirattal*⁵⁰¹ (I/80. kép). A hazaszeretet fogalmának sonnenfelsi tradícióit bővítette az Osztrák Birodalom történetírásának meghatározó alakja, Joseph von Hormayr, aki már fiatalon – 1808-tól – a bécsi Haus-, Hof- und Staatsarchiv

igazgatója lett, s a napóleoni háborúk idején jelentős szerepet játszott az osztrák birodalmi propaganda kialakításában.⁵⁰² A birodalomhoz való lojalitásnak Hormayr és szerzőtársai szerint nem csupán a jelenben uralkodó I. (II.) Ferenc kultuszában kell megnyilvánulnia, hanem a történelem témáinak feldolgozásában is; az egyes népek és nemzetek egymásra utaltságának meg kell mutatkoznia a közös történelem elbeszéléseiben is.⁵⁰³ Hormayr elsőként az *Oesterreichischer Plutarch* című sorozatát (1807–1814) adta ki, amelyet az osztrák államnak, Ausztria népeinek, Csehországnak és Magyarországnak a nevezetes személyiségeit bemutató „dicsőségcsarnokként” (Ehrenhalle) fogott fel, s amely következetes megvalósítója volt az összmonarchiai szemléletnek.⁵⁰⁴ A húsz kötetben kiadott „dicsőségcsarnok” 76 arcképmetszetét Johann Blaschke készítette⁵⁰⁵ (I/81. kép). A birodalmi patriotizmus kialakításában központi szerepet játszottak a Joseph von Hormayr szerkesztésében megjelent folyóiratok, az *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* (1810–1822), majd az *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst* (1823–1828), illetve a *Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte* (1823–1828).

Hormayr *Archivja* programcikkekben szorgalmazta, hogy a festők újítsák meg a történelmi festészetet, és használják fel a birodalmi történelem jeleneteit egy közös hőskultusz kialakítására. Az *Archiv* 1811-ben tette közzé Matthäus von Collin írását, amelyben a szerző a művészeket arra biztatja, hogy dolgozzák fel saját nemzetük történelmi eseményeit, s sürgeti, hogy ilyen képekkel díszítsék a nyilvános épületeket.⁵⁰⁶ Hormayr gazdag jegyzetanyagot fűzött Collin cikkéhez, felsorolva mindazokat a témákat, amelyek megmozgathatják a történelmi festők fantáziáját. Jó évtizeddel később Hormayr, visszaemlékezve Collin „művészetfilozófiai” cikkének hatására, elégedetten állapítja meg, hogy annak nyomán nemcsak Bécsben, hanem „tíz év óta” immár Magyarországon, öt éve pedig Csehországban is nemzeti történelmi kompozíciók készülnek. Mint írja, az *Archiv* 1819-től tudatosan bővítette programját a képzőművészettel foglalkozó cikkeivel.⁵⁰⁷

Hormayr szempontjait nem sok osztrák festő osztotta. Közvetlen hatása leginkább Anton Petter és



I/81 ■ Johann Blaschke: Hunyadi János. Illusztráció az *Oesterreichischer Plutarch* című könyvből, 1807

Karl Ruß történelmi műveiben ragadható meg, akik János főherceg megrendelése nyomán kezdtek hozzá egy Habsburg történelmi sorozathoz. Ruß módszeresen feldolgozta az uralkodók történetét, különös hangsúlyt fektetve a birodalomalapító, Habsburg Rudolf életére. Sorozatában több olyan témát is megfogalmazott, melyek a Habsburgok vallásos elkötelezettségét hangsúlyozzák. A Hormayr által kidolgozott történetekben tovább élt vagy inkább megújult a Habsburgok mitológiájában már évszázadok óta oly nagy szerepet játszó *Pietas Austriaca*.⁵⁰⁸ Ezt a kegyességi mozzanatot állította előtérbe

a több festő által is feldolgozott téma: Rudolf átadja lovát az oltáriszentséget vivő papnak.⁵⁰⁹ Ruß hagyatékában több száz szépfestmény maradt fenn osztrák, cseh és magyar történeti témákból. Utóbbira példa az a később Ernst Lajos történeti gyűjteményébe kerülő szépfestmény, amely Szent Istvánt ábrázolja, amint pogány népét a kereszténységre oktatja⁵¹⁰ (I/82. kép). Ilyen közös hősnek, közös birodalmi eseménynek számítottak a Vitam et sanguinem jelenetei, a Mária Terézia előtt hódoló magyar rendeket ábrázoló képek, metszetek, melyek barokk előzmények nyomán a Hormayr-féle történeti elbeszélések keretei között is nagy hangsúlyt kaptak.⁵¹¹ Anton Petter, aki 1822-től a bécsi akadémián a történetfestészet professzora volt, találékonysággal ragadta meg reprezentatív olajképein azokat a történeti témákat, amelyek a közös birodalmi történelem eseményeit ábrázolják. Ebben a szellemben jelenítette

meg – Pyrker János László *Rudolfias* című eposza nyomán – Rudolf nagylelkűségét azon a képén, amelynek címe: *Ottokár cseh király fia, Vencel el-kéri Habsburg Rudolftól atyja holttestét* (1826).⁵¹² Sajátos értelmezésben jelennek itt meg a dürnkruti (marchfeldi, morvamezei) csata hősei, a győztes Rudolf, támogatója, IV. (Kun) László magyar király, valamint a legyőzött Přemysl (II.) Ottokár cseh király és fia, a gyermek Vencel, később a cseh királyság felvirágoztatója. A Rudolf-féle jelenetek jól illeszkedtek a II. Ferenc császárral (I. Ferenc magyar királlyal) kapcsolatban sugallt konzervatív politikai eszmékhez, amelyek őt népeinek atyjaként, ellenségeivel szemben is méltányosan cselekvő uralkodóként mutatták be.⁵¹³

A század első évtizedeiben a Habsburg Rudolfkal mint az Osztrák Birodalom alapítójával kapcsolatos irodalmi művek és képzőművészeti ábrázolások egy

I/82 ■ Karl Ruß: Szent István pogány népét a kereszténységre oktatja, 1811



általánosabb identifikációs folyamat keretei közé illeszkedtek. Más nemzeteknél is előtérbe kerültek a nemzet-, ország- vagy birodalomalapító mítoszok és elbeszélések, illetve ezek képi megfogalmazásai. Magyarországon a honalapító Árpád történetei számítottak ilyennek, az irodalom terén például **Kazinczy Ferenc** *A' tisztulás' innepe az Ungnál* című költeménye, Horvát István prózai elbeszélése (*Árpád Pannon Hegyén, Aurora, 1822, I/83. kép*) vagy Pázmándi Horvát Endre *Árpád* című hexameteres **honfoglalási eposza** (*Aurora, 1832*). Az irodalmi alkotások mellett számos történeti mű – igaz, többnyire népszerű, romantikus szellemben – foglalkozott a honfoglalással.⁵¹⁴

A **Hormayr lapjaiban megjelent, a történeti témák festői feldolgozásával kapcsolatos felhívásoknak** Magyarországon is támadt némi visszhangjuk, noha magyar anyagot csak 1816 után közöltek. A folyóiratokban bemutatott magyar történetek még sokáig forrásul szolgáltak a hazai írók és művészek számára. Az *Archiv* és a *Taschenbuch* lapjain keresztül számos, a magyar történelemhez tartozó új téma, tárgy és hősi történet vált szélesebb körben ismertté: Zrínyi Miklós hősi kirohanása, Hunyadi János tettei vagy Dobozi és neje együttes halálának, Dugovics Titusz vakmerőségének eseményei ezekben a lapokban jelentek meg népszerű formában.⁵¹⁵ Hormayr 1820-ban a *Taschenbuch szerkesztésébe* bevonta Mednyánszky Alajos bárót, aki 1829-ig számos magyar tárgyú, köztük régiségekkel és hagyományokkal foglalkozó cikket közölt.⁵¹⁶ Rajta kívül többek között Mailáth János és Gyurikovits György dolgozott fel magyarországi témákat. Az *Archivban* megjelent tanulmányok jó része visszhangra talált a hazai folyóiratokban, például a *Tudományos Gyűjteményben* is.⁵¹⁷

A birodalmi patriotizmus Hormayr-féle elképzelése politikailag hamarosan vereséget szenvedett. Hormayr már 1821-ben panaszkodva említi azt a „kínai falat”, amely a Bécsben, illetve a birodalom többi központjában működő literátorokat, tudósokat és művészeket elválasztja a birodalmon kívüli közép-európai városok, Drezda, Lipcse vagy Berlin kulturális életétől.⁵¹⁸ A „kínai fal” fő alkotóelemét a **cenzúrendelet képezte, amely szerint az Osztrák Császárság alattvalói nem közölhettek külföldön**



I/83 ■ Martin Schärmer – Johann Blaschke – Josef Axmann: *Árpád Pannon Hegyén*. Illusztráció az *Aurorából*, 1822

cikkeket, vagy nem adhatták ki írásaikat anélkül, hogy előtte be ne mutatták volna a bécsi cenzúrahivatalnak. Karl August Böttigernek, a Drezdában megjelenő *Abendzeitung* és *Allgemeine Zeitung* kiadójának és szerkesztőjének írt levelében Hormayr 1821 novemberében röviden vázolta a *Taschenbuch für die Vaterländische Geschichte*, valamint az *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst* aktuális történelmi programját, „a művészet hazafias jellegének” támogatását, kérve Böttigert, segítse azt a „kínai falat” átjárhatóvá tenni, amely elválasztja Ausztriát „a német északtól”.⁵¹⁹

Az *Archiv* 1828-ban megszűnt, s ekkorra kiderült az is, hogy az **összbirodalmi történeti tudat kialakításának programja nem hozta meg a kívánt eredményt**. Kétségtelen viszont, hogy az említett kiadványok fontos inspirálói voltak a cseh, magyar és osztrák nemzeti irodalom és művészet témáival foglalkozó további munkáknak, megalapozták

e nemzetek profán történeti festészetét is. Az újabb szemléletű magyar históriaképek közül jó néhány olyan alkotás felsorolható, amely hasonló témákat dolgozott fel, s a művészi felfogás terén is rokonságot mutatott a Petter-féle történeti művekkel. A Bécsben élő Schmidt József néhány, máig fennmaradt képe az említett „kegyes” felfogást képviseli: *Hunyadi János halála* (1838) – jelenet egy kápolnában, ahová a haldokló vitette magát Kapisztrán János kíséretében – vagy *Szapáry Péter, Hamsa Bégnek szabadságát és életét nemeslelkűleg adományozza* (*Szapáry Péter szabadon bocsátja a törököt*) című műve (1844), amely Caroline Pichler 1829-ben magyarul is megjelent regénye alapján készült, szintén e szemlélet szülöttei.⁵²⁰ Schmidt József néhány kiállított, de ma csupán címéről ismert képe arra utal, hogy az 1830-as évektől megkezdődött

a magyar történeti témák módszeres feldolgozása. Ezek a művek az egyes elbeszélések megjelenítésén túl alapot kínáltak egy önálló magyar történeti narratíva kidolgozására és ábrázolási kánonjának kialakítására. A legkorábbi példák közé tartozott Johann Nepomuk Geiger: *Magyar- és Erdélyország története rajzolatokban*, amely 1842–1843-ban jelent meg füzetes formában (II/136. kép). A képek sikeréhez Geiger rajzain kívül hozzájárult Wenzel Gusztáv jogtörténész kísérőszövege; ő ugyanis nem csupán értelmezője, hanem megalkotója is volt az illusztrált magyar történetnek. Írásának alapmotívuma a magyarok ősi erénye, „ősjelleme”; ez nyilvánult meg folyamatosan a magyar történelemben. Wenzel az országalapítás kezdeteit a hun–magyar előidőkbe helyezi. Ennek felel meg a sorozat első lapja: *Almus, az első herceg választása*,

I/84 ■ Johann Nepomuk Geiger: *II. Endre átadja az egybegyűlt magyarországi rendeknek az arany bullát 1222, 1843*



a képen ábrázolt vérszerződés-jelenettel, amely Wenzel szerint az első nemzeti konstitúció képe, megpecsételése a vezérek öt pontban megfogalmazott szerződésének. Leírása szerint a pusztaszeri gyűlés az első „népgyülekezet” („ein Vorbild der späteren Reichstage”). Az alapítás történetéhez tartozik Szent István megkoronázása, amely az ország lakosaival és főembereivel kötött „új frigy”, míg a magyar jogfejlődés csúcspontja az Aranybulla. Az e témához tartozó Geiger-rajz címe: *II. Endre átadja az egybegyűlt magyarországi rendeknek az arany bullát 1222*⁵²¹ (I/84. kép). Annak ellenére, hogy a Geiger–Wenzel-féle mű kiadása a 17. szám után megakadt, a sorozat rendkívüli sikert aratott, s még az 1870-es években is újabb, némileg más kontextusba rendezett formában többször megjelent.⁵²²

A jogfejlődés Wenzel-féle rajzához illeszkedett Magyarország nemzetiségi viszonyainak, valamint a csatlakozott országoknak a története is. A béke megtartása érdekében az uralkodóknak is alkalmazkodniuk kell a nemzet ősjelleméhez, annál is inkább, mivel a magyar ősjellem különös tisztelettel fordul „a király szentesített személye és a királyi család” felé (Wenzel kiemelése). Az uralkodóhoz fűződő lojalitáson túl Wenzel hangsúlyozza a magyar történelmi jogok elsődlegességét, szerinte **a magyarok támogatása az egyik alapja a Habsburg-ház uralmának.** Ennek példájául a marchfeldi csata eseményeit hozza fel (XVI. fejezet: „A magyarok első érintkezése a Habsburgi házzal, 1278 aug. 26”). Mint írja: „az itt kivítt győzelem révén a **Habsburgok számára az ausztriai és stájer hercegség biztosítva volt.**”⁵²³ A Hormayr-féle birodalmi patriotizmus tehát olyan szemléleti keretnek bizonyult, amely kiindulási alapul szolgált, s újabb hangsúlyok megjelenéséhez vezetett a modern magyar történelmi festészet kialakulásának folyamatában. Hatását különösen az 1820–1830-as években a szélesebb nyilvánosság számára készült alkotásokon, például Peter Krafft történelmi és ceremóniaképein lehet megragadni. A tematikai önállósuláshoz, amely előfeltétele volt az önálló magyar ábrázolási kánon kialakulásának, jelentősen hozzájárultak a folyóirat-illusztrációk, köztük Kisfaludy Károly *Aurorájának* metszetei (1823–1837), amelyek a magyar történelmi témák népszerűsítésére törekedtek.

A nemesi nemzet történelmi képei: az *Aurora*-kör

Bár egy 1806-os leírás szerint Wándza Mihály már ekkor sokalakos festményen örökítette meg, amint **Mátyás király Bécsűjhelyt ostromolja,**⁵²⁴ a nemzeti történelem eseményeit, emblematikus helyszíneit és jelentős szereplőit ezekben az évtizedekben leggyakrabban a könyvillusztrációk jelenítették meg. A 18–19. század fordulójának európai könyvkiadásában kibontakozó műfaji sokféleség alapját az olvasási szokásoknak a 18. század második felében meginduló változása teremtette meg. A művelődésnek, a szórakoztatásnak, a morális, a hazafias és a gyakorlati életre nevelésnek, a tudományos és képzőművészeti ismeretterjesztésnek, a vallási és politikai nézetek közvetítésének egyre több területét hódította meg a könyv. A megszáporodott könyvillusztrációk között nagy számban szerepeltek történelmi érdekű lapok is, melyek nemcsak a történetírók munkáit tették szemléletessé, hanem az életrajzgyűjteményeket, a topográfiai, honismereti munkákat, az ifjúsági kiadványokat, a rege- és mondagyűjteményeket, a kalendáriumokat és almanachokat, illetve a cselekmény színteréül történelmi környezetet választó szórakoztató irodalmi alkotásokat, regényeket is.

A hazai történelemmel foglalkozó illusztrált munkák közül a honi írókra és művészekre Fessler Ignác Aurél történetíró könyvei tették a legnagyobb hatást. Az 1790-es évek közepétől Németországban több kötetben megjelent, 1808–1809-ben újabb kiadásokat megért, majd az 1810-es években magyarra is lefordított munkáinak rézmetszetei között arcképeket és történelmi jeleneteket egyaránt találunk. Történelmi események ábrázolásai díszítették az első hazai, magyar nyelvű életrajzgyűjteményt, Kölesy Vince és Melczer Jakab 1815–1816-ban, négy **kötetben Pesten megjelentetett Nemzeti Plutarkusát,** mely uralkodók, politikusok, hadvezérek mellett a nemzeti kultúra számos kiemelkedő képviselőjét is bemutatta. Az első kötet címlapelőzéke – Buck József rajza után készült metszet – a Janus Pannonius holttesténél könnyekre fakadó Mátyás királyt ábrázolta (I/85. kép). A pécsi rajziskola vezetője e képen szakított azzal a hagyománnyal, amely a történelmi ábrázolásokon elsősorban kiemelkedő

jelentőségű eseményeket – csatákat, békekötéseket, koronázásokat stb. – mutat be. Ezek helyett a honi művelődés fontosságát hangsúlyozó életképi jelenetet választott, amely a kor könyvillusztrációiban egyre népszerűbbé váló történeti zsáner műfajába tartozott, akárcsak az a korábban említett rézmetszet, amely Fessler történeti munkáját díszítette, s amely a gyermek Imre herceget Gellért püspök gondjaira bízó István királyt és Gizellát ábrázolja.⁵²⁵

Az irodalmi almanachok virágzása Magyarországon a külföldi példákhoz (*Almanach des Muses*, Páris, 1765; *Musenalmnach*, Göttingen, 1770) képest jó fél évszázados késéssel, az 1820-as években következett be, a magyar nyelvű előzmények azonban

I/85 ■ Buck József – Johann Georg Mansfeld: *Mátyás király Janus Pannonius holttesténél*. Illusztráció a *Nemzeti Plutarkus* című könyvből, 1815



évtizedekkel korábbra nyúlnak vissza. A Trattner Mátyás pesti nyomdájában 1795-ben és 1796-ban megjelent *Magyar Zsebalmanak Ludwig Albrecht Gebhardi*, illetve Székér Joachim Magyarország történetét ismertető munkáiból közölt részleteket. A leírásokat Attila és a hunok történetéből vett négy jelenet (I/86. kép), a honfoglaló vezéreket és Gézát ábrázoló nyolc illusztráció, illetve három divatkép és egy allegorikus pesti látkép díszítette. Az illusztrációk minősége meg sem közelítette azokat a bécsi és hazai mesterek által készített kiváló rézmetszetteket, amelyek az 1820-as évek irodalmi almanachjait díszítik, a képek mennyisége azonban már ekkor számottevő volt.⁵²⁶ Ettől kezdve vált a nemzeti történelem eseményeinek és kiemelkedő szereplőinek programszerű bemutatása a hazai almanachirodalom megszokott tematikájává.⁵²⁷

A pesti Julius Stephan Zerffi kiadó és a bécsi Franz Habermann által szerkesztett, 1821-ben Pesten megjelentetett *Vaterländischer Almanach für Ungarn* számos hazai vonatkozású verset és írást – köztük a korai magyar történelmet ismertető hosszabb tanulmányt, illetve Szent László és Ákos kun vezér harcát bemutató költeményt – közölt. A hazai történelemhez és művelődéshez kapcsolódott az almanachot díszítő mindhárom illusztráció is. A Lehnhardt Sámuel és Kaergling (Kärgling) János Tóbiás pesti művészek által készített egyik rézmetszet Schedius Lajos esztétikaprofesszornak Albrecht Dürer apjával foglalkozó írását illusztrálta, s annak a péceli Ráday-könyvtárban található festménynek volt a másolata, mely a hagyomány szerint az Ajtósról származó idősebb Dürert ábrázolta. Tanulmányában Schedius a magyar kultúra külföldi bírálói által gyakran hangoztatott nemzetkarakterológiai toposzt – hogy tudniillik a magyarok a tudományok és művészetek gyakorlására nem, csak a háborúzásra alkalmasak – a hazai származású tudósok és művészek felsorolásával igyekszik cáfolni. Egy másik lap, mely a Volturno vízből egy fiatal katonát kimentő Nagy Lajos királyt ábrázolta (I/87. kép), az uralkodó bátorságát, harci erényeit hangsúlyozta. A korabeli osztrák történeti festészet pietista szemléletével összhangban a keresztényi erényeket – itt a megbocsátást – emelte ki a Szent István és az orgyilkos történetét bemu-



I/86 ■ A római követ Attilánál. Illusztráció a *Magyar Zsebalmanak*ból, 1795

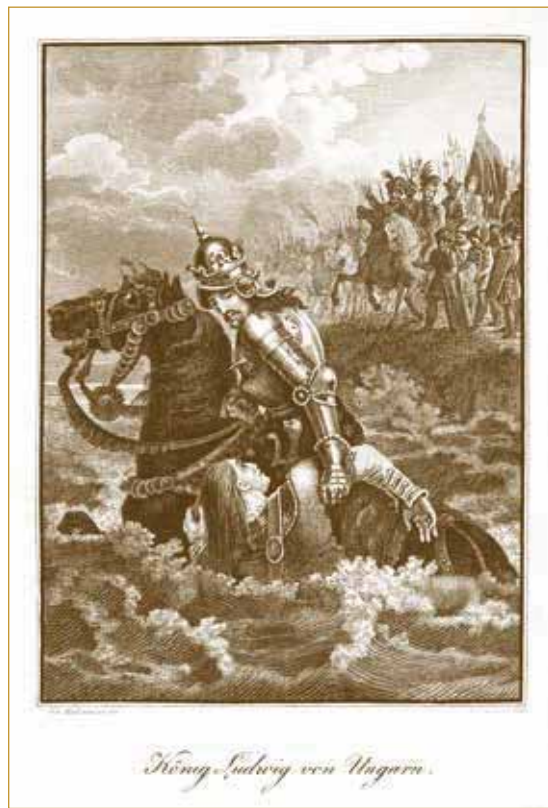
tató metszet. Hasonló felfogás jelenik majd meg az **esztergomi Uránia Nemzeti Almanach** illusztrációján is, mely a szegényeknek alamizsnát osztó Szent Istvánt ábrázolta (1828). Ezek a képek – éppúgy, mint az **Imre herceg és Gellért püspök találkozását** bemutató metszet – a vallási téma szekularizálódásának jeleként a szent királyok életének bensőségebb, emberközelibb jeleneteit mutatták be.

1820-ban Kultsár István egyik cikkében a nemzeti érdekű hazai irodalmi almanachok hiányára hívta fel a figyelmet.⁵²⁸ A következő években két szerkesztő is magyar nyelvű illusztrált kiadvánnyal jelent meg a könyvpiacra: Igaz Sámuel 1821-ben Bécsben kiadott *Zsebkönyvével* (később *Hébe*), Kisfaludy Károly pedig 1822-től megjelenő *Aurorájával*. **Azzal, hogy a magyarországi almanachirodalom jelentős elmaradásban van a német nyelvterülettel**

szemben, az almanachok szerkesztői – mint Igaz Sámuel egy újsághirdetésében és kiadványa előszavában hangsúlyozta is – tisztában voltak. S azzal is, hogy a kiadványoknak nemcsak korszerű irodalmi **tartalmakat kell hordozniuk, hanem gyönyörkedtőnek és díszesnek is kell lenniük.** Ezt a célt szolgálták a sokszor nagy költséggel készített, többnyire a közölt irodalmi szöveghez illeszkedő, azt értelmező illusztrációk.

Igaz Sámuel, bár szerkesztői elveiben közel állt a Kazinczy-kör klasszicizmusához, nemzeti tárgyú szövegeket és metszeteket is közreadott. Almanachja első kötetét a tokaji hegyet ábrázoló címlapvignetta és egy 16. századi, a császári gyűjteményben lévő Mátyás király-képmás metszete díszítette. Az ikonográfiai típus korabeli népszerűségét jelzi, hogy a festményről készült lapot Fessler Ignác Aurél is

I/87 ■ Franz Habermann – Josef Axmann: *Nagy Lajos király egy magyar vitézt ment ki a Voltornóból*. Illusztráció a *Vaterländischer Almanach für Ungarn*ból, 1821



felhasználta a Magyarország történetét ismertető sorozatában,⁵²⁹ s hogy ugyanezt az ábrázolást megtaláljuk Ehrenreich Sándor Ádám 1823-ban indított népszerű történeti portrészorozatában is.⁵³⁰

Igaz Sámuel Zsebkönyve 1823. évi kötetében Déva várának látképét és Zách Klára tragikus történetét feldolgozó metszetet tett közzé. Utóbbi a 19. századi hazai irodalomban és képzőművészetben gyakran felbukkanó téma első önálló képi megfogalmazása volt. A hazai romantikus könyvillusztráció egyik emblematisz képevé vált ábrázolás előképét Ludwig Schnorr von Carolsfeld készítette. A nemzeti történelem eseményeit, helyszíneit, kiemelkedő személyiségeit mutatták be a Hunyadi Jánost és Szilágyi Erzsébetet (1822), Szent Lászlót, illetve Gara Miklóst, Mária királynőt és Erzsébet királynét (1823) ábrázoló történeti jelenetek. A hajdani törökellenes harcok színterei és hősei is képek és elbeszélések témái lettek. Ilyen volt például Világosvár látképe (1824) vagy Lévának egy 17. századi geometriai tankönyv⁵³¹ metszete nyomán készült nézete (1826), illetve a török elleni harcokban ugyanitt elesett báró Koháry István képmása. Kazinczy Ferenc *Vajda-Hunyadon* című versében (1823) a vár 15. századi fénykorát idézte fel.

Igaz Sámuel Hébéjében a hazai művelődés eseményeinek is szentelt képi ábrázolásokat. 1823-ban a napóleoni háborúkban elesett zempléni vitézek sátoraljaúj helyi emlékművének tervéről közölt képet, 1825-ben pedig Ferenczy István *A Szép Mesterségek kezdete (A pásztorleányka)* című szobráról (I/156. kép) mellékelte rézmetszetet. Ugyanebben az évben **adta közre azt az emléklapot is, amellyel Kazinczy Ferenc irodalmi munkásságának ötvenéves jubileumát köszöntötte (1825), s melyet a széphalmi költő fiktív mellszobra díszített.**⁵³²

Kisfaludy Károly 1822-től *Aurora* címmel megjelenő „hazai almanach”-jában hangsúlyosabban és programszerűbben törekedett a nemzeti múlt kiemelkedő hőseiről és eseményeiről szóló írások és képek közreadására, mint a *Hébe*.⁵³³ Kisfaludy érdeklődése a nemzeti történelem iránt korán megnyilatkozott: az 1810-es évek végén Fessler Ignác Aurél említett könyveinek hatására egy több mint száz metszettel illusztrált történeti munka kiadását vette tervbe. 1819-ben Pesten bemutatott színda-



1/88 ■ Kisfaludy Károly – Michael Hofmann: *Árpád pajzsra emeltetése*. Illusztráció az *Aurorából*, 1826

rabja, A tatárok Magyarországon című „eredeti vitézi játék” sikere után a másoláselvű klasszicizmussal szembehelyezkedő, eredetiségelvű irodalmi romantika vezérévé vált, almanachjában – egy-két uralkodóportré és allegória kivételével – szinte kizárólag az irodalmi anyaghoz kapcsolódó illusztrációkat adott közre. Feltételezések szerint a képekhez ő maga készített a metszők, illusztrátorok számára vázlatokat. Kisfaludy törekvése „a hazai történetből összeszedett scénák” közreadására Joseph von Hormayr említett programjával rokonítható. Thaisz András – hivatkozva az 1821-ben a *Tudományos Gyűjteményben* ismertetett Hormayr–Collin-féle tervezetre – arra biztatta a magyar művészeket, hogy alkotásaikon a nemzeti történelemből vett jeleneteket ábrázoljanak.⁵³⁴ A Hormayr által képviselt összbirodalmi szemlélet elevenségét jelzi, hogy a Habsburg birodalmi panteonban helyet kapó szigetvári hős, Zrínyi Miklós portréjával, illetve önfeláldozó tettének ábrázolásá-



I/89 ■ Melegh Gábor – Joseph Steinmüller: *Hedvig*. Illusztráció az *Aurorából*, 1830

val a 19. század elején sokkal több osztrák,⁵³⁵ mint magyar kiadványban találkozunk.

A 19. századi hazai történeti festészet témáinak és ikonográfiai típusainak⁵³⁶ megteremtésében jelentős szerepet játszó *Aurora* metszetei a honi tájakhoz kapcsolódó mondákat, regéket (Csobáncz, Tátika, Somló), illetve a nemzeti történelem eseményeivel foglalkozó írásokat illusztráltak (Árpád, Árpád pajzsra emeltetése, Augsburgi ütközet, László Cserhalmon, Endre és Béla, Aradi gyűlés, Dobozi stb., I/83., I/88., I/90. kép). A romantikus irodalom által megteremtett nemzeti eposz jelentőségének felismerésével párhuzamosan megjelentek az almanachban a hozzájuk kapcsolódó képek is: az 1828. évi *Aurora* öt metszete Vörösmarty Mihály *Zalán futása* című (1825), a honfoglalás korát felelevenítő hőskölteményét illusztrálta.

A pesti német almanachhoz és a *Hébéhez* hasonlóan az *Aurora* illusztrációi között is találunk olyanokat, melyek a nemzeti művelődés fontossá-

gát általánosságban is hangsúlyozták, nemegyszer allegóriák formájában. Az 1824. évi *Aurora* címlapelőzőkén Magyarország géniusza „szeliden bájleplét lebbenti el a’ szép művészetek’: tudniillik költés’, muzsika’ és rajzolás’ géniuszairól”. Az 1827. évi kötet Moritz von Schwind által rajzolt illusztrációján pedig a hazaszeretetet jelképező nőalak segíti a nemzeti művelődés géniuszait (I/80. kép).

Az illusztrációk elkészítésével Kisfaludy az ismert, sokat foglalkoztatott mesterek, például Johann Blaschke mellett néhány fiatalabb, részben bécsi tartózkodása alatt megismert rajzoló és rézmetszőt – Josef Axmann, Martin Schärmer, Alexander Clarot, Melegh Gábor, Johann Nepomuk Ender – kért fel az *Aurora* illusztrációinak elkészítésére. Az *Aurora* szerkesztését Kisfaludy halála után Bajza József vette át, s az eredetileg Kisfaludy köré szerveződő *Aurora*-kör – Vörösmarty Mihály, Bajza József és Toldy Ferenc vezetésével – jelentős befolyást gyakorolt a hazai irodalmi életre. Az almanach illusztráltatási gyakorlata azonban lassan megváltozott: az 1832. évi kötetben még találunk nemzeti történeti érdekű metszeteket, a későbbiekben azonban – feltehetően az 1820-as évek nemesi függetlenségi mozgalmának visszaesésével párhuzamosan – a múlt helyett egyre inkább a jelen értékeinek bemutatására került a hangsúly. A kor kiemelkedő személyeinek – Wesselényi Miklós (1834), Széchenyi István (1835), Kölcsey Ferenc (1836), Vörösmarty Mihály (1837) – portréi mellett a nagy ütemben fejlődő Pest-Buda látképei (1834) kaptak helyet a kiadványban. Az ún. szépséggalériák (Schönheiten-galerie) külföldi divatjához igazodó biedermeier női arcképeknek (1834) és a külföldről készen vásárolt, polgári életképeket ábrázoló metszeteknek (1835, 1836) a térnyerése a vásárlói igény változását és a történelmi témák háttérbe szorulását jelzi. Csupán az utolsó, 1837. évi kötetben találkozunk újra hazai történeti témájú ábrázolásokkal, köztük azzal a három metszettel, mely Kisfaludy Károly *Csák Máté* című, befejezetlen drámáját illusztrálta. Még erőteljesebben érvényesült ez a szemlélet az 1834–1835-ben Szemere Pál által szerkesztett, az *Aurora*-pört kibombantó másik *Aurorában*, melyben csupa külföldi témájú illusztrációval és biedermeier szépségek arcképeivel találkozunk.



I/90 ■ Martin Schärmer –
Josef Axmann – Johann
Blaschke: *Dobozó*. Illusztráció
az *Aurorából*, 1822

I/91 ■ Ismeretlen
mester: *Dobozó Mihály
és felesége*, 1822 után

A nemzeti történelemből vett témák (*Zrínyi Miklós búcsúja feleségétől Szigetvár ostroma előtt*, III/77. kép, Attila és Leó pápa találkozása, Szent István adakozása) Szeder Fábián 1828-tól Esztergomban kiadott *Uránia Nemzeti Almanachjában* is helyet kaptak. Bár a metszetek nagy részét pesti mesterektől rendelte meg (Lehnhardt Sámuel, Perlasca Domokos, Kärbling János, Orbán Gábor, Gerendás József), az almanachot megjelentető Beimel József bécsi művészeknek is megbízásokat adott. Carl Rahl és Joseph Stöber rézmetszők mellett például Karl Rußnak, aki 1810-től János főherceg udvari festőjeként, 1818-tól pedig a bécsi Belvedere képgyűjteményének felügyelőjeként tevékenykedett, illetve fiának, Leander Rußnak.

Az almanachok irodalmi és illusztrációs anyaga tekintetbe vette a női olvasók igényeit is. Ez a korszak almanachkiadóinak másutt is törekvése volt: **Igaz Sámuel a Hébjét** a „mind két Nembéli pallerozottabb ízlésű” olvasóknak szánja. A női erényeket bemutató elbeszélések és metszetek, illetve a kiemelkedő történelmi nőalakokról szóló írások a női

öntudat és hivatástudat megerősítését, a különböző női szerepkörök megismertetését szolgálták. Az almanachok – különösen az *Aurora* – írásaiban és illusztrációiban kirajzolódott egy női nemzeti panteon körvonala is: a hősiesség legkiemelkedőbb példáiként Rozgonyi Cecília, a magyar amazon (Borbély Heléna) vagy Zrínyi Ilona szerepelt. Az erkölcsi tisztaságot Dobozó Mihály felesége, az önfeláldozó hűséget *A szép Eszter*, a szent életű középkori királylányok kegyességét Nagy Lajos király leánya, Hedvig (I/89. kép) vagy II. András leánya, Erzsébet ábrázolása jelenítette meg. A nőknek a kultúra támogatásában elfoglalt korabeli szerepét jelzi, hogy az *Aurora* első kötetében helyet kapott a kiadvány védnöknőjének, Karolina Augusta császárnének a portréja is.⁵³⁷

A hazai almanachok történeti ábrázolásain – s ugyanez figyelhető meg a történelmi témájú könyv-illusztrációkon általában is – barokk, klasszicista, romantikus és biedermeier stíluselemekkel egyaránt találkozunk, néha – mint például az *Aurora Hedvig* című metszetén – akár egy-egy képen belül is. Az

alkalmanként színpadiasan túlhangsúlyozott gesztusokban nemcsak a romantika szenvedélyességét fedezhetjük fel, hanem a korban népszerű deklamáló színművészet mimikai kézikönyvekben oktató előadásmódjának hatását is. A romantika erősödését jelzi, hogy az először az 1790-es évek közepkori témájú kísértethistóriáinak és lovagregényeinek illusztrációin feltűnő gótizáló építészeti elemek az 1820-as évek irodalmi almanachjaiban a korábbiaknál nagyobb teret, hangsúlyosabb szerepet kapnak.⁵³⁸

A német és a magyar nyelvű irodalmi almanachok szerzői és illusztrátori gárdájában megfigyelhető személyi egyezések, illetve a nemzeti tematika közös volta mellett kapcsolatokat fedezhetünk fel⁵³⁹ az almanachillusztrációk hatástörténetében is. Egyes kompozíciók olyan kedvelté váltak, hogy több festő is olajfestményeken dolgozta fel azokat. A legismertebbek közé tartozik az *Aurora* **Dobozi Mihályt** és feleségét ábrázoló kompozíciója⁵⁴⁰ (I/90. kép), melynek több olajfestmény másolata és feldolgozása is ismert⁵⁴¹ (I/91. kép), litografált másolata pedig bekerült az angol mintára létrehozott, enciklopédikus-ismeretterjesztő jellegű pozsonyi *Fillértár képei* közé.⁵⁴² A történet népszerűségét jelzi, hogy ábrázolásai felbukkantak a vizuális szórakoztatás populáris médiumaiban is: az 1820–1840-es években egyes jeleneteit „élőképként, többjelenetes történelmi tablóként” adták elő, alkalmanként „az Aurorában kiadott festés szerint”.⁵⁴³ A kiadványokban között

jelenetek némelyike a 19. századi irodalom és képzőművészet kedvelt témájává vált (Árpád pajzsra emelése, Dobozi, A magyar amazon, Zách Klára).

Peter Krafft magyarországi megrendelésre készült festményei

A 19. század első évtizedeiben, különösen a napóleoni háborúk utáni konszolidáció idején I. (II.) Ferenc megbízásai nyomán az Osztrák Birodalomban számos, az uralkodó kultuszát szolgáló alkotás született, elsősorban bécsi akadémiai mesterektől. A Habsburg uralkodói kultusz alapmotívumát az uralkodó és a nép szeretetteljes kapcsolatának ábrázolása jelentette. A képek, szobrok, metszetek és számos irodalmi mű Ferencet mint a birodalom „első polgárát”, „első munkását”, mint „népének atyját” mutatták be.⁵⁴⁴ **E témák mellett külön csoportot képeztek azok az alkotások, amelyeken a napóleoni háborúkat lezáró 1814-es eseményekkel kapcsolatosan I. (II.) Ferencet mint győztest, mint Európa „felszabadítóját” ábrázolták, kiemelve szerepét a Napóleon elleni koalícióban. Így jelenik meg például a Hofburg számára festett monumentális képeken, amelyeken Peter Krafft a császár ünnepélyes bevonulását vagy a bécsi nép örömmünepét ábrázolta, megörökítve az uralkodó hazatérését Párizsból (1814. május 16.).**⁵⁴⁵

■ PETER KRAFFT: I. (II.) FERENC

A magyarországi megrendelésre készült s az uralkodó politikájának legitimációjával kapcsolatos **egykorú alkotások jellegükben némileg eltértek a birodalom más centrumaiban felállított művektől.** Peter Krafft hazai igényeket kielégítő festményei nem csupán Ferenc uralkodói kultuszát szolgálták, hanem megjelenítették a magyar nemesség és az uralkodó szoros egymásra utaltságát is.

Az első ilyen művet Krafft a pesti megyeháza díszterme számára festette 1816-ban (I/92. kép). A megye I. (II.) Ferenc egész alakos portréjára szóló megrendelését Szveticz Jakab közvetítette;

a tényleges megbízó azonban a háttérben feltehetően Pest-Pilis-Solt vármegye főispánja, József nádor volt,⁵⁴⁶ akit még nádorrá választása előtt, 1795 szeptemberében iktattak be e tisztségbe, s aki 1792. június 6-án személyesen vett részt bátyja, Ferenc magyar királlyá koronázásán. József nádor a magyar nemesi felkelés, az *insurrectio* főkapitányi tisztét is betöltötte; ez a szokásos, országgyűlésenként megszavazott „portális”, toborzott katonaságon túl a nemesség hadviselését jelentette. A nádort ábrázoló képmások között **több példányban is fennmaradt egész alakos,**

magyar főkapitányi, huszárruhás képmása. A Johann Volnhoffer (Volnhoffer János) által festett, illetve a napóleoni háború után Wilhelm Weide (Weide) által átfestett képmása például dolgozószobájában, vörös főkapitányi gálában ábrázolja a nádort, akinek az íróasztalán fekvő iratok az insurrectióban játszott szerepére utalnak: jól kivethető a képen a magyar nemesi felkelők győri hadrendjének rajza és leírása⁵⁴⁷ (I/93. kép). Volnhoffer képét a régebbi portréfelfogás jellemzi; a nádor mögötti vörös drapériák nemcsak az ábrázolás pátoaszát vannak hivatva fokozni, hanem a nádor magas rangjára is utalnak.

I. (II.) Ferenc Peter Krafft által készített portréja nem a hagyományos uralkodói képmás típusát követi, hanem monumentumként készült a „három császár” 1814. október 25-én Pest-Budán tett látogatása emlékezetére. Ezt a szándékot hangsúlyozta a képről szóló híradás: „örökösítsék azon nagy történetet is, hogy győzedelmeik után a’ Felséges Szövetségesek Budát Hazánknak fő városát meglátogatni méltóztattak...” A leírás szerint a képen három uralkodó látható, az előtérben I. (II.) Ferenc „Magyar Fő Vezéri öltözetben [...] Mellette áll a’ kevély magyar szerszámos paripa, ’s utánna a’ Magyar Testőrök, és egyéb Vitézek. Jobbról a’ tisztelt két Felség közelget, ’s megettök Páris városának tekintete, és a’ Vitéz sereg látszanak.”⁵⁴⁸ A két felség, „I. Sándor Orosz Tsászár, és Fridrik Wilhelm Burkus Király” – azaz I. Sándor orosz cár és III. Frigyes Vilmos porosz király – I. (II.) Ferencsel együtt a Szent Szövetség (1815. szeptember 26.) megalapítói voltak.

Krafft képén I. (II.) Ferenc a távoli horizonton kivethető Párizs előtt nyugodt tartásban áll, alakja a horizont fölé magasodik. Hozzá képest csak részben látszanak a további szereplők: a magyar testőrző lovasok, illetve másik oldalán a feléje közeledő két uralkodó; arányaik a főalaknál sokkal kisebbek. A győztes pózban, uniformisban ábrázolt hivatalos uralkodói képmásoknak ezt az újabb típusát kifejezetten a Napóleon utáni restauráció időszakához kötik.⁵⁴⁹ A típus François Gérard 1814 után sorozatban festett, a



I/92 ■ Peter Krafft: I. (II.) Ferenc, 1816

Napóleon-ellenes koalíció párizsi béketárgyalásain megjelenő uralkodók és tábornokok szinte azonos beállítású egész alakos képmásai nyomán terjedt el. I. Sándor cár képmása 1817-ben készült (Ermitázs, Szentpétervár). Arthur Wellesley brit tábornok, a waterlooi csata hőse, későbbi miniszterelnök portréja (1814), aki nemzetétől elnyerte az Európa felszabadítója és a Nemzetek megváltója elnevezést, szintén e típus példája. Gérard az orosz–osztrák–porosz szövetséges csapatok párizsi bevonulása után készítette el Frigyes Vilmos képmását; ez a kép a későbbiekben a berlini királyi vár ünnepi termének díszje volt. A kompozíción a lováról éppen leszálló, azaz hadviselését befejező, győztesként ábrázolt uralkodót látni,



I/93 ■ Wilhelm Weyde (Johann Volnhoffer után): *József nádor magyar huszártábornoki ruhában*, 1818

mögötte az alacsony horizonton Párizs sziluettje tűnik fel. A fentebb említett többi képhez hasonlóan Gérard a porosz királyt uniformisban, kiegészítésekkel és rendjeleivel együtt ábrázolta, ezt a képtípust ezért „uniformis-portrénak” is nevezi a szakirodalom. A kutatás a gérard-i képtípus előzményének Joshua Reynolds történelmi portréit tartja, azokat az egész alakos képmásokat, amelyek háttérben megjelenik a főhős életének valamely fordulópontja. Reynolds e képei átmenetet jelentettek a portré és az eseménykép között; a főhős beállítása a barokk hadvezéri portrék heroizmusát is felidézi. A gérard-i képeket Reynolds festményeivel szemben részletező előadásmód, az uniformisok precíz ábrázolása jellemzi, ami az uralkodóportrék felfogásbeli átértékelődésére is utal. A képeken ábrázolt ural-

kodó már nem a hagyományos szerepére utalva jelenik meg, mint a barokk uralkodóportrékon, születési előjogait, méltóságát sem fejezik ki oszlopok, baldachinok és drapériák, hanem katonáinak példaképeként és a polgári értékrend mintájaként áll előttünk.⁵⁵⁰ A Reynolds-féle hadvezéri és uralkodói portré, akárcsak a későbbi gérard-i képtípus, egész Európában metszetek révén terjedt el. A Reynolds-féle típus magyar példája Károlyi József egész alakos képmása⁵⁵¹ (I/94. kép). A gérard-i típusnak Peter Krafft I. (II.) Ferenc magyar tábornoki öltözetet viselő képe felel meg, amely szinte részletkebe menően követi III. Frigyes Vilmos Berlinben lévő portróját.

Krafft képén nem csupán az uralkodó tettei kapnak hangsúlyt a Napóleon felett aratott győzelemben s a párizsi béke művében, hanem a magyar nemesség szerepe is. Az alkotásról szóló egykorú híradás hangsúlyozza, hogy I. (II.) Ferenc „Páris városába győzedelmes bemenetele, mely a’ hosszas háborúnak végét szakasztotta, a’ Nemzeteknek az óhajtott nyugodalmat, az Ország-

I/94 ■ Ismeretlen mester: *Károlyi József*, 1795 körül



goknak a' boldogító rendet vissza adta [...] ezen szerentsének a' Magyar Hadak egyik fő eszközei voltak, akár a' zsoldos Katonaságunkat, akár a' könnyű Lovagjainkat tekintsük”,⁵⁵²

Ezt azért fontos megemlítenünk, mert az utókor és az egykorú híradások egy része megosztott volt a magyar nemesi felkelés szerepét illetően a Napóleon ellen vívott háborúban, s különösen az 1809. június közepén lezajlott győri csatában. A megítélésnek politikai aspektusai is voltak: míg a Habsburg főhercegek (János és Károly)

a reguláris seregeken kívül önkéntes csapatokra **is támaszkodhattak (Landwehr), addig a magyar hadsereg a nemesi felkelés (insurrectio) során** és módszereivel alakult meg. Az újabb kutatás hangsúlyozza, hogy az udvar már az események megtörténtekeor igyekezett a bécsi hadvezetés hibáit eltussolni és a vereséget a nemesi felkelők megfutamodásának tulajdonítani. Az insurgensek bűnbakká tételével az osztrák hadvezetés egyúttal el akarta kerülni, hogy a nemesi felkelők csapatából erős magyar hadsereg jöjjön létre.⁵⁵³

Peter Krafft festményei a Nemzeti Múzeum számára

A Habsburg Birodalom helyzetének megrendülése 1790 után nem kedvezett a monumentális világi történelmi művek megszületésének. Minthogy I. (II.) Ferenc 1806-ban lemondott a német-római császári címről, a patrióta érzelmű elit néhány tagja szerint szükségessé vált a Habsburg Birodalom népei közötti kapcsolatok elmélyítése s az ennek szolgálatában álló összbiradalmi patriotizmus megerősítése. A mozgalom centrumában Joseph von Hormayr osztrák történész és lapkiadó állt. A biradalmi **patriotizmus gondolkörében a legnagyobb hangsúly** a Habsburg uralkodók életének pozitív példáira került. A monumentális festészet terén ennek

az iránynak a magyarországi példája Peter Krafft *I. (II.) Ferenc magyar királyá koronázása Budán 1792. június 6-án* című, 1823-ban festett műve, illetve ennek párdarabja, a Zrínyi Miklós szigetvári hősi **halálát**, „kirohanását” ábrázoló festmény (1825).

A Nemzeti Múzeum egyetemes gyűjtési céljai mellett hamarosan megjelent a nemzeti-uralkodói reprezentáció is. József nádor, illetve I. (II.) Ferenc maga kívánt gondoskodni olyan történelmi tárgyú művekről, amelyek kifejezték az uralkodó és a nemesi nemzet tradicionális kapcsolatát. Peter Krafft reprezentatív történelmi festményeinek megrendelése kínált erre alkalmat. Krafft művei voltak az elsők, amelyek eleve a Nemzeti Múzeum számára készültek, s így mintegy lenyomatai a keletkezésük körüli évek múzeumi igényeinek és nemzeti reprezentációjának.

■ PETER KRAFFT: ZRÍNYI KIROHANÁSA SZIGETVÁRBÓL

Nem dönthető el pontosan, hogy Krafft az uralkodóportré, majd az ezt követő – Szvetics Jakabnak a Zrínyi-képre vonatkozó felhívásában említett – Békés megyei és Nógrád megyei megbízások nyomán **kialakult magyar kapcsolataira tekintettel** kezdett hozzá a Zrínyi Miklós kirohanása jelenet megfestéséhez, vagy csupán Hormayr történelmi festésszel kapcsolatos témajavaslati nyomán. Ma általános nézet, hogy Zrínyi kirohanásának témaötlete magától Krafftól, illetve Joseph

von Hormayrtól eredt, aki az általa szerkesztett *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*ban (később *Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst*) az 1810-es évektől foglalkozott történelmi témákkal. Zrínyi az Osztrák Birodalom hőseként jelent meg 1807-ben a **Hormayr által szerkesztett Oesterreichischer Plutarch** VII. kötetének leírásában, majd az *Archiv* 1817-es évfolyamában.⁵⁵⁴ Hormayr 1821 és 1825 között rendszeresen beszámolt Krafft képének



I/95 ■ Peter Krafft: *Zrínyi kirohanása Szigetvárból*, 1825

keletkezéséről és kiállításáról is. A komponálás első fázisára vonatkozó forrás Johann Stephan Decker 1820-ban készült rajza, amely a festőt Zrínyit ábrázoló készülő műve előtt ülve ábrázolja.⁵⁵⁵ Krafft önéletírásának vázlatát, amelyet 1840 körül vetett papírra, az Österreichische Galerie archívuma őrzi.⁵⁵⁶ Ebben a festő azt írja, hogy a Nemzeti Múzeum 1820-ban rendelte meg a képeket. A nagy kompozíció vázlatát vagy annak variánsát még a magyar rendek formális megrendelése előtt Krafft kiállította Bécsben. Krafft a várból kitörő Zrínyit a történeti és a képzőművészeti hagyománnyal ellentétben nem gyalog, hanem lovon ábrázolta. A szakirodalomban felmerült az is, hogy Zrínyi halálának megfestésére elsőként magyar megrendelő, gróf Festetics László kérte fel Krafftot.⁵⁵⁷ Ez utóbbi festmény azonban teljes bizonyossággal nem azonosítható.⁵⁵⁸

Krafft képéről már elkészülte előtt élénk levelezés alakult ki a magyar írók között.⁵⁵⁹ Kazinczy Ferenc – aki évek óta foglalkozott Zrínyi képeinek felkutatásával – értesült róla, hogy Krafft nem a megfelelő képi forrásokat kapta kézhez és összekeverte a két Zrínyi, a költő és a hadvezér képmását.⁵⁶⁰ A Csáktornyan őrzött Zrínyi-képmásokra, a „Héros Zrininek, s’ a’ Poéta Zrininek” valóságos képeire Csokonai levele hívta fel a figyelmét még 1805-ben. Kazinczy ettől kezdve barátai körében szorgalmazta ezeknek az „originális képeknek” a lemásoltatását. Szerette volna mind a hős, mind a költő csáktornyai képmását közölni az általa szerkesztett, 1817-ben kiadott *Zrínyi Miklós minden munkáiban*.⁵⁶¹ Az a dilemma, hogy vajon ideálképet vagy hiteles képmást kell-e adni a költemények mellé, már az ez ügyben folytatott levelezésében is nagy súllyal jelenik

meg. Krafft képével kapcsolatban Kazinczy főleg azt találta zavarónak, hogy a festő lóra ültette hőst, noha a források egyöntetűen a gyalogos kitörésről szóltak.

Kritikai megjegyzései József nádoron keresztül eljutottak Kraffthoz is, aki alapos stúdiumaira hivatkozva védte meg kompozícióját. Mint írja, Adam Bartschnak, a császári metszetgyűjtemény munkatársának segítségével áttanulmányozta a régi ábrázolásokat, s egy 1570-ből való ritka kép alapján formálta meg Zrínyi hiteles portréját.⁵⁶² Kosztümjéhez felhasználta Zrínyinek az ambra-si gyűjteményben őrzött „kaftánját”, valamint a „Weiss-Kunig 5-ik kapitányának képét”. A Kazinczy, József nádor hivatalnokai és Krafft között folytatott levelezés arról tanúskodik, hogy a **történeti képekkel kapcsolatban ekkorra már egyre inkább követelménnyé vált a hitelesség.** Krafft elhárította magát az általa korábban, Festetics László számára festett Zrínyi-képmástól is. Mint írja, a *Hébében* reprodukált Zrínyi arckép „sem nem a hős Zrínyi, sem nem a poéta képe, hanem egy gróf Festetics László számára készített *ideál*”.⁵⁶³

A festmény (I/95. kép) sajátos ikonográfiai újítása volt a hazai és a külföldi történetírásban és irodalomban a 16. század óta tovább hagyományozódó toposznak, a szigetvári vitéz nő történetének (jelenlegi ismereteink szerint első) képi ábrázolása: a várból kirontó katonák között, a lovasok mögött egy harci sisakot viselő nő tűnik fel.⁵⁶⁴ A szigetvári eseményekről már az ostrom évében beszámolt egy magyar nyelvű, nyomtatásban is megjelent, *História az Szigetvárnak veszéséről* című ének,⁵⁶⁵ s később számos hazai és külföldi történeti munka és irodalmi alkotás is megörökítette a védők bátorságát. Bár az ostromleírások többsége szerint csak férfiak vettek részt az utolsó ütközetben, az említett históriás ének részletesen írt arról, hogy amikor a katonák megölték vagy barátjukkal megölték a várban lévő feleségüket vagy kedvesüket, nehogy azok a pogányok kezére kerüljenek, egy ifjú vitéz a felesége könyörgésére páncélt, fegyvert és lovat adott neki, s hősi halálukig együtt küzdöttek a törökök ellen.

A Szigetvárott férfiruhában harcoló nő **bátorságát** *Ruinae Pannonicae* című fő művében Christian Schesaeus erdélyi szász író is megörökítette.⁵⁶⁶ A vitéz szigetvári nő motívuma megtalálható az 1587-ben ugyanott kiadott, dicsőítő írásokat és költeményeket tartalmazó latin nyelvű albumban (*De Sigetho, Hungariae propugnaculo*) is, melynek magyarországi összeállítói külföldön is ismertté akarták tenni Zrínyi Miklós, illetve a szigetvári hősök hazaszeretetét és bátorságát.⁵⁶⁷ A vitéz szigetvári nő(k) motívuma a 17. század eleje óta több külföldi – elsősorban német és francia – történeti és irodalmi műben feltűnik,⁵⁶⁸ s találkozunk vele a 18–19. század fordulójának német nyelvű drámairodalmában is: Friedrich August Clemens Werthes Szigetvár ostromáról szóló szomorújátékában (1790), Pyrker János László *Zrinis Tod* című, 1810-ben Bécsben megjelent színdarabjában, illetve Theodor Körner *Zrinyi* című drámájában. „Jertek! mutassuk meg, hogy a' nemnek külömbisége nem szükséges képpen teszi külömbözőkké a' gondolatokat és a' szívet! szint úgy ditsóséggel halhatunk meg mint a' férjfiak! Ezek a' fegyverek számunkra vagynak itt”⁵⁶⁹ – hangzik a nyilatkozat egy hős feleség szájából Werthes drámájának korabeli magyar fordításában, melyben a felvilágosodás egyik fontos filozófiai gondolatát tükröző elvre („a léleknek nincs neme”) is ráismerhetünk.

A történetet a 18–19. század fordulóján német nyelvű bécsi folyóiratok és ifjúsági kiadványok is közreadták.⁵⁷⁰ „Azután, a' vitéz Asszony férfiu ruhába öltözött, férje fegyvereket adott neki, és bal keze felől maga mellé állította. A' várkapui megnyittattak, a' vonóhid le eresztetett 's azonnal elkezdődött a' véres ütközet. A' Szép Magyar Asszony a' kit a' bátor szívvel hartzolók közül egy **sem halladott fellül, férjét a' ki mint egy dühös oroszlány halált és veszedelmet szórt maga körül az ellenségre, maga mellett látta el esni.** De annak halála bátorságát nem kissebbé tette, sőt inkább nagyobb dühösségbe hozta és új erőt adott neki az ő kedves férjének haláláért való bosszúállásra. Végtére ő is halálos sebet kapott, és minek-



I/96 ■ Peter Krafft – Franz Stöber: *Zrínyi kirohanása Szigetvárból, 1836*

utánna halált és veszedelmet szórt volna a' dühösségtől habozó Törökökre, bátor lelkét a' tsata piatzon ki bostátá” – áll az 1810-es évek egyik népszerű bécsi ifjúsági könyvének magyar fordításában.⁵⁷¹ A szigetvári vitéz nő történetét tehát Peter Krafft – aki történelmi festményei elkészítése előtt gyakran végzett forráskutatást – több forrásból is ismerhette.

Krafft festményének az Osztrák Birodalmon belüli ismertségét növelte, hogy 1836-ban a bécsi Kunstverein a képről készült nagy méretű (40×50 centiméteres), pompás rézmetszetet ajándékozta egyesületi tagjainak. A vitéz nő természetesen ezen a lapon is feltűnik (I/96. kép).

A vitéz szigetvári nő ábrázolásával azon a litográfián is találkozunk, melyet 1825-ben Moritz von Schwind rajza nyomán Josef Kriehuber készített, s melynek kompozíciója Krafft festményé-

nek a hatását mutatja. A Zrínyi mögött a várból kirohanó katonák között Kriehuber litográfiáján is látunk egy – a Krafft képén szereplőhöz hasonló, forgódíszes sisakot viselő – nőt, akire a mellette álló vitéz – minden bizonnyal a férje – együttérző szeretettel tekint⁵⁷² (I/97. kép). A férje mellett harcoló vitéz szigetvári nő azon a 19. század első felében, ismeretlen mester által készített litográfián is feltűnik, melynek egy példányát az Österreichische Nationalbibliothek őrzi.⁵⁷³ A sokszorosított grafikai lap ismert lehetett Magyarországon is, ez a litográfia volt ugyanis az előképe az *Új oktató és mulattató Fillér-kalendárium* 1837-ben megjelent első évfolyama Szigetvár ostromát ábrázoló címlapelőzékének (I/98. kép). A litográfia központi része – rajta a vitéz nő – díszítette Lavotta János *Szigetvár ostroma, eredeti magyar ábránd, a nép között forgott*



I/97 ■ Moritz von Schwind – Josef Kriehuber: *Zrínyi kirohanása*, 1825

I/98 ■ *Zrínyi kirohanása*. Illusztráció az *Új oktató és mulattató Filler-kalendáriumból*, 1837

százados zene-töredékekből című, Kirch János nagykárolyi zenetanár által megjelentetett zene-műve kottájának címlapját is.⁵⁷⁴

Krafft Zrínyi-képét Kazinczy nyilvánosan is méltatta. 1825-ben kisebb füzetet tett közzé Bécsben.⁵⁷⁵ (Ezt az írást még ebben az évben a *Hébe* magyarul is közölte.) Ismertetőjét Kazinczy magának a festőnek ajánlotta, s a képeken kívül leírta az eseményt, Zrínyi Miklós kirohanásának történetét is. Hangsúlyozta, hogy Zrínyi azért szánta el magát a hosszas védekezésre és végül a hősi halálra, hogy a törököt legalább addig feltartóztassa, amíg II. Miksa császár és hadvezére,



Schwendi Lázár (Lazarus Schwendi) elegendő erőt vonnak össze a védekezésre.

A Zrínyi-kompozíció aktualitását mind Bécsben, mind Pesten növelte egy nem sokkal korábban jelentős sikert arató hazafias dráma, Theodor

Körner Zríny. *Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen* című műve (1812–1813),⁵⁷⁶ melynek törökellenes kicsengése a saját korának „pogánya” ellen vívott küzdelemre utalt, azaz Napóleon-ellenes parabolát láttak benne. A bécsi Altes Burgtheater igazgatóinak – „Kavaliersdirektion” (gróf Pálffy Ferdinánd és herceg Josef Lobkowitz) – javaslatára Körnert 1813-ban kinevezték udvari színműírónak. Körner Zrínyiről szóló darabjának pesti bemutatói – köztük az, amely Bartha János főszereplésével zajlott – a kezdetektől nagy sikert arattak. (Barthát e szerepében meg is örökítette Barabás Miklós litográfiája, I/99. kép.) A darab lefordítását a Pesti Jótékony Nőegylet rendelte meg Szemere Páltól, melyet 1818 decemberében főúri műkedvelők támogatásával elő is adtak a Pesti Városi Színházban. Szemere fordítása nemcsak tekintettel volt a magyar körülményekre, s például a Körner-darabban használt császár szó helyett rendszeresen a király kifejezést használta, de megváltoztatta a darab hazafias kicsengését is: Zrínyi és társai hősi halála szövegszerűen nem a császárért vagy királyéért, hanem a „hazáért” következik be.⁵⁷⁷ Szemere fordítása, amely az *Élet és Literatura* 1826-os évfolyamában jelent meg, nagy hangsúlyt kapott Kölcsey Ferenc 1826-ban „Cselkövi” név alatt közzétett kritikájában (*Körner Zrínyijéről*), valamint a *Nemzeti*



I/99 ■ Barabás Miklós: Bartha János Zrínyi szerepében

hagyományok című írásában.⁵⁷⁸ A Körner művének fordításaival kapcsolatos filológiai kutatás a Zrínyi-téma kapcsán feltárta a nemzeti tematika előretörését.⁵⁷⁹

■ PETER KRAFFT: I. (II). FERENC MAGYAR KIRÁLYYÁ KORONÁZÁSA BUDÁN 1792. JÚNIUS 6-ÁN

Peter Krafft kívánságára, mely szerint a Magyar Nemzeti Múzeum számára megfestené Zrínyi halálát „mint a királyéért és a hazáért tett heroikus önfeláldozás hatalmas példáját”, hivatkozik Szvetics Jakab abban a rendek hozzájárulását kérő felhívásában, amelyben felmerül két további kép megfestésének ötlete.⁵⁸⁰ A Zrínyi-kép párdarabja: *I. (II.) Ferenc magyar királlyá koronázása Budán 1792. június 6-án* (I/100. kép). Szvetics megemlíti egy harmadik kompozíció tervét is: a

Vitam et sanguinem jelenetét, ez azonban nem készült el. Műfaji tekintetben tehát nem három történeti kompozícióról, történelmi tablóról van szó, hanem az I. (II.) Ferenc magyar királlyá koronázásának jelenkori ceremóniaképét kísérik a történelmi témák, mintegy történelmi példákkal alátámasztva az aktuális hatalom viselőinek – a királynak és a nemességnek – régi egységét.⁵⁸¹ **Ennek az eseményábrázolásnak hazai kontextusát** tekintve különösen azért lehetett jelentősége,

mert ekkor még élénken élt az emberek emlékezetében a tény, hogy II. József megtagadta a magyar korona felvételét. Ezzel nem csupán politikai, hanem érzelmi szempontból is elfogadhatatlanná vált a jogaihoz ragaszkodó magyar nemesség szemében. Bár I. (II.) Ferenc megkoronázásának jelenete méretét tekintve – valamint a Zrínyi-képhez való viszonya alapján – megfelelt egy történelmi mű igényének is, inkább azoknak a ceremóniaképeknek a típusába sorolhatjuk, amelyek különösen a napóleoni éra alatt az állami propaganda támogatására készültek; mint például Jacques-Louis David 1805 és 1807 között festett, Napóleon megkoronázását ábrázoló műve, amely számos későbbi ceremóniakép mintájául szolgált. Krafft kompozíciója a koronázás **egyházi szertartását mutatja be, középpontjában az oltár előtt térdelő uralkodóval.** A Szent Koronát Batthyány József hercegprímás és Sándor Lipót főherceg, magyar nádor tartja a feje fölél. A hercegprímás mellett a magyar főnemesség képviselői állnak. Grassalkovich herceg és gróf Erdődy János horvát bán tartják a magyar országmát, míg gróf Zichy Károly a jogart. A jelenet szereplői pontos keresztmetszetét adják a **Magyar Királyság hatalmi elitjének, a formák és funkciók pontosan leolvashatóak a képről.** A kompozíciót kiegészítik a Magyar Királyság egyes tartományainak zászlói. Krafft nemcsak ezek történelmi hűségére, hanem az uralkodó **ornátusának és az egyes személyek kosztümjeinek** hiteles ábrázolására is gondot fordított.

A kivitelezett két kép – Zrínyi Miklós hősi halála és a koronázási jelenet – eredeti kicsengése, **értelme múzeumi elhelyezésük ellenére hamar feledésbe merült, mint ahogy megrendelőinek kiléte és keletkezésük körülményei is.** A művek megfestetésével kapcsolatos Szvetics-féle felhívás nem tartalmaz pontos dátumot, annak idejét többnyire 1821-re teszik. A megfestésről szóló, dátum nélküli két lapból álló program felsorolja a szükséges összegeket is. Eszerint a „Ferenc király koronázása” 4000, a Zrínyi-kép 5000 konvenció forintba kerül majd, a Mária Terézia-

jelenet pedig további 3000 forintba. Az aláíróknak legalább tíz konvenció forintot kell letenniük, nevüket pedig a tervek szerint egy díszes könyvben örökítették volna meg, amelyet a képek elé állított művészi bronzoltáron helyeznek el. (Az oltár további költsége: 1000 konvenció forint.) Az oltárállítás, azaz a közadakozásnak hazafias „áldozati cselekmény”-ként való felfogása **arra utal, hogy a képek megrendelésének célja** egyfajta „emlék-mű” létrehozása volt. A felhívás hivatkozik arra is, hogy a király és a királyné egyetértéssel Zrínyi emlékének megörökítésével és – a főhercegekkel együtt – jelentős összegekkel támogatják a tervet. Az aláírási körözvény utal a létrehozandó művek mintaképeire is, Krafftnak a bécsi Invalidusok háza számára festett, a lipcei, illetve asperni győzelmeket ábrázoló képeire (*Schwarzenberg herceg a győztes lipcei csata után jelentést tesz a három szövetséges monarchának*, 1817; *Károly főherceg csapatai élén az asperni csatában 1804-ben*, 1819). A *Pressburger Zeitung* és a *Magyar Kurir* is 1822-ben adott hírt a készülő képekről.

Feltételezhetjük, hogy a képek megfestetése a rendek által ténylegesen nem Szvetics Jakab ötlete volt, ő csupán közvetített a megyék és a nádor között. Szvetics, akit a magyar Főudvarmesteri Hivatal (József nádor hivatala) levelében címe és rangok nélkül Herrn-ként titulál, már főhadnagy korában egyike volt II. Lipót (1790-től) udvarában a bizalmas ügyek megbízottjainak, besúgói ténykedése miatt ezért I. (II.) Ferenc kirekesztette őt kabinetjéből.⁵⁸² Ebbe Szvetics nehezen nyugodott bele, s valószínűleg ez volt a lélektani alapja annak, hogy a fentebb említett, közadakozásra felszólító röplapjában a maga személyét a művek létrehozásában olyannyira kiemelte; s e forrás alapján később a képekkel kapcsolatos leírásokban általában őt említik a Krafft-képek megfestetésének ötletgazdjaként.⁵⁸³ **A kortársak, köztük Kazinczy Ferenc is, a megrendelést magával a nádorral hozták kapcsolatba,⁵⁸⁴ s csak a 20. század utolsó évtizedeiben, a birodalmi patriotizmus kutatása során⁵⁸⁵ derült ki, hogy an-**



I/100 ■ Peter Krafft: I. (II.) Ferenc magyar királyá koronázása Budán 1792. június 6-án, 1823

nak háttérében valószínűleg maga az uralkodó, I. (II.) Ferenc állt. Peter Krafft monográfusa utal arra, hogy az aláírási íveket a király, illetve József nádor elsőként jegyezték, miután az aggályosságáról és bizalmatlanságáról híres uralkodó a rendőrség megfelelő intézményével kivizsgáltatta Zrínyi életének és halálának körülményeit.⁵⁸⁶

Krafft 1823-ra készítette el az I. (II.) Ferenc koronázását ábrázoló képét, Zrínyi kirohanásának jelenete pedig két évvel később készült el. Mivel a képek iránt nagy volt az érdeklődés, Magyarországra való szállításuk előtt, 1825 májusában kiállította azokat Bécsben a magyar gárda palotájában (Palais Trautson) négy másik képével együtt.⁵⁸⁷ A Magyarországra szánt két képen kívül közülük még egy számítható a birodalmi patriotizmus és történelemszemlélet jellegzetes alkotásai közé, a Friedrich Schiller költeménye (1804) nyomán gyakran ábrázolt jelenet: *Habsburg Rudolf átadja lovát az oltáriszentséget*

hozó papnak (1822). Krafft másik kiállított két képe Manfred életének jeleneteit dolgozta fel.

Krafft két festménye Pestre, a Nemzeti Múzeumba került, az 1870-es években pedig átvitték azokat a Magyar Királyi Honvéd Ludovika Akadémiába. A két kép közül csak a Zrínyi-jelenet vált igazán népszerűvé, amit az is jelez, hogy számos hazai másolata ismert. Az Osztrák Birodalom más területein is népszerű volt, 1836-ban a bécsi Kunstverein Franz Xaver Stöber metszetében az egyesületi tagoknak évente adott jutalomlapként, **prémiumlapként jelentette meg** („*Zriny's Ausfall aus Szigeth*”, Gemälde von P. Krafft – Stich von F. Stöber, I/96. kép).⁵⁸⁸ Népszerűségéhez bizonyára hozzájárult az a képmagyarázat is, amelyet Anton Ritter von Perger akadémiai professzor adott a műlap mellé.⁵⁸⁹ Stöber metszetét – új, magyar nyelvű feliratokkal – 1877-ben az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat is kiadta prémiumlapként tagjainak.⁵⁹⁰

■ A PORTRÉ ÉS AZ ÉLETKÉP ÚJ FELFOGÁSA A 19. SZÁZAD ELEJÉN EURÓPÁBAN

A műfajok jelentőségének és funkcióinak átalakulását, a korábban uralkodó történeti kép mellett a portré, az életkép és a tájkép előtérbe kerülését a 19. század során gyakran kapcsolatba hozták a realizmus iránti igény megnövekedésével. Mégsem állíthatjuk, hogy ezekkel a törekvésekkel csak 1800 után vagy különösen 1830 után találkozunk, előzményeik ugyanis az akadémiai szemlélet kialakulásával párhuzamosan már a 17. század végétől megjelentek. Az akadémizmus normáinak történetét végigkísérték az akadémiai doktrínákkal szemben álló művészekkel, valamint a „laikusok” művészetfelfogásával és igényeivel kapcsolatos küzdelmek. Azóta, hogy Nicolas Poussin M. de Chanteloupnak írt leveleiben kifejtette, majd Giovanni Pietro Bellori Rómában, illetve Charles Le Brun és André Félibien Párizsban a francia királyi festészeti és szobrászati akadémia konferenciáin megfogalmazta a műfajok elméletét („modi”), a nézet a viták kereszt-tüzébe került.⁵⁹¹

Az „akadémiai abszolutizmus” kánonja szerint csupán a história műfaja felel meg a „grand goût”, azaz a magas vagy emelkedett ízlés követelményeinek, ezt kell elsősorban az akadémiai oktatás keretében elsajátítani.⁵⁹² Gyakran idézik Félibien megfogalmazását a műfajok hierarchiájáról, amely egyben a festők „rangját” is jelentette: „aki tökéletes tájakat csinál, felette van annak, aki csak gyümölcsöket, virágokat vagy kagylókat fest. Az, aki élő állatokat fest, többet ér, mint azok, akik csak halott és mozdulatlan dolgokat ábrázolnak. És amint az emberi alak Isten legtökéletesebb műve a földön, az is bizonyos, hogy aki emberi alakok festésével Isten utánzására vállalkozik, sokkal kiválóbb, mint bárki más.”⁵⁹³ A figurális kompozíciókat szintén bizonyos hierarchia jellemezte; e szerint a mozdulatlan alakot ábrázoló portré alacsonyabb rangú, mint a magasztos történeteket, eseményeket ábrázoló história. Ugyanakkor a zsánerfestészetet, s különösen annak Hollandiában űzött irányát, így David Teniers, Adriaen Brouwer vagy Adriaen van Ostade életképeit, mint „alantas” témájú művészetet, elutasították.

A műfajok hierarchiájának az akadémiai körében megfogalmazott és széles körben elfogadottá vált normái szorosan összefüggtek a művészek és megrendelőik társadalmi pozíciójával is. A francia akadémia példájára hivatkozva Jacob van Schuppen szintén a históriafestészet kiemelt jelentőségét említette akkor, amikor az akadémiai festők magasabb társadalmi pozícióját hangsúlyozta.⁵⁹⁴

Az akadémiaikon a 19. század közepéig érvényesnek tekintették a műfajok, illetve a művészek rangsorát, annak ellenére, hogy Denis Diderot már az 1770-es években a párizsi Académie des Beaux-Arts hivatalos kiállítóhelyiségében, a Salonban bemutatott művekről írt kritikáiban elutasította ezt, a históriafestészet műfajával egyenlő rangúnak ítélve a zsánerfestészetet, köztük a mindennapi élet jeleneteit ábrázoló műveket.⁵⁹⁵ Noha a műfajok hierarchiáját még sokáig nem vonták kétségbe, a 18. század közepétől a művész és a természet elszakíthatatlan kapcsolatát hangsúlyozták. Szemléletes módon ábrázolja ezt a viszonyt az akadémiai doktrínák kritikusának, Roger de Piles-nek *Cours de peinture par principes* című műve (1708), illetve annak német kiadását (1760) kísérő címlapképe. Valójában allegóriáról van szó, amely a természet és a művészet viszonyát jeleníti meg: a Művészet, azaz Merkúr, lábainál a festészet és a szobrászat kellékeivel, és Flóra, a Természetet jelképező istennő az egyetértés oltára mellett kötnek szövetséget, melyet a felettük lebegő Igazság sugárkoszorús istennője megáld. A kép mottója: *Artis et Naturae Foedus* (Művészet és Természet ünnepélyes szerződést kötnek).⁵⁹⁶ Kötetében Piles nagy teret szentel a tájfestészetnek, amely ekkor még nem számított az akadémiai oktatás kiemelt tárgyának, noha Nicolas Poussin és Claude Lorrain ideális tájait kezdettől e műfaj mintaképeinek tekintették.

A laikusok növekvő befolyása a művészet megítélésére kihívta az akadémiai művészek ellenérzéseit, ugyanakkor meg is alapozta az elfogulatlan, természetes érzékenységgel megáldott műértő megnyilvánulási szabadságát, vagy ahogyan Piles nevezte, a „természetes szem” jogát a művek önálló értékelésére.⁵⁹⁷ A kiállítások rendszeressé válásával, a Salon intézményesülésével még inkább háttérbe szorult az akadémiai teóriák kizárólagossága. A Salon

évenkénti kiállításain – egy-két kivételtől eltekintve – eleinte csak a művészeti akadémia tagjai mutathatták be műveiket, a látogatók azonban minden társadalmi osztályt képviseltek, a legmagasabb udvari nemességtől a kispolgárságig.⁵⁹⁸

A zsánerfestészet már a 18. században szalonképessé vált a főnemesi, nemesi gyűjtők körében, noha a kritikusok és elméletírók soha sem feledkeztek meg a história műfajának primátusáról. Párizsban néhány életképfestő, mint például a zsánerspecialistáknak számító Le Nain testvérek, Antoine Watteau, a „fêtes galantes“ témáinak képviselője, vagy Jean-Baptiste Greuze – a mindennapiságuk miatt népszerű, és az érzékenységre apelláló gyermek- és nőzsánerek festője – az akadémia tagjává válhattak, noha utóbbi, elfogadva a szabályokat, felvételi kérelméhez történelmi témájú művet nyújtott be. A bécsi festészet körében is ízlésváltozás következett be, a műgyűjtők, műértők érdeklődése az addig alacsonyabb műfajúnak tekintett németalföldi és holland zsáner- és tájfestészet emlékei felé fordult. A művészek egy csoportja, köztük **Franz Christoph Janneck és Johann Georg Platzer** mitológiai és történelmi jeleneteken kívül társasági képeket, műterembelsőket és historizáló jeleneteket festett az évszázaddal korábbi holland festők nyomán.⁵⁹⁹ Ezek a festők Bécsben bőven részesültek a legfelsőbb körök és az udvar megrendeléseiben. Műveik szemléleti háttérét az „érzékenység” irányzata, vagy ahogy régebben nevezték, a szentimentalizmus divatja jelentette, **amely nemcsak a zsánerek körében, hanem különösen a táj- és portréfestészettel kapcsolatos igények alakulásában érezte hatását.**⁶⁰⁰

Jean-Baptiste Pierre Lebrun 1802-ben Lipcsében megjelent *Handwörterbuch der Seelenmalerey* című művében utal arra, hogy a lélekfestészet (peintre des âmes) kifejezés elsősorban a portréfestészetre vonatkozatható, ahol a festő az élő modell karakterét ragadja meg, **használatos ugyanakkor a történelmi és allegorikus képeknél is, ahol a kiindulási pont a művész elképzelése egy karakterről.** A lélekfestészet kifejezés azonban nem Lebrun találmánya, ebben a formában tűnt fel Étienne La Font de Saint Yenne 1746-ban írt Salon-kritikáiban a történelmi festészet megkülönböztető jegyeként.⁶⁰¹ **A fogalom alkalmas volt arra, hogy feloldja a műfaji hierarchiá-**

ból következő határvonalakat, mivel nem a műfaji elvárásokra, hanem a műveket jellemző kifejezések erőteljes voltára, illetve a közönség érzelmeinek megragadására helyezi a hangsúlyt. Diderot nemcsak a természetet tartotta a művészet tárgyának és **mintaképének, hanem az a „természetesség” is követelménnyé válik kritikáiban,** mely egyesíti magában a szép, az igaz és a jó kategóriáit. Az érzékenység művészetfelfogásként a jó, a szép és az igaz hármas kategóriájának jegyében a portré- és zsánerfestészet jellegének megváltozásához vezetett.

A műfajok hierarchiájának a 18. század második felében történő átalakulása elsősorban nem a realizmus iránti igény megerősödésével, hanem az érzékenység, a nézőre tett szándékolt érzelmi hatás előtérbe kerülésével függött össze. A lélekfestészet olyan kvalitásként jelent meg, amely már nem csupán a nagy cselekedeteket ábrázoló grandiózus alkotásokra vagy a „grand goût” akadémiai elvárásai szerinti történelmi művekre, hanem a „csendes” alkotásokra is vonatkozatható, legyenek azok tájképek, életképek vagy portrék. Az érzékenység szemlélete fontos előzményt jelentett a romantika művészetfelfogása számára, **különösen annak bécsi, biedermeierbe hajló változatára.** A németalföldi festészet „finom-festészeti” iránya, a kis méretek, az intim karakter, valamint a képeknek tulajdonított morális többletjelentés mintakép szerepet töltött be a 19. század első felének kialakuló zsánerfestészetében.⁶⁰²

A párizsi Képzőművészeti Akadémia ugyanakkor a Jacques-Louis David által a francia forradalom idején végrehajtott reformja (1790–1793) keretében a korábbiaknál sokkal élesebben utasította el a zsánerfestészet műfaját. A forradalmi terror és morál puritán szigorúságával választotta el az állami reprezentáció szolgálatába állított történelmi festészetet, **amelyet a „nagy szüzsé” és a nagy méretek** jellemeztek, a privát célokat szolgáló kis zsánerektől, portréktől és csendeletektől. David nemcsak az utóbbi műfajokat, hanem a 18. század egész, érzékenységgel kapcsolatos felfogását, a „petit goût” világát, Jean-Honoré Fragonard, Joseph-Marie Vien, Jean-Baptiste Greuze érzelmes és nemegyszer kétértelmű képeit is elítélte. François Boucher és Charles-André Van Loo képei kapcsán azt állította, hogy általuk „a művészet a budoárok művészetévé

vált”.⁶⁰³ A históriafestészet realiztikus részletekben **gazdag, ám jellegében tudatosan maszkulin jelle**ge s ezzel párhuzamosan az érzékenység nőiesnek tartott 18. századi kultúrájának elutasítása tovább élt a 19. századi francia festészetben, különösen a „nagy ízlés”, a „grand goût” híveinek felfogásában, például Delacroix művészetében és nézeteiben.⁶⁰⁴ Kevésbé volt ez érvényes Európa más művészeti centrumaiban.

A zsánertémák és a portréfestészet mellett a művészetelméletben is jelentős angol befolyás érvényesült a közép-európai régióban. Az érzékenység kultúrája, illetve annak egymást keresztező racionalista és szenzualista irányzatai, melyek kiindulópontját képezték mind a **Sturm und Drang**, mind a romantika ideáljainak, jelentős mértékben John Locke angliai empirikus filozófiájára, a morálfilozófus Shaftesbury (Anthony Ashley-Cooper) írásaira, valamint az eredetiség- és zsenielmélet egyik megalkotójának, Edward Youngnak a művészeti felfogására vezethetők vissza.⁶⁰⁵ Az Angliában gyökerező **szentimentalizmus hatását a kontinensen leginkább** az irodalomban, a tájkertekben, a portré- és zsánerfestészetben lehet megragadni. A mozgalommal kapcsolatban gyakran használt **„polgári”** jelző azonban nem annak 19. századi értelmét jelenti, hanem egy bizonyos udvarellenes tónust, mint az például William Hogarth képein is megfigyelhető. Ezek gyakran morális értékeket közvetítettek, de nem idealizálták magát a polgárságot. Az angol portréfestészet alanyai elsősorban a vidéki nemesi élet képviselői voltak, akiket tradicionális városellenességgel jellemezhetnénk.

A legnagyobb hatást Joshua Reynolds portréfelfogása és művészeti elmélete váltotta ki.⁶⁰⁶ Reynolds a műfajok hagyományos hierarchiáját feloldva a história rangjára kívánta emelni a portréfestészetet. A história és a portré sajátos egységéből született a „nagy stílust” reprezentáló „**históriai vagy heroikus portré**”, melyeken Reynolds nem használt mitológiai és allegorikus eszközöket. A portré és a história szintézise elmosta mindkét műfaj határait.⁶⁰⁷ **A szentimentális és romantikus portré ezért gyakran** alig határolható el a zsánerfestészet műfajától, ahogy az a 19. század során különösen a nő- és gyermekábrázolások esetében megfigyelhető.

Reynolds és Hogarth befolyása nyomán az angol portréfestészet új irányt vett: a „goût anglais” mintául szolgált a kontinens – különösen a protestáns német államok művészeti centrumainak – portréfestői számára. A közvetítő itt elsősorban a hannoveri királyság, amely a 18. század elejétől az angol trón birtokosa volt. Az angol portréfelfogás kontinentális centrumai közé tartozott **Drezda, ahol Christian Ludwig von Hagedorn, illetve Lipcse, ahol Friedrich August Tischbein** számított az angol portréfelfogás fő képviselőjének. A svájci filozófus, Johann Georg Sulzer, aki jelentős közvetítő szerepet játszott az **angol és a német kultúra között**, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* című, említett művében a portréfestészetet még Reynoldsnál is következetesebben helyezte a história műfaja mellé: a történetképeket csak természetesebbé és valóságosabbá teszi a portrékon megszokott fiziognómia alkalmazása.

Az érzékenység szemléletének jegyében vitatta a portréfestészet alacsonyabbrendűségét Joseph von Sonnenfels, a bécsi felvilágosodás kiemelkedő alakja, a *Der Mann ohne Vorurtheil* (1765) szerzője. Sonnenfels, aki később a bécsi akadémia elnöke lett, nyomtatásban is megjelent előadásában, amelyet a Zeichnung- und Kupferstecherakademie rendkívüli ülésén olvasott fel 1768 szeptemberében, az újszerű portréfelfogás hívének mutatkozott. A műfaj csekély értékét a műértők szemében Sonnenfels annak tulajdonítja, hogy a művek megítélése során mind a festők, mind a megrendelők csupán a modell hasonlóságának mértékét veszik tekintetbe. Sonnenfels szerint a portrének nem csupán hűnek, jól eltalálnak kell lennie, hanem meg kell mutatnia az ábrázolt hős karakterét is. Egyfajta emlékműszerűsége törekedve a portré képes lehet a kései utódok szívét fellobbantani: a festő munkája a történetíróéhoz és költőéhez hasonló, állítja.⁶⁰⁸ Mivel főként a nemességnek nyílik lehetősége szélesebb körű műveltségre szert tenni, s utazások és tanulmányok révén ízlését fejleszteni, a művelt nemesember nem csupán a portré hasonlóságát kívánja meg a festőktől. Tanult lévén, „**érzékenysége**” segítségével értékeli a műben a modell személyiségének vonásait, a nyugodt kedélyt, a méltóságot, valamint a festő ügyességét abban, hogy a portréban az ideálisnak és a valóságosnak minél teljesebb egységét

I/101 ■ Friedrich von Amerling: *Olvasó nő*, 1834

valósítja meg.⁶⁰⁹ Előadásának érvrendszere s ítéletének az „érzékenységgel” összefüggő szempontjai később Kazinczy portréfelfogásában is megjelennek, noha Sonnenfels írásának közvetlen ismeretét nem támaszthatjuk alá.

Bécsben, ahol az angol kultúra szellemi befolyása nem volt különösebben megragadható, az angol portréfelfogás nem az udvartól indult ki, hanem Heinrich Friedrich Fügernek a császárvárosba való letelepedése nyomán (1774) vett lendületet. Füger 1768-tól Lipcsében élt, ahol Adam Friedrich Oeser akadémijában tanult, s ahol Laurence Sterne regényének, az *Érzékeny utazásnak* (*A Sentimental Journey Through France and Italy*, 1768) az illusztrálásával foglalkozott. Drezdában letelepedve ismerte meg az angol portréfelfogást. Füger Mária Terézia támogatásával nyerte el Bécsben az itáliai ösztöndíjat, majd ötvenyi római és nápolyi tartózkodás után meghívást kapott a bécsi akadémiaira, amelynek nemcsak professzora, hanem aligazgatója, majd 1795-től direktora lett.

Füger portréfestészete az újat és divatosat jelentette a Habsburg Birodalom nemesi megrendelői

számára, egy olyan internacionális stílust, amely a barokk reprezentáció igényein túl főként a modell **társadalmi súlyát, helyét, rangját fejezte ki, a személyiség és az egyéniség megjelenítésére helyezve a hangsúlyt.** Az angol portréfelfogás képviselőjének számít II. József udvari festője, Anton Hickel és az idősebb és ifjabb Johann Baptist Lampi is. Noha a bécsi portréfestészetre a 19. század elején jól láthatóan hatást gyakoroltak a francia művészek, különösen a David-tanítványok művei, így Jean-Baptiste Isabey-nek a bécsi kongresszus idején festett képei, valamint François-Pascal Simon Gérard munkái, az angol eredetű nemzetközi portréstílus befolyása is újabb lendületet vett Sir Thomas Lawrence bécsi tartózkodása nyomán (1815). Az angol portréfelfogás befolyása figyelhető meg Moritz Michael Daffinger, Anton Einsle, Johann Nepomuk Ender, Franz Eybl képeinél, a legerőteljesebben azonban Friedrich von Amerling műveiben jelentkezett (I/101. kép), aki 1827 és 1828 közötti londoni tartózkodása alatt Thomas Lawrence hatása alá került.⁶¹⁰ Más festők, mint például Peter Krafft, csak részben képviselték a fügeri tradíciót, mivel portréfelfogásukból hiányzott az érzékenység, arcképeik a David-féle objektivitás szemléletéhez álltak közelebb.

A 19. század első felében a zsánerfestészet terén is tovább éltek az érzékenység korának motívumai, az áttetsző kelmék, az alig elrejtett rózsaszín női testek ábrázolásai, noha magukat a frivol témákat – vagy ahogy Henszlmann Imre nevezi, a „nyalkaságot” – mind a bécsi, mind a pest-budai kritikusok – részben a protestáns hagyományokból eredeztethetően – többnyire elítélték.

A műfajok rangsorának kérdései társadalomtörténeti szempontokat is hordoztak. Az „udvarokban kialakult intézményi berendezkedések közül több is megőrződött a polgári demokráciák korszakában: a modern állam átvette a kultúra fejlődéséért vállalt alapvető felelősséget [...] Az akadémiaik – amelyeket Franciaországban 1793-ban csak rövid időre oszlattak fel a szabad egyesületek javára – állami nevelési intézmények maradtak.”⁶¹¹ Annak ellenére így volt ez, hogy a francia forradalom szónokai az akadémiaik öt évszázados hagyományát először minősítették zsarnoki elnyomásnak s a szabad művészet

ellenségének. Nyomában már a 19. század során, **különösen annak második felében a történeti megítélés éles határvonalat húzott a polgári kultúra és az udvari kultúra közé, s a művészi szubjektivitás igényét is a polgári társadalomnak tulajdonította, elhallgatva az udvarok és az akadémiák hozzájárulását a művészek emancipációjához.**⁶¹²

Portré-reprezentáció

Közéleti portré

A reprezentatív portrék feladata – a személyiség megörökítésén túl – az ábrázoltak társadalmi helyzetének, rangjának, gazdagságának felmutatása. Ezzel a szándékkal keletkeztek a főúri ősgalériák, amelyek többnyire évszázadokon átívelő, nagyszabású sorozatokat képeztek. Kiemelkedő jelentőségű hazai gyűjtemény volt közülük az Esterházyaké Fraknón, a Batthyányak rohonci, az Andrássyak betléri-parnói ősgalériája. Ez utóbbit, éppúgy, mint az ugyancsak rangos Nádasdy-képcsarnokot, a 19. században – a kor historizáló szelleme jegyében – visszamenőlegesen kiegészítették.⁶¹³ Az ősgalériák többnyire a szélesebb nyilvánosságtól elzárva, egy-egy család birtokában voltak, ám a felvilágosodás idején lezajló társadalmi-politikai változások következtében a képi reprezentációnak egyre fontosabb területe lett a köznyilvánosság. Létrejöttek a többnyire életnagyságú, fiktív történelmi portrékból álló közösségi gyűjtemények, amelyeknek az alapja a rézmetszetes lapokból álló, 17. századi *Nádasdy-Mausoleum* volt. A vezéreket és uralkodókat ábrázoló sorozatok a cselekményes, sokalakos történelmi festmények előképeként történelmi festészetünk egyik gyökerét jelentik. Funkciójuk sokrétűségét jelzi az 1687-ből származó, Esterházy Pál hercegesítése alkalmából a fraknói vár díszudvarára festett nagyszabású királysorozat, amely az Árpád-házi, az Anjou-, a Luxemburgi- és a Jagelló-házakból való magyar királyokat, illetve I. Ferdinándtól kezdve a Habsburg uralkodókat örökítette meg.⁶¹⁴ Később Esterházy István az Esterházy ősök képmása mellett 14 szkíta vezér, illetve 48 magyar király portréját rendelte meg 1768-ban az edelényi kastély számára.⁶¹⁵

Történeti jellegű portrésorozatokat őriztek vagy készítették visszamenőleg egyes hazai szerzetesrendek és egyházi központok is. A 18. század közepén Klimó György pécsi püspök az egyházmegye korábbi jeles püspökeiről, illetve saját magáról készíttetett egy hat képből álló portrésorozatot.⁶¹⁶ A sátoraljaújhelyi és varannói pálosok rendtörténeti portrésorozata⁶¹⁷ mellett ismert több hasonló, például a ferencesek számára készített arcképgyűjtemény, amelyek közül a legjelentékenyebb az 1790-es években a szabadkai ferences rendház 35 történeti portréről álló együttese volt, a kalocsai érsekség pedig 1800 körül rendelte meg – Szent István és Szent László arcképe mellett – alapítója, a Szent István korában élt Asztrik, illetve hét 18. századi kalocsai érsek képmását.⁶¹⁸

A felvilágosodás korából a legteljesebben fennmaradt **közösségi történeti portréciklus a nagykálói vármegyeházára festett sorozat, Franz Wrabetz munkája volt, mely a honfoglaló vezéreket és a két Hunyadit ábrázolta.**⁶¹⁹ A sorozat – amelynek előképe **ugyancsak a Nádasdy-Mausoleum** volt – a 19. században az egész régióra hatást gyakorolt.

Néhány kiemelkedő történelmi személyiségről, például Szent Istvánról önálló ábrázolás is készült (Zalaegerszeg, Győr stb.). Fennmaradt Szűts János „szabad hajdú” származású hajdúdorogi mester nagy méretű, kvalitásos portréja, mely Bocskai Istvánt egy oszlop előtt, hadvezérként, páncélban, vállán vörös drapériával, oldalán karddal ábrázolja. Bocskai jobbában a vezérséget jelző buzogány, nyakában az Aranyvapjas Rend vörös szalagján függő kosbor látható. Az ábrázolás a Nyugat-Európához való igazodást és a hajdúvirtust egyaránt hangsúlyozza. Az alkotás honoráriumát a városi tiszttelők adták össze. Bocskainak, a „hajdúszabadság megteremtőjének” képe az egész Hajdúságban elterjedt, magánházakban is, Kiss András kismarjai festő például rendszeres járandóságot kapott Debrecen városától Bocskai-portrék festésére, amelyeknek példányait nagyon sok polgár kiakasztotta otthonában.⁶²⁰

A 18–19. században a reprezentatív portrék elsősorban az országos és helyi hivatalokban, illetve egyes civil szerveződések intézményeiben – egyletek, később kaszinók – középületeiben kaptak helyet.⁶²¹ Az idők során több portrégyűjtemény megsemmi-

sült, de néhol a képek gyűjtése egészen a 20. század közepéig tartott.⁶²² **A közintézmények képanyaga** a korszak magyar művészeti állapotának tükrözője, naprakész dokumentuma, műtárgyállományunk fontos bázisa. A reprezentatív kortárs portrék elsődleges mintái az uralkodói képmások voltak. A budai vár termeiben már a 18. század végén jelentős – látogatható – festményegyüttes állt össze, amely számos Habsburg-képmást is tartalmazott.⁶²³ **A korszak hazai közéletében** ugyanakkor a palota gyűjteménye nem játszott szerepet, ezért, az uralkodói rezidenciát mintegy helyettesítve, a hivatalos reprezentáció a nyilvánosság előtt, egyes középületek képcsarnokaiban teljesedett ki. A kollekciónak összetétele megközelítőleg mindenütt azonos volt: uralkodói képmásokat és helyi nagyságok, később országos jelentőségű hírességek képeit foglalták magukban. A közösségi portrégyűjtés Európa-szerte századok óta szokás volt, de uralkodói képmássorozatok **máskor általában nem tartoztak az ilyen galériákhoz**, úgy tűnik, ez a Habsburg Birodalom országrészeinek sajátossága volt.

Az állami, a vármegyei és a városi adminisztráció képcsarnokokat felállító intézményei sorában első helyen álltak az ország vármegyeházái, a 16. századtól gyűlő anyaggal. A vármegyeházák a rendies pantheonizáció kitüntetett helyei voltak, képállományuk a nemesi nemzetet jelképezte. Képcsarnokaik között kiváló, már-már „fejedelmi” reprezentációt mutató gyűjtemények is találhatók. A dísztermekben felállított, politikai indíttatású galériák funkciója a központi hatalom és a rendek közti érintkezés vizuális szimbolizálása volt a királyi (Habsburg) portrék és az alattvalók képének együttes szereplése révén, legitimálva a vármegyei önkormányzatot, hangsúlyozva annak törvényességét. A képes termek fő helyén az uralkodói portrék álltak, ezeket a vármegye vezető tisztségviselőinek arcképei vették körül, mintegy helyettesítve a nálunk hiányzó hódolati emlékműveket.⁶²⁴ **Volt ugyanakkor olyan elrendezés is, ahol egy Habsburg és egy nemzeti oldalt alakítottak ki.**

A nyilvános galériákban, különösen az állami hivatalokban, a képek elrendezésének érzékeltetnie kellett a hatalmi szintek struktúráját. A sort többnyire Mária Terézia 18. századi képe nyitotta, amely a 19. század végéig általában a helyén maradt (Pécs,

Szekszárd stb.). A vármegyékben különös jelentőséggel bírt, hogy ő volt a megyei autonómiát helyreállító uralkodó, de személye megjelenéséhez nemcsak a hivatalok ragaszkodtak, a civil közösségek is kiakasztották portréját. Mária Terézia ruházata megválasztásának politikai üzenete volt: a koronázás előtti képeken udvari díszruhában ábrázolták, a magyar földre került kompozíciókon arannyal áttört vörös vagy kék bársonnyal találkozunk, később özvegyi feketében is látjuk. A koronát nem mindig viseli, néha csak ráteszi a kezét vagy rámutat. 1742 után általánossá vált a magyaros szabású koronázási díszruha, amelynek a mintája Martin van Meytens kompozíciója volt.⁶²⁵ A mosolygós, derűs portrékról nem hiányzik a hatalomnak, illetve az uralkodó női szépségének érzékeltetése sem. Meytens kompozícióján a királynő vállán a koronázási palást látható, ruhája fehér, arannyal áttört, drágakövekkel és gyöngyökkel ékített. Öltözékének feltűnő eleme a drága mívű csipkekötény, amely a főúri viselet kötelező, kizárólagosan magyar eleme volt. E portrétípus Nyugat-Európában nem terjedt el, túlságosan egzotikus és helyhez kötött mű, éppúgy, mint a királynő cseh koronázási képe.

A Habsburg uralkodókat gyakran fehér, osztrák katonaruhában festették meg, feltehetően a birodalomban szétküldött, hasonló darabokkal együtt az egységes megjelenés központi kívánalmának megfelelően. Kivételt jelent Lotharingiai Ferenc, akit vagy aranyos, udvari díszruhában, vagy dekoratív drapériákkal körülvett páncélban ábrázoltak, császári koronával. A törökellenes harcok végével a páncél értelmét veszítette, és a ritkán megjelenő III. Károly után ő az utolsó uralkodó, aki még vértet visel. **A páncél majd csak a történelmi sorozatok egyes alakjain tűnik fel újra.** József nádor az önálló államiság érzetét sugalló jelképként, rendszerint ifjan, **huszárezrede egyenruhájában jelenik meg a portrékon (I/93. kép).**

Az állami reprezentáció szabályai szerint V. Ferdinánd és neje, majd 1850-től I. Ferenc József, később Erzsébet királyné képmása is megjelenik a hivatalos arcképgalériákban. Az uralkodók portréi közül több képgyűjteményben hiányzott néhány, de a historizáló tendenciák érvényesülésekor esetenként visszamenőlegesen pótolták őket, és szívesen

kifüggesztették a királynék portréit is. E pótlólagosan megfestett király- és királynéképmások rendszerint osztrák műhelyekből kerültek ki, amelyek szinte iparszerű termelést folytattak. Már a korábbi században is működtek ilyenek, általában egy-egy előképet másoltak, és ugyanazokat a kompozíciókat küldték szét az egész birodalomba.

A vármegye minden nemesének és az egyház képviselőinek jogukban állt a közgyűléseken való részvétel, így a termekben kifüggesztett képek – elméletben – a régió teljes elitje előtt szerepeltek. A képek kitételét megvitatták és megszavazták, a folyamat tehát a művészettel való közösségi foglalkozás új terepét hozta létre. A portrék kiakasztásának indítéka összetett volt: a hódolat, az emlékállítás, a tiszteletadás, sőt, a „szeretet” gesztusa is beletartozhatott, illetve a gyűjtő szervezet rangjának emelése a hon kiemelkedő személyiségeinek – vagy a szervezet kiváló tagjainak – képmása által.

A korszakban jelentős számban épülő, a törvény szerint minden hivatali funkció elvégzésére alkalmas vármegyezházák között az első a pesti, a „vezérvármegye” székháza volt. Itt 1812-ben, mindjárt az épület elkészülte után a rendek megszavazták a volt főispánok portréinak megfestetését – visszamenőlegesen is –, és Dunaiszky Lőrincsel szoborportrészorozatot is készíttettek. Az épület Hild-féle szárnyában levő közgyűlési terem (díszterem) dekorációja rövidesen Pest-Buda fontos látványosságának számított, értékeit Kazinczy 1828-as, pesti utazásáról készült leírásában méltatta.⁶²⁶

A városházák ősibb, nagy hagyományú dísztermeiben szűkebb, polgári közönség tekinthette meg a képcsarnokokat. A középkori eredetűek közül legismertebbek a Felvidék és Erdély híres városházái, de nagyszabású gyűjtemény volt például Sátoraljaújhelyen, Pécsen vagy Szegeden is. Ez utóbbiból 103 tétel került múzeumba, néhány kivételtől eltekintve királyi, királynéi, főhercegi, valamint polgármesteri portrék, egészen a 20. századig. Nagykanizsa nagy méretű uralkodói portrékat helyezett el a (rég) városháza dísztermében, az aradi városházán pedig a folyosón sorakoztak a polgármesterek arcképei.

A vármegyei és a városi székházak mecénatúrája különös jelentőséget nyert a 19. században, amikor a hivatali élet egyre inkább a fővárosban, Pest-Budán

koncentrálódott. A pesti Királyi Kúria és a Budán székelő Legfelsőbb Bíróság helyiségeiben majd háromszáz évet átfogó sorozatok őrződtek meg a királyi személynők és az országbírók képmásaiból. E képsorozatok – a fennmaradt darabokból ítélve – életnagyságú mellképeket-térképeket tartalmaztak. Együttesük impozáns, a reprezentáció értéke történetiségükben, egységükben rejlik.

A kiemelkedő egyénekről készült portrégyűjtemések gyűjtésének hagyományos színtere volt a tudomány és az oktatás. Ezek sorában legjelentősebb a Magyar Tudományos Akadémia portrégyűjteménye, de e viszonylag új intézménynél nagyobb múltra tekintettek vissza az ország iskolái, az egyetemek és a kollégiumok, gimnáziumok kollekciói. A pesti egyetemen a 19. század elején törekedtek arra, hogy a bekerülő képek elkészítésével pesti mestereket biztassanak meg. A „szalában”, a díszteremben helyezték el a 18. századból örökölt uralkodói képmásokat és feltehetően a korábbi professzorok arcképeit, amelyeket újjal egészítettek ki. A *Tudományos Gyűjtemény* 1817-ben hírül adta,⁶²⁷ hogy a tanácsteremben kitétték I. (II.) Ferenc király portréját, a magisztrátusi szobában pedig az egyetem alapítóját, Pázmány Péterét, mindkettő Schöff József Károly pesti festő műve. 1818-ban helyezték el Pázmány képmásával szemben József nádorét, melyet Johann Volnhoffer képének átfestésével Wilhelm Weide (Weide), a nádor udvari festője készített⁶²⁸ (I/93. kép). A rektori tanácsterem számára 1825-ben Wilhelm Egger festette meg Ürményi József portréját, 1830-ban pedig Pesky József ugyanide készítette el Cziráky Antal országbíró, a pesti egyetem elnöke, illetve Patachich Ádám kalocsai érsek egész alakos képmását. Az egyetemi képcsarnok később is gyarapodott, 1850-ben Marastoni Jakab festette meg I. Ferenc József arcképét, és néhány éven belül a közélet más „nagy férfainak” – Széchenyi, Kossuth, Teleki stb. – a portréi is fősorakoztak.

Az iskolai képcsarnokok szórványos példái közül kiemelkedik a debreceni kollégiumé.⁶²⁹ A képcsarnokot a 18. században alapították, a gyarapodást adományok támogatták, illetve a kollégium fedezte a költségeket. Az első megbízottak bécsi kismesterek voltak, majd pozsonyi, kolozsvári, nagyszombati, nagyszombati és pesti festőket dolgoztattak. Kazin-

czy ajánlására Stunder Jakab, a Magyarországon letelepedett, dán származású festő is számos portrét készített az intézménynek.⁶³⁰ A képcsarnok anyaga eleinte véletlenszerűen bővült, később azonban tudatos terv szerint alakították. A képmások első csoportját a jótévk-adományozók portréi képviselik, köztük Apafi Mihályé és Bocskai Istváné, illetve a Habsburg uralkodóké, valamint századokra visszamenőleg az egyház püspökeié és kurátoraié. A következő csoport a kollégium tanárainak armárait foglalja magában, illetve a később híressé vált egykori növendékekét (Hatvani István, Kazinczy Ferenc, Péchy Mihály, Budai Ézsaiás).

A tudományosság további fontos színtere, az új **Nemzeti Múzeum anyaga többnyire adományok** révén gyarapodott. A család ajándékaiként 1822-ben került be a könyvtár alapítójának, gróf Széchenyi Ferencnek egész alakos, **Johann Nepomuk Ender** által festett, szinte uralkodói reprezentációjú portréja (I/110. kép). A múzeumi gyűjtemény 1832-ben Kováts Jánosnak, az eperjesi görögkatolikus egyházmegyei könyvtár alapítójának Miklóssy József által festett portréjával gyarapodott.⁶³¹ **A képmás ajándékozását az egyházmegye papsága indítványozta**, kikötve, hogy az ábrázoltat nemzeti öltözetben örökítsék meg. Kováts maga fizette a kitűnő portrét, amely máig a múzeumban található⁶³² (I/102. kép).

A tudományos portrék koncentrációjának fő helye azonban az 1830-ban alapított Tudós Társaság, vagyis az Akadémia lesz, ahol nemzetközi tendenciákat követve képcsarnokot állítottak fel. Elsőként Kisfaludy Károly képe került be Pesky Józseftől, Toldy Ferenc ajándékaiként. E mellé a tudós **testület hamar megszerezte Kazinczy Ferenc Thugut** Heinrich által készített portréját is (I/23. kép). Az 1833. november 15-én tartott akadémiai nagygyűlés úgy határozott, hogy további képeket is bevesznek, **de leginkább csak elhunyt személyek portréit**, s hogy a kifüggesztésről titkos szavazással döntenek. Mivel az Akadémia képtárának nem volt külön elátmánya, ez a galéria is többnyire adományozók segítségével gyarapodott.⁶³³

Az államigazgatás, az oktatás és a tudomány intézményeinek dísztermei mellett a szórakozás helyeire is kerültek portrék. A színházak ilyen irányú reprezentációjának nevezetes darabja Dunaiszky



I/102 ■ Miklóssy József: Kováts János, 1832

László Lendvay Márton színészt ábrázoló szobra (1859, II/173. kép), de ez kivételes mű, színházi képcsarnokok nem alakultak ki. Jellegzetes képgyűjtő társulásokká váltak ugyanakkor a pesti és a később megalakuló vidéki kaszinók, társaságok és egyletek, amelyeknek a polgári nyilvánosság kibontakozásában kiemelt szerep jutott.⁶³⁴ A gróf Széchenyi István által alapított Nemzeti Casino – elviekben – az ország egész társadalmát kívánta összefogni, elősegítve a civil kultúra terjedését, és időnként művészeti eseményeknek is otthont adott.

Közönségük összetételét tekintve a kaszinókhöz hasonló helyek voltak a lövészegyletek, amelyek az ország nagyobb városaiban működtek. A polgárjogot nyert vagyonos személyeknek a török idők óta kötelességük volt a lövészet gyakorlása, amire az angol mintára alakult lövészegyletekben nyílt módjuk. Az a lehetőség, hogy itt nemesi-főnemesi tagokkal **kerülhetnek kapcsolatba, a polgárok számára különösen vonzóvá tette a tagság megszerzését.** Kazinczy Pestre látogatva a Lövőházat is besorolta a megtekinteni érdemes helyek sorába: „A' Lövőhely' palo-

tájában övé [Pesky József] a' Császár és a' Nádor' egész testben, nyolcz kisebb formájú portrékkal.”⁶³⁵ A kifüggesztett kisebb portrék a korábbi jeles lövések arcképei voltak.

A korszakban gyorsan szaporodó, változatos funkciójú polgári egyesületek mellett a század elején még működő céhek, majd ipartestületek is megőrizték legjobbjaik arcát a céhek közösségi helyiségeiben. Néhány kiváló portré előfordult az utcai boltcégek között is, és ezek valóban a legszélesebb nyilvánosság elé kerültek, rajtuk kortárs és történelmi figurák egyaránt szerepelhettek. A történelmi képmások a dicsőséges múltat emlékeztettek, mint például az *Attila, hun király* (az 1820-as években egy Váci utcai posztókereskedés előtt) vagy a *Mátyás király lovon* (Laccataris Demeter munkája, 1820, Szilágyi István gombkötőnél), a kortárs képek pedig többnyire az aktuális politikai áramlatok híres szereplőit ábrázolták. A Metternich parancsára évekig Munkács várában raboskodó Ypsilanti Sándor herceg képmását (1830) például Monaszterly görög ruhakereskedő állította boltja elé.⁶³⁶ Egy-egy sikerültebb darab városszerte szenzációszámra ment, mint például Habsburg Zsófia főhercegnő gyöngyosor portréja vagy a szigetvári hősnak, Zrínyi Miklósnak Barabás Miklós által festett egész alakos képmása. A történelmi és a kortárs hírességek ábrázolása közt **nagy különbség nem mutatkozott, hisz mind ezek, mind azok fikciók alapján** – esetleg metszetekről – **készültek, természet után festett cégéret nem ismerünk.**

Az 1830-as évek közepétől új jelenség körvonalazódik, a közintézményekben feltűnnek az országos politika fontos személyiségeinek portréi. Érdemeik folytán megjelenhettek a konkrét hivatalt nem viselő, kiemelkedő helyi személyiségek arcképei is, ami korábban ritka jelenség volt. Az állam központi és helyi vezetőinek, tisztségviselőinek hivatalos portréival szemben ezeknek az ún. alkalmi képeknek a többsége a nemzeti mozgalom képviselőit – leggyakrabban Széchenyi Istvánt, Wesselényi Miklóst, majd Kossuth Lajost – ábrázolta: „Az állam hatalmát jelenlétvé tévő képekkel szemben ezeket a műveket a közösség a tiszteletadás és példamutatás szándékával **rendelte meg, nemcsak közös döntés alapján, hanem a közösség finanszírozásával**”, aminek következtében

„politikai állásfoglalását vizuálisan manifesztálva egy helyi közösség a »nemzetibe« kapcsolódhatott be”.⁶³⁷

Bár a vármegyeházákban, városházákban az alattvalók ábrázolása nem az egyént, hanem a hivatali tevékenységet jelképezte, fontos volt az **egyéni karakter bemutatása is, mind a modell, mind a nézők számára.** Ez azonban nem jellemábrázolás volt, kizárólag a hasonlatosság volt a cél. A mesterek a festményen megjelenített, idealizált hivatalnok státusz eleve, aktuálissá tétele érdekében **a modellen és a környezeten igyekeztek realiztikus vonásokat is alkalmazni.** A portrék egész alakosak vagy térdképek, az igényektől és az anyagi lehetőségektől függően. Az ábrázoltakat a látványos, nagyalakú kompozíciókon a barokk portrékon kialakult, hagyományos háttér – drapériák, oszlopok, kockás padló vagy perzsaszőnyeg, kisasztal attribútumokkal, esetleg díszes karosszék – elé helyezték.

I/103 ■ Peter Krafft: *Barkóczy Ferenc*, 1812

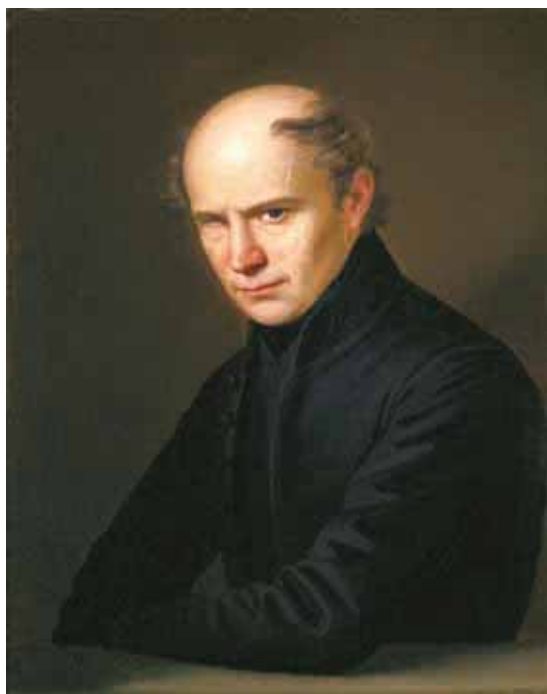


Ritkán tájbrázolás is előfordul, például az ábrázolt birtokának képe, a vagyoni és társadalmi helyzet felmutatása érdekében. Az attribútumok az ábrázolt tevékenységére utalnak, az uralkodói portréknál politikai jelentőséget kap a korona és a klenódiumok megjelenése vagy elhagyása. Főispánok mellett a *Corpus Juris Hungarici*, a csengő, nevezetes okiratok, néhol épülettervek stb. láthatók. Fontos volt a rendjelek feltüntetése vagy a rangemelés egyéb bizonyítékai, főleg abban az esetben, ha az adományozás megörökítése volt a portré megrendelésének az oka. A legrangosabb öltözékek azoknak a főispánoknak a portréin fordultak elő, akik a Szent István-rend, esetleg az Aranygyapjas Rend palástos díszruhájában örökölték meg magukat.⁶³⁸ A **köznemese**k viselete a nemzeti díszruha (későbbi nevén a díszmagyar) volt, amelynek a nemesi rang, a hazafias öntudat kifejeződéseként mindig része a kard.

A korszakban bekövetkező stílusváltások – a kompozíció és az esetkezelés sajátosságain túl – leginkább a figurák testtartásában, testformálásában követhetőek nyomon. A barokk-rokoko figura lány S alakján a férfiak válla keskeny, a lábak gyakran mutatnak táncos mozdulatot. Tartásuk általában ún. „vitézi” tartás. A klasszicizáló festményeken az ábrázolt lába egyenes, lépő mozdulatú, az egész figura nyugodt, egyenes tartású. A biedermeierben a **test megnyúlik, a derék karcúsodik, és az ábrázolt pózolva, kifeszített vállakkal áll.**

A portrégalériák többféle módon gyarapodtak. Miután a rendek vagy az egyleti vezetőség szavazott, felkérték a megtisztelni kívánt személyt, hogy adja át portréját, illetve az intézmény saját költségére maga adott megbízást a kép elkészítésére. Az 1830-as évektől az országos jelentőségű személyek esetében megjelent a közadakozás is. A felkérés-festetés-kifüggesztés mindenütt egységes és ünnepléses processzus volt, a hivatali reprezentáció része, amely bizonyos etikettet követett.⁶³⁹ **A képek leleplezésekor emlékbeszédek hangzottak el, melyeket egyes esetekben ki is nyomtattak.**

A 19. század elején fontossá kezd válni a művész személye. A rangos festő felkérése az intézmény rangját is emelte, a magyar mester megbízása pedig hazafias gesztus volt. Míg korábban a megbízók megelégedtek helyi alkotókkal, az igényesebbek pe-



I/104 ■ Anton Einsle: *Kölcsey Ferenc*, 1835

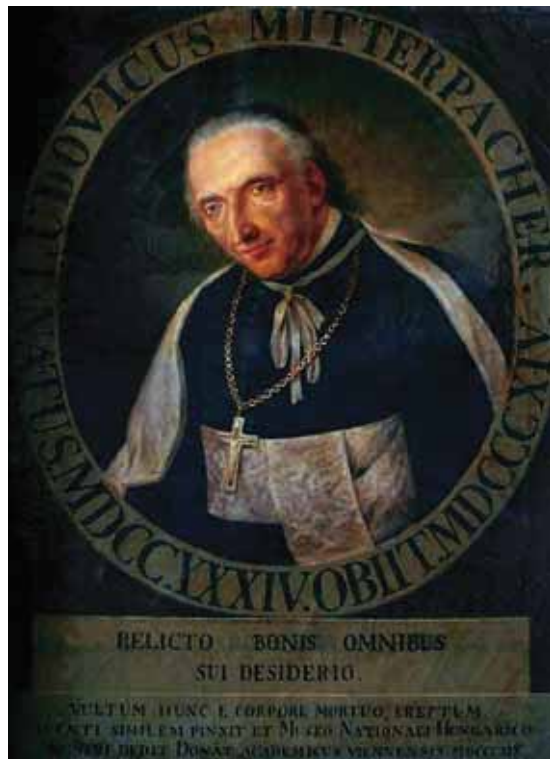
dig bécsi kismesterekkel, az erre szakosodott műhelyek másolóival dolgoztattak, az 1810-es évektől elkezdtek neves bécsi alkotókat felkérni. Peter Krafft 1812-ben festette a pesti megyeháza dísztermébe Barkóczy Ferencnek,⁶⁴⁰ Pest megye főispánjának reprezentatív, egész alakos képmását (I/103. kép). A mű legfeltűnőbb eleme a mágnesi pompát tükröző díszruha. Ugyanide festette meg Krafft 1816-ban I. (II.) Ferenc portréját,⁶⁴¹ amely a későbbi, lipcsei és asperni csatákat ábrázoló munkáinak előképe volt, és szemléletesen mutatja, hogyan vezet el egy hivatalos arcképmegrendelés a történelmi kompozíciókig.

A vezető bécsi festők közül rangos megbízásokat kapott Johann Nepomuk Ender és Friedrich von Amerling is. Anton Einsle éveken át József nádor udvari festőjeként működött Pesten, és több reprezentatív – köztük nádori – képmást alkotott. Életművének kiemelkedő darabja Kölcsey Ferenc portréja, Szatmár vármegye hivatalos megrendelésére, 1841-ben a Pesti Műegylet kiállításának díszé. (A portré alapja Kölcsey 1835-ben természet után készült képmása volt, I/104. kép.) A festő a műhöz Bártfay Lászlótól pontos programot kapott, amely

látványos tájhátteret írt elő. Einsle korábbi művein semleges háttereket alkalmazott, és mikor visszatért Bécsbe, az akadémia kiállításain a Kölcseyhez hasonló kompozíciójú, nagyszabású udvari portrékkal aratott sikert.

A század második évtizedében a hivatalos megrendelők a külföldi mesterek megbízásával párhuzamosan ismert hazai művészeket is foglalkoztattak. A magyar vagy magyarnak tekintett festők közül a legkorábbiak a 18. században Pesten letelepedett Pesky és Schöffl dinasztia tagjai közül kerültek ki. A 19. század elején az ő műhelyeik látták el az ország művészeti szükségleteinek jelentős részét. Az osztrák eredetű festődinasztia negyedik generációjához tartozó Schoefft Ágostont⁶⁴² – aki ekkor hosszú tanulmányút után tért haza – Széchenyi István megbízta portréja megfestésével a pápai kaszinó számára. Schöffl egy később kultuszképpé vált festményt alkotott a politikusról (I/105. kép), amelynek prog-

I/105 ■ Schoefft Ágoston után Schöffl József Károly:
Széchenyi a Vaskapunál, 1836



I/106 ■ Donát János: *Mitterpacher Lajos*, 1814

ramját maga a modell állította össze. Pesky József fő művei a szekszárdi megyeháza képgalériájába kerültek, melynek felállításáról 1828-ban döntött a megye közgyűlése. Pesky I. (II.) Ferenc (1829) és József nádor portréját festette meg, amelynek költségeit Tihanyi Tamás főispán viselte.⁶⁴³ A feltehetően metszetelőkép után festett, grandiózus, egész alakos I. (II.) Ferenc-portrén a művész a királyt az uralkodói hatalom megtestesüléseként mutatta be, egyes nyugati uralkodói portrékhoz hasonló beállításban és gazdag környezetben.⁶⁴⁴ A tárgyilagos megközelítés, a gondos rajz, a karcsú test, a világító színek ugyanakkor látványos biedermeier uralkodói portrét eredményeztek. Figyelemreméltó, hogy Szekszárdon I. (II.) Ferenc osztrák császárként, tábornoki egyenruhában került képre, mellén a Habsburgok színeit mutató szalaggal (a portré József nádort ábrázoló párdarabja elveszett). A birodalmi megjelenítés talán a megrendelő főispán lojális gesztusa volt, mert például a kassaiak – ugyancsak Peskyvel – magyar uniformisban örökítették meg a királyt.

A közéleti portrék egyik legkeresettebb mestere az 1810-es évek elején Pesten letelepedett osztrák Donát János volt, aki gyakran dolgozott a vármegyei galériák, a különféle hivatalok, testületek, iskolák számára: ő készítette el például Ürményi József, Bihar vármegye főispánjának álló térképét (1811), valamint Mitterpacher Lajosnak, a pesti egyetem tanárának portréit⁶⁴⁵ (I/106. kép). Donát egyszerű, közvetlen festésmódja már munkássága kezdetén egyöntetű tetszést aratott.

A 19. század első felében még csak néhány magyar születésű, akadémiai diplomával rendelkező mester készített közéleti portrékat. Közéjük tartozott Miklóssy József, akit már fentebb említettünk. Vas vármegye 1825-től kinevezett főispánja, Batthyány Fülöp a szombathelyi vármegyeháza számára **rendelte meg nála apja, Batthyány Lajos, a korábbi főispán (1828), saját maga (1829), illetve a magyar király és a nádor képét (1830).**⁶⁴⁶ Az 1833-tól Eperjesen élő Miklóssy – mivel tevékenysége egyre inkább a terület görögkatolikus egyházához kapcsolódott – kikerült az országosan számon tartott mesterek köréből.⁶⁴⁷

Bécsi tanultságú volt Wándza Mihály is, akinek történelmi sorozatából mindössze Kund vezér képe maradt fenn Miskolcon (I/107. kép). Boros Nepomuk János akadémiai mester Scitovszky János pécsi püspök pártfogoltjaként Szekszárdon alapított festőműhelyt. 1840-ben a vármegyeháza számára megfestette V. Ferdinánd király képét, amelyhez **a hagyomány szerint a király személyesen ült modellt.**⁶⁴⁸ A magyar művészet számára jórészt elveszett a tehetséges Kozina Sándor (I/10. kép), a nádor pártfogoltja, aki 1840-ben Nagyváradon, Bihar vármegyében festett hivatalos portrékat.⁶⁴⁹

Gróf Széchenyi István arcképét Bihar vármegye megrendelésére – az ábrázolt javaslatára – a fiatal Barabás Miklós készítette el. Barabás munkássága a reprezentatív képmások iránti növekvő kereslettel párhuzamosan bontakozott ki és 1836-tól egészen haláláig töretlenül folytatódott. Első országos sikerét Széchenyi említett portréjával érte el, akinek nyilvánosan bemutatható arcképére az 1830-as évek közepén országszerte igény támadt. Mivel a nemzeti törekvések erősödésével a közönség és a megrendelők egyre inkább a hazai művészek foglalkoztatá-

sát igényelték, Széchenyi is igyekezett olyan magyar festőt keresni, aki művészeti megrendeléseit megfelelő színvonalon elégítheti ki. Korábban – mint láttuk – Schoefft Ágostonnak adott megbízást portréja megfestésére, ő azonban külföldre távozott. Amikor Bihar és Hont vármegye rendjei egyszerre szavazták meg portréjának kitételét, a **politikus Barabás Miklóstól** rendelte meg az arcképét.⁶⁵⁰ A fiatal festő Széchenyi-portréja azonnal országos hírnevet és sok megrendelést szerzett számára. Az 1840-es évek közepére már ő volt a „nemzet festője”, aki megörökítette kora szinte minden híres emberét.

A hazai művészeti közélet erősödését jelzi, hogy egy-egy portré körül alkalmanként sajátos akciók zajlottak, a hivatali ünnepek példájára. A művészet jegyében szervezett ünnepség volt 1843-ban Egerben,

I/107 ■ Wándza Mihály: Kund vezér, 1820 körül



Pyrker János László egri érsek Barabás Miklós által festett reprezentatív arcképének (I/108. kép) bemutatásakor. A portrét Eger város tanácsa rendelte meg, a költségeket a város polgárainak adományaiból teremtették elő. A mű az egyházi méltóság kegyességének, közéleti és költői érdemeinek reprezentatív összefoglalója, a komplex programot feltehetőleg maga az ábrázolt koncipiálta. Az új műalkotások megünneplésének szokása Itáliában századokra, sőt az antikvitásig nyúlik vissza, hozzánk bécsi közvetítéssel a 19. század elején jutott el. Nyilvános ovációban korábban csak a politikai élet szereplői vagy énekesek, színészek részesültek, e mű laudációja azonban az ábrázolt érdemei mellett a festőművésznek is szól. ⁶⁵¹

Barabás közadakozásból festette meg a Nemzeti Múzeum számára Liszt Ferenc életnagyságú kép-mását, amikor a világhírű művész 1846-ban hosszabb ideig Magyarországon (I/109. kép). Az

I/108 ■ Barabás Miklós: *Pyrker János László*, 1842



I/109 ■ Barabás Miklós: *Liszt Ferenc*, 1847

attribútumként bemutatott hangszer előtt álló Liszt öltözeke nem divatos nagyvilági öltözet, de nem is igazán magyaros díszruha: mélyfekete bársonykabát vörös gombokkal és vörös béléssel. Ez a romantikus elem áthevíti a tárgyilagos előadású biedermeier portrét, a furcsa ruha, a borotvált arc, a szokatlan hajviselet egy rendkívüli személyiséget érzékeltet.

Barabás közéleti portréinak sorából kiemelkedik még **Batthyány Lajos képmása** (1847), amely az Iparegyesület díszterme számára készült. Batthyány kardosan, díszmagyarban, teljes főúri pompában állt a festő ecsetje elé. Az egyénített képmás a reformkori ellenzéki arisztokrata ideálját állítja elé.

Barabást az 1840-es évek közepén megbízták József nádor képmásának elkészítésével, amely – uralkodói portréra vonatkozó megbízásként – pályájának egyik csúcsa. A megrendelő az ekkor alakult Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület (Társaság) volt, amely a múzeumon belül egy kizárólag kortárs magyar mesterek képeiből álló együtttest hozott létre, a működést a nádor portréjának megrendelésé-

vel kezdve. Az életnagyságú mű a nádort a Magyar Királyi Szent István-rend nagykeresztes vitézeinek díszöltözetében, a budai vár egyik termében ábrázolja. A nádor kezében a múzeum tervrajza látható, lent Pest látképe a Nemzeti Múzeummal és a Dunával, rajta gőzhajóval és a Lánchíd állványzatával (II/6. kép).

Egyedülálló látványosság volt a reformkor végén Szále István *Nádori emlék* című festményének bemutatása 1847 májusában a pesti Redoute-

ban, jelentős belépődíj mellett.⁶⁵² **Az alkalmat a nádor** hivatalviselésének közelgő ötvenéves jubileuma adta, az előkészületek idején azonban a nádor meghalt. A képet mégis bemutatták és egy gondosan összeállított installációban helyezték el, mely így „gyászalkotmányként” is szolgált. A „közkiállítás” az egykori, hasonló barokk rendezvények késői utórezgése, amelyben a gazdag művészeti látvány fejezte ki az ábrázolt iránti tiszteletet.

■ JOHANN NEPOMUK ENDER: SZÉCHÉNYI FERENC AZ ARANYGYAPJAS REND DÍSZÖLTÖZETÉBEN

Széchenyi Ferenc azzal, hogy könyvtárát – jelentős hungaricagyűjteményével együtt –, valamint érem-, illetve felesége, Festetics Julianna ásványgyűjteményét 1802-ben a nemzetnek ajándékozta, megvetette a Magyar Nemzeti Múzeum, majd az abból kiváló országos, ma az ő nevét viselő könyvtár alapjait. Érdemei elismeréseképpen kapta meg 1808-ban az Aranygyapjas Rendet. **Emlékét a Nemzeti Múzeumon belül is szerették volna méltóképp fenntartani.** A korabeli szokásoknak megfelelően a család gondoskodott reprezentatív portréjának elkészíttetéséről. Feltehetően József nádor javaslatára festetett apjáról Széchenyi legkisebb fia, István egész alakos képmást Johann Nepomuk Enderrel (I/110. kép). A festményen a könyvtár, illetve múzeum alapítója egy bibliotéka oszlopos ideálterében áll adományára – illetve tágabban értelmezve: műveltségére és felvilágosultságára – utaló tárgyakkal körbevéve, az Aranygyapjas Rend ornátusában.

Endert, akit az osztrák biedermeier jelentős művészeként tartanak számon, bécsi akadémiai **tanulmányai idején a Széchenyiek számos feladattal látták el, szinte „házi festőként” alkalmazták:** a családtagokról arcképminiatűröket készített; a nagycekeni templomukba oltárképet festett.⁶⁵³ Az ifjú Széchenyi István magával vitte a festőt keleti utazására is 1818-ban (I/13. kép), hogy akvarellekben örökítse meg az út egyes állomásait, valamint a keleti öltözetű, pittoreszk alakokat. Amikor 1821-ben Széchenyi apja repre-

zentatív portréjának megfestése mellett döntött, Ender tanulmányai folytatása miatt már Rómában tartózkodott. A gróf felkérése levélben érkezhett. A kép készülése során a festő mindig így tarthatta a kapcsolatot megbízójával: a szükséges változtatásokat levelekben vitatták meg, amelyeket egy-egy *modello* – kompozíciós vázlat – kísért. Ezek alapján a gróf pontos fogalmakat alkothatott a készülő mű elrendezéséről, motívumairól, és kommentálhatta azokat.

Ebből a levelezésből ma három, Ender által a grófnak írt misszilis ismert: egyet 1823 novemberének végén írt, egy másikat 1824 elején, egy harmadikat pedig 1824 szeptemberében.⁶⁵⁴ **Ezek** a levelek nem a kompozíció kialakulásának kezdeteiről tudósítanak, hanem a festés közbülső állomásaiba engednek bepillantást; művész és megrendelő „alkotói kapcsolatába”. A mű készülésének ez a szoros felügyelete – a kompozíció formálódásának hónapokon keresztül tartó, ismétlődő véleményezése – egy főúri megrendelő (családja nyilvános reprezentációja iránti) felelőségére, a festővel való együttműködésére világít rá.

A leveleket kísérő kompozíciós vázlatok közül, úgy tűnik, egy sem maradt fenn. Ismert viszont két olyan akvarell-*modello*, **amelyek ugyancsak Széchenyi reprezentatív portréjának készüléséről tudósító, de a fentebb említetteknél korábbi levelet vagy leveleket kísérhettek, és a kompozíció formálódásának korai stádiumait dokumentálják** (nem elképzelhetetlen, hogy variánsok, azaz

párhuzamosan jöttek létre). Az egyikben (I/111. kép) olyan elrendezést, beállítást, pózt és drapériakezelést láthatunk, amely még barokk képi hagyományokból építkezett. Olyan előképekből, mint amelyeket az Aranygyapjas Rend tagjainak ábrázolásai jelentettek, például Jacob van Schuppen Savoyai Jenőt vagy Johann Gottfried Auerbach III. Károlyt ábrázoló portréja, illetve Johann Georg Weikert gróf Károlyi Antalt megjelenítő festménye (1791). A *modellón is ezekre* a barokk portrékra jellemző sajátosságok láthatók, mint például Széchényi önnön felajánlására

I/110 ■ **Johann Nepomuk Ender:** *Széchényi Ferenc az Aranygyapjas Rend díszöltözetében, 1823–1824*

I/111–I/112 ■ **Johann Nepomuk Ender:** Kompozíciós vázlatok Széchényi Ferenc egész alakos képmásához, 1823 körül



büszke, fejedelmi tartást idéző póza, pompás öltözkének, a drága anyagoknak érzéletes megfestése, illetve a karon lendületesen felhajtott köpeny. De a kompozíció kellékei is – a háttérbe tolt trónszerű karosszék vagy az előtérben álló asztal kialakítása – még barokk formákat mutat. Az **ornátus részletes kidolgozásához Apponyi Antal** (római követ) nyújtott segítséget a festőnek, bár lovagrendi öltözeteket bemutató sokszorosított grafikák⁶⁵⁵ is elérhetőek voltak a korban. A gróf vonásaihoz pedig azt az arcmást használhatta modellként Ender, amelyet (vagy egy azzal kapcsolatban álló művet) 1812 körül Joseph Karl Stieler festett, s amelyet aztán a nagy portréval együtt küldött vissza a megrendelőnek.

A másik *modello* (I/112. kép) ugyancsak 1823 novembere előtt készülhetett, de már a végleges alapelrendezést mutatja, attól a részletek és a kellékek tekintetében tér el. A gróf beállításának, testtartásának megváltozása a legszembeesőbb: már nem az alapításra büszke főúr áll a néző előtt, hanem az általa életre hívott intézmény jövőbeli hatását bizakodva fürkésző adományozó, aki a végleges olajképen is feltűnik. Az a váltás érhető tetten így a vázlatban, amely a barokk főúri portrék képi toposzaitól való eltávolodásként és a klasszicizmus reprezentatív, a nyilvánosság elé szánt portréfestészetének sajátosságai felé fordulásként írható le. Utóbbinak a magyarországi festészetben egyik első példája éppen Ender kivitelezett olajképe. Egy színvilágában hűvösebb, formanyelvében letisztultabb, elegáns képi világ jelenik meg rajta, visszafogott drapériakezeléssel, néhány berendezési tárgy megformálása tekintetében pedig az empire ízlésvilágát is hirdetve.

A gróf műveltségére utaló kellékeket viszont Kazinczy Ferenc sokallta: „A’ kép lelkesen van gondolva ’s igen helyesen, igen szépen végezve, ’s mutatja a’ nagy, a’ nemes lelkű halandót, a’ nemzet’ örök büszkeségét, de el van halmozva a’ tudományok attribútumaival. A’ hős, felelevenedvén, **ki nem tudna jönni ezen holmik rettenetes sokasága közzül.**”⁶⁵⁶ Későbbi reprezentatív port-

rén már maga Ender is jóval kevesebb magyarító részlettel élt. Klemens Wenzel Lothar von Metternich herceget ugyancsak az Aranygyapjas Rend ornátusában ábrázoló és a bécsi Képzőművészeti Akadémia számára bő tíz évvel később festett egész alakos képmásáról például már eltűnt ez a fajta zsúfoltság, noha a mű szinte megismételte a Nemzeti Múzeumban található portré elrendezését (I/113. kép).

Széchenyi Ferenc reprezentatív olajképét a festő 1824 őszén küldte Rómából Pestre. A megrendelő, Széchenyi István szerint az sokáig méltatlan körülmények közt lógott a múzeumban.⁶⁵⁷ A Pollack-féle épület befejezése után került végleg-

I/113 ■ Johann Nepomuk Ender: *Klemens Wenzel Lothar von Metternich herceg az Aranygyapjas Rend ornátusában*, 1835



ges helyére, a Széchényi-terembe. 1859-ben Bohus Jánosnak, Arad megye 1848–1849-es főispánjának a felesége, Szógyény Antónia indított gyűjtést az „ország nagylelkű hölgyei között” a helyiség berendezésének egységes kialakítására, hogy az alapító tisztelete méltó környezetet kapjon. Ennek eredményeképpen készült el Ybl Miklós tervei alapján a terem Magyarország vármegyéinek címereivel díszített faburkolata, amelybe

illő módon építették be Ender képét is; a falak mentén futó szekrényekbe pedig a Széchényi-könyvtár legfontosabb és legdíszesebb kiadványai kerültek.⁶⁵⁸ A terem, amely 1865-ben nyílt meg a nyilvánosság előtt, Széchényi István halála után az órá való megemlékezés tereként is szolgált. Így a család két prominens tagjának nemzeti „kegyhelyévé”, egyfajta lieux de mémoire-rá vált, egészen az 1890-as évekig.

Magánmegrendelésű portré

A világi képzőművészetet itthon a Pesti Műegylet kiállításainak megindulása előtt – mint az előző fejezetben láttuk – elsősorban a különféle intézmények nyilvános arcképgyűjteményei vagy a magánházakat hagyományosan díszítő családi portrék képviselték. Megfigyelhető, hogy a vármegyházán vagy a városházákban kiakasztott portré mesterét a megye közönsége hamar foglalkoztatni kezdte. A portrék iránti növekvő igényt eleinte hagyományosan külföldi vándorfestők elégítették ki, változó minőségben. Ők a megbízások elvégzése után elhagyták az országot, így különösebb hatással a magyar művészetre nem voltak. Vándorló művészek a magyarok között is akadtak, ez sokáig a legeredményesebb módja volt a megbízások megszerzésének. Az igényesebb megrendelők azonban – mind a magán-, mind a közéleti portrék esetében – inkább Bécs vezető művészeit bízták meg, **ahogy ezt Kazinczy Ferenc sokat idézett megjegyzése is jelzi: „a’ ki magát festetni akarja, menjen Bécsbe Fügerhez vagy Kreutzingerhez.”**⁶⁵⁹ Heinrich Friedrich Fügertől származik az egyik legszebb magyar íróportré – amely később közgyűjteménybe került –, az 1808-ban Batsányi Jánosról készített alkotás (I/124. kép). A bécsi művészek által magyar magánmegrendelésre készült képmások közül kiemelkedik Friedrich von Amerling Széchényi Istvánt ábrázoló festménye (I/114. kép), illetve az az 1833-ban készült kiváló arckép, amelyen a festő Széchényi barátját, gróf Waldstein Jánost örökítette meg spanyol kosztümben (I/115. kép). A külföldi

festők közül néhányan – betöltve a hiányzó magyar mesterek helyét – véglegesen le is telepedtek itt. Közülük a már említett Stunder Jakab és **Donát János Kazinczy Ferenc ösztönzésére érkezett hozzánk.** Irodalmi munkássága mellett Kazinczy

I/114 ■ Friedrich von Amerling: *Széchényi István*, 1834





I/115 ■ Friedrich von Amerling: *Waldstein János spanyol kosztümben*, 1833

– mint ismeretes – a hazai képzőművészeti közélet kialakításának feladatát is felvállalta. Leveleiben gyakran hangoztatta a portréképzés fontosságát, s igyekezett is jó alkotókat megnyerni Magyarország számára. A koppenhágai születésű Stunder vonzó és intim felfogású *Önarcképe* munka közben ábrázolja a festőt, s számos portréját őrzik a felvidéki múzeumok is. Donátra, aki a bécsi akadémia elvégzése után a császárvárosban működött, Kazinczy 1806-ban figyelt fel. Lelkesen ajánlotta baráti körének is a festőt, aki az 1810-es évek elejétől haláláig Pesten működött.⁶⁶⁰ A Kazinczyról készített, finoman klasszicizáló, elegáns képmással (1812) az ábrázolt is elégedett volt. Donát arcképeit – mint például Prónay Ifigénia, Amélia és Antónia (1816–1817) vagy Bihari János cigányprímás képmását (1820) – érzékeny, bensőséges megformálás jellemzi. 1825-ben festett, semleges háttérű *Önarcképén* Donát egyszerű, de jólérről árulkodó polgári ruhában látható. Karakteres, finoman szépítő arcképei a romantikába hajló klasszicizmus jegyében, természetű felfogásban készültek. Ő volt az első,

hosszú ideig Magyarországon tevékenykedő, akadémiai művész, aki portréfestésből élt (I/116. kép).

Donáttal egy időben, 1812-ben Svájcból érkezett **Wilhelm Egger (Egger Vilmos)**, aki eredetileg tornatanárként került Pestre. Az ő munkája az egyik korai, kvalitásos polgárportrénk, Bene Ferenc orvosprofesszor polgári ruhás képmása (I/117. kép). 1820-ban Friedrich Lieder (Lieder Frigyes) bécsi miniatúrfestő is Pesten telepedett le, s dolgozott itt haláláig. Lieder egyébként már a 19. század első éveiben is készített magyar arisztokraták megbízásából portrékat Pesten, Pozsonyban és Nagyszombatban. *Önarcképe*, mely **Kubinyi Ágoston**, a Nemzeti Múzeum igazgatójának felhívására a Nemzeti

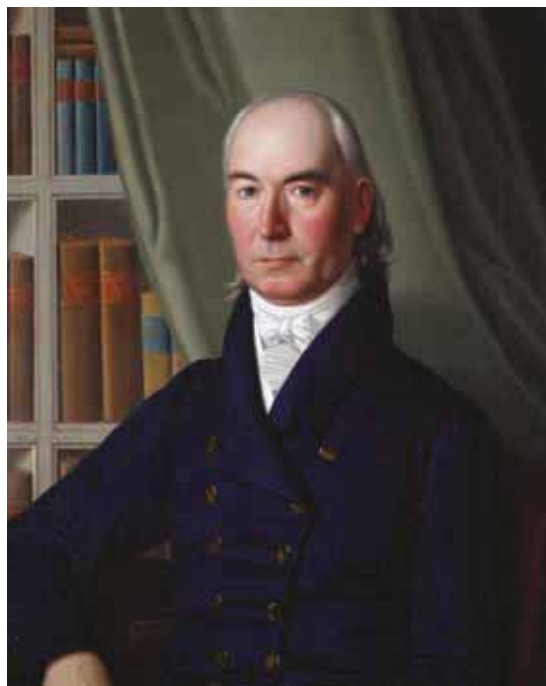
I/116 ■ Donát János: *Joseph Gottfried Pargfrieder*, 1815



Képcsarnok számára, ajándékként készült, kiváló művészportré. Kubinyi Ágostont örökítette meg egyik fő műve, a biedermeier realiztikus irányára jellemző, reprezentatív portré, melyet 1852-ben a Pesti Műegyletben mutatott be.

A nálunk letelepedett, sikeres külföldi festők közé tartozott az 1836-ban ideérkező itáliai Giacomo Marastoni (Marastoni Jakab), a reformkori pesti művészeti élet egyik vezető egyénisége.⁶⁶¹ Bár hosszú éveket töltött a velencei akadémián, anatómiai tudása bizonytalan volt. Ám színes, finom érzékiséggel fűszerezett egyéni stílusa nagy hatással volt a hazai festőkre, s kivívta a közönség elismerését is. Megrendelői elsősorban a pesti polgárság tehetősebb tagjai közül kerültek ki – megörökített például vasgyárost és cukorgyárost is. Portréfestészetének jellegzetes darabja Friedrich Ferenc vívómester romantikus képmása, melyen az ábrázolt ingujjban, kezében mesterségének attribútumával jelenik meg (I/118. kép). Marastoni a legelső hazai fényképészek egyike volt: a festményeknél jóval olcsóbb fotográfia széles rétegeket vont be a portrémegrendelők körébe.

I/118 ■ Marastoni Jakab: *Friedrich Ferenc vívómester*, 1837



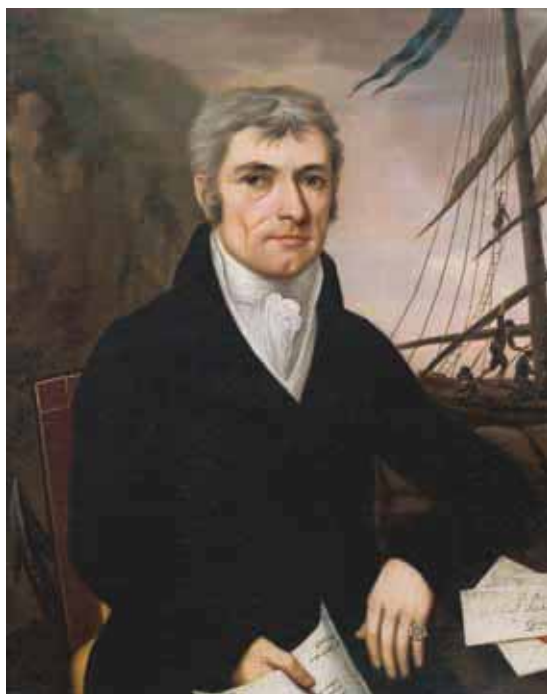
I/117 ■ Wilhelm Egger: *Bene Ferenc orvosprofesszor*, 1825

A fentebb említett – de természetesen ezeken kívül sok más –, magánmegrendelésre készült kvalitásos képmások közül az idők során több is közgyűjteménybe került, az ábrázolt személy fontossága vagy a mű kiemelkedő minősége miatt. Ezek a portrék többnyire meg is őrződtek az utókornak, míg a magánkézben maradtak jórészt elvesztek.

A 19. század elején a legtöbb magyar származású portréfestő Pozsonyban, a Szepességben, Délvidéken és Pest-Budán tevékenykedett. Pozsonyban az országgyűlések alkalmával az átmeneti jelleggel odagyülekezett művészek megrendelőkre találhattak a követek között. A Szepességben, Lőcse és Késmárk környékén tevékenykedő festők az országosan elismert Czauzík József köré csoportosultak. A század első felében a magyar születésű, akadémiai képzettséggel rendelkező mester még ritka volt, ezek egyike Czauzík, aki a bécsi Képzőművészeti Akadémián Hubert Maurernél tanult. Anatómiai tudása és kompozíciós készsége művészeti tanulmányai ellenére sem volt tökéletes, a kompozíció esetlensége jellemzi *Jakobs Gusztáv báró és felesége, Matild* című bensőséges kettős portréját (1840 körül), amelyen a férjet házikabátban, kezében csibukkal láthatjuk.

Czauczik a klasszicizmus szellemében modelljeit – a szintén a Szepességben működő Stunder Jakabhoz hasonlóan – gyakran mitológiai jelmezben örökítette meg, illetve az új, érzékeny természetszemlélet jegyében a szabad természetben ábrázolta. Az utóbbiak közé tartozik a *Három fivér* (1828) vagy a *Prihradny János Dániel és családja* című csoportportré (elpusztult).⁶⁶² A Czauczik-kör tagjai közül sok portrét festett a bécsi akadémiai képzettségű Ginovszky József és Tibély Károly – utóbbi feltehetőleg csak Czaucziknál képezte magát. Ginovszky később vadászfestőként a bécsi udvarban tevékenykedett.

A Felvidékről származott Stunder Jakab tanítványa, az erőteljes, egyéni hangú, erős, sötét koloritú képeket készítő Rombauer János is.⁶⁶³ *Az Ifjú tájban* című portréja (I/119. kép) háttérének romantikus angolkertje a korban modern természetszemlélet elterjedését jelzi. Az ábrázolt foglalkozására utaló tengeri kereskedelmi hajó látható Steinhübl Sámuel eperjesi kereskedő arcképének háttérében⁶⁶⁴ (I/120. kép).



I/120 ■ Rombauer János: *Steinhübl Sámuel*, 1804



I/119 ■ Rombauer János: *Ifjú tájban*, 1804

Rombauer két évtizedes szentpétervári tartózkodása alatt, 1821-ben festette meg Fessler Ignác Aurélnak, a szentpétervári evangélikus egyház szuperintendensének a portróját (1821), melyet 1840-ben – a festőelődök tiszteletének jegyében – a Pesti Műegylet első tárlatán is bemutatottak. Rombauer 1824-es hazatérése után a megrendelői elsősorban az eperjesi polgárok és a környékbeli nemesek voltak.

Pozsonyi származású volt a süketnéma Balassa Ferenc, aki Bécsben, Münchenben és Rómában tanult, kimagasló tehetségét egyetlen ismert műve, *Önarcképe* (1821 körül) bizonyítja. Balassa Bécsben működött, és művei elvesztek számunkra, csak annyit tudunk róla, hogy 1843-ban egy történelmi képet állított ki a Pesti Műegylet tárlatán.

A felvidéki portrék némely szempontból különböznek az ország egyéb tájainak festményeitől. **A Szepességben készült képeken például gyakoribb a polgári ruha, mint az ország más részein, ahol az ábrázoltakat általában díszmagyarban örökítik meg, s még a polgári portrékon is a fekete atilla a megszokott viselet.**

I/121 ■ Melegh Gábor: *Franz Schubert*, 1827

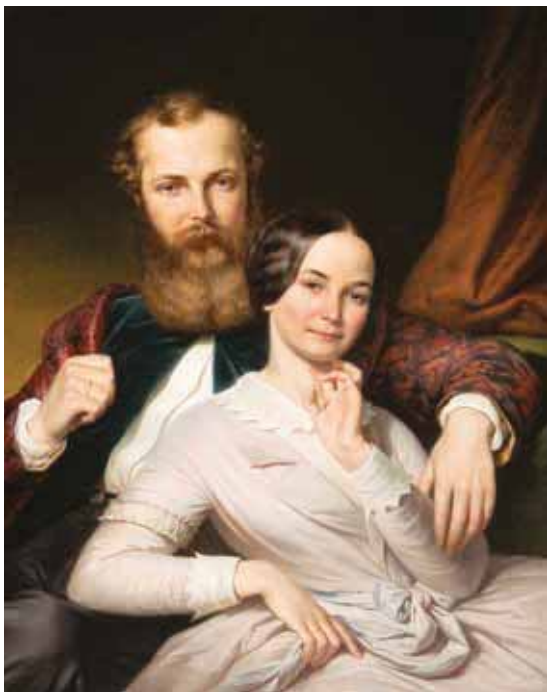


A Délvidékről származó, fiatalon elhunyt Melegh **Gábor Bécsben Franz Schubert baráti köréhez tartozott**, akit 1827-ben a magyar romantika egyik fő művének számító, kiváló portrén meg is örökített⁶⁶⁵ (I/121. kép).

A 19. század elejétől fejlődésnek indult s egyre inkább nemzeti jellegűvé vált Pest-Buda kulturális élete, melynek fontos része volt a képzőművészet. A pesti festők ebben az időben elsősorban a régebben betelepedett és meghonosodott művészcsaládokból kerültek ki. A Schöfft (Schoefft) dinasztia tagjának, Schoefft Ágostonnak európai utazásai után – mint láttuk – gróf Széchenyi István adott megbízást portréja elkészítésére. A festő később Bukarestbe és Konstantinápolyba utazott, majd Kelet-Indiába jutott. Kiváló portretista volt, bukaresti működésének emléke **Alecu Ghica fejedelem kis méretű arcképe** (1836) és egy sorozat a román előkelőségek köréből. *A Nő vörös legyezővel* című képe (1835) gazdag tájképi háttérrel rendelkező, kvalitásos portré, melynek frissessége a fiatal mestert a legjobb bécsiakkal egyenrangúnak mutatja. Legtöbb portróját indiai útján készítette maharadszákról és magas rangú katonákról, alkalmanként a Széchenyi-arckép jellegzetes pózában. Schoefft Ágoston fő műve *Lahorei udvar* című monumentális csoportportré (első változat: 1841), mintegy száz valóság-hűen megfestett szereplővel, melyhez hasonló megközelítésű képet a magyar művészetben – Barabás *A Lánchíd alapkövetétele* című művét (II/26. kép) kivéve – nem ismerünk.

A Pesky művészdinasztia tagjának, Pesky (Peschky) Józsefnek az arcképei – mint *Önarcképén* (1838) és felesége arcképén (1838) láthatjuk – simasággal, különleges, szétporló, a kontúrokat feloldó ecsetkezelésükkel tűnnek ki.

A művészeti élet kibontakozásának hatására néhány külföldön tartózkodó magyar mester is hazaérkezett. 1836-ban tért vissza az addig külföldön tanuló Kozina Sándor. József nádor a magánpénztárából néhány magyar művésznövendéknek ösztöndíjat folyósított,⁶⁶⁶ köztük **Kozinának is, akinek ma már csak néhány műve ismert.** Közéjük tartozik Zalabéri Horvát Ferenc portréja (1840-es évek), a magyar romantika egyik csúcsteljesítménye. A festő *Önarcképe* 1832-ben Firenzében készült, a város látszik a kép



I/122 ■ Weber Henrik: *Mosonyi Mihály zeneszerző és felesége*, 1840-es évek



I/123 ■ Barabás Miklós: *Önarckép*, 1841

hátterében is. Kozina később Oroszországban tevékenykedett (I/10. kép), Schoefft Ágoston az 1850-es években Szentpéterváron találkozott vele.

Schimon Ferdinánd festő-operaénekes, Beethoven arcképfestője Münchenből jött haza. A „bajor udvari dalnok” 1840-ben nyugdíjba ment, és a pesti sajtóban hirdette ajánlotta művészetét a közönségnek.⁶⁶⁷ Sok megbízást kapott, a Pesti Műegylet kiállításán őt, már Pesten festett portréval jelent meg. **Bár fennmaradt Önarcképe** (1843) biztos kezű, lelkes mesternek mutatja, anyagi számításai meghiúsultak, ezért két éven belül visszament Münchenbe.

Lestyán János kismester mintegy tíz évig tartózkodott Pesten, nem sikerült azonban itt karriert csinálnia. Horváth Jánosné arcképe (1835) megfestésekor Lestyán még növendék volt a bécsi akadémián, a divatos ruhát viselő asszony képén látni is lehet a festő kezének bizonytalanságát. **Ennek a biedermeier polgári portrénak akár párja is lehetne Weber Henrik**⁶⁶⁸ életképszerűen megfogalmazott *Pesti polgára* (1840-es évek). Weber 1843-ban tért haza Münchenből, és végleg le is te-

lepedett Pesten. Az olvasó figura Pest városának régi német polgári rétegéből származik, melynek minden külső jegyét viseli. Weber festette a magyar biedermeier művészet egyik legszebb kettős **portréját**, *Mosonyi Mihály zeneszerző és felesége* képmását is (I/122. kép).

Az 1840-től évente megrendezett műegyleti kiállítások, amelyekre az egész országból küldtek alkotásokat, hamar a fővárost tették az ország művészeti központjává. Bár a portré a tárlatokon még sokáig vezető műfaj volt, megítélése ekkor már ellentmondásos. A kortárs műkritikák, művészeti ismertetőik szerzői gyakran helytelenítik, ha egy művész csak **a puszta kenyérkereset miatt portréfestéssel foglalkozik**, ahelyett, hogy magasabb művészi ambíciói volnának, és a cselekményes kompozíciók felé fordulna.

Mindezekon túl a reformkor időszakában a legjelentősebb portréfestő egyértelműen Barabás Miklós. A világlátott, iskolázott, sok nyelven beszélő nemesi értelmiségi festő a liberális nemesi reformnemzedéknek megörökítője és egyenrangú társa volt.

1841-ben készült Deák Ferencet ábrázoló képmása, amelyet a politikus egyik pesti tartózkodása alkalmából Wesselényi Miklós számára, baráti ajándékként festetett. A mű mindvégig zárt körben maradt, sokszorosított változata nem ismert. Kifejezetten a nyilvánosságnak szánt reprezentatív alkotás Barabás nagy méretű *Önarcképe*, amelyet az 1842-es kiállításon mutatott be (I/123. kép). A portrén a választékos megjelenésű festő kezében feltűnik mappája és rajzja, mesterségének attribútumai.

A mű Barabás ars poeticája s egyben az új művésznemzedék születő öntudatának bizonyítéka. A festmény nagyvonalú eleganciája azt sugallja, hogy a magyar liberális nemesség fejlődésének egyik lehetséges útja az értelmiségivé-művésszé válás. Barabás portréfestői munkássága a 19. század végéig töretlen. Teljes oeuvre-jének felmérése – melynek jelentős részét tették ki a társadalom legkülönbözőbb rétegeinek tagjairól készített képmások – még nem történt meg.

■ HEINRICH FRIEDRICH FÜGER: BATSÁNYI JÁNOS

A 18. század második felében az allegorizáló attribútumokkal, szimbolikus képi utalásokkal kiegészített barokk arcképekkel szemben Európában a puritán angol portréfestészet kezdett teret nyerni: az ábrázolások a személyiség bemutatására koncentráltak. A Batsányi János költőt, irodalomszervezőt⁶⁶⁹ ábrázoló első ismert port-

rét 1799-ben a bécsi Karl Hermann Pfeiffer metszette rézbe a költő belső baráti köréhez tartozó Vinzenz Georg Kininger rajza után (I/125. kép). A kép a költőt – a Sturm und Drang korszakának a rousseau-i rajongáshoz kapcsolódó szentimentális természetszemléletével összhangban – vadregényes tájban, egy fa alatt ülve ábrázolja.⁶⁷⁰

I/125 ■ Karl Hermann Pfeiffer – Vinzenz Georg Kininger: *Batsányi János*, 1799

I/126 ■ Johann Niedermann: *Batsányi János*, 1802



Batsányi következő ismert – mind megformálásában, mind kompozíciójában a Kininger–Pfeiffer-féle metszetre hasonlító – arcképét 1802-ben a bécsi Johann Niedermann készítette (I/126. kép), a költő menyasszonya, Gabriele von Baumberg 1800-ban festett portréja párdarabjaként. A ligetes erdőben üldögélő, kezében könyvet tartó, rizsporos parókás, copfos Batsányi érzékeny, természetszerető költőként mosolyog a nézőre.

Batsányi harmadik ránk maradt arcképét 1808-ban festő barátja, Heinrich Friedrich Füger készítette (I/124. kép).⁶⁷¹ A festő először – 1807-ben – Gabrielét festette le, a Bécs Sapphójának nevezett költőnőt kezében hárfával ábrázolva.⁶⁷² 1808-ban készítette el a portré párdarabját, Batsányi arcképét, melyen a két korábbi portré táji háttérét sárgásbarna, a költő sötétzöld, zsinóros, prémgalléros kabátjával harmonizáló drapéria váltotta fel, a szemlélő figyelmét az arcra irányítva. Ugyanezt a célt szolgálta az is, hogy a korábbi derékképek helyett a portré egy szűkebb mellkivágatot mutat, s hogy eltűnik a könyvet tartó kéz: a könyvek és egy irattekercs a kép háttérébe került.

A Batsányit és Gabriele von Baumberget ábrázoló arcképek formai szempontból magánhasználatra készültek, hiszen párdarabként férj és feleség szembenéző családi portréjának évszázados hagyományát követték. Mint Batsányi 1811. február 8-án Párizsból feleségéhez írt leveléből kiderül, el is láttak magánfunkciókat:

„Itt áll arcképed szemeim előtt és én ébren is érzem szellemednek, nemes lelkednek közellétét. Remélem, te is sokszor érzed az enyémet, legalább akkor, ha Füger mesteri keze által alkotott arcképeket hosszasan, figyelmesen vizsgálod.”⁶⁷³ Batsányi 1810. február 26-án Párizsból feleségéhez írt levele ugyanakkor arról tanúskodik, hogy a képeket kettejük, az utókor által majdan tisztelt emlékműveinek szánta. „Füger két nagy képét őrizd meg jól [...] Eljöhet az idő, midőn azokat nemcsak mint műbecsű alkotáso-



I/124 ■ Heinrich Friedrich Füger: Batsányi János, 1808

kat fogják megbecsülni. Mert hiszen nem mind azokat, akik meghaltak, lehet örökre elfeledni és eltemetni. S minekünk kettőnknek jobban mint valaha kell reménykednünk, és lelkünket az igazságtalanságok és gyűlölködő szenvedélyek hatalmasaival szemben azzal a hittel kell megerősítenünk, hogy utánunk jövő nemesebb lelkek képmásainkban tisztelni és becsülni fogják emlékünket.”⁶⁷⁴

Ezzel a feltehetően már a kép megrendelésekor megfogalmazott szándékkal hozhatjuk kapcsolatba a két kép – de különösen a Batsányi-portré – formai sajátosságait is. Bár a magán-



I/127 ■ Batsányi János. Illusztráció
a *Vasárnapi Ujságban*, 1894

illetve a nyilvános szféra számára készülő műveknél általában eltérő művészi eszközöket használtak a festők, Batsányi magáncélokra készült arcképe inkább a nyilvános használat formai kritériumainak – idealizálás, heroizálás, a magánszférára utaló attribútumok és háttér elhagyása – felelt meg.⁶⁷⁵ A privát funkciónak megfelelő viszonylag kis mérete ellenére az ábrázolás módja monumentalitást, reprezentativitást sugall, s a képen a személyiség lenyomatát őrző individuális vonásokkal szemben az elvont eszményképet kifejező idealizáló törekvések kerültek túlsúlyba. Az, hogy Batsányi korábbi arcképeinek személyességét, érzékenységét Füger munkáján egy idealizált hős eszményítő, heroizáló ábrázolása váltotta fel, a kortársaknak is feltűnt. „Az a' Bécsi Úr, a' ki-

től az említett hírt vevém, megengedte, hogy elhozzam tőle a' B.[atsányi] Képét John által Füger után. Az annyira idealisált, hogy B-ra [Batsányira] alig lehet ismerni. S haragszik, szenved, mint a' tragicus Schiller büszkje”⁶⁷⁶ – írta Kazinczy 1815 nyarán Döbrentei Gábornak. Az idealizáló szándékot Kazinczy levelének más részében is említi: „Füger ezen annyi erőt akara adni a' fejnek, hogy Bra [Batsányira] nehezen lehet rá-ismerni.”⁶⁷⁷ Talán nem véletlen, hogy Batsányi portréja Füger arcképei közül típusában Horatio Nelson képmásával⁶⁷⁸ rokonítható, ami első látásra mehökkentő, hiszen – ahogy Füger modern monográfusa megjegyzi – **nehéz elképzelni két olyan személyt, akinek élete és világnézete eltérőbb lett volna.**⁶⁷⁹ Nelson, a sikeres, egész Európában elismert hadvezér engesztelhetetlenül gyűlölte a jakobinusokat és a **forradalmat, Batsányi, a francia forradalom és Bonaparte híve pedig nézetei miatt a börtönt is megjárta.** A két arcképen azonban közös a – Batsányi portréján talán még erőteljesebben jelentkező – heroizáló szándék. Batsányi Friedrich Johnnal 1808-ban vagy 1809-ben arcképéről rézmetszetet készíttetett, talán azért, hogy verseinek tervezett kiadásához illusztrációként használja fel.⁶⁸⁰

Füger Batsányi-portréja sajátos átmenetet jelent a magáncélú, illetve a nyilvánosságnak szánt arcképek között. Bár a két szféra a 19. század első felében eltérő igényeket és funkciókat elégített ki, számos kapcsolódás, átjárási lehetőség alakult ki közöttük. Az ún. barátságportré például alapvetően magáncélokot szolgált,⁶⁸¹ az egymásnak küldött arcképek kölcsönösségével azonban már fontos szerepet játszott egy szűkebb közösség – mint az egy ideológiát vagy művészi eszményt képviselő emberek – csoport-reprezentációjában is. Ha pedig a magáncélra készült portré könyvillusztrációként sokszorosítva a tágabb közösséghez is eljutott, nyilvános funkciója – a kulturális emlékműállítás szándéka, illetve egy virtuális nemzeti irodalmi-művészeti panteon létrehozása – került előtérbe. Így

lett a Batsányi-portréről készült metszet a költő által kiadott, tehát a nyilvánosságnak bemutatott versek címlapelőzéke.⁶⁸²

A nyilvánosságnak szánt hivatalos képként alakult Batsányi portréjának sorsa is: a két Füger-festményt a házaspár Bécsből linzi száműzetésébe⁶⁸³ is magával vitte, ahonnan Batsányi a maga arcképét az 1820-as években gyerekkori barátjához, Juranics László pécsi kanonokhoz küldte. Juranicsnak a költőhöz írt egyik leveléből megtudjuk, hogy a lakása központi részén felfüggesztett arcképnek sok látogatója volt: a **portré ezzel köztes helyet foglalt el a magánszfé-
ra és a nyilvános bemutatás között.** A kép a látogatók tekintetét már a legelső szobába való belépéskor magához vonzotta, Juranics tehát szinte a lakás szakrális centrumává tette, amilyen egy múzeum legértékesebb darabját bemutató főhely vagy egy templom oltára.⁶⁸⁴

Az arckép Juranics 1850-ben bekövetkezett halála után, 1851-ben a Magyar Nemzeti Múzeumba került. A kép tehát hat évvel a költő halála után a nemzeti művelődési panteon szerves része, a róla készült rézmetszet révén pedig Batsányi ábrázolásainak napjainkig meghatározó ikonográfiai előzménye lett. Füger portréjának litografált másolata jelent meg az 1860-as években az **Arany János által szerkesztett Koszorú** 15 hazai író-költő arcképe között,⁶⁸⁵ s ezzel az ikonográfiai típussal találkozunk a *Vasárnapi Ujságban* közzétett fametszeten is⁶⁸⁶ (I/127. kép). A 19. században a nyilvános, közösségi terekbe szánt, az „örökkévalóság” igényével létrehozott arcképek célja az volt, hogy követendő példát állítsanak az utókor elé. Batsányi saját magát helyezte el ezzel a képpel a nemzeti művelődési panteonban, s tette a festményt költői életműve emlékjelév.

■ A VEDUTA ÉS AZ IDEÁLIS TÁJFESTÉSZET HAGYOMÁNYA

A 17. század elejétől a tájfestészet kétféle felfogásra érvényesült. Az egyik az ún. ideáltáj, amely eklektikus módon többféle helyről vett táji elemeket szerkesztett össze szigorú kompozíciós elvek szerint. Topografikus szempontból kiindulási alapja a római Campagna, ókori épületmaradványaival és idilli pásztoréletével. Ez a táj szolgált háttérül a történelmi jeleneteknek, beleértve a bibliai témákat, a szentek történeteit és a mitológiai jeleneteket is. E tájtypus első kiemelkedő művelői a bolognai Carracciak, tanítványuk, **Domenichino (Domenico Zampieri)** és a római tanulmányúton tartózkodó franciák, Nicolas Poussin, valamint sógora, Caspard Dughet, illetve a műfaj talán legismertebb képviselője, Claude Lorrain.⁶⁸⁷ **Tájfelfogásuk forrásait a humanisták irodalmi hagyományaiban, Giovanni Pietro Bellori és Giovanni Battista Agucchi írásaiban leli fel a művészetelméleti irodalom.**⁶⁸⁸

A tájábrázolás másik nagy vonulata a holland vagy németalföldi tájfestészet: az alacsony hori-

zont fölé magasodó égbolttal, melyen a felhők játékát, a fény és árnyék váltakozását ragadják meg a festők, mint például Jan van Goyen vagy **Salomon van Ruisdael.** Az első esetben az ábrázolás tárgya egy boldog Árkádia fiktív képe, amelynek megalkotásánál a festő egy előzetes ideálhoz alkalmazkodik. Forrása a „locus amoenus” („kedves vagy kellemes vidék”) ókori irodalmi hagyománya idilljeivel, vergiliusi eklogáival és pásztori dalaival. Az aranykor bukolikus világát, a békés természeti létet idéző festményeket tágas és távoli tereket összefogó kép kivágatok s ebben mozgó kicsi alakok jellemzik, a világ térségét és monumentalitását szemléltetve. A második tájképtípusban erőteljesebb szerepet kap a topográfia, a konkrét táj „portrészterű” ábrázolása.⁶⁸⁹ Az Itáliát felkereső holland tájfestők, mint például Jan Both, Nicolaes Berchem, Herman van Swanevelt, Philips Wouwerman és Antoine Waterloo a két típus összeolvasztására törekedtek.⁶⁹⁰

A **barokk korban a tájfestészet szilárd helyet foglalt el a festészeti műfajok hierarchiájában,** noha nem számított „magasabb” műfajnak. A festők eldönthették, hogy a reális topográfiát, azaz a külön-

böző tájak jellegzetességeit választják képeik témájául, vagy ideáltájakat alkotnak. Ez a kettősség **megfelel a Roger de Piles által megkülönböztetett „egyszerű” igazságok vagy „ideális” igazságok különbségeinek.** Piles fogalmazásában a tájfestészet két iránya különböztethető meg: a heroikus stílus és a pasztorális stílus.⁶⁹¹ Míg a heroikus irány esetében a kép a természet hatalmas, különös, lenyűgöző és magasztos voltát szemlélteti, melyet akár a „tragikus” stílusfogalommal is kapcsolatba hozhatunk, a **második esetben a táj természetes állapota a képek témája** (pittoreszk). Az ideális-heroikus és a pittoreszk táj közötti különbség a 18. század második felében alapvetően meghatározta a választható tájfestészeti irányokat. Az érzékenység művészettelfogásának jegyében nagy tisztelete volt a holland festészet heroikus irányának; Allaert van Everdingen északi tájai vagy Jacob van Ruisdael képei, mint például a drezdai képtárban lévő, számtalanszor lemásolt **Zsidó temető** című műve (1660 körül), megfeleltek a heroikus iránynak, amely még a romantika és a biedermeier tájfestészetében is érezte hatását. **A heroikus, „fenséges” és pittoreszk tájképek különböző változatai** – például a vihar (**tempête**) és a szélsend, nyugalom (**calme**) – nemegyszer páros ábrázolásokként kerültek a gyűjtők szalonjaiba; mint az a francia Claude Joseph Vernet, illetve az osztrák Michael Wutky életművében oly gyakori. Gavin Hamilton angol históriafestő külön sorozatot festett a Vezúv-kitörésekről, képeiről metszetes publikációk sora készült.⁶⁹² A lisszaboni (1755) és messinai (1783) földrengés, és a Vezúv kitörései nyomán megszorodó katasztrófaábrázolások egyrészt a geográfia iránti érdeklődés megélnkülését jelezték – az ezzel kapcsolatos metszetes kiadványokat geológiai esztétícizmusnak is nevezik⁶⁹³ –, másrészt a páros tájképek kifejezték a változó emberi hangulatokat vagy a sors lehetőségeit.

A 18. századi tájfestészeti gyakorlatban bizonyos eklekticizmus figyelhető meg az előképek, illetve a modor megválasztásakor. A Drezdában is működő Wilhelm Ernst Dietrich gen. Dietricy a megrendelő kívánsága szerint hol holland, hol francia vagy itáliai minták nyomán festette képeit. A Magyarországon is tevékenykedő Wolfgang Köpp a história műfajába tartozó oltárképeit Maulbertsch nyomán festet-

te, tájképeinél azonban inkább holland előképeket követett (I/128. kép). A mintaképek tehát a műfajon belül egyfajta modust jelentettek.⁶⁹⁴ A stílusokon és műfajokon belüli változatok bizonyos témák megfestési módját is nagymértékben meghatározták. A Közép-Európában s ezen belül a Habsburg Birodalom vidékein oly népszerű „hollandizmus” például mind a zsánerfestészet, mind a tájbárázolások terén érvényesült.⁶⁹⁵

A modus témához kötöttsége nem állt feltétlenül kapcsolatban a megrendelő társadalmi státuszával; a holland – realiztikus – előképek alkalmazása mögött sem a társadalmi keretek változásai vagy a polgárosodás tendenciái álltak, mint azt például Arnold Hauser feltételezte.⁶⁹⁶ A „hollandizmus” ízlésében fogant művek vásárlói és gyűjtői nem polgárok voltak, hanem főként az udvari nemesség és főpapság képviselői, amint ez jól megragadható báró Brukenthal Sámuel Bécsben keletkezett, majd Nagyszébenben felállított képgyűjteményénél, vagy gróf Viczay Mihály 18. század második felében, Hédervárott kialakított galériája esetében is.⁶⁹⁷

Annak ellenére, hogy Bécsben a 18. század végén a Képzőművészeti Akadémia tájfestészeti osztályán az oktatás alapvető célja a klasszikus ideáltáj megalakítása volt, a tájfestészettel ismerkedő kezdő növendékek nemcsak Claude Lorrain képei után készített metszeteket másoltak, hanem holland festők műveit is. Az akadémia 1783-tól bekövetkezett átalakítása nyomán két nagy osztályt képezett a história- és a tájfestészeti szak, mely utóbbinak a professzora Johann Christian Brand volt. Az ő rajzai és metszetei, valamint a Jakob Matthias Schmutzer által készített és az akadémiának átadott metszetek és mintarajzok mellett a növendékek többek között **Philips Wouwerman, Nicolaes Berchem rézmetszeteit, Herman van Swanevelt italianizáló rajzait, Ruisdael képeit és metszeteit másolták, majd tanulmányaik egy fázisában Bécs környékén rendszeres tájrajzolású gyakorlatokon is részt vettek.**⁶⁹⁸ A különböző típusú tájfestészeti példákon keresztül a műfaj különböző modusaival is megismerkedhettek.

Közép-Európában a 18. század vége felé a tájfestészet három fő iránya különböztethető meg. A klasszikus (italianizáló) tájfelfogás nem csupán a Rómát felkereső festők műveit jellemezte, hanem



I/128 ■ Wolfgang Köpp: *Hegyvidéki táj távol, halászsokkal, 1780-as évek*

a bécsi akadémia Bécsben maradt díjazottjainak alkotásait is. Franz Rechberger, Lorenz Adolf Schönbberger, Johann Kniep, Josef Rebell vagy Johann Nepomuk Schödlberger például az 1800 körüli években klasszikus árkádiai tájakat készített. A tiroli származású Joseph Anton Koch svájci vándorévek után 1784-től Rómában élt és ott az emelkedett modor jegyében alkotta meg hegyvidéki tájait, kifejlesztve a „heroikus tájkép” sajátos, nazarénus variációját. A birodalom különböző vidékeiről Itáliába törekvő festők megismerkedhettek a francia és az angol festészet ott tartózkodó képviselőivel: Itália a 19. század első felében a tájfel fogások terén számos hatás átvételét, összeolvadását tette lehetővé.⁶⁹⁹ A párizsi Képzőművészeti Akadémia 1817-től kimondottan a „paysage historique” műfajának támogatására külön római ösztöndíjat alapított. Az e műfajban készült tájképekhez szorosan hozzátartozott a staffázs, az egyes költészeti alkotásokból, a mitológiából vagy a történelemből vett jelenet. A 2005-ben Jakob Philipp Hackert művei kapcsán

rendezett konferencia előadásai is utaltak rá, hogy Árkádia nem csupán a napfényes Itália vidékeit jelentette, **hanem olyan imaginárius teret is, amely, legyen szó művészi tájkertről, egy terem belső dekorációjáról vagy függőképről, szinte mindenütt Európában meghonosodott.**⁷⁰⁰ A Claude Lorrain értelmében vett árkádiai táj a 19. század elején tehát igazi összeurópai jelenség, melynek hatásával a század **közepéig számolni kell, hogy azután a század második felében forrásul szolgáljon az Itáliában tartózkodó, a klasszicitás iránt érdeklődő német művészek („Deutschrömer”) számára.**⁷⁰¹

A 18. század második felétől külön műfajként jelenik meg az intim táj típusa, melyet, noha a „paysage intime” kifejezést az 1830-as évek közepétől induló fontainebleau-i festésszettel szokták **elsősorban kapcsolatba hozni, a szakirodalom szintén e névvel jelöl, értve ezen a holland eredetű zárt tájat, a pásztori idillik világát.** Az irányzatra jelentős hatást gyakoroltak Salomon Gessner idilljei, versei éppúgy, mint rajzai és metszetei.⁷⁰² Gessner

hatását a tájkertekben, így például Batthyány Lajos körmendi tájkertjében vagy az Esterházy János csákvári kertjében felállított Gessner-emlékmű, illetve Gessner-ház kapcsán is hangsúlyozta a kutatás.⁷⁰³ Gessner idilljeinek irodalomtörténeti vonatkozásai főként Kazinczy munkáiban mutathatók ki. A műveihez készített Gessner-illusztrációk nyomot hagytak a magyar képzőművészetben is.⁷⁰⁴ Az intim vagy zárt tájak jellemző példája Lorenz Adolf Schönberger 1788-ban készített, Salomon Gessner erdei magányban álló emlékművét ábrázoló képe. **Az intim tájfestészeti modor mellett Schönberger számos italianizáló tájképet is alkotott, így például ő készítette Joseph Abel klasszikus történelmi jeleneteinek árkádiai tájképi háttérét. Az intim tájak keresett festői közé tartozott Drezdában Philipp Veit, Bécsben pedig Joseph Roos, Jakob Matthias Schmutzer,⁷⁰⁵ Martin von Molitor vagy később Josef Mössmer tájképei, rajzai és metszetei a pásztori világ eseménytelen és nyugodt életét jelenítették meg.**

A témák köznapisága, a hangsúlyozottan szegényes körülmények ábrázolásának tendenciája az egyszerű, ám boldog élet szimbolikus megjelenítése volt. Bár a képekből hiányzik a barokkos elem és a valóságos utalás, mégis valamiféle áhítatos jelleg jelenik meg rajtuk, hiszen a természetet az isteni jelenlét titokzatos helyszínéként állítják elének. A pásztori élet „történelmenkívüliségét” a képeken romos épületrészletek, omladozó kutak és emlékművek is hangsúlyozzák. Ezek a rajzok és metszetelek a Magyarországon élő vagy itt megforduló festők számára is mintaképként szolgáltak. Molitor tájképfelfogása jelent meg például a soproni Stark János Károly vízfestményein, melyek az Albertina gyűjteményében maradtak fenn.⁷⁰⁶ E modor kiemelkedő művelője a pozsonyi származású Schallhas Károly Fülöp, Johann Christian Brand tanítványa, aki maga is egyike lett a bécsi akadémia tanárainak.⁷⁰⁷

A tájfestészeti modor változását jelezte, hogy az akadémia tájfestészeti oktatásának keretei között

I/129 ■ Idősebb Markó Károly: *A pesti orgona*, 1821





I/130 ■ Thomas Ender: *Corcovado látképe és a Serra dos Orgãos, 1817–1818*

megjelent a staffázs nélküli táj. 1812-ben a müncheni akadémián a következő témát írták ki a növendékek számára: „A csend és nyugalom visszatérése egy heves mozgással járó vihar után.”⁷⁰⁸ A tájfelfogásnak ez a változás szoros kapcsolatban állt a geográfia és a geológia iránti érdeklődéssel. A staffázs nélküli tájak témája a föld sajátos élete: a napszakok és fények változásai, a felhők képek sokfélesége s különösen a geológiai alakzatok, a föld drámai történetének nyomai. Ekkortól fordult idősebb Markó Károly is különös érdeklődéssel a földtani képződmények, például a barlangok felé, melyeket egyesek szívesen hoznak kapcsolatba az emberiség mitikus múltjával (I/129. kép). Ehhez a típushoz köthető Josephus Augustus Knip holland festőnek a Hebridákhoz tartozó Staffa szigeti Fingal-barlangot ábrázoló képe, amely a párizsi Michel Picquenot metszetében vált ismertté.⁷⁰⁹ Thomas Ender a Felvidék hegyvonulatait megörökítő rajzokat és akvarelleket,⁷¹⁰ az 1817-es braziliai expedíció tagjaként Metternich megbízásából az egzotikus vidék természeti szépségeit ábrázoló képeket,

illetve János főherceg keleti utazásának kísérőjeként Törökország és Görögország jellegzetes képződményeit bemutató műveket készített⁷¹¹ (I/130. kép).

A természet életének képeihez tartozott a felhők művészi felfedezése is. Legismertebbek Goethe e téren folytatott tanulmányai, melyek Luke Howardnak a felhők típusaival foglalkozó, 1802-től megjelentetett műveihez kapcsolódtak. Írásaiban és Goethehez írt leveleiben a tájfestészet elemeivel foglalkozott a drezdai orvos és természetfilozófus Carl Gustav Carus, aki kitért az emberi fantázia és a felhők titokzatos összekapcsolódására, a föld „fizionómiájának” ábrázolásaira.⁷¹² Carus 1815 és 1830 között született feljegyzéseiben nem csupán a felhők objektív-tudományos leírásáról van szó, hanem ezekről mint egy sajátos természetvallás elemeiről beszél.⁷¹³ A felhőkkel és fényviszonyokkal foglalkozó festményeket Carus föld-élet-képeknek nevezi. E tájfestészeti irány megalkotóinak a holland művészet kiemelkedő képviselőit, Allaert van Everdingent és Jacob van Ruisdaelt tartja. A tájfestészet témakö-

reinek átalakulásával egyes festők specializálódtak a „felhő-festészetre”, mint például Johann Georg von Dillis, aki szürke papírra festett számos akvarell felhőtanulmányt, vagy Johann Christian Dahl norvég festő, akinek figura nélküli északi tájai e típus jellemző példái. 1820-tól a tájfestészet „föld-életet” ábrázoló felfogása megjelent a Normandia festői világát felfedező művészek alkotásain is.

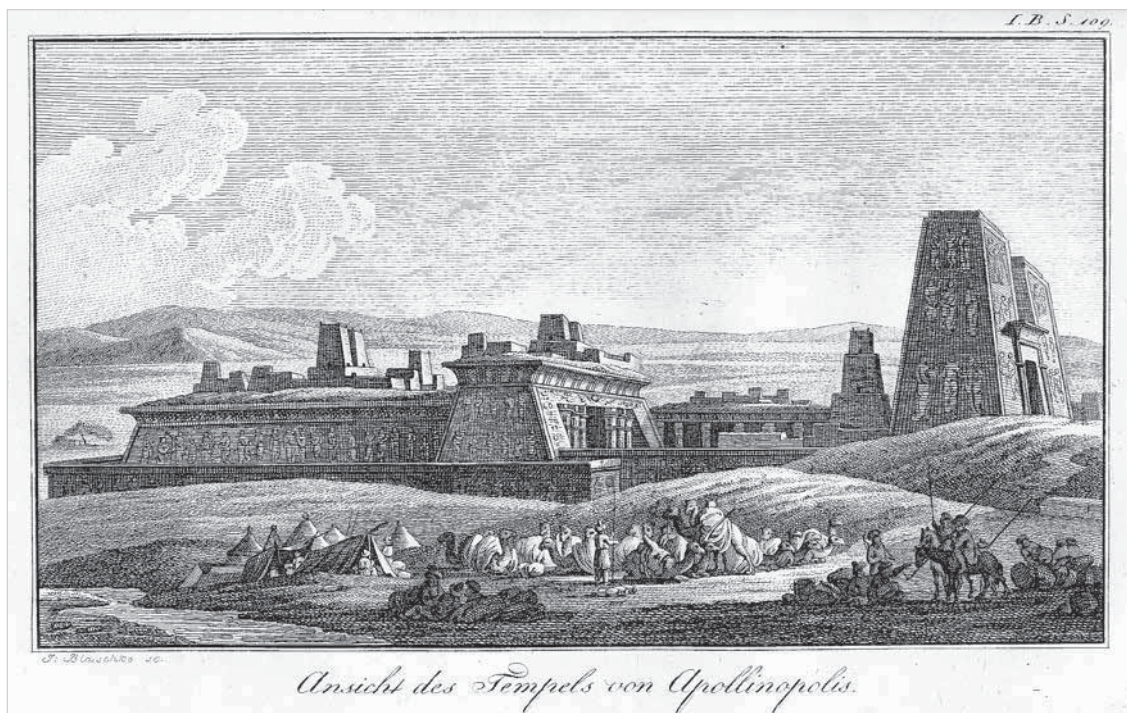
A tájfestészet 18. század végén kialakuló modulusai között külön csoportot képezett a vedutafestészet. A vedutisták arra törekedtek, hogy részletező módon – realiztikusan – mutassák be egy-egy vidék, város vagy falu valóságos látványát. Egyes vedutafestők, mint például Canaletto vagy Bernardo Bellotto képeit finom distancia, a tárgyukkal szemben megnyilvánuló objektív hűvösség jellemzi, amely valószínűleg a camera obscura használatának a következménye.⁷¹⁴ A vedutafestészet alapjául a perspektívanulmányok szolgáltak, amelyek külön tudománnyá, az akadémiákon oktatott tárggyá váltak.⁷¹⁵ Ezek a tanulmányok vezettek a század legelején a panorámafestészet kialakulásához is. Az első panorámaszerű képet Párizsról Louis-Nicolas de Lespinasse készítette, amely egyetlen nézőpontból felvett és egymás mellé illesztett tájfelvételek sora volt (1786). A körpanorámát **Robert Barker** tanulmányaként jegyezték be (1797). A magaslati pontról felvett tájfelvételek szemléleti háttérét a kutatás a léghajózással, a „horizont átlépésének” élményével hozza kapcsolatba.⁷¹⁶ **Bár a panorámákat inkább tömegmédiiumként, nem pedig művészetként szokás tárgyalni, annyiban hozzátartoztak a tájfestészeti műfajok történetéhez, hogy fontos tanúi voltak a tájszemlélet átalakulásának. A bevett tájképi formátumok mellett az újabb tájszemlélet magával hozta a tájkivágatok átalakulását. Panorámaszerű, nyújtott, fekvő formátumú képek készültek például a müncheni festészet körében az 1830-as évektől kezdve, s a nézőpont újdonsága megjelent a közeli nézőpontok megválasztásában is. Ezek a nézőpontváltozások a modern tájképfestészet kialakulásának jelei voltak.**

A tájfestészeti felfogás 1800 körül tehát az ideális térkonstrukciók (ideáltáj-festészet) és a természet-utánzás kettős pólusa között lebegett. A romantika megjelenésével egyre inkább előtérbe került a szubjektum viszonya a természethez. Határtalanság, a

végtelen felé való törekvés, szabadság és újonnan szerzett religiozitás a neve ezeknek az irányultságoknak, amelyek felé Közép-Európa s különösen a német nyelvterület művészei fordultak.⁷¹⁷

A magyar vedutafestés előzményeinek azok a 18. század második, illetve a 19. század első felében megjelenő kiadványok tekinthetők, amelyek az Osztrák Birodalom jellegzetes vidékeit, népeit, népcsoportjait mutatták be. Ezeket a képeket, akvarelleket, metszeteket, litográfiákat és acélmetszeteket két típushoz sorolhatjuk: az úti emlék vagy „bedekkerjellegű” tájképekhez, illetve az ország-leírás, országtudomány, geográfia műfajába tartozó ábrázolásokhoz. Az országismertetést, térképet vagy tudományos művet illusztráló képek a felvilágosodás korában kiteljesedő új tudományok, a geográfiai-históriai, illetve az antropológiai ismeretek elterjedésének köszönhetően népszerűségüket, **s nem az akadémiákon oktatott tájfestészet hagyományainak.**⁷¹⁸ A tudományos geográfiai, az ország-és népismeretet (**Landeskunde, Erdkunde, Völkerkunde**), valamint az utazók emlékeinek megőrzését célzó képtípusokat nem választotta el átjárhatatlan fal.⁷¹⁹ Bár a veduta műfaja az ideáltájképektől nem függetlenül fejlődött ki, a 18. században lényegileg különbözött attól. A festők lemondtak a táj mitológikus-allegorikus értelmezéséről, s a festmények helyszíni felvételek és topográfiai stúdiumok alapján készültek. Az ún. horizontális vagy panorámaszerű „felvételek” célja elsősorban a hegyvidékek látványának, magassági viszonyainak és a távolságoknak a megőrkítése volt.⁷²⁰

Az állam- és honismereti művek általában nemcsak földrajzi leírásokat adtak, hanem gazdaságtörténeti adatokat is. Az utazás változásaival kapcsolatos irodalom külön típusként tárgyalja a világutazások gyakorlatát a felvilágosodás korában, melynek indítékai között az újfajta patriotizmus, illetve az egyetemes emberiségre vonatkoztatott filantropikus és fiziokrata világgép hatása egyaránt fellelhető. Egyes utazók, például Arthur Young beszámolóit nem csupán a természeti és történeti érdekességekre, hanem a gazdasági és uralmi viszonyokra is kiterjedtek.⁷²¹ A típus példái közé tartozik Joseph Baptist Schütz 1808-ban Bécsben kiadott *Allgemeine Erdkunde...* című többkötetes



I/131 ■ Johann Blaschke: Apollinopolis templomának látképe, 1808

műve, amely metszeteket is tartalmazott⁷²² (I/131. kép). Az Osztrák Birodalmat s benne a magyarországi helyzetet is részletesen ismertető, illusztrált kiadvány volt a bécsi kongresszus idején hazánkba látogató Richard Bright Londonban 1818-ban megjelent *Travels from Vienna through Lower Hungary* című könyve, amely Magyarország termelési adatainak, látnivalóinak és uralmi rendszerének ismertetése mellett – hivatkozva Schoenwiesner István Savaria régiségeit tárgyaló művére (1780) – részletesen kitért a magyarok szokásaira, így arra is, hogy rendszeresen felkeresik Ovidius sírját. Ezzel mintegy bevonta a térséget a görög-latin kultúra értékeire koncentráló utazások, a „Grand-Tour” célpontjai közé.⁷²³ Schoenwiesner Ovidius sírjára vonatkozó, a reneszánszba visszanyúló nézeteit ugyan hamarosan megcáfolták, de a sírt s a látogató magyarokat ábrázoló képek az országról kialakított pozitív ábrázolások közé sorolhatóak.⁷²⁴

A felvidéki tájak panorámajellegű felvételeit mutatja Müller János Jakab lőcsei festő 1820-as években készített szépségi gouache-sorozata (*A Tátra*

Kakaslomnic felől, I/132. kép). Mérnöki távlati rajzokra emlékeztető képeket festett Petrich András, s veduták festésével kezdte működését idősebb Maróczy Károly is az 1820-as években. 1825-ben a budai Schmidt kiadó is megkezdte egy tájképsorozat kiadását, amelynek rajzolója a pozsonyi származású Lántz József és Boutibonne Lajos voltak.⁷²⁵ Lántz József 1825-ben Bartova és Csetnek látképét jelentette meg, 1826-ban pedig Krasznahorka és Rozsnyó várát, melyeket Thaisz András, a *Tudományos Gyűjtemény* szerkesztője „Európa e’ nemben készült legszebb Rajzolatjai közé” sorolt.⁷²⁶ A *Tudományos Gyűjtemény* egyébként is törekedett a történeti nevezetességű várak ábrázolásainak közreadására. Lehnhardt Sámuel, aki 1817-től kezdődően dolgozott Pesten, a folyóirat számára készítette el Dévény, Ghymes [sic], Siklós, Déva, Nógrád, Fülek, Gács, Kékkő, Szécsény, Hollókő, Buják várának képeit egy Lányi nevezetű rajzoló helyszíni felvételei alapján (I/133. kép).

A rajzok, akvarellek és litográfiai lapok nemcsak a táj látványának megörökítését célozták, hanem a

I/132 ■ Müller János Jakob: *A Tátra Kakaslomnic felől*, 1820

régiségek, topográfiai érdekességek és a népélet jellegzetességeinek közzétételét is. Ezzel a céllal adta ki **a század elején Neuhauser János Erdély tájait és régiségeit ismertető füzetét.**⁷²⁷ A tájakat, városokat és emlékszerű építményeket bemutató sorozatok közül **a legismertebbé a Ludwig Rohbock rajzai nyomán** készített, számos acélmetszetes vedutát tartalmazó *Magyarország és Erdély eredeti képekben* című kiadvány vált. A képeket kísérő tanulmányaiban Hunfalvy János, a neves földrajztudós egységes módon írta le az ország földrajzát és történelmi emlékeit. Hunfalvy e művével a Karl Ritter által alapított történelmi földrajznak (históriai geográfiának) vagy összehasonlító földrajznak nevezett tudományos irányzathoz csatlakozott.⁷²⁸ **Ritter a berlini egyetemen** az „Erd-, Völker-, Länder- und Staatenkunde” professzora volt, geográfiai munkáit az empirikus tények tisztelete és az antropológia szempontjainak figyelembevétele, valamint egyetemes világkép jel-

lemezte. Újszerű munkái 1813–1818 között **Göttingenben jelentek meg, amelyekben a történelem és a geográfia először szerepelt hasonló súllyal.** A táj és a lakosság világa, szokásai és karaktere közötti szoros kapcsolatot szemléltették azok a kiadványok, amelyek a veduták formavilága mellett figyelmet szenteltek a lakosok életének is. A vedutafestészet természetes módon kapcsolta össze a tájfestészetet a vidék jellemző népéletének ábrázolásaival.⁷²⁹ **A látképek egységesülésének folyamata tehát párhuzamosan zajlott a népek, nemzetiségek karaktervonásainak rögzülésével.**

Jó példa e folyamatra Franz Jaschke működése, aki utazásaiakon elkísérte Lajos és Rainer Habsburg főhercegeket, először 1807-ben, amikor az Osztrák Birodalom különböző vidékeinek megismerésére vállalkoztak. Ekkor Pest-Budát is felkeresték, majd 1808-ban Horvátország és **Magyarország Oszmán Birodalommal határos részeit** járták be, egy évvel

később Galiciát, Bukovinát, Erdélyt és Magyarországot látogatták meg. Jaschke megörökítette Észak-Itália osztrák kézen lévő területeit is. Mivel az utazások során nemcsak a tájak megismerése, hanem a nép jellemző viseleteinek és szokásainak a megörökítése is célja volt, Jaschke népviseleti és életképeket is közreadott Bukovina, Galícia, Erdély és Toscana egyes területeiről.⁷³⁰ Bikessy-Heinbucher József az 1810–1820-as években jelentette meg magyar és horvát népviseleteket bemutató, színezett rézmetszetekkel illusztrált kiadványait.⁷³¹ Az ilyen képes népleírások külön műfajt képeztek a kiadványok sorában, s számtalan formában láttak napvilágot az Osztrák Birodalom területén is. Az 1830-as években ezektől a tájleírásoktól is elkülönültek a különböző nemzeteket ábrázoló képsorozatok, mint például egy meissen kiadású, több száz litografált lapot tartalmazó album.⁷³² Népszerű országismertetést adott ki Vahot Imre, melyben a statisztikai leírások mellett városok és emlékművek képei éppúgy helyet kaptak, mint a különböző magyarországi nemzetek viseletei és szokásai. A kötet statisztikai és földismereti tudományos hitelét Fényes Elek és Luczenbacher János biztosították.⁷³³ A tájleírások és népmismeret témáit a folyóiratok is összetartozóként kezelték még a század hatvanas éveiben is; e két műfaj – a népi zsáner és a tájleírás/ábrázolás – csak ekkortól kezd a mai értelemben véve elválni egymástól.⁷³⁴

A vedutafestészet másik típusának a „festői utazásokat”, illetve az ezekkel kapcsolatos képeket tekinthetjük. A festői tájak emlékeit megörökítő kiadványok a 18. században külön típusként elterjedt „érzékeny utazások” divatjával hozhatók kapcsolatba, amelynek legismertebb példája Laurence Sterne regénye, amely, mint említettük, magyarul Kazinczy fordításában jelent meg.⁷³⁵ Legtöbbször már a kiadványok címében is feltüntették, hogy az érzékeny utazások műfajáról van szó; a „festői utazások”, a „voyages pittoresques”, „souvenirs pittoresques”, „malerisch-romantisches Denkbuch” fordulatok utaltak arra, hogy a mű a helyekről, természeti csodákról nyert benyomásokat teszi közzé, azokat a látképeket, amelyeket a festők a szép helyek, a táj értékeinek megörökítése céljából festettek.⁷³⁶ A képeken igyekeztek megragadni a táj jel-



I/133 ■ Lehnhardt Sámuel: Ghymes vára Nyitra Vármegyében dél felől. Illusztráció a Tudományos Gyűjteményből, 1821

lemző nézetét, a látványnak azt az arculatát, amely a nemzeti emlékezet részévé válhatott, olyan képpé, amelyről mindenki felismerte magát a helyet, és amely kapcsolódhatott a „Haza” otthonos fogalmához.⁷³⁷ Ebben az értelemben szerepel a „malerische” kifejezés Schrött Erasmus kassai festő *Malerische Ansichten von Ungarn* című, 1798–1799-ben készített, regényes tájakat ábrázoló, ám félbemaradt rézmetszetsorozatának címében. Schrött képeit tekintik a magyarországi tájképfestészet kezdeteinek⁷³⁸ (*A Tarpataki vízesés és a Tátrában, A Felka-völgyi vízesés, A menedékkői karthauzi kolostor romjai a Szepességben*). Ismertebb sorozat volt az, amelynek egyes képeit Josef Fischer örökítette meg a Vág mentén tett érzékeny utazásának alkalmából. Rajzainak néhány darabját metszet formájában sokszorosította, s rövid magyar, német és francia nyelvű kísérőszöveggel 1818-ban kiadta.⁷³⁹ A képekhez fűzött ismertetés szerint Fischer a tájképi részletek kiválasztásánál a hely festői elhelyezkedését és az ott látható történelmi nevezetességeket egyaránt figyelembe vette. A képeket kísérő történetek hiányos volta miatt Fischer műveire Mednyánszky Alajos 1826-ban bővebb ismertetést fűzött, melyet azután a metszetekkel együtt a pesti Hartleben kiadónál jelentetett meg, átvéve Fischer albumának címét. A *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern* című kötetet Hartleben 1844-ben Pesten a metszetekről készített litográfiákkal ismét megjelentette.⁷⁴⁰

Festői utazások emlékét idézték fel azok a litográfiaiak, amelyek Jakob Alt rajzai és akvarelljei után készültek, s amelyek a Duna mentén megfigyelhető látképeket ábrázoltak. Jakob Alt műveit először a Mansfeld & Komp. Wien kiadó jelentette meg 1818–1819-ben *Malerische Donaureise vom Ursprung bis Belgrad* címen (71 lap), majd a rajzok készítését Adolph Friedrich Kunike folytatta, aki más művészeket is alkalmazva 1820 és 1826 között 264 Duna menti látképet ábrázoló litográfiát tett közzé füzetes kiadványsorozatában. Az eredeti tervek szerint ez utóbbi sorozathoz Franz Sartori írt volna kísérőszöveget, aki ekkoriban nagy feltűnést keltett birodalmi patrióta érzelmű országismertetéssel. Sartori 1812 és 1817 között jelentette meg Bécsben *Malerisches Taschenbuch für Freunde interessanter Gegenden, Natur- und Kunstmerkwürdigkeiten der österreichischen Monarchie* című könyvsorozatát, melynek alapján az irodalom a „haza-ismeret”, illetve a régészeti topográfia tudományának megalapítói között tartja számon.⁷⁴¹ Kunike végül Sartori ajánlására a birodalmi patriotizmus ismert hazai személyisége, Rummy Károly György ismertető szövegével Bécsben adta ki a *Zwey hundert vier und sechzig Donau-Ansichten...* című kiadványsorozatát (1820–1826, I/134. kép).⁷⁴² A Duna forrása és a Belgrád közötti folyamszakasz vedutáit Jakob Alt rajzolta és Adolph Friedrich Kunike litografálta, a Belgrád és a Fekete-tenger közötti városok rajzait Kunike készítette.⁷⁴³ A Kunike-féle litográfiaikat az 1820–1830-as években több kiadó is sokszorosította, egyik változata Mansfeld kiadásában jelent meg 1833-ban.⁷⁴⁴ Ezek a sorozatok jelentős mértékben járultak hozzá a Duna menti városok, falvak látványának és nézőpontjának rögzüléséhez. Jakob Alt a topográfiai sajátosságok megörökítése mellett külön figyelmet fordított a vidékek népének ábrázolására is, megjelenítve a nyáját legeltető, mezőn dolgozó vagy a fák árnyékában pihenő parasztokat. 1839–1840 között három részben jelent meg a *Panorama der Oesterreichischen Monarchie, oder malerisch-romantisches Denkbuch [...] der schönsten und merkwürdigsten Donau-Ansichten, amelyet acélmetszetek* kísértek Thomas Ender rajzai nyomán, Carl Franz Weidmann szövegével.⁷⁴⁵ Konrad Adolf Hartleben kiadó Thomas Ender és Carl Klette rajzait 1838-ban



I/134 ■ Jakob Alt – Adolph Friedrich Kunike: Visegrád romjai és Maros falu, 1826

a *Malerische Ansichten der Donau in Ungarn von Theben bis Golumbacz mit Darstellungen von R. Alt, Th. Ender und C. Klette* című albumában adta ki,⁷⁴⁶ majd önálló kiadványként, acélmetszetekben tette közzé Endernek a Duna eredetétől a torkolatáig készített képeit *Die Wundermappe der Donau oder das Schönste und Merkwürdigste an den Ufern dieses Stromes vom Ursprung bis zur Mündung* címmel.⁷⁴⁷ Ender magyarországi képeit Hartleben magyar nyelvű ismertetéssel is kiadta *Magyarország festői mutatványokban* címmel (1844). Magyarországi vidékekről készített akvarelljeit Széchenyi István al-dunai utazásának kísérője, Waldstein János őrizte meg s ajándékozta később a Magyar Tudományos Akadémiának.⁷⁴⁸

A különböző vidékek festőisége megragadásának szándéka vezetett az északi tájak, a normann tengerpart s legfőképpen Itália különböző természeti jelenségeinek felfedezéséhez, s ez volt a szemléleti forrása a magyar Alföld, a hangulatos pusztai világ korai ábrázolásának is, melyet Barabás Miklós 1838-ban készült *Alföldi táj gémeskúttal* című akvarellje oly kiválóan szemléltet (I/135. kép). A művészek nemcsak a vidék karaktervonásainak megragadására, hanem a hangulatok és élmények visszaadására is törekedtek. A helyszínrajz hitelessége mellett megjelenítették a hegyvidékek ködös világát vagy a mediterrán vidékek sugárzó fénnel teli látványát is. A művek technikája legtöbbször akvarell volt, amely lehetőséget kínált a helyszíni felvételek gyors elkészítésére. A műfajban több magyar festő is jeleskedett, köztük



I/135-I/136 ■ Barabás Miklós: *Alföldi táj gémeskúttal*, 1838 – *Lago Maggiore*, 1834

Barabás Miklós, Kovács Mihály vagy Libay Károly Lajos.⁷⁴⁹ Barabás 1834–1835-ben megtett itáliai útja során **William Leighton** Leitch angol festőtől tanulta meg a vízfestés újfajta technikáját.⁷⁵⁰ E módszerrel festett velencei, comói, római vedutái a korszak megragadó emlékei közé tartoznak, s mutatják azt az utat, amelyet a műfaj a száraz, leltárszerű tájfelvételektől az egyes vidékek jellegzetességeinek festői ábrázolásáig megtett⁷⁵¹ (I/136. kép).

Idősebb Markó Károly, az ideális tájfestészet és a nazarénus programok egyesítője

Idősebb Markó Károly⁷⁵² tíz éven át dolgozott Bécsben, az akadémiát azonban csak 1822–1823 között látogatta. Festői modorának néhány jellegzetes vonása már az 1820-as években készített művein megmutatkozik. Mitológiai jelenetekkel gazdagított tájfestészet (I/137. kép) nem az itáliai tájak ihletése nyomán született, hanem a bécsi akadémiai tradícióban gyökerezett. Mitológiai staffázzsal ellátott ideális tájai közül jó néhány magyar megrendelők számára készült, témaválasztásuk nemegyszer kapcsolatba hozható azok személyes életfelfogásával és érdeklődésével. 1828-ban például öt mitológiai jelenetet festett Fáy István gróf fái kastélya számára. Az antikizáló témák és a személyes sors összefüggésére utal **Rudolf Arthaberhez került néhány képe is: a feleségét fiatalon elvesztő Arthaber Markótól megszerzi az *Orpheus és Euridike esküvője*, valamint az *Euridike halála* című képeket (1847).**⁷⁵³ A mitológiai témáknak ez a szimbolikus értelmezése később a Rómában letelepedett német festők körében válik általánossá, az ő művészetüket a kutatás eszmetörténeti előzménynek is tekinti Markó és kortársai ilyen jellegű munkáit illetően. Markó művészetét már a kortársak is elsősorban a tájfestészeti hagyományokban való tudós jártassága miatt becsülték, mivel képein egyesítette Nicolas Poussin és Claude Lorrain modorát. Akár ideáltájképet, akár vedutát festett, festményeit a fényvel teli ragyogás tette egységessé. Szellemi beállítottságának megfelelt **Lorrain ideális tájainak racionális átgondoltsága és deisztikus emelkedettsége.** Markó azonban,

mint leveleiből is kiderül, a lorraini hagyományokra támaszkodó tündöklő képi világot az itáliai vidék valóságos ragyogásának zománcával vonta be, **s ragaszkodott ahhoz, hogy a természetben ellesett tapasztalatokat beépítse képeinek struktúrájába.** Ez a törekvése sokban párhuzamos Carl Rottmannéval.

Markó Károly 1832 után Rómában, később pedig, 1838-tól Pisában élt. Reviczky Ádám – korábban udvari kancellár, 1836-tól Ausztria nagykövete Firenzében – támogatta a festőt. Mecénásai közé sorolható II. Lipót toszkán nagyherceg, aki fejedelmi vendégeit Markó pisai műtermébe utasította. 1843-ban II. Lipót segítségével Firenzében telepedett le, ahol kinevezték az akadémia tiszteletbeli tanárának. Tanítványai közé tartozott a pisai Rimedio Fezzi, akivel együtt festette 1842-ben *Jézus megjelenik övéinek* című díjnyertes képét, a római Filippo Landesio, a padovai Domenico Bresolin és Serafino de Tivoli. Augusto Michele Ferina építésznek az építészeti rajzban való jártasságát maga is igénybe vette 1846-ban, amikor pályaművet nyújtott be a pesti parlament épületére. Markót csakhamar tagjával választotta a firenzei Accademia delle Arti del Disegno, valamint a velencei Accademia di Belle Arti és az arezzói irodalmi társaság is. 1840-ben felvette tagjai sorába a bécsi Képzőművészeti Akadémia, valamint a Magyar Tudományos Akadémia is. Markó magyar festőnövendékeket is szívesen befogadott a műtermébe. Ligeti Antal, Károlyi György gróf támogatottja például az 1840-es években dolgozott Markó firenzei műtermében. Ligeti itáliai vedutái Markó képeiről ellesett rózsaszín fényben fürdenek, s különösen szépek Itália déli vidékein festett képei. Ezek egyike a taorminai görög színház romjait ábrázolja (II/18. kép), melynek motívumait később egész sor magyar festő feldolgozta. Markó tanítványai voltak **saját tehetséges gyermekei, Károly, András, Ferenc és Katalin is, akik többnyire apjuk stílusát követték.**

A kutatásban kevesebb szó esett vallásos témájú tájképeiről (I/138., I/139., I/140. kép), melyeknek az egykorú kritika nagy teret szentelt. Akárcsak Joseph Daniel Böhm esetében, Markónál is feltételezhető **a romantikus újkatolicizmus és egyes nazarénusok** szellemi befolyása, melyből a környezete számára elsősorban részvétellel teli, gyöngéd emberi magatartása vált szembetűnővé. Noha a nazarénusok műkö-



I/137 ■ Idősebb Markó Károly: *Fürdő nymphák. Esményi táj fürdőzőkkel*, 1830 körül

désében a tájfestészet kisebb szerepet játszott, egyes mesterek, mint például Joseph Anton Koch, Franz Horny vagy Schnorr von Carolsfeld, amellet, hogy itáliai vedutákat is festettek, különös érzékenységgel fordultak Lorrain művészeté felé. Mind a nazarénusok, mind Markó irodalmi érdeklődésében fontos szerepet játszottak Dante és Tasso művei. Markónak a nazarénusokhoz fűződő kapcsolatai a kortársak számára köztudottak voltak. Pulszky Ferenc idézi például azt a Joseph Anton Koch ötvenéves művészi jubileumán történt esetet, miszerint Koch a német festők által neki készített ezüstkoszorúval, mint legméltóbb utódját, Markót koszorúzta meg.⁷⁵⁴

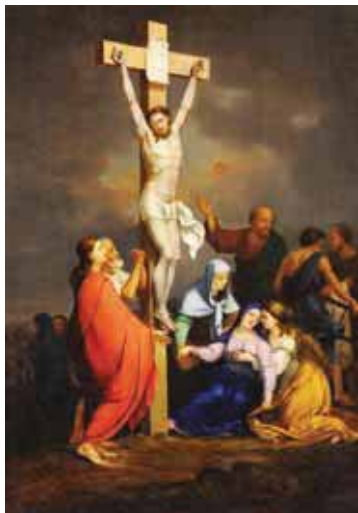
Markó firenzei műtermében gyakran megfordult Massimo d’Azeglio liberális politikus és író, aki az olasz egységtörekvések egyik szellemi harcosa volt. D’Azeglio, aki neves tájképfestő is volt, Salvator Rosa modorában készített tájképein sorra

megfestette az itáliai történelem nevezetes jeleneteit. Markó tájképfestészetének itáliai népszerűségéhez minden bizonnyal hozzájárult, hogy – akárcsak d’Azeglio – a tájfestészeti hagyományt az itáliai milieu recepciójával egyesítette, mintegy rögzítve e hagyomány egyes elemeit az olasz nemzettudat számára. Ebből a szempontból érdekes az a személyes vallomással felérő, ifjabb Markó Károly által 1858-ban készített mű, amelynek egykorú címe *Salvator Rosa az Apennini hegyeken természet után tanulmányoz*, s amelyen Salvator Rosát barátságos beszélgetés közben látni a vidék lakosaival. Köztudott volt, hogy Salvator Rosa jó ideig maga is hegyi rablók – brigantik – között élt. A romantika korának művészsánerei nemcsak regényes élete miatt ábrázolták szívesen Rosát, hanem azért is, mert személyét az autonóm művész, a társadalmon kívül álló „bohém” archetípusának tekintették. Ifjabb Markó

Károly, akárcsak Salvator Rosa, maga is nyugtalan természetű ember volt, aki garibaldista kapcsolatokat ápol. Salvator Rosáról festett képe az itáliai festészetnek abba a vonulatába illeszthető, amely a

régmúlt művészeit, nevezetes festőit jelenítette meg, azokat a művészeket, akiket az itáliai nemzettudat saját hőseiként kezelt, mint például Dantét, Tassót, Raffaellót vagy Michelangelót.

I/138–I/140 ■ Idősebb Markó Károly: *Krisztus a keresztfán*, 1824–1825 – *Menekülés Egyiptomba*, 1828 – *Tóbiás az angyallal*, 1843



■ IDŐSEBB MARKÓ KÁROLY: VISEGRÁD

Idősebb Markó Károly pályafutását nem festőként kezdte, festészeti tanulmányait felvidéki mérnöki évek előzték meg. Első ismert munkái azonban valószínűleg már az 1810-es években elkészültek, bár e korai, gouache-ban – azaz az angol akvarellal szemben a kontinensen használt fedő vízfestékekkel – készült, fiktív tájakat ábrázoló, esetleg másolt műveinek pontos datálása írásos források, előképek hiányában szinte lehetetlen. A korabeli felvidéki festészet által nyújtott **példák**⁷⁵⁵ vélhetőleg nem elégtették ki a fiatalembert, aki az 1810-es évek második felében azért **érkezett Pestre, hogy bécsi akadémiai tanulmányaihoz támogatókat találjon.**⁷⁵⁶ **Néhány esztendő** pesti tartózkodása alatt munkái ismertekké

váltak, befolyásos támogatókra tett szert, s 1820 körül Bécsbe utazhatott, hogy a Képzőművészeti Akadémián tanuljon.⁷⁵⁷ Noha Markó pályája elején a szervezett oktatás híján autodidakta vagy alapszintű oktatásban részesült felvidéki művészek példáját látta maga előtt, festői célkitűzései között szinte a kezdetektől az itáliai utazás szerepelt első helyen. Itália a kor művészei számára a kötelező úti célt, a klasszikus művészet emlékeinek kifogyhatatlan tárházát, a művészi fejlődés egyetlen lehetséges helyszínét jelentette. Markó **küzdelmes bécsi esztendei**⁷⁵⁸ **alatt sem adta fel** célját, és noha Bécsben rendkívül sokat tanult, és ott vált érett festővé, az 1830-as évek elején végleg elhagyta a császárvárost.

I/141 ■ Idősebb Markó Károly: *Visegrád*, 1820-as évek





I/142 ■ Josef Fischer – Wilhelm Friedrich Schlotterbeck: Óvár látképe, 1818

A felvidéki és pesti kulturális élethez képest Markó Bécsben még a bécsi kongresszus utáni években is hallatlanul élénk politikai és kulturális élettel találkozott. A felvilágosodás szellemiségének megfelelően a napóleoni háborúk lezáródásával, az európai bizonytalan helyzet utáni békével ismét a világ- és honismeret iránti érdeklődés került előtérbe, s az előző század végén megindult tendenciák felerősödve találtak magukra. A Bécsben összegyűlt európai értelmiség, illetve a Habsburg Birodalom „viszonylag felvilágosult szellemiségű rétegei”⁷⁵⁹ által kezdeményezett honismereti és tudományos tevékenység keretében nem csupán más népek tájai, viseletei, nemzetiségei kerültek az érdeklődés homlokterébe, hanem a soknemzetiségű birodalom saját néprajzi vagy földrajzi jellegzetességei is elsődleges témákká váltak. A képzőművészetben összekapcsolódott a történelem és a táj, vagyis erősödött a tájak történeti szemlélete, amely részben a vedutafestészet hagyományából, részben

a 17. századi arkádiai festészet elemeiből alakította ki formanyelvét. A történeti tájak típusain belül a várábrázolások főleg magyar területen különösen fontosnak tűntek,⁷⁶⁰ a honismereti célokat kielégítő tárgyilagos várábrázolások mellett ugyanakkor a romantikus, ún. festői látképek (malerische Ansichten) is rendkívül elszaporodtak. Markó legkorábbi ismert munkái is ebbe a képtípusba tartoznak: ismeretlen előképek után készített gouache-tájai a korra jellemző romantikus romkultusz jegyében névtelen, valószínűleg nem is konkrét romokat ábrázolnak. Várábrázolásainak következő csoportját a *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungern* című, 1818-ban Bécsben megjelent kötet illusztrációinak másolatai alkotják, még mindig gouache-ban. A kötet metszetei – amelyekről Markó a maga nagyított, színes tájképeit készítette – Josef Fischer bécsi festő munkái (I/142. kép). Mivel a Bécsben töltött évtizedről alig áll rendelkezésünkre adat, nehéz pontos képet alkotni Markó ekkori pályá-

futásáról. Vélhetőleg több utazás is szerepelt a **programban, többek között Itáliába, de hosszabb időt töltött Kismartonban, s utazgatott magyar területen is.** Erről tanúskodik néhány, az 1820-as évek első felére tehető festménye, amelyek már nem ideális/elképzeltek tájakat ábrázolnak, hanem asszociatív-evokatív típusú történeti tájakat.⁷⁶¹ A felvilágosodás és a reformkor honismereti irodalma a képzőművészettel párhuzamosan jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a nemzet történeti emlékezetében bizonyos helyszínek megfelelő ismertségre tegyenek szert. Ilyen volt Visegrád, a legtöbb történeti asszociációt evokáló, jelentős emlékekben gazdag történelmi hely, amely a 19. század folyamán szinte a legtöbbet ábrázolt hazai tájrészlet. Markó legismertebb, bár az új kutatások szerint kérdéses attribúciójú

és datálású,⁷⁶² hagyományosan neki tulajdonított képe is a Dunakanyarban található pompás látkép örökíti meg, a legtöbb ábrázolással ellentétben dél felől nézve (I/141. kép). A magyar tájképfestészet történetének elején álló művek egyike ez, amely – a Markóra később végig jellemző – staffázsalakok nélkül, mondhatni önmagáért jeleníti meg a tájat, immár a korszakban lassan elterjedő új tájfelfogás szellemében, miközben tárgya révén nyilvánvalóan képviseli a történeti táj műfaját is. „Romantikus nemzeti program és művészi univerzalizmus”⁷⁶³ **egyszerre** jelenik meg a festményen, amelyen az ikonográfiailag pontos motívumok a konkrét, történelmi asszociációkért felelnek, az ég és a föld találkozását megjelenítő merész „felező” pedig a harmonikus kompozícióért.

■ IDŐSEBB MARKÓ KÁROLY: SZENT HAJDAN GYÖNGYEIBŐL

Markó Károly vallásos képeinek tárgyválasztására az 1830-as évek elejétől a bécsi romantikus költők, köztük Pyrker János László vallásos versei hatottak. Markó monográfusai úgy tudják, hogy maga Pyrker kérte meg Markót *Perlen der heiligen Vorzeit* című versciklusának feldolgozására (I/143. kép). Ezzel kapcsolatos közvetlen utalást Pyrker visszaemlékezései nem tartalmaznak, ám a motívumok egyezése alapján feltételezhető, hogy Markó több képét valóban a versek ihlették. A korabeli bécsi művészeti életben Markó ekkor már viszonylag fontos szerepet játszott, számos arisztokrata megrendelőjéről tudunk, s egyre több műve kerül elő ebből az időszakból. Vallásos kompozíciói feltehetőleg ezekből a társadalmi csoportokból származó megrendelések nyomán születtek. Egyelőre nincs konkrét adat azzal kapcsolatban, hogy Markónak mely arisztokrata körökbe volt bejárása, de lehetséges, hogy Caroline Pichler osztrák író nő akkoriban Bécsben legismertebbnek számító irodalmi szalonjában találkozhatott az érsekkel, aki e körnek volt tagja.

Markó 1833-ban festett, *Aus den Perlen der heiligen Vorzeit* [Szent Hajdan gyöngyeiből] címet viselő festménye az első Markó-képek egyikeként, **a pátriárka ajándékképpen került a Magyar Nemzeti Múzeum tulajdonába.** Pyrker versciklusa tulajdonképpen egyes ószövetségi történetek újraelbeszélése. Markó műve Illés prófétát ábrázolja, amint találkozik Benaja özvegyével és fiával, Adonirammal, és kenyeret és vizet kér az asszonytól. A háttérben emelkedik Sarephta, a zord föníciai város. A költeményt a magyar közőnség Kazinczy Ferenc fordításában ismerhette meg, a festmény az alábbi részletet illusztrálja: **„Közel a' kapukhoz Illyés meglátá Benájának özvegyét, veresre-sírt szemével. Forgácsokat szede itt, 's fija, Adonírám, most innen szaladva, majd amonnan, 's víg felsikoltások között hozá neki, a' mi gallytöredéket az út körül talált. Hú gyermek, szép arcban lélekben, jámbor, és mindég kész, teljesíteni a' mit anyja parancsola. Eggy mennyei sűgár hirtelen kapá le a' Próféta' szemeiről azt a' ködfátyolt, mely halandó szemét elfogva szokta**



I/143 ■ Idősebb Markó Károly: *Szent Hajdan gyöngyeiből*, 1833

tartani, hogy ismerjen az aszszonyra kihez küldetett, és a' ki őtet itt kéteskedő szemekkel csudálgatá."

Találón jegyzi meg Pyrker egyik monográfusa, hogy statikus képekben fogalmazó, idilli vallásos költészete és illusztrátorainak, Overbecknek, Führichnek – s ideszámíthatjuk idősebb Markó Károlyt is – vallásos tárgyú képei között szoros a felfogásbeli hasonlóság. Markónak a bécsi udvar számára 1847-ben festett *Naplemente Sarephta városánál* című nagyobb festménye feltehetően szintén Pyrker költeményeinek inspirációja nyomán készült. Egyes, a tájat „átlelkesítő” bibliai

témák évtizedeken át foglalkoztatták a festőt, mint például Noé áldozata a szivárvánnyal, melyet **szokatlanul nagy méretben kezdett el festeni**, s végül befejezetlenül maradt meg hagyatékában: csak apró vázlatokat, kompozíciós tanulmányokat ismerünk. Vallásos tárgyú képei közül legismertebb a Luccában élő Deáky Zsigmond püspök – maga is költő – számára készített *Krisztus megkeresztelése a Jordánban* című műve vált, amelyet igen sok példányban, majd változatban is elkészített. Markó nazarénus kapcsolatai és vallásos festészete, mely oeuvre-jének mintegy negyedére terjed, még elemzőre várnak.

Kisfaludy Károly „romantikus” tájképei

A művészettörténeti kutatás a magyarországi romantikus festészet virágkorát hagyományosan az 1840-es években induló, az 1850-es évektől kiteljesedő történeti festészethez, a képzett akadémiai mestereknek (Than Mór, Székely Bertalan, Madarász Viktor és mások) a nemzeti múlt kiemelkedő – tragikus vagy dicsőséges – eseményeit bemutató műveihez kapcsolja. Az európai romantikus festészet egyes sajátosságait hordozó művekkel azonban már évtizedekkel korábban találkozunk.

Kisfaludy Károly,⁷⁶⁴ aki saját korában és később is elsősorban költőként és drámaíróként volt ismert, az 1810-es években rövid ideig a bécsi akadémián folytatott képzőművészeti tanulmányokat. Itt készült **tanulmányi rajzai** (*Az ifjú Horatius megöli hűgát, Brennus kardja, Marius Minturnaeban*) az

ókor történelme és irodalma felé forduló klasszicizmus hatását mutatták.⁷⁶⁵

Későbbi festményein ugyanakkor, melyek forrása legtöbb esetben külföldi művészek munkája, illetve ezekről készült metszetillusztráció volt, a romantika által kedvelt témákat ábrázolt: tengeri és szárazföldi viharokat, hajótörötteket, festői tájakat, vulkánkitörést, éji tűzvészt. Feltehetően még bécsi tanulóévei alatt készítette el Philippe-Jacques de Louthembourg *Hajótöröttek* című, már Kisfaludy idejében is a bécsi Képzőművészeti Akadémia képtárában őrzött és itthon mintaképként használt festményének a másolatát.⁷⁶⁶

A bécsi akadémia képtárában ismerte meg a francia **Claude Joseph Vernet** és az osztrák **Michael Wutky** festményeit is, melyek az 1820-as években készített munkái előképeiként szolgáltak. A *Vezúv kitörése* (*Holdvilágos táj Vezúvval*) című festménye⁷⁶⁷

I/144 ■ Kisfaludy Károly: *Éjjeli szélvész*, 1820-as évek





I/145 ■ Kisfaludy Károly: *Osszián keservei*, 1822 körül

Wutky nagy méretű – a bécsi akadémián őrzött – olajképének a hatását mutatja, míg a Nemzeti Galériában található, tengeri vihart ábrázoló négy festményének előképét az ismert „tengeri festő”, Vernet műveiben kereshetjük.

Kisfaludy festményeinek másik csoportja a romantika által szintén kedvelt motívumokat, szárazföldi vihart és tűzvészt jelenít meg. Legismeretebb olajképén, a 18. század végi német festészet hatását mutató *Éjjeli szélvész*en (I/144. kép) a vihar elől menekülő embereken és a villámszabdalta felhős égbolton kívül a növényekkel benőtt gótikus templomrom is romantikus hangulatot áraszt: a romantika rom- és középkorkultuszával rokonítható. A tűzvész izzó vöröse uralja *Falu égése holdvilágos*

éjen című, a legbiztosabb esetkezelésű művek közé tartozó festményét.⁷⁶⁸

Kisfaludy az után, hogy Bécsből hazatért, a természetben is vázlatozott, az 1819-ben készült *Somló és Tátika* című akvarelljei ennek hírmondói. Bár sokat festett, hagyatéki jegyzékében összesen három elkészült és kilenc befejezetlen festménye szerepelt.⁷⁶⁹ Ezek közül három fő mű az 1846-ban frissen megalakult Nemzeti Képcsarnokba – így közgyűjteménybe – került:⁷⁷⁰ az *Éjjeli szélvész* és a *Falu égése holdvilágos éjen Toldy Ferenc*,⁷⁷¹ a *Tengeri és levegői vihar* (I/32. kép) pedig Zlinszky János főszolgabíró, a Kisfaludy-hagyaték kezelője ajándékaént.⁷⁷²

Kisfaludy Károly festészetére tehát nem a kortárs nyugat-európai par excellence romantika – Théo-

dore Géricault: *A Medúza tutaja* (1818), Eugène Delacroix: *Dante bárkája* (1821) stb. – hatott, hanem a különleges természeti jelenségeket, katasztrófákat ábrázoló, a késő barokk művészet hagyományait folytató mesterek munkái. Azzal azonban, hogy a klasszicizmushoz kapcsolódó preromantikus műalkotásokat választott előképként, festményei a hazai kontextusban a romantika korai felvillanását jelentették.

Az európai romantikus irodalom fontos előzményének számító osszianizmushoz kapcsolódik Kisfaludy *Osszián keservei* című, 1822 körül készített festménye (I/145. kép), melynek előképe François Gérard *Osszián a Lora partján hárfája hangjával megidézi a kísérteteket* című művének (1801) metszetmásolata (John Godefroy, 1803) volt. A James Macpherson által kitalált kelta bárd költeményeinek (1760–1765) hazai kultuszát nemcsak Batsányi János (1788) és Kazinczy Ferenc Osszián-fordításainak (1815) megjelentetése jelzi, hanem Gérard festményének élénk recepciója is: Kisfaludyn kívül Müller János Jakab (1814) és Donát János (1815) is készített róla másolatot.⁷⁷³

Kisfaludy Károly irodalmi tevékenységével ugyanúgy a kora romantikát képviselte, mint festményeivel, s a romantikához kapcsolja az *Aurora* elindítása (1822) is. Az általa szerkesztett irodalmi zsebkönyv – mint az *Aurora*-körrel foglalkozó alfejezetben láttuk – számos, a nemzeti történelem eseményeit bemutató költeményt s ezekhez – részben Kisfaludy vázlatai nyomán – készített kvalitásos illusztrációt tartalmazott. Közülük több (például Dobozi Mihály és felesége története) az 1850-es évektől felvirágzó hazai romantikus történeti festészet témakészletének alapjául szolgált.

■ CSENDÉLET

A 19. század hazai képzőművészetében viszonylag kevés csendélettel találkozunk. Bár korábban a főúri gyűjtemények népszerű műfaja volt, a 18. század végére itthon szinte teljesen eltűnt. A kevés fennmaradt csendélet alapján kimutatható, hogy tovább élnek ugyan a barokk és a rokokó formai elemek, ám az ábrázolt tárgyaknak vagy azok csoportosítá-

sának korábbi allegorikus jelentése, a mulandóságra vagy a Bibliára való utalások ismerete egyre inkább háttérbe szorul: a szimbolikus jelentés közlése néhány közhelyszerű képi elem, illetve a „virágnyelv” alkalmazására korlátozódik. A 19. század elejéig a műfaj jellemzője – egyfajta sajátos archaizálásként – a reprezentatív előadásmód, a valóság „megemlése”, a részletek gondos kidolgozása volt, az osztrák biedermeier valóságghú és természetes látásmódja csak lassan nyer majd teret Magyarországon.

Bár a hazai portrékon gyakran feltűnnek csendéletszerűen bemutatott attribútumok és díszítőelemek, a műfaj itthon elsősorban azoknak a művészeknek a révén terjedt el, akik a bécsi akadémián tanulták a virág-, gyümölcs- és állatfestést – 1807-től önálló szakosztályban. Az itt tanultakat ugyanakkor az egyes mesteremberek – falfestők, szelencfestők, üvegsisolók, porcelánfestők, bútorfestők stb. – is felhasználhatták.

A csendéletek sokáig inkább csak gazdagon előadott virágsokrokat ábrázoltak, a műfaj művelőit sem a ma használatos megnevezéssel, hanem „virágfestő”-ként emlegették. A virágszendéletek egyik

I/146 ■ Szentgyörgyi János: *Virágszendélet nyúlal*, 1829



I/147 ■ Hellma József: *Csendélet*, 1822I/148 ■ Müller Gusztáv: *Virágok, pohárban*, 1827

őstípusát, idősebb Jan Brueghel *Nagy virágcsokor* című képét – vagy a többi holland csendéletet – a Bécsben tanuló magyar művésznövendékek az 1780-as évek elejétől nyilvánosan látogatható császári gyűjteményben tanulmányozhatták is.

Az egyik legjelentősebb magyar gyümölcs- és virágfestő Szentgyörgyi János,⁷⁷⁴ akit **Kazinczy nagyra** tartott, s 1829-es pesti útja alkalmával meglátogatta a műtermét is.⁷⁷⁵ Szentgyörgyi Esztergomban őrzött, hatalmas, reprezentatív csokrot ábrázoló virágcsendéletén (I/146. kép) – a bruegheli hagyománynak megfelelően – figyelmen kívül hagyta az egyes virágok és gyümölcsök tenyészidejét, és minden növény idealizált formában szerepel a képen. A rózsaszín és a vörös rózsza a „virágnyelv” szerint a bimbózó és a beteljesülő szerelem jelképe, az asztalon pedig cseresznye, barack, szőlő és – erotikus szimbólumként – felvágott dinnye látható. A kis fehér nyúl a szüzség diadalát jelentheti a bujaság fölött, vagy éppen a termékenység jelképe. Hellma József 1822-ben **festett Csendélete** (I/147. kép) is „megrendezett”, a kukoricacső, a felvágott füge és dinnye erotikus képzeteket kelt. A kép jól beleilleszkedik a biedermeier világába, amelytől nem állt távol a rejtett erotika.

A lőcsei Müller Gusztáv 1827-ben készült kis méretű virágcsendéletén⁷⁷⁶ (I/148. kép) már csak azo-

nos időben nyíló tavaszi virágokat látunk, spontán, valóság-hű formában elhelyezve egy vázában. A váza ugyanakkor egy emelvényen áll, ami kissé elemeli a valóságtól az egyszerű csokrot.

Az 1840-es években a Pesti Műegylet tárlatain a művészek önálló kezdeményezésből, előzetes megrendelés nélkül készült képeikkel léphettek a nyilvánosság elé. A művek elsődleges feladata a közönség vásárlásra csábítása volt, s erre kiválóan alkalmas a csendélet. Népszerűségüket az is növelte, hogy már nemcsak a főúri enteriőrök éltették a műfajt, hanem a lakáskultúra átalakulásával növekvő polgári igények is. Az „első pesti festőnő”, Kaergling **Henrietta**⁷⁷⁷ már az első tárlaton tíz virág-, illetve gyümölcscsendéletet állított ki, s később is rendszeresen szerepelt a kiállításokon.

A műfaj legnagyobb sikerét a 19. században Schäffer Béla (Adalbert) reprezentatív „történelmi” csendéletei aratták. Egy művét a Nemzeti Képcsarnokot Alakító Egyesület 500 ezüstforintért vette meg (kettővel együtt) a múzeum számára.⁷⁷⁸ **Azzal, hogy** csendéleteinek történelmi jelentőséget ad, módja van artistikus tárgyakat elhelyezni kompozícióiban, s rangos történelmi festőnek kezdik tartani. A műfaj mégis nagyon nehezen vívta ki a megbecsülését, amely majd csak a következő században jön el.

SZOBRÁSZAT

■ AZ ANTIK SZOBRÁSZATI HAGYOMÁNY TOVÁBB ÉLÉSE

A 18. század utolsó évtizedeinek klasszicizáló késő barokk mesterei készítették elő a talajt a klasszicizmus magyarországi megjelenéséhez. A szobrászatban különösen jól megfigyelhetők azok a szálak, amelyek a Magyarországon is dolgozó bécsi Philipp **Johann Prokopp** és **Johann Martin Fischer** munkáit összefűzik Bauer Mihály, Dunaiszky Lőrinc, Huber József vagy Andreas Schroth szobraival. Olykor ez szó szerint igaz: első klasszicista mestereink, Ferenczy István és Dunaiszky Lőrinc például a bécsi akadémián éppen Fischertől tanultak anatómiát. Maga a stílusváltás folyamata azonban nem volt egyenletes vagy gyors, nagyjából negyedszázad kellett hozzá, hogy a művészi tevékenység szervezeti kereteinek változásai, az új stílus megjelenése és megerősödése, **a nemzeti kultúra megteremtéséért folytatott küzdelmek** – és még sok egyéb jelenség – végül a klasszicista szobrászat kiteljesedéséhez vezessenek.⁷⁷⁹

Hazánkban a kőfaragók céhe a legrégebbiek közé tartozott. Szobrászokról már 1700 körül szólnak feljegyzések, ők azonban nem céhes keretek között működtek. Tudunk viszont olyan törekvésekről, amelyek **azt célozták, hogy a szobrászok a két szakmát összefogó „vegyes céhbe” tartozhassanak.**⁷⁸⁰ Önálló szobrászcéhről a 18. századból egyetlen adatot sem ismerünk.⁷⁸¹ Ez így maradt a következő évtizedekben is, ami elsősorban azt jelzi, hogy a kőfaragó és a szobrász társadalmi helyzete, művészi rangja hosszú időn át aligha különbözött egymástól, ahogy az adódó munkalehetőségeik, feladataik is többnyire hasonlóak voltak. A kőfaragók éppúgy dolgoztak épületek homlokzatának díszítésén, mint egyszerűbb síremlékek megvalósításán, a szobrászok – nagyobb szabású feladatok híján – gyakran vállalkoztak de-

koratív munkák, apróbb faragások, üzleti cégek készítésére. A 18. század vége felé jelent meg a mesterembertől különböző, öntudatosodó művész típusa, de még a 19. század első évtizedeiben sem vált el teljesen egymástól az önálló szobrászi munka és az épületet vagy templomi bútorzatot díszítő faragás.

A 19. század első évtizedeiben a magyarországi művészeti képzés még kezdetleges volt. A művészet iránt érdeklődők és a zsenge tehetségek a helyenként meglévő rajziskolákat látogathatták, amelyekben főként gyakorlati szempontú oktatás folyt, szobrászattal azonban még alapfokon sem foglalkoztak. A szobrászok közül csupán Dunaiszky Henrikről tudjuk, hogy 1841-től a temesvári rajziskolában tanított.⁷⁸² A hazai kőfaragók és szobrászok szakmai-művészi képzettségüket többnyire valamely műhely keretei között szerezték meg. Ezeket a műhelyeket olykor egy-egy család több, egymást követő generációja tartotta fenn. Ilyen volt például Huber József apjának vagy Dunaiszky Lőrincnek és fiainak (László és Henrik) a műhelye. Így tanulta a mesteriséget Huber József Franz Reindl bécsi műhelyében, Dunaiszky Lőrinc Münchenben Ludwig Schwantlernalnál. A műhelyekben töltött idő alatt lesték el az ifjak mestereiktől az anyaggal való bánást, a vésés-faragás technikai fogásait, itt sajátították el a szobrászmesterség hagyományos formálásmódjait, de az újabb stílusfordulatokat is. A műhelyek **patriarchális atmoszférája és archaikus keretei** azonban nem pótolhatták a művészeti akadémiákon folyó magasabb szobrászképzést. Ferenczy István terve egy magyar szobrászakadémia megalapítására fontos része volt a nemzeti művészetért folytatott küzdelmének, szervesen illeszkedett abba a sorba, **amely A Szép Mesterségek kezdete (A pásztorleányka)** szimbolikus alakjától (I/156. kép) a hazai márványanyag felkutatásán, barátairól készült port-

rén és hazafias lelkesedéssel faragott emlékszoobrai át a Mátyás-emlékmű (I/158., II/174. kép) hosszú, tragikus történetéig vezetett. Ferenczy az akadémia ügyében 1823-ban József nádorhoz fordult. Elküldött tervezete nem maradt fent, de a nádor jelezte, hogy annak megvalósításához több idő szükséges. A szobrász ekkor az országgyűlés, majd a király pártfogását kérte – eredménytelenül.⁷⁸³ **Pedig az akadémia létesítésének gondolata már évekkel korábban is felmerült: a *Tudományos Gyűjtemény* cikkírója 1818-ban Dunaiszky Lőrincet bízta szobrásziskola felállítására.**⁷⁸⁴

A szobrásznak készülő és magasabb tanulmányokra vágyó ifjak a bécsi akadémiaira iratkoztak be, ahol a szobrászat tanára – Johann Martin Fischer, Josef Klieber mellett – a nagy tekintélyű Franz Anton Zauner volt, akinek II. Józsefet ábrázoló szobrát (1806) rajongva csodálták az új, klasszicista stílus hívei, köztük Kazinczy Ferenc.⁷⁸⁵ A 19. század első évtizedeiben a bécsi akadémiai képzés nagy jelentőséget tulajdonított a szobrásztanulók elméleti felkészítésének. A művészetet elsősorban **tudománynak tekintették, amelynek alapos elsajátításához a mitológia és a történelem ismerete, az esztétikai jártasság, a képtárakban, könyvtárakban folytatott kutatás elengedhetetlen.** „A szobrász most már tanulóéveiben ideje egy részét a könyvtárban volt kénytelen tölteni, hogy magát antik ihlettel telítse. Tudós úr lett belőle, holott a barokk időkben afféle magasabbrendű alkotó mesterembernek érezte magát, aki élvezettel öltötte magára a munkászubonyt. Az akadémián tanulók megtelek esztétikai igazságokkal, de márványt faragni, bronzot önteni nem tanultak” – írta Lyka Károly.⁷⁸⁶ **Az „akadémiai szobrász” kifejezés itt és ekkoriban vált divatossá: megkülönböztette a képzett mestert az egyszerű kőfaragótól.** Bécsben tanult Dunaiszky Lőrinc, Huber József, Andreas Schroth, de még az 1830–1840-es években is érkeztek tanulni vágyó magyar ifjak az akadémiaira.⁷⁸⁷ Ferenczy István három évet töltött a császárvárosban, kezdetben az akadémia vasárnapi „aczélmetsző” foglalkozásait látogatta, majd felvették szobrásznövendéknek. Ekkor határozta el végleg, hogy szobrász lesz. Bizonyára inspirálta Bécs elevenen pezsgő művészeti atmoszférája, lelkesítették a klasszicizmus nemes eszményei, de ezeknél is

jobban vonzotta az antik művészetnek az ideálja, amelyet Antonio Canova bécsi *Mária Krisztina-síremlékén* (1805) vagy Franz Anton Zauner II. Józsefet ábrázoló lovas szobrán sejtett meg. Az osztrák fővárosból 1818-ban érkezett Rómába, az antik művészet földjére, a klasszicizmus ősforrásához.

Róma az újonnan érkezőknek, a hosszabb-rövidebb időre letelepedőknek sok meglepetéssel szolgált. A város, amely a Római Birodalom hanyatlásával elveszítette egykori fényét, méltóságát, s amelynek lakossága az évszázadok múlásával megfogyott, pusztuló épületeivel, töredező oszlopsoraival, omladozó boltozataival egy elsüllyedt világbirodalom és kultúra monumentális szabadterti múzeumaként terült el a Tiberis két partjának dombjain. Egy 1462-es pápai rendelet ugyan megtiltotta, hogy az antik építményeket kőbányának használják, Róma későbbi reneszánsz és barokk templomai, palotái, lépcsői és kútjai azonban – miközben körülölelte őket a mindennapi élet – antik romokon és romokból épültek: a történelmi korszakoknak ez a sajátos együttélése és keveredése a 18. század közepétől különösen vonzotta az utazókat és a művészeket. Az itáliai művészek némelyikének – közülük a legismertebbek Giovanni Paolo Pannini és Giovanni Battista Piranesi – városképein érzékelhető az a jellegzetes rétegződés, ahogyan a figurák lába alatt-előtt egymáson hevernek a múlt idők emlékei, s ahogy a felszín alól minduntalan előbukkannak az egykori római élet és kultúra részletei, töredékei.

A *Belvederei Apolló* 1498-ban került felszínre a római romok közül. A *Laokoón-csoport* az ókori művészet ismert és csodált emléke volt már a 16. század eleje óta, a 18. század második felében pedig **új lendületet kaptak a régészeti feltárások, melyek segítségével kibontakozott Pompeji, Herculaneum és az antik Róma épületeinek, falmaradványainak fensége, útjainak nagyvonalúsága, a plasztikák monumentális léptéke.** A korábról már ismert, de egy mástól „elszigetelt” részletek is új látvánnyá álltak össze azok szemében, akiknek módja volt bejárni, közvetlenül tanulmányozni az egyes helyszíneket.

Egész Európából érkeztek Itáliába lelkes, kíváncsi utazók, illetve művészek, akik közül sokan – hosszabb-rövidebb időre – le is telepedtek ott. Winckelmann 1775-ben költözött Rómába, és Albani bíboros

könyvtárnokaként hamarosan alkalmat nyílt a római művészet tanulmányozására. A szobrászok számára Róma különösen inspiráló helyszínt jelentett, részben az antik szobrászat emlékeinek közelsége miatt, részben pedig azért, mert lelkesítette őket a tudat, hogy saját koruk olyan nagy mesterei dolgoztak évekig ebben a városban, mint a francia Jean-Antoine Houdon, később a dán Bertel Thorvaldsen és az osztrák Franz Anton Zauner. A század első felében hosszabb-rövidebb ideig néhány magyar művész is élt itt. 1818 és 1824 között Ferenczy István, 1821–1822-ben Joseph Daniel Böhm, később, már az 1840-es években Alexy Károly, Engel József, Guttmann Jakab, Czélkúti Züllich Rudolf és mások is működtek Rómában. A műhelymunkával és tanulással töltött római tanulmányút valamennyiük számára egyfajta önképzés lehetőségét jelentette. A sokféle munka ismert mesterek mellett vagy névtelen, de nagy gyakorlattal rendelkező műhelyekben, valamint a képtárak, szoborgyűjtemények – köztük elsősorban az antik kollekciók tanulmányozása – pallérozta az ifjú művészek ízlését, mesterségbeli tudását.

Magyarországon az antikvitás tisztelete Mátyás király koráig és udvaráig nyúlik vissza. A hazai humanisták elsősorban az antik kultúra írásos hagyatékát értékelték, de gyűjtötték a görög és a római pénzérméket, gemmákat is, hogy olykor könyvkötésekbe, ötvösművekbe illesztve alkalmazzák őket. Mátyás a budai palotájában eredeti római kőfaragványokat őrzött,⁷⁸⁸ itt és visegrádi várában mitológiai témájú, all'antica stílusú bronzszobrok álltak.⁷⁸⁹ Az antik hagyomány azonban nem volt folyamatos, bár ún. latinus költészetünket a 17–18. század folyamán is átszöttek az antik kultúra elemei. Amikor a 18. század végétől egyre gyakrabban keltek útra az antik világ emlékei iránt érdeklődő, művelt és kíváncsi birtokosok, jogászok, tudósok, hazatérve nem csupán Itáliában vásárolt műtárgyakat hoztak magukkal, de korábban ismeretlen, vonzó új ideálokat is. Fejérváry Gábor műgyűjtő – herculaneumi és pompeji látogatásának hatására – az 1830-as évek első felében eperjesi házában egyik helyiségét „pompeji stílusban” festette ki,⁷⁹⁰ egy másikat pedig a Parthenón-fríz kicsinyített másával díszítettett,⁷⁹¹ amelyet az Itáliában hosszán időző Joseph Daniel Böhm éremszobrásztól vásárolt.

A születő klasszicizmus legodaadóbb híve és propagátora itthon Kazinczy Ferenc volt.⁷⁹² Tájékozottsága és kíváncsisága elsősorban az irodalmi műfajokhoz vonzotta, de szenvedélyesen érdeklődött a szépművészetek iránt is. Elsősorban a festészet vonzotta, de a plasztika – főleg a hazai szobrászat – is érdekelte. Nem véletlen, hogy – noha személyesen sokáig nem ismerték egymást – Ferenczy István tevékenységét kezdettől rokonszenvvel kísérte. Amikor a Csokonai-portré (I/191. kép) és *A Szép Mesterségek kezdete (A pásztorleányka, I/156. kép)* című munkáit a fiatal szobrász Rómából hazaküldte, Kazinczy azonnal lelkes hívévé szegődött. „Elbájolva állék sok ideig a' szépen gondolt s' igen szépen dolgozott fő [ti. a Csokonai-portré] szemléletében, s ohajtottam volna hazánknak ezt az ifjú lelkes művészt szívemre szoríthatni. Mit fog ő adni ezután!”⁷⁹³

Egy levelében megjegyezte: „A' Plastica' (faragás) műveiről az ítélet méltólag, a' ki magát látá a' művet.”⁷⁹⁴ Ahogyan panaszkolt is, ő keveset utazott; Bécsnél és Erdélynél tovább nem jutott, így hát kevés műalkotást ismert közvetlen tapasztalatból. A „vaticanus Apollót” például – noha verset szentelt neki – csak Winckelmann leírásából és metszetekről ismerte. Tudásvágya és érzékenysége révén mégis gyorsan és könnyedén tájékozódott az egykorú művészet áramlatai és problémái között. Ízig-vérig „könyvember”⁷⁹⁵ volt, Winckelmann nagy művét, a *Geschichte der Kunst des Alterthumst fogságában*, a cenzor engedélyével olvasta, a német szerző tudós rajongása és egész szemlélete aztán mélyen hatott rá. Általa fedezte fel az antikvitást, s Winckelmann felfogása a klasszikus művészetről egész gondolkodását, esztétikai nézeteit befolyásolta. Ösztönösen is megérezte és megértette azt a nagy fordulatot, amelyet Winckelmann autopsziazofalma, az antik műalkotások közvetlen szemlélete, a „saját szemmel való látás” jelentett. „A Régiségnek nem maradt ránk szebb műve, mint ez a szép márványszobor. A férfiszépség, az ifjúság legvirítóbb korában belé vagyon nyomva” – írta Kazinczy a *Belvederei Apollóról*.⁷⁹⁶ A görög szobor elveszett eredetijét Leokharész faragta Kr. e. 331–320 körül, római kori másolatát II. Gyula pápa állíttatta fel 1511-ben a pápai palota Belvedere-udvarán. A fiatal Apollót ábrázoló szobrot a 19. század elején Winckelmann

nyomán a görög művészet egyik legnagyobb alkotásának tekintették.

Kazinczy az Apolló-szobor szépségét Winckelmann hatására fedezte fel; olyan új ideált talált benne, amely a bontakozóban lévő klasszicizmus szobrászainak mintájául szolgálhat. „Faragott munkákban csak ideálokat kell bírni s látni” – írta Ferenczy egyik portréjával kapcsolatban.⁷⁹⁷ Szeme előtt függönyként mindig ott lebegett az antik művészet eszménye, megakadályozva, hogy a konkrét tárgy szemlélésében eljusson annak részleteiig. Ugyanakkor – eltérően mesterétől – elsősorban a festészetre figyelt, a **szobrászat kérdései, a szobrok maguk inkább csak alkalmanként foglalkoztatták.** Nem tudjuk, hogy **Kazinczy a *Geschichte...*-n kívül olvasott-e más Winckelmann-művet, az azonban bizonyos, hogy egész gondolkodása, művészetszemlélete rendkívül közel áll a német szerzőéhez.** Winckelmann hatása a korszakban olvasatlanul is működött,⁷⁹⁸ sokak szeme és érzékenysége nyílt meg az antik emlékek előtt, számos művész sietett Itáliába, és a kor divatja szerint utazók tömegei barangoltak az ókori emlékek között.

Írásaiban Kazinczy gyakran fejezte ki a görög és a római művészet példái iránti vonzódását: „azt kívánom, hogy görög exemplárokat tsudálhassunk”.⁷⁹⁹ Élete folyamán nemigen volt alkalma látni ideáljait, de sokat gondolkodott felőlük: „A művész nem művész, ha nem poéta vagy nem jártas a Classicusokban.”⁸⁰⁰ **Írásaiban, kritikáiban nem egy olyan szobrászati szakkifejezést találunk, amely az ő leleménye, s máig használatos.** Ilyen például a *mellykép (büszk)*, a *sírbolt* (pyramis) vagy a *talpkő*, és ugyancsak tőle származik *szobrász* szavunk.

Irodalmi tevékenységén túl – mint a szépművészetek lelkes híve, művészeti kapcsolatok szervezője, műalkotások bírálója – éberrel követte a korszak hazai művészetének történéseit. Szívesen adott tanácsot egy-egy szobor vagy síremlék ügyében, így javasolta idősebb Wesselényi Miklós síremlékére Cato és Brutus alakját vagy az 1809-es nemesi felkelés emlékének megörökítésére egy ión oszlop felállítását, hiszen – mint írta – „a szobrász antik világban él”.⁸⁰¹ *Festés és faragás nálunk* című cikke forrásértékű a korszak képzőművészetére vonatkozólag: rövid kommentárok kíséretében felsorolta a

legfontosabb hazai művészeket és alkotásaikat.⁸⁰² 1831-ben felkereste a pannonhalmi építkezéseket, meglátogatta műhelyében az ott dolgozó Andreas Schroth szobrászt. Különösen Giuseppe Pisani *Károly Ambrus-síremléke* (I/166. kép) tetszett neki. Nagy várakozását felülmúlták a látottak: „Melly témérdek nagyság! – tíz év alatt mi leve itt!”⁸⁰³

Kortársai között az ideális mestert Canovában látta, **abban a szobrászban, aki pontosan megfelelt a winckelmanni klasszicizmus „antik” eszményeinek. Ez a tény egyúttal jelzi Winckelmann és az iránta rajongó Kazinczy közti különbséget:** az előbbi ízigvérig tudós volt, a művészethez is tudósként közeledett, az utóbbi költő, nagy hatású irodalomszervező, nagy műveltségű művészetbarát. Joggal állapította meg róla Csatkai Endre: „**hogy magyarországi művészetéről beszélünk [...] az Kazinczy érdeme.**”⁸⁰⁴ Canova egyébként a hazai mecénások körében is népszerű volt. Művei bekerültek az Esterházy- és a Pyrker-gyűjteménybe. Teljesített megrendelést Vay **Dánielné részére** (*Wartensleben-síremlék*, I/181. kép, Gyömrő), dolgozott a kismartoni Esterházy-kastély, a nagyeceni Széchenyi-kastély, az ikervári Batthyány-kastély számára, s ugyancsak vele készítettett síremlékeket a Teleki család. Széchenyi István több alkalommal is felkereste Rómában, és két szobrot vásárolt tőle (*Aspasia, Beatrice*) **nagyeceni kastélyába;** Esterházy Miklós herceg 1805-ben Leopoldina hercegné asszony portréját rendelte meg tőle, mely 1818-ban érkezett meg⁸⁰⁵ (I/149. kép). Kazinczy maga is rajongott Canova művészetéért, bécsi útjain **nem mulasztotta el megtekinteni a *Mária Krisztina-síremléket.*** Tervezte, hogy korán meghalt kisleánya sírjára egy szobrot állítja.⁸⁰⁶

Az itáliai mester műveit a hazai szobrászok is nemegyszer tekintették mintaképeiknek. A **klasszicista magyar szobrászatra a nagy külföldi mesterek közül Canova mellett Bertel Thorvaldsen gyakorolt hatást.** Római tanulmányai idején Ferenczy István mindkettőnél próbálkozott, és bár követendő eszményének Canova művészetét tartotta, a dán mester fogadta műhelyébe. Munkásságában mindkettejük hatása érvényesült ugyan, inkább az olasz mester munkáin keresztül kapcsolódott rajongott antik ideáljaihoz, és igyekezett elsajátítani azt a hajlékony stílust, a formáknak azt a gördülékeny



I/149 ■ Antonio Canova: Esterházy Leopoldina, 1817 körül

és szabatos rendjét, amely a legjobb Canova-művek tulajdona és a korszak eszménye volt. A *Szép Mesterségek kezdete* (A pásztorleányka, I/156. kép) című szobrának formálása közben a *Paolina Borghese-szobor* képe lebeghetett szeme előtt; a *Kulcsár-síremlék* (1829–1832, I/179. kép) előképe Canova antik mintákat követő *Falieri-emléke*. A váli *Ürményi-emléknél* (1825, I/155. kép) ugyanakkor Ferenczy egy Thorvaldsen-relief kompozícióját vette át, bár a kétdimenziós dombormű „átfordítását” háromdimenziós plasztikává nem tudta sikeresen megoldani.

Huber József kezdetben szintén Canovát igyekezett követni, későbbi munkáival azonban ő is Thorvaldsen nyomdokaiba lépett. Álló Hermész-figurája (1827, ma a Kiscelli Múzeumban) kompozíciójában,

a pihenőmotívum alkalmazásában a görög szobrokat követte, Hermész fejét a *Belvederei Apolló* fejtípusához igazította, az alak frontális beállításában, a test belső tagolásában viszont Thorvaldsent követte. Mint a dán mester, ő is hűséges kívánt maradni az antik mintaképek szelleméhez, Huber munkájából azonban a mesterhez hasonlóan hiányzott a térkezelés eleveisége és szabadsága, amelynek helyét valami aggályos és szikár rajzosság vette át. Huber munkájának egy-egy részletében – például a karról aláhulló drapéria dekoratív rajzában – ráismerhetünk a dán szobrász drapériakezelésére. Huber olykor szó szerint is átvette Thorvaldsen jellegzetes alakjait, így a *Hébe-kút* figurájánál (1830, I/180. kép) vagy az *Ülő Hermésznél* (1830). Ez utóbbi tisztán mutatja, hogy minden hűség ellenére Huber kezében a kompozíció egésze és részletei is nehézkessé váltak.

Végül is Canova művei jelentették azt a kapcsot, amely a hazai klasszicista plasztikát Winckelmann eszményeihez és az antik művészethez fűzte. Többszörösen áttételes út volt ez, amelyen az antik művészet ideálja korról korra, művésztől művészre, az idők és a körülmények sodrában változott, alakult; az út végére már nem volt minden ízében azonos önmagával, a róla kialakult képet megértés és félreértés egyaránt formálta. Bizonyos értelemben ilyen „félreértésnek” tekinthetjük, hogy az antik művészet rajongói a görög szobrászatot elsősorban annak a Kr. e. 5–4. századi klasszikus korszakával azonosították, s azt sem az eredetiben, hanem római (császárkori) másolatokban ismerték és csodálták, mint például a *Belvederei Apolló*t vagy a *Laokoón-csoportot*. Ezek kedveltsége, divatja szinte az egész 19. századot végigkövette: a Nemzeti Múzeum kertjében elhelyezett *Belvederei Apolló*-másolat például 1894-ben készült. A klasszicista szobrokon, amelyek az antik mintákat követték, világosan érzékelhető, hogy a tiszta kompozíciót, a nemes arányokat, az ideális emberi test felépítését megértették és lelkesülten átvették példaképeiktől, a tér- és tömegformálás, a plasztikai értékek mellett azonban gyakran feltűnik valami rajzosság és a kompozíció szervesetlen jellege. Kazinczynak az a megjegyzése, hogy „a szobrász antik világban él”, nem csupán a művek formálására vonatkozott, de azt is jelen-

tette, hogy a művész otthonos a görög és a római mitológia világában, ismeri alakjait, történeteit és gördülékenyen beszéli emelkedett szimbólumainak nyelvét. Korszakunkban a műveltebb körökben divatosak voltak a görög–latin keresztnevek (Kazinczy gyermekei közül többen viseltek ilyent – Iphigeneia, Eugenia, Thalia, Traianus, Antonius –, az egykorú temetői sírköveken is gyakran találkozhatunk a Pelágia, Polyxena, Oktáv stb. névvel). Virág Benedek verseit, Kazinczy epigrammáit, Berzsenyi Dániel költeményeit átszőtték a homéroszi és ovidiusi motívumok és jelképek, a síremlékeket búsongó nőalakok, fáklájukat lefelé fordító géniusok őrizték, az épülő házak ablakkereteit, attikáit mitológiai figurák díszítették, a budai városháza elé a Városvédő Pallasz Athéné szobrát állították. A mitológiai témák a 19. század első évtizedeiben képzőművészetünk valamennyi műfajában gyakoriak és népszerűek voltak, s bár az 1820-as években megritkultak, a szobrászatban még az 1830-as években is tovább éltek. **A hazai szobrászatot, különösen az épületplasztikát és a síremlékszobrászatot, kezdettől fogva átszőtték azok a toposzok, ábrázolási fordulatok és formák, amelyek eredete az antik művészethez nyúlt vissza. A görög és a római művészet a műfaj minden területén, minden szobrászi feladathoz szolgáltatott példát, mintát, ezek egészen a század közepéig, olykor még később is érvényes, használható megoldásokat kínáltak a művészeknek.**

Miközben a klasszicizmus szórványos szobrászati nyomokból stílussá érett, lényeges változások zajlottak le a művészeti piac társadalmi összetételét illetően. A 18. század végétől szobrászatunkban megritkultak és dimenziójukban is jelentéktelenebbé váltak az egyházi megrendelések. A felvilágosodás szellemi áramlatainak, a racionálisabb élet- és világfelfogásnak a hatására kevesebb templom épült, ezek is elsősorban vidéken, falvakban vagy kisvárosokban, s belső szobordíszük általában szerény igényű. Ezt anyagi okok éppúgy indokolták, mint II. József szigorú rendeletei, amelyek a templomokban csak kevés és kis méretű oltár állítását tették lehetővé. Az 1820-as évek Magyarországon mégis elindult két nagyszabású egyházi építkezés, ahol a szobrászat is fontos, reprezentatív szerepet kapott: az egri, illetve az esztergomi bazilikáé. E kiemelkedő

feladatok ellenére tagadhatatlan, hogy az egyházi mecénatúra jelentősége fokozatosan csökkent. Az egyházi megrendelések zöme az 1830-as évekig főként olasz és osztrák művészeknek jutott. A megbízókban tovább élt az előző korszaknak az a meggyőződése, hogy az ismert, a feltételekhez rugalmasan alkalmazkodó külföldi mesterek alkalmasabbak a munka méltó elvégzésére, mint az itthoni vagy külföldről hazatelepült magyarok, akik mögött sem egyéni hírnév, sem a művészi stílus biztosítóka nem állt. A nagy építetők – Szombathelyen Szily János püspök, Egerben Pyrker János László érsek, Esztergomban Rudnay Sándor, majd Kopácsy József hercegprímás – az egyház országhatárokon átnyúló szervezetein keresztül könnyen tájékozódtak és találtak kapcsolatot a másutt is bevált, hírneves külföldi mesterekhez. Pyrker például még velencei pátriárkaként Canova művei által kedvelte meg azt az olaszosan „dallamos” plasztikát, amelyet a Canova-követő Casagrande meghívásával azután Egerbe importált. Eszterházy Károly hercegprímás, aki Pápán már foglalkoztatta Giacomo Adamit, egri érsekként újabb feladatokkal bízta meg a szobrászt (Kápolna, 1816). Az egyszer már bevált művészt a megrendelők egymásnak is ajánlották, így juthatott például Casagrande Eger után az esztergomi bazilika szobrászati munkálataihoz. A mesterek egy szűk megrendelői körben forogva, hasonló feladatokkal foglalkoztak. Ebből a körből azonban nemegyszer kiléptek, hogy főúri vagy polgári megbízásokat teljesíthessenek: Casagrande például 1837–1838-ban éppen az egri főszékesegyház építésének, Hild Józsefnek az ajánlására dolgozott műhelyével a pesti Ullmann-ház építészeti díszítésén (I/169., I/170. kép), s e munkája alapján bízta meg Fáy István Heves megyei prefektus a következő években fáji kastélya épület-szobrászati munkáival (I/171., I/172., I/173. kép). Az 1810-es évektől, amikor első külföldi tanultságú szobrászaink hazatértek és műhelyt alapítottak, a kevésbé reprezentatív feladatokkal az egyház gyakorta őket bízta meg. Az evangélikus templomok számára sokat dolgozott Dunaiszky Lőrinc; Ferenczy István készített néhány oltárszobrot (Tiszolc, 1825; Esztergom, főszékesegyház, 1828), Huber József az esztergom-vízivárosi templom angyal-szobrait és *Agnus Dei*-oltárát faragta (1822).

A világi jellegű szobrászmunkák legnagyobb megbízója és „fogyasztója” az arisztokrácia volt. A barokk főúri rezidenciák után most gyorsuló ütemben emelkedtek az új ízlést követő, klasszicista stílusú vidéki kastélyok és városi paloták. Ha ezekben az önálló és díszítő jellegű plasztikák mérete és mennyisége az előző korszakhoz viszonyítva szerényebb, annak oka magában az új stílusban rejlett. A klasszicista épületnek a szerkezetet, a szolid anyagokat érvényesítő karaktere és a stílus puritán szikársága a szobortól elsősorban helyhez való alkalmazkodást kívánt, nem önálló, a teret átható és felkavaró mozgalmasságot.

Az arisztokrácia által foglalkoztatott szobrászok legtöbbje is olasz vagy osztrák mester volt, s ez jól jelzi a megrendelőréteg tájékozottságának, ízlésének irányát. Bécsi udvari kapcsolataik révén, olaszországi útjaikon vagy mások ajánlására választottak megfelelő művészt. Mint láttuk, a Széchényiek, Esterházyak, Batthyányak, Telekiek főleg Canovát kedvelték és foglalkoztatták. Tanítványát, Marco

I/150 ■ Matthias Kögler: *II. József-émlék*. Terv, 1784



Casagrandét – nagyszabású egyházi megrendeléseinek kívül – Ullmann Mór, Fáy István, illetve Mocsáry Imre látta el feladatokkal. A bécsi klasszicizmus eszményei, formavilága, ízlése Josef Klieber (Esterházy-mauzóleum, Ganna, 1817–1818; Festetics-palota, Pest, 1827) vagy Andreas Schroth, illetve Augustin Robatz (Keglevich-kastély, Kistapolcsány, másodlagos elhelyezés 1831-ben)⁸⁰⁷ munkái révén éltek tovább a hazai arisztokrácia környezetében. Az olaszos lágyságot vagy éppen a klasszicizálás szárazabb formavilágát reprezentáló külföldi mesterek **mellett hazai szobrászaink csak nagy ritkán jutottak** jelentősebb megbízáshoz.

A 18. század végén meginduló lassú polgárosodás hatása szobrászatunkban 1810 körül vált érezhetővé. Ekkortól kezdve sokasodtak meg a nagyobb városi építkezések, elsősorban Budán és Pesten, de **országszerte másutt is sorra emelkedtek a polgári lakóházak, paloták.** Az épületek külsején és belső tereiben vagy udvarán megjelenő plasztikák – domborművek, körplasztikák, attikadíszek, kútfigurák – jeleztek már bizonyos szolid igényt: a művészet jelenléte a köznapi élet színterein egyszerre volt a szépség iránti vágy, a pallérozott ízlés és a polgári komfort kifejezése. A szerényebb anyagi lehetőséggel és szellemi igénnyel bíró építetők elvárásainak a hazai szobrászok – Bauer, Dunaiszky, Huber – és a névtelen kőfaragók maradéktalanul megfelelték. **Csak az arisztokraták és az igazán gazdag nagypolgárok pénze és ízlése tette lehetővé, hogy Casagrandéval, Klieberrel, illetve más külföldi, többnyire bécsi mesterrel dolgoztassanak.**

A főúri és a polgári megrendelők mellett korszakunk elején néhány városi testület is teremtett szobrászi munkalehetőséget. A budai városi tanács 1783-ban szeretne szobrot állítani II. József császárnak (Matthias Kögler tervei, I/150. kép), de az emlékmű elkészíttetését a császár ellenzi.⁸⁰⁸ 1785-ben ugyanez a testület a várbeli Dísz téren kutat állíttat, s ennek mesterével, Carlo Adamival készítteti el a Városvédő Pallasz Athéné szobrát⁸⁰⁹ (I/151. kép). Több mint harminc év múltán, 1828-ban Pest városa a Ferencciek terét díszítő kútra hirdet pályázatot. A **polgárosodás jeleit kell látnunk ezekben az alkalmakban, a városi közösség öntudatának növekedését, s azt a szándékot, hogy eszméiket köztéren örökíttessék**

meg. Hazai szobrászatunk e korai korszakában ritka, de annál fontosabb alkalmak ezek, jelentőségüket az adja, hogy közösségi megrendelő áll a művek mögött. Később, az 1830-as évek végétől vált mind gyakoribbá, hogy egy-egy szobor – többnyire emlékmű – valamely kisebb társaság (*Aurora*-kör, Szoborcsarnok Egylet) vagy tágabb közösség, s végül a nemzet igényéből, akaratából és anyagi támogatásával jöhetett létre.

Milyen szobrászi feladatok jutottak a 19. század első évtizedeiben a hazai vagy idegenből érkezett mestereknek? Az egységes program alapján épülő nagy egyházi központok (Eger, Esztergom) évtizedekre elhúzódó munkáin kívül az országban kevés új, klasszicista stílusú templom épült, nagy részük falvakban. Ezek többnyire csupán egy-egy szerényebb oltár vagy szószék szobrászi megmunkálását, valamely szent figurájának, adoráló angyaloknak vagy vallásos szimbólumokból összeállított kompozícióknak az elkészítését igényelték. A munkát általában helyi vagy a közeli városban működő mesterek végezték. A városokban emelt templom-épületek külső és belső szobordíszé, a „régies” barokk oltárok felcserélése „modernebb”, klasszicista stílusú munkákkal folyamatosan ellátta feladatokkal a szobrászműhelyeket.

A legfoglalkoztatottabb szobrászok, Huber József és Dunaiszky Lőrinc⁸¹⁰ oltárépítményei és szószékei jól mutatják, hogy a konkrét feladatok esetenként milyen sokféle munkát jelentettek a tervezéstől és építéstől a nagy méretű, önálló plasztikai értékkel bíró szobrok faragásán át a templomi berendezés ornamentális részeinek kivitelezéséig. Mindketten a klasszicizmus első képviselői közé tartoztak. Huber már egészen fiatalon megismerkedett a szobrászat új szellemével és gyakorlatával. Miután a 19. század elején Bécsben Joseph Schroth (Andreas Schroth apja) segédjeként közreműködött a Rasumovskypalota díszítésében, 1814-től egy ideig Josef Klieber műhelyében segédkedett. 1818-ban Pesten telepedett le. Jókezű mesterként kezdetben Muchs Antal pesti asztalos műhelyében dolgozott, így vett részt a debreceni nagytemplom berendezéseinek munkálataiban. Hamarosan ismert díszítőszobrásszá vált. Dunaiszky 1811-ben a Deák téri evangélikus templom belső berendezésén Pollack Mihállyal dolgo-



I/151 ■ Carlo Adamo: *Pallasz Athéné*, 1785

zott együtt, akinek az ajánlására számos egyházi és világi megrendeléshez jutott.⁸¹¹ 1814–1818 között a krisztinavárosi plébániatemplom számára készített oltárszobrokat. E nagy méretű figurák (*Szűz Mária*, *Szent Teréz*, *Szent Klára*, *A gyermek Szent Imre*, *Szent Magdolna*, *Szent Katalin*) ábrázolásában még barokk ikonográfiai típusokat követett, de a megformálásban – különösen Keresztelő Szent Jánosnál és Szent Jeromosnál (I/152. kép) – feltűnnek az antikos-görögös arcvonások. Az alakok hűvös nyugalma, a testek frontális beállítása, az alig megmozgott felületek síkszerűségének hangsúlyozása is új, a barokktól távoli ideálok vonzását mutatja. A szobi katolikus templom számára 1819-ben faragott Szent Istvánjának ugyancsak antikos feje vérbeli klasszicista mesterre vall (I/153. kép). Dunaiszky más egyházi munkáiban is sikerrel egyezett össze a barokk tradíciót az új stílus, a klasszicizmus elemeivel.

A világi építkezések jó része természetes terepe volt a díszítőszobrászatnak. Az arisztokrácia városi palotáin, vidéki kastélyain, parkjaiban jócskán

akadt feladat szobrászok – kezdetben elsősorban külföldi mesterek – számára. A pesti Fűvészkertben emelt Festetics-villa külső falait antikizáló mitológiai jeleneteket ábrázoló reliefek ékesítették (1803, Josef Klieber vagy Augustin Robatz művei),⁸¹² a budai Sándor-palota homlokzatára mitológiai témájú domborműveket helyeztek (1806, Anton Kirchmayer), a kistapolcsányi Keglevich-kastély könyvtárszobáját négy relief, Apollót és a kilenc múzsát megidéző ábrázolások díszítették (1811–1812, Jakob Schroth).⁸¹³ De a városokban, elsősorban Pesten emelt épületek homlokzata is szinte kötelezően vonzotta a plasztikát: az attikára helyezett antikizáló szimbolikus alakokat (Wurm-ház, 1824, I/176. kép; Kemnitzer-ház, 1822, I/168. kép), az ablakokat hangsúlyosan kiemelő domborműveket (Heinrich-ház, 1827–1828, elpusztult, I/167. kép). Sok ház belső udvarán falfülkébe állított kútfigurák álltak, többnyire ismert szobrászok munkái.

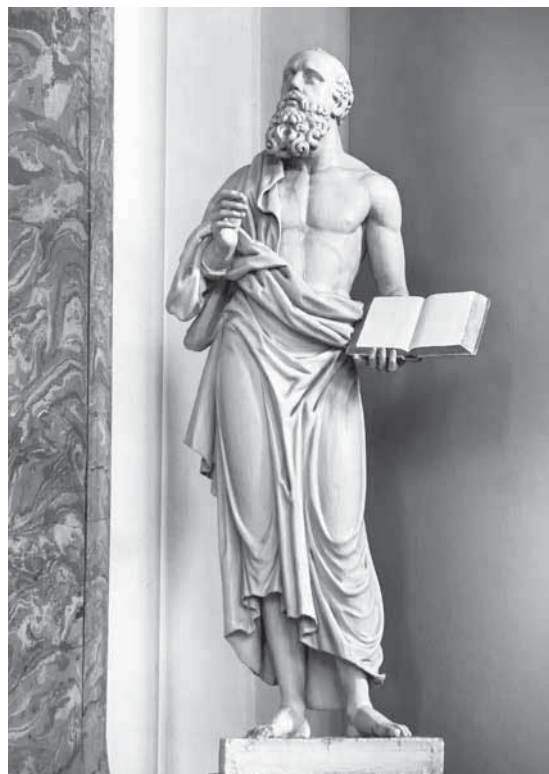
I/153 ■ Dunaiszky Lőrinc: *Szent István*, 1819. Szob, róm. kat. templom



Ugyancsak sok munkát adtak a hazai mestereknek a síremlékek. Ebben a műfajban élt tovább legerősebben az előző évszázadok ábrázolási hagyománya, de itt hatott legjobban a klasszicista gondolkodás- és formálásmód, az új „divat” is. Közben továbbra is gyakori volt a síremlékeken az elmúláson búsongó nőalak (állva, ülve, pillérnek támaszkodva, urnával), megjelentek azok az új formák (antik szék, amfora, görögös leplek) is, amelyek már a klasszicizmus szobrászatának jellegzetességeivé váltak (Dunaiszky Lőrinc: *Pistori Rozina síremléke*, 1828; Ferenczy István: *Kultsár-síremlék*, 1829–1832, I/179. kép; *Dlholuczky Viktor síremléke*, 1840).

1790–1830 között Magyarországon alig készült érem; a műfaj sorsa még az ércöntés hazai központjában, a Felvidéken is mostoha volt. Az arisztokrácia és a főpapság a ritka, ünnepélyes alkalmakra szánt emlékérmek kivitelezését általában külföldi

I/152 ■ Dunaiszky Lőrinc: *Szent Jeromos*, 1814–1818. Budapest, krisztinavárosi plébániatemplom



művészekre bízta, ennek következtében a hazai érmészek idegenben kerestek munkaalkalmat. A közönség „a polgári ildom és szerénység ellen való súlyos hibának érezte volna e műfajt a maga céljaira felhasználni” – írta Lyka Károly.⁸¹⁴ Az a néhány mű, amelyet e korszakból ismerünk (Ferenczy István, I/154. kép, Dunaiszky Lőrinc, Joseph Daniel Böhm munkái) mutatja, hogy az érem csak lassan, fokozatosan nyerte el azt a szerepét, hogy a társadalom művészet iránti érzékenységét csiszolva, a plasztikai kultúra közvetítője lehessen.

Huber Józseftől, Dunaiszky Lőrinctől és kortársaiktól Ferenczy Istvánt nem tehetsége vagy tanultsága különböztette meg, hanem elsősorban büszke és öntudatos elhatározása, hogy „megalapítsa” a magyar művészetet. „Nem egy-egy jó szobrot óhajt mintázni – írta monográfusa, Meller Simon –, hanem a magyar művészetet akarja megteremteni. S útnak indul, a római cultura jelvényeivel, a római művész mély erkölcsi érzékével, szándékai érdektől ment tisztaságával és nagyszerűségével, hogy pusztá hazáját meghódítsa a művészetnek. Az ember kész; tudja föladatát és életének tragikus küzdelme kezdődik.”⁸¹⁵

Ferenczy Rómából két fontos elhatározással tért haza: egyfelől, hogy büszkén ragaszkodni fog a szabad polgárléthez, azaz nem szolgáltatja ki magát a főpapi vagy az arisztokrata megrendelők kívánságainak, másfelől, hogy művészetével hazáját fogja szolgálni.⁸¹⁶ Egy olyan fiatal generáció tagja volt, amely a reformkorban érett felnőtté, s megértve és átérezve feladatait, a hazai művészet megteremtését tartotta céljának. Író és költő barátai, történész kortársai, az akkori közélet művelt szereplői – Kazinczytól az író Fáy Andrásra át a tudós Döbrentei Gáborig – a maguk területén mindannyian a nemzeti művelődés és művészet eszményét vallották. Ferenczy saját feladatát a hazai szobrászat megteremtésében látta. Már Rómában készült erre: míg a többi szobrász szerényen a „nemzet tsinosodását” igyekezett szolgálni, ő maga céltudatosan törekedett rá, hogy műveivel a nemzeti kultúrát gyarapítsa. Egy személyben akarta elvégezni egy egész nemzedék munkáját. Elhivatottságtudata, öntudata fegyverzetében, minden gondolatával és egész tehetségével a „csúnyácska haza” (Széchenyi kifejezése) szellemi-kulturális felemelkedését kívánta szol-



I/154 ■ Ferenczy István:
Hunyady János és László,
1823

gálni: a szoborfaragás ennek csak – számára adott – eszköze volt. A szobrok faragását nem csupán szakmai, hanem egyenesen nemzeti ügynek ítélte: a szobrot nemcsak a művelt társadalom nélkülözhetetlen tartozékának tekintette, hanem mindenkélettől a nemzeti tudat formálójának. Minden egyes művét – a portrékat és síremlékeket éppúgy, mint a Mátyás-emlékmű terveit – nemzeti programja komoly részeként élte át. Leveleit úgy írta alá: „Ferenczy István, a Művész”. Egy új típus képviselőjeként büszkén különböztette meg magát a többi „csak” szobrásztól és kőfaragótól, noha tehetségének hiányosságai és „lakatosi fantáziájának” (ugyancsak Széchenyi szavai) nehézkessége olykor alig emelte alkotásait azoké fölé. „Ferenczy már annak az új magyar nemzedéknek képzőművészeti képviselője – írta Fülep Lajos –, mely az irodalomban Kazinczy körül csoportosulva annyi idő után újra felveti a magyar művelődés problémáját és megoldásáért küszködik. Kőfaragó társaival szemben új igényű törekvése, a nagy nemzeti problémára való rábukknása teszi alakját ma is olyan tiszteletreméltóvá.”⁸¹⁷

Amikor a szobrász 1824-ben Rómából végleg hazatért, naiv és idealista elképzeléseinek hamarosan szembesülniük kellett a hazai valósággal. Literátus

barátai, művelt és művészetkedvelő kortársai, a hazai viszonyok jobbításán fáradozó közéleti emberek szeretettel és lelkesedéssel fogadták. Kazinczy – bár személyesen csak 1831-ben találkoztak – gyorsan híve lett Ferenczynek; egy levelében „a nemzetnek nagy díszé”-ként említette.⁸¹⁸ **Szobrászatának és elhivatottságtudatának rajongói** azonban szűk kört alkottak és nem tartoztak ahhoz a vagyonos réteghez, amely megrendeléseivel látta volna el a művészt. Igyekeztek egyengetni útját, de igyekezetük – kellő anyagiak híján – kevés sikerrel járt. Portréit, amelyekből képzeletünkben összeállíthatjuk a korszak fontos szereplőinek panteonját, többnyire barátságából, tiszteletből faragta – ingyen. 1824–1834 között Rudnay hercegprímás, a Brunsvikok, az Ürményiek látták el megrendelésekkel. *Szent István vértanú* oltára (1827–1832) az esztergomi bazilika számára Rudnay megbízásából, a Brunsvik család alsókorompai síremléke (1837) Brunsvik Ferencé-
ből, a váli plébániatemplom *Ürményi-emléke* (1825, I/155. kép) az Ürményi családból készült. Ha akadt is munkája, helyzete korántsem volt egyszerű: Rudnay Sándorral folytatott levelezése jól érzékelteti, **hogy ez az öntudatos és büszke szobrász, akárhogyan küzdött ellene, mennyire ki volt szolgáltatva főpapi és arisztokrata megrendelői igényeinek.**⁸¹⁹ Olykor egy-egy művelt és buzgó társaság is rendelt tőle szobrot, így a Kisfaludy Társaság (*Kisfaludy Károly-emlék*, 1830–1843, Magyar Nemzeti Múzeum kertje; *Kölcsey-emlék*, 1838) vagy a Tudós Társaság (*Kazinczy Ferenc*, 1828).

A Mátyás-emlékmű tervezése és a megvalósításáért folytatott küzdelmek (1839–1844) azonban gyorsan kizökkentették ideálvilágából és bele kellett ütköznie a hazai körülmények nyers valóságába. A szobrásznak és támogatóinak tevékenysége, illetve az emlékmű ellenzőivel folytatott viták csak ideig-óráig takarhatták el aényt, hogy a magyar társadalom akkori állapotában – elsősorban anyagi szempontból – nem volt felkészülve ekkora teher elviselésére. A Mátyás-szobor fordulatos történetének utolsó szakaszában jól követhetőek azok a változások is, amelyek a művészeti stílusideálokban bekövetkeztek. Ferenczy tragikus alakja végül maga is két korszak határán állt, **klasszicizmus és romantika között.** Mint Szabolcsi Bence írta a korszak zenéjé-

ről – „nem volt egészen Európa s nem volt egészen Magyarország; mindkettőért elindult, de mindkettő felé megállt félúton”.⁸²⁰

A nemzeti történelem, amelynek kérdései és alakjai a korszak irodalmában már 1825 körül a közép-pontban álltak – Berzsenyi, Kölcsey vagy Vörösmarty művei egyaránt tanúsítják ezt –, a szobrászatban csaknem egy évtizeddel később vált az ábrázolás tárgyává. Andreas Schroth esztergomi munkáit befejezve 1830–1835 között Pannonhalmán dolgozott. **Az apátság bejárati tornyának reliefjeit faragta,** melynek témája az apátság alapítása volt. Schroth reliefjén az első pannonhalmi apátot, Asztrikot áb-

I/155 ■ Ferenczy István: *Ürményi-emlék*, 1825. Vál. plébániatemplom



rázolta Szent István, Gizella és Szent Imre, valamint a Hit allegorikus alakja társaságában. Bár a műnek csak töredékeit ismerjük (egy 1878-as szélvihar megrongálta, ezért 1882-ben lebontották), a megmaradt részletek és archív fotók azt mutatják, hogy az alapvetően klasszicista kompozícióba rendezett alakok többsége már nem elvont antik ideálokat testesített meg, hanem a nemzeti karaktert hangsúlyosan viselő egyéniségeket. Meggyőző bizonyítéka ennek Szent István bajszos feje a magyar Szent Koronával. Hozzá kell tennünk persze, hogy **a magyar szent királyok ábrázolása a hazai barokk** egyházi hagyománynak is eleven öröksége volt, s e hagyomány tovább élését tapasztalhatjuk számos, 19. század eleji oltár vagy az egri és az esztergomi főszékesegyház Szent István- és Szent László-szobrai esetében. Az 1830-as években azonban érezhető hirtelenséggel nőtt meg a történelem, különösen a magyar múlt iránti érdeklődés.

Bár Pesten már 1840-ben megnyílt az első művészeti kiállítás, a rendszeres kiállítási élet és a műkereskedelem csupán az 1860-as években erősödött meg. Múzeumok, nyilvánosan látogatható művészeti gyűjtemények hazánkban az 1840-es évekig nem voltak. A 18. század végétől kialakult jelentős műgyűjtemények létrehozására anyagi lehetőségeik, kulturális igényeik, szerteágazó ismeretségeik révén a főpapság és az arisztokrácia tagjainak nyílt alkalma. Elsősorban festmények, grafikák és érmek megszerzésére törekedtek, szerzeményeiket pest-budai palotáikban, bécsi otthonaikban vagy vidéki kastélyaikban őrizték. Szobrot általában nem gyűjtöttek, Ferenczy István viszont római tartózkodásának esztendeiben – 15–17. századi itáliai festmények mellett – 16 antik szobrocskát is vásárolt. Rajta kívül Fejérváry Gáborról tudjuk még, hogy eperjesi házában állt egy antik márvány Vénusz-szobor.⁸²¹ Amikor 1836-ban egy Athénben dolgozó magyar mérnök megszervezte volna másolatok készíttetését görög szobrokról, ötlete visszhangtalan maradt.⁸²²

Később Henszlmann Imre sürgette egy gipszgyűjtemény felállítását tanulmányi célokból⁸²³ – hiába. Ferenczy István tervei a magyar szobrászcadémia létrehozására támogatás híján szintén nem valósultak meg. A művészet még a század közepe táján is kevesek ügye volt. A festő vagy a szobrász csak lassan foglalta el az őt megillető helyet, a társadalom szemében nehezen vált mesterből, mesteremberből művésszé. Jellemző, hogy Ferenczy István neve gróf Széchenyi István naplójában kevészer fordul elő,⁸²⁴ holott még Rómából személyesen ismerték egymást, és a Mátyás-szobor ügyében is – ellenfelekként, vitapartnerekként – többször találkoztak.

A 19. század közepe felé haladva a szobrászat valamennyi műfajában egyre érzékelhetőbbek lettek azok a változások, amelyek végül ismét egy új művészeti gondolkodásmód és stílus, a romantika megszületéséhez vezettek. E változások mögött a megrendelőknek, a szobrászi feladatoknak, a művészek társadalmi pozíciójának és a képzőművészet helyzetének átformálódását fedezhetjük fel. Ami a megrendelőket illeti, az egyház súlyának és jelentőségének csökkenésével fokozatosan visszaszorultak a nagyszabású építészeti és szobrászati feladatok (Eger, Esztergom és Szombathely kivétel ebből a szempontból), a művészeket az arisztokrácia és a lassú fejlődésnek indult polgárság látta el kisebb-nagyobb feladatokkal, sőt, az 1830-as évek végén, a Mátyás-szobor tervezgetésénél felmerült a tágabb **közösség, a nemzet mecénás szerepének eszméje** is. A klasszicista stílus azonban nem hirtelen, egyik napról a másikra ért véget, Czélkúti Züllich Rudolf és Engel József művei tanúsítják, hogy a szobrászok **gondolkodását, képzeletét, eszköztárát még a század** hatvanas éveiben is mélyen áthatotta az ókori nagy példák hatása, az antik mitológia történetei és az antikizáló formakincs. Ugyanilyen hosszan őrizte a klasszicista stílus fordulatait a hazai épületplasztika, valamint a művészeti divatokra érzékenyebben reagáló kút- és síremlékszobrászat.

■ FERENCZY ISTVÁN: A SZÉP MESTERSÉGEK KEZDETE (A PÁSZTORLEÁNYKA)

Ferenczy egyetlen későbbi művével sem aratott olyan egyértelmű sikert, mint ezzel a fiatalkori munkájával (I/156. kép). Amikor Rómából hazaküldte, a budai vár egyik alsó termében közszemlére tették. Az eseményt újságcikkek ismertették, a szobor társaságok beszédtemája volt, s nem csupán a fiatal művész közeli barátai, ismerősei rajongtak érte, de a művészet iránt érdeklődők széles köre is. Kazinczyt egyenesen „epigrammára gyúlasztotta” a szobor, s ismeretlenül lelkes levélben üdvözölte alkotóját.⁸²⁵

Ferenczy 1818–1824 között Rómában élt, a jelentős klasszicista mester, Bertel Thorvaldsen segédjeként dolgozott, ideálja azonban Canova hajlékony és gördülékeny szerkesztésmódja, derűs

I/156 ■ Ferenczy István: *A Szép Mesterségek kezdete* (*A pásztorleányka*), 1820–1822



és dallamos formavilága, a „bel canto” könnyed folyékonyságával beszélő klasszicizmusa volt. Ez az ideál lebegett szeme előtt, amikor munkához látott, hogy – mint öccsének beszámolt róla – „egy márvány státuát a maga számára” készítsen „azon név alatt: a Szép Mesterségek kezdete”.⁸²⁶ *A pásztorleányka* kompozíciójában egy fél térdre ereszkedő fiatal lány alakját formálta meg, aki a jobb kezében tartott faággal egy profilt karcol a homokba. A kedvese arcképét (máskor nevét) homokba rajzoló szerelmes a művészetben ismert, hosszú időn át tovább élő vándormotívum. Ferenczy feltehetőleg Plinius *Historia Naturalis* című művéből (XXXV. 43, 151.) ismerte, mely szerint a szerelmes lány apja, a fazekas Butadész a falra rajzolt arc körvonalait agyaggal töltötte ki, majd kiégette a plasztikus képet.⁸²⁷ A dombormű keletkezésének ez a mozzanata ugyancsak megragadhatta a szobrász Ferenczyt.

Ferenczy kompozíciójának előképei részben metszetek voltak. Tudjuk, hogy már római tartózkodását megelőzően, Bécsben is szívesen forgatta az ilyen lapokat.⁸²⁸ Köztük lehetett Marcantonio Raimondi egy munkája, mely Raffaellónak a görög Doidalszasz guggoló Aphroditéjét ábrázoló rajzáról készült (I/157. kép). Rómában maga is láthatta a görög szobor római másolatát. Ugyanakkor hatással lehetett rá Thorvaldsennek egy éppen akkoriban készülő kompozíciója, a koppenhágai *Frauenkirche oromzatcsoportjának Térdelő nője* (1820) is.⁸²⁹ Ferenczy a fél térdére ereszkedő fiatal nő mozdulatában, lábainak elhelyezésében az antik mintaképet követte.⁸³⁰ Az Aphrodité-szobor karjai azonban hiányoznak, Ferenczy így hát a maga elképzelése szerint alakíthatta kompozícióját: a bal kéz a távolba merengő fejet támasztja, a jobb kecses hajlékonysággal követi a test vonalát. A fiatal lány figuráját dúsán redőzött, antikizáló peploszba burkolta, csak felsőtestét hagyta szabadon. Valamennyi részlet – a fej görög szobrokról jól ismert vonásai, az alak elegáns, önmagába záruló mozgása, kerekded

formái, a ruha – Ferenczynél szokatlanul szabatos plasztikai nyelven fogalmazódik meg. Ezt a nagyvonalú formálást más művei közül leginkább Viczay grófné portréja (1824, I/193. kép) és a *Kultsár-síremlék* (1829–1832, I/179. kép) őrzi. A hajlékony körvonalak, a lány formaátmenetek azt mutatják, hogy Ferenczy Canova plasztikájának legjobb vonásait sajátította el, míg a szobor szerkezetére inkább Thorvaldsen egyszerűbb, szikárabb plasztikai nyelve hatott.⁸³¹ **Mindenesetre** a kortársak is felfigyeltek arra a kivételes formaérzetre, amely a fiatal művésznak ezt a korai munkáját jellemezte, s a mű látványa néhány költőt – köztük 1836-ban Vörösmartyt is – versre ihletett.⁸³² Olykor már a művész életében halovány gyanú árnyéka vetült a szép szoborra: a kortársak közül néhányan a kompozíció és a kivitel nagyszerűsége nyomán kétségbe vonták Ferenczy szerzőségét.⁸³³ **A szobrász monográfusa, Meller Simon** úgy ítélte meg e korai művet, hogy az „komoly szándék gyümölcse és komoly folytatást ígér”.⁸³⁴

Ahogy Fülep Lajos egykor megállapította, Ferenczy már valóban egy új nemzedék képviselője volt.⁸³⁵ **Kortársai, barátai, de maga a szobrász is többnek tartották a szobrot egy pásztorlányka**



I/157 ■ Marcantonio Raimondi: *Guggoló Vénusz*, 1508 körül

bájosan antikizáló, gondosan faragott alakjánál; elnevezése – Ferenczynél *A Szép Mesterségek kezdete*, **Kazinczynál** *Graphidion* – is kifejezi, hogy a művészet, pontosabban a magyar nemzeti művészet megszületésének szimbólumát látták benne.⁸³⁶

■ FERENCZY ISTVÁN: MÁTYÁS-EMLEKMŰ (1. RÉSZ)

Nem véletlen, hogy Ferenczy és hívei, barátai az elsőként felállítandó hazai emlékművet Mátyás király emlékének kívánták szentelni. A megelőző évszázadok magyar történelmének alakjai közül Mátyás nemcsak egyéniségének kitűnő vonásaival, hanem erős, független országot teremtő tevékenységével is kiemelkedett. Uralkodói gesztusaival, reprezentatív személyiségével kiválóan megfelelt a reformkori hősfogalom kívánalmainak.

A szobor elkészítésének és felállításának ügye 1839-ben, az *Athenaeum* című folyóirat egyik cikkében merült fel, s ennek nyomán írók, művészek, közéleti emberek, Ferenczy István barátai szorgalmazták. Nyáry Pál, aki az emlékmű gon-

dolatát felvetette, megjelölte a témát: „Hunyady Mátyást, kit mint királyt, mint hadvezért, mint **embert, mint tudományok s szépmesterségek** barátját, kegyelőlét egyaránt nagynak, a haza és emberiség jóltevőjének ismerünk.”⁸³⁷ Ő Ferenczy Istvánban látta azt a szobrászt, aki a legalkalmasabb lehet a szobor elkészítésére. A Hunyadi-család és a nagy király emléke eleven maradt évszázadokon keresztül, nem csupán a történetírásban, hanem a népmesékben, a reformkor irodalmában (Kisfaludy Károly vagy Vörösmarty Mihály művei), képzőművészetében (Madarász Viktor, Alexy Károly munkái) és zenéjében (Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operája) is.

Ferenczy a „honi szobrászat létesítésére” alakult társaságnak – egy szűk, művészekből, politikusokból, közéleti emberekből, műpártolókból álló körnek – 100 ezer forintos költségvetést nyújtott be, majd rájuk bízva a pénz összegyűjtését, hozzálátott a tervek elkészítéséhez, melyek közvetlen előzménye a prágai Ferenc császár emlékmű pályázatára (1839) készített terve volt.⁸³⁸ **Elképzelései szerint a monumentum két részből állt volna: a királyt ábrázoló lovas szoborból és a sírépítményből, amely egyúttal talapzatul szolgált. A sírépítmény nagyobb hangsúlyt kapott a prágainál; Ferenczy műve e ponton kapcsolódott az európai klasszicizmusnak azokhoz a diadalkapu- és kultuszcsarnok-kompozícióihoz, amelyekben az ünnepélyes építményt csupán „megkoronázta”, formailag lezárta a reá helyezett plasztika. Maga a szobor is jellegzetesen klasszicista felfogásban készült volna. „[G]ondoltam Mátyás királyt lóháton, alatta a földön pajszok, sisakok, s egyéb hadi készülteken keresztül vágatva, mind a mellett lehető nyugalomban ülve, régi szabású öltözetben, oly formán, mint József császár Bécsben, feje körül borostyán.”⁸³⁹ Közvetlen mintaképe tehát Franz Anton Zauner 1806-os bécsi, József császárt ábrázoló szobra volt, de nyilván hatott rá a Rómában megcsodált Marcus Aurelius-szobor is. Mindkettőn tanulmányozhatta a ló és a lovas viszonyát, a nyugodtan, méltóságteljesen, uralkodói fenséggel ülő alak megformálásának módját. Ferenczy Mátyás-tervében a klasszikus nyugalmú figura feltűnő ellentétben áll az ágaskodó paripa nyugtalan mozgásával (II/158., II/162. kép). Valószínű, hogy ez a mozgalmasság a Leonardo-műhelyben készült **kisbronznak, az Ágaskodó lónak** – ma a Szépművészeti Múzeumban – a hatása, ez ugyanis a tervek készülése idején a szobrász tulajdonában volt.**

Ferenczy a sírépítményben kívánta kifejezni Mátyás egyéniségének és uralkodói tevékenységének lényegét. A falakra helyezett domborműveken (I/158. kép) egyfelől Mátyást eszményi hősként kívánta bemutatni, másrészt mint „a sors keze alatt szenvedő ember”-t. Amíg a hős

és pártfogó király jeleneteit a maga kissé ügyetlen és hűvös klasszicista stílusában fogalmazta meg, a sorstól szenvedő ember ábrázolásában az antik eszmények helyett képzelt korhűség és az érzelmek vezérelték. Mintha a romantika szelleme lopózott volna be kompozíciójába (II/161. kép).

Az emlékmű létrehozására gyűjtést indítottak, az évek folyamán azonban a kalkulált összegnek – 100 ezer forint – csak tizede gyűlt össze. Az anyagiakon kívül más problémák is akadtak. **Ferenczy személye megosztotta a „közleket”** (Nyáry Pál kifejezése), az emlékmű ügyében szorgoskodók kicsiny körét. Ferenczy tervét sokan értetlenül fogadták, s a művész tehetségét is vitatták. Nyáry írása nyomán a „honi szobrászat” és a Mátyás-émlék kérdésében izgatott és lelkes vita bontakozott ki az egykorú sajtóban, melynek **csúcspontját Széchenyi és Vörösmarty egymással polemizáló írásai jelentették.**⁸⁴⁰

I/158 ■ Ferenczy István: Mátyás-émlékmű. Részlet, 1839–1846



Széchenyi a *Kelet népe* című művében fejtette ki véleményét. Ő nem tudta, nem is tudhatta a Mátvás-émlék ügyét tisztán művészeti szempontból szemlélni. Az ő célja a „csúnyácska haza” gazdasági felemelése, közéletének javítása volt, joggal írhatta tehát: „ennyi idővel, ennyi lelkesedéssel, ennyi szilárd állhatatossággal a nemzet legkisebb ereibe kieresztve, jól gazdálkodva, hazánkra nézve sok hasznot lehetett volna bizonyára, vagy lehetne még alkotni.”⁸⁴¹ Mint gyakorlati politikus a szoboremelést az elmaradott országban sokadrangú dolognak ítélte, és éppen hazafias felelőssége tudatában ellenezte.

Ferenczy és támogatói nevében – Hazay Gábor álnéven – Vörösmarty Mihály válaszolt az *Athenaeum* folyóirat hasábjain. Ő a művészet oldaláról nézte a szoborügyet: „Megbecsüljük-e egy-két darab emlékeit [a múltnak – K. M.],

melyek tán maradtak? [...] Mutathatunk-e elő könyvtárainkban csak egy szerény mellszobrot: Révaiét, Virágét, Kazinczyét? Vagy ha hősök és ősök kellene, magasb honfiakat? [...] Hiszi-e, hogy az irodalom és művészet’ termékei azon lenyomatok, mellyekben nagy ’s az isten’ képeire teremtett nemzetek alakjaikat fen hagyják?”⁸⁴²

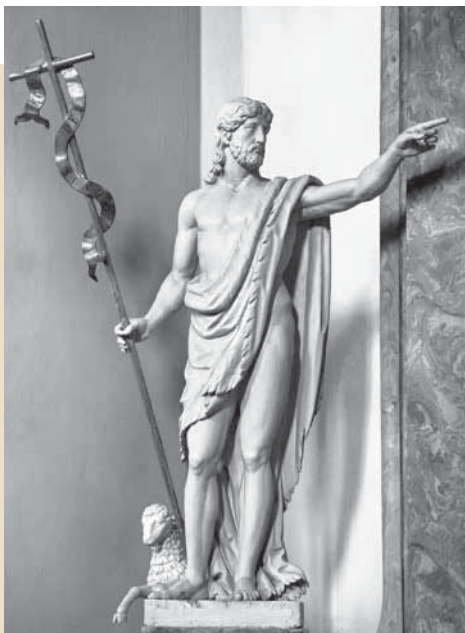
Vörösmarty az ország gazdasági elmaradottságánál súlyosabb kérdésként érezte, hogy hazánkban nincs „kifejlett irodalom s művészet”. Költőként a Mátvást megörökítő emlékmű eszméjében saját, a nemzeti eposz megteremtésére irányuló törekvéseinek rokon gondolatát üdvözölhette.⁸⁴³ A vitában sokan részt vettek, így a legkülönbözőbb szempontok s indokok kavargtak benne, nemes szándékok és parlagi gondolkodás csapott össze. A terv sorsát azonban – mint a romantikát tárgyaló fejezetben látni fogjuk – nem a vita döntötte el.

■ DUNAISZKY LŐRINC: A KRISZTINAVÁROSI PLÉBÁNIATEMPLOM KERESZTELŐ SZENT JÁNOS-OLTÁRSZOBRA

Amikor 1836-ban gróf Széchenyi István a krisztinavárosi plébániatemplomban házasságot kötött Seilern Crescenciával, az oltárokon már csaknem két évtizede ott álltak Dunaiszky Lőrinc elfogódott ünnepélyességű szobrai (I/159. kép). **Dunaiszky az akkori Pest sokat foglalkoztatott szobrászaként a legkülönbözőbb területeken működött.** Nem elégedett meg a céhes keretek között megszerezhető művészi tudással, ezért a bécsi akadémián folytatott tanulmányokat. Egyik mestere – Ferenczy Istvánhoz hasonlóan – Johann Martin Fischer volt. 1807-ben telepedett le Pesten. Bécsből egy kis méretű, részekre szedhető Flóra-szobrot hozott magával, talán – mint előrelátó és ügyes mesterember – későbbi kompozíciók modelljének szánta. Egyébként is gyorsan megtalálta feladatait az épülő Pesten, s hamarosan sokféle munkához jutott: oltárszobrokat, templomberendezéseket (Deák téri evangélikus templom, 1811), épületplasztikát (Kemnitzer-ház,

1822, I/168. kép), síremléket, kútszobrot (Flóra) is készített, s néhány arcképet is (Muslay Gábor, 1818, Rád, katolikus templom). Műhelyében számos segédet foglalkoztatott, és vállalkozása hosszú időn át sikeres maradt. Munkáiról gondos üzleti feljegyzéseket vezetett, a később eltűnt szobrairól ezekből tudunk.

A krisztinavárosi plébániatemplom oltárszobrai a Deák téri evangélikus templom belső berendezését követően, 1811–1815 között dolgozott. Összesen öt oltárkompozíciót készített – *Szent Anna*-mellékoltár, *Szűz Mária*-mellékoltár, *Szent Magdolna*-mellékoltár, *Nepomuki Szent János*-mellékoltár és *Fájdalmas Szűz*-mellékoltár. Később, 1831-ben ezt a sort az előcsarnok *Ecce Homo*-szobra egészítette ki. A fából faragott és egész felületükön aranyozott korai plasztikák kissé merev és óvatos formálásukkal már világosan mutatják azokat a vonásokat, amelyek Dunaiszky egész tevékenységét jellemzik: szobrásza-



I/159 ■ Dunaiszky Lőrinc: *Keresztelő Szent János*-oltárszobor, 1814–1818. Budapest, krisztinavárosi plébániatemplom

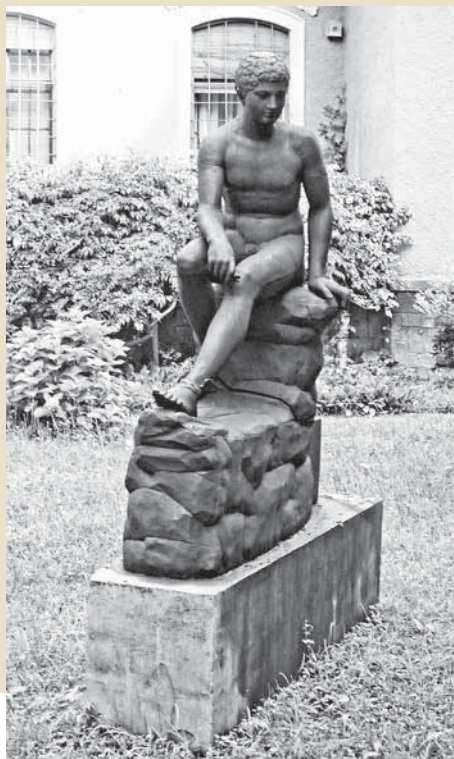
ta két nagy stílus választóvonalán áll, tipikusan átmeneti jelenség. Már kinőtt a barokkból és jól érzekelte az új szellem és ízlés kívánalmait. Feljegyzéseiben nemegyszer említi antik mitológiai kompozícióit, ám az Apollót, Vénuszt, Bacchust, Fortunát, Merkúrt megjelenítő szobrok elvesztek. Bár Rómában nem járt, leírásokból és metszetekből jól ismerhette a híres antik emlékeket, így a közönség és a művész kortársak által körülrajongott *Belvederei Apolló*-szobrot is. A Fájdalmas Szűznek szentelt mellékoltáron Mária Magdolna mellett álló Keresztelő Szent János kinyújtott karjának mozdulata híven követi a híres antik „mintakép” mozdulatát. A többi oltárszobron is érzékelhető az „új ízlet” (Kazinczy szava) az arányokban vagy az antikizáló fejek megformálásában, de a művész csak ennél az egynél él egy jellegzetes és közismert gesztusnak mint „konkrét idézetnek” az alkalmazásával.

■ DUNAISZKY LŐRINC MŰHELYE: ÜLŐ HERMÉSZ LÜSZIPPOSZ NYOMÁN

Az antik művészet csodálata és az új stílus, a klasszicizmus iránti lelkesedés nem csak nagyszabású és magas rendű alkotások iránti igényben öltött formát, nem csupán az épületplasztika, a kútszobrok vagy éppen a portrék fejezték ki a korszak emberének rajongását az ókor eszményei, esztétikai ideáljai és mitológiai vagy köznapi alakjai iránt. Az „új ízlet” átjárta a mindennapi élet szintereit is, leszállt a divat szintjére, ahogy ezt a Dunaiszky Lőrinc műhelyében készített öntöttvas kályha mutatja.⁸⁴⁴

A gondosan mintázott ruhátlan Hermész-alak (I/160. kép) egy sziklán pihen, bal lábát kinyújtja, a jobbot térdben behajlítja. Jobb karjával combjára könyököl, bal kezével a sziklára támaszkodik. A testhelyzet egyszerre érzékelteti a nyugalmat és a mozgást, a rövid pihenőt és a továbbhaladásra

I/160 ■ Dunaiszky Lőrinc műhelye: *Ülő Hermész Lüszipposz nyomán*, 1832



való készséget. Az atlétikus test arányai, tagolása és részletformái nem véletlenül idézik fel a klasszikus görög szobrászat emlékét. Dunaiszky ugyanis a nápolyi Museo Nazionale Hermész-szobrát, a görög Lüszipposz művének az 1. században készült római másolatát választotta mintaképéül. Híven követte azt az alak testfelépítésében, különösen a pihenő lábak jellegzetes tartását igyekezett utánozni, de megcserélte a jobb és a bal láb beállítását. Lüszipposz *Pihenő Hermész*-szobrának római kori bronzmásolata a herculaneumi ásatásokon, a Villa dei Papiri területén került elő 1758-ban. A 19. század elejétől Európa-szerte közzismert, kedvelt és divatos antik szobornak számított. Több másolat készült róla, néhányukat nagy múzeumi gyűjtemények (többek között a párizsi Louvre, a müncheni Glyptothek) őrzik. Dunaiszky

választása jellemzően mutatja az egykorú művészetkedvelő közönség tájékozottságának és ízlésének jellegét. Szemükben az ókor emlékei ugyanakkor nemcsak csodálat tárgyai voltak, hanem olykor az otthonok művészi atmoszférájának, lakályosságának és a szellemi (és persze anyagi) értékek megbecsülésének kifejezői is. Fejérváry Gábor „pompeji” stílusban kifestett eperjesi szobája éppen úgy tanúsítja ezt, mint a Dunaiszky-műhely kályhává domesztikált Hermész-szobra.

Az ülő Hermészt ábrázoló szobor a turjaremetei öntöde megbízásából készült, ott, ahol a Csokonai Vitéz Mihály sírját jelző oszlopot öntötték 1836-ban. Öt példányát ismerjük. A szobor kályhává alakítását valószínűleg az öntödében végezték el úgy, hogy a tűzteret a figurának pihenőhelyül szolgáló sziklában képezték ki.

■ AZ EGRI ÉS AZ ESZTERGOMI FŐSZÉKESEGYHÁZ SZOBRÁSZATI DÍSZÍTÉSE

A 19. század első felének két nagyszabású munkáját, az egri és az esztergomi bazilika szobrászati díszítését elsősorban az olasz Marco Casagrande⁸⁴⁵ személye és művészete kapcsolta össze, de a két reprezentatív főszékesegyház sorsát, létrejöttének történetét más szálak is összefűzték. Mindkét épületet végső formájában Hild József tervezte, akinek az architektúra és a plasztika összhangjának megteremtésében fontos szerepe volt. Nem kevésbé volt jelentős ugyanakkor a két alapító érsek személye, akik az építészeti tervek elfogadták, az építkezés egész folyamatát figyelemmel kísérték és a gazdag szobrászati programot kidolgozták.

Pyrker János László velencei pátriárkát 1827-ben a császár egri érsekké nevezte ki. Velencéből hazatérve foglalta el az érseki széket. Kopácsy József veszprémi püspök 1838-ban az ő tanácsára fogadta el a császári kinevezést, és lett esztergomi érsek. Mindkettő a ciszterci rend tagjai voltak, művelt férfiak, akik vezető szerepet játszottak a katolikus egyházban, és képviselőkként a reformkori ország-

gyűléseken. Pyrker az 1810-es években kezdett festményeket és szobrokat gyűjteni, a következő évtizedekben fokozatosan gyarapította gyűjteményét. Kopácsy – nem lévén műértő – szívesen vette Pyrker tanácsait az esztergomi főszékesegyház szobrászati díszítésének kérdésében, de valószínűleg az egri látogatásain látottak is meggyőzték Casagrande képességeiről. Egy levelében Pyrkert „nagy ötletadónak” (*grande suggeritore*)⁸⁴⁶ nevezte, az ő javaslatára hívta az olasz szobrászt Esztergomba. A korszak e két legjelentősebb egyházi építkezése egyébként is mutatott rokon vonásokat: mindkét főszékesegyház a vallás győzelmét kívánta reprezentálni a jozefinista világiasság felett. Sok vonásában hasonlított egymásra az egri, illetve az esztergomi főszékesegyház szobrászati programja is: mindkét épület oromzatán a Hit, a Remény és a Szeretet allegorikus figurái állnak, az attika két oldalán angyalok láthatók, és Egerben is, Esztergomban is kiemelt szerep jutott Szent Péter és Szent Pál monumentális alakjának. Ugyanakkor a diadalmas Egyház alapító atyái mellett mindkét helyen a magyar szent királyok, Szent István és Szent László jelennek meg. A barokktól örökölt ábrázolási hagyományokban helyet kaptak a nemzeti szentek is, sőt, jelentőségük az évek folya-

mán nőtt: Egerben alakjuk fogadja a főszékesegyházhoz közelítő hívőt, bár a homlokzati szobroknak és az épület belsejét díszítő domborműveknek az egyházi ábrázolási tradíciót követő nagy ívű programja csökkenti jelentőségük súlyát. Esztergom esetében ezzel szemben nemcsak a homlokzatot koronázó monumentális alakok közt foglaltak helyet, hanem az épület Duna felőli homlokzatán elhelyezett laposreliefek is Szent István és Szent László életéből vett jelenetet ábrázolnak. Casagrande egri tevékenysége közvetlenül folytatódott az esztergomi főszékesegyház szobrainak elkészítésével, és ez a másfél évtizedes folyamatosság nem csupán a mindennapi szobrászmunka jól szervezett gyakorlatát jelentette, hanem azt is – és ez a fontosabb –, hogy itt kapcsolódott össze először egy külföldi mester művészete a magyar kőfaragók munkájával.⁸⁴⁷ Ez a kapcsolat a valóságban szó szerint fennállt: Casagrande kőfaragói között – egri, esztergomi és pesti műhelyében – egyaránt dolgoztak olaszok és magyarok. Pesti műhelyében több magyar tanítványa is volt, többek között Brestyánszky Béla, Faragó József, Hallgass Mátyás. Esztergomban Faragó és Hallgass vett részt a monumentális szobrok faragásában. Az egri főszékesegyház szobrászati díszítésében Casagrande kőfaragó segédje, Bauer György kapott feladatot.

Marco Casagrande Pyrker János László meghívására jött Magyarországra.⁸⁴⁸ Amikor Pyrker 1827-ben elfoglalta az egri érseki széket, az épülő új főszékesegyház szobrászati díszítésével őt bízta meg. Az érsek műveltsége, mecénási és műgyűjtői tevékenysége révén és velencei pátriárkaként jól ismerte és kedvelte az olasz művészetet, sok kapcsolat fűzte korának művészeihez, érthető volt tehát, hogy terveinek megvalósítására velencei művészt, a nagy Canova tanítványát kérje fel. A bazilika épülete külső képében egyébként is őriz valamit a Velence környéki 16–17. századi villák architektúrájának belső arányaiból és tagolásából.⁸⁴⁹

Az egri templom szobrászati díszítésének programját Pyrker dolgozta ki. Ő határozta meg az ábrázolások szereplőit, a domborművek témáját, de Casagrande egy rajzvázlatának szövegéből kiderül, hogy a szobrászi megvalósítás kérdéseit már teljes egészében a művészre bízta.⁸⁵⁰ Mindkettejük részéről bizonyára nem kevés bölcsesség, belátás és hajlé-

konyság kellett ahhoz, hogy együttműködésük eredményeként harmonikus együttes jöjjön létre. Pyrker programja alapvetően az előző korszak nagy egyházi tradíciójában gyökerezett, amelynek a diadalmas egyház gondolatát fölerősítve új fényt adott. A szobrász Casagrande viszont már minden ízében a klasszicizmus gyermeke volt, a stílus, amely a szobrok arányait, részletformáit alakította, a 19. század első felének eszményeit fogalmazta meg. Ami Egerben létrejött, az megrendelő és művész ideális együttműködésének eredménye. Casagrandénak a két érsekkel folytatott levelezéséből, valamint az egri és az esztergomi munkákkal kapcsolatos levéltári adatokból egyébként világosan kirajzolódik a megbízók egyéniségének, műveltségének és egész gondolkodásának különbsége is. Pyrkerhez idővel erős barátság fűzte a művészt, egyetértésük a szobrászati díszítés koncepcióját és a művészi megvalósítás kérdését illetően a munkák befejezéséig végigkísérte tevékenységüket. Ebben bizonyára nagy része volt Pyrker művészszeretetének és az olasz művészetben (és életben) való jártasságának. Az érsek nagyszabású tervei nyomán megvalósult főszékesegyház a kortársak lelkes dicséretét is kivívta, Kerényi Frigyes versében „a hit fenséges szónokának” nevezte a templomot.

Az egri főszékesegyház homlokzatán közepén a Hit foglal helyet, bal kezével hatalmas keresztet karol át, jobbában kelyhet nyújt magasra. Tőle jobbra a Remény, a hitben megnyugvást találó lélek horgonyával, balra pedig a Szeretet nőalakja terelgeti óvón az isteni szeretetet és a jövőt jelképező kisgyermekket. Lejjebb, az attika két oldalán egy-egy kerub, amelyek az isteni szeretetet, illetve az isteni igazságot jelképezik. A kapuhoz vezető monumentális lépcső két oldalán Szent István és Szent László (I/161. kép), följebb pedig Szent Péter és Szent Pál négy méter magas szobra áll (1840–1842): közöttük jut el a hívó a hat korinthoszi oszlop között nyíló bejáratig. Ezt az ünnepélyes és méltóságteljes bevezetést, a nagy méretű körplasztikáknak ezt a grandiózus látványát ellenpontozza az épület külsejét és belső tereit díszítő domborművek sora az Ó- és Újtestamentumból vett alakokkal és jelenségekkel. Először – 1834–1835 folyamán – az attikán álló monumentális figurák készültek el. A róluk készült egykorú metszeteknek köszönhetően hama-



I/161 ■ Marco Casagrande: *Szent László*, 1827–1837.
Eger, a főszékesegyház homlokzata előtt

rosan széles körben ismertek és népszerűek lettek. A főszékesegyház külsejére és belsejébe tervezett szobrok és reliefek folyamatosan születtek a következő évek során, így az 1837-es felszentelésre Casagrande és műhelye befejezte a munkák jó részét, a főkapu fölötti domborművet (*A kufárok kiűzése a templomból*, I/162. kép), a mellékbejáratok fölé tervezett reliefeket (*Sírbatétel*, *A gyermek Jézus a tudósok előtt*), a középső kupola és a mellékhajók közötti oldalfalakra helyezett kompozíciókat (*Tóbiás és az angyal*, *Angyali üdvözet*, *Szent Mihály arkangyal*, *Szent Péter kiszabadítása a börtönből*), a kupola alatt a négy egyházatya ábrázolását, valamint a szentélyt körülvevő falmezők domborműveit (*Lázár feltámasztása*, *Áron*, *A kulcsok átadása*, *Lukács evangélista*, *Máté evangélista*, *Jézus születése*, *Jézus megkeresztelése*, *Márk evangélista*, *János evangélista*, *A lábmosás*, *Mózes*, *Engedjétek hoz-*



I/162 ■ Marco Casagrande: *A kufárok kiűzése a templomból*, 1827–1837. Eger, a főszékesegyház főkapuja fölött

zám a kisdedeket). Végül az oldalhajók domborművei kerültek sorra (*A házasságtörő nő*, *Szent Cecília*, *Sírbatétel*, *Bevonulás Jeruzsálembe*, *Dávid király*). 1844-re az épület teljes szobrászati díszje elkészült.

A programot kidolgozó Pyrker érsek és az azt megvalósító szobrász előtt ekkor bontakozhatott ki teljességében az egész kompozíció átgondolt és művészi is hatásos karaktere. A szentély végfalára helyezett domborművek – Jézus születésének és megkeresztelésének jelenete – az Újtestamentum két fontos eseményét idézik fel, ezáltal a maguk intimebb módján visszhangozzák az ünnepélyes bejárat egyházat dicsőítő gondolatát. Ehhez a gondolathoz kapcsolódnak az egyház fundamentumát jelentő prófétákat, egyházatyákat és evangélistákat ábrázoló reliefek, valamint a Jézus-történetnek azokat a jeleneteit bemutató ábrázolások, amelyek részletező elbeszélésükkel a Hit, Remény, Szeretet hármasságnak a homlokzat szobrai által sugárzott gondolatát mélyítik el. Az alakok és a jelenetek megválasztásával ez a program szervesen illeszkedik a katolikus egyház ikonográfiai hagyományaihoz, formai vonatkozásban pedig a klasszicizmus szellemében gondosan ügyel az egyes alakok és jelenetek elhelyezésének szimmetriájára.

Casagrande egeri domborművei négy csoportra oszthatók. Az első három csoportba tartozó munkák – az egy-egy figurát megjelenítő ábrázolások (próféták, evangélisták, egyházatyák), a kétalakosak (például *Tóbiás és az angyal*, *Angyali üdvözet*), valamint a kevés szereplős jelenetek – közös jellemzője első pillantásra csupán a hasonló formátum. Rokon-



ságuk azonban mélyebben, a tér és forma ismeretében, a szobrászi formálás erejében rejlik. Minél kevesebb alakot szerepeltet a művész a rendelkezésére álló síkon, annál kifejezőbb és erőteljesebb a plasztika. Nem véletlen, hogy Casagrande legszebb munkái közé tartoznak az olyan reliefek, mint a Mózes-t vagy János evangélistát ábrázoló kompozíció: ezeken a karok kifejező mozdulata, a szabadon aláomló vagy a test körül csapkodó drapéria mozgalmassága, a lábaknak a kompozíció szabályos keretén áttörő mérészsége ösztönös plasztikai tehetségéről tanúskodik. A frízszerűen hosszú, sokalakos reliefek kompozíciója és csoportfűzése nélkülözi a szobrászi kifejezőerőt, többnyire csupán a figurák és a drapériák dekoratív hullámvázisa fogja össze a részleteket, az alakoknak – a Fáy-kúria Lukrécia-domborművével rokon – kimértebb, nehezkesebb gesztusaival és mozgásával. *A lábmosás, a Bevonulás Jeruzálembe, a kulcsok átadása, a Lázár feltámasztása, az Engedjétek hozzám a kisdedeget, A házasságtörő nő* jelenetezése viszont nem véletlenül emlékeztet az Ullmann-ház dísztermének (I/169., I/170. kép) folyamatos nagy kompozíciójára: Casagrande ugyanis éppen egi munkája közben tett eleget a pesti megbízásnak. Az is igaz azonban, hogy az egi domborművek legtöbbjéből hiányzik az a szinte táncos, ritmikus könnyedség, amelyet az utóbbi munkában elragadtatva dicsért az egykorú közönség.

Casagrande az egi főszékesegyház számára komponált domborműveiben nemegyszer bizonyult mestere hű tanítványának. Bár a Hit keresztet tartó nőalakját a rajzvázlaton saját ötleteként jelezte (*idea dell'autore*⁸⁵¹), az valójában Canova egy késői művének változata (az eredeti mű modelljét a ró-

mai SS. Luca e Martina-templomban őrzik). Canova kompozícióinak hatását, műveinek szándékos vagy ösztönös megidézését sok más helyen is felfedezhetjük. Ugyanakkor közvetlenül hatott rá az antik művészet is: a fejtípusok, a göndör, fürtös haj és szakáll, az atlétikus férfitestek, a görögös viseletek és a drapériának a formákat körülíró vagy éppen csak sejtető elevensége, de az egyes kompozíciók tiszta tagolása is tanúsítja ezt a hatást. Casagrande ösztönösen érezte és megértette az ókori görög és római szobrászok reliefjeinek teret teremtő és az ábrázolásban ennek a térnek a törvényeit érvényesítő szemléletét, amelyet Egerben többnyire sikerrel érvényesített.

A főszékesegyházhoz vezető utat kísérő két monumentális apostolfigurát – ezek egész életművének legjobb alkotásai közé tartoznak – Casagrande a keresztény ikonográfia követelményei szerint ábrázolta: ruhájuk klasszikus, tógyszerű köpeny, amelynek öblös redői elegáns nagyvonalúsággal hullnak alá. Szent Péter szakáll keretezte fejét kivételes plasztikai erővel faragta meg a szobrász. A magyar szent királyok közül Szent István a reformkor stilizált viseletében, Máriát és a gyermek Jézust ábrázoló érmet tartva, államalapítóként jelenik meg, Szent László pedig középkorias páncélban, lándzsával a pogány kunok legyőzőjeként. A szobrok jelentőségét nem annyira plasztikai értékük adja, mint az a tény, hogy ezek voltak Casagrande első magyar tárgyú szobrai.

Az olasz mesternek – és fennmaradt levelezésük tanúsága szerint megbízóinak is – sok gondot jelentett, hogy munkaerejét és idejét meg kellett osztania az egi és az esztergomi főszékesegyház szobrászi feladatai között. A két templom díszítőmunkálatai az 1840-es években nagyjából párhuzamosan haladtak,

Casagrande mindkét városban tartott fent műhelyt, ő maga közöttük utazgatva irányította a munkát.

Az esztergomi főszékesegyház első építtetője, Rudnay Sándor hercegprímás – valószínűleg a bazilika építészének, Kühnel Pálnak és Packh Jánosnak az ajánlására – Andreas Schroth ismert bécsi szobrászt bízta meg a templom plasztikai díszének elkészítésével. Az ő művészetében harmonikusan kapcsolódtak össze az osztrák barokk és az olaszos klasszicizmus szárai. A bécsi akadémián Zaunernél és Fischernél tanult, így mesterein keresztül a klasszicizáló donneri formavilág tradícióját is megismerte. Ideálja ugyanakkor Canova szobrászata volt, mint egy levelében megfogalmazta, őt tartotta példaképének.⁸⁵² Esztergomban sokféle munkát végzett: önálló kompozíciói elkészítésén kívül részt vett a régebbi szobrok tisztításában, restaurálásában is. Legjelentősebb szobrai a bazilika altemplomába vezető lépcső két oldalán álló géniuszfigurák, az Örök

Élet és a Béke (Utolsó Ítélet) alakja (1824, I/163. kép). Gesztusaikban, attribútumaikban Schroth a barokk hagyományt követte, a nőalakok ábrázolásában, a fejtípus megválasztásában, a hosszú ruha görögös jellegében, a test körül forgó, majd aláhulló drapéria gazdag, de csendes és mértéktartó plasztikai játékában az antik szobrászat hatása és a klasszicista művészet ideáljai öltének testet. A szobor körvonalának hajlékonysága és a formák kissé édeskes virtuozitása azonban Schroth műveiből hiányzott; hiába vonzódott annyira Canova munkáihoz, tevékenységében a szárazabb és fegyelmezettebb osztrák mesterek tanítványának bizonyult.

Amikor Rudnay halála után (1831) Kopácsy Józsefet nevezték ki esztergomi érsekké, ő, mint említettük – más szobrászt keresvén –, rendtársától, Pyrkertől kért és kapott tanácsot. Kopácsy Casagrandéval a szerződést 1841-ben kötötte meg, a szobrászműhely 1842-től kis megszakítással 1847-ig dolgo-

I/163 ■ Andreas Schroth: A Béke (Utolsó Ítélet) és az Örök Élet, 1824. Esztergom, a főszékesegyház altemplomába vezető lépcső oldalán





I/164 ■ Marco Casagrande: *Szent István felajánlja a koronát Szűz Máriának*, 1841–1847. Esztergom, a főszékesegyház Duna felőli homlokzatán



I/165 ■ Marco Casagrande: *Szent Lászlót a keresztes hadak főparancsnokává választják*, 1841–1847. Esztergom, a főszékesegyház Duna felőli homlokzatán

zott Esztergomban. Kopácsyt esztergomi terveiben nem annyira a művészet szeretete és tisztelete vezérelte, mint inkább a diadalmas egyház eszméje és az egyházi reprezentáció iránti igény. Casagrandéhoz való viszonyát hűvösség – a hercegek és a szobrász társadalmi különbségének távolsága – jellemezte. A szobrászati díszítés programját – az egri főszékesegyház mintáját követve – az érsek dolgozta ki szakértői segítségével. Ez a program nem volt olyan nagyszabású és gazdag, mint Pyrkeré, a lényeges pontokon azonban megegyezett azzal. Elmaradtak az Ó- és Újtestamentum szokásos alakjai és jelenetei, de az épület Duna felőli homlokzatának reprezentatív központi figurája itt is a Vallás, a hit keresztjét tartó nőalak volt, akit Szent Péter és Szent Pál apostol vett közre. Tőlük távolabb, de velük egyenrangúan állt a két magyar szent király szobra. Szent István és Szent László kiemelt helye a homlokzaton, valamint alattuk, a bejáratnál jobbra és balra, az életükből vett jelenetek domborműves ábrázolása (*Szent István felajánlja a koronát Szűz Máriának*, I/164. kép, illetve *Szent Lászlót a keresztes hadak főparancsnokává választják*, I/165. kép) világosan jelzi, hogyan lesz egyre sürgetőbb igény a nemzeti történelem szereplőinek megjelenítése, hogyan szorítják lassan háttérbe a bibliai témákat az aktuálisan értelmezhető történelmi históriák.⁸⁵³ Akárcsak Egerben, Esztergomban is megjelennek az angyalfigurák a keleti homlokzat két szélén és a bejárat fölötti ablakot keretező reliefeken.

A főszékesegyház számára összesen 14 monumentális szobor és négy dombormű készült Casagrande műhelyében. Közülük kevés maradt meg

épen: a plasztikák az idők folyamán sérültek, töredezettké váltak, s a homlokzat súlyos kőfiguráit a 20. század elején Kiss György könnyebb fémszoborraira cserélték. Amennyire a megmaradt eredeti darabokból megállapítható, Casagrande stílusa alig változott. Esztergomi munkáin is felfedezhetjük Canova hatását csakúgy, mint a görög és a római plasztika emlékeinek befolyását. A Szent István- és Szent László-reliefeken azonban megszólal valami új hang: „nemzeti” és „középkori” karakterek, részletek társulnak az egri és más reliefek ismert csoportfűzésének jellegzetes vonásaihoz.

I/166 ■ Giuseppe Pisani: *Károly Ambrus-síremlék*, 1826. Esztergom, főszékesegyház



Az esztergomi főszékesegyházban Casagrandén kívül mások is dolgoztak. Giuseppe Pisani olasz szobrász például Károly Ambrus hercegprímás sír- emlékét (1826) faragta márványba (I/166. kép). Az első magyar képfaragót, Ferenczy Istvánt még Rudnay hercegprímás bízta meg Szent István vértanú oltárszobrának (1833) elkészítésével a Szent István-kápolna részére. Egyszerű kompozíciója antikizáló részleteivel belesimul az épület egészének klasszicista stílusába, de a figura megformálásának plasztikai gyengesége – *horribile dictu*: ügyetlensége – Hild architektúrájának és Casagrande gördülékeny szobrászatának közelében ugyancsak feltűnő. Ferenczy tiszteletre méltóan küzdött mestersége problémáival és ezekre olykor csak nehezen találta meg **azt a megoldást, amely Casagrandének és más kortársainak** – az európai művészet sok évszázados tradíciójának köszönhetően – oly könnyedén állt kézre.

■ ÉPÜLETPLASZTIKA

József nádor nagyszabású elképzeléseinek megfelelően a 19. század elejétől felgyorsult Magyarországon az építő- és városfejlesztő tevékenység. Pest kiterjedt „vidéki” településből lassan igazi várossá növekedett, és a többi város is új stílusú és igényű középületekkel és lakóházakkal gyarapodott. Az 1838-as nagy árvíz után a pesti építőtevékenység új lendületet vett, s az építkezéseknél gyakran kapott szerepet a szobrász is. Az új ízlés a maga szikár, a szerkezetet és a nagy, nyugodt falsíkokat érvényesítő architektúrá-



I/168 ■ Dunaiszky Lőrinc: A pesti Kemnitzer-ház homlokzata, 1822

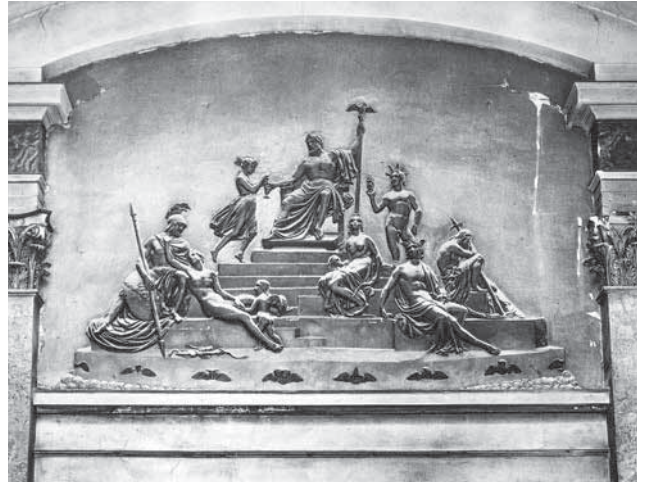
jával elsősorban a díszítőszobrászatnak teremtett megfelelő lehetőségeket. Az épületek timpanonját díszítő kompozíciók, a homlokzatokon végigvonuló mitológiai – griffeket, Faun, Pán, Ceres alakját ábrázoló – frízek (például Huber József domborművei az egykori pesti Heinrich-házon, I/167. kép), a kaput keretező jelképes reliefek (Dunaiszky Lőrinc művei a pesti Kovács Moyzes-házon vagy a Gyürky-házon, 1824 előtt) mellett idetartoznak az attikaszobrok is, melyeknek – mivel csak alulról, messziről lehetett látni őket – elsősorban dekoratív értékei érvényesülhettek, mint például Huber Józsefnek a Wurm-házat koronázó attikakompozícióján (1824). Dunaiszky Lőrinc is készített attikaszobrokat és épületdomborműveket a fellendülőben lévő Pest friss épületeihez (Kemnitzer-ház „a két törökhöz”, I/168. kép,

I/167 ■ Huber József: A pesti Heinrich-ház domborművei, 1827–1828



Győry-ház, 1824 előtt), de kisebb léptékű, enteriört díszítő faragásokat is (Gömöry-patika, 1813). Műveiből hiányzott a formák nagyvonalú alakítása, a termélységet átjáró fordulatosság, szolid kompozícióiban azonban folyékonyan „beszélte” az antikizáló közhelyek plasztikai nyelvét. Azért is lehetett sikeres szobrász, mert olyan érthető kifejezőmódot használt, amely tökéletesen megfelelt az átlagos műveltség szerény elvárásainak és kielégítette az ízlésdivatot. A létrejött művek nemcsak az anyagi lehetőségek és a szellemi igények együttes jelenlétét jelzik, hanem az erősödő polgári-tulajdonosi büszkeséget is.

Az épületplasztika átlagos termésében olykor akad egy-egy kiemelkedő, a megrendelő és a szobrász szerencsés együttműködésével létrejött alkotás. Marco Casagrandénak a pesti Ullmann-ház (1836–1848 között Széchenyi István is itt lakott) nagytermet díszítő reliefjei nagyvonalú kompozíciójukkal és plasztikai értékükkel magasan kiemelkedtek az egykorú épületplasztikai alkotások közül, de a mester magyarországi tevékenységének is kivételesen szép darabjai. A ház terveit Hild József készítette, a szobrász az ő ajánlására kapta meg a megbízást. Ullmann Mór vagyonos kereskedő volt, világlátott mecénás, műgyűjtő, a római és a reneszánsz művészet rajongója, aki örömmel fogadta a jó hírű olasz mester elképzeléseit. Casagrande a munkák idejére műhelyével Egerből Pestre, a készülő épületbe költözött, és 1837–1838-ban ott dolgozott. Az első emeleti terem rövidebb falain mitológiai alakokat ábrázolt: a bejárat fölött *Zeusz és a görög istenek az Olümposzon* (I/169. kép), a szemközti oldalon *Apolló a*



I/169 ■ Marco Casagrande: *Zeusz és a görög istenek az Olümposzon* a pesti Ullmann-házban, 1837–1838

múzsák között a Parnasszuson. Az ablakok fölötti mezőkben táncoló génuszok hármass csoportjai jelennek meg, mindkét oldalról a középső reliefen ülő Ceres felé sietnek. A negyedik falat nem bontották meg oszlopok, így a szobrász számára a hosszan végigfutó fríz alkalmat teremtett az időt jelképező hórák könnyű léptű, táncos menetének megformálására (I/170. kép). A második világháborúban megsérült épületet sajnos lebontották, de a fennmaradt fényképekből valamennyire megítélhető Casagrande reliefjeinek karaktere.⁸⁵⁴ A szobrász rajzai és a ránk maradt felvételek tanúsága szerint a görög isteneket, istennőket és múzsákat ábrázoló jelenetek megformálásában kissé merev rajzosság uralkodik, de a táncot idéző domborműveket ritka könnyedség, a formák karcsú eleganciája és játékos elevensége

I/170 ■ Marco Casagrande: *A hórák menete* a pesti Ullmann-házban, 1837–1838





I/171-I/173 ■ Marco Casagrande: *Lukrécia (részlet)* – *Faun – Auróra szekere*, 1845. Fáj, Fáy-kastély





I/174–175 ■ Marco Casagrande: *Vendégszeretet – Béke*, 1839–1840. Andornaktálya, Mocsáry-kúria

járja át. A táncoló alakok hajlékony láncba összekapaszkodó karjai, ruganyosan lépő-lendülő lábuk, a fejeknek és a testeknek a térbe hajló mozgása szinte a szemlélőt is magával sodorja. A testhelyzeteket és helyzetváltozásokat, illetve a tánc ritmusát, „futását” lebegve követő, a lendülettől „csapkodó” drapéria finom redői, az anyag furfangosan mozgékony és a testformákat követő kifejezőereje egy nagy gyakorlatlaltal rendelkező, szerencsés kezű szobrászt jellemez. A mű a kortársak között nagy sikert aratott, az egykorú sajtó egyenesen „a képzőművészet új templomának” nevezte a helyiséget.⁸⁵⁵ Casagrande e művének legszebb részletei mintha csak Winckelmann szavait illusztrálnák: „A Vesta-szüzek drapériája a legmagasabb rendű modorhoz tartozik. A kis törések a nagyobb részekből lágy ívvel futnak elő, és ismét elvesznek bennük az egésznek nemes szabadságával és gyengéd harmóniájával anélkül, hogy elrejteneék a mezítelen test szép kontúráját.”⁸⁵⁶ **Vagy mintha** Berzsenyi szavait olvasnánk Kazinczy költészetéről: „a szelídebb poézis könnyűsége és gráciája a legkedvesebb harmóniával vannak összepárosítva.”⁸⁵⁷

Az Ullmann-ház reliefjei nem csupán sikert, de újabb megrendelést is hoztak Casagrande számára. Fáy István vidéki kastélyának plasztikai dekorációjával bízta meg (Fáj, 1845). A szobrász az egyik terem falaira domborműveket mintázott. Az ábrázolások témáját ezúttal is az antik mitológiából merítette, felidézve a hűtlenséggel vádolt Lukrécia (I/171. kép) történetét, a Pán isten körül táncoló nimfák alakját (I/172. kép), illetve a szárnyas lovaival a felhők között az ég felé száguldó Aurórárt és kíséretét (I/173. kép). Ezúttal könnyebb dolga lehetett a szobrásznak, mint a pesti díszterem esetében, ahol alkalmazkodnia kellett az oszlopok tagolta falfelületek rendjéhez és ritmusához. Itt szabad, minden építészeti kötöttség nélküli felületek

álltak rendelkezésére, s ezeken maga is szabadon formálhatta a kompozíciókat. A jelenetet mindhárom reliefnél ugyanúgy rendezte el: középre helyezte a főszereplők – Faun, Auróra, Lukrécia – alakját, mindkét oldalról feléjük irányul a többi alak mozgása, ők a nyugalmas középpont, amelyet körülvesz az alakok táncja, a részletek kavargása vagy éppen csendes csoportosulása. A Lukrécia-történet szobrászi előadását bizonyos merevség és rajzos élettelenység, az Auróra-domborművet az égen száguldás lendülete jellemzi. A Faun-kompozíció táncoló ifjai idézik leginkább az Ullmann-házbeli reliefeket.

Casagrande 1839–1840-ben – ugyancsak Hild József ajánlására – az andornaktályai Mocsáry-kúria plasztikai díszén dolgozott. A munkák megrendelője Mocsáry Imre Heves megyei aljegyző volt. A külső homlokzat ablakai fölé készült domborművek a *Vendégszeretet* (I/174. kép), a *Béke* (I/175. kép) és a *Barátság* allegorikus figuráit ábrázolják. Kompozícióival Casagrande ezúttal elsősorban a dekoratív funkciót kívánta szolgálni, az épülethez közeledve messzebből is jól kivehető az alakok rajza, a jelenetek szűkszavú és kifejező elrendezése. Különösen érvényes ez a *Vendégszeretet*-domborműre, amelyen egy ülő nő barátságos mozdulattal invitálja házába az előtte térdeplő vándort. Mindketten – akár a másik két relief alakjai – hosszú, antikosan redőzött ruhát viselnek, mellettük egy mezítelen puttó bőségszarut, a *Béke* istennője fáklyát tart kezében. Olyan antikizáló motívumok ezek, amelyek egyaránt mutatják a Mocsáry család lelkes ókorra-jongását és a korszerűség iránti igényét. Megformálásukban e kompozíciók nem véletlenül rokonok a mesternek az egi főszékesegyház szentélyébe készített domborműveivel. Casagrande e léptékében szerényebb munkájából hiányzik a könnyűség és az antik szellem lényegének megértése.

■ HUBER JÓZSEF: A WURM-HÁZ ATTIKASZOBRAI

A 19. század első évtizedeiben Pest belvárosában a szaporodó építkezések bőségesen kínáltak munkát a kőfaragóknak, de a szobrászoknak is. Az új stílusú klasszicista épületek homlokzatait koronázó timpanonok, az ablakokat, kapukat kiemelő kőkeretek, a lépcsőházak és az udvarok falai igényelték a szobrászi díszítést, helyet adtak a dekoratív faragásoknak, reliefeknek, de az önálló plasztikának is. A korszak mesterei közül a legfoglalkoztatottabb Huber József és Dunaizky Lőrinc volt.

Huber képzettsége és gyakorlata egyaránt jó ajánlólevélnek bizonyult megrendelői szemében: hosszú időt töltött Franz Reindl műhelyében, járt a bécsi akadémiára, dolgozott Párizsban a Louvre építkezésén, és 1799–1809 között Jakob Schroth mellett részt vett a bécsi Rasumovsky-palota szobrászati díszínek munkálataiban. Pesten letelepedve hamarosan ellátták munkával a különféle egyházi (Csanád, katolikus templom, 1820; Esztergom) és világi építkezések. Utóbbiak közül Pesten a legjelentősebb megbízása a Heinrich-ház timpanonját és ablakait díszítő reliefek (I/167. kép). Készített kutat

a Lloyd-palota udvarába és több szép síremléket. A Deák téri evangélikus templom berendezésénél (I/45. kép) együtt dolgozott Pollack Mihállyal, s az építész révén később is számos feladatot kapott.

Wurm József vaskereskedő házát szintén Pollack Mihály tervezte. A homlokzatot koronázó két attikaszobor (I/176. kép), a belső udvar ablakai fölötti trófeumok, valamint a falikút Huber József művei. A szobrász a kereskedőház tevékenységére utaló antik mitológiai figurákat helyezett a kétemeletes ház főhomlokzatának oromzatára: Hermészt, a kereskedés istenét és Hébét, a szorgalom istennőjét. Huber gondosan követte az antik ábrázolások szokásos attribútumait: Hébe antik leplekbe burkolt alakja mögött méhkas utal a méhek szorgalmasságára, Hermész szárnyas sisakot visel, jobbáiban caduceust – kígyókkal átfont botot – tart, amellyel a görög mitológia szerint a holt lelkeket kíséri a másvilágra. A figurák arányai – különösen a férfitest tagolása – sokat megőriztek a 18. századi késő barokk szobrászat hagyományaiból, de a félig ülő, félig heverő alakoknak a görög templomok timpanonjáról

I/176 ■ Huber József: A pesti Wurm-ház attikaszobrai, 1824



ismert beállítása ezen a művén olyan gördülékeny előadásmóddal párosul, amelyet Canovától leshetett el.

A háztető magasába emelkedő, messziről is jól látható plasztikák nem csupán az architektúra megkoronázását szolgálták, hanem a figyelemfelhívó reklám célját is. A Wurm-ház szobordíszé kvalitása miatt is kiemelkedett az akkori pesti építkezések épületplasztikáinak átlagából.

Ahogy az egykorú sajtóban olvassuk: „méltóképpen ékesíti ezen roppant épületet a Dunára néző homloka, mely különös ékességekkel díszelkedő lapos oszlopokkal vagyon feldíszítve, **középen pedig colossális nagyságú két faragott képekkel** vagyon felékesítve [...] ugyanezen két képeket is, mellyeken a Mesternek szép ízlése és munkájának finomsága látszatos, Huber Jo'sef úr, pozsonyi fi készítette.”⁸⁵⁸

■ SÍREMLÉKEK, KUTAK

Korszakunkban az épületplasztika mellett a síremlékszobrászat kínálta a legtöbb feladatot: lényegében ez a két műfaj tartotta el a művészeket. A 18. század utolsó harmadáig a temetők általában templomok körül helyezkedtek el. Az 1775-ös közegészségügyi reformok során ezeket sorra felszámolták. Pest-Budán a 19. század első felében még használták a 18. században létesített kis temetőket, így például Budán az újlakit, a kiscellit, a vízivárosit vagy a krisztinavárosit, Pesten a Váci utit. A 19. század elején gyors ütemben terjeszkedő, majd az 1838-as árvíz után újjáépülő Pest-Buda temetői az évtizedek során mindinkább a város terjeszkedésének, a pezsgő építkezéseknek az akadályává váltak, ezért fokozatosan felszámolták őket. 1847-ben nyílt meg a Kerepesi úti temető, a város nagy sírkertje. A temetőbezárások, áttemetések, de önmagában az idő múlása is megviselte a sírokra állított egyszerű feliratos kőtáblákat és még inkább a síremlékeket. Az évtizedek folyamán nagy részük megsérült, sok sírszobor elveszett, megsemmisült, néhányuk szerencsés esetben múzeumba került.

Az 1820–1830-as években a nagyobb síremlékek Bauer Mihály, Dunaiszky Lőrinc, Huber József és Uhrl Ferenc műhelyéből kerültek ki. Közülük Dunaiszky és Huber tűnt ki szobrászi tudásával és plasztikai gondolkodásával. Dunaiszky főként a vízivárosi polgárok síremlékigényének tett eleget, Huber pedig elsősorban az óbudaiak megbízásait teljesítette.⁸⁵⁹

A síremlékek, amelyeknek nagy részét csak egykorú felvételekből ismerjük, valamennyi szobrászati

ág közül legközvetlenebbül kapcsolódnak a művészeti divathoz. Dunaiszky Lőrinc *Piller-síremlékén* (1828) az álló női figura még barokkos fogalmazású, de a talapzat már egyértelműen klasszicizáló. Ugyancsak barokk eredetű Löwenberg Meixner Pelágia Huber József által készített síremlékének motívuma, egy szarkofágon fekvő alak (I/177. kép). Mégsem véletlen, hogy a klasszicista stílus jegyei – az antik művészetből vett jelképek, ábrázolási sémák, így a lepellel borított urna (Dunaiszky Lőrinc: *Tessedik-síremlék*, 1821), a szomorkodó géniusz alakja (Dunaiszky Lőrinc: *Lagner-síremlék*, 1818, I/178. kép, *Hofmeister-síremlék*, 1831), a lefelé fordított fáklya (*Lagner-síremlék*; Huber József:

I/177 ■ Huber József: Löwenberg Meixner Pelágia síremléke, 1823





I/178 ■ Dunaiszky Lőrinc: *Lagner-síremlék*, 1818. Baja, temető

Vogel-síremlék, 1819–1820, elpusztult), a csonka piramis (*Hofmeister-síremlék*) – legkorábban éppen síremlékeken tűntek fel. A *Vogel-síremlék* egykorú leírása jól érzékelteti, hogy az ábrázolásnak milyen divatos, antikizáló közhelyei szolgálták a megrendelők tetszésére, s egyúttal a síremlékéknél használatos gyászmotívumtár eszközeiként: „egy öt láb magasságú Élet istene szomorúan lecsüggesztve fejét, lobbanó fátylóját el oltja s a halottas hamu vödört karjával által öleli.”⁸⁶⁰

A sírkőfaragók széles körben alkalmazták ezeket a motívumokat, de csak ritkán történt meg, hogy szobrászi kvalitásával az ábrázolás kiemelkedett a megkopott közhelyek mindennapos fordulataiból.

Huber József *Löwenberg Meixner Pelágia-síremléke* esetében a temetőben szokásos sirató géniusz alakját – e Canova által is kedvelt és gyakran alkalmazott toposzt – kivételes érzékenységgel faragta ki (1823, elpusztult). A szarkofágon heverő, felkőnyöklő figura a kiegyensúlyozott kompozíciónak, a test és a drapéria gazdag és életteli részleteinek köszönhetően sokkal több lett gyakran használt gyászszimbólumnál: önálló plasztikává nőtt. A szobrászok és a sírkőfaragó műhelyek azonban többnyire a szakmában elterjedt minták, a divat igényei, idegen vázlatok, ötletek felhasználásával dolgoztak. Amikor Dunaiszky egyik művén az emlékoszlop mellé egy páncélos vitéz bánatos alakját állította (*Siebenroch Dániel síremléke*, 1831, elpusztult), lényegében Zauerer egyik bécsi figuráját másolta (*Laudon-síremlék*, 1791); Josef Klieber a *Slawik-síremlék*nél (1834) a csonka piramis és a medaillonok ötletét Canova *Stuart-síremlékéről* (1817–1822) vette. Huber József Klieber munkáin keresztül ismerte meg Canova és Thorvaldsen művészetét. Főleg ez utóbbi mester hatott rá, *Fleschner Fülöp síremlékén* (1828, elpusztult) a szarkofágon heverő oroszánt Thorvaldsentől vette át (*Löwendenkmal*, Luzern, 1819). Olykor azonban a szobrász közvetlenül az antik példákhoz fordult: Ferenczy István *Kultsár István emléket megörökítő reliefje* (1829–1832, I/179. kép) jóval több, mint az ismert görög *Hégészó-síremlék* kompozíciójának sikerült másolata vagy Canova *Falieri-síremlékének* utánzása: a mű szűkszavú tisztasága, az elhunyt portréjának talapatáéhoz támaszkodó bánatos nőalak hajlékony és finom formálása, a ruha redőinek gyengéd plasztikája a magyar klasszicista szobrászat kiemelkedő emlékévé teszik. Ferenczy későbbi síremlékei (Brunszyk család, 1834–1841; Szánthó család, 1835–1838) első sorban Canova hatását mutatják, de az olasz mester gördülékeny és hatásos stílusát a maga száraz, töredezett előadásmódjában nem tudta érvényesíteni.

A lassan kiépülő Pest lakosságának vízellátását szolgálták a kutak, amelyeknek egyszerű és díszetlen, a pusztá célszerűséget szolgáló megjelenését a 19. század harmadik évtizedétől kezdve nemegyszer váltották fel az architektonikus és ornamentális motívumokkal, sőt allegorikus figurákkal gazdagított kút-kompozíciók. Mint az első közkétpályázat terv-

rajzai⁸⁶¹ és a ma is álló emlékek mutatják, a kutak építészeti és szobrászati díszét egyaránt az antik művészet ismert elemei közül vették. Az antik épületekre jellemző timpanon, akrotérion mellett a vízi világhoz tartozó állatok, delfinek, kagylók jelennek meg, de kedvelték a bukolikusnak vélt kosfejeket, a vízbőségre utaló virágos bőségszarukat és az üres felületeket tagoló rozettát is. A mitológiai istennők közül leginkább Hébe (Huber József: *Hébe-kút*, 1830 körül, Budapest, I/180. kép) vagy Flóra (Dunaiszky Lőrinc: *Flóra-kút*, 1816–1818, Budapest) alakját ábrázolták.

A Ferenciek terére szánt kúthoz készített tervrajzokon feltűnnek más antikizáló vagy éppen egyiptomias szereplők és motívumok, így Kasselik Ferencnél Canova szárnyas génuszainak változata, Kauser Lőrincnél egy faun, Kronberger Józsefnél Neptun tengeristen szigonyával, Dunaiszky Lőrinc

I/180 ■ Huber József: *Hébe-kút*, 1830 körül. Budapest, a megyeháza udvara



I/179 ■ Ferenczy István: *Kultsár István síremléke*, 1829–1832. Budapest, belvárosi plébániatemplom

pedig a vizet fakasztó Mózes történetét eleveníti fel egyiptizáló környezetben. A tervek és a megvalósult kutak egyaránt elárulják, hogy a klasszicista művész képzeletében és gondolkodásában az antikvitásból merített részletek nem álltak össze szerves egységgé, megmaradtak különálló, egymás mellé helyezett elemek alkalmi együttesének, az ilyenkor megkívánt antikizáló díszeknek, melyek közül csak a korszok és az oroszlánfejes vízköpők töltötték be a vizet vezető funkciót. Némelyik antikos lepleket viselő, egyszerű formálású szelíd nőalakban, mint Huber József *Hébéje* vagy Dunaiszky Lőrinc *Flórája*, a szobrász olyan típust teremtett, amelynek utódai – elsősorban kútfiguraként – még a 19. század végén, sőt később is felbukkannak szobrászatunkban.

■ ANTONIO CANOVA: WARTENSLEBEN-SÍREMLÉK

Antonio Canova a korszak körülrajongott, csodált mestereként hazáján kívül Bécsben és Magyarországon is nagy népszerűsége tett szert. Hajlékony stílusa, szobrainak könnyed és nagy fantáziával alakított formavilága elbűvölte közönségét, annál is inkább, mert magától értetődő természetességgel mozgott a görög és a római mitológia területén. Kazinczy számára ő jelentette a klasszicista szobrászat tökéletes ideálját. Ferenczyt „magyar Canovának” nevezte, benne az itáliai mester hűségese követőjét látta. Canova hatása Ferenczy néhány alkotásán – *A Szép Mesterségek kezdete (A pásztorleányka)*, I/156. kép; *a Kultsár-síremlék*, I/179. kép; *Kölcsey Ferenc*, I/195. kép – valóban letagadhatatlan. Eredeti Canova-mű azonban alig néhány akadt az országban, csupán a főpapság és az arisztokrácia anyagi eszközei tették lehetővé, hogy a híres művésszel dolgoztassanak. Az Esterházyak kismartoni birtokán állt egy Canova-szobor (I/149. kép), Pyrker egri érsek gyűjteménye, illetve a nagycenki Széchenyi-kastély a mester két-két plasztikáját őrizte, Gyömrőn,

a református templom falán pedig a Wartensleben család síremléke valósult meg. Az utóbbit Vay Dánielné Wartensleben Eszter állította elhalt családtagjai (szülei és fia) emlékére. 1812-ben itáliai utazásán felkereste a mestert és megrendelte a munkát. Canova a domborművet azonban csak majdnem két évtized múltán készítette el, Bécsen keresztül küldte Gyömrőre, s 1829-ben került végleges helyére (I/181. kép).

A kompozíció egyszerű: a Vay és a Wartensleben családok dicső múltját jelképező kard, illetve a Teleki családot szimbolizáló olajág között a középmezőben egy búslakodó génusz alakja jelenik meg. Az antik görög szobrászat e gyakori motívumának különféle változatai széles körben feltűnnek a 19. század eleji temetőben, így a magyarországi síremlékszobrászatban is. Canova többször is szívesen alkalmazta, például XIII. Kelemen pápa római (San Pietro, 1792) vagy Mária Krisztina főhercegnő bécsi síremlékén (Augustinerkirche, 1798–1805). Nem véletlen, hogy később a Canova síremlékét megvalósító tanítványok is ezt a motívumot használták.



I/181 ■ Antonio Canova: *Wartensleben-síremlék*, elhelyezve 1829-ben. Gyömrő, református templom

■ JAKOB SCHROTH: POLIMBERGER-SÍREMLÉK

A korszak egyik legszebb síremlékét (I/182. kép) a mára kevésbé ismert Jakob Schrothnak, a Pannonhalmán is dolgozó Andreas Schroth⁸⁶² nagybátyjának köszönhetjük, aki tanulmányait a bécsi akadémián végezte. Bécsben és környékén egyaránt sokat foglalkoztatták. Többek között ő készítette Wolfgang Amadeus Mozart barátja, a zenész-vállalkozó Emanuel Schikaneder megbízásából a Theater an der Wien főbejáratának plasztikai díszét.

Jakob Schroth ausztriai és magyarországi munkái közül kiemelkedik a *Polimberger-síremlék*. A bajai katolikus templomban elhelyezett reliefet a szobrász Polimberger György özvegyének, Odry Évának a megrendelésére készítette. A dombormű felületét antikos leplekbe öltözött alakok szomorú menete tölti be. A síremlék egyszerűségével és a gyászos közhelyek mellőzésével kitűnik az egykorú hasonló rendeltetésű munkák közül: a szobrászra hathatott a Canova-síremlékek gyászmenetet ábrázoló motívuma. Bécsi éve alatt nyilván sokszor látta a *Mária Krisztina-síremléket*, de annak drámai jelenetezése számá-

ra idegen maradt. Megelégedett néhány kifejező gesztus, mozdulat megformálásával, a helyszín, a környezet jelzésével. Elöl két ifjú halad, akik a sírbolt bejárata előtt meggörnyedve emelik az **áldozati láng (?) súlyos edényét, utánuk lefátyolozott nőalak** a hamvakat őrző urnával, mögötte roskadtan, arcát két kezével takaró gyászoló, majd egy ifjú nő felemelt baljával a helyre és a helyzetre utalva, aztán egy szomorúan magába forduló, karjait mellén összefonva, lehajtott fejjel lépő gyászoló, s végül egy gyermeket kísérő szakállas férfi. A kompozíciót az alakokat burkoló **leplek gazdag hullámai foglalják ünnepélyes harmóniába**, amelyet nem törnek meg sem a szereplők alig hangsúlyos mozdulatai, sem az alkalmat jelző finom gesztusai. A kompozíciót láthatatlan, gyengéd ív fogja össze balról, a kissé hajlottan lépő, gyermeket kísérő, föl és előre tekintő férfi figurájától az urnát kísérő négy asszony **csendesen ünnepélyes, emelkedett mozgásán át az elöl** tevékenyen haladó s éppen a kriptához érő két fiatal szolga alakjáig. A síremlék hatása éppen csendességében és eszköztelenségében rejlik.



I/182 ■ Jakob Schroth: *Polimberger-síremlék*, 1821. Baja, róm. kat. templom

■ JOSEF KLIEBER: A GANNAI ESTERHÁZY-MAUZÓLEUM SZOBRAI

A 19. század elejének magyar arisztokráciája szívesen fordult külföldi, elsősorban olasz vagy osztrák mesterekhez, ha palotáit, kertjeit szobrokkal akarta díszíteni. Josef Klieber a hazai főnemeség egyik kedvelt művésze volt, és noha Bécsben élt, munkáinak jelentős része Magyarországhoz kapcsolódott. Többek között Festetics Antal pesti házának előcsarnokát díszítette szobrokkal, 1822 körül Keszthelyen a Festetics-kastély kertjébe egy oroszlanos kutat faragott, működött a Batthyányak ikervári birtokán, s ő készítette az Esterházyak által emelt templom szobordíszét Gannán, illetve a kistapolcsányi Keglevich-kastély (I. kötet: I/171. kép) oromzatára helyezett három szobrot.⁸⁶³ Foglalkoztatta az egyház is, az ő műve a pannonhalmi bencés apátság könyvtárának Szent Istvánt, illetve I. (II.) Ferencet ábrázoló két nagy méretű szobra. Ezeket pannonhalmi látogatásán Kazinczy Ferenc is elragadtatva szemlélte. Megbízóitól a legkülönbözőbb feladatokat kapta, épületplasztikát, kerti szobrot, nagy méretű domborművet, monumentális figurát egyaránt rendeltek tőle; termékeny, szorgalmas és nagyvonalú mester volt, számos segéddel dolgozott. Otthonosan mozgott a görög mitológiában, művészeti eszményei a görög és a római szobrászatban gyökereztek.

A bécsi akadémián tanított szobrászatot, 1814-től az akadémia igazgatója lett. Óráit Ferenczy István is látogatta. Formanyelve szárazabb és egyszerűbb volt, mint Canova elbűvölően rafinált munkáié. Akadémiai tekintély és mérsékelt, fegyelmezett stílus jellemezte munkáit – ez lehetett népszerűségének legfőbb oka. Az Esterházy család különösen kedvelte alkotásait, magától értetődően hozzá fordultak a családi mauzóleumukat befogadó gannai plébánia-templom monumentális plasztikai díszének megrendelésével. A Bécsben élő francia építész, Charles Moreau-t az Esterházyak szintén rendszeresen foglalkoztatták többek között Kismartonban és Csákvárott is.



I/183 ■ Josef Klieber: *Keresztelő Szent János*, 1817–1818. Ganna, Esterházy-mauzóleum

Az Esterházy család grófi ága által Gannán építtetett templom – altemplomában a család mauzóleumával – lényegében a római Pantheon architektúráját ismétli az eredetnél természetesen kisebb léptékben, s a centrális épületet kétoldalt megtoldva egy-egy épületszárnyal. Klieber a templom köríves fala mentén hat monumentális figurát helyezett négyzetes falfülkékbe: Szent Péter, Szent Pál, Szent Anna, Szűz Mária a gyermek Jézussal, Szent József és Keresztelő Szent János (I/183. kép) alakját. Beállításuk, mozdulataik egyszerűek, testüket antikos leplek, köpenyek takarják. A négy nagy méretű szobrot ugyan fülkék fogadják be, de maguk a szobrok

nem reliefek, hanem körplasztikák. Hátterük az épület fala, nem lépnek ki a fülke építészeti meg szabott kereteiből, mégis tér veszi őket körül, a formák plasztikusan rajzolódnak ki és fordulnak a térbe. Klieber az ábrázolásokban takarékosan bánt az ismert attribútumokkal: Szent Péter kezében a kulcs, Szent Pál kardra támaszkodik, Keresztelő Szent János jobbában keresztet tart. A higgadt, egyszerű, mégis erőteljes részletekből szűkszavúság és bizonyos méltóságteljes monumentalitás árad – ez az elvárásokhoz idomuló és a szobrászmesterség követelményeihez ragaszkodó plasztika joggal lehetett oly népszerű a megrendelők körében. A hatalmas figurák fölötti félköríves mezőkbe helyezett márvány domborművek Krisztus szenvedését, keresztthalálát és feltámadását ábrázolják (*Keresztvitel, Levétel a keresztről, Sírbatétel, Feltámadás, I/184. kép*). Az alakokkal zsúfolt kompozíciók részletező előadásmódjuk drámaiságával, a levegőben lebegő drapériák izgatott rajzával ellentmondanak a nagy méretű szent figurák tömbszerű egyszerűségének. A feszültség, amely a lenti alakok nyugalma és a domborművek mozgalmassága között létrejön, észrevétlenül határozza meg a templom



I/184 ■ Josef Klieber: *Keresztvitel*, 1817–1818. Ganna, Esterházy-mauzóleum

atmoszféráját, és egyúttal előkészíti az altemplomi mauzóleum csendes, dísztelen, megbékélést sugárzó világát.

A gannai templom szobrai és reliefjei nem csak Klieber művészetének és magyarországi működésének fontos emlékei. E korai alkotásaiban a szobrász sikeresen egyesítette a klasszicista stíluselményt a keresztény vallási ábrázolások követelményeivel. Önkéntelenül is megfogalmazta azt a klasszicizáló ideált, amely nemcsak a következő évtizedek templomi szobrászatát határozta meg, hanem szinte a legutóbbi időkig érvényes maradt.

■ HUBER JÓZSEF: NEDECZKY-SÍREMLÉK

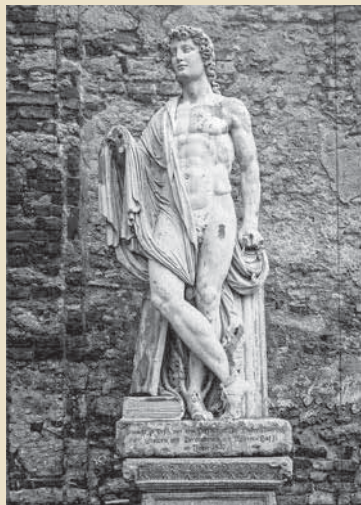
A bécsi akadémián tanult Huber József 1818-ban telepedett le Pesten. Addigra már jelentős gyakorlatot szerzett a kőfaragásban, sokfelé dolgozott, így többek között a párizsi Louvre épületdíszítő munkáin és a bécsi Rasumovsky-palota dekorációján.

Itthon is elsősorban épületszobrászati feladatokkal bízták meg, ő készítette – mint láttuk – a Pollack Mihály tervezte Wurm-ház attikájának allegorikus figuráit (I/176. kép), az oszlopfőket, az ablakok fölötti trófeumokat és az udvari falikutat. Ugyancsak őt bízták meg a Hild József által tervezett Heinrich-ház homlokzati domborműveinek (I/167. kép) az elkészítésével. Pályája

kezdetétől foglalkoztatta ugyanakkor az architektúrától független, önálló szoborkompozíció gondolata is. A Wurm-ház udvarán berendezett ideiglenes műhelyében faragott álló Hermész-figurája (1827, I/186. kép) vagy Hébe-szobra (1830 körül, I/180. kép) kissé elfogódottan antikizáló, jellegzetesen klasszicista művek. Jól ismerte és szorgalmasan alkalmazta az antik mitológia és szobrászat alakjait és motívumait, szobrain igyekezett híven követni klasszikus példaképeinek arányait, az alakok felépítését, mozdulatmotívumait, a faragás plasztikai fordulatait, de többségükből hiányzott a kellő könnyedség és a természetes nagyvonalúság.

Legszebb munkái – legtöbbjüket ma már csak fényképről ismerjük⁸⁶⁴ – síremlékek, amelyek a régi budai és pesti temetőkből álltak. Ezeken feltűnnek – a megbízók igénye szerint is – a klasszicizmus kedvelt gyászmotívumai: a csonka gúla, a leplekbe burkolt antik váza, de a szomorú nőalak (*Schmidt Katalin síremléke*, 1834) vagy a szarkofágon fekvő, felkönyöklő génusz (*Löwenberg Meixner Pelágia síremléke*, 1823) formáit valódi szobrászi megjelenítő erő hatja át.

Nedeczky Katalinnak a csóri katolikus templom kertjében található síremlékét 1831-ben készíttette, évekkel később, 1834-ben kiegészítette a kompozíciót egy kereszttel (I/185. kép). Az eredeti alsó részt akrotérionos tető zárja, oldalain antik vázák, az örök életet jelképező, saját farkába



I/186 ■ Huber József: *Álló Hermész*, 1827



I/185 ■ Huber József: *Nedeczky-síremlék*, 1831–1834. Csór, róm. kat. templom előtt

harapó kígyó, a halott égbe szálló lelkét szimbolizáló galamb – a síremlékek szokásos közhelyei – jelennek meg. A gúlaszerű építményre könyöklő génusz alakja erőteljes plaszticitásával tűnik ki Huber művei közül: az atlétikus test, a dúsan redőzött lepel, a fürtös fej nem csupán az antik szobrászat lényegének megsejtéséről tanúskodik, hanem még őriz valamit – a génusz szárnyainak formájában – a barokk művészet tradíciójából is.

■ UHRL FERENC: NÉREIDÁK KÚTJA

Széchenyi István nem véletlenül adta 1834-ben írt könyvének a *Pesti por és sár* címet,⁸⁶⁵ s nemhiába idézték 1830-ban városszerte megjegyzését: „Az év egyik felében sárba fül az ember Pesten, a másik felében porba.”⁸⁶⁶ Pest a 19. század első évtizedeiben kevésbé hasonlított Európa nagyvárosaira, házai közt egy csendes kisváros

élete folydogált. A külföldön megfordulók ámulva számoltak be az idegen országok nálunk még ismeretlen civilizációs vívmányairól. A tulajdonképpen város – a mai Belváros – véget ért az egykori Hatvani kapunál, a Kecskeméti utcai rondellánál és az Újépületnél. Onnantól kezdve egyre ritkuló házsorok, magányos házak, kezdődő új

építkezések, üres területek váltották egymást a kifelé vezető utak mentén. Csatornázás, vízvezeték még nem létezett, a közkutak – ezek látták el a lakosságot – többnyire fából készült, célszerű építmények voltak. Ilyen állhatott akkoriban a Ferenciek terén. A pesti magisztrátus 1828-ban úgy ítélte meg, hogy a kút rontja a tér szépségét, ezért azt meg kell újítani, és az egyszerű szerkezetet művészi alkotással kell helyettesíteni.⁸⁶⁷

A műre pályázatot hirdettek, amelyen két építész (Kasselik Ferenc, Pollack Mihály), egy

I/187 ■ Uhrl Ferenc: *Néreidák kútja*, 1835. Budapest, Ferenciek tere

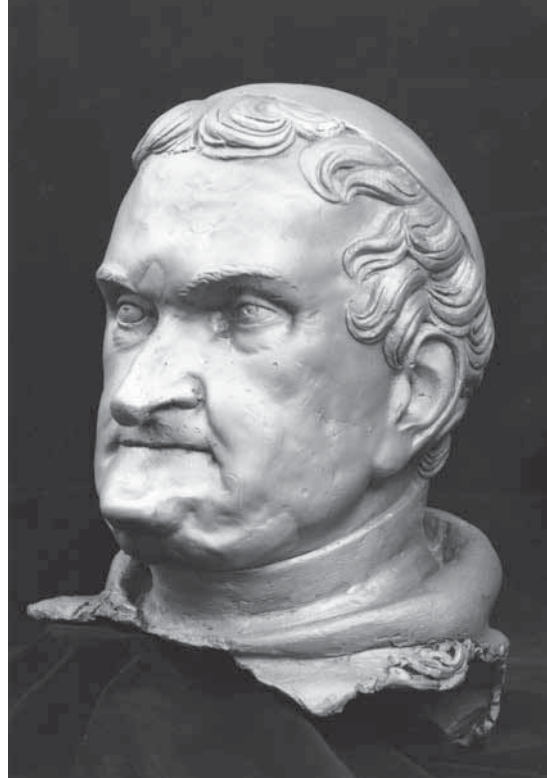


rajziskolai tanár (Landau Lénárd) és két kőfaragó (Kronberger József, Kauser József) mellett két szobrász, Bauer Mihály és Dunaiszky Lőrinc vett részt. Terveik – Kauseré kivételével, amely főként az egyiptomi művészet motívumait alkalmazta – antik építészeti elemek vagy antikizáló allegorikus szobrok, vízi istenségek, delfinek segítségével oldották volna meg a feladatot. A bírálóbizottság mindenképpen szobrászati alkotást akart. A legjobbnak Kronberger és Dunaiszky pályamunkáját tartották. Kronberger Neptun alakját állította a kompozíció középpontjába; fennmaradt rajzvázlata⁸⁶⁸ jól érzékelteti a tervezett figura könnyed mozdulatát, köpenyének erőteljes plasztikáját. Dunaiszky vázlata⁸⁶⁹ a bécsi kora klasszicista kutak mintájára a vizet fakasztó Mózeset ábrázolta, szárnyas génusz társaságában. Eredetileg ez utóbbit javasolták kivitelezésre, mint az adott helyre legjobban illőt, a megbízást azonban végül a pályázaton részt sem vevő Uhrl Ferenc kapta meg. A döntés körülményeiről semmit sem tudunk, oka azonban anyagi természetű lehetett. Uhrl korábban már dolgozott a régi Vigadó szobrászati munkáinál, 1836–1837-ben a Ludoviceum számára farag majd medaillonokat, s mindannyiszor kitűnik a többi mester közül alacsony áraival. Feltehetőleg ezúttal is így történt. Az egyszerű felépítésű kutat két nézetre komponálta: a kifolyókat az egymással ellentétes oldalra helyezte, és a két nőalak is egymásnak hátat fordítva áll; az egyik éppen indulni látszik korsóval a kezében és fején, a másik pedig most meríti edényét a kút vizébe (I/187. kép). A figurák a görög tengeristen, Néreusz lányait ábrázolják, de a szobrász hiába öltöztette őket dekoratív ráncokat vető antikos leplekbe, hiányzik belőlük a fennkölt nemesség és méltóság. Nem annyira az antik művészet szépségideálját elevenítik meg, inkább az akkori Pest életének köznapi típusait. Uhrl klasszicizmusa – Marczievicz Erzsébet találó kifejezésével⁸⁷⁰ – kispolgári klasszicizmus volt, a munka olcsóságától függetlenül ez felelhetett meg leginkább az akkori átlagos ízlésnek.

■ PORTRÉSZOBROK

Az arcképszobrászat iránti társadalmi igény a 19. század első évtizedeiben még korántsem volt széleskörűnek nevezhető, bár a főúri rezidenciák galériáiba természetesen továbbra is készültek képmások régi vagy akár új családtagokról. Ezek a portrék többnyire külföldi mesterek – Canova, Casagrande, Klieber – műhelyéből kerültek ki. Egyfajta „melléktermékként”, nagyobb egyházi megrendelésekhez kapcsolódva készítette el Casagrande a megbízóinak, Pyrkernek és Rudnaynak, illetve az egri egyházmegye ismert alakjainak portréit, ugyanígy Andreas Schroth Novák Krizosztom pannonhalmi főapátét (I/188. kép). A polgárság azonban, az a társadalmi réteg, amely Európa-szerte a műfaj első számú mecénása, „eltartója” volt, Magyarországon ekkoriban történeti pályájának éppen csak kezdetén állt, ébredő öntudattal, de vagyonszűkösséggel. A portré, különösen a költséges márványportré, nem tartozott még megszokott kulturális szükségleteihez. Amíg a polgári otthonoknak a család tagjait, őseit megjelenítő portréfestmény gyakran volt megbecsült tárgy, a polgári megrendelő kívánságára készült portrészobor a század első felében ritka. Nemcsak a festménynél jóval magasabb ár miatt, hanem azért is, mert egy szobor készülésének körülményei – például modell ülés a mester műtermében vagy a portré anyaga – eleve nehezkesebbé tették az ilyen megrendelést. Ezekben az évtizedekben szobrászaink olykor mintáztak, faragtak portréit, Ferenczyn kívül Alexy Károly, Dunaiszky Lőrinc és László, Guttmann Jakab is foglalkozott arcképpel, de elsősorban más munkáikból – épületplasztika, síremlék, érem – éltek.

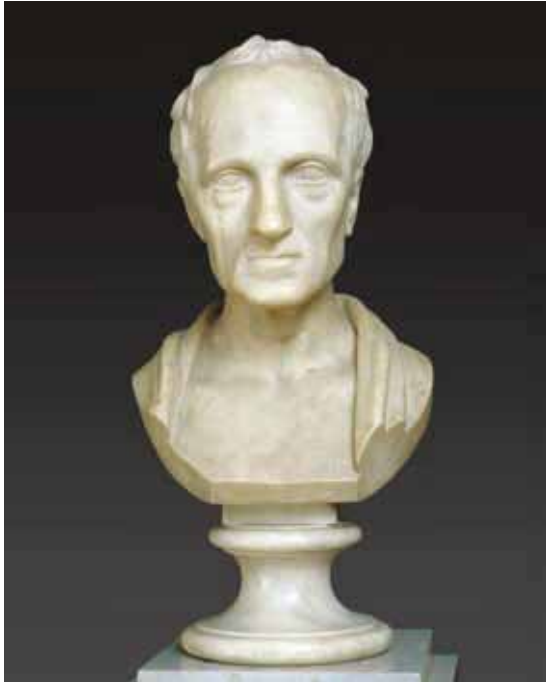
Nem nevezhetők igazán portrénak azok a szoborfejek, mellképek – uralkodók, kiemelkedő hadvezérek, arisztokrata politikusok képmásai –, amelyeket megyei vagy városi testületek rendeltek egy-egy közintézmény számára. Ezek a plasztikák sem a megrendelői szándék szerint, sem a szobrászi felfogás értelmében nem igazi portrék: az „archasonlatosság” ellenére nem egyéniségeket, hanem ideálokat ábrázoltak. Jelenlétük, „funkciójuk” az adott intézmény falai között hasonló célokat szolgált, mint korábban a városházák Justitia- és Prudentia-szobrai. A patrónus és az ideál kettős szerepét töltötték be. Így faragott



I/188 ■ Andreas Schroth: *Novák Krizosztom*. Részlet, 1828

1817–1818-ban Dunaiszky Lőrinc egy sor márványfejet – Ferenc császárról, József nádorról, Ferdinánd főhercegről, Alvinczy József és Kray Pál tábornokokról – a pesti megyeháza fegyvertára számára. Egy évtizeddel később Uhlr Ferenc a Ludoviceum lépcsőházába készített hadvezéreket ábrázoló mellszobrokat.

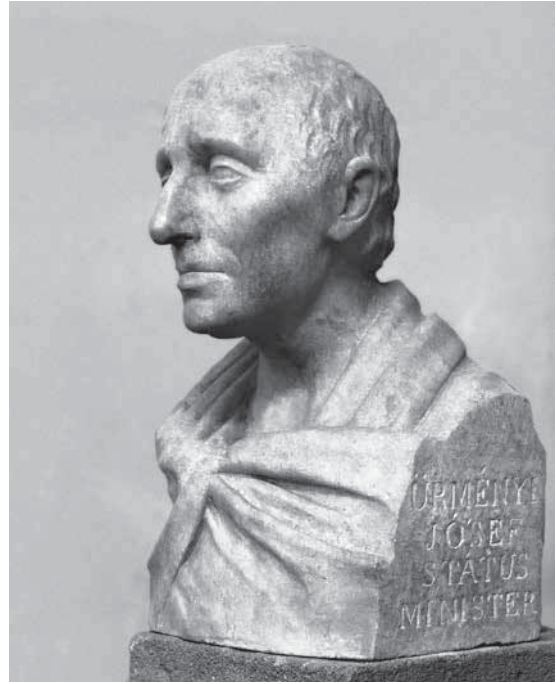
Kazinczy szerint „faragott munkában csak ideálokat kell bírni s látni vagy az ideálig emelt portraiteket”.⁸⁷¹ Hasonlóan fogalmazott Ferenczy Istvánhoz írt levelében is: „A plastica műveiben nem hasonlítás, hanem nemesítés kívántatik.”⁸⁷² Ferenczy java portréi pedig ugyancsak megfeleltek ennek a kívánalomnak. Ugyanez a szemléletmód jellemezte a következő évtizedben készített munkáit is: *Viczay grófné* (1824, I/193. kép), *Rudnay Sándor* (1825) vagy *Kazinczy Ferenc* (1828, I/189. kép) megformálásán az antik portrék nemes nagysága sejlik föl. Az Ürményi Józsefről faragott arcmás (I/190. kép) azt is érzékelteti, hogy Ferenczy nem csupán a klasszikus görög és római művészet emlékeiből igyekezett meríteni, hanem sokat tanult az 1. századi késő római portréművészet realizmusából is. Később, amikor hozzá közel álló barátokat – Fáy Andrást (1838 körül), Schodelné Klein Rozáliát (1838) és másokat – örökített meg,



I/189 ■ Ferenczy István: *Kazinczy Ferenc*, 1828

ezt az antikizáló-idealizáló stílust nem tudta igazán azok egyéniségéhez igazítani. Ebben talán szerepet játszott az is, hogy ők már egy, a Ferenczyénél fiatalabb generáció tagjai voltak, a romantika előhírnökei.

Marco Casagrande, aki egri munkálkodása idején több portrét készített az ottani egyházmegye előljá-



I/190 ■ Ferenczy István: *Ürményi József*, 1824–1826. Vál, plébániatemplom

róiról, 1836-ban Pyrker érsek büsztjét (I/194. kép) faragta meg. A táskás arc, az erőteljes orr, a száj körül játszadozó ironikus mosoly megörökítésétől egy választékos ízlésű klasszicista szobrász bizonyára húzódozott volna. A 19. század harmadik évtizedében azonban változtak az ideálok.

■ FERENCZY ISTVÁN: CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY

Ferenczy Rómában a dán Thorvaldsen műhelyében kezdte fehér márványba faragni Csokonai arcát. Az akkor már másfél évtizede halott költőre irodalmár barátai hívták fel a figyelmét. Bár nem tartozott kedvencei közé, alakja jól beleillett az elképzelt magyar panteon tervébe, amely a szobrászt 1819-től kezdve foglalkoztatta. „Álmában” a nemzeti történelem és kultúra jeles alakjai felszólították, hogy emléküket szobrokban örökítse meg. Az ideát éveken át alakította-fejlesztette: a panteon helyét a Magyar Nemzeti Múzeumba képzelte, a megörökítésre méltó alakok között egy levelében Hunyadi Já-

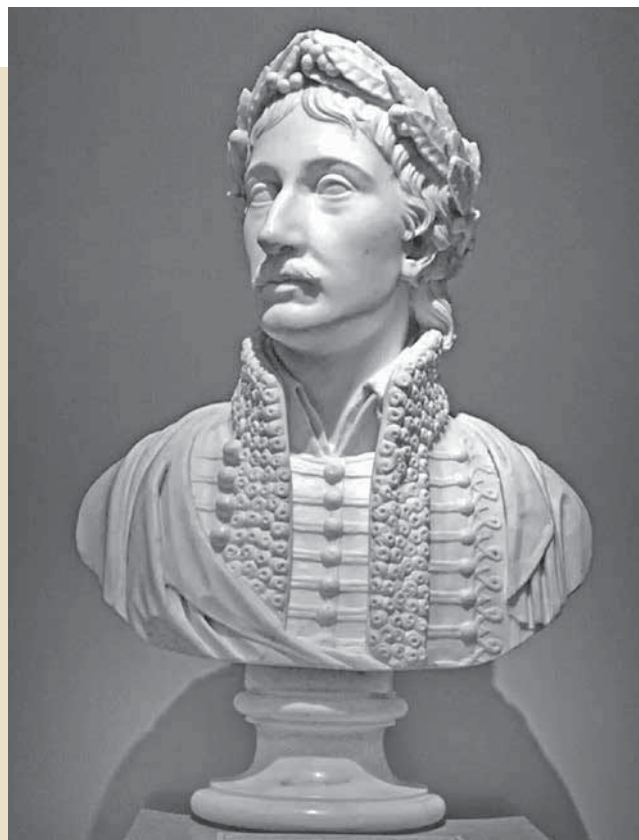
noszt, Zrínyi Miklóst, a 17. századi költőt, Gyöngyösi Istvánt említette. Ebbe a sorba illeszkedett volna Csokonai alakja is. A terv nem valósult meg.⁸⁷³

Csokonai arcát a Márton Józseftől már korábban kapott, Friedrich John által készített metszetről ismerte⁸⁷⁴ (I/192. kép). Mivel a dán mester csupán egyszerűbb kőfaragó feladatokat bízott rá, ideje is volt, így hamarosan nekilátott a munkának. A Thorvaldsen-műhelyt felkereső Széchenyi István naplójában említ egy ifjút, aki Csokonai-portrét farag – „hat leider kein Talent” – teszi hozzá.⁸⁷⁵

A szobrász a mellképet egyszerű, kerek talapzatra állította (I/191. kép). A fejet az antik költőkéhez hasonlóan babérkoszorú koronázza, az arc vonásai eszményien szépek és szabályosak. A költő mellét és vállát zsinóros mente borítja, hangsúlyozva a modell magyar voltát. A mellkast és a talapzatot formai egységbe fogja a drapéria, amelynek öblösen hullámzó ráncai a római portrék tógáját idézik.

Nem tudjuk, olvasta-e Ferenczy Csokonai *Rút ábrázat s szép ész* című versét, amelyben a költő saját ábrázatán gúnyolódik, de az önkritikus sorokat a szobrász éppen úgy nem követte, mint a metszet portréjának vonásait. Rómában felszabadult a bécsi akadémián tanultak kötöttségei alól. Gyakran látogatta a Vatikáni Múzeum portrégyűjteményét, gondosan megfigyelte az antik képmások részletformáit, sokat tanult e megfigyelésekből. Ugyanakkor – különösen kezdetben – ragaszkodott hozzá, hogy modelljeit tudatosan eszményítve, görög és római istenekként jelenítse meg. A költő szabálytalan vonásait, a hosszúkás arcot, az uborkaformájú nagy orrot, az egész, jellegzetesen elrajzolt fej karakterét megváltoztatta: „a felismerhetőség szabta határok között”⁸⁷⁶ módosított a részleteken, híven követve antikos ideáljait eszményien szabályossá tette a formákat, s – az egyéniséget megfosztva karakteres, egyedi vonásaitól – az antik eszmény képét kölcsönözte neki.⁸⁷⁷ Kazinczy hírére véve, hogy a szobor Budára érkezett, sietett megtekinteni, hogy aztán a klaszszicizmus híveként megjegyyezze: „Nem a Csokonai, s az nem is szükség [...] A Plastica nem a hasonlóságot tette céljává, hanem a szépítést.”⁸⁷⁸

Az 1818-ban, Rómában készült Csokonai-portré esetében Ferenczy gyengéden korrigálta a költő nem éppen ideális vonásait, finoman tompította az arc jellegzetes arányait, szabályosra igazította elrajzolt vonásait. Addig csiszolta-kerekítette a formákat, mígnem egy Csokonaira hasonlító antik költő képmása került ki keze alól. „Íme a *Belvederei Apolló* bajszos testvére” – jellemezte a szobrot a Ferenczy-életmű egyik legkiválóbb ismerője.⁸⁷⁹ Ferenczynek ezt a korai munkáját va-



I/191 ■ Ferenczy István: *Csokonai Vitéz Mihály*, 1818

lóban nem tekinthetjük Csokonai portréjának: a John-féle metszet csupán kiindulópontként szolgált ahhoz, hogy a költő személyét jellemző fiziognómiai, pszichikai és szellemi vonásokat „megnemesítve” egy eszményített poétaképet teremthessen meg. A Csokonaitól kölcsönzött vonások segítségével elsősorban ezt az ideálképet, a Parnasszuson lakó, isteni-tökéletes alakban megjelenő modellt dicsőítette. Csokonai arcvonásait éppen csak könnyedén átszínezi a személyes jellegzetességek, az egyéni esetlegességek, maga az egész fej és arc egy fiatal és szép római ifjú személytelen, általános vonásait viseli. Az 1820-as években Ferenczy által készített arcképek (*Viczay grófné*, 1824, *Kazinczy Ferenc*, 1828) többnyire a portré hasonló felfogását mutatják, a szobrász csak ritkán jut el addig a szikár test- és jellemábrázolásig, amely például az Ürményi-fejet (I/190. kép) olyan megrendítővé teszi. Ugyanakkor – ha



egy görög-római isten képére formálta is – Csokonaiban a magyar költőt, a magyar haza szülötét, szellemi gyermekét is tisztelte.

Kazinczy Ferenc tisztelettel fogadta Ferenczy Csokonai-portróját, ugyanakkor helytelenítette, **hogy a szobrász szakáll nélkül, csupán bajusszal** ábrázolta a költőt, ahogyan az antik művészetben a rabszolgákat volt szokás. A klasszicizmus feltétlen híveként többre tartotta az antikos ideákhoz való tudós ragaszkodást a plasztikai kép eleven meggyőző erejénél. A Csokonai-portrét – *A Szép Mesterségek kezdete (A pásztorleányka)* című szobrához hasonlóan – már elkészültekor jelentős ünneplés, sőt kultusz vette körül.⁸⁸⁰

I/192 ■ Erőss János – Friedrich John:
Csokonai Vitéz Mihály, 1816

■ FERENCZY ISTVÁN: VICZAY GRÓFNÉ

Ferenczynek az élő emberi arc esetleges vagy szabálytalan adottságait nem mindig sikerült összehasonlítania antik mintaképeivel. „Egyetlen római barátját sem rajzolta le – olvashatjuk Ferenczy római éveivel kapcsolatban –, sem férfiak testének felépítése, sem nőknek szépsége nem érdekelte, de lerajzolt hatvannégy ókori portrét.”⁸⁸¹ Ezekből a szobrász valóban sokat tanult, a portrémegrendelésekben igyekezett is megfigyeléseit hasznosítani. Igyekezetét az olyan képmások mutatják, mint Rudnay Sándoré (1825), Pólya Józsefé (1838 körül) vagy Fáy Andrásé (1838 körül). Máskor a késő római portrék könyörtelen realizmusának megértése vezette néhány kíméletlenül őszinte ábrázoláshoz, mint amilyen Ürményi Józsefé (1824–1826) vagy Prónay Sándoré (1839).

Rómából 1824 júniusában azt írta apjának, hogy „Viczay grófné asszonyság” portrójának faragásán dolgozik, és a munka „felén már el is van készítve”.⁸⁸² A levelet idéző Meller Simon szerint ez volt Ferenczy első, élet után készített portréja (I/193. kép). Ugyancsak Meller egy másik írásá-



I/193 ■ Ferenczy István: Viczay grófné, 1824

ban⁸⁸³ megjegyzi, hogy „a márvány kissé keményen van kezelve, főleg a haj és ruhánál”, ennek ellenére a portré egészét az élet frissessége járja át. A fiatal nő szabályos arcát, magas homlokát a kendője alól kiszabaduló csigás hajfürtök koronázzák, az egyenes orr és a száj körül halvány mosoly lengedez. Ezt a derűt láthattuk már *A pástorleányka* arcán (I/156. kép), s felismerhetjük a jóval későbbi, Schodelné Klein Rozáliát ábrázoló fejen (1838) is; az elsők szerencsésen keverednek a római portrészobrászat Ferenczy által alaposan megfigyelt tanulságai és a modell arcának elevensége. A Schodelné-portrén éppen ez az alig-mosoly enyhíti a fej nehézkes, ügyetlen

megformálását, a hatalmas, turbánszerű fejfedő redőinek lomha faragását, az arc ürességét.

Ferenczy az arcképek faragásakor leginkább **az eszményi vonásokat, az antik mintaképek formáit** kereste. Egy ideál lebegett szeme előtt, és kevéssé törődött az adott személyiség ideálistól eltérő, az egyéniséget jellemző, szabálytalan vonásaival. Vésője nyomán az élő személyiség helyett sokszor egy elvont ideálkép sápadtsága uralja a márványt. A Viczay-portré hajlékony és derűs formálása a későbbi Ferenczy-képmásokon nem tért vissza, a szobrásznál olyan ritka gördülékeny stílus ezúttal nyilván a modell személyiségének volt köszönhető.

■ MARCO CASAGRANDE: PYRKER JÁNOS LÁSZLÓ

Pyrker János László pátriárkaként hét évet töltött Velencében. A nagy műveltségű, a képzőművészet iránt különösen érzékeny főpap ezekben az esztendőkből rendszeresen vásárolta a 16–17. századi itáliai festők alkotásait, közöttük Correggio, Giorgione, Bellini, Tiepolo, Veronese festményeit. Egri érsekké történt kinevezésekor gyűjteményét magával hozta Magyarországra, majd az 1832–1836-os országgyűlésen felajánlotta az épülő Nemzeti Múzeumnak. Amikor 1906-ban létrejött a budapesti Szépművészeti Múzeum, az Esterházy-képtár anyagával együtt ez a kollekció lett műtárgyállományának alapja. Pyrker Egerbe nem csupán festményeket hozott Velencéből, hanem kvalitásos vonós hangszereket is, közöttük egy Stradivari-hegedűt: célja új székhelyén a vonósnegyes műfaj meghonosítása és népszerűsítése volt. Mecénási tevékenysége a képzőművészetben és a zenén túl sok más területre is kiterjedt: megépíttette a nagyszabású bazilikát, az érseki palotát új szárnyal bővítette, megkezdte a vár rendbe hozását, és létrehozta a Városcsépítő Commissiót. Nevéhez fűződik az egri rajziskola, az első magyar nyelvű tanítóképző és a városi gyógyfürdő létesítése. Marco Casagrande

tevékenységét Velencében töltött esztendeiből ismerte és becsülte, kézenfekvő volt tehát, hogy az épülő egri főszékesegyház szobrászati díszének munkálataival a Magyarországon amúgy is népszerű itáliai mestert bízta meg. A közös munka során baráti viszony alakult ki az építető és a művész között, 1836-ban Casagrande az érsek számára ajándékként faragta márványba annak képmását (I/194. kép).

Pyrker alakját a korszak legjelentősebb festője, Barabás Miklós is megörökítette (I/108. kép). Ő a főpapot méltóságteljes enteriőrben, díszes öltözékben ábrázolta, a háta mögötti tájrészletben fő művével, az egri bazilikával – a reprezentatív festmény tevékenységének és hatalmának teljében mutatta be az érseket. Casagrandénak le kellett mondania ezekről a reprezentatív részletekről, a mellszoborba kellett sűrítetnie mindazt, ami az érsek egyéniségét jellemezte.

Pyrker mellképe az érseket egyszerű ciszterci papi öltözékben ábrázolja, vállára köpeny borul, mellét kereszt díszíti. Fejét lágy csigákba göndörödő rövid haj borítja, s ebben akár az antik szoborfejek is lehettek Casagrande mintaképei. Az arcot bevilágító, az ajkak körül játszadozó mosoly



I/194 ■ Marco Casagrande: *Pyrker János László*, 1836 körül

azonban a főpap személyes jellemzője. A portré mintázásakor az érsek életének ötvenes éveiben járt, irodalmi ambíciókkal, gazdag kultúrával és műveltséggel teli alkotótevékenységére öntudatosan, egyszersmind fanyar bölcsességgel tekintetett – ezt árulja el szokatlan, kissé ironikus mosolya. Casagrande láthatólag nem reprezentatív ábrázolásra törekedett, inkább a hozzá közel álló személyiség fizikai és szellemi vonásainak visszaadása volt a célja. A mellkép néhány részletében eleget tesz az antikizáló klasszicista ideálok kívánalmainak, de a szobrász számára ebben az esetben a modell – egyben barát – személyiségének, egyedi vonásainak a megragadása volt fontosabb. Casagrande maga is sikerültnek érezte a Pyrker-portrét, s 1840-ben bemutatta azt a Pesti Műegylet kiállításán.

1870-ben a műről Izsó Miklós a Történelmi Képcsarnok megbízásából, Casagrande mintája alapján másolatot készített.⁸⁸⁴

■ FERENCZY ISTVÁN: KÖLCSEY FERENC

A Felszólítás a Kölcsey emléke ügyében című írás 1840-ben jelent meg az *Athenaeum* folyóiratban.⁸⁸⁵ Aláírói – közöttük találjuk Bajza Józsefet, Eötvös Józsefet, Fáy Andrást, Toldy Ferencet, Vörösmarty Mihályt – gyűjtést indítottak, és adakozásra szólítottak fel egy méltó Kölcsey-szobor felállítása érdekében. A Kölcsey Társaság Ferenczy barátaitól és lelkes híveiből állt, magától értetődő volt, hogy a munkával őt bízzák meg.

„A legnagyobb szerü Emlék volna az, ha ezen tiszta csendes gondolkozásu hazánkfia, természeti nagyságba fejr márványból kifaragtatnék, melly egy hosszas négyszögletü Piedestalon állhatna: jól értvén, hogy mozdulatnak, arckifejezésnek felette jelentőnek kellene lennie” – írta Fáy Ferenczy.⁸⁸⁶ Miután a költségvetésében megjelölt 2500 forint gyorsan összegyűlt, a szobrász már a következő évben faragáshoz látott.

Személyesen nem ismerte Kölcseyt, soha nem találkoztak, ezért ábrázolásához azt az acélmetasztet használta fel, amely Anton Einsle ismert portréjáról az *Aurora* folyóirat 1836-os évfolyamában jelent meg. A költőt római patríciusként jelenítette meg, korából és környezetéből kiemelve, tógában, mezítelen lábán saruval, kezében iratkerccsel ültette a néző elé. A beállítás mintaképei részben antik falképek ülő Vénusz-ábrázolásai – ilyeneket római évei alatt láthatott –, részben Canova *Élisa Bonaparte-szobra* voltak. Ez utóbbinak gipszmintáját még Rómából ismerhette, de a kész művet Bécsben is megtekinthette.⁸⁸⁷ A fehér márványba faragott személytelen alak nemcsak a tipikus klasszicista ideálnak felelt meg, de végső soron a megbízók ízlésének is, akik számára az ókori „római” a legmagasabb erkölcsi-művészi minősítést jelentette (I/195. kép). A figura megjelenítése azonban ügyetlen, a for-

mák bizonytalanok és nehézkesek, a mozdulatot ahelyett, hogy „jelentő” lenne, szinte groteszk merevség bénítja. Az egészből az hiányzik leginkább, ami Ferenczy sok portréjának fontos vonása volt, az életteli karakter. Annál feltűnőbb ez, mivel korábbi arcképei (Ürményi Józsefről, I/190. kép, Rudnay Sándor hercegprímásról, 1825; Kazinczy Ferencről, 1828) a legjobb oldalról mutatták őt. A Kölcsey-portré esetében – bár a szobrász és a költő hosszas baráti levelezést folytatott – az élő arc ismeretét nem pótolhatta a művészi igyekezet.

A sikerületlenség oka az emlék koncepciójának tisztázatlansága, a szobor furcsa, felemás

jellege: nem portré és nem is emlékmű, valami különös átmenet arckép és monumentum között. Ferenczy szobrászi nyelve közel sem volt olyan hajlékony és elegáns, mint Canováé, és nehezen tudta összehangolni a különböző részleteket. Az antik ábrázolásokat vagy Canova szobrát híven követve, ügyesen változtatta mintaképeinek sémáit, az ülő Élisza Bonaparte karjainak és lábainak elhelyezkedését tükörképszerűen megfordította, a lábak alól hiányzik a zsámoly. A nemességnek és a közvetlenségnek az a természetes harmóniája, amely az általa jól ismert és csodált műveket jellemezte, Kölcsey életnagyságú alakját nem tudta áthatni. Részleteiben, a toga redőinek vonalában vagy a papírtekerceszt tartó kéz gesztusában igyekezett híven követni a nagy klasszikus mintákat, de a faragás színvonala – mivel több faragóval dolgozott – nem egyenletes; a láb formálása remek, az egész azonban hűvös és rideg márvány maradt.

Amikor a kész munkát a szobrász 1846-ban átadta a Nemzeti Múzeumnak, hogy ott a közönség megtekinthesse, a Mátyás-emlékmű ügyében folytatott küzdelmeinek is végére ért. A Kölcsey-emlék munkálatai párhuzamosan folytak a Mátyás-szobor utolsó terveinek elkészítésével, az előbbinek akadálytalan és sikerrel kecsegtető munkája bizonyára némi vigaszt jelentett Ferenczynek az utóbbi folytonos kudarcainak és nehézségeinek közepette. Az utolsó Mátyás-terveket már a kezdődő romantika szellemében fogalmazta meg. Szomorúan kellett tapasztalnia, hogy eljárt felette az idő. A Kölcsey-emlék azt is megmutatta, hogy megrögzött klasszicista maradt, aki már nem tudott (és talán nem is igazán akart) az új szellem kívánalmaihoz alkalmazkodni.



I/195 ■ Ferenczy István: *Kölcsey Ferenc*, 1841–1846