

HARMADIK RÉSZ



1870–1900



A MŰVÉSZET INTÉZMÉNYRENDSZERÉNEK KIÉPÜLÉSE

■ A MINTARAJZTANODA

A hazai művészeti oktatás hosszú évtizedek alatt jutott el feladatának államilag támogatott, magas szintű intézményi képviseletéig. A Magyar Képzőművészeti Egyetem elődintézményének a historizmus korszakát érintő története az 1871-es alapítástól az 1908-as nagy szervezeti átalakításig tartó évtizedeket öleli fel. A záró dátum egyben annak az új periódusnak a kezdete, amelyben az oktatás immár Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskolaként egy megváltozott szerkezetű és nevű intézményben folytatódott.

A Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde 1871-es alapítását¹ megelőzően már az 1860-as évek első felében körvonalazódott egy művészeti akadémia felállításának igénye,² majd Keleti Gusztáv az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat nevében 1866-ban nyújtotta be a képviselőházhoz egy állami tanintézet felállítására tett javaslatát.³ A festő 1868-ban báró Eötvös József vallás- és közoktatásügyi miniszter megbízásából külföldi tanulmányútra ment, melynek során Franciaország, Anglia, Belgium, Németország és (ehhez kapcsolódóan) Ausztria művészeti „képezdéit” tanulmányozta azzal a céllal, hogy az első állami, felsőfokú művészetoktatási intézmény struktúráját kialakítsa. Két évvel később, 1870-ben jelent meg *A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban*⁴ című műve, amelyben a felsorolt országok művészeti intézményrendszereinek bemutatása mellett a felállítandó hazai tanintézet feladatait és irányelveit is rögzíti. Nyugat-európai példák nyomán Keleti úgy látta, hogy egy felsőfokú művészeti iskola küldetése, a haladottabb országokéval ellentétben, hazánkban nem szolgálhatja közvetlenül az ipar fellendítését, ezért először azt

a művelt, a művészi ízlés tekintetében is kifinomult, igényes vásárlóközönséget kell megteremteni, amelyből a jövőben kikerülhetnek a művészi ipar termékeinek potenciális megrendelői. A közvetlen nemzetgazdasági célokról lemondva a Mintarajztanoda küldetését így egyfajta ízlésformáló tevékenységként definiálta, amelyet országos szintre kívánt emelni. Ennek eszköze volt a középiskolai rajzoktatás életre hívása, az ehhez vezető út pedig a megfelelő rajztanárok képzése az Országos Mintarajztanodában. A kezdeti időszakban így vált a tanintézet elsődleges céljává a középiskolai rajztanárok képzése, küldetésévé pedig a műértés és ízlés terjesztése minél szélesebb társadalmi körben.⁵

A kezdetekkor kialakított képzési rendszer az első három évtizedben nem változott számottevően; az első átfogó tantervi reform bevezetésére az 1902–1903-as tanévben került sor.⁶ Három tanszékkel indult el a képzés, ahol a fő profilt alkotó festészeti és szobrászati tanszékek létesítése mellett az „építészet-étképzéses tanszék”-re került „az intézet által nyújtandó korszerű iparművészeti oktatás súlypontja”.⁷ Az első évtizedek oktatási koncepciója Keleti mellett a festészeti tanszéket vezető Székely Bertalan és az építészet-étképzéses tanszéket vezető Schulek Frigyes nevéhez köthető, a szobrászati oktatás profilját kialakító Stróbl Alajos csak később, 1885-ben kapcsolódott be a munkába.

A gyakorlati tárgyak között elsőséget élvező „figurális rajz (alakrajz) és festés”-t (III/1. kép) az alapítástól 1903-ig, igazgatóhelyettesi kinevezéséig Székely Bertalan tanította, melynek alapelveit *A figurális rajz és festés elvei, melyek a M. Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezdei szakoktatásnál alkalmazásban vannak*⁸ címmel 1877-ben megjelent könyvében foglalta össze. Székely e tárgynak rendelte alá az elméleti órák közül

a „festészeti bonczalaktan”-t,⁹ amelynek keretében lómozgástanulmányokat folytatott és szemléltetési céllal zootropszalagokat szerkesztett a folyamatos mozgás fázisainak rögzítéséhez. Székely ezekkel a művészeti anatómiai tanulmányokkal összefüggésben vezette be a szintén elméleti „festészeti kompozíció” tárgyat,¹⁰ amelyet Keleti kezdetben kizárt a rajztanárképzés tárgyai közül, mivel azt a művészképzés alapkészségeinek körébe sorolta.¹¹ A rajztanárképzésnek a figurális rajz és festés–festészeti bonczalaktan–festészeti kompozíció tárgyakból álló hármasa Székely elméleti érdeklődésének köszönhetően messzemenően túlmutatott a korszak tradicionális, Keleti által preferált oktatási szemléletén és egyben olyan ismeretekhez juttatta a hallgatókat, amelyek más intézmények törzsanyagában nem szerepeltek (lómozgástanulmányok, gruppelmélet).

Hasonló komplexitást és a 19. század utolsó három évtizedében változatlan folytonosságot mutatott a Schulek Frigyes által vezetett „építészet-étképzési tanszék” oktatási módszere, amelyben a gyakorlati és az elméleti tárgyak ugyanolyan szervesen kapcsolódtak össze, mint a Székely vezette festészeti tárgyak esetében. A cél nem épülettervek készítése és tervezési ismeretek elsajátítása volt, hanem stílustani alapelvek közvetítése. Az 1870-es években az „építészeti rajz-, stíl- és alaktan” második évben kezdődő gyakorlati óráját a „mérteni rajz” elméleti tárgyai vezették be az első évfolyamon. Az építészeti tárgyakat a kezdetektől 1903-ig – tanszékvezetői kinevezéséig a Magyar Királyi József Műegyetem Középkori műépítészeti tanszékén – Schulek Frigyes oktatta,¹² az ahhoz szükséges elméleti mértani alapoató tárgyakat¹³ ugyanebben az időszakban Pórszász József, a harmadik osztályban kötelező „távlat- és árnytan”-t pedig az „építészeti rajz”-zal összefüggésben szintén Schulek tanította.¹⁴ A századfordulóhoz közeledve, illetve az után, hogy Havranek Ferencet az építészeti alaktan rendes tanárává nevezték ki 1897–1898-ban,¹⁵ az építészeti tárgyak bevezetése már csak a harmadik évben kezdődött, majd az 1902–1903-as tantervi reformnak köszönhetően egyre inkább a stíl- és alaktani ismeretek átadására, mintsem az építészeti rajz gyakorlására helyeződött át a hangsúly.

A szintén mértani előkészítő kurzusokat igénylő „étképzési rajz (ornamentika)” volt a Schulek-féle tanszék másik alappillére. Ezt a tárgyat az első két évben ő maga, majd 1873-tól 1884-ig Rauscher Lajos építész oktatta.¹⁶ Keleti e tanszéken kívánta megteremteni a Mintarajztanodán belüli korszerű iparművészeti oktatás bázisát, ezért az 1897–1898-as tanévig ez a tárgy foglalta magában az iparművészeti képzést is, majd az oktatás kettéválásával az ornamentika az iparművészeti rajz előkészítő stúdiumaként futott a tárgy 1920-as megszűnéséig.¹⁷ Keleti az iparművészeti oktatást – angol és osztrák mintákat¹⁸ követve – múzeumhoz, műtárggyűjteményhez kapcsoltan alakította ki, és az ilyen irányú hazai szakoktatást a gyarapodófélben lévő Iparművészeti Múzeum gyűjteményeihez kötötte. A múzeumi háttérrel támogatott oktatási koncepció, köszönhetően az Iparművészeti Múzeum közelségének,¹⁹ részben meg is valósult, hiszen „az iskolával szomszédos »múcsarnok«-ban elhelyezett orsz. Iparművészeti muzeumból tanulmány céljára időnkint kiszemelt és átengedett műtárgyak”²⁰ az iskola éves értesítőiben a „vegyes taneszközök és készülékek” címszó alatt is szerepeltek.

A szobrászati tanszék az 1870-es évek első felében Izsó Miklós vezetésével működött, aki ezt a feladatot haláláig, 1875-ig látta el, majd 1885-ig Huszár Adolf vezette a szakosztályt. Az órákon a hallgatók az „étképzési rajz”-órak anyagával átfedésben alak- és étképzési mintázási feladatokat végeztek.²¹ A mintázási osztály több szempontból is kapcsolódott a Mintarajztanoda kezdeti szervezeti struktúrájához: Stróbl későbbi belépése nyomán ezt a szakosztályt helyezték el legkorábban az Eprekert Gerster Kálmán tervezte épületében 1890–1891-ben, és itt választották szét elsőként a rajztanárjelöltek és a művésznövendékek tanulmányait.²²

A fő profilt képező festészeti, építészet-étképzési és szobrászati tanszékek mellett az intézet önálló szakosztálya volt továbbá a „fametszészet” (xylographia), amely Morelli Gusztáv²³ vezetésével változatlan keretek között működött 1871-től 1885-ig, amikor is a műhely átkerült a „művészi ipar jellegének” megfelelően az 1880-ban alapított Iparművészeti Iskolába.²⁴ A művészi grafika szervezett felsőfokú oktatása Olgyai Viktor nevéhez fűző-

dik, akit azonban elég későn, 1906-ban bíztak meg a Mintarajztanoda grafikai szaktanfolyamának megszervezésével.²⁵

Keletinek az a felfogása, hogy a művészet és az ipar összekapcsolásával a műipar és egyszersmind a közízlést is fejlessze, a képzés teljes rendszerét meghatározta. Emiatt több olyan tárgy is kimaradt, amely közvetlenül nem szolgálta a tanintézet általa megfogalmazott misszióját. Ilyen negatív megítélés alá esett a „művészieskedő” kompozíciós gyakorlatok mellett a tájrajz vagy tájfestés, amelynek szabadtéri gyakorlására először csak a Lotz-féle gyakorlati festészeti osztály hallgatói (1882–1885) számára nyílt lehetőség a Mintarajztanodában. Az országos szintre emelt ízlésformáló misszió eredményeként 1896-ban bevezették a kötelező középiskolai rajzoktatást,²⁶ azonban az 1870-es évek első

felében kialakított és mintegy három évtizeden keresztül kisebb változásokkal működő képzési rendszer a századfordulóra kinőtte saját kereteit, és gyökeres változtatásokra szorult. Az intézmény első reformjára az iskola szemléletformáló egyéniségeinek egyidejű távozásával,²⁷ az 1902–1903-as tanévben került sor. A reform a rendszer egészére kiterjedt és radikálisan érintette az elméleti tárgyak összességét, valamint azoknak a gyakorlati tárgyakhoz való viszonyát. Ennek jegyében megnövelték az alakrajzi órák számát, az élő modell utáni rajzolást már az első osztályban bevezették, Székely igazgatósága alatt ismét oktatták az alakrajzi kompozíciót, a mintázást a harmadik osztályra is kiterjesztették, bevezették a „csendélet-rajz és -festés” tárgyat, amely a reform keretében ugyanakkor megszüntetett „szemléleti látszattan” órák szabadkézi rajz és

III/1 ■ Férfiaktot festő férfinövendékek a Mintarajztanodában, 1900 körül





III/2 ■ Szakállas férfimodell után fejtanulmányt festő nők, 1898 körül

festés anyagát integrálta. A hangsúly a „művészeti rajz” oktatására helyeződött, ezért ezzel párhuzamosan csökkent az elméleti órák száma. A legnagyobb változás az építészet-étképzés tanszékét érintette, hiszen a szemléleti látszattani órák mellett eltörölték a geometriai módszertan órákat, az elemi geometria tárgyat fakultatívvá minősítették, az ábrázoló geometria órák számát pedig csökkentették. Az 1902–1903-as új tanrend az építészeti ismeret-együttes stíl- és alaktani részére összpontosított, de az építészeti tárgyak fontossága Schulek távozásával egyre csökkent. Az építészeti tárgyakkal szemben ugyanakkor fokozódó jelentőségre tettek szert az iparművészeti tárgyak, ami a 20. század első évtizedeiben a rajztanárok tartós ízlésformáló szerepét magyarázza.²⁸ Az 1897–1898-as tanévig bezáróan az ornamentikához tartozó „iparművészeti rajz és tervezés tárgy”-at, majd ettől kezdve „iparművészeti rajz és stíltan”-t ilyen formában az 1902–1903-as reform megszüntette, illetve módosított formában,

„iparművészeti rajz és tervezés” néven továbbvitte úgy, hogy az iparművészeti rajzra fektette a hangsúlyt.²⁹ Az iparművészeti oktatás koncepciója gyökeres fordulatot vett: a történeti stílusok másolása helyett a rendeltetés és az anyag elsőségére helyezte a hangsúlyt. A művészképzés kialakulatlan, tisztázatlan kérdései meghatározták az iskola hazai és nemzetközi reprezentációját is, hiszen a tanintézet elsősorban rajztanár-, nem pedig művészképzőként szerepelt a nemzetközi fórumokon (III/2. kép).

A századfordulóra a közép-európai rajztanárképzés bázisává vált intézmény a világiállításokon történő részvétel mellett (1873: Bécs, 1878: Párizs, 1900: Párizs, 1906: Milánó) erősen ambicionálta a jelenlétet a nemzetközi tanügyi kongresszusokon is (1904: Bern, 1908: London, 1912: Drezda, 1908: Dublin, Leeds). Ugyanakkor a külföldi reprezentáció mellett a kezdetektől fontos volt külföldi mintára az iskolai tárlatok megszervezése,³⁰ valamint a részvétel az országos tárlatokon (1879: Székesfehérvár,

1885: Budapest, 1896: az alapítás 25. évfordulójával egybeeső ezredéves tárlat).

A Mintarajztanodának a 19. század utolsó harmadában nem gyűjteményalapítási szándékkal, hanem oktatási céllal vásárolt, javarészt mintalapokból, mintakönyvekből, falitáblákból, gipszmintákból, metszetekből és szemléltető tárgyakból („távlati készülékek, geometriai testminták, boncz-tani preparátumok”) álló műállománya mára a Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára Művészeti Gyűjteményének részét képezi.³¹ Az optikával, perspektívával, mozgásillúzióval foglalkozó tárgyi emlékek csoportja,³² a fényképgyűjtemény,³³ a szecessziós plakátgyűjtemény,³⁴ a japán gyűjtemény,³⁵ a grafikai gyűjtemény, valamint a díszítőművészeti könyvritkaság-gyűjtemény³⁶ a felsőfokú művészképzés történeti alapját megvető kollektciók, amelyek egyben kutatási és prezentációs forrásegyüttesként léteznek tovább.

■ A BENCZÚR- ÉS A LOTZ-FÉLE MESTERISKOLÁK

Az államilag szervezett képzőművészeti oktatás a Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde megalapításával vette kezdetét 1871-ben. Működésének első tíz évében a rajztanári és művészi alapstúdiumok indítására létesített intézmény beváltotta a hozzá fűzött reményeket, így az 1880-as évek elején a hazai művészeti élet szervezői már egy felsőfokú képzést nyújtó művészeti akadémia felállításáról tárgyaltak. A „szabad művészetek akadémijának” gondolata már a 18. században felmerült, de a megalapítására tett kísérletek sikertelennek bizonyultak.³⁷ A 19. század második felének reformkori nemzettudaton alapuló művészeti programja a magyar nemzeti képzőművészet megteremtését, a „nemzeti jelleget” hűen tükröző művészet előhívását tekintette prioritásnak. Így a képzőművészeti akadémia megalapítása mellett szóló legfőbb érvként is az szerepelt, hogy – bár létezik már hazai művészeti oktatás – magasabb művészeti tanulmányokat a növendékek csak külföldön folytathattak, az idegenben tanultak pedig káros hatást gyakoroltak az áhított magyar művészet kialakulására.³⁸

1880 júniusában a Magyar Írók és Művészek Társasága hivatalos úton indítványozta a képzőművészeti akadémia felállítását. A hazai művészeti viszonyok fejlődésének tükrében a Mintarajztanoda befogadó kapacitását kevesellték, oktatási szisztémáját a művészi kibontakozás céljaira alkalmatlannak ítélték.³⁹ Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat – melynek már alapító statútumában szerepelt a hazai oktatás megszervezése⁴⁰ – reflektált a beadott kérvényre; hasonló okokra hivatkozva tett javaslatot az akadémiai oktatás megindítására, ám ismervén a szűkös pénzügyi kereteket, alternatív lehetőségeket is felvázolt. Az akadémia megalakulásáig – mintegy kezdeti lépcsőfoknak, feltehetően az általános műteremhiány orvoslásának megoldásaként is – kellően felszerelt műtermek felépítését kérte a parlamenttől, melyeket neves magyar művészek számára kívánt kiadni; bérleti díj fizetése helyett azonban a jelentkező művésznövendékek fogadását és oktatását írta nekik elő. Vagyis a társulat különböző művészek vezette, azaz különböző iskolákat képviselő mesteriskolákban képzelte el a felsőfokú, egyelőre csak festészeti oktatást, melyhez kiegészítéssel állami ösztöndíjak megalapítását kérte. A Mintarajztanoda és a mesteriskolák közötti különbség áthidalására átmenetképpen pedig egy „műszaki általános festészeti szakosztály” (Technische Malklasse) felállítását javasolta, akár a Mintarajztanoda keretén belül, akár attól függetlenül.⁴¹ Ez az elképzelés a müncheni akadémia oktatási szisztémáját követte, ahol a gyakorlati és elméleti stúdiumokat, valamint az azokat követő előkészítő festészeti osztályt (Vorbereitende Malklasse) is elvégzett hallgatók az akadémiai tanárok (például Kaulbach, Cornelius, Piloty) műhelyében, „iskolájában” folytatták magasabb szintű, önálló munkára felkészítő tanulmányaikat. Ipolyi Arnold, a társulat elnöke e kérvényt kísérő, kiegészítő levelében a fent említett technikai festészeti iskola élére a müncheni akadémia oktató Benczúr Gyulát tartotta a legmegfelelőbbnek, kit továbbá Székely Bertalan, Lotz Károly és Than Mór mellett az egyik mesteriskola vezetésére is beajánlott (III/3. kép). Szobrászati mesteriskolák létrehozását is szorgalmazta Huszár Adolf és Kiss György irányításával.⁴² 1881 júliusában húsz, Münchenben Benczúr Gyula vezetése alatt tanuló magyar művész-



III/3 ■ Benczúr Gyula: *Ipolyi Arnold, a Képzőművészeti Társulat elnöke*, 1892

növendék kérvényezte ugyancsak a képzőművészeti akadémia megalapítását a parlamenttől.⁴³ Követendő példának a müncheni akadémiát javasolták, tanárnak pedig szintén Benczúr Gyulát.

A lehetőségek feltérképezésével Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter dr. Hegedűs Lajos miniszteri tanácsost bízta meg, felkérve őt egyúttal a bécsi és a müncheni akadémiák szervezeti felépítésének és pénzügyi viszonyainak feltérképezésére. Hegedűs a kért adatok birtokában lelkesedve számolt be arról, hogy Münchenben „az alkotó művészeknek tömeges, majdnem katonai merevséggel való idomítása” helyett immár a közelmúltban létrejött – de továbbra is az akadémia alá tartozó – mesteriskolák fényes, tágas műtermekben a reneszánsz idők mester–tanítvány kapcsolatát idéző oktatási szisztéma zajlik.⁴⁴ Az akadémiai képzés megszervezéséről mindezen gondolatok és javaslatok jegyében tartották az első értekezletet Trefort elnökletével 1881 októberében, melyen a képzés formájáról, illetőleg a Mintarajziskolával való szervezeti kapcsolatáról kívántak dönteni.⁴⁵

Keleti Gusztáv az általa vezetett Mintarajztanoda „desorganizációja” ellen érvelt, és abban mindenki egyetértett, hogy funkcióját és tanrendjét tekintve az intézmény valóban alkalmatlan arra, hogy akadémivá emeljék. Ennek fényében Kaas Ivor egy, a Mintarajztanodától független akadémiát irányzott elő; Dr. Hegedűs Lajos, Ráth György és Pállik Béla a művészképzés előkészítő kurzusaként a technikai (gyakorlati) festészeti osztály nélkülözhetetlenségét hangsúlyozták; Zichy Antal és Ipolyi Arnold pedig egy majdani akadémia előzményeként önálló mesteriskolák megalapítása mellett foglalt állást. Az akadémia ügye a sajtóban is visszhangra talált, például Székely Bertalan a *Pesti Napló* hasábjain vázolta nézeteit.⁴⁶ Az utóbbiakhoz hasonlóan több, legalább nyolc-tíz mesteriskolában képzelte el az oktatást; koncepciója annyiban tért el, hogy „kettős atelier”-k felállítását javasolta, vagyis egy művészt két tanítvánnyal. Hogy lehetőség nyíljon a tehetségesebb tanárok leváltására, illetve a tehetségesebb növendékek felkarolására, javasolta, hogy teljesítményüket öt év leteltével értékeljék – ebben látta „egy teljesítményorientált és kompetitív rendszer” lehetőségét.⁴⁷ Trefort végül a Mintarajztanodáról leválasztott önálló mesteriskolákra épülő oktatás mellett döntött. 1882. május 22-én felterjesztette tervezetét, melyben a mintarajztanodai képzés fejlesztését, vagyis az intézményhez tartozó technikai festészeti osztály megszervezését és egy festészeti, valamint szobrászati tanszékkal rendelkező önálló akadémia megalapítását javasolta. Ferenc József ugyanez év szeptember 22-én jóváhagyta az indítványt.⁴⁸

Első lépésként az 1882–1883-as tanévben Lotz Károly vezetésével megnyitották a gyakorlati festészeti szakosztályt. Valójában a Mintarajztanoda négyéves képzését bővítették egy felső, ötödik évfolyammal, melynek célja az volt, hogy a művésznövendékeket a megnyíló festészeti mesteriskola követelményeihez felzárkóztassa. A tizenöt éven át működő szakosztály százhuszonhat növendékből mindössze tizenketten folytatták a Benczúr-féle I. számú Mesteriskolában tanulmányaikat, ami nem feltétlenül a két iskola nívóbeli különbségét, inkább a két tanár eltérő személyiségét és oktatási gyakorlatát tükrözi.⁴⁹ A gyakorlati festészeti osztály

már korábban is szerepelt a Mintarajztanoda tanrendjében, de „tevékenységet atelier hiányában nem tudott kifejteni”;⁵⁰ s mivel továbbra sem találtak az oktatáshoz megfelelő műtermet, a kezdeti években a régi Zeneakadémia negyedik emeletén működött. A felvételi alapkövetelményeit „kimagasló alakrajzi képességekhez” szabták, s egész alakos élő modell rajzolásához kötötték. A szakosztály népszerűségét bizonyítja, hogy az első évben tizenhét növendék nyert felvételt; létszámuk a későbbiekben is nyolc és húsz fő közé tehető.⁵¹ A növendékek akt- és kompozíciós tanulmányokat folytattak, valamint – a már korábban hangoztatott reneszánsz mester-tanítvány oktatási szisztémába illeszkedően – részt vettek a mester falképfestészeti megbízásainak kivitelezésében.⁵² Heti harminc órában alakrajz és -festés szerepelt tanrendjükben; délelőtt fejminta után, délután „légszeszvilágítás mellett egész alakról” készítettek tanulmányokat, továbbá redőzett tanulmányokat folytattak.⁵³ Munkáikat a Mintarajztanoda tárlatain mutatták be, és a kiemelkedő tehetségű növendékek számára három, 600 forintos ösztöndíjat alapítottak.⁵⁴ Jól tükrözi a szakosztály és a Mesteriskola hierarchiáját a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium éves jelentése, miszerint „a most említett osztály életbeléptetésénél kétségtelenül fontosabb az első festészeti mesteriskolának felállítása, mely egyszersmind a magyar képzőművészeti akadémiának első alapkövét képezi”.⁵⁵

A festészeti Mesteriskola 1883-ban alakult meg Benczúr Gyula vezetésével. A Münchenben élő művész kezdetben aggodalmakkal fogadta Trefort felkérését. Nem annyira anyagi helyzetét féltette (hiszen a müncheni akadémián fizetés nélküli tiszteletbeli tanárként oktatott), hanem művészi szabadságát.⁵⁶ 1883 januárjában nevezték ki hivatalosan a Mesteriskola élére, esküjét ez év októberében tette le.⁵⁷ A Mesteriskola épületét a Szondi–Epreskert–Kmetty–Bajza utcák között fekvő Epreskertbe szánták; tervezőnek a művész öccsét, Benczúr Bélát kérték fel. 1882-ben a fővárosi közgyűlés a kért telket átengedte az iskola számára, kikötvén a terület park jellegű kialakítását és a közönség szabad bejárását.⁵⁸ Az oktatás 1883 őszén indult, az Epreskertben folyó építkezések idején a Magyar Tudományos Akadémia épületében, a nagyterem melletti, Dunára

néző két helyiségben.⁵⁹ Az épület művészi alkotásra alkalmatlan volt, s ezt többen szóvá is tették.⁶⁰ Az iskola a (mai) Bajza és Szondi utca sarkán 1884 tavaszára épült fel, a tanszék azonban csak az őszi félévtől tette át székhelyét az Akadémiáról.⁶¹ A növendékek számára a földszinten egy nagy műtermet alakítottak ki, amelyet paravánokkal osztottak négyfelé, valamint egy külön helyiség állt a tanársegéd, Stetka Gyula rendelkezésére.⁶² Benczúr két műterme az emeleten kapott helyet.⁶³ Az épület azonban nem felelt meg az elvárásoknak: olyan szűkös volt, hogy csak hét növendék tudott a mester közvetlen vezetése alatt dolgozni; világítását, művészi berendezését és kellékeit szintén elmarasztalták.⁶⁴ A kritikák jogosságát bizonyítja, hogy 1899-re kibővítették az épületet, és megfelelő felül- és oldalvilágítással látták el.⁶⁵

A Mesteriskola programját Benczúr az alábbiakban összegezte: „Az intézet hivatása a tehetséges, kellő előképzettséggel bíró, s a technikai nehézségeken túl levő egyéneket továbbképezni. Fölvételi idő minden év október havának két első hete. Fölvehető minden bel- és külföldi folyamodó, a mennyiben azt a tanhelyiségek és a tanügy tekintetei megengedik. A pályázók mindig személyesen tartoznak jelentkezni s műveiket bemutatni. A bemutatandó művek következők: élő minták után készült rajzok s olajfestmények, továbbá kompozíciókísérletek.”⁶⁶ A felvétel alapkövetelményének hat (miniszteri engedéllyel négy) középiskolai osztály elvégzését írták elő, az alsó korhatár tizennyolc, a felső harminc év volt.⁶⁷ Éves tandíjat kellett fizetni, s a beiratkozás is külön összegbe került.⁶⁸ A Münchenből hazatérő művésznövendékek körében már az első tanév második szemeszterében felbukkantak a magyar képzőművészeti viszonyok okozta megélhetési nehézségek. Tanítványai és egyben iskolája megmentése érdekében Benczúr levélben fordult Treforthoz javaslataival.⁶⁹ Az ösztöndíjak számának és összegének megemelését kérte, továbbá a jól sikerült tanulmányrajzok száz–kétszáz forintért történő állami megvételét javasolta egy ily módon megalakulandó iskolai gyűjtemény számára. Mindemellett külföldi tanulmányutak lehetőségét indítványozta; tanítványait nyári távolléte alatt Bécsbe, Münchenbe, Vencélcebe kívánta küldeni, hogy régi mesterek műveit

másolás révén tanulmányozhassák.⁷⁰ A növendékek útiköltségének fedezésére (s az iskolai gyűjtemény gyarapítása érdekében) a jól sikerült másolatok megvételét kérte, melyek értékét hatszáz forintra becsülte. A miniszter Benczúr minden kérelmét jóváhagyta és teljesítette:⁷¹ ez évtől kezdve legalább öt-hat tanulónak utalt ki ösztöndíjat, másolatonként kezdetben minimum hatszáz forintot, idővel egyre nagyobb összeget előlegezett tanulmányutakra,⁷² s megkezdődtek a vásárlások az iskolai gyűjtemény számára.⁷³

A Mesteriskola – működésének hivatalos megfogalmazása szerint – „az akadémiai képzésen túl levő fejlett képességű művésznövendékeknek önálló compositiókban való gyakorlására ad helyet, 11 műteremben, a mester vezetése alatt”.⁷⁴ „Az igazán magyar művészek” kinevelését, „a nemzeti szellem sajátosságainak” fejlesztését várták az intézménytől.⁷⁵ Vonzereje az ingyenműteremben és a kapcsolatépítés lehetőségében rejlett. Az állami mecénatúra, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat műcsarnoki tárlatainak való szereplés, de főleg a festőfejedelemnek titulált mester kapcsolatai révén a növendékek jelentős – főleg portré- – megrendelésekhez jutottak.⁷⁶ (Bizonyítja ezt, hogy az ösztöndíjakat „a művészi érdek károsítása nélkül” idővel megfizették.)⁷⁷ Tehát a Mesteriskola nemcsak képzést nyújtott, hanem műhelyként funkcionált, s egyfajta védettséget jelentett a pályakezdőknek,⁷⁸ akik átlagosan négy-öt évet töltöttek az iskolában.⁷⁹

Benczúr a technikai tudás alapján két osztályba osztotta növendékeit: a gyengébbek elvileg a festészeti, a „haladottabbak” a „compositionális” osztályt látogatták; de az iskola csaknem negyvenéves működése során a tanítványok majdnem mindegyikét a compositionális osztályba sorolták be.⁸⁰ A kezdeti években a növendékek többsége a bécsi és müncheni akadémiairól érkezett, majd az 1890-es évek második felétől megszorodott a párizsi Julian Akadémiát és a Hollósy Simon müncheni magániskoláját megjáró tanítványok száma. A századforduló éveiben a karlsruhei és a Julian Akadémiáról jöttek a legtöbben.⁸¹ A tanrendről nem maradtak fenn források, így nehéz meghatározni, mily módon folyt az oktatás. Az első epreskert tanév megszervezése kapcsán merült fel az igény, hogy a tanulmány-

festés mellett „akt-festő estéli és compositionális” tanfolyamokat indítsanak.⁸² Hogy e tervből végül mi valósult meg, arról a következő évek miniszteri jelentéseiben nem számoltak be, azt tudjuk, hogy e célra külön helyiséget emeltek az épületben.⁸³ Habár az oktatás a müncheni akadémia szigorú alapelveire épült, a művésznövendékek egytől egyig, még a teljesen más nézeteket valló tanítványok is, pozitívan nyilatkoztak Benczúr pedagógiai gyakorlatáról.⁸⁴ „Semmit nem tudott rosszindulattal vagy előítélettel fogadni. Romlatlan optimizmusával, fáradhatatlanul kereste mindenben a jót.”⁸⁵ A visszaemlékezések szerint a mester soha nem erőltette rá tanítványaira saját művészi nézeteit, önálló, egyenrangú művészeknek tekintette őket, s minden segítséget igyekezett megadni számukra. Jó viszonyt ápolt velük; az Oktogonon, az egykori Nicoletti-kávéházban volt a törzshelyük.⁸⁶ Népszerűségét bizonyítja, hogy tanítványai abban a viharban is a mester mellé álltak, amelyet Hock Jánosnak a hazai akadémiai képzést és elsősorban Benczúr Gyulát támadó kritikája kavart (*Művészeti reform*, Budapest, 1898).

Wlassics Gyula minisztersége idején (1895–1903) merült fel ismét, hogy a képzőművészeti akadémiai oktatást átszervezzék, amit „fokozatosan” kívántak megvalósítani. Habár a mesteriskolákat a létesítendő akadémia első alapköveként hozták létre, a századfordulóra már kifejezetten az önálló alkotásra ösztönző, műhelyjellegű művészképzésben látták a jövőt.⁸⁷ Ennek megfelelően Wlassics a Mintarajziskola oktatási szisztémájában 1897-től szétválasztotta a rajztanári és művészképzést; ez utóbbi tanrendjét oly módon szervezte át, hogy az intézet váljék az akadémiai művészképzés előcsarnokává, és a Lotz-féle gyakorlati festészeti szakosztályt és az 1885-ben alakult Stróbl Alajos vezette szobrászati iskolát a Mintarajztanodától elkülönülő, önálló mesteriskolává nevezte ki.⁸⁸ Vagyis tizenöt évet kellett várni az 1881-ben felmerült, több mesteriskolát életre hívó javaslatok megvalósítására; jóllehet Keleti Gusztáv már 1891-ben, gróf Csáky Albin minisztersége idején (1888–1894) megfogalmazta az Epreskertben létesítendő, monumentális freskófestészetre specializálódó, önálló festészeti mesteriskola igényét, melynek vezetésével Lotz Károlyt kívánta megbízatni⁸⁹ (III/4. kép). Az indít-



III/4 ■ Boruth Andor: Csáky Albin, 1913

vány nagy visszhangot keltett a sajtóban.⁹⁰ Csáky – ha az osztály önálló mesteriskolává avanszálásáról nem is, de arról biztosította Keletit, hogy a szakosztályt immár külön e célra kialakított műterembe költözteti,⁹¹ ennek megfelelően 1892-ben Hercegh Zsigmond tervei alapján felépült a freskófestészeti iskola az Epreskertben, a Kmety és a Bajza utca sarkán. A kétszintes épület földszintjén egy nagy aktterem, egy kis lakás és két kis méretű műterem kapott helyet, mindkettő üvegezett verandával ellátva, az emeleten Lotz nagyobb méretű műterme és fogadóhelyiségei voltak további két kis műteremmel kiegészítve.⁹² Az intézetet már ekkor mesteriskola-ként emlegették, de továbbra is úgy tekintettek rá, mint amely „mintegy kiegészíti a Benczúr-féle festő-mesteriskolát”.⁹³ Wlassics Gyula 1896-ban döntött a szakosztály immár hivatalos akadémiai mesteriskolává történő kinevezéséről; megkapta a II. számú festészeti Mesteriskola címet, és szervezetileg levált a Mintarajztanodáról. Erre azért kerülhetett

sor, mert egyrészt a millenniumi ünnepségekre sok állami megrendelés érkezett monumentális, a magyar történelmet reprezentáló alkotásokra, így nagyobb figyelmet és hangsúlyt kapott a Lotz-féle osztály, másrészt a hidat képező gyakorlati szakosztály vezetését a hazatelepülni készülő Munkácsy Mihálynak akarták átadni. Miután a terv a festő betegsége miatt meghíúsult, a II. festészeti Mesteriskola végül is eredeti, kezdeti funkciójában működött tovább.⁹⁴ Vezetését Lotz halála után 1904-ben Székely vette át, aki az oktatást hasonló szellemben folytatta: „növédekéi az 1907–1908 évben élénk munkásságot fejtettek ki egyrészt a különböző festészeti technikák gyakorlásában, másrészt akt, drapéria tanulmányok, figurális kompozíciók, állatrajzok, táj- és arcképfestés készítésében. Egyes növendékek – megbízás folytán – egyházi tárgyú festményekhez és freskókhoz készítettek kartonokat.”⁹⁵

A magyar művészképzés a környező európai országokhoz képest igen megkésve indult, és az akadémiaként alapított mesteriskolák is leginkább a pályakezdők felkarolását biztosították. Az oly régóta áhított képzőművészeti akadémia szervezetileg és nevét tekintve 1908-ban jött létre gróf Apponyi Albert vallás- és közoktatásügyi minisztersége alatt. Apponyi Wlassics reformjának folytatásaként külön tanszékké nyilvánította a Művészképző Főiskolát és a Rajztanárképző Főiskolát, melyeket szervezetileg az Országos Magyar Királyi Képzőművészeti Főiskola alá rendelt. A Művészképző Főiskolához tartozott az 1897-től Szépművészeti Akadémia néven összegzett két festészeti és szobrászati mesteriskola, valamint a női festőiskola; a Képzőművészeti Főiskolával „ügykezelés tekintetében egybekapcsolt” négy iskola irányítását 1909-ben egyesítették. Az akadémia ebben a felállásban azonban nem sokáig működött. Székely halálát követően a II. számú festészeti Mesteriskolát 1910-ben bezárták.⁹⁶ Az epreskerti műtermek az első világháború éveiben 1914-től 1915-ig hadikórházként szolgáltak, majd a Rokkantügyi Hivatal Utókezelő Gyógyintézetének adtak otthont. Az oktatás bérelt helyiségekben folyt tovább, az előző évekhez képest jóval kevesebb tanulóval. Az őszirózsás forradalom után a karhatalmi osztagok, majd a vörös őrség katonái foglalták el a tanhelyiségeket. Benczúr halálával 1920-ban véget ért a mes-

teriskolai oktatás, „igazgató-tanári állása többé nem töltetett be; volt tanítványai ugyan tovább működhettek, újabb továbbképző, mesteriskolai növendékek azonban többé nem vétettek fel”.⁹⁷

■ A NŐI FESTÉSZETI TANFOLYAM

Az első hazai képzőművészeti oktatási intézmények jobbára csak férfiaknak nyújtottak képzést. A Mintarajztanoda ugyan megnyitásától fogva felvett nőket is, de meglehetősen magas tandíj ellenében kizárólag alapfokú gyakorlati oktatást biztosított számukra egy elkülönített teremben, a női osztályban.⁹⁸ Képzésük másodlagosnak számított: nem is jelent meg az intézmény hivatalos feladatai között 1897–1898-ig, a felsőfokú nőképzés ügyét előmozdító Wlassics miniszteri színrelépéséig.⁹⁹

Nők a megnyíló Mesteriskolába is jelentkeztek felvételre. Őket ugyan elutasították, de az igény miatt miniszteriális szinten is felmerült magasabb

festészeti képzésüknek a férfiakétól elkülönült és „speciális igényeikhez” igazítandó megoldása. 1885. november 5-én nyílt meg Lotz Károly vezetésével a Női Festészeti Tanfolyam a Magyar Tudományos Akadémia palotájában, az Országos Képtár két üres termében, majd az 1888–1889-es tanévtől kezdve a budai Várkert-bazár teremsoraiban.¹⁰⁰ Tanárként Mészöly Gézát is alkalmazták; korai halála után Deák-Ébner Lajos vette át a nők képzését. Ennek a Mintarajztanodától és a magasabb képzést nyújtó tanfolyamoktól szervezetileg és helyileg is elválasztott intézménynek az adminisztratív hovatartozása és funkciója – azaz a nők festészeti képzésének célja – azonban az alapítók számára is nyitott kérdés maradt.¹⁰¹ Építsenek-e ki a festőnők számára egy, a férfiakéhoz hasonló, a mintarajztanodabeli képzésen alapuló és kvázi akadémiai intézménylánccal párhuzamos oktatást, vagy inkább minimálisan korlátozzák képzésüket és tevékenységüket, az alapszintű mintarajztanodabeli női osztályhoz kapcsolva azt? Előbbi révén professzionalizálódá-

III/5 ■ Természetben beállított női modellt festő nők, 1898 körül



III/6 ■ Telkessy Valéria: *Fekvő női akt*, 1887–1903 között

suk valósulhatott volna meg, utóbbival azonban az akadémiai képzéstől, egyben a hivatásos működéshez elengedhetetlen képességek megszerzésétől és kapcsolatrendszerétől, az állami támogatástól és reprezentatív feladatoktól tarthatták távol őket, visszaszorítva tevékenységüket a műkedvelés körébe. Hogy erre fel is billenhetett a mérleg nyelve, azt a tanrend is tükrözte, amelyben csak táj- és csendéletfestés szerepelt a fej- és alakrajzi tanulmányok mellett¹⁰² (III/5., III/6. kép). (Utóbbiak főleg főszöntvények után folytak, míg a mesteriskolások tanrendjében gipszszobrok másolása egyáltalán nem szerepelt, de a Mintarajztanodában is egyre inkább háttérbe szorították ezt a gyakorlatot.¹⁰³) Így a nőket az akadémiai hierarchiában alacsonyabbra sorolt műfajok gyakorlására készítették fel, ami – összekapcsolódva a nemek hierarchiájával – elősegítette, hogy képzőművészeti tevékenységük ne jelentsen versenyt a férfiakra nézve.

Ehhez az oktatási gyakorlathoz képest is jelentős visszalépésként értékelhető Csáky Albin minisz-

tersége, aki az állami képzés feladatát a gyakorlati életpályákra való felkészítésben, az életre nevelésben látta.¹⁰⁴ A Női Festészeti Tanfolyamot az 1891–1892-es tanévtől a Mintarajztanoda női osztályába olvasztotta, a hallgatókat rajztanítónőkké – vagy vendéglátogatókká – fokozva le.¹⁰⁵ A tanfolyam önállóságát a női felsőfokú oktatást támogató Wlassics minisztersége hozta el. Magyar Királyi Női Festőiskolaként függetlenítette azt a női osztálytól (és a Festőiskola is a Várkert-bazárban működött).¹⁰⁶ A szervezeti önállósodással a Festőiskola azonban sem a Mintarajztanodához, sem a Mesteriskolához nem tartozott, hanem egyfajta zárványt alkotott, elszigetelődve a képzőművészeti akadémia fokozatos felállításától. Általános festészeti oktatást biztosított az alapoktól egészen a műhelyfunkciókig, ezt jelezte a képzés időtartamának négyről nyolc évre emelése is.

A parlamentnek felelős magyar kormányok válás- és közoktatásügyi miniszterei közül végül Apponyi Albert volt az, aki az eddig adminisztratíván elkülönülő intézményeket egy pavilonrendszer keretében egyesítette az 1908–1909-es tanévtől kezdve.¹⁰⁷ Az így megalakult Képzőművészeti Főiskola a Rajztanárképző Főiskolából és a Szépművészeti Akadémiából állt, utóbbi a művészeti alaptanfolyamot és a mesteriskolákat, valamint a Festőiskolát foglalta magában. A művészeti igazgató Szinyei Merse Pál lett, egy olyan festő, aki Wlassics reformja idején még az akadémiaalapítással szemben a szabadiskolák létrehozása mellett foglalt állást.

A háború, majd a forradalmak alapvető strukturális változásokat hoztak. Az oktatás a Szépművészeti Akadémia intézeteiben a minimumra csökkent; a korábbi festőtanár-generáció letűnt, pedig elősegítette a művészeti oktatás radikális átalakítását. Lyka Károly volt az, aki Haller István miniszter felkérésére az oktatás akadémiai szervezetét felszámoló reformtervet kidolgozta. Az 1921–1922-es tanévtől egységesítették az oktatást: a rajztanár- és művészképzést újra egybeolvasztották, és koedukálták a képzési formákat.¹⁰⁸ A Mesteriskolákkal együtt felszámolták a Női Festőiskolát. Az évfolyamba rendezett növendékek a továbbiakban öt-hat művész-tanár közül szabadon választhattak vezető mestert maguknak.

■ AZ EPRESKERT ÉS A SZOBRÁSZ MESTERISKOLA

Bár az 1881-ben megtartott miniszteri értekezlet elsősorban a festészeti mesteriskola létesítésével foglalkozott, a résztvevők közül többen, főleg Kaas Ivor, hangsúlyozták a szobrászati iskola fontosságát is.¹⁰⁹ Megvalósulására ezután még nyolc évet kellett várni, és valószínűleg többe kellett volna, ha 1885-ben nem Stróbl Alajost nevezik ki a Mintarajztanoda szobrász tanárává.

Stróbl 1880-ban végzett a bécsi Képzőművészeti Akadémián, 1881-től élt Budapesten. Már bécsi tanulmányai idején is jó kapcsolata volt főúri körökkel, hazatérve pedig sorra kapta a portrémegrendeléseket és egyéb megbízásokat, modellt ült neki Liszt Ferenc és Ferenc József egyaránt. Huszár Adolf halála után – Kiss György ellenében – ő nyerte el a megüresedett állást a Mintarajztanodában. 1885. március 26-án tette le az esküt és foglalta el állását, amelyet negyven éven át töltött be. Első ténykedése volt, hogy segínyt kért párizsi tanulmányútjára és ajánlólevelet az École des Beaux Arts igazgatójához.¹¹⁰ Ezt meg is kapta, és tapasztalatai hatottak a későbbi mesteriskola és környezete kialakítására.

1889 tavaszán nyújtotta be javaslatát Keleti Gusztávnak arról, hogy a Deák-szoborra összegyűlt

és fel nem használt pénzből épüljön meg az önálló szobrásziskola épülete. Keleti pártolóan terjesztette fel a javaslatot, amelyet a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium május 20-án elfogadott, a főváros pedig június 27-én megadta az építési engedélyt. Az épület Gerster Kálmán tervei szerint készült el 1889 novemberére, a használatba vételi engedély dátuma 1890. január 14.¹¹¹

A szobrásziskola épületét négy ion oszlopos előcsarnok vezeti be (III/7. kép). Innen léphetünk az eredetileg „minta tár”-nak tervezett, valójában szalonnak berendezett, felülvilágított átriumba. A korabeli fotók kandallóval, középen kis vízmedencével ellátott, barátságos helyiséget mutatnak, pálmákkal, antik szobormásolatokkal, dísz tárgyakkal, festményekkel és a mester szobraival. Innen nyílt Stróbl csaknem 10 méter magas műterme, amely hatalmas kapuval és rakodóval zárult a hátsó fronton. Jobbra nyílt a kis műterem, balra pedig a tanítványok 20×6 méteres műterme, amelyet vászonfalak osztottak három részre. Ide az előcsarnok bal oldaláról is be lehetett jutni, míg a jobbra nyíló ajtón át egy folyosóra léphettünk, ahonnan a személyzeti lakás, a pincelejárát és a félemeletre vezető lépcső nyílt. Ez a lépcső egy kis loggiában végződött, lelátással a tanári műteremre, és Stróbl itt rendezte be a szobrásziskola könyvtárát, amelyben voltak heliogravűrök, japán műlapok és megvolt (ma is megvan) Giovanni Battista Piranesi rézkarcainak az eredeti nyomólemezek alapján készült, 27 kötetes gyűjteménye is. Elkülönítve volt még két szoba a „szegénysorsú szobrász iskolai növendékek számára”. A földszinten volt egy kis kőműhely, a pincében a gipszöntő műhely és a raktárak.¹¹² Az épület hamarosan kicsinek bizonyult, már 1898-ban két tanteremmel bővült, és Stróbl a továbbiakban is kemény harcokat vívott egy kőfaragószín és egy bronzöntő műhely létesítéséért.

Az epreskerti épületek mindegyike egyszerre volt egy-egy művész magánműterme és iskola is, ahogy ezt a mesteriskolákról döntő bizottság egykor elhatározta. Bár a Stróbl és a Lotz vezette iskolák hivatalosan csak 1897-ben kapták meg a „mesteriskola” rangot, kezdettől fogva akként működtek. 1908-ig álltak fenn, amikor is a Képzőművészeti Főiskola létrejöttével beleolvadtak az anyaintézménybe. A Mintarajziskola beíratási lajstroma szerint a szob-

III/7 ■ A szobrásziskola épülete az Epreskertben, 1894





III/8 ■ Stróbl Alajos az Epreskertben, szobormásolatokkal, 1906

rásziskolában az oktatás az 1891–1892-es tanévben indult meg, „Gyakorló Szobrászati Osztály” néven. Stróbl azonban már az építkezés ideje alatt hozzáfogott az Epreskert berendezéséhez. Elképzelésében a tanulmányi gyűjtemény és a díszkert fogalma egyesült, kiegészülve a magyar történelem – nevezetesen Mátyás király kora – iránti személyes rajongásával. Ezért a minden művészeti akadémián meglévő szobormásolatok mellett helyet kaptak a kertben a magyar művészethez és történelemhez kapcsolódó műalkotások másolatai, a saját és tanítványai munkái, továbbá mindazok az eredeti műtárgyak és töredékek, amelyeket meg tudott szerezni. Mindezeket kitűnő érzékkel rendezte el, és különleges növényekkel, állatokkal, kis mesterséges tóval varázslatos környezetet teremtett a szobrok és az emberek számára egyaránt.

Stróbl már 1889 nyarán elkérte a minisztériumtól a budavári Nagyboldogasszony-templom átépítése során felszabadult és a Nemzeti Múzeumban tárolt köveket, köztük a templom lebontott délkeleti kapuját. A pesti építkezések során több, a földből

előkerült leletet sikerült megszereznie (egy antik fedeles szarkofág ma is az Epreskertben van), de a legbecsesebb szerzeménye az egykor a Kálvária téren állt, majd lebontott barokk kálvária volt. Tanítványaival kövenként átszállította az Epreskertbe, és – némi eltéréssel – újra felállította, megmentve ezzel a pusztulástól.¹¹³

Míg a Kálvárián csak kisebb módosításokat végzett, a Mátyás-templom köveiből alakította ki – egy romantikus műromhoz hasonlóan – az ún. Hunyadi-kápolnát. Középre Mátyás király szobrát helyezte a bautzeni emlékmű másolatából, a falakon kőből kifaragva a Mátyás- és Beatrix-domborművek, valamint a budai vár egykorú ábrázolása. A kápolnához tartoztak a Hunyadi-szarkofágok domborműveinek, a pozsonyi Schönberg-epitáfiumnak és Francesco Laurana Beatrix-portréjának másolatai éppúgy, mint Stróblnak Fraknói Vilmosról készített portréja, jelezve, hogy a tudós történész, kanonok is részese a Mátyás-kultusznak. Az évek során további magyar vonatkozású emlékekkel is gyarapodott a kert: a Szent György-szobor (III/8. kép), a Dobó-sírem-



III/9 ■ Stróbl-tanítványok az Epreskertben, 1894

lék vagy a nagyszentmiklósi kincs közismert ivóedényének felnagyított másolatával. A fotókon gyakran feltűnik egy társtalan darab is: másolat egy kínai kapuőrző oroszlánról Hopp Ferenc gyűjteményéből.

A kert szoboregyüttesének legnagyobb részét természetesen az antik szobrok másolatai adták. Stróbl arra törekedett, hogy minél több mű legyen meg nemes anyagból, és ehhez saját jövedelméből is sokat áldozott. A kőszobrokat általában tanítványaival faragtatta ki, mert a mesterség ismeretét alapvetőnek tartotta. (Saját szobrai végső faragását is mindig maga végezte.) Látható már a korai fotókon is a *Kentaur Cupidóval* és az *Ülő Hermész* bronzszobra, a *Borghese faun*, az *Íját feszítő Erősz*, *Homérosz feje*, a *Milói Vénusz* és a *Belvedere-i Apollón* másolata. A későbbiekben a *Germanicus*, a *Borghese-vívó*, a *Belvedere-i torzó*, az *Aiginai nyilazó* és a *Lucius Verus-fej* jelenik meg a kertben. Az épület belsőjében elsőként a *Parthenón-fríz* 23 táblájának másolatát helyeztette fel az átrium falára (1890).¹¹⁴ A belsőkről készült fotókon látjuk a pompeji *Táncoló faun*, a *Barberini-faun*, az Uffiziben őrzött *Táncoló faun*, a *Samothrakei Niké*, valamint az aiginai oromcsoportok pajzsos futójának és haldokló harcosának, számos antik fejnek és reneszánsz szobornak

(például Desiderio da Settignano: *Nevető gyerekefeje*, Verrocchio: *Delfines puttó*) a másolatát. Stróbl válogatása határozott rokonszenvet tükröz a késő klasszikus, kora hellenisztikus művek iránt, vagyis a mozgalmas, a térben kibontakozó, a harmadik dimenziót mind teljesebben birtokba vevő szobrok iránt. (Kivételt az aiginai másolatok jelentettek.) Túl azon, hogy ezek a művek mind az akadémiákon, mind a díszkertekben egyaránt népszerűek voltak, Stróbl térszemlélete is ehhez a felfogáshoz, tér- és tömegértelmezéshez állt közel.¹¹⁵

Stróbl az Epreskertben úgy élt, mint egy művészfejedelem. Nagy társadalmi életet vitt, egyaránt fogadott és mintázott írókat, színészeket, politikusokat és magát a királyt is, aki többször járt nála. Rendezett jelmezes multságokat és jótékonyági esteket, tartott vetített képes szakmai előadásokat, a kertet pedig – mint egy izolált birodalmat – a saját pillanatnyi szeszélye szerint alakította. Ennek az idilli állapotnak az első világháború véget vetett. A növendékek bevonultak katonának, az epreskerti épületeket hadikórháznak rendezték be. Bár Stróbl mindent megtett a régi élet fenntartására, a kert hanyatlását nem tudta megakadályozni. Halála után özvegye elárvereztette a hagyatékot, beleértve a kert

szobrai is, és ezzel megszűnt Budapest egyik látványosságáa.

Sajnálatos módon a hivatalos szobrászati mesteriskola, vagyis az 1898–1908 közti időszak anyakönyvei és minősítési könyvei elvesztek. Ezért főleg a korai évek (1891–1897) alapján alkothatunk véleményt az iskola munkájáról. Stróblnak évente négy–hét növendéke volt, akik heti 20 órában tanultak mintázást (III/9. kép). Előtanulmányaikat az Iparművészeti Iskolán vagy a Mintarajziskolán végezték, de néhányan előzőleg már külföldön is tanultak egy rövid ideig (Ligeti Miklós, Székely Károly). A mesteriskolán kettő–hét évet töltöttek, Stróbl a szegény sorsúakat igyekezett tovább bent tartani. Társadalmi megoszlásuk divergáló, általában középosztálybeliek vagy iparos családok gyermekei, többeket özvegy édesanyjuk tartott el. Jómódú alig akadt közöttük. A magyaron kívül legtöbben beszéltek még egy nyelvet, elsősorban a németet, de szülőhelyüktől függően a románt vagy a szlovákot is. Kaphattak ösztöndíjat vagy jutalmat, ez utóbbit később Ferenczy Istvánról nevezték el.

Magáról a tanítás menetéről alig tudunk valamit. Az évkönyvek antik vagy élő minta utáni fej- és egész alakos tanulmányokat, állatábrázolásokat, önálló kompozíciókat jelölnek meg feladatként. Stróbltól sem tanterv, sem részletes értékelés nem maradt fenn. Egy későbbi interjúban arról panaszkodott,

hogy hiába biztatja tanítványait a régi mesterek követésére, a tanácsot nem fogadják meg.¹¹⁶ Ligeti Miklós időskori feljegyzéseiben pedig úgy emlékezett vissza egykori mesterére, hogy: „Minden megadatott neki, de az iskolát, mint ilyent, azt nem érezte [...] komoly tanulmányokat nem tudtunk csinálni.” Nem volt pénz modellekre, ezért a növendékek „tanulmány szobrokhoz ott nem jutottak”.¹¹⁷ Állításának ellentmond viszont az a fotósorozat is, amelyet Morrelli Gusztáv készített 1894-ben, és amelyen a „tanulmány szobrok” sokaságát láthatjuk.¹¹⁸ A 19 darabos sorozatból hét ábrázolja a tanítványok munkáit az iskola épületében a tanév végi kiállításon (III/10., III/11. kép). Ez volt a Stróbl-iskola első nagy bemutatkozása, beszámoló három év munkájáról. A szobrok a kötelező feladatoknak megfelelően portrék, egész alakos tanulmányok, állatábrázolások és önálló kompozíciók. A leglátványosabb darabok kertbe vagy kifejezetten vízhez készültek, ezt az installálásuk is mutatja. Ligeti *Rákászfű* (III/370. kép) című szobra ma a Margit-szigeten áll, három mű (a *Haldokló szarvas*, a *Fekvő akt* és a kétfigurás szökökút) pedig Esterházy Miklós József tatai kastélyparkjába készült. Stróbl valószínűleg 1890-ben kapott megbízást Esterházytól egy nagyszabású kútkompozíció elkészítésére, amely a vadászó Mátyás királyt ábrázolta volna egy forrásnál, a forrás tündére és szarvasok (esetleg még más állatok) társaságában.

III/10 ■ A Stróbl-tanítványok munkabeszámolójának egyik terme, 1894



III/11 ■ A Stróbl-iskola munkabeszámolója. A képen Apáti Abt Sándor és *Haldokló szarvas* című szobra, 1894



A főalakot ő mintázta, de a mellékalakokat tanítványaira bízta. (A kétfigurás szökőkút a park egy másik pontján lett volna felállítva.) Esterházy halála (1897) után az elképzelés megghiúsult, a kút nem készült el. A kiállítás azonban sikeres volt, négy növendék is kapott jutalmat.

Stróbl remekül menedzselte a tanítványait. Mint minden mester, ő is foglalkoztatta őket a saját, nagy méretű szobrainak az elkészítésében, de önálló munkákhoz is segítette őket. Így például a Stróbliskola növendékei készítették a Kúria épületének

főhomlokzati attikáján álló 12 allegorikus szobrot. Holló Barnabás mestere ajánlására készíthette el a Magyar Tudományos Akadémia alapítását ábrázoló domborművet az Akadémia épületére, Füredi Richárd pedig a *Polonéz* című szobrot a Vigadó nagyterme számára, Stróbl a saját megbízását adta át neki. Egy-egy szobrának másolatát vagy redukciós példányát is a tanítványok készíthették, nemegyszer a saját nevükön, mert Stróbl nagyvonalú volt.

Az anyakönyvek hiánya miatt a tanítványok pontos névsorát csak a korai évekből ismerjük. Stróbl-

III/12 ■ A női festőiskola és a szobrász mesteriskola növendékeinek munkái a párizsi világkiállítás oktatási pavilonjában, 1900



nak 1891–1897 között 15 növendéke volt, közülük csak három nem lett művész. A legnagyobb karriert Ligeti Miklós futotta be, de rajta kívül Damkó József, Holló Barnabás, Margó Ede is szerepel a Nemzeti Galéria állandó kiállításain. Apáti Abt Sándor pedig műfajt váltva, a Zsolnay-gyár tervezője és a magyar szecessziós kerámiaművészet kimagasló alakja lett. A többiek, és a későbbi Stróbl tanítványok is – egy-két kivételtől eltekintve – a szakma megbízható kismesterei maradtak (III/12. kép).

A mesteriskola létrehozása a maga idején nagy eredmény volt, mert általa indult meg az akadémiai szintű szobrászképzés Magyarországon. Az időpont – a 19. század utolsó évtizede – azonban már a megkésettiséget is jelzi. Stróbl tanítása alapján lehetett mintázni szép és érzékeny fejeket vagy heroikus emlékműveket, de ez az út az önálló gondolkodáshoz nem vezetett el. A modern magyar szobrászat művészei nem az ő iskolájából kerültek ki. Általában csak rövid időt töltöttek el valamelyik külföldi akadémian, esetleg annak esti tanfolyamán vagy egy magániskolában, és szigorú önneveléssel képezték magukat.

■ A KIÁLLÍTÁSI NYILVÁNOSSÁG

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat vezetősége szívós munkát folytatott, hogy a Pesti Műegyletnek a művészeti életben odáig betöltött, félhivatalos státuszát magához kapcsolja. Annak bukása után ez már kényszerűség is volt, és a koncepciózus irányításnak köszönhetően a társulat hatalma a hivatalos állami intézmények létrejötte ellenére is, 1945-ig nagyrészt töretlen. Amikor Andrássy Gyula (III/13. kép) megvált elnökségétől, helyére Pulszky Ferencet, a Nemzeti Múzeum igazgatóját választották, és ezzel Pulszky – és rajta keresztül a társulat – az egész magyar művészeti élet irányítását kezébe kapta. E hatalom kettős eredményt hozott. Egyrészt a művészeti élet világvárosi színvonalra emelése pozitív, máig ható tett. Pulszky és utódai óriási léptekkel követték a hasonló nyugati – legközelebb a bécsi – művészeti viszonyokat, bár mindig napirenden van az összehasonlítás a nagyságrenddel kisebb anyagi lehetőségeket illetően. Másrészt



III/13 ■ Benczúr Gyula: Gróf Andrássy Gyula portréja, 1884

azonban a közéleti személyiségek és állami intézmények növekvő közreműködése magával hozta a türelmetlen „hivatalos művészet” (a kárhóztatott műcsarnoki művészet) előretörését, feszültségeket gerjesztve az új irányzatokkal szemben.

A társulat már a kezdetektől szűknek érezte a magánkezdeményezés erkölcsi és anyagi lehetőségeit, és különféle fórumokon hangoztatták is, hogy pusztán egyletek által, jelentős állami támogatás nélkül egy ország művészeti élete nem működhet megfelelően.¹¹⁹ Az állami támogatás még e gazdag korszakban is igen csekély. 1896-ig „ösztöndíjakra, megrendelésekre, vásárlásokra” mindösszesen 30 ezer korona, külföldi művek vásárlására 10 ezer korona jut. A társulat vezetése kénytelen anyagi erejének növelésére koncentrálni, hogy nagyszabású célját, egy önálló székház építését megvalósítsa. Erre az alapító, a rendes és a pártoló tagok befizetései képezték a bázist, továbbá segített a főváros, adakozott

a király, adakoztak az uralkodóház tagjai, és maguk a művészek is. Az alapítványtevők névsorában a főszerep az arisztokráciáé, de a fényes grófi koszorú itt tényleg csak a dekorációt jelenti; az irányítást a művészek többé nem engedik ki a kezükből.

1877-ben ünnepélyesen megnyílt az Adolf Lang díjnyertes pályázati tervei alapján felépült, veronai reneszánsz palotát idéző székház, melynek falképeit Lotz Károly készítette. Mellette felépült a Minta-rajztanoda is, amely a társulat bérházával egyetlen összetartozó képzőművészeti rendeltetésű épület-csoportot képezett az Andrássy úton. Az 1877-ben átadott új székház, a Sugár úti Múcsarnok minden tekintetben nagy előrelépést jelentett. Noha ez az épület sem volt igazán alkalmas kiállítások befogadására, itt már egy főváros művészeti életéhez méltó, reprezentatív rendezvényekre nyílt lehetőség, húsz éven át. A megnyitást kiállítással és igényes műlajstrommal ünnepelték.

A tárlatrendezés minősége megváltozott, az összefolyó, dokumentálatlan kiállítások helyébe katalógussal ellátott, rendszeres bemutatók léptek. A tárlatok címében 1878-tól mindig szerepelt a „nemzetközi” jelző. A rendezvényeket 1881-ig (XXII.) számozták, átvéve a Pesti Műegylet gyakorlatát, később azonban ez abbamaradt. Két állandó évad alakult ki, a tavaszi – március–április–májusban – és a téli – október–november–decemberben. 1881-től a katalógus illusztrált: kezdetben rajzokat készítettek a képekről, később – az autotípia megjelenésével – fotokémiai eljárással készült, árnyalatos reprodukciókat közöltek, fekete-fehér nyomással.

A kiállításokon egy-egy alkalommal rendszeresen 250–380 mű szerepelt, ezen belül gyakran egyetlen – hazai vagy külföldi – művészre koncentráltak. Az ő műveik a többi alkotás között belső sorozatként jelentek meg. Az arányokat érzékelteti, hogy 1884-ben például az összesen 373 művet bemutató 206 kiállító között 76 magyar művész volt, közülük 42 budapesti. 181 műalkotást hazai, 192 képet pedig külföldi mesterek készítettek.

A megnyitókön többször megjelent a király, ösztönözve a közönséget a művészeti életben való részvételre. Az érdeklődést fokozta, hogy az 1880-as évektől kezdve pályázatokat indítottak, illetve különféle díjakat alapítottak. A díjazottakat – a nagy

nyugati kiállítások gyakorlatához hasonlóan – a tárlatokon választották ki. Trefort Ágoston kultuszminiszter 1886-ban a társulat 25 éves jubileuma alkalmából két állami nagy aranyérmét alapított, egyet a magyar, egyet a külföldi művészek számára.

Az 1880-as évektől a társulat legfőbb törekvése a nemzetközi érvényesülés volt, felzárkózás az európai nagyvárosok kiállítási gyakorlatához. A vezetőség nagy súlyt fektetett a külföldi egyletekkel való kapcsolatokra. 1882-től saját erőből megkezdtek a külföldön megnyíló nemzetközi kiállítások magyar osztályainak rendezését, ami Nyugat-Európában állami képviselők feladata volt. Bécs, München, Antwerpen, Hága, Brüsszel, Berlin közönsége elé hivatalos rendezvényeken ekkor kerülnek először magyar művészek alkotásai. Ugyanekkor a Múcsarnok kiállításainak sorában nagy európai gyűjtemények világhírű anyaga, például a madridi Prado vagy a berlini Nationalgalerie képei jelentek meg.

Külön kategóriát jelentettek a jótékony célú tárlatok, köztük az életmű- és a hagyatéki kiállítások. Először 1875-ben Izsó Miklós 83 hátrahagyott művéből rendeztek ilyen jellegű kiállítást, melyről műlajstromot is közöltek. Barabás Miklós működésének 25 éves évfordulójára, 1878-ban rendezték meg az első retrospektív kiállítást, melyet 1899-ben, halála után a nagy életmű-kiállítás követett. 1891-ben Ligeti Antalról szintén gyűjteményes kiállítással emlékeztek meg.

A társulat arra törekedett, hogy országos hatókörűvé tegye az eredetileg a fővárosban koncentrálódó művészeti életet. A Pesti Műegylet letűnte után egyre csökkenő vidéki kiállítások száma ismét növekedésnek indult. 1883-ban Pozsonyban, később Székesfehérvárott, Debrecenben, Kolozsvárott és Aradon nyílt kiállítás. Új kiállítási típust jelentett a világkiállítások mintájára 1885-ben megszervezett, általános jellegű Országos Általános Kiállítás a Városligetben, mely az ezredéves rendezvények egyik főpróbája volt. A Zsolnay-majolikával díszített múcsarnoki épületben – a társulat irányításával – 129 magyar művész 355 művét mutatták be; a reprezentatív katalógus borítóját Benczúr Gyula tervezte (III/14. kép). 1888-ban nyílt meg a pécsi Általános Kiállítás, melyen szintén jelentős helyet kapott a képzőművészet.



III/14 ■ Benczúr Gyula: Az Országos Általános Kiállítás plakátja, 1885

Az évtizedek során a külföldiek mindinkább elmaradnak a pesti tárlatokról. Az okok hasonlóak a negyven évvel korábbiakhoz: a vásárlás kevés, a magyar kritikára külföldön nem figyelnek. Ám ezzel párhuzamosan változások is körvonalazódnak. A századvégre már a magyar mesterek kvalitásos műveivel is meg tudják tölteni a tárlatokat, sőt, gyakran kevésnek bizonyul a kiállítótér. Mivel a külföldiek idehozatala sok munkával jár és a szervezők, illetve a művészek nem akarnak konkurenciát a vásárlásoknál, nem is nagyon serkentik megjelenésüket.

1896-ban – alig félszázados előzmények után – került sor a hazai kiállítási élet legjelentékenyebb eseményének, a millenniumi tárlatnak a megrendezésére. A rendkívüli alkalomra felépített városligeti Műcsarnok első bemutatóját az ezredévi kiállítás képzőművészeti anyaga képezte, amelyet I. Ferenc József – a művészek kérésére – személyesen nyitott meg. Építészeti rajzok, grafikák, szobrok és olajképek szerepeltek, 268 művésztől összesen 1350 mű.

A képzőművészet minden korábbinál hatalmasabb mennyiségben jelent meg, mivel a rendezők teljes körképet kívántak adni a magyar művészet állapota-ról. Büszkén hangoztatták, hogy az elmúlt ötven év termése háromszáz év elmaradását hozta be. A múltat képviselte a „Retrospektív Osztály”, ahol a nagy elődök, az úttörők tűntek fel, például idősebb Markó Károly, Brocky Károly, Barabás Miklós, Madarász Viktor, Ligeti Antal, Mészöly Géza. A kortárs művészek alkotásai közül kiemelkedett Szinyei Merse Pál *Majálisa* (III/174. kép). Három hatalmas méretű műalkotás – Munkácsy Mihály: *Ecce homo* (III/170. kép), Benczúr Gyula: *Budavár visszavétele* (III/323. kép), Feszty Árpád: *Magyarok bejövetele* – külön pavilont kapott (III/15. kép).

A millenniumi kiállítás után a Műcsarnok reprezentatív épületében is fokozottan figyeltek a környezetre, a falak színére, a berendezésre, az üveg-tetőn beáramló fényre. A termék egymásutánisága – amely bizonyos rangsort közvetített – fontos tényező lett a rendezésben. Eleinte elegáns módon

III/15 ■ Feszty Árpád: Vázlat a *Magyarok bejövetele* című kompozícióhoz, 1894 előtt



csupán 200–220 művet állítottak ki egyszerre, de a képek számának gyarapodásával a többszázas télszámmal utolérték a nagy külföldi kiállításokat. Egy-egy tárlat általában hat hétig állt.

A kiállítási élet másik csúcspontja volt az 1900-as párizsi világkiállítás, ahova a társulat mintegy 250 alkotást küldött ki, felhasználva a nemrég lezajlott ezredéves kiállítás anyagát. A főmű, Benczúr Gyula *Budavár visszavétele* című festménye (III/323. kép) Grand Prix-t nyert, éppúgy, mint három szobrász, Fadrusz János, Zala György és Stróbl Alajos alkotása.

1897-ben jelentős fordulóponthoz ért a kiállítási élet: a nagy müncheni nemzetközi tárlaton való megjelenést a kormány – a kultusztárca – hivatalos államköltségen tette lehetővé, vagyis megkezdődött az egyesületi kereteken túli, állami részvétel a nemzetközi képzőművészeti nyilvánosságban.

A műtárgyvásárlások növeléséért a század utolsó évtizedeiben a társulat igen sokat tett. Szmracsányi szerint „eredményesen szőtte a művészet és a társadalom között a bensőbb érintkezés szálait”. 1882-ben a király is megkezdte vásárlásait a tárlatokon, s amikor a királyné és az udvar követte őt ebben,¹²⁰ a pesti társadalom is igyekezett felzárkózni. A társulat anyagi helyzete fellendült. Hivatalos intézmények is vásároltak: a legnagyobb akció az újjáépülő királyi várpalota belső díszítésének javára történt, éspedig az építésre szánt összeg időközi kamataiból, mintegy százezer korona értékben. Jelentősek voltak az alakuló Szépművészeti Múzeum számára történő vásárlások is.

A művészeti élet irányítása, a kiállítások szervezése mind több munkát vett igénybe, amelyet, úgy tűnik, a kultuszminisztérium igyekezett meghagyni a társulat berkeiben, bár nem egy esetben latens rivalizálás tapasztalható. A kiállítások anyaga, a díjak odaítélése állandó vita tárgya volt, mivel a teljhatalmúnak mondott zsűri szavát időnként felülírta a kultuskormányzat közbelépése: az Országos Magyar Képzőművészeti Tanács, a minisztérium tanácsadó szervezetének – amelynek mindössze fele volt művész – az akarata. 1894-ben 16 művésztaggal az Országos Magyar Képzőművészeti Társulaton belül létrejött a Magyar Képzőművészetek Egyesülete, mint a művészeti élet legfelső fóruma, amely 1898-ban jogilag is kapcsolódott a társulathoz, de művé-

szeti kérdésekben önálló volt. Hatáskörébe tartozott a művészeti ügyek intézése, a tárlatok szervezése és zsűrizése, továbbá tagokat delegált a minisztériumi tanácsba is, működése azonban nehézkes volt, és csak a századforduló után bontakozott ki igazán.

Az ezredvégen a társulat által képviselt magyar művészeti élet homogén közege megbomlott, különféle művészi csoportosulások születtek. Elsőként 1894-ben a zsűrizés gyakorlata ellen fellépő, fiatalabb művészek által alapított Nemzeti Szalon jött létre. A szalon eleinte minden tekintetben a társulattal párhuzamosan működött, néhány éven belül azonban a progresszív törekvéseknek helyet adó intézmények egyikévé vált.¹²¹

Az Andrássy úti palota idővel mind szűkebbnek bizonyult, sötét termei nem igazán voltak alkalmasak kiállítási célokra. Miniszterelnökök és miniszterek fogtak össze, hogy az 1894. évi XXVIII. törvénycikk értelmében létrejöhessen a városligeti Múcsarnok. A kivitelezés levezetése az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat feladata lett. Az új, reprezentatív épület 1896-ban nyílt meg, a millenniumi ünnepek egyik fő attrakciójaként. Ezzel beteljesült a régi álom: magas színvonalú, nemzetközi kiállítások rendezése a magyar fővárosban. A társulat ezek után a 20. század közepéig működött, csak a második világháború után szüntették be a szervezetet. Funkcióit előbb a Képzőművészeti Alap, majd a Magyar Népköztársaság Művészeti Alapja vette át.

■ A KÉPZŐMŰVÉSZET ÁLLAMI TÁMOGATÁSÁNAK RENDSZERE

Magyarországon a kiegyezés után, az osztrák államigazgatástól független, önálló kultuszminisztérium létrehozásával indulhatott meg és épülhetett ki a polgárosodás és modernizáció előtt utat nyitó, koncepciózus kultúrpolitika és az azt szolgáló intézményrendszer. A kultúra egyes területeinek, de elsősorban a képzőművészetnek a korszakban bekövetkező, robbanásszerű fellendülése valójában olyan alapvető intézkedéseknek köszönhető – a rajzoktatás bevezetése, művészképző akadémiák létrehozása, kutatások támogatása, pályázatok kiírása, kiállí-

tások rendszeresítése, állami vásárlások –, amelyek eredményeként az alkotó magyar értelmiség a 19. század utolsó harmadától már nagyjából kiegyenlített feltételek birtokában kapcsolódhatott be az aktuális európai művészeti életbe és irányzatokba.

A kiegyezést követő, bő két évtizedben a magyar kultúrpolitikát két olyan személyiség irányította és határozta meg, akiknek indulása, neveltetése, politikai beállítottsága, emellett műveltsége is nagyon hasonló volt. 1867-ben a kultuszminiszteri székbe Eötvös József került, aki ekkor már másodszor töltötte be ezt a tisztséget. Legfőbb célja a közoktatás alapjainak lerakása volt, ugyanakkor a művészetek támogatását is hasonlóan fontosnak találta: kultúrpolitikai koncepciójában a közművelődés mellett ezt a szférát is államszervező elemnek tartotta.¹²² A művészet pedagógiai funkciójának mind a közművelődésben, mind a hazafias nevelésben fontos szerepet

tulajdonított. A liberalizmus értékorientációjának megfelelően az eötvösi művelődéspolitikája a művészi szuverenitást, az alkotói szabadságot hirdette és a minőséget tekintette az „egyetlen jogos szempontnak”.¹²³ A művészetek fellendítésére vonatkozó kezdeményezéseit ennek megfelelően az alapoknál kezdte, ami egyben szervesen összefüggött az elemi oktatással: kötelezően bevezette a rajztanítást, s ezt a műértő, fejlett esztétikai érzékkel rendelkező közönség kinevelésének, erkölcs- és jellemformáló feltételnek tekintette. Eötvös európai műveltségű, a kultúra felvirágoztatásáért küzdő államférfi, korának egyik legjelentősebb politikusa volt; személyes elkötelezettsége szerencsésen találkozott miniszteri feladataival (III/16. kép). Miután még 1839-ben részt vett az első hazai, laikus szerveződésű műpártoló intézmény, a Pesti Műegylet megalapításában, később már kultúrpolitikusként az állami szerepvállalásnak nagyobb teret biztosító Országos Magyar Képzőművészeti Társulat tevékenységét támogatta, amely végül 1868-ban magába olvasztotta a szinte teljesen elszorvadt műegyletet. Az 1861-ben alapított társulat már kifejezetten művészegyesület volt, számos műpártolóval. Az 1870-es évektől kezdve azonban egyre nagyobb teret engedett az alakuló állami kultúrpolitikának, amelynek támogatásától nem tudott és nem is akart eltekinteni. A kormányzati mecénatúra ugyanis kezdetben minden résztvevő számára fontosnak bizonyult: a művészet pártoló szándékú fejlesztésének és terjesztésének jótékony hatásában mindenki hitt.¹²⁴ Az állami szerepvállalás növelésére jött létre 1871-ben a Képzőművészeti Tanács, amelynek megalapítását még Eötvös kezdeményezésére, de már Pauler Tivadar vallás- és közoktatásügyi miniszter előterjesztése nyomán rendelte el az uralkodó (III/17. kép). Eötvös eredeti szándéka szerint ez a szervezet azért jött létre, „hogy a felelősség ne egyedül őt terhelje [...] felállítva az állam semlegességének elvét”.¹²⁵ Feladata volt, hogy a kormányt és a kultuszminisztert véleményének, javaslatainak megformálásában támogassa: „[a képzőművészet] állását és szükségait figyelemmel kísérni, erről a miniszternek javaslatokat stb. tenni, az állam-segély mikénti fölhasználását illetőleg javaslatot adni, a művészi oktatás ügyében a minisztert szakvéleménnyel támogatni, a pályáza-

III/16 ■ Madarász Viktor: Eötvös József portréja, 1874



III/17 ■ Pollák Zsigmond: *Pauler Tivadar arcképe*, 1886

toknál, országos és nemzetközi kiállításoknál közreműködni, pályabíráskodást alkotni stb.”¹²⁶ Idővel azonban a közgyűjtemények kiegyensúlyozott működése is állami fennhatóságot kívánt; a kiegyezés után gyűjteményeik gyarapítása ugyancsak a kultuszminisztérium közvetlen ellenőrzésével történt. Az Országos Magyar Képzőművészeti Tanácsnak, Pauler szándéka szerint, a hivatalos mecenatúra említett formái mellett elsősorban e tekintetben kellett szakmai tanácsokkal szolgálnia.¹²⁷ Tagja volt a király által három évre kinevezett elnök, az alelnök, 12 tanácsos és a jegyző – a tervek szerint egyedül ez utóbbi kapott fizetést. Hat tagot, valamint az alelnököt és a jegyzőt a miniszter nevezte ki, míg a másik hat tanácsost az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat választotta meg szintén három évre. A Tanács létrehozása azonban nem aratott osztatlan sikert: hatásköre túl szélesnek tűnt, s a valójában nem állami intézményként működő társulattal karöltve és a minisztérium támogatását élvezve, mintegy uralta a művészeti életet. Az alkotói oldal mindinkább „önképviselésének csorbulását” látta ebben a fejleményben; e testületekre elég gyorsan rákerült a művészeti konzervativizmus bélyege.¹²⁸ Ez a mozzanat később, a századfordulóhoz közeledve – a kulturális politika és a művészek közötti összhang megbomlá-

sa után – végül fatálisra, a társulat pedig a magyar művészeti élet „ősközületévé” vált. Az állami támogatás több fontos eszközzel rendelkezett: az ösztöndíjak rendszere mai értelemben még nem épült ki, ezt helyettesítette az érmek, jutalmak és pályázatok rendszere.¹²⁹ Ugyanakkor már léteztek különböző irodalmi és művészeti ösztöndíjak még Eötvös alapításával, amelyek elsősorban azt a célt szolgálták, hogy a fiatal tehetségek európai utazásra indulhassanak, művészeti tanulmányaikat külföldi intézményekben folytathassák. Lázár Béla szerint második miniszterségének négy éve alatt Eötvös 36 művész külföldi útját vagy tartózkodását támogatta,¹³⁰ például Paál Lászlót, Mészöly Gézáét, Benczúr Gyulát, Böhm Pálét vagy éppen Munkácsy Mihályét, aki ezt visszaemlékezéseiben többször is megemlíti.¹³¹

A díjazás intézményének kialakulása végső soron a kiállítások rendszeressé válásával párhuzamosan történt; ez egyrészt egyesületi (társulati), másrészt állami/minisztériumi műpártolást jelentett. A díjak – aranyérmek és kitüntetések – rendszeresítése a művészek támogatásának és ösztönzésének bevett formája volt Európa valamennyi nagy kiállításpolitikai törekvéseiben; főleg a párizsi Salon és a müncheni nagy tárlatok kitüntetési rendszerét követték a hazaiak is. Egy-egy kiállítás alkalmából több díjat és érmet ítéltek oda, ami az 1870-es évek végétől kezdve néhány éven belül rendszeressé vált.¹³² A díjak részben egy-egy kiemelkedő műbarát vagy mecénás nevéhez kapcsolódtak, illetve miniszteri alapításúak voltak. Trefort Ágoston 1886-ban az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 25 éves fennállása alkalmából, a kormány elismerésének kifejezésére hozta létre az állami nagy aranyérmet, amelyből kettőt osztottak ki: egyet a magyar, egyet a külföldi résztvevők között (III/18. kép). Ezeket természetesen a múcsarnoki, azaz a társulat által rendezett kiállítások alkalmából adták át, a társulat pályabíráóságának – amely kiegészült a minisztérium szakelőadójával – kétharmados többségi javaslata alapján. Ez az ajánlás a miniszter elé került, aki végül döntött a díj odaítéléséről. A korabeli források alapján úgy tűnik, hogy a bizottság és a döntéshozó között korántsem volt állandó egyetértés, s így az állami kitüntetés adományozása nem csúszott át a társulat hatáskörébe. Noha a budapesti kiál-



III/18 ■ Benczúr Gyula: *Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter arcképe*, 1885

lítások nem voltak olyan méretűek, mint például a négy-ötezer művet felvonultató müncheniek, azért hamarosan a Múcsarnokban is csak nehezen fértek el a több sorban felfüggesztett festmények és a felállított szobrok. A kiállítók számának robbanásszerű megnövekedésével megnőtt az igény a kitüntetésekre is. A különböző díjak a hírnév és a dicsőség mellett különböző kedvezményekkel jártak, elsősorban zsűrimentséget jelentettek a rendező további kiállításain. A művészek ösztönzésére ezért hamarosan sor került a kis aranyérmek alapítására is. Ezeket a nagy aranyérmekre érdemes mű híján osztották ki. A külföldön elterjedt szokást, amely szerint a különböző típusú (első-, másodosztályú) aranyérmeken kívül „dicsérő felemlítéseket”, azaz mention honorable-t, illetve bizonyos esetekben Ehrendiplomot is kiadtak, a Múcsarnok csak részben vette át, a hazai rendszer azonban korántsem volt olyan nagyüzemi, mint a külföldi, bár hasonló fontos előnyökkel sem járt. Az 1890-es években

Wlassics Gyula kultuszminiszter (1895–1903) a díjak devalválódásának elkerülése érdekében és a közvélemény nyomása ellenére sem alapított több díjat, sőt az odaítélés módját még meg is szigorította: egy művész csak egyszer nyerhette el azt. Viszont az aranyérem tulajdonosa a zsűrimentségen kívül automatikusan tagja lett az Országos Képzőművészeti Tanácsnak. A magyar művészek közül egyébként számosan rendelkeztek külföldi nemzetközi kiállításokról származó különböző díjakkal és kitüntetésekkel; ezek a díjak, már csak elszaporodásuk következtében is, idővel veszítettek jelentőségükből. A társulat a Múcsarnok beindulása után csak 1880-tól kezdve adott ki díjakat. A legfontosabbat, az ún. Társulati Díjat 1881-től ítelték oda.¹³³ Olyan művekkel lehetett pályázni, amelyek korábban nem szerepeltek a társulat kiállításain és három évnél nem régebben készültek. Döntését az állandó zsűrititkos szavazás alapján hozta, műfaji megkötés nem szerepelt a kiírásban. A díj értéke és feltételei a század utolsó évtizedeiben többször változtak, ugyanúgy, mint a zsűri összetétele is, amelyben kezdetben a műpártolók száma megegyezett a művészekével, később az utóbbiak kerültek többségbe. A tendencia azonban az volt, hogy a régebbi, ún. akadémiai mesterek befolyása minél jobban érvényesülhessen. 1897-től a tavaszi kiállítás nemzetközinek minősített – noha a korábbi tavaszi alkalmakon is részt vettek külföldi művészek.¹³⁴ Erre a különbségtételre vélhetőleg a díjazás átalakuló rendszere miatt volt szükség: a nemzetközi kiállításon osztották ki az állami aranyérmeket, a társulati díjat, valamint az Ipolyi- és a Vaszary-díjat; a téli tárlaton inkább a belterjesebbnek számító díjak találtak gazdára: a Múbarátok ösztöndíja, a Károlyi-, Röck- és Esterházy-díj. Az arisztokráciát és a polgárságot egyaránt vonzó múcsarnoki kiállítások és kitüntetések a korabeli társas élet rangos eseményei voltak, melyeken olykor az uralkodó is megjelent és vásárolt.¹³⁵

Az egyesülethez köthető kitüntetések másik csoportját a jeles személyiségek – a társulat korábbi elnökei, vezetőségének tagjai – által alkalmanként felajánlott vagy alapítványi díjak képezték.¹³⁶ Ezek odaítélésében is a társulati közgyűlés által titkosan megválasztott állandó zsűri döntött, amely minden esetben kiegészült az Országos Magyar Képzőművé-

szeti Társulat – tehát a minisztérium által életre hívott szerv –, illetve a díjat adó egyesületek delegáltjaival.

Eötvös és Trefort más, alkalmi ösztönzésekkel is támogatta a képzőművészetet. Ezek közé tartozott többek között a kiegyezést közvetlenül követő történetifestmény-pályázat. Eötvös különös fontosságot tulajdonított ennek a műfajnak, amelynek az 1850-es évekre tehető újabb felvirágzása a szabadságharcot követő müncheni száműzetése során vált egyértelművé. Eötvös a historizáló festészetnek a saját művelődéspolitikai céljaival egybevágó mozzanatait szorgalmazta: a magyar történelem nagy pillanatainak felidézését a hazafias érzések megerősítésének érdekében. Miniszterként 1869 júniusában összehívta a tudósokból, műbarátokból és művészekből álló bizottságot azoknak a történelmi témáknak a megnevezésére, amelyek a legalkalmasabbak lehetnek egy történeti képpályázat témáiként.¹³⁷ 1872-ben újabb történeti festménypályázat indult; az elsőhöz képest lényeges különbségnek tekinthető, hogy ezúttal egyáltalán nem jelöltek ki témákat.¹³⁸ A történeti festménypályázatok a kultúrpolitika új támogatási rendszerének fontos megnyilvánulásai voltak, s arról tanúskodnak, hogy a kulturális kormányzat milyen mértékben kívánta befolyásolni: támogatni és egyben irányítani a kultúra egyes szegmenseit.

A kiegyezéstől nagyjából az 1880-as évek végéig konfliktusmentesen zajlott a nemzetépítés és a modernizáció folyamata.¹³⁹ A kiegyezést követő gazdasági változások és társadalmi átrétegződések nyomán azonban ebben az időszakban már válságtünetek jelentkeztek. A vállalkozó polgárság jelentős vagyonokat halmozott fel, a hagyományos közép- és kisbirtokos nemesség pedig elszegényedett, és a konzervatív nacionalizmus harcos képviselőjévé vált. A társadalmi feszültségeket növelték a századfordulón az agrárszocialista és nemzetiségi mozgalmak. A bizonytalan helyzet, valamint a szociáldarwinista képzetek vulgarizálódása és térhódítása eredményeként a kultúra létkérdéssé vált; eszerint a nemzetek közötti versenyben a megmaradás záloga a magyarság kulturális fölényének és a kultúra nemzeti jellegének a megtartása lett volna. A „nemzeti” művészet kérdése az irodalomban, a zenében és a képzőművészetben egyaránt előtérbe került, s míg

a korszak első felében a felzárkózás által motivált, egyetemes léptékben való gondolkodás volt jellemző, a századvég és a századelő idejére a kultúracionális irányába mozdult el. Ez pedig megmutatkozott az intézményesített kultúra preferenciáiban is.

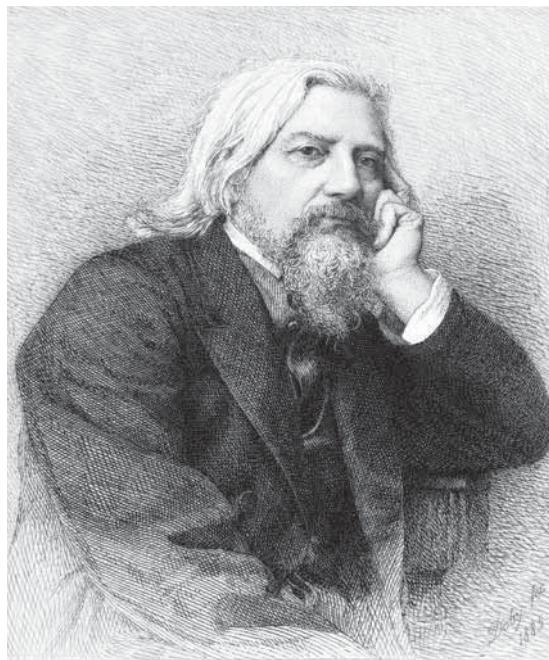
Noha Eötvös és Trefort erőfeszítéseinek következtében az 1880-as évek végére a művészképzés vagy a művészek egzisztenciális helyzete már sokat javult, a közízlésről és a közönséggel való kapcsolatról ez nem volt elmondható. Szinte teljesen hiányzott a vásárlóképes magyar gyűjtői réteg, s ennek nem csupán anyagi okai voltak. Mint Wlassics egy rendeletében írta: „Ha leszámítjuk azt a nagyobbára szubvencionális és erkölcsi támogatás jellegével bíró számos megrendelést, amelyet az állam csaknem erején felül menő módon gyakorol, alig marad egy-két vagyonosabb ember vásárlása. A nagy többség, csaknem az egész középosztály idegenkedik attól, hogy a művészeti termékek keletét előmozdítsa [...] nem vesz tudomást a művészet alkotásairól, vagy az ízlés nem fejlődik, s a középosztály nem érzi szükségét annak, hogy szeme és lelke művészeti termékekben gyönyörködjék, mivel értelme és ízlése ezek megértésére és megkívánására kellőleg kifejlesztve nincsen.”¹⁴⁰ Ezzel tehát újra előállt az a helyzet, amellyel Eötvös József is szembesült, s amely ellen rendeleteivel megpróbálta felvenni a harcot. A majdnem három évtizeddel korábban indult intézkedések az értékpreferenciák változásával erre az időre valószínűleg már kifulladtak, s Wlassics azzal szembesült, hogy míg a művészképzés lényegében felzárkózott az európai akadémiai szintjéhez, a magyar társadalomban nem létezik olyan vásárló erő, amely képes lenne anyagi lehetőségei, de még inkább szándéka szerint eltartani a képzőművészetet – ám ez a kultúra minden területére érvényes volt.

■ A TUDOMÁNY ÍROTT FORRÁSAI – FOLYÓIRATOK

19. századi képzőművészeti folyóirataink a korszak legfőbb feladataként a magyar nemzeti művészet megteremtésének igényével, egyszersmind a hazai közönség avatott tájékoztatásának szolgálatában jelentek meg. Kéttípusú lap létezett: egyrészt a szűk

szakma számára írt, a múlt művészetével foglalkozó, tudományos igényű füzet, másrészt a szélesebb rétegeket megcélzó, a kor művészetére reflektáló újság. Ez utóbbi a művészetre kevésbé érzékeny publikum megnyerése céljából kezdetben szórakoztató és oktató hangvételben igyekezett felkelteni a művészeti érdeklődést. A századvég kulturális fellendülését jelzi, hogy idővel már magas színvonalú repertóriummal rendelkezett. A Pesti Műegylet után, mely akkortájt olvadt az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatba, amikor a folyóiratok indultak, ez utóbbinak a tárlatai biztosították a képzőművészeti nyilvánosságot. Így volt ez egészen a Nemzeti Szalon 1894-es megjelenéséig.¹⁴¹ A folyóiratok ennek megfelelően az egyeduralgó szervezet szellemiségét képviselték, és értékítélet nélkül számoltak be a bontakozó magyar művészetről. A kor művészeti közéletének legfőbb aktualitásait ismertették és elemezték, így a század képzőművészetének vizsgálatakor fontos forrásnak tekinthetők.

Az első képzőművészeti tárgyú szaklap 1864 áprilisában jelent meg Maszák Hugó szerkesztésében *Magyar Képzőművész* címmel.¹⁴² Az alcíme szerint *festészeti, szobrászati, építészeti szépirodalmival vegyes szaklapként* meghatározott újság programja szerint a „kellemest a hasznossal keverve, hölgyeknek is mulattató olvasmányt fog nyújtani. Művészek arczképei, a nagy világ tágas és hazánk fájdalom szűk körű művészeti múltjából merítve, azonban tekintettel a jelenre is”.¹⁴³ Egyetlen képzőművészeti folyóiratként az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat és a Magyar Tudományos Akadémia Archaeológiai Bizottsága közlönyeként beszámolt a két intézmény üléseiről és határozatairól. Minden szám egy művészeiről szóló anekdotával indított, a kiemelt művészeiről fametszetben portrét közöltek. Művészettörténeti, régészeti tanulmányok és művészetelméleti esszék jelentek meg Henszlmann Imrétől¹⁴⁴ (III/19. kép), Orlai Petrics Sómától,¹⁴⁵ Keleti Gusztávtól, Maszlaghy Ferencről.¹⁴⁶ Beszámoltak a Magyarországi [Pesti] Műegylet működéséről és tárlatairól, valamint a hazai művészeti mozgalmakról; a Művészeti Hírharangban a kisebb híreket tették közzé, az *Adomák művészek életéből* című cikksorozatban a művészek aktuális munkáit ismertették. Mindössze hat számot élt meg, ugyan-



III/19 ■ Doby Jenő: Henszlmann Imre, 1885

is „ilyenmű vállalatnak hazánkban még igen kevés közönsége” volt.¹⁴⁷

A nemzeti művészet kibontakoztatása céljából alakult Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (1861–1945) hivatalos közlönye 1868-tól *Műcsarnok* címmel jelent meg. Legfőbb feladatai között szerepelt, hogy „az ízlést nemesítő és illetőleg műértelmet képző irányban megtegye a kitelhetőt, s egyszersmind műpártolást keltvén, hazai művésztünket elősegítse”.¹⁴⁸ Szerkesztője ugyancsak Maszák Hugó volt, a lap programját és tartalmát tekintve a *Magyar Képzőművész* folytatásának tekinthető. Annak érdekében, hogy felkeltse a közönség érdeklődését a képzőművészetek iránt, változatos műfajú és témájú cikkeket közölt.¹⁴⁹ A lap egyik fő szerzője, Henszlmann Imre tudományos igényű művészettörténeti tanulmányokat közölt és a párizsi világkiállítást ismertette; maga Maszák Hugó a műértelmezésről, műbírálatról és művészetpedagógiáról írt ismeretterjesztő jellegű cikkeket. Az ókori, asszír és egyiptomi művészetről név nélkül jelent meg cikksorozat, és a lap beszámolt az aktualitásokról, például a Nemzeti Múzeum lépcsőházába készült falfestményekről és a Széchenyi-emlék-



III/20 ■ Hans Temple: Pulszky Károly, 1884

szoborról. A szerzők objektivitásra törekedtek; „ami az irányt illeti, föltétlenül sem az idealismusnak nem hódolunk, sem a realismusnak, sem pedig a naturalismusnak kizárólagos hívei nem vagyunk” – írták.¹⁵⁰ A vezércikkek mellett mulattató anekdotákkal, elbeszélésekkel próbálták szórakoztatni a közönséget, valamint kisebb hírekben beszámoltak a társulat életéről és működéséről, a választmányi határozatokról, kiállításokról, vásárlásokról és egyéb társulati felhívásokról. A havonta kétszer megjelenő szaklap 1868 márciusától 1869 januárjáig huszonkét számot ért meg.

Míg a kortárs művészetre és művészeti viszonyokra reflektáló lapok népszerűsítő szándékkal, széles közönség számára készültek, a szűkebb szakma tudományos jellegű folyóiratra tartott igényt. A Magyar Tudományos Akadémia Archaeológiai Bizottsága 1859-től *Archaeológiai Közlemények* című füzetében számolt be régészeti eredményeiről, szerkesztői Toldy Ferenc (1859),¹⁵¹ Ipolyi Arnold (1861–1864), Rómer Flóris (1864–1873), Hampel József (1885–1899) voltak. Alcíme szerint a hazai műemlékek ismeretének előmozdítására tett kísérletet; a lap megjelenése azonban nem állt összhangban

a bizottsági ülésekkel, így egyes számok megkésve jelentek meg és elavult információkat közöltek.¹⁵² A szakfolyóirat 1899-ig 22 kötetet ért meg, mégis szükség volt egy olyan folyóiratra, amely az aktualításokról és az intézmény működéséről is hírt ad. Az Archaeológiai Bizottság 1868 júniusában döntött egy új folyóirat indításáról, és 1869-ben *Archaeológiai Értesítő* címmel kiadta saját közlönyét; a lap a mai napig létezik.¹⁵³ Szerkesztői a 19. századi magyar tudományos és művészeti élet legkiemelkedőbb alakjai voltak: Rómer Flóris, Henszlmann Imre, Pulszky Károly (III/20. kép), Hampel József. A régészeti, művészettörténeti és műemlékvédelmi kérdésekkel foglalkozó lap tartalmi felépítése hamar kirajzolódott. Rendszerint egy nagyobb tanulmánnyal kezdődött, amely ásatási eredményeket, leleteket ismertetett vagy elméleti kérdéseket vetett fel. Ezt követte az Archaeológiai levelek rovata, majd az Archaeológiai Bizottság jegyzőkönyvének kivonata. Kisebb tanulmányokban számoltak be az aktualításokról (például a Magyar Nemzeti Múzeum Érem- és Régiségtárának gyűjteményi gyarapodásáról, műtárgyhamisításról, tudományos kirándulásról), illetve kisebb hazai és nemzetközi híreket közöltek. Az Irodalom rovatban egy-egy újonnan megjelent kiadványt méltattak, a Régészeti könyvtár oldalain az új szakirodalmak jegyzékét ismertették. 1878-ban megalakult az Országos Régészeti és Embertani Társulat, amely hivatalos közlönyeként az *Archaeológiai Értesítő*t választotta; a társulat üléseiről készült jelentéseket és titkári beszámolókat itt tették közzé. 1882-ben arculatváltás történt, Pulszky Károly szerkesztésében megjelent az új folyam, évenként öt füzetben, letisztult grafikával, gazdag illusztrációval. A lap tartalmi beosztása is változott; Emlékek és leletek címszó alatt az aktuális ásatásokról számoltak be, ezt követte a Levelezés, majd az Irodalom, ahol a legújabb szakirodalomról írtak recenziót. A Múzeumok, Társulatok rovatban hivatalos közleményeket közöltek; beszámoltak az Archaeológiai Bizottság és az Országos Régészeti és Embertani Társulat üléseiről, a Nemzeti Múzeum Régiségtárának gyarapodásáról, vidéki múzeumok működéséről és egyéb egyletek tevékenységéről.

1879 januárjában Prém József szerkesztésében új képzőművészeti folyóirat indult *Képzőművésze-*

ti Szemle címmel.¹⁵⁴ Az újság a széles publikum és a szakma érdeklődésére egyaránt számot tarthatott. A vezércikkek – olykor jelentős művészettörténeti tanulmányok – elméleti kérdésekkel, műbírálattal, egy-egy aktuális művésszel, műalkotással foglalkoztak. Az egyeduralgkodó képzőművészeti intézmény, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat működéséről rövid hírekben számoltak be; ismertették kiállításait, a vásárlások jegyzékét, határozatait. A korszak kiemelkedő művészeinek munkásságát a Hírek a műtermekből címszó alatt foglalták össze, a külföldön élő művészekről külön cikkeztek. Egyes számokban portrét írtak egy művészről, akit fametszetben örökítettek meg. A vegyes közleményekben kisebb hazai híreket közöltek, a Bibliográfiában az újonnan megjelent szakirodalmat ismertették. A folyóirat munkatársai között a művészettörténet úttörőit találjuk (például Greguss Ágost, Ipolyi Arnold, Keleti Gusztáv, Pasteiner Gyula, Pulszky Ferenc, Rómer Flóris, Szana Tamás, Maszák Hugó). Az újság 1879 és 1881 között harminchat számot ért meg.

1879 márciusában a *Képzőművészeti Szemle* társalapjaként megjelent az első iparművészeti folyóirat, a *Magyar Műipar*. Az Országos Magyar Iparművészeti Múzeum 1878-ban vált állami közintézménnyé és nyílt meg a közönség számára az Andrássy úti Múcsarnokban; az újság tehát a hazai iparművészeti törekvésekre reflektált. „Hozzájárulni kívánunk ahhoz, hogy a művészet és műipar érdekeinek megnyerjük a közönséget s ezért minden nevezetesebb mozzanatot, terméket ismertetünk s a régibb korszakok jeles alkotásait sikerült rajzokban s szakszerű fejtegetésekben mutatjuk be” – írta a szerkesztő, Prém József.¹⁵⁵ A lap fentebb megfogalmazott feladatahoz hűen beszámolt az aktuális iparművészeti kiállításokról, a vidéki törekvésekről, tárgyakat ismertetett illusztrációval, és az újonnan megjelent szakirodalomról tájékoztatta az olvasót. Az újság egy évfolyamot ért meg, megszűnte után évekig nem született utódlapja.

A hazai iparművészet fellendítése és a közönség ízlésének nemesítése céljából 1885-ben megalakult az Iparművészeti Társulat, és az Iparművészeti Múzeummal közösen saját közlönyt indított *Művészi Ipar* címmel. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megbízásából megjelent folyóirat élére Tre-

fort Ágoston Pasteiner Gyulát nevezte ki szerkesztőnek.¹⁵⁶ A lap a magyar iparművészeti törekvések mellett nemzetközi, főleg angol, német és francia területekről tudósított; elsődleges célkitűzése a magyar nemzeti műipar támogatása volt.¹⁵⁷ A havonta megjelenő, gazdagon illusztrált újság tudományos értekezéseket, színvonalas cikkeket, aktuális híreket, kiállítási szemléket és irodalmi recenziókat közölt. 1894-ben szűnt meg; feladatát a Fittler Kamill, majd Györgyi Kálmán szerkesztésében megjelent *Magyar Iparművészet* vette át 1897-től.

Programjukban a társulat alapítójának, Trefort Ágostonnak a szavait idézték, miszerint céljuk „a magyar közönség körében a jó ízlést érvényre juttatni s ott megszilárdítani, az érzéket a szép formák iránt fölébresztetni és tovább mívelni, a művészi alkotások iránt az érdeklődést minél általánosabbá tenni, előmozdítani mindent, a mi föltétele, hogy hazai iparunk művészileg fejlődjék és a jó ízléssel, a szép formákkal együtt, sőt azok által a nemzet gazdagságának egyik forrása és a magyar faj lételének egyik biztosítéka legyen”.¹⁵⁸ A lap tartalmilag és grafikailag magas színvonalat és rendkívül modern felfogást képviselt; különlegessége, hogy a külföldi törekvésekről naprakészen és részletesen tájékoztatót, így a szakma legfőbb sajtóorgánumának számított. 1897-től 1944-ig évente hatszor jelent meg.

Képzőművészeti folyóirat hiányában az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1898-ban Ambrozovics Dezső titkár (III/21. kép) szerkesztésében újraindította közlönyét, a *Múcsarnok*ot. A lap 1901-ig önállóan, 1902-től a Lyka Károly szerkesztette *Művészet* mellékleteként jelent meg. A *Múcsarnok* a művészeti élet aktualitásainak legfőbb portálja volt. Vezércikkeiben a hazai művészeti viszonyokat elemezte, a hazai műpiac fejlesztésére tett javaslatokat, és felhívta a figyelmet a közönség körében tapasztalható érdeklődés hiányára. Kiállítási szemléket közölt, kitekintett a külföldi művészetre, művészekről írt portrét. A művészeti közélet eseményeit kimerítően elemezte; több számban foglalkozott Wlassics művészeti oktatásról szóló reformjával, Hock János *Művészeti reform* címmel megjelent kritikájával és a Nemzeti Szalon körül kialakult viharral. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat közlönyeként beszámolt az intézmény működé-



III/21 ■ Szentgyörgyi István: Ambrozovics Dezső mellszobra, 1911

séről; közölte híreit, a közgyűlések jegyzőkönyveit, a közzétett pályázatokat, továbbá beszámolt a Magyar Képzőművészek Egyesületének üléseiről.

1902-ben Lyka Károly szerkesztésében új folyóirat indult *Művészet* címmel, ami egyfajta paradigmaváltást jelentett a képzőművészeti sajtóban.¹⁵⁹ Míg a 19. századi folyóiratok alapvetően értékítélet nélkül, inkább tájékoztató jelleggel cikkeztek, a *Művészet* a modern törekvéseket támogatta; szerzői a kor elismert kritikusai és művészei voltak, úgy mint Alexander Bernát, Bölöni György, Dömötör István, Fülep Lajos, Lázár Béla, Lyka Károly, Malonyai Dezső, Nagy Sándor, Olgai Viktor, Vaszary János. Az általános művészeti cikkek mellett külön-külön foglalkoztak a képzőművészet minden ágával: festéssel, szobrászattal, építészettel, iparművészettel. Külön rovatban a Műcsarnok híreit és kiállításait ismertették; a Hazai krónikában beszámoltak az egyes intézményekről, kiállításokról, művészekről; az Adatok művészetünk történetéhez című rovatban egy-egy művész életrajzához szolgáltattak adato-

kat, a Művészeti irodalomban pedig a legújabb szakmai műveket közölték. A lap 1918-ig 102 számot ért meg, a 20. század tanulmányozása szempontjából az egyik legfőbb forrásanyagnak tekinthető.

■ A TUDOMÁNY ÍROTT FORRÁSAI – MŰKRITIKA

Az 1870-es években jelentős mértékben megélné a képzőművészet iránti hazai érdeklődés. A kedvező változást feltehetően az is serkentette, hogy Munkácsy Mihály *Siralomház* című képe aranyérmet nyert az 1870. évi párizsi Salonon (II/100. kép). A külföldi sajtó elismerését követően a magyarországi lapokban is széles körű visszhangot keltett az öröndetes esemény: büszkén idézték a külföldi méltatásokat, s ettől kezdve folyamatosan figyelemmel kísérték Munkácsy életének eseményeit, művészetének alakulását.

A szaporodó feladatok előnyösen befolyásolták az írók szakszerűségét is. A kritikátlan lelkesedést lassan felváltotta a mérlegelés, az összehasonlításon alapuló értékelés, alkalmanként a szigorú bírálat is. Egy szerényebb kínálatú tárlatról például így írt 1875-ben a kritikus: „Kiválóbb fontosságú mű nem vonzhatja a látogatókat a képzőművészeti társulat legközelebb megnyílt új tárlatába, habár ez jelenleg sem szegény a jóhangzású nevekben [...] Hazai művészeink közt Munkácsy Mihály három kép által van képviselve. [...] azonban sem kivitelük, sem kompozíció tekintetében nem állanak oly magas fokon, minőket ezen kitűnő hazánkfiától látni szoktunk. [...] Benczúr Gyulától sincs e tárlatban nevéhez méltó nagyobb kompozíció.”¹⁶⁰

Munkácsy *Siralomház*ának sikere nyomán az is nyilvánvalóvá vált, hogy a közönség – és természetesen ezzel párhuzamosan a sajtó – érdeklődését csak kiemelkedő, látványos sikert ígérő alkotások kiállításával lehet felkelteni, illetve ébren tartani. Állandó gyakorlattá vált, hogy az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat minden újabb kiállításra megpróbált megszerezni egy-egy nemzetközi sikert aratott, szenzációnak minősülő műalkotást. Piloty, Makart, Matejko egy-egy nagy méretű alkotása Budapesten is meghódította a közönséget. E művek is-

mertetésekor természetesen nagyon sok megállapítást átvettek a korábbi, külföldi sajtóban megjelent írásokból, a hazai műkritika nyelvét, eszköztárát azonban így is eredményesen gazdagította a különféle vélemények tolmácsolása.

Időnként egy-egy magyar alkotás is betöltötte ezt a figyelemfelhívó funkciót. 1876-ban Trefort Ágoston miniszter megbízta Zichy Mihályt, hogy festményen örökítse meg azt a történelmi jelentőségű pillanatot, amikor Erzsébet királyné tisztelete jeléül koszorút helyezett Deák Ferenc ravatalára (III/22. kép).

A sajtó nagy érdeklődéssel kísérte a mű elkészülését, a tudósítók kitértek a kép kompozíciójának, színvilágának, megvilágítási formáinak elemzésére is. Olyan tekintélyes, szakmailag felkészült kritikusok mondták el véleményüket, mint Pasteiner Gyula vagy Szana Tamás.¹⁶¹ Pasteiner szerint „Zichy Mihály művészeti fölfogása és a kivitel modora egészen eredeti és sajátos.” A fölfogást általában nagy élénkség, sőt néha szenvedélyesség jellemzi, alakjai rendesen igen erőteljesek, a mozdulatok kifejezésteliek, de sohase lépik át az összhangot. [...] bámulatos könnyűséggel és pazarlással bánt el az akvarell színek tarkaságával.”¹⁶²

A kritikák egy része szóvá tette, hogy a történelmi szereplők és az allegorikus figurák egyetlen képen szerepelnek, Pasteiner azonban elfogadta ezt a megoldást: „Soha emlékszerű történeti festőművész, akinek föladata volt megtörténni, való eseményt megörökíteni, nem bátorkodott ennyire behatolni az allegóriák országába. Zichy Mihály fölfogásában akkora költői szabadsággal élt, amennyi a versíró költőnek is csak legjobb pillanataiban, azaz a lelkesedés magaslatain van megengedve.”¹⁶³

Szana Tamás viszont úgy vélekedett, hogy „nem akadt egyetlen ember sem, ki beható bírálat alá tudta vagy merte volna venni Zichy festményét, e nagyszabásúnak tervezett képet”. Szerinte „Zichy, ki legörömbösebb életképi s nem ritkán frivol tárgyú művekben ragyogtatja fényes tehetségét, nem érezhette otthoniasnak magát ez idegen légkörben, s a tartalom szembetűnően hiányzó magasztos komolyságáért a színpadi rendezés bravúrában igyekezett nyújtani kárpótlást. A »haza anyjának« alakja nála korántsem az a magasztosan eszményi alak,

minőt a jelenet szemtanúi láttak, és Zichy, ki hihetőleg érezte, hogy nem sikerült kellőleg megküzdnie a történelmi festészet terén eléje tornyosuló nehézségekkel, más, mellékes dolgokra igyekezett irányozni a figyelmet. A dekoratív irány azonban sehol sem lehet oly visszatetsző, mint a Zichy képéhez hasonló, komolyan ünnepélyes festményeken. A staffázs tarkasága, a színek élénksége minden pillanatban kizökkentik a nézőt emelkedetten borús hangulatából, s bizonyos nyugtalanságot idéznek elő, mi legnagyobb ellensége a harmonikus hatásnak.”¹⁶⁴

A képzőművészeti közélet következő jelentős eseményének a Sugár úti, régi Múcsarnok megnyitása bizonyult 1877-ben. A híradások kiemelték: „Nagylelkű alapítók és a közönség fillérei hozták létre e díszes épületet.”¹⁶⁵ Igen rövid idő alatt készült el – közadakozásból – az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat új, kiállításokat is szolgáló székháza, melyben felavatásakor rangos tárlatot rendeztek. Sok ismert alkotó és sok fiatal is küldött be műveket.

A kiállított művek bemutatásakor általában ragaszkodtak a hagyományos, az akadémikus műfajhierarchy sorrendjéhez. Első helyre kerültek a valóságos és történelmi tárgyú képek, ezt követték a zsánerek, a portrék, a tájképek, állatábrázolások, majd a csendéletek. Ha részt vettek egy-egy tárlaton kiemelkedően jelentős, „világhírű” alkotók, akkor ezek természetesen a legelső helyre kerültek.

Ezen a kiállításon azonban Munkácsy műveit sem fogadta kritikátlan lelkesedés. Szana Tamás keményen megbíráta az *Újoncok* (*Újoncozás*) című képet: „nem sorozható a művész kiválóbb festményei közé [...] a nagyszabású festményen sajnálattal kell nélkülöznünk azt a duzzadó erőt, életet és elevenséget, mely régibb műveinek oly kiváló s élesen megkülönböztető sajátosságát képezte. Maga a kompozíció meglehetősen egyhangú s a festő találékonyságának rovására sajnálattal érezzük, hogy Munkácsy utóbbi időkből nagyon gyakran ismétli magát. Alakjai régibb képeiből csaknem mindnyájan ismerősök előttünk, s e mellett erőben és szépségben egyáltalában nem képviselhetik a tiszta magyar fajt. [...] Mi e képet nem fogadhatjuk el a való tükröként” (III/23. kép). Szana az új szemléletet tükröző műterem-ábrázolást helyezte szembe az *Újoncokkal*:



III/22 ■ Zichy Mihály: *Erzsébet királyné Deák Ferenc ravatalánál*, 1877

„Művészi szempontból mennyivel szebb, mennyivel tökéletesebb ama festménye, mely őt nejének társaságában, egy éppen munkában levő kép előtt, párizsi műtermében tünteti elénk. Itt gondos rajzzal, mesteri világítással találkozunk, s a kép alakjai meglevenülni látszanak előttünk.”¹⁶⁶

Munkácsy szemléletváltozását több kritikus is észrevette. „A népeleti alakok [...] melyekkel Munkácsy minden évben meglepett bennünket, fényesen mutatták zseniális erejét, mely a megszólalásig hű és az elragadásig igaz jellemzésben nyilatkozik. [...] Most azonban fényesen rendezett műterem, színdús háttér s két disztिंगvált alak bemutatására vállalkozott.”¹⁶⁷

A tárlaton szokatlanul nagy teret kaptak a fiatalok, teljesítményüket jóindulatúan méltányolta a kritika. A feltűnő nemzedékváltásra felfigyeltek a bírálók, elsősorban a tájkép műfajában. Szana Tamás részletesen elmagyarázta a korábbi és az új tájképfestés közötti különbségeket: „A fiatal nemzedék tájképfestői közül Spányi Béla [III/24. kép], Feszty Árpád és b. Mednyánszky vonják magukra figyel-

műnket. Mindhárman az újabb realiztikus iskola követői, s ekképp ellenlábasai régibb tájképfestőinknek, kik a részletek pontos kidolgozásában, a lágyág és harmónia megteremtésében keresik a művészet feladatát. A realisták ezekkel szemben elhanyagolják az apró részleteket s a fő előttük az összbemutató. [...] Az újabb tájképfestők közt legmerészebb b. Mednyánszky.”¹⁶⁸

Berényi László is a fiatalok jó szereplését hangsúlyozta: „Tájképfestészetünk néhány fiatal művész által kiválóan van képviselve. Bár az egyesek nem ugyanazon irányban haladnak, mégis mindegyiknek ugyanaz az alaphangulata. A modern irányok sajátosságait önállóan fejlesztik és műveik által bizonyítják, hogy fő mesterük az örök igaz és szép természet. [...] A magyar művészet reményét, jövőjét képviselik e festvények. [...] Ami a modern irányokban helyes és egészséges, mindazt helyes érzéssel elsajátítva és önállóan átalakítva megtaláljuk az új nemzedék-nél.”¹⁶⁹ Pasteiner Gyula még magasabbra értékelte a fiatalok teljesítményét: „A hazai fiatal festőket illeti meg azonban a dicsőség koszorúja. Az általuk kiál-

III/23 ■ Munkácsy Mihály: *Újoncok*, 1877





III/24 ■ Spányi Béla: *Naplemente a pusztán*, 1891

lított képek hazai művészetünk fényes jövőjét képviselik. Ébner Lajos, Spányi, Feszty, Mednyánszky és a fiatalabb Greguss-tól a legszigorúbb bírálat sem tagadhatja meg az elsőséget.”¹⁷⁰

Az 1878. évi műcsarnoki tárlat szenzációja Zichy Mihály hatalmas méretű, *A Démon fegyverei* (*A Rombolás géniusának diadala*, III/167. kép) című munkája volt. A mű budapesti bemutatását a párizsi Salon botrányos eljárása előzte meg: „Zichy Mihály világtárlati képe valóságos diplomáciai eseményt képezett Párizsban. A világtárlat megnyitása napján a kép már nem volt látható a magyar osztályban. A maró szatírának, mellyel a Zichy ecsete e képen a civilizált évtizedet, »vallásos« és a »békés« két császárt s az átkozódó pápát ostorozta, hamarosan híre terjedt, s amint jelentik, a német és orosz nagykövetek felszólaltak uralkodóik illetén pellengérre állítása ellen. A francia kormány erre a tárlati főbiztos útján a magyar bizottsághoz fordult, emlékez-

tetve arra a kölcsönös megegyezésre, hogy harcias, politikai vagy párt-célzatú képek nem állíthatók ki [...] Így történt aztán, hogy a képet egész csöndben visszavonták a tárlatról.”¹⁷¹

A budapesti sajtóban élénk vita kerekedett a képről, mégpedig annak kapcsán, hogy egy külföldi kritikus Zichy művét „festett vezércikk”-nek nevezte. Prém József szerint: „Mindig erős kritikát követel az oly termék, melynek fő és kizárólagos célja nem a művészeti hatás, mely nem az örök szépnek kíván magyarázója lenni, hanem elsősorban ítéletet kíván képviselni oly dolgok fölött, melyeket sokkal sikeresebben kigúnyolhat egy röpirat, egy könyv vagy akár egy vezércikk.” Prém méltatta a kép minden művészi, mesterségbeli érdemét, de úgy vélte, mindez háttérbe szorul, a közönségre a mű politikai aktualitása hat. „Elismerjük, hogy az ily vezércikk ritka, hogy sok szellemmel írta meg e nagy tehetségű képíró, hogy történet-bölcséleti eszmékben is gaz-

dag, sőt a stíl oly előnyeit, a színezés oly változatosságát s a jellemzetesség oly erőteljét mutatja, mely a maga nemében valóban páratlan [...] Hanem mind e fényes tulajdonságok mellett mégiscsak vezércikk marad e kép. [...] A tendencia, kivált ha ily merev és feltűnő módon lép előtérbe, mindig nehezen összegegyeztethető a művészet feladatával.”¹⁷²

Az ezzel ellentétes álláspont szerint a mű „már alakjánál és terjedelménél fogva is a klasszikus történelmi festmények sorába tartozik, s annak megítélésénél a nagystílu hűsköltemények ama mértékét kell alkalmaznunk, mely, igaz, hogy nem mindenki kezébe való. Alapeszméje tagadhatatlanul jó, magasztos és iránya erkölcsnemesítő. Illetékes bírálók a kivitelről elismeréssel, magasztalással nyilatkoznak, a képet nemcsak jól kigondoltnak, de jól festettnek is ítélik...”¹⁷³ Zichy képe tehát ebben az értékelésben a legmagasabb minősítést kapta.

1879-ben Munkácsy *Miltonja* keltett nagyobb feltűnést (III/25. kép). Jól reprezentálja az idősebb kritikus nemzedék szempontjait az a bírálat, melyben Keleti Gusztáv – párizsi tapasztalataira is hivatkozva – így méltatta a festményt: „Mindenekelőtt már a mű szerencsésen választott tárgya lepi meg kellemesen a szemlélőt. [...] az utóbbi évtized alatt különösen a franciák tűntek ki a legképtelebb képtárgyak feltalálásában, hogy az érzékeket ingereljék; [...] a szemlélő tömeg ezreinek figyelmét magukra vonják. [...] Munkácsy megtalálta a magába-szállás csöndes óráiban, ihletett lelke mélyében az olyan képtárgyat, mely a szemlélő figyelmét leköti, lelkét megindítja [...] Igaz, hogy e bűvös hatás titka nem egyedül a mű tartalmában keresendő. A valódi remekműben a forma s a beltartalom annyira egy és összevágó, hogy az elemző bírálat tévúton jár, midőn a hatás tényezőit elkülönítve s egymástól függetlenül veszi vizsgálat alá. A kedves tárgy e műben egészen hozzá illő ábrázolással van elének állítva.”¹⁷⁴

Az akadémikus műfaj-hierarchia szellemében készült az a közlemény, melyet Munkácsy újabb alkotásának hírére tettek közzé a sajtóban: „Munkácsy Mihály [...] ismét magasabb stílu művet ohajt teremteni. Ennek címe: *Krisztus Pilátus előtt* [III/185. kép]. Szükségtelen megjegyeznünk, hogy e képével, melynek tárgyát a renaissance több nagy művésze

érzékíté, Munkácsy Mihály ismét egy lépcsővel közelebb fog jutni ama magaslatához, melyre *Miltonja* által is törekedett. A zsánerfestő végre is nagyszabású történelmi képíróvá válik.”¹⁷⁵

A művet 1882 elején Budapesten mutatták be, Keleti Gusztáv így ünnepelte a festményt: „Most már előttünk áll maga a mű s fényesen igazolja a lelkes elismerést [...] A nagyszabású művészet minden jellemző tulajdonsága egyesül e műben [...] A kép magasztos eszméjét a szerkezet eredeti jelessége, a csoportozatok élettelmes kidomborítása, végül a szín ritka ereje és finomsága teljes érvényre juttatja. [...] Különösen sikerült a művésznek a Krisztus személyesítésének, tehát a főkérdésnek megoldása. [...] Nyugodt méltósággal, küldetése gyászos végének tudatával, mindamellett elszántan arra, hogy amiért élt, az igazságot halállal is megpecsétli; úgy áll ott Krisztus a képen, megkötozve, megcsúfolva, ügyének vértanúja gyanánt, fölemelt fővel, szelíd, de önérzetes tekintettel.”¹⁷⁶

Az 1883-as műcsarnoki kiállítás jó alkalom lett volna arra, hogy a magyar kritikusok felfedezzék Szinyei Merse Pál művészetének jelentőségét. Szinyei tulajdonképpen ekkor lépett először teljes fegyverzetben a magyar közönség elé. Olyan főművek voltak láthatók a tárlaton, mint a *Faun és nimfa* (III/172. kép), a *Majális* (III/174. kép), a *Lilaruhás nő* (III/216. kép) és a *Pacsirta* (III/26. kép). A köz tudatban az a leegyszerűsített történet rögződött, hogy kritikájában Keleti Gusztáv a *Majális* színvilágát „delirium colorans”-nak nevezte, s ez elkeserítette Szinyeit, aki hosszú időre felhagyott a festéssel.

A valóság azonban ennél bonyolultabb volt. Az tény, hogy a kiállított művek a közönség érdeklődését nem keltették fel, s a kritikai visszhang is inkább a szokatlan, meglepő színeket hangsúlyozta. Az első bírálat jóval Keleti írása előtt, az *Egyetértés* című lapban jelent meg. Már itt ilyen kifejezések olvashatók: „bizarr”, „rikító kék ég”, „kiáltó zöld”.¹⁷⁷ Ugyanakkor jelent meg a *Fővárosi Lapok* első beszámolója is, amelyben hasonló megfogalmazások szerepeltek: „valóságos színtárház”, „bizarr ég”, „furcsa violaszín”.¹⁷⁸ Keleti Gusztáv bírálatá ezeknél visszafogottabb. „A zsánerhez való áttérést képviseli, mégpedig szellemes módon Szinyei. [...] Az előbbi korszakból való a komoly, ritmusban tökéletes

és színben igen hatásos kompozíció, a *Faun* [...] és egy felső-magyarországi *Majális*, urak és hölgyekből álló társaság, amint jóízűen ebédel. Annak idején Münchenben tetszést aratott. Tavaszi lég és tavaszi kedv hatalmas árja hatja át ezeket az igen egyéni alkotásokat. Éppúgy legújabb művét, a *Pacsirtát* [...] Bizonyos mértékig itt is találó az a szemrehányás, hogy a legragyogóbb zöldet és kobaltkéket pazarul tékozolja. A delirium coloranstól való elfordulás őt mihamar a hazai közönség kedvencévé tenné.¹⁷⁹ Ez a megközelítés akár úgy is értelmezhető, hogy az elhíresült kifejezés csak az újabb képekre vonatkozott.

1884 őszén Munkácsy Kálvária-képe (*Golgota*) volt a szenzáció. A kép művészi nagyszerűségét úgy próbálták a közönség számára érthetővé tenni, hogy a látványt színházi jelenetként írták le: „Ez a tömeg oly élénk, változatos, minden szenvedélyt, kedélyállapotot feltüntető [...] Az emberek egy része helyesli

az ítélet végrehajtását, némelyek ököllel fenyegetnek, mások kárörvendve nézik az áldozatot; vannak, akik szánnalommal tekintenek föl a középső keresztre s ismét mások megdöbbenve érzik, hogy föllázító igazságtalanság történt. De mind, aki ott áll és ül, egy-egy élő, gondolkodó alak; kitűnően jellemzett egyén valamennyi! [...] oly csodás szimfóniája ez a színek és formák által kifejezett emberi érzelmeknek s a történelem legnagyobb mozzanatának, amilyent alig nyújtott még más ember. Munkácsy Mihály elérte művészete delelőjét.”¹⁸⁰

Nagyobb jelentőségük volt azoknak a hosszabb életű, a korábbiaknál modernebb szemléletű irodalmi-művészeti hetilapoknak, melyeket az 1890-es évek során alapítottak. Ezekben bőven jutott hely a képzőművészeti kritikának is. 1890-ben indult *A Hét* című lap, 1892-ben a *Magyar Gêniozsz*, 1896-ban az *Új Idők*. A magyar műkritika történetében is

III/25 ■ Munkácsy Mihály: *Milton az Elveszett Paradicsomot diktálja leányainak*. Redukció, 1878





III/26 ■ Szinyei Merse Pál: *Pacsirta*, 1882

fontos esemény volt az 1896-os ezredévi ünnepségek keretében felavatott városligeti új Múcsarnok első kiállítása, hiszen a felemás sikerrel végződött tárlat több, igen fontos, megválaszolandó kérdést vetett fel. A hivatalos művészetpolitika még ekkor is úgy vélte, hogy legeredményesebben egy „történelmi-kép” pályázat meghirdetésével segítheti a hazai képzőművészet fejlődését. Az eredmény azonban – a korabeli kritika tanúsága szerint is – messze elmaradt a várakozásoktól. A kivitelezésre szánt idő nagyon rövid volt, részint emiatt, de talán a feladat megoldhatatlansága miatt is, sok művész nem készült el a végleges művel, csak vázlatot tudott beküldeni a kiállításra. Volt azonban olyan kritikus, aki a kudarc mélyebb okait is meglátta. Keszler József szerint „Az utóbbi időkben a művészet eme faja egyáltalán nagyot hanyatlott egész Európában. Nálunk jóformán századunk második felében ki is veszett. A realizmus elve, mely mindenféle érthető és értelmetlen jelszavak alatt általában uralkodóvá lett, nemigen kedvezett ama nagy eszményiségnek, mely a történeti festészet alapelvét képezi. [...] Valljuk meg, hogy korunk művészetének irányzatai nem kedveznek a történeti panteonok felállításának. [...] De hát majd csak kivackalódnak belőle az ügyes festők. [...] Csak legyen pénz; aki elfogadja, mindig lesz.”¹⁸¹ Ez a megállapítás egyaránt magyarázata a kudarnak és a nagyszámú pályázónak.

Bírálták a kiállítás rendezését, koncepciótlanságát is: „megkíváncsiultunk volna, hogy a tárlat rendezésében bizonyos rendszert lássunk. Vagy egyes művészek munkáit helyezte volna a rendezőség egy-egy külön csoportba, vagy az évszámok szerint állította volna egymás mellé a képeket, vagy tárgykör szerint, vagy ha úgy tetszik, iskolák szerint. De ha egyebet nem, azt mégis el lehetett volna várni, hogy a legújabb képeket az idej, egyenest millenáris teremtést a régebbiektől különválasszák.”¹⁸² A régebbi korok művészetének bemutatásával szintén elégedetlenek voltak a bírálók. Erre – helyszűke miatt – csupán a kiállítás végén jutott egy kisebb terem: „ezt a múltunkat becsmérő retrospektív csücsköt vagy egészen el kellett volna hagyni, és ezáltal a kiállításnak újkori, azaz utolsó tízévi jellegét megóvni, vagy pedig méltóvá kellett volna tenni a visszatekintő szakaszt az úttörés és alapítás ama nagy föladatá-

hoz, melyre régi derék művészeink az önfeláldozással egyértelmű önzetlenséggel életüket föltették.”¹⁸³

A visszatekintésnek azonban pozitív eredménye is volt, végre alkalmat adott arra, hogy Szinyei Merse Pál művészetét felfedezze mind a közönség, mind a kritika. Ebben élen járt Lyka Károly. Így írt az addig szinte teljesen ismeretlen műről: „Egy kép, mely harminc évvel ezelőtt festődött, a művészet legsivárabb korában, mikor az akadémikus copf ráhúzta a maga hálósípkáját a felbukkanó friss tehetségek fejére s lehúzta azt a szemükig, hogy ne láthassanak, hanem vakon írják az akadémiai tollbamondást. Ez a kép a Szinyei Merse Pál legnagyobbik képe, a *Majális* [...] mely ma is oly üde, olyan harmatos, a maga művészi közvetlensége és gazdag színe révén, hogy szinte úgy hat, mintha tegnap festették volna.”¹⁸⁴

Míg a kritikusok egy része a történeti pályázat kudarcán búsongott, voltak néhányan, akik észrevették, hogy a kiállításon a legújabb törekvések néhány kiemelkedő alkotása is látható. Lyka Ferenczy Károly műveire hívta fel a figyelmet, „melyek nagy közvetlenséggel és a színek végtelen finom összecsendülésével hatnak. Van köztük egy nagyobb plein air kép, egy kerti jelenet, melyen egy piros ruhás leány egy fa törzséhez húzódva figyelmesen hallgatja a korona gallyai közül lehangzó madárdalt. Gyönyörű kis szonett ez, melyet rímes beszédben, zene szóval sem lehetne poétikusabban előadni, mint ahogy ezt itt megfestve látjuk.”¹⁸⁵

Rippl-Rónai kiállított műveiről Keszler József írt elismerően: „Egy kis csoport lelkes és bátor festő képviseli nálunk az európai művészet előretörő újítóinak irányzatait, és ezek között a legszélő ponton áll a magyar festők egyik legtehetségesebbike, Rippl-Rónai József, ki különben a külföldi forradalmár művészek között merészségéről híres. Ő az impresszionista, a meggyőződéséhez rendületlenül hű, önzetlen művész [...] képeiben némelykor anynyi a poézis, hogy száz akadémikus festő műveiben sem található hasonló mennyiség [...] tény az, hogy Rippl-Rónai József zseniális ember; hogy művei föltötte érdekesek és megkapók.”¹⁸⁶

A képzőművészeti élet ekkor bekövetkezett nagy fordulatát azonban végül is nem a Múcsarnok kiállítása jelezte. Az ezredévi kiállítás megnyitásának

napjaiban utaztak át Budapesten Münchenből jövet a nagybányai telepet alapító művészek és művésznövendékek. Hogy ekkor ezzel valami egészen új korszak kezdődött a magyar képzőművészet történetében, az természetesen csak a következő években vált nyilvánvalóvá.

A művésztelepen végzett munka eredményét már 1897 őszén szerették volna önálló kiállítás keretében, az új Múcsarnokban bemutatni. Ezt az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat akadékoskodása végül is nem tette lehetővé, a tárlatot a régi Múcsarnok termeiben rendezték meg. A kiállítást Wlassics Gyula miniszter nyitotta meg, a bemutatkozást hatalmas sajtóvisszhang kísérte.

Egyre határozottabban különvált a konzervatív szemléletű és az új törekvéseket támogató, progresszív kritika. A támogatók nem gyártottak bonyolult elméletet az új művészet magyarázatára: az egyszerűséget, a tisztaságot, a természethez való visszatérést hangsúlyozták. „A nagybányaiak tárlata a szívnek, léleknek s a természetnek iskolája.”¹⁸⁷ „Otthagyták a nagyvárosok zaját, hogy visszavonulva, a természet hatása alatt fessék képeiket.”¹⁸⁸ Lyka Károly az új művészmagatartás morális magasabbrendűségét hangsúlyozta: „Ezeket az embereket még nem kezdte ki a budapesti cinizmus és léhaság rozsdája, olyan lelkesedésre képesek voltak, mint amilyen csak naiv művészember lehet.”¹⁸⁹ „Csak ezektől az emberektől várhatunk olyan dolgokat, amikre rá lehet mondani: ez szívből jött, őszinte, egyszerű nagy művészet.”¹⁹⁰

Voltak harciasabb megfogalmazások is: „A Hollósy-iskola ma megnyílt kiállítása megadta a kegyelemdöfést a régi Múcsarnoknak. [...] a nagybányaiak bevégezték a diadalmas harcot, melyet akár művészeti honfoglalásnak nevezhetnénk.”¹⁹¹ Volt, aki a szakítást, a kivonulást hangsúlyozta: „Igazuk volt, hogy különálló kiállítást rendeztek. Ezt a stílt nem illeszthették volna be a téli tárlat keretébe.”¹⁹² Neves írók – Ambrus Zoltán, Bródy Sándor, Ignópus, Kis József – is csatlakoztak a támogatókhoz.

A konzervatív bírálók sokkal durvábban fogalmaztak: „ez a »nagybányai iskola« csodálatos módon mégiscsak Párizsban él. Aki nem hiszi, menjen el a régi múcsarnokba [...] Érez-e ott hazai levegőt? És mer-e magyarul megszólalni? Aligha! Idegen tó-

nusok rínak le a falakról, idegenszerű tárgyak, egy csomó neoimpresszionizmus, csodálatos zöldek és violák, és még csodásabb magyartalanságok.”¹⁹³ Elutasították a különállást is: „Hogy magukat a németek által maradinak elnevezett hivatalos műtárlattól szeparálják, azt mi sem indokolja; [...] a nagybányaiak képei igen szépen beleilleszkelhettek volna az új múcsarnokbeli kiállítás keretébe.”¹⁹⁴ Az elutasítást alátámasztó érvként gyakran hivatkoztak a közönség véleményére. „A nagyközönség két-három munka kivételével abszolúte mit sem akar tudni az egész kiállításról, s mit sem érő selejtes dolognak tekinti az egészet.”¹⁹⁵

Ezek a problémák felvetődtek a nagybányaiak újabb, 1898-as kiállítása kapcsán is. Lyka Károly megértő volt, tudta, hogy a közönség minden szokatlannal, meglepően újjal szemben bizalmatlan: „A képeik nem tetszettek a budapesti közönségnek. Ez természetes. Az ő idejük még csak jönni fog.”¹⁹⁶ De a durva elutasítások – „szörnyfestmény”, „jól esik menekülni tőlük” – mellett megengedőbb megfogalmazások is olvashatók már ekkor a legkonzervatívabb kritikusoktól is. Kézdi-Kovács László például így méltányolta a változást: „a szecesszionista ízlés nemcsak Nyugat-Európában, de Nagybányán is szerencsésen kitombolta magát. [...] A nagybányaiak tárlata ez idén sokkal érettebb, komolyabb.”¹⁹⁷

1899-ben már külön állítottak ki a művésztelep befutott művészei és a Hollósy-iskola tanítványai. Az idősebb művészek a Múcsarnok téli kiállításán kaptak egy külön termet, a fiatalok a Nemzeti Szalon helyiségében rendezték meg tárlatukat. Az idősebbeket szinte egyöntetűen dicsérték, Ferenczyről például ekkor már így írtak: „maga a bevégeztet művészet, érzésben, poézisben, a faktúra virtuozításában egyaránt.”¹⁹⁸

A fiatalok viszont dicséretet és bírálatot egyformán kaptak. Az idős kritikus, Szana Tamás például úgy vélte, rossz irányba tévedtek. „Ma már nem a szépet, hanem a rútát keresik mindinkább elharpódzó kedvteléssel. [...] a rút kultusza: ez a legújabb divat. [...] sajnos ez a ferde irány főleg a legfiatalabb művésznemzedéknél tesz hódításokat. Megnéztem a nagybányai festőiskola növendékeinek kiállítását. [...] az ízlés megtévelyedése [...] a kiállított munkákból mindenfele kiáltoz.”¹⁹⁹



III/27 ■ Hollósy Simon: *Rákóczi-induló*. Vázlat, 1899

Sokan méltatták viszont a mester, Hollósy kiállított képét, a *Rákóczi-indulót* (III/27. kép). Bródy Sándor szerint e vázlatot „érdekesség dolgában az első hely” illeti meg. Kézdi-Kovács szerint is „megdöbbentően tüzes, szenvedélyt sugárzó kép”.²⁰⁰

Az újabb, modernebb művészeti törekvések fokozatos térhódításával párhuzamosan a század utolsó éveiben megjelent az őket támogató képzőművészeti kritikusok új nemzedéke is. Lyka Károly mellett Rózsa Miklós, Lázár Béla, Nyitrai József, Iván Ede, Gerő Ödön nevét kell megemlíteni.

■ A MŰVÉSZETTÖRTÉNET MINT TUDOMÁNY

A Magyar Tudományos Akadémia 1858-ban hívta életre Archaeológiai Bizottságát, és kezdeményezte a régészeti szakirodalom legfontosabb publikációsorozatainak megindítását. Erre a bizottságra különösen fontos szerep hárult 1861-től, a bécsi

Central-Commission addigi magyarországi hatáskörének megszűntével. Az Akadémia ettől kezdve – és az 1867-es kiegyezés utáni államszervezetben is – a művészettörténet infrastruktúrájának kiépítését támogatta. Ennek része az önálló műemlékvédelem törvényes kereteinek és szervezetének (1872: Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottsága; 1881: Műemlékek Országos Bizottsága) kiépítése, a budapesti egyetemen művészettörténeti tanszék létesítése (1873). Nem sokkal azután, hogy Pulszky Ferencet (III/28. kép) kinevezték a Magyar Nemzeti Múzeum főigazgatójává (1869), az Országos Képtár létesítésével (1871), az egyetemes művészeti múzeum kezdeményezésével, iparművészeti és néprajzi múzeumok alapításával (1872) Pulszky múzeumi koncepciójának megfelelően (*A múzeumokról*, 1875²⁰¹) a diszciplína modern differenciálódása is kezdetét vette.

A művészettörténetnek és publikációinak középpontjában az 1860-as évektől az emléktanyag összegyűjtése, védelme – és értelemszerűen a pu-



III/28 ■ Doby Jenő: Pulszky Ferenc, 1880-as évek

risztikus historizmus felfogásának megfelelő restaurálása – állt. A hangsúly a nemzetállam középkori örökségére került. Annak megfelelően, hogy a műemlékvédelem szempontjából 1711 volt a kronológiai felső határ, mintegy hallgatólagosan járult ehhez, Jacob Burckhardt korszakalkotó publikációival egy időben (*Die Kultur der Renaissance*, 1860, *Die Baukunst der Renaissance in Italien*, 1867), a reneszánsz. Recepcióját megkönnyítette a történetírás (Jules Michelet: *Précis de l'histoire de France, jusqu' à la Révolution française*, Paris, 1833), az építészet („neoreneszánsz”) szóhasználatra éppúgy, mint a magyar Mátyás-kultusz. Burckhardt kultúrtörténeti koncepciója mindenekelőtt Ipolyi nemzeti régiségtan-koncepciójában talált fogadtatásra. Ipo-

lyi – főképp akadémiai értekezéseiben (*A középkori emlékszerű építészet*, 1862, *A középkori szobrászat*, 1863, *Magyar ereklyék*, 1863, *A középkori magyar festészet emlékeiből*, 1864) – bámulatos gyorsasággal vállalkozott a meglévő ismeretek alapján szintézisalkotásra. Művelődéstörténeti, az „histoire par les monuments” 18. századi elgondolásában gyökerező koncepcióját a Magyar Történelmi Társulat elnökeként 1878-ban foglalta össze.²⁰²

A történeti folyamatokban megnyilvánuló törvényszerűségek feltételezését ellenző Ipolyi nézeteivel ellentétben álltak Henszlmann Imre Franz Mertensre hivatkozva kidolgozott és a középkori építészet emlékeire alkalmazott „törvényei,”²⁰³ amelyekből a magyarországi fejlődésnek az egyetemes fejlődéssel szembeni másodlagosságát vezette le. Ezek a nevezetes „törvények”: 1. változás (Mutation): mivel az épületek gyakran újjáépültek a középkor folyamán, koruk meghatározásában stílusuk a döntő; 2. (Documentation): rendszerint az alapítás ideje ismert – ismét a stíluson alapulhat a kronológia; 3. teremtés (Creation): mindig megállapítható egy-egy iskola vagy stílus kezdete; 4. elterjedés (Propagation): ezért soha nem csupán egyes emlékekből, hanem csak az emlékek sokaságának tanulmányozásából vonhatók le következtetések. Ezekhez a pontokhoz Henszlmann még egyet ad: 5.: a stílusok nem a székesegyházakban, hanem a szerzetesek építkezésein keletkeztek, a gótikától kezdve pedig laikusok a kezdeményezők. Mindebből arra következtetett, hogy Magyarország középkori művészetében teremtés nem, csak a – nyugatról vagy délről induló – terjedés elve érvényesült.²⁰⁴ A kortársak – és a közvetlen utókor – Henszlmann nézeteit idegenkedve fogadták, tekintet nélkül arra, hogy nála a stílus felismerésére – s így a műértő ítéletére – alapozott kronológia koncepciója megfelelt az általános európai gyakorlatnak.

Az 1873-ban Bécsben tartott (utóbb elsőnek nevezett nemzetközi) művészettörténész kongresszuson Henszlmannon, Rómeren kívül Pulszky Ferenc és Pulszky Károly megismerhette a diszciplína intézményesülésének problematikáját és autonómiájának törekvéseit is. Ennek példája volt ugyanabban az évben Moritz von Thausing bécsi professzornak az esztétikától való megszabadulást hirdető prog-

ramja. Ugyanő hamarosan fellépett a historizáló purizmus gyakorlata ellen is. A magyar delegáció – amelynek tagjai ugyanekkor a bécsi világkiállításon a magyar gyűjtemények és művészettörténet szemléljét is szervezték – az új szuverén állam eltérő célkitűzéseit képviselhette. A művészettörténet nemzetközi figyelemre is méltó, egyetemes tájékozódáson és műértői tapasztalaton alapuló módszerességét (utóbb, hiszen tanulmányait ezután kezdte el) közülük leginkább a fiatal Pulszky Károly képviselte. Disszertációját (*Beiträge zu Raphael's Studium der Antike*) 1877-ben annak az Anton Springernek a lipcsei tanszékén készítette, aki a történetfilozófiai konstrukciókkal szemben ugyancsak a forrásismeret és a személyes műértői tapasztalat jelentőségét hangsúlyozta. Nem véletlen, hogy módszerében párhuzama, tevékenységében riválisa, a berlini Wilhelm von Bode ugyanebben az időben látogatta a lipcsei egyetemet. Pulszky Károly sokirányú munkásságát (az Országos Képtár katalógusai, könyvfestészeti, ötvösművészeti stb. tanulmányok) nehéz másként jellemezni, mint stílusmeghatározásainak helytálló voltával. A Szépművészeti Múzeum számára tett szerzeményeivel kapcsolatos tragédiája eltereli a figyelmet szolid tudományos teljesítményéről.²⁰⁵

Az 1873-as bécsi tapasztalatok és a tudományos új normái másképp jutottak kifejezésre a felfokozott (új) generációs öntudattal fellépő Pasteiner Gyulánál. A Winckelmann normatív hagyománya ellen hevesen fellépő, *A régi művészetek történetének mai tudományos állása* című programírásából (1875)²⁰⁶ kivehető, hogy mindennekelőtt annak a Gottfried Sempernek a stíluselméletét tartotta követendőnek, akinek aktualitása mind a kor építészetében, mind a muzeológiában és az iparművészeti mozgalomban ekkortájt vitathatatlan volt. Legfontosabb követelménye a módszer relativitása: „Aegyptomban aegyptomi, a gothikusok előtt gothikus, a barokk előtt barokk álláspontot kell elfoglalnunk és őket a megfelelő szem és ízléssel tekintenünk.” Ez tulajdonképpen a kultúrtörténeti művészettörténet-írás álláspontja, amelyet Winckelmann kultúrtörténeti beágyazásával már Carl Justi is képviselt (*Winckelmann und seine Zeitgenossen*, 1866/1872). Pasteiner 1875-ben lett magántanár,

1885-től nyilvános rendkívüli, majd 1890-től nyilvános rendes tanárként 1918-ig oktatott a budapesti egyetemen – gyakorlatilag a korszak minden magyar művészettörténészét tanította. Alighanem legfőbb érdeme, hogy a modern tudományosság kialakulásának (e kötet időhatárain is túlnyúló) évtizedeiben tanítványaihoz hitelesen közvetítette e folyamat szakirodalmi termékeit.²⁰⁷ A magyarországi művészettörténet emlékeit a Rudolf trónörökös kezdeményezéséből kiadott, *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* köteteiben tájegységként, a sorozat tagolását követve írta le. Hogy ez egy pozitivista miliőelméleti koncepciónak is megfelelt, igazolja, hogy a hazai művészettörténetben a római múltra visszatekintő Dunántúlunk tulajdonított vezető szerepet.²⁰⁸

Semper 19. századi magyarországi visszhangja messze meghaladta a szakirodalmi kereteket. Az a teória, amely szerint az ornamens mint az embe-riség legősibb művészeti formája néhány anyagból és a megmunkálásához szükséges technológiából született, az 1851-es londoni világkiállítás révén az ipari forradalom hatásaival szembesített elemzők szemében felértékelte az ősi és az archaikus („primitív”, illetve paraszti) közösségek produktumait. Innen ered a népművészet és a folklór azonosítása az ősművészet „tisztá forrásával”, s kerül a művészettörténet látókörébe az ősművészet és a házi kézműipar. Az (elsősorban absztrakt-geometrikus) ornamens a textilis kézművesség alkotásain nyert szimbolikus jelentést, s került át a fiktilis művészetek (mindenekelőtt a keramika) termékeire, s hasonlóan ment végbe a (fa majd kő) tektonika formáinak applikációja a sztereotómia falazott építészetére. Semper *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik* című összefoglaló műve (1860, 1863) fogódzót kínált a 19. század egyik, sokak által hangoztatott követelményének, a magyar stílus megalkotásának, forrásként ajánlva ehhez a népművészet ornamentikáját.²⁰⁹ A magyar ornamentika – együtt a magyar népművészet eredetének kérdéseivel (ősi, keleti, avagy kora újkori motívumkincs, iparművészeti, avagy építészeti eredetű?) – az 1880-as években került az érdeklődés középpontjába. A Huszka József által 1885-ben publikált *Magyar díszítő stílus* című



III/29 ■ Schrecker Ignác: *Kubinyi Ferenc portréja*, 1865

album tézisei a magyar ornamentika keleti, honfoglalás előtti hagyományának feltevéseire vonatkoztak. Ennek megvitatásában a kor szinte minden jelentős művészettörténésze részt vett.²¹⁰ A vita egyik fontos kérdésköre a módszert érintette, Tagányi Károly „igazi” pozitivistá miliőelmélete, illetve Hampel József és Pasteiner Gyula „sablonos” formatörténete között.²¹¹ A vitában az igazi, immár a magyar művészettörténet-írás 20. századi történetét bevezető fordulatot a Semper névéhez kapcsolt – különösen az absztrakt-geometrikus ősművészetre vonatkozó – teóriával szemben Alois Riegl fellépése (*Stilfragen*, 1893) hozta, amelynek alapján Hampel a történetietlenség vádját emelte Huszkával és követőivel szemben. Riegl történeti felfogása is megtalálta azonban ellenpólusát, az ellene az *Orient oder Rom* címszavával polémiát kezdeményező Josef Strzygowski alapvetően etnikai, illetve a pozitívizmus miliőelméletéből kiinduló értelmezésében. Ez a polarizálódás bizonyult a 19. századi és a 20. századi művészettörténet-írás vízvázasztójának.

■ MÚZEUMPROGRAMOK, ÚJ MÚZEUMOK

Az önkényuralom végén, 1860-ban helyreállt a Magyar Királyi Helytartótanács működése, amely ismét a múzeum felettes szerve lett. Ennek megbízásából 1860–1862-ben bizottság foglalkozott a Nemzeti Múzeum helyzetével, kitérve a képtár ügyeire is.²¹² A bizottság tagjai: Eötvös József, a későbbi miniszter, Waldstein János, aki 1871-től az Országos Magyar Képzőművészeti Tanács²¹³ elnöki tisztét látta el,²¹⁴ Rómer Flóris, a Magyar Tudományos Akadémia archeológiai munkáinak aktív részese, Kubinyi Ferenc régész (III/29. kép) és Szalay László történetíró (III/30. kép), továbbá a magyar tárgyú gyűjteményeiről és műpártolásáról Pesten és Bécsben is ismert Zichy Edmund.²¹⁵ Véleményük alapján a Nemzeti Múzeum Képtári osztályait 1862 után átrendezték, külön gyűjteménybe sorolva azokat a műveket – főként portrékat –, amelyek egy

III/31 ■ Borsos József: *Hunfalvy Pál*, 1865–1867



Történelmi Képcsarnok részét képezhették, különválasztva azoktól az alkotásoktól, amelyek, noha történeti tárgyak, mégis inkább művészi szempontból fontosak.²¹⁶

Az alapításától fogva alapítványi tőkéből működő Nemzeti Múzeum helyzete a kiegyezéssel jelentősen megváltozott: állami intézménnyé alakult. Fenntartásáról az éves büdzsé keretében, évi százezer forintnyi javadalmazással az ország költségvetése gondoskodott. 1870 volt az első olyan esztendő, amikor a múzeum már állami dotációból működött. A Nemzeti Múzeum, majd az Országos Képtár az Eötvös József vezette Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium alá tartozott; a tudományos és művészeti ügyeket a miniszter közvetlen irányítása alatt álló I. ügyosztály intézte.²¹⁷ Eötvösnek meggyőződése volt, hogy az igazgatáson túlmenően az államnak meghatározó kultúrpolitikai szerepe is van.²¹⁸ A Nemzeti Múzeum életében azonban elsősorban nem a minisztérium szervezeti változásai vagy Eötvös kormányának intézkedései hoztak lényeges fordulatot, hanem Pulszky Ferenc 1869 elején történt igazgatói kinevezése.²¹⁹ Pulszky, aki 1866-ban tért haza emigrációjából, hamarosan fontos szerepet játszott a képzőművészeti életben; már ez év decemberében megválasztották az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat elnökévé. Ezt a tiszteit 1879. december 14-ig töltötte be, utóda 1885. április 15-ig Ipolyi Arnold lett. Pulszkyt 1869-ben a képviselőháznak is a tagjává választották.

A tudománytörténetben meghonosodott kifejezéssel őt is, akárcsak az 1870-es években működésüket kezdő társadalomtudósokat, Beöthy Leót, Pulszky Ágostot és Hunfalvy Pált (III/31. kép), a „magyar viktoriánusok” közé szokás sorolni, s noha Pulszky Ferenc idősebb volt náluk, szemléletét sok vonás kötötte össze ezekkel a pozitivisták társadalomtudósokkal.²²⁰ Pulszky pozitivizmusa azonban soha sem írta felül eredendően a romantikában és historizmusban gyökerező történelemszemléletét.²²¹ A romantika „hagyományközösségi” nemzetfogalma több, már az 1840-es években közzé tett, művészettel kapcsolatos írásában is megragadható.²²² A *Műgyűjtemények hasznáról* című tanulmányában (1838) is a „nemzeti” szempontjából tárgyalja a művészeti ismeretek fontosságát.²²³ Pár évvel későbbi akadé-



III/30 ■ Székely Bertalan: Szalay László, 1864

miai székfoglalójában, melyet *A régi műemlékek befolyásáról az új művészetre* címen tartott (1841), eltávolodik az akadémiai művészeti felfogás kanonizált elveitől, s a korábbiaknál nagyobb hangsúlyt fektet a művészet egyetemes értékeire.²²⁴ Szerinte a művészek képzésére olyan műintézeteket kell felállítani, amelyekben a „szakférfiak” szava a döntő. Nem drága műkincseket őrző múzeumra van szükség, hanem olyan intézményre, amelyben másolatok és gipszöntvények segítségével a „nemzetek és idők összes műgyakorlata” megismerhető, s amelyek összessége voltaképp „az egésznek” – „a világművészetnek” a megismerését teszi lehetővé. Pulszky írásában tehát már 1841-ben feltűnnek egy olyan közművelődési intézmény körvonalai, amelynek formáját és szervezetét később, londoni száműzetése idején, a British Museum körében dolgozta ki, majd hazatérve életre is keltette a Nemzeti Múzeum kezei között.²²⁵

Múzeumokkal kapcsolatos eszméit Pulszky az emigrációja idején Londonban, a University Hallban tartott előadásában fejtette ki, amelynek címe: *Haladás és hanyatlás a művészetben: és egy nemzeti múzeum berendezése*.²²⁶ Már ekkor, azaz 1852-ben megjelentek azok a történelemszemléleti, valamint történeti-antropológiai nézetek, amelyeket később, a Nemzeti Múzeum élén állva sem tagadott meg; érvelését akár a historizmus programírásának is tekinthetjük. Mondandójának apropója a British Museum előtörténete volt, pontosabban az alapító, Sir Hans Sloane orvos 1753-ban kelt hagyatékai rendelkezése: eszerint a teljes gyűjteményt bármiféle válogatás vagy minősítő szempontok nélkül kell egyben tartani, megőrizni és nyilvánossá tenni mindenki számára. A British Museum jellegét így olyan polgári gyűjtemény adta, amely nélkülözött minden esztétikai kritériumot, s még az 1850-es években is tovább őrizte a Sloane által kialakított univerzális koncepciót.²²⁷ Pulszky szerint viszont a múzeumoknak nem csupán bemutatniuk kell a régiségeket és a természettudományos tárgyakat, hanem érthetővé is kell tenniük azokat azáltal, hogy az elrendezés során vezérelveket és folyamatosan végigvitt rendszert követnek. Pulszky anélkül, hogy példákra hivatkoznék, voltaképp a berlini Königl. Museum 1830 után bevezetett fejlődéselvű koncepcióját veti fel az angol múzeumi hagyományokkal szemben.²²⁸ A bemutatás kíváncsi módszeréhez szerint hozzátartozik a fejlődés szemléltetése, az egymásra épülő civilizációk emlékeinek történeti bemutatása, mivel csak a kronológiailag rendezett műalkotások adhatnak hű képet arról, hogyan is fejlődött ki az emberiség.²²⁹ Európában szerint alig néhány olyan múzeum létezik, amely kizárólag egyetlen nemzet emlékeit gyűjtené. Ilyen a már említett nürnbergi Germanisches Nationalmuseum, a bajor Nemzeti Múzeum Münchenben, a Römisch-Germanisches Museum Mainzban, két múzeum Koppenhágában, illetve Stockholmban, valamint Németország, a skandináv országok és Oroszország fővárosi múzeuma. Mint írja, ezek nem nemzeti, „de császáriak és királyiak, ugyanazért gyarapodásuk nem folytonos, ha a fejedelem nem műértő”.²³⁰ Pulszky határozott elképzelésekkel bírt a múzeumok céljáról, arról, hogy miféle intézmé-

nyekre van szüksége Magyarországnak. Múzeumi terveinek megvalósításához sokkal nagyobb hatáskört kapott elődjénél.²³¹ 1874-ben és 1875-ben írt cikkeiben kifejtette a múzeum programjával kapcsolatos nézeteit, részletesen bemutatva „a tudomány és művészet szentélyét”, a Nemzeti Múzeum osztályait.²³² Szerinte itt olyan, az egyetemes emberi kultúrával foglalkozó intézményt kell megvalósítani, melyet a nemzet önmagának és önmagáért tart fenn. A múzeum gyűjtőmunkájában „világpolgári irányt” kell követni, amely az emberi műveltség minden ágára kiterjed, s nem pusztán „tartományi múzeumot” kell felállítani, hanem „közművelődési intézeteket a honfiak számára”. A múzeum kiállításain az 1870-es évek elején egyetemes régészeti és művészeti tárgyakat mutattak be. Ezek között egyaránt voltak kőkori és bronzkori leletek, avar és bizánci emlékek, római és egyiptomi régiségek, míg az ókori görög és római szobrászat remekeit gipszmásolatok szemléltették.²³³ Pulszky meggyőződése szerint a Kárpát-medence őstörténeti emlékei is a magyarországi történeti emléktárhely szerves részét alkotják, mivelhogy Magyarország történelmét már előre megszabta az ország földrajzi elhelyezkedése, a természetes határok és a folyóvölgyek iránya. A Természetiek Tára 1870-ben vált a múzeumon belül önállóvá: Ásvány-, Őslény-, Állat- és Növénytárra tagolódott, s több mint tíz termet foglalt magában.²³⁴

Pulszky 1874–1875-ös programírásaiban különösen nagy hangsúlyt kap az iparművészet. Részletesen kitér a kontinentális iparművészeti múzeumok mintaképére, a londoni South Kensington Museumra (későbbi nevén: Victoria & Albert Museum), s annak példaszerű eredményeire az angol iparfejlesztés terén. „A South Kensington gyűjtemények-, s rajztanoda alapította meg az angol műipar versenyképességét a franciákkal [...] szemben.”²³⁵ Megjegyzéseinek aktualitást adott, hogy éppen ekkoriban zajlottak a budapesti Iparművészeti Múzeum megalapítása körüli viták és küzdelmek, melyek nyomán a Nemzeti Múzeum gyűjteményeiből létrejött az Iparművészeti Múzeum, korábbi nevén a Mű- és Iparmúzeum. Az első, szigetországi iparműmuseum után, a kontinensen elsőként a bécsi Mű- és Iparmúzeum (Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, egyszerűbb nevén Österreichisches



III/32 ■ Christian Griepenkerl: *Rudolf von Eitelberger Edler von Edelberg*, 1879

Museum) alakult meg. A döntő lökést ehhez az 1862-es londoni világkiállítás adta, amelyre az osztrák kormány Pulszky ifjúkori ismerősét, a Joseph Daniel Böhm köréhez tartozó Rudolf von Eitelberger professzort küldte ki²³⁶ (III/32. kép). Az új intézmény az ő beszámolója nyomán, majd Ferenc József 1863 márciusában unokabátyjához, Rainer főherceghez intézett levelét követő leiratával jött létre.²³⁷ Még 1862-ben életre hívták a múzeum ügyeivel foglalkozó társadalmi kuratóriumot is, amelynek elnöke a gyűjtő és műpártoló gróf Zichy Edmund lett. A múzeum támogatói köréhez 1864-ben Európa-szerte 45 levelezőt is választottak, köztük volt Rómer Flóris, a Nemzeti Múzeum régiségtárának őre. Az 1870-es évek legelején nálunk is cikkek egész sora foglalkozott a művészeti eszközökkel történő iparfejlesztés európai példáival. Az 1867-es párizsi világkiállításon szerzett tapasztalatok nyomán Rómer Flóris (III/33. kép) 1868-ban elsők között vetette fel egy hasonló hazai intézmény megalapításának ötletét az *Archaeológiai Értesítő*ben.²³⁸ Szerinte nem várható, hogy iparosaink egyedül a Nemzeti Múzeum régiségeinek tárából okuljanak; műízlésük csak akkor fog emelkedni, „ha lesz olyan intézetünk, mely a külföldi iparnak minden ágára kiterjeszkedik”, s a múzeumban nemcsak aranyrégiségek megszerzésére gondolnak, hanem gipszminták, faragványok és fényképek beszerzésére is.²³⁹ Rómer

a következő évben felhívja a figyelmet az oktatás céljaira alkalmas és a bécsi műipari múzeumtól beszerezhető gipsz- és galvanoplasztikai mintákra is.

A South Kensington Museum példája nyomán alakult meg a berlini (1867), a lipcsei (1869–1870), és a hamburgi (1869–1877) mű- és iparmúzeum is. A londoni példán túl a bécsi – mai nevén – Österreichisches Museum für angewandte Kunst in Wien – működése és eredményei is inspirálták az Osztrák–Magyar Monarchia hasonló intézményeinek megalakulását (Brünn 1873; Prága 1874; Reichenberg 1875; Lemberg 1877). A művészi iparfejlesztés kérdései hazai téren ezeknél korábban vetődtek fel. Keleti Károly, az Országos Iparegyesület elnöke és az igazgató, Mudrony Soma, a budapesti Munkásképző Egylet elnöke több európai városban tanulmányozták a műipari intézmények működését, s tapasztalataikról beszámolókat tettek közzé.²⁴⁰ Mint azt a műipari eszme keletkezésének történe-

III/33 ■ Schrecker Ignác: *Rómer Flóris portréja*, 1865





III/34 ■ Schrecker Ignác: Xantus János portréja, 1865

te kapcsán megfogalmazták, helyes dolog az ipart organikus egészként felfogni, mivel a „fejlesztés súlypontja a műves iparban rejlik”.²⁴¹ A budapesti Iparművészeti Múzeum nem állami intézményként alakult meg; létrehozását főként az említett ipari és kereskedelmi körök, továbbá művészeti szakértők²⁴² és intézmények szorgalmazták. Nevéből kezdetben épp a „művészet” szó hiányzott: Mű- és Iparmúzeumnak nevezték.²⁴³ Az intézmény tervezésébe bevonták az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatot, s a széles szakértői körből 1873-ban megalakult az ún. százas bizottság. A bizottság gyors eredményeket ért el, így azt is, hogy céljaikra a főváros telket adományozott. 1872-ben a kereskedelmi miniszter a bécsi világkiállításra való tekintettel, műipari tárgyak vásárlása céljából ötvenezer forintnak megfelelő támogatásról terjesztett be javaslatot a törvényhozásnak. Ebből az összegből nyílt lehetőség arra, hogy Xantus János (III/34. kép) és

Rómer Flóris „népisme” tárgyakat vásárolhasson a bemutatóra.²⁴⁴

A népi művesség emlékanyagára elsőként az 1867-es párizsi világkiállítás kapcsán vetült különös figyelem. Itt a munka történetét bemutató kiállítási részben kaptak helyet a népipar tárgyai, s sorakoztatták fel a különböző nemzetek viseleteit is.²⁴⁵ Divatba jött a néprajzi tárgyak gyűjtése. Előbb arisztokraták és polgári gyűjtők kutatták fel a népi ipar tárgyait, hímzéseket, cserepeket, majd a népi artefaktok – hiszen ekkor még nem nevezték ezeket a „nép-művészet” tárgyainak – hamarosan utat találtak az állami gyűjteményekbe is. E tárgykörök múzeumi intézményesülésére, nemzeti etnográfiai múzeumok alapítására azonban csak a későbbiekben került sor. Ezekben az években kezdték felfedezni a Monarchia népeinek eltérő motívumkincsét. Jacob von Falke terveinek megfelelően a Práterben felépült a Föld különböző népeinek házaiból álló, ún. etnográfiai falu. A harminc házból összesen kilenc képviselte Európát, s ebből hét az Osztrák–Magyar Monarchia jellemző vidékeinek építkezéseit, népi tárgykultúráját. A magyarországi emléanyag felkutatását Rómer és Xantus nem korlátozták az ország csupán magyarok által lakott területeire; néprajzi kollekciójuk a Magyarország területén élő összes nép háziiparának keresztmetszetét mutatta be.²⁴⁶

A népi produktumok művészetként való meghatározását ekkoriban többen elleneztek. Például Pulszky Károly is, aki a házi foglalatosságok, valamint a művészetek lényegi különbözőségét hangsúlyozta.²⁴⁷ Az 1873-as bécsi világkiállításról a népi emléanyag a Nemzeti Múzeumba került. Az összegyűjtött textilek alapján, a Nemzeti Múzeum kiadványaként jelent meg Pulszky Károlynak a háziipari textilek ornamentikáival foglalkozó műve – jószerint az első ilyen tárgyú hazai tudományos dolgozat –, amely kromolitográfiai lapokon mutatta be a népi hímzések és szövések motívumait.²⁴⁸ Az akkoriban már terjedő nézetekkel szemben, melyek az ornamentikát mint a népi kultúrára jellemző „nyelvet” fogták fel, Pulszky határozottan elutasítja, és kétségbe vonja az etnikus eredet és jelleg, illetve a díszítőművészet feltételezett összefüggését, sőt a népi ornamensek művészet voltát is. Szerinte a szövés technikájából adódó egyszerű geometrikus

minták egész élet-E r pában honosak, ezért ezekből nem lehetséges nemzeti csoportokra következtetni. Mint írja „Hasonl ornament mok ford lnak elő minden kezdetleges művészetnél, így az assyr és egyptominál [...] a skandináv félszigeten, az indiánoknál. A világkiállításon szereplő, Xántus János és Rómer Flóris által 1872-ben összegyűjtött háziipari gyűjtemény végül mégsem a Nemzeti Múzeum néprajzi gyűjteményét gyarapította; maguk a kutatók javasolták, hogy azok egy újonnan felállítandó kézműipari múzeumnak képezzék az alapját. A fentebb említett százas bizottság is szorgalmazta a Mű- és Iparmúzeum állami támogatását, amely 1878-ban be is következett.

A budapesti Mű- és Iparmúzeum anyagát alapításakor, 1872-ben, majd 1873-ban a Nemzeti Múzeum sokféle gyűjteményéből válogatták össze, s ez az egyesített gyűjtemény egy ideig a Nemzeti Múzeumban volt látogatható. Pulszky Károlyt 1878-ban kinevezték az új múzeum örvé, Schickedanz Albertet pedig segédtitkárrá. A későbbiekben „Iparművészetinek” nevezett múzeum a Sugár úti Múcsarnok épületében kapott helyet; becikkelyezésére az 1878. évi XVII. tc. folytán került sor. A Sugár úti régi Múcsarnok földszinti termeiben 1877-től kezdve rendeztek kiállításokat. A budapesti Iparművészeti Múzeum létrehozásának körülményei annyiban is hasonlítottak a bécsi intézmény alapításához, hogy emellett, akárcsak ott, hamarosan itt is szükségesnek ítélték további, kifejezetten ipari és kereskedelmi múzeum létesítését. A budapesti Iparművészeti Múzeum alapszabályainak elfogadása után az iparoskörök lobbizni kezdtek egy tisztán technológiai múzeum létrehozásáért. A kereskedelmi minisztérium 1879-ben ismét Keleti Károlyt és Mudrony Somát küldte ki Bécsbe, majd Stuttgartba és Nürnbergbe, hogy tegyenek jelentést e tárgyban. Kettejük 1880-ban írt beszámolója rámutat arra, hogy A sztriához hasonl an az iparfejlesztésnek nál nk is három pilléren kell nyugodnia; a Mű- és Iparmúzeum mellett, mely a kézművesek esztétikai nevelését célozza, létre kell hozni a technológiai, továbbá a keleti múzeumot is. ³ A M. Kir. Technológiai Múzeum végül a terveknek megfelelően valósult meg. 1883-ban ebbe a múzeumba sorolták át mindazokat a tárgyakat, melyeket korábban a Nemzeti Múzeum

ún. Kézműipari Gyűjteménye őrzött. A keleti múzeum, mely voltaképpen keleti árubemutató lett volna, noha fontosnak ítélték, nem valósult meg. Helyette létesült 1886-ban a Kereskedelmi Múzeum, mely kezdetben egyesületi jelleggel működött, noha igazgatóságában helyet foglalt a mindenkori kereskedelmi miniszter is.²⁵⁶

Pulszky Ferencnek az 1874-es cikkében is kifejtett egyetemes múzeumi szemléletével nem mindenki értett egyet. Voltak fontos és befolyásos képviselői az etnikus szemléletű múzeumprogramnak is. Így például támadások érték a múzeum keleti gyűjteményezését. 1868-ban ugyanis Xántus János az állam által finanszírozott távol-keleti utazásáról számos tárgyat hozott haza, amelyek a múzeum etnográfiai gyűjteményébe kerültek. Egyes vélemények szerint a Nemzeti Múzeum *mindenirányú*, azaz mindenre kiterjedő fejlesztése kivihetetlen; a Nemzeti Múzeumban nincs szükség keleti tárgyakra és egyiptomi régiségekre, „ha ezt akarjuk, akkor töröljük el mindenekelőtt a magyar nemzeti múzeum elnevezést” – írta egy ismeretlenségbe burkolózó kritikus. ⁸

Az 1870-es évek hirtelen tárgyi gyarapodásai, a szűkössé váló helyiségek, valamint a szakosodás igénye elkerülhetetlenné tették újabb és újabb gyűjteményrészek kiválását a Nemzeti Múzeum keretei közül. Ilyennek számított a képtár részbeni önállósodása is. A tulajdonossal, Esterházy Pállal történt megállapodás értelmében az Esterházy-gyűjtemény 1865-től a Magyar Tudományos Akadémia képtári termeiben volt megtekinthető. A herceg halála után egy évvel az állam megvásárolta a képtárat az örököstől, ifjabb Esterházy Miklóstól, s ez a (nemzeti) múzeumi képtár helyzetét és nevét is gyökeresen megváltoztatta.²⁶⁰ Az immár rszágos éptár elnevezésű gyűjtemény megalakulása alkalmat kínált a Nemzeti Múzeumban maradt képtári anyag átalakítására, állománya egyes részeinek 1871-től kezdődő átsorolására is²⁶¹ (III/35., III/36. kép). Az Országos Képtár ugyanis még az 1870-es évek elején tovább gyarapodott Ipolyi Arnold püspök ajándékával (III/37. kép). Ipolyi felajánlása 1872 márciusában történt, képtárának felállítására már 1873-ban sor került.²⁶² Az Ipolyi-gyűjteményt hamarosan egyesítették az Esterházy-gyűjteménnyel, továbbá a Pyrker-képtár 102 festményével. 1875

III/37 ■ Kovács Mihály: *Ipolyi (tummer) Arnold*, 8

és 1877 között a Nemzeti Múzeumban lévő összes régi képet átszállították az országos képtárba, a modern műveket pedig onnan a Nemzeti Múzeumba tették át.²⁶³ Visszaemlékezésében Pulszky Ferenc saját ötleteként szól a régi és modern képtár elkülönítéséről.²⁶⁴ A művészettörténeti gyűjtemény kialakításakor fontos szempont lett a magyar, illetve magyarországi művészet fejlődésének szemléltetése. A művek származás és korszak szerinti elkülönítésével a látogatók a magyar művészet modern kori helyzetéről a Nemzeti Múzeum Magyar Képtárában alkothattak fogalmat. Az Országos Képtár első kiállításain, az Esterházy- és Ipolyi-gyűjtemény egyesítésekor viszont még nem különítették el a régi, az időhatárt jelentő 1800-as esztendő előtti magyarországi képzőművészeti emléanyagot. Az okok közé tartozik, hogy az ekkoriban elfogadott művészettörténeti felfogás szerint „magyar iskola” nem alakult ki a történelem során. A régi magyar művészet első önálló bemutatására az Országos Képtár 1881-es átrendezésekor került sor.²⁶⁵

Az átalakítások nyomán az Országos Képtár 1881. május 1-jén nyílt meg a nagyközönség előtt a Magyar Tudományos Akadémia képtári termében; a rendezésben és a katalógusban, amely az időközben ideiglenes őrré kinevezetett Pulszky Károly munkája volt,²⁶⁶ következetesen érvényesült a művészet történetiségének szempontja. Pulszky Ferenc megnyitó szavai is hangsúlyozták a képtár átrendezésének újszerűségét: „az akadémia és a törvényhozás áldozatkészsége lehetővé tették azt, hogy a képtár valahára úgy rendeztessék, amint a műigények kívánják.”²⁶⁷ A „műigények” kifejezés itt a művészettörténet-tudomány által támasztott igények értelmében hangzott el. Az 88-es átrendezés során az egyes képtári termek elnevezése a művészek nemzetiségére utalt, egyben iskolát is rendelve hozzájuk: olasz, német, németalföldi mesterek termei sorakoztak egymás után, külön helyet biztosítva az „Olaszországot járt” német, németalföldi és francia művészek alkotásainak. Pulszky Károly külön kiállítást szánt a magyarországi eredetű régi festményeknek: azoknak a „műemlékeknek, melyek egy magyar művészeti iskola létre utalnak”.²⁶⁸ A magyar eredetű képek – „Magyarországi képek” – kollekciója mindösszesen tizenegy mű, főként a Jankovich-gyűjteményből, közéjük sorolva két német táblaképet is az Ipolyi-képtárból.²⁶⁹ Az 1881 után megjelenő Országos Képtár-féle, majd a Szépművészeti Múzeum-féle katalógusokban ez a besorolás hagyományosan fennmaradt. 1888-ban a magyarországi művek közé sorolt kilenc táblakép között kiállították a renoválás alatt lévő kassai székesegyház főoltárát díszítő szárnyas oltár képes tábláit is, melyeket Pulszky Károly részletesen ismertetett a katalógusban.

A magyarországi szobrászat emlékei az 1870-es évek után továbbra is a Nemzeti Múzeumban maradtak. Ezek itteni elhelyezését még Kubinyi igazgatóságának idején Ipolyi Arnold javasolta elsőként. 1875 után Rómer Flóris sürgetésére a görög szobormásolatok mellett a középkori magyar szobrászat emlékeinek gipszöntvényei is helyet kaptak a Nemzeti Múzeum földszintjén. A múzeumi terület koncepciójának újabb változását jelentette, hogy – legalábbis minisztériumi szinten – meg kívánták szüntetni a művészeti gyűjtemények ekkorra kialakult Budapest-centrikusságát. 1885-ben az Or-

szágos Képtár állományából több festményt juttattak a Dél-Magyarországi Múzeumba, továbbá képek kerültek Szombathelyre és Besztercebányára is.³

A múzeum 2500 darabos etnográfiai gyűjteményéből, melynek részét képezték a keleti tárgyak is, hamarosan megalakult a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya, amely a későbbi Néprajzi Múzeum alapját képezte. Xántus Jánost 8 márciusában kinevezték a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályának őrévé, s ettől kezdve hatványozottan bővülni kezdett a mú-

zeum néprajzi tárgyú gyűjteménye. Az etnográfiai osztály létrejötte egyben a kiegészítés utáni múzeumi program jelentős átalakulásáról tanúskodik: az addig európai történeti anyagra épülő múzeum ettől kezdve egyetemesen felfogott civilizációtörténeti múzeummá vált. Az etnográfia anyagával kapcsolatos múzeumi reprezentáció igényét az 1880-as évek végétől kezdve a Magyarországi Néprajzi Társaság is hangsúlyozza.²⁷⁶ A Társaság mögött a földrajz, nyelvészet vagy folklór iránt érdeklődő természettu-



III/35–III/36 ■ Gévay Béla: Az Országos Képtár harmadik emeleti terme a Magyar Tudományos Akadémia épületében, 1870-es évek első fele

dományos műveltségű szakemberek sorakoztak fel, kisebb hányadot tettek ki a tárgyi néprajz kutatói. Herrmann Antal olyan Néprajzi Múzeum létrehozását javasolta, amely az ország minden etnikumának anyagi kultúráját hivatott egybegyűjteni. Sürgette a népi emléktárgyak mentését, s e szándéka mögött felsejlik a modernizációval szemben a század végére oly jellemző csalódottság és kétely: „minden új vasútvonal irtó csapás a népiség érdekében [...] s mindaz, mi különben üdvös a nemzet szükséges haladására nézve, romboló hatású az ősi népiesség terén: közlekedés, iskola, könyv, újság, magyarosítás stb. s a fajkeveredés is.” Később hozzáteszi: „Hát ez olyan adó, a melyet a nép hoz a nemzet haladásának. A muzealizációval együtt járt az emléktárgyak esztétikai értékeinek felfedezése – esztétizálódása –, amely jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy a „népi artefaktokkal” kapcsolatos múzeumi reprezentáció társadalmi igénye kialakuljon.”⁸

Időben előreszaladva utalunk arra, hogy évtizedekkel később a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztálya munkatársainak közreműködésével jött létre a millenniumi kiállítás faluja is. Mivel a múzeumba kerülő millenniumi gyűjtés miatt az anyag óriásivá duzzadt, Wlassics Gyula kultuszminiszter a Nemzeti Múzeum etnográfiai gyűjteménye számára 1898-ban egy háromemeletes, bérelt házat biztosított. A kiállításához Jankó János írt vezetőt. Ekkorra az esztétikai szempontok mellett a néprajz emléktárgyainak történeti értelmezése került előtérbe. Lyka Károly kritikája szerint a bemutatott néprajzi kiállítás fontosabb magánál a Nemzeti Múzeumnál is, mivel anyaga „megadja az általános művelődés megértéséhez a kulcsot”. Szerinte a népi artefaktokat történeti összefüggésükben kell szemlélni, mivelhogy a „néprajz a jelenkor fehér lapjára vetített képe a rég elmúlt időknek”, vagy másként fogalmazva, a néprajz mintegy „transzponálja a múltat a jelenbe”.

A képzőművészeti gyűjtemény, a néprajzi és az iparművészeti emléktárgyak kiválásával a Nemzeti Múzeum egyre inkább történeti-régészeti jellegűvé vált. Pulszky Ferenc és Rómer Flóris régészeti érdeklődésének fontos eredménye volt, hogy a Nemzeti Múzeum bekapcsolódott a Nemzetközi Ősrégészeti és Antropológiai Kongresszus munkálataiba. Pulszky és Rómer szakmai elismerését jelzi, hogy

az egyesület Budapesten rendezte meg VIII. kongresszusát. Pulszky és Rómer őstörténeti emlékekkel kapcsolatos, az 1870-es évek után közzétett dolgozataiból a természettudományos szemlélet széles körű alkalmazásának igénye tűnik ki.⁸ Ennek alapján az utókor Pulszky Ferencet tekinti a magyarországi régészeti emléktárgyak első történeti szintetizálójának. Pulszky beszámolója szerint a Nemzeti Múzeum intézményi rendjét még 1892-ben is csak hét osztály alkotta: a Pénz- és Régiségtár, a Könyv- és Írástár, az Állattár, az Ásvány-, a Növénytar, az Ethnográfiai Gyűjtemény, illetve a Modern magyar és idegen festmények tára.⁸

Ami a nemzeti képgyűjtemények további történetét illeti, az 1880-as évek legjelentősebb változása a gyűjtemények történeti, illetve művészeti szempontok szerinti elkülönítése, amely évszázados fejlődésre kiható, tényleges fordulat volt, s lehetővé tette egy magyar történeti képcsarnok megalakítását. A képviselőházi viták során 1882-ben merült fel, hogy szükséges lenne egyfajta nemzeti portrégaléria kialakítása. A romantikus hőskultusz és panteonizáció gondolat körében született javaslat szerint ennek a gyűjteménynek a mintája a versailles-i francia történeti képtár, amely XVI. Lajos rendelete nyomán jött létre, és a francia történelem kiemelkedő alakjait és eseményeit mutatta be.⁸ A javaslattevővel szemben Pulszky Károly 1884 márciusában vázolta fel a Magyar Történelmi Képcsarnok modern alapelveit: nem egy magyar panteon, hanem egy történeti szempontból hiteles, illetve forrásértékű műveket magában foglaló képcsarnok felállítását javasolta. Véleménye szerint egy ilyen intézményt a történetiség kívánalmaihoz kell igazítani, elhatárolva egy mástól a történelmi kultuszok, valamint a művészet és a historia értékeit.

Pulszky Károlynak a Történelmi Képcsarnok megnyitóján mondott szavai mintha leszámolnának a historizmus történelemszemléletével, amely a múlt eseményeiben és alakjaiban a mának szóló, morális üzenetet és példát lát.⁸³ „A történet feladata nem az, hogy a múlt szereplőit megjutalmazza, vagy elítélje, hanem hogy a múltból igaz ismeretekhez jusson, számot adjon úgy a külső viszonyokról és alapokról, melyekben a nemzetek élete megnyilatkozott, mint a körülményekről és



III/38 ■ Benczúr Gyula: Wekerle ándor,

okokról, melyek a változásokat előidézték” – hangoztatta.⁸ A Történelmi Képcsarnok anyaga abban különbözött a múzeum egyéb festménygyűjteményeitől, hogy míg ott önmagában a művészi érték, itt az ábrázolt tárgy jelentősége volt mérvadó. A Történelmi Képcsarnok lényegesen több teret adott a régi magyarországi műtárgyaknak; ezeket először 1886 januárjában állították ki.⁸

Az 1880-as évektől kezdve számos további javaslat született a Nemzeti Múzeum helyhiányának megoldására. Egyesek szerint a Nemzeti Múzeumot a régészet irányában kell továbbfejleszteni, és nagyobb teret kell biztosítani az etnográfia anyagának.²⁸⁶ Az 1890-es évek elején javaslatok születtek arra, hogy a természettudományi gyűjteményt más épületbe telepítsék át. Az 1887 és 1892 között működő múzeumügyi bizottságban alakult ki az a vélemény, hogy a képtárak anyagának egyetlen nagy, művészettörténeti múzeumban való egyesítésével létrejöhetne a Szépművészeti Múzeum.⁸ A külön képtár ügye a parlament elé került. Pulszky Károly, akinek módja volt képviselőként is felszólalni,

1890 januárjában meggyőzően érvelt az önálló művészeti múzeum felállítása mellett.⁸⁸ Ugyanő 1894 augusztusában a vallás- és közoktatásügyi miniszter, Csáky Albin tudtával, a pénzügyminisztérium számára nyújtotta be *Emlékirat a Szépművészeti Múzeum tárgyában* című elaborátumát.⁸ Ebből kiderül, hogy Pulszky a művészettörténeti múzeum létesítését oly módon kívánná megoldani, hogy az a régi képtár anyaga mellett egy modern gyűjteménynek is helyet adjon. A gyűjtemények szerinte egy „művészeti akadémia háttérintézményét” képezhetik. Pulszky elaborátuma alapján Wekerle Sándor miniszterelnök (III/38. kép) a képviselőházban ismertette a művészeti múzeum megalapítását. Az általa javasolt múzeum szervezetében és gyűjteményeiben, úgymond, egyenlő súlyt képviselnek majd a „művészettörténeti” és a „modern” gyűjtemények. Lényegét tekintve a Szépművészeti Múzeum épülete a gyűjteménykonceptió alapján épült fel, földszintjén reprezentatív terekkel a terjedelmes gipszgyűjtemény számára, az emeleten pedig szimmetrikus elrendezésben a két nagy, egyforma alapterületet elfoglaló, felülvilágítású képtári teremmel a régi és a modern gyűjtemény számára.³

A 19. század hatvanas–hetvenes éveinek nemcsak a Nemzeti Múzeum új típusú intézményesülését és új múzeumok kiválását hozták magukkal, hanem számos vidéki múzeum megalakulását is. Ezek nem állami, hanem többségükben egyesületi alapításúak voltak, nemegyszer az iskolai gyűjteményekből vagy privát műgyűjteményekből kifejlődött városi vagy megyei intézmények. Folyományai továbbá a helytörténeti, archeológiai érdeklődés megélénkülésének, az egyesületi élet fejlődésének is. Társadalmi összefogással alakultak meg a megyei, városi múzeumok alapítását támogató társulatok, egyletek vagy egyesületek. Jelentős befolyást gyakorolt ezekre a korszak felívelő „műrégészeti mozgalma”, amelynek meghatározó személyisége Rómer Flóris volt. Rómer az 1863–1873 között szerkesztett *Archaeologiai Közleményekben* rendszeresen beszámolt a vidék régészeti eseményeiről. Az első vidéki városi múzeumot is ő hozta létre Győrben, saját gyűjtésével kibővítve a győri bencés gimnázium régiségtárát, melyet 1859. május 26-án a K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung

der Baudenkmalé múzeummá nyilvánított, s kinevezte Rómert a múzeum őrének. Ezzel megalakult Magyarország első vidéki múzeuma, amely Győr és környékének természeti és történelmi értékeit gyűjtötte és mutatta be.²⁹⁶ eformkori kísérletek tán, ebben az évben alakult meg Kolozsvárott az Erdélyi Múzeum is, amely gróf Mikó Imre könyvtárából és egyéb gyűjteményeiből állt. A múzeum gyűjtési köre egész Erdélyre kiterjedt. Már alapításakor kiderült, hogy létesítését csak a magyarok és székel-lyek támogatják, miközben a szászok a nagyszebeni Brukenthal Múzeum és Képtár fejlesztésének hívei voltak. Az 1860-as években helytörténeti múzeumok alakultak: Gyulán, Sopronban, Pozsonyban, Nagykállóban 1868-ban; az 1870-es évek elején Nagyváradon (1871), Kassán (Felső-Magyarországi Múzeum, alapította Klimkovics Béla), Nagyszebenben és Temesvárott (1872), majd Székesfehérvárott és Szombathelyen (1873). Jászberényben 1874-ben alakult múzeum. ⁸ 1875-ben a Cserey-gyűjtemény anyagából jött létre Sepsiszentgyörgyön a Székely Nemzeti Múzeum. Tiszafeüreden és Kaposvárott 1877-ben, Déván 1880-ban létesült ilyen intézmény. A század legvégén a vidéki múzeumok felügyeletének céljából hozták létre 1897-ben a Múzeumok és Könyvtárak Országos Tanácsát (1897), majd minisztériumi szinten állami intézmény is alakult: a Múzeumok és Könyvtárak Országos Főfelügyelő-sége. A főfelügyelőt a minisztérium javaslatára az uralkodó nevezte ki, elsőként Fraknói Vilmos püspököt (III/39. kép). A szabályzat szerint az intézmény célja, hogy „a hazánkban létező és létesítendő nyilvános és közhasználatra szánt állami, hatósági, felekezeti és társadalmi gyűjtemények között, a rendszeres gyarapítás, a tudományos alapra helyezett egyöntetű berendezés, az avatott igazgatás és a csereviszony szabályozása révén, minél szorosabb összeköttetés létesüljön, s az ország különböző részeiben elszórt közgyűjtemények anyaga a nemzeti tudomány és művészet közös kincsévé s a nemzeti művelődés egységes forrásává legyen”.³ A szabályozás lehetővé tette a vidéki közgyűjtemények rendszeres állami támogatását, és tal a felekezeti gyűjteményekre is. Ez utóbbiak között már ekkor a Keresztény Múzeum számított a legjelentősebbnek. Alapítása összefüggött az egyházi archeológia

III/39 ■ Kovács Mihály: *Fraknói Vilmos*, 8

hazai felívelésével, főként Ipolyi Arnold és Simor János munkásságával és gyűjteményeivel. Ipolyi az 1850-es évektől kezdve publikálta a hazai egyházi archeológia tárgykörébe tartozó cikkeit. Ezekből kiderül, hogy nem csupán a magyarországi műemlékek feltárásának szándéka vezette, hanem tájékozott volt a keresztény archeológia egykorú külföldi irodalmában is.³ Érdeklődésének centrumában főként a középkori magyar építőművészet, festészet és szobrászat állt, de megállapítható, hogy „művészettörténeti munkásságát tágabb megközelítéssel egyháztörténeti segédtudománynak is föl lehet fogni”.³ Ipolyi hazai gyűjtőútjain, főként felvidéki körútjain, nem csupán a középkori képzőművészet alkotásait igyekezett megszerezni gyűjteménye számára, hanem felkutatta a tárgyi kultúra egyéb emlékeit, ötvöstárgyakat, kerámiákat és népi hímzéseket is.^{3 3} Ismerte a kor nagyobb külföldi egyházi gyűjteményeit, s a műgyűjtésnek ezt az újabb műfaját a maga számára példának is tekintette.

A középkori műalkotások gyűjtésének a romantikus történelemszemlélettel összefüggő vonatkozá-

sait itt nem tárgyalhatjuk, mégis utalnunk kell arra a mozgalomra, amely a szerzetesrendek feloszlása és Napóleon műkinczsákmányolásai nyomán a műgyűjtés terén kialakult. A szekularizált kolostorok és templomok szétszóródott művészeti alkotásainak intenzív gyűjtése – amely újabb érdeklődési körként egészen eltért a klasszikus művészet emlékeinek a 18. század végén és a 19. század elején oly általános, a klasszikusok és a németalföldi zsánerfestészet értékeire koncentráló gyűjtésmódjától – az „ónémet” és a reneszánsz előtti (mint Gerevich Tibor hagyományosan nevezi: „olasz primitív”) itáliai művészet felfedezésével járt. Ez a szemlélet jellemezte például a kölni Boisserée fivérek, a Wallraf- és Ramboux-gyűjtemények anyagát is, amelyeket nem csupán a régmúlt emlékeinek megőrzése céljából hoztak létre, hanem a megteremtendő új, vallásos és egyben nemzeti művészet mintájaként is.³ Ezek a gyűjtemények többnyire kapcsolatban

álltak a nazarénus indíttatású művészettel. Ipolyi számos középkori táblaképet szerzett meg nemcsak a Boisserée-gyűjteményből, hanem a Wallraf-gyűjtemény ismert custosának, Johann Anton Alban Ramboux-nak hasonló szellemiségű kollekciójából is. A Schnütgen-gyűjtemény egyes darabjait Czobor Béla kutatta fel számára Kölnben.³ Ipolyi nem öncélúan gyűjtötte, hanem tanulmányi anyagnak szánta a középkori alkotásokat. A Pesti Központi Szeminárium rektoraként az intézmény helyiségeiben nyilvánossá tette őket, s ezzel főként a növendék papság nevelése volt a célja (1871). Besztercebányai püspöki kinevezésekor, mint fentebb említettük, képeinek egy hányadát az Országos Képtárnak adományozta. Kollektója nagyobb részét, gazdag iparművészeti anyagát Besztercebányán állította fel. A város egyházainak restaurálását a regótizálás szellemében végeztette el; ilyesfajta műpártolása a Felvidék más településeinek templomaira is kiterjedt. A legtöbb tervezői, kivitelezési munkát Storno Ferenc végezte Ipolyi számára.³⁰⁶ Mint gyűjteményének monográfusa megállapítja, már ekkor, az 1870-es évek elején a „Museum Christianum eszméje lebegett szeme előtt”. Erre utal 1885-ben megfogalmazott végrendelete is: „Kívánnám, hogy ezen gyűjteményem főpapi székhelyemen, Múzeumnak alapját képezze, és így az egyházi művészetnek és a nemzeti kultúrának tényezőjévé váljon.”³ Az Ipolyi-gyűjtemény csak hosszas hányattatás után, 1920-ban került Ipolyi utolsó hivatali székhelyéről, Nagyváradról a Keresztény Múzeum állományába. Abba a múzeumba, melynek tényleges megalapítója Simor János esztergomi érsek.

Simor előbb a bécsi Pazmaneum növendéke volt, majd néhány évi egyházi szolgálat után 1850-től a bécsi legfelsőbb papnevelő intézet, az Augustineum (Frintaneum) tanulmányi igazgatója. Az itt végzetek köréből került ki az Osztrák Birodalom, majd az Osztrák–Magyar Monarchia felsőpapsága, tagjai jó részt az egyházi festészet romantikus irányának hívei voltak. Nevükhöz számos templomrestaurálás, az egyházak új berendezésének és általában véve a neogótikus mozgalomnak a támogatása fűződött.^{3 8} A magyar főpapok közül ilyen tevékenységről vált híressé Fogarassy Mihály, Josef Strossmayer, Ocskay Antal és maga Simor János is³ (III/40. kép).

III/40 ■ Liezen-Mayer Sándor: *imor János portréja*, 1886



A romantikus vallásos mozgalom 1850 után hazánkban is háttérét képezte a reg tizál átalakításoknak és oltárépítéseknek. A késő gótika formáira utaló, jellegükben színes regótizációk egyik első példája a győri székesegyház Hédervári-kápolnájának és a püspöki palota Dóczy-kápolnájának átalakítása, melyet Simor János megbízása nyomán Lippert József tervei alapján kiviteleztek (1858).³ Ipolyi szerint a tervező itt arra törekedett, hogy a 15. század végének hazánkban is virágzó „késő-góth kápolna-ízlése” alapján formálja újra a templomot.³ Lippert korábban a bécsi Stephansdom restaurációs munkálatainál működött, s győri megbízása után vált Simor első számú szakértőjévé nemcsak a templomrestaurálások, hanem a műgyűjteményének alakítása terén is. Simor képtárának fő részét gótikus és reneszánsz művek alkották. Legjelentősebb vásárlása Bertinelli római kanonok hagyatékának megszerzése volt. A 63 reneszánsz képből álló kollekciót Simor 1878-ban ismerte meg, amikor részt vett a pápaválasztáson. Tanácsadója a Rómában élő Szoldatits Ferenc volt. A régi műalkotások mellett az új egyházi festészet mintaképeinek tartott késő nazarénus festészet alkotásait, annak mind osztrák (Leopold Kupelwieser, Joseph von Führich, Karl von Blaas, Franz Joseph Dobyaschofsky, Julius Schnorr von Carolsfeld, Michael Rieser, Edouard von Steinle), mind düsseldorfi–müncheni ágát képviselő művészek (Ernst Deger, Franz Ittenbach, Joseph Anton Nikolaus Settegast) munkáit is gyűjtötte, nagyra becsülte. Simor szemlélete szempontjából különösen érdekes, hogy Hubert Sattler bécsi tájfestőtől olyan tájképsorozatot rendelt, amely Simor „papalista” szemléletének megfelelően egyrészt Róma jellemző városrészleteit, a Szent Péter tér, a Vatikán és a római régiségek vedútáit ábrázolták, s ezek mellett, mintegy összeköttetésben azokkal, az esztergomi főszékesegyház és környéke látképeit is. A magyar művészek közül Markó Károly, Lotz Károly, Liezen-Mayer Sándor, Molnár József és Szoldatits Ferenc képeit is beillesztette sajátos „modern” gyűjteményébe.³

Simor esztergomi műgyűjteménye bibliotékájával együtt 1875-ben nyílt meg Prímási Kép- és Metszvénytár néven.³ Az új prímási palota 1882-re épült fel Lippert tervei alapján, itt Simor a főúri

galériák hagyományai szerint három nagy teremben és a folyosón helyezte el képtárát. Hivatalosan 1887-ben lett magángyűjteményéből Keresztény Múzeum, amikor Simor a káptalan előtt kinyilvánította azt a szándékát, hogy múzeumát nem érseki utódaira, hanem az esztergomi bazilikára mint jogi személyre hagyja, fenntartásával az esztergomi főszékesegyházi káptalant bízva meg. Hatalmas magánkönyvtárát is létesített, amelyben szinte korának összes művészeti kiadványa megtalálható.³ Mindezek mellett befejezte a bazilika építését, rendbe hozatta a Bakócz-kápolnát és a Főszékesegyházi Kincstárat.

■ MAGÁNGYŰJTEMÉNYEK

A stílus-, valamint kulturális fejlődés egységének szemléltetését a maga következetes teljességében – immár nemzeti szempontok alapján – elsőként a millenniumi kiállítás történeti csoportja valósította meg.³ Az ezredéves bemutató a még fennálló főúri kincsházak, ősgalériák, fegyver- és könyvművek szinte teljes seregszemléjét nyújtotta. A magángyűjtemények anyagából nőttek ki a századvég speciális kiállításai is, mint például az 1885-ös ötvöskiállítás, a könyvkötések, majd legyezők bemutatói. Ezekben mindig nagy hangsúlyt kapott a magyar történeti, művelődéstörténeti szempont és a magángyűjtemények rejtőzködő anyaga is.

A magyar történeti szempont érvényesült az 1900 előtti években gróf Kreith Béla gyűjteményében is. Kreith Bécsben élt az 1880-as években, s itt határozta el, hogy összeszedi az 1848–1849-es ereklyéket. Kollekciónak, mely idővel óriásira duzzadt, előbb Aradon állította ki Szabadságharc Ereklyemúzeum címen, majd 1895-ben tárgyalásokat kezdett a fővárossal az anyag megvételéről. A dokumentumokat, egy lapos nyomtatványokat s az eredeti leveleket végül megvásárolta tőle a Nemzeti Múzeum, a teljes gyűjteményt azonban nem, mivelhogy abba bizonyíthatatlan eredetű tárgyak is bekerültek.³⁶ reith a történetfestők másodvonalától gyűjteménye szellemiségének megfelelő képeket rendelt, melyeket aztán díszalbumokban közre is adott. Képgyűjtése nem mutatott semmi kapcsolatot a művészeti gyűjtemények terén ekkoriban bekövetkezett változá-



III/41 ■ Ernst Lajos. Illusztráció a *Vasárnapi Ujság* b 1, 8 8

III/42 ■ Ernst Lajos lakása. Illusztráció a *Vasárnapi Ujság* b 1, 8 8



sokkal, mely utóbbiak középpontjában a művészeti stílusok újszerű megítélése állt.

A század fordulója előtt kialakult történeti gyűjtemények közül a legnagyobb jelentőségű Ernst Lajos műgyűjteménye (III/41. kép). Ernst nemcsak történeti érdekességű képeket, iparművészeti tárgyakat és okleveleket igyekezett összeszedni, hanem a 19. század második felében készült magyar történelmi festményeket is. Főképpen Székely Bertalan és Madarász Viktor alkotásai illusztrálhatták a gyűjteményében felhalmozott dokumentumok és iparművészeti emlékek által megidézett kort. Ernst gyűjteménye több múzeum csíráját is magában hordozta. A Nemzeti Múzeum példája nyomán művészönarcképeket gyűjtött, s az elsők között hozott létre jelentékeny kollekciót Petőfi-relikviákból, színház-történeti emlékekből. Mindezek elhelyezésére modern – szecessziós – stílusú múzeumot építtetett, mely 1912-ben nyílt meg a közönség előtt. Az Ernst Múzeum kapuzatának két oldalán Mátyás és Beatrix domborművű képmásai láthatók, mintegy utalva a magyar műpártolás legnagyobb történeti példájára. A díszlépcsőház üvegfestményénél két mű-

vészgeneráció, valamint a gyűjtő-múzeumalapító saját ars poeticája találkozott: Rippl-Rónai József szimbolikus műzsaalakokat ábrázoló üvegablaka alá Ernst Pásztor János Munkácsy-büszjtjét helyezte, ennek következtében úgy tűnt, mintha az egyik műzsa megkoszorúzná Munkácsyt. A gesztus a jelen és múlt művészete közötti kontinuitásra, a múzeumban jelen lévő művészkultuszra és végső soron az egész múzeumi koncepcióra utalt. Ernst már a megnyitástól művészeti kiállításoknak is helyet adott helyiségeiben, 1917 után pedig elsőként szerzett a fővárostól koncessziót arra, hogy művészeti aukciókat rendezzen³ (III/42. kép).

Ernst személyiségét, történeti gyűjteményeinek sorsát a kutatás többnyire kapcsolatba hozza a századforduló zsidó nagypolgárságának asszimilációs törekvéseivel. E tekintetben nem Ernst volt az egyetlen, aki a magyar művészek támogatásával hívta fel magára a figyelmet. A nagypolgárság más kiemelkedő képviselői, a legjelentősebb gyűjtemények létrehozói, például Nemes Marcell, Herzog Mór Lipót, Hatvany Ferenc vagy Kohner Adolf viszont nem osztották azt a felfogást, hogy csak magyar művészek alkotásait kell vásárolni, így magyar gyűjteményeik mellett ugyanezen években bővítették nemzetközi szempontból is nagy értékű kollekcióikat.^{3 8} A nagypolgárság, a bankárok, nagybirtokosok világát átszövő bonyolult kapcsolatok és érdekellentétek arra utalnak, hogy ezt a réteget korántsem jellemezte valamiféle homogén művészeti ízlés vagy politikai nézetazonosság.

A század közepétől kezdve egyre több szakértő hangoztatta – különösen az Angliából elterjedő iparműmozgalom hatására –, hogy a stílusok fejlődésének törvényszerűségeit leginkább a művészi ipar emlékei, az ornamentika és a műipar technikai változásai szemléltethetik. Az iparművészet emlékeit a gyűjtők egyre inkább a képzőművészettel egyenértékűnek tekintették. Mindez visszahatott az enteriőrökkel kapcsolatos felfogásra, s végső soron a gyűjtemények elhelyezésére is. Míg a század közepén az építészek általában a külső és belső terek összhangjára építő enteriőröket terveztek a régi stílusok formavilágának felhasználásával, az 1870-es évek elejétől az enteriőr és épület stílusegysége már nem volt szoros követelmény. Az enteriőr beren-

dezésének kiindulópontjává nem az épület stílusa, hanem maga a gyűjtemény vált. Ez utóbbit pedig már nem elkülönített terekben, önálló galériákban állították fel, hanem beolvasztva a mindennapi élet színtereinek funkcionális világába.

A régi típusú – elkülönített – gyűjteményelrendezés utolsó példáinak egyike az a felső világítású képtár volt, melyet gróf Karácsonyi Guidó Vérmezőn álló romantikus stílusú (később lebontott) palotájában állítottak fel az 1850-es évek végén. A képek a régi galériák elrendezési módja szerint – többségük holland vagy németalföldi mesterek műve a 16–17. századból – egymás felett öt sorban voltak felfüggesztve, körben a falak mellett székek álltak. A kiegyezés körüli években a Karácsonyi-palota a felsőbb körök társadalmi életének az egyik centruma lett, jótékonysági báloknak, ünnepélyeknek a helyszíne, melyeken az uralkodópár is megjelenhetett. A külön képtáreépületben felállított gyűjtemény legkésőbbi példája Andrassy Dénes krasznahorkai képtára volt, mely 1908-ban nyílt meg a közönség előtt. A képtár belső látványát, enteriőrjeit intimitás jellemezte, a korszak szalonjainak s egy képtárnak az ötvözete volt. Andrassy nem Magyarországon, hanem főként Bécsben és Münchenben élt. Végrendeletében festményeit, melyeket többnyire a müncheni Glaspalast nemzetközi kiállításain vásárolt, a magyar államra hagyta. Andrassy Dénes gyűjteménye nemcsak anyagában volt konzervatív, hanem elrendezésében is sokat megőrzött a régebbi főúri képtárak szokásos látványából.³

Az újabb típusú műgyűjtés példaként Ráth György Andrassy úti villájának kincseit kell megemlíteni. (Ma a Kelet-ázsiai Múzeum gyűjteményeinek ad helyet.) Ráth György a főrendiház kinevezett tagja és az ítélőtábla elnöke volt, 1881 után az Iparművészeti Múzeum főigazgatója is. *Az iparművészet könyve* című, 1902-ben megjelent műve máig jelentős összefoglalásnak számít. A Ráth-gyűjtemény régi felvételein jól kivehető, hogy a gyűjtő dolgozószobájának falain kiváló németalföldi festmények függenek, köztük a Rembrandtnak tulajdonított *Férfifej*, továbbá Bartholomeus van der Helst németalföldi urat ábrázoló festménye 1648-ból, a sarokban bronz és márvány ókori szobortöredékek, melyek itt mintegy a régi férfi-ethosz szimbólumaiként jelen-

nek meg. Ráth gyűjteményeinek legeredetibb része a 15–18. században készült puszpángfaragások sora volt, melyet a Pulszky Ferenctől átvett, még Viczay Mihálytól eredő római és görög kámeákkal együtt, az ún. Gemmák szobájában helyezett el. Ez utóbbi volt nagyobbik fogadószobája, melynek bútorzata francia és olasz reneszánsz bútorokból állt. A reneszánsz stílus az 1870-es évek nagy divatja volt, különösen a bécsi új Iparművészeti Múzeumban 1871-ben megrendezett lakberendezési kiállítás nyomán. A mintakép kiválasztása – a német vagy itáliai reneszánsz alkalmazása – fontos ízlésbeli kérdésnek számított. Az új, neoreneszánsz stílus a neorokokó lakberendezés hagyományait törte meg, mégpedig a modernizálás szándékával. Jacob von Falke, a bécsi Museum für Kunst und Industrie munkatársa mutatott rá arra, hogy míg Németországban a német reneszánsz formakincsét alkalmazták, az Osztrák–Magyar Monarchiában inkább az itáliai előképek alapján készített bútorokat kedvelték. Ennek volt szép példája az a néhány bútor, melyet Schickedanz Albert építész tervei alapján készített el saját képtársobája számára a gyűjtő, Ráth György. Az újabb igényeket fogalmazza meg a bécsi Iparművészeti Múzeum egyik munkatársa pár évvel később: „A szobaberendezések összeállítását már nem a véletlennek engedik át, és nem is a kárpitos szeszélyének, hanem az ember saját maga igyekszik minden egyes tér jogait érvényesíteni, stílus-egységet, színek harmóniáját, egy jellegzetes egészet keresve.”³ A Ráth-villa e berendezési szemlélet elsőrangú példája volt. Az özvegy azzal a feltétellel hagyta a magyar államra az egész épületet a benne lévő gyűjteményekkel együtt, hogy azt iparművészeti, lakberendezési múzeumként, az eredeti állapotban kell megőrizni.³

Hasonlóképpen rendelkezett 1907-ben gróf Pálffy János is, aki, miután 178 értékes festményt ajándékozott a Nemzeti Múzeumnak, a királyfai és bajmóci várkastélyait, bécsi és pozsonyi palotáit iparművészeti múzeumként kívánta az utókorra hagyni. Pálffy János néhány évvel volt idősebb, mint Ráth, s az ő gyűjtőtevékenysége is az 1850-es években kezdődött. Képtárának leírásából kiderül, hogy a legtöbbet Bécsben vásárolt, de voltak ügynökei Párizsban és Velencében is. Igazi műértő, mint akkoriban

nevezték: „Kunstkenner” volt, nemcsak megvásárolta a tárgyakat, hanem ismerte azok tényleges értékét is. A gyűjteményével foglalkozó kutatók szerint Pálffy attitűdje voltaképp egy nagy „szcenikusé”, aki különböző kastélyainak és várainak más-más szerepet szánt nem termenként rendezte be azokat, hanem épületek szerint, különbözőképpen. Bajmócot a középkori francia várak mintájára egészen átépíttette, s ehhez alkalmazkodtak a vár berendezései is. Itt állíttatta fel a Pálffy család ősgalériáját, melynek utolsó képe magát Pálffy Jánost ábrázolja. A díszmagyarban feszítő, idősödő, peckes tartású főúrral kihalt a család királyfai ága. Bécsi palotáját a klasszicizmus korának emlékeivel rendezte be, ide gyűjtve össze mindazon tárgyakat, amelyek Bécs nagyságát idézték fel az 1815-ben megtartott, Európa újrafelosztásához vezető kongresszus idején. Királyfai kastélyát, ahol ősenek, gróf Pálffy Károlynak a vendégszeretetét élvezve többször megfordult az uralkodó, Mária Terézia is, barokk és rokokó műtárgyakkal, képekkel és bútorokkal rendezte be. Ha Pálffy János nem talált az elképzelése szerint megfelelő berendezési tárgyat, akkor a Schmidt cégtől rendelte meg azok másolatát.³

Az egy Bajmóc kivételével sem Pálffy kastélyai, sem Ráth György villája nem maradtak fenn a gyűjtők által berendezett formában. A legrosszabbul Pálffy János kastélyai jártak: a széthulló Osztrák–Magyar Monarchia utódállamai nem tartották megőrzésre méltónak bécsi palotájának műkincseit, s Bécsben elárverezték azokat, ahogyan Kassán is felvidéki kastélyainak műtárgyait. A hagyatékozók azon kívánsága, hogy gyűjteményükkel együtt saját szellemiségüket, kultúrájukat is a nemzetre hagyományozzák, többnyire nem teljesült. Mint később Zichy Jenő nemzetre örökített múzeuma esetében is történt, a Ráth György- vagy Pálffy János-féle gyűjtemények anyagát néhány évtized elteltével beolvastották a különböző szakmúzeumokba.^{3 3}

A 19. század utolsó harmadában a nevezetesebb műgyűjteményekről készült néhány fotográfia alapján szembetűnő, hogy nálunk is érvényesült az új lakberendezési stílus, melyet akkoriban Hans Makart 1870-ben felépített bécsi műtermének enteriőrjeiről Makart-stílusúnak neveztek. Ma inkább atelier-stílusúnak mondják ezeket az enteriőröket, melyekben

a korábbi stílussegység és áttekinthetőség helyett tudatosan zsúfoltságra, gazdagságra és aszimmetrikus elrendezésre törekedtek. Azért atelier-stílusú ezek elnevezése, mert mintaképeik a korszak művészfeljelmeinek házai, atelier-jei voltak: Amerlingé és Makarté Bécsben, Friedrich August von Kaulbaché, Defreggeré, Lenbaché és Stucké Münchenben. Nálunk az Epreskert néhány műterme, különösen Benczúr Gyuláé és Stróbl Alajosé volt ennek példája, de legfőképpen Munkácsy Mihály párizsi műterme.

Ezek mindegyikében az új alkotásokon, művész-társak képein, szobrain kívül még számtalan régi műtárgy is gazdagította a látványt. Mint a korszak jó ismerője fogalmaz, ezeken a berendezéseken a késő historizmus „látomásszerű stílustársításai” érvényesültek. Ekkor már nem tulajdonítottak értékkülönbséget az egyes régi stílusoknak, inkább a „stílusközömbösség” volt a jellemző. Nagy hangsúllyal esett latba viszont a régi tárgyak reprezentációs értéke. Az atelier tulajdonosa művészként nyúlt a régi tárgyakhoz, a különböző korszakból származó műalkotások újszerű társításával hozta létre az enteriőr – önmagára mint művészre utaló – reprezentációs jellegzetességeit.

A művész gyűjteménye és hagyatéka egyszerre érdekes és inspiráló hatású lehetett. Nem véletlen, hogy az atelier, ahol a művész alkotásai megszülettek, később gyakran vált múzeummá. Csak néhány példáját említve: a legelső művészház, melyet 1821-ben múzeummá alakítottak, Dürer szülőháza volt Nürnbergben, majd pár évvel később, 1834-ben Canova hagyatékából Possagnóban emlékházat hoztak létre. Kaulbach villaszerű, saját maga által tervezett házát és műtermét, valamint műgyűjteményeit 8 -ben, Matejko házát rakban -ban, embrandt amszterdami házát -ben, odin műtermét pedig 1916-ban alakították múzeummá.

A századvég atelier-stílusának hatása alól a műgyűjtők sem vonhatták ki magukat. Az a szabadság, melyet az új lakberendezési divat megengedett, a gyűjtemény létrehozóját nemcsak birtokosként, hanem a művek újra-, illetve átértelmezőjeként hagyta érvényesülni. Az atelier-stílusú berendezések esetében az egyik legfontosabb szempont a műalkotások egyedi kvalitásainak felismerése és társításuk más művészi minőségekkel. E tekintetben a gyűjtő

nemegyszer speciális szakértők segítségére szorult. Fontos volt továbbá, hogy a gyűjtemény diktálta újszerű „stílus-látomást” modern műtárgyak ne zavarják meg. A gyűjtők régi, híres műtárgyak mintájára hűen elkészített másolatokat, stílszerű tapétákat, textileket, bútorszatokat és falburkolatokat is felhasználtak az enteriőr kialakításakor. Ezeknek a másolatoknak magas színvonalú specialistája volt a Bécsben és Pesten is működő Schmidt-féle bútorgyár.³ Schmidt restaurálta a fertődi kastély berendezéseit, valamint közreműködött Bécsben a középkori képekből és szobrokból álló Albert Figdor- és Pálffy János-féle gyűjtemények berendezésében. Az ő belsőépítészeti, bútorszállító munkáiról tanúskodtak az Andrássy úti Herzog-palota enteriőrjei is.

Az atelier- vagy Makart-stílusú gyűjteményrendezés egyik példaként megemlíthetőek ifjabb Andrássy Gyula Fő utcai palotájának enteriőrjei. A modern francia művészet első hazai pártfogójaként Andrássy nemcsak a barbizoni mesterektől szerzett képeket, hanem figyelme kiterjedt az impresszionista festők műveire is, így Monet egy argenteuili tájképe is a birtokában volt. Az enteriőr adta első benyomásból, a tárgyak diktálta látszólagos stilisztikai zűrzavarból kibontakozik előttünk Andrássy művészetszemléletének lényege: a fény-árnyék festői hatásainak mély megértése.³

A századforduló körül s különösen a világháború előtt létrejövő nagypolgári műgyűjtői enteriőrökre általában jellemző volt a fentebb leírt attitűd. Az egymás mellé sorolt tárgyak mind a stílusok, mind a nemzeti jellegek tekintetében önálló, művészi értelmezésről tanúskodnak. Ezt látjuk Nemes Marcell gyűjteményében, amely a 19. század utolsó évtizedében kezdett formálódni. Eleinte a festészet történetének sajátos keresztmetszetét nyújtotta: a régi holland és itáliai reneszánsz képek, a velencei művészet párás kolorizmusáról tanúskodó darabok, a spanyol barokk festészet kincsei után – a fejlődés csúcsaként – impresszionista és posztimpresszionista művek következtek.³²⁶ A magyar művészet ekkoriban feltételezett „alkati” kolorizmusát Munkácsy és Szi-nyei vázlatai jelenítették meg Nemes kollekciójában.

Kohner Adolf Damjanich utcai zeneszalonjának enteriőrjében már az újabb, szecessziós ízlés is érvényesült. Kibontakozva a Makart- vagy atelier-stílus

szeszélyes stilisztikai zűrzavarából, a szecesszió művészegéniségei, építészek, gyűjtők és berendezők új összhangot kívántak teremteni a mű, az enteriőr és a lakás tulajdonosának művészi reprezentációja között. Kohner zeneszobájának berendezése bizonyosan 1911 előtt elkészült, mivel beszámoló maradt fenn arról, hogy Siklóssy László az általa vezetett Szent György-céh műgyűjtő egyesület tagjaival e teremben látogatást tett. A sárga szecessziós selyemtapétával borított szoba hármas osztatú ablaka előtt magas posztamensen, mint valami emlékmű, két szobaciprus közé állítva Telcs Edének Ludwig van Beethovenról 1906-ban készített márványbüsztje uralta a teret, s a falakon csupán egy-egy festmény függött: Gauguin *A hívás*, la de Monet *Argenteuili táj*, a másik oldalon Eugène Boudin *Tengeri kikötő* és Van Gogh *Olajerdő* című képei.³ Az ekkoriban a műtermekben, lakások fogadószalonjaiban vagy

dolgozószobáiban felállított Beethoven-büsztök és Beethoven-maszkok a zeneszerző személyén túl szimbolikus üzenetet is hordoztak. Ezt a szimbolikus tartalmat, a zene nagy géniuszával kapcsolatos asszociációkat jelenítette meg a bécsi Secession 1902-ben megrendezett Beethoven-kiállítása is. Az épület aranyló babérlombos kupolája alatt Max Klinger egész alakos Beethoven-szobra állt sugárzó fényben, körülötte a falakon a Gustav Klimt által festett hatalmas Beethoven-pannó. Klimt e művén, sőt a kiállítás egészén is Beethoven nem csupán a zenetörténet hőseként, hanem az emberiség alkot erejének szimbolikus alakjaként jelent meg. Annak a zsenialitásnak a képviselője, amely képes a világ szenvedésein és gonoszságain felülemelkedni, s amely a küzdőknek végül enyhülést és megdicsőülést kínál a művészet Elíziümában.^{3 8} Kohner zeneszobája is ebben a kontextusban értelmezhető.

AZ ÁLLAMI ÉS A NEMZETI SZFÉRA

■ HISTÓRIA ÉS ALLEGÓRIA – MONUMENTÁLIS DÍSZÍTŐPROGRAMOK

Magyarország közéleté a kiegyezést követően a korábbi birodalmi feltételektől eltérő államhatalmi, politikai és kulturális szerkezetben zajlott. I. Ferenc József és felesége, Erzsébet királyné megkoronázásával 1867. június 8-án a Nagyboldogasszony-templomban szimbolikusan is új történelmi korszak, egy paritásos elvű alkotmányos monarchia vette kezdetét. Az utolsó három évtized befolyásos hivatalviselői ettől a sok küzdelem árán kiharcolt közjogi helyzettől a Magyar Királyság népeinek egyetlen nagy nemzetté kovácsolódását remélték, immár egy civilizációs tekintetben is kihívásként érzékelt világtörténelmi érában. A polgárosodás, a nemzeti integráció és az általános modernizáció hármass bűvkörében a társadalom legfelső szintjétől annak mélyrétegeiig hatoló átalakulások mentek végbe ekkor.

A tudomány és a kultúra ügyének, azon belül pedig a művészeti intézményrendszernek a teljes hazai vertikumára 1867 után a részleges autonómiáját visszanyert magyar állam apparátusa úgy tekintett, mint fokozatosan megoldandó praktikus, ideológiai és morális feladatainak egyik legfontosabbjára. Lényegében a múzeum, a könyvtár és az akadémia valaha összetartozó, hármass követelménye várt beteljesítésre: a nemzetek sorában feltörekvő, egységes és művelt Magyarország eszménye. A kormányzat intézkedései, melyekkel ezt a klasszikus századforduló óta áhított felépítményt életre segíteni és működtetni kívánta, egyúttal pedig társítani azt Európa tárgyi-szellemi javaihoz, önképének szerves részei voltak. Az Eötvös József 1871-ben bekövetkezett halála utáni politikai aspirációk spiritus rectora Trefort Ágoston lett, aki már 1873-ban

miniszteri felhívásban deklarálta az állami mecenatúra szükségességét, törvényi megerősítésének alkalmait pedig hivatali tevékenysége végéig küldetésének tekintette. „Eljárásom főiránya a magyar cultura előmozdítása a nyugati civilisatio ösvényén, melyen a magyar cultura mindig is járt, szellemi és közgazdasági irányban, – nem hagyva ki a számításból a modern társadalom követelményeit. Mint közoktatói miniszter: öntudatosan mozdítom elő a tudományt, a szakismereteket s a művészetet, mert azok ha nem kizárólagos, de mindenesetre hatalmas tényezői a modern államnak és társadalomnak – nyilatkozta választói előtt 1881. november 13-án Sopronban.

Trefort állameszménye az angol alkotmányos demokrácia volt, amelynek sikerét az ország időbeli „kifejlésében” megmutatkozó, szilárd történelmi alapoknak tulajdonította, s amit példaszerűségért minden más népnek is figyelmébe ajánlott. Elődei nyomdokain haladva, a magyar múlt jelenbe torkolló folytonosságának és az önálló nemzeti hagyományoknak sokrétű – írásos, képi, zenei, kézműves – feltérképezését a század utolsó harmadában alapvetően ő inspirálta. Arról az elképzeléséről, hogy a nemzet múltja és jelen állapota tömegek számára váljék láthatóvá és tanulságossá, néhány héttel korábban már nyilatkozott: „nagyobb szerű nyilvános épületeknél ne mellőzzük s ne zárjuk ki a hazai képzőművészetet.”³ Szavai a korszak intenzív középítkezéseiben és azok díszítőprogramjaiban realizáltak.

A „cultura” treforti felfogásának lényege a pozitívizmus érájában meghirdetett tudás és haladás, célja a nemzeti nevelés, a két kíváncsi fölé pedig az ember időbeli létezésének, a történetiségnek a világeszméje borult. Magyarország először vette ki részét abból a klasszikus tradícióból, amelynek

során a polgárok teljes közösségét megtestesíteni kívánó állam hivatalos megbízásokkal fordul magasan képzett művészeihez saját programjai tolmácsolásának érdekében – ahogyan az évszázadok óta Európa-szerte is történt. Az erre alkalmas szereplők a külföldi akadémiák tanultjainak legkiválóbbjai közül kerültek ki, a feladatnak megfelelő tárgykör és műfaj pedig változatlanul a história volt. A reneszánsz óta fennálló képzőművészeti akadémiák koncepciójában és praxisában betöltött szerepét illetően ez a tárgykör és műfaj mindig is élen járt, s a történeti, vallásos, mitológiai festészetet és emlékműszobrászatot egyaránt magában foglalta. A 18. század végi, intézményesülő Magyarország kormányzást, oktatást, tudományt, művelődést, bíráskodást, szórakozást stb. szolgáló fellegrádjain, valamint a köztereken bemutatandó történelem nem pusztán a mesterség magas szintű bizonyításának terepe volt; inkább az ókori jelentésű közügy („res publica”) nemes eszköze gyanánt lett nagyszabású feladatokra sarkalló. Arra tudniillik, hogy az emberi műveltségben kivívott, egyetemes tekintélyével, régiségőrző gesztusával, európai mintakészletével, valamint érzéki-formaadó képességével *közvetítsen* a megbízók verbális céljai, illetve a széles publikum, a társadalom tagjai között. A művészet sokakhoz szóló, mediális jellege s ebből meríthető propagatív funkciója a történelmi műfajokban érvényesült a legjobban.

A történelem ekkor már több volt, mint az emberi múlt megszámlálhatatlanul sokféle eseményének alkalmilag elbeszélhető sora. A felvilágosodás eredményeképp maga mögött hagyta az isteni akarat emberi színrevitelének képzetét, s vált belőle olyasmi, aminek az ember lett az elgondolható alanya. 1780 előtt a történelem inkább többes számú alakban volt használatos („historiae”, „Geschichten”); mint erények és vétkek tükre, megszívlelendő gyűjteménye. Az így továbbadott történetek a teológia, az etika, a jog, a filozófia, a művészet példatárai lettek; belőlük vált utóbb tárgyatlan főnév. Vagyis, a történelem önálló jelentésű fogalommá, gyűjtőfogalommá emancipálódott. Már nem csupán valaminek az időbeli lefolyását jelölhette, hanem egy önmagára reflektáló, egyes számú, elvont létezőt („Historia”, die „Geschichte”) is.

Az, hogy a história egyre inkább önérték, amelynek egyáltalában való értelmét is keresni lehet, romantikus proklamáció formájában terjedt Európa-szerte. Átfogó természetéről, korszakmegjelölő, beszédes voltáról már pusztá neve (historizmus)⁶ is világos hírt ad. A historizmus általános meghatározásában összefonódott teológiai, filozófiai, esztétikai szálak a maguk szétbogozhatatlanságával tanúsítják a történelem generális tapasztalatát, fogják át az alkotás különböző területeit, és vezetnek be egy új ismeretelméleti-művelődéstörténeti korszakot a 18. század végétől a 19. század végéig. „Minden korszak egyaránt közel van Istenhez, értéke pedig egyáltalán nem abban van, hogy mi nő ki belőle, hanem magában a létében, magában a sajátságában. Leopold von Ranke e sokszor értelmezett gondolatával már a világlátás új minőségét szokás jellemezni. A történelem egyre inkább egyének és népek fölött álló instancia lesz, amelynek az egész emberiség alá van vetve. A felismerés hatalmas távlatokat nyit; róla szólnak a 19. század legnagyobb vitái az egyetemes emberi lét, az egyes népek, sőt az egyének életdimenzióiban egyaránt. A történelem mint olyan, ideális folyamatként zajlik; átfog mindent, s visszafelé éppúgy faggatható, mint előre.”⁸ Nagyobb absztrakciójában újabb fogalmakat ölel át, amelyek között a kifejlés, haladás, fejlődés eszméje pregnáns, kitüntető mozzanat. A múltból a mába hosszú, szakaszos út vezet a jelen felé. A jelen világa azért „modern”, mert eme út végén állónak, e stádiumok végpontjának tekinti magát. Az így felfogott történelem – bár megismerésre vár annak kaleidoszkopszerűen változó, sokféle arca is – mégiscsak egyetlen, dinamikus processzus, amely egyben a jelen magyarázata is.

Az idők univerzális sodrában saját individualitását és kulturális identitását kereső Magyarországon, a század tols harmadában az állami intézkedések jóvoltából ez az eszméláncolat követelt magának nyilvános reprezentációt historikus-allegorikus ábrázolások sokaságában. A műfaj alakító szerepét kora társadalmi valóságában jól mutatja Budapest egyik legdíszesebb világi terének, az Új Városházának ún. közgyűlési terme, benne Lotz Károly 1882-ben elkészült falképsorozatával. Születését egy 1880. január 28-i közgyűlési határozatnak köszönheti, amely évi mintegy négyezer forintnyi,



III/43–III/45 ■ Lotz Károly falképsorozatának alakjai az Új Városháza közgyűlési termében: az *Ipar*, az *Igazság* és a *Kereskedelem*, 88

meg-megújuló keretösszegekről szólt kizárólag hazai művészek számára, s amely a székesfőváros ékesítését szolgálná. Ezzel indult a magyar főváros hatóságos és rendszeres művészeti pártolása.

A teljes programról nincs forrás, ám az egymással szembenéző falak három-három mezőjét kitöltő figurákat eredeti elnevezésükön őrzi a tudomány. Az egyik oldal centrális figurája az Igazság, a másiké a Közzellem. A mellékszereplők amott az Ipar és a Kereskedelem, emitt a Tudomány és a Művészet. Ahogyan egykor elhangzott: „Ezek mind olyan eszmék, amelyek a közgyűlés tárgyalásai és határozatai meghozatalánál jelentékeny befolyással lenni vannak hivatva” (III/43–48. kép).

A megszemélyesített „eszmék” antikos megjelenésű erényalakok, egymást értelmileg összefűző, két nagy csoportba rendeződve. Az Ipar (Industria) a Kereskedelemmel (Mercatura) együtt a Jog (Justitia) oltalma alatt áll, míg velük szemben a Tudomány (Scientia) a Művészettel (Ars liberalis) szövetkezve a nemzet közösségének (Communitas, azaz „Közzellem”) védnökségét élvezi. Az utóbbi nem más, mint maga Hungária. Lotz Károlynak a megbízókéival vélhetően közös invenciója szerint az 1880 körüli idők Magyarországnak törvényességet, jólétet és szellemi gyarapodást ígérő politikai eszményei vonultak itt fel, a helyes kormányzás, a jelen-

sőt jövőorientált kultúrnemzetéi. Az új államethosz ezek jelképes összetartozásában nyeri el kifelé hirdetendő idealitását; benne testesül meg a polgárok üdvét szolgáló, magasabb „egész”. Az elgondolás mélyén régi képzet munkál a „vadság”, barbárság, illetve a „műveltség”, „civilizáltság” fogalmi ketősségéről, amely maga is hosszú történelmi folyamat eredménye. Az eszmetoposz Lotz koránál már jóval előbb alkalmas volt arra, hogy jelentésüket egész társadalmakra átvigyük, s hogy mércéikkel e társadalmakat meg is különböztessék egymástól. Triptichonformulákba kódolt felidézésük a kapitalizálódás érájában és a főváros döntéshozó épületének nyilvánosságában, egyaránt értékdimenziót rejt: az általános felemelkedés ügyén immár nem az egyénnek, hanem az egyének közösségét megtestesítő „státus”-nak kell örködnie.

Ami a stílusmintát illeti: a fejlett Nyugathoz felzárkózni kívánó Magyarország allegorizált életvilágát az itáliai reneszánsz kellékeibe öltözött grácia járja át. Mint tudjuk, nem utoljára. Bő egy esztendő múlva a Terézvárosi Casino (később Párisi Nagyrúház, Divatcsarnok, 1883) mennyezetén Lotz majd hasonl tartalmi-formai megfontolásokkal rendezi el a technikai haladás és az egyetemes humanista örökség összetartozását igénylő, szimbolikus figuráit, egyenesen a székesfőváros apoteózisába il-



III/46–III/48 ■ Lotz Károly falképsorozatának alakjai az Új Városháza közgyűlési termében: a *Tudomány*, a *Közszellem* és a *Művészet*, 88

lesztve őket. Budapest királynői pompába öltözött, centrális allegóriáját ott is az Ipar, a Művészetek és a Kereskedelem fogják közre, kiegészítve a Bőséggel és a Hírnévvel. Újabb egy esztendő múlva pedig a Keleti pályaudvar vonatfogadó csarnokának (Központi Indóház) pénztárterme mutat majd ezekkel rokon kompozíciót (1884). A bejáratnál szemközt falon a Than Mór festette *Netta Vasút és Forgalom* című, középponti jelenetét Lotz impozáns mellékalakjai futják körbe: a Haladás és a Jólét, oldalainkon a Földművelés, a Hídépítés, a Posta (Távírda), a Kereskedelem, a Kohászat és a Bányászat perszónifikációival.³ Itt már szinte minden hazai termelőágazat felvonul, melyeknek dicséret produktumait a gőz erejéből táplálkozó Vonatközeledés mint valami jótékony, diffúz erő teríti szét az országban, sőt repíti határainkon túlra.

Bonyolult jelentésstruktúrájú képtémák ezek, amelyek forrása egy efemernek, prózainak érzékelt valóság volt, melyet Lotz és Than – hűen korábbi iskolázottságukhoz allegorizál eljárással alakítottak képzeletivé és emeltek meg esztétikailag. E régi műformának, az allegóriának az antikvitás óta igencsak kötött rendeltetése volt és maradt: körülírással, közvetett kimondással, illetve ábrázolással utalni arra, amire másképpen nem lehet; képszerűen megjeleníteni azt, ami önnön lényege – elvont termék-

szete – szerint nem képszerű. Az akadémiai tradícióban, amely a történetet és a történelmi tárgyakat az emberi lét legméltóbb közegének tekintette, az allegória érvénye sosem gyengült meg. Vallási eredete szerint ugyanis ezt a fajta beszéd- és kifejezésmódot eredetileg retorikai alakzatot arra szánták, hogy az alacsonyabb rendű anyagból a magasabb rendű istenibe vezessen el, mintegy a szakrálishoz felemelkedve. Ebből az ősi, anagógikus elvből következik az allegória jelentésszerű természete, képessége bölcséleti igazságok, erkölcsi tanulságok felmutatására. Ebben alapoódik meg továbbá alkalmassága is mindenfajta reprezentációra, amelyben egyébként a szimbólum kifejezési lehetőségével osztozik.¹⁶

A festői dicséret Lotz falképsorozatán nemcsak a kulturális nemzetté váló Magyarországnak, hanem külön a „Városnak” is szól. A város ekkor már a modernizáció ellentmondásokkal terhelt és vegyes élményeket kiváltó, szimbolikus tere is. A század utolsó negyedében azonban már elég erősnek tudja magát ahhoz, hogy önnön „portréját” a nagy feladatokra leginkább alkalmas művésztől megrendelje, hogy magáról hatásos üzeneteket közvetítsen. A Város megörökítendő dicsősége a század közepétől összmonarchikus viszonylatban is napirányban volt. Lotz Károly és Than Mór közös bécsi mesterének, Carl Rahlnek a magyar hatóságok szá-

mára tett ajánlása így szól erről: „egy nép műveltségi fokát semmivel sem lehet jobban megmérni, mint a közművekkel, amelyeket létrehoz.”⁸

A 19. századi Magyarország monumentális művészete középületeink nyilvános tereiben jutott reprezentációs lehetőségeinek csúcspontjára. A hivatalos apparátus pártfogása alatt, nemes „instrumentum gyanánt” töltötte be a polgárok történeti tudatát szolgáló képi nevelés feladatát. Megbecsültségének feltétlensége azonban hamarosan alábbhagy.

„...A történelmi és allegóriai festészetnek is lejjebb (Sic!) szállt az árfolyama ma, mert mindenütt kevés a hivatott erő, a mely régi hírnevének, magasztos rendeltetésének, igazi lényegének, domináló vezérhivatásának érvényt tud szerezni” – olvassuk Keleti Gusztáv sajnálkozó szavait Riedl Frigyes Lotz Károlyról szóló díszalbumának 1899-ben közzétett kritikájában. Valójában más történik: az allegorizáló Kunstwollen „hivatott” erejét ekkor már a realiztikus-természetelvű irányzatok szívják el.

■ A VIGADÓ FALKÉPEI

Az újkori falképfestészet indulása az 1865-ben megnyílt Redoute-hoz – szép új nevén a Vigadóhoz – kötődik, lévén ez az első falképekkel díszített világi középület Pesten. A kifestés hivatalos megrendelésre történt. A kezdeményező Pest város tanácsa volt, amelynek célkitűzése „egy új művészeti műfaj meghonosítása hazánkban”. A mértékadó pesti értelmiség már nagyon várta egy monumentális, reprezentatív, a nemzeti történelem tárgyköréből merített épületdíszítő ciklus megszületését, a bécsi középületek mintájára. Ám az ábrázolás tárgyának kiválasztása nagy probléma volt, mivel a magyar történelmi témakészlet hagyományosan komoly és komor hangütésű, nélkülözi az ide illő vidám és könnyed jeleneteket. A történelmi tematika egy szórakozóhelyen egyébként hagyományos jelenség, mind belföldön, mind nemzetközi vonatkozásban; Pesten korábban a Pilvax kávéházat díszítették nagy magyarok arcképeivel, külföldi híres példa pedig a müncheni Odeon vagy a kölni Gürzenich. Maga az építész, Feszl Frigyes már-már rangos nemzeti emlékhelyként képzelte el az épületet, nagyszabású, historizáló szoborprogrammal, de a súlyos konceptus és az épület könnyed funkciója között a megrendelő főváros és a közönség is feszültséget érzett. Így a tervezett nagyszabású plasztikai díszítésnek csak egy része valósult meg. A párkányzat királyportré-sorozata és a homlokzati oszlopokon látható táncosnők, Alexy Károly művei (II/170. kép) „fődíszét képezik a fővárosnak” – írta róluk Henszlmann Imre.

A festészeti rész programja az 1860-as évek szellemi elitjének kollektív alkotása, amely az ősi regétől a legenda és a történelmi valóság felé haladó sorozatot képez, és e jegyben összefüggő ciklust alkot. Ipolyi Arnoldtól tudjuk, hogy az ő javaslatára³ egy régi széphistória, az *Árgirus királyfi és Tündér Ilona* jól ismert történetéhez fordultak, amelyet a díszlépcsőház falain festettek meg – ez képviseli a program ősi elemét. A Csemegetárba került még Wagner Sándor műve, *Mátyás diadalma a cseh Holubáron (Mátyás menyegzője)*, valamint Lotztól 28 medaillonban az épület rendeltetésével összefüggő puttósorozat. A nagyterem mennyezetére Than az ország jelképeként a *Duna, Tisza, Dráva, Száva* folyók allegorikus ábrázolását festette meg, középen egy nagy „bogáridomú” magyar címerrel.

A Csemegetárba olyan történelmi témájú festményeket szántak, melyek könnyedek, mégis emelkedettek. Az 1864-ben kiírt pályázatot *Attila lakomája* című művével Than Mór nyerte (III/49. kép), Pest város tanácsa azonban Heinrich Edét hirdette ki győztesnek (III/50. kép). A felháborodás miatt megismételt pályázaton azonban másodszor is Than nyert, és a megbízást is ő kapta. Tervén azonban némileg változtatott. Ennek oka az lehetett – s vetélytársai ezzel érveltek –, hogy csupa férfialakot felvonultató, szigorú műve nem illik a Vigadóba: „az egyetlen női alakot sem tartalmazó kép a kedélyes táncvigalom e hajlokában nem lenne a maga helyén.”²⁶ Talán emiatt kerültek nőalakok a háttér fülkéibe.



III/49 ■ Than M r *Attila lakomája*. Vázlat a Pesti Vigadó falképéhez, 1870

III/50 ■ Heinrich Ede: *Attila lakomája*. Vázlat a Pesti Vigadó falképéhez, 1863



Amikor összeállt a program és elkészültek a falképtervek, kiderült, hogy nem állnak rendelkezésre a szükséges anyagi források. Ezért az építési bizottság Feszl Frigyessel az élén Carl Rahlhoz, a Monarchia abszolút művészi szaktekintélyéhez fordult támogatásért. A két megbízott festő, Lotz Károly és Than Mór korábban Rahl növendékei, majd atelier-jének megbecsült munkatársai voltak, és szakvéleményében a professzor melegen ajánlotta őket a munkára. Árajánlatuk szerint a lehető legolcsóbb, s a maga részéről különösen pártolja az új műfaj magyarországi meghonosítását. Levele nyomán bizonyos források meg is nyíltak az államminisztérium és a Főváros révén, így a munka elkezdődhetett.⁸

Than vázlata a hun királyt mint világtörténelmi jelentőségű magyar őst mutatja be, az ekkor fellángoló Attila-kultusz jegyében. Mint Maszák Hugó publicista tudatja, a lakoma ábrázolása a francia történész, Amédée Thierry ekkor megjelent, nagy sikerű Attila-monográfiájában (1864) közölt ókori szemtanú, Priszkosz rétor (Priscus rhetor) leírása után készült, aki szerint a lakomán a harcosok a dalnokok szavára sírva lelkesedtek, míg a vezér rezdületlen maradt.

Than Attila-kompozícióját méltatói Rahlnek a bécsi Hofoper³ előfüggönyére készített tervével (1864) rokonítják,³ de első vázlata 1852-ből teljesen megegyezik a kivitelezett falképpel.³ Ezért inkább úgy tűnik, mindketten azonos forrásból merítettek, és feltételezhető, hogy konzultáltak is. Kompozíciójuk az újkori falképfestészet geneziséhez, a nazarénus festők körébe vezet, a római Casa Bartholdy 1810-es évek közepén készült falképciklusához, ahol Peter von Cornelius: *József magyarázza a fáraó álmát* című kultuszképe volt megfestve. A kiemelt helyzetű uralkodó és udvara előtt álló előadó évtizedeken át a monumentális műfaj egyik kedvelt ábrázolási típusa volt. Rahlék közvetlen előképe Cornelius újabb hasonl alkotása, az *Orfeusz Pluto előtt* című lunetta, a müncheni Glyptothek Göttersaaljából (1820–1830).



III/51 ■ Lotz Károly: *Argirus távozása*. Vázlat a Pesti Vigadó falképéhez, 1863–1864





III/52 ■ Than M r *Tündér Ilona találkozása szerelmesével*. A Pesti Vigadó díszlépcsőházának főfala, 1864–1865



A Vigadóban – egyúttal a fővárosban is – az első megvalósult nyilvános falfestmény (1865) Wagner Sándornak, a müncheni Karl von Piloty nagy jövőjű tanítványának kezétől származott.³³ Wagner a Rahl-féle súlyos eszmefestészetől nagyban eltérő müncheni historizmust képviselte, és ekkor már nagy sikerrel szerepelt a pesti tárlatokon, német földön pedig keresett falképfestő.³⁴ m a *Mátyás diadala*³⁵ című alkotását fanyalgás fogadta. „Némelyek a Pesten elkészült első freskóképtől nagyobb színragyogást vártak” – olvasható a sajtóban, de a publikumnak elmagyarázták: a mészfestmény nélküli az olaj fényét, melegét. A Mátyás-kép a műértőknek sem tetszett igazán, mivel minden emelkedettséget, klasszikus vonást nélkülözött; valójában történelmi zsáner volt, amelyet ugyanakkor zavaróan modernnek tartottak.³⁶ Csak később békélt meg vele: „a világtörténelem követelésének nem felel meg, de nemzeti dicsőségünk könyvének igen.”³⁷ Továbbá a halvány koloritot is elfogadták, mert „ez az új müncheni divat!” – és egy ideje Pesten ezt már a bécsi irányzatok elé helyezték.

A falképsorozat fő része, az Árgirus-ciklus, Than és Lotz közös műve (III/51. kép). Az Árgirus egy ókori eredetű, a középkorban Európa-szeretete elterjedt vándormese, amelyet Gergei Albert a 16. század végén dolgozott fel,³⁸ és mint ismeretes, Vörösmarty *Csongor és Tünde* című drámai költeményének is forrása volt. De a Vigadóban hangsúlyozottan az eredeti meseváltozattal dolgoztak, mivel egy ősi pogány motívumot kerestek, amint azt Henszlmann meg is fogalmazta.³⁹ Gergei versének mitologizáló légköre kedvére való lehetett Lotznak, aki minden munkájában szívesen fordult az antikvitás felé. Tündér Ilona az ő frízkompozícióján (*Árgirus királyfi és Tündér Ilona lakodalmá*) a földön szerelmet kereső antik istennők kései utóda, alakját az Olümposz istenei – Poszeidón, Erősz, Hymen – veszik körül.

A ciklus elhelyezése a díszlépcsőházban igen problematikusra sikerült. Az egész épületdí-

szítés alaphangulatát a keleti főfalon megjelenő hatalmas Than-kompozíció, a *Tündér Ilona találkozási szerelmesével* (III/52. kép) uralja, ám a mennyezet alatti falsávban a Lotz Károly által festett 12 mesejelenet elsikkad. Túl magasnak, méretük csekély, így élvezésük lehetetlen. Than képe a Rahl-műhelynek az egész Monarchiában érvényesülő hatásáról tanúskodik. Látványos előzménye Cornelius másik híres kompozíciója, a *Poszeidón lakodalmá* ugyancsak a müncheni Göttersaalból. E művet a Rahl-atelier más tagja is követi, Christian Griepenkerl hatalmas falképe Velencében, a Palazzo Grassi díszlépcsőházának főfalán rokon vele, így a Vigadó falképével is.

Lotz ciklusának formai előzménye Moritz von Schwind *Rinaldo és Armida* című, romantikus-akademizáló falképsorozata a bécsi Operából (1864–1865), amellyel szoros egyezések m tathat k ki.⁴⁰ Lotznak ismernie kellett továbbá a Schwind-pavilon (1838, Kohlen-Salis, Rüdigsdorf, Németország) *Ámor és Psyché* témájú falképeit is, amelynek megoldásai e helyen – és a művész későbbi életművében is – gyakran felfedezhetők. Schwind Rahl közeli barátja, így Lotz közvetlen kapcsolatban volt vele. A hatások vizsgálata azt sugallja, hogy a fiatal mester a divatos historizmus szellemében az aktuális nemzetközi áramlatokba emelte munkáját és vele a magyar művészetet. Ugyanakkor igazi újdonságnak számított a régebbi korok kikristályosodott formáinak alkotó jellegű felhasználása Pesten: a historizáló „modernitás”. Az első pesti falképsorozat egy új művészi világot teremtett. Mesterei egyesítik a még mindig komoly presztízzsel bíró antikvitás szellemét, a német formaideált és a nemzeties töltésű tartalmat, amivel a következő évek falképfestésének irányát jelölik ki. A teljes ciklus látványosan közvetíti a század második felének népszerű gondolatát, miszerint az ázsiai magyarság az elmúlt századokban integrálódott Európába, ám úgy, hogy megőrizte ősi arculatát.

■ A NEMZETI MÚZEUM DÍSZLÉPCSŐHÁZÁNAK FALKÉPICKLUSA

A Pollack Mihály tervei alapján emelt múzeum-épület a klasszicizmus összegzése és betetőzése, egyben a nemzeti önmeghatározás fontos szimbóluma lett. Pollack eredetileg pazar szobrászati díszítést szánt a portikuszba, ám terve a tevékenységét ellenőrző Pietro Nobile bécsi udvari építész és József nádor ellenállásán megbukott, így kényszerűségből festményekkel kívánta helyettesíteni a mitológiai tematikájú reliefet és a szobrokat, amit végül nem sikerült keresztülvinnie. A lépcsőház falképekkel történő díszítésének terve tehát az eredeti építész koncepciótól függetlenül merült fel az 1860-as években, a megvalósulásra pedig mintegy két évtizedet kellett várni.

Az egyedülálló program szálai Bécsbe vezetnek. 1866-ban a Birodalmi Tanács (Reichsrat) nagy összeget szavazott meg művészeti célokra. Rudolf von Eitelberger udvari tanácsos ekkor Carl Rahl bécsi falképfestő egyik magyar tanítványát, Than Mór-t kérte fel egy történelmi falképciklus megalkotására, egy erre alkalmas magyarországi középületbe.⁴⁶ A Bécsi Iparművészeti Múzeum alapítója és igazgatója, a Bécsi Egyetem első művészettörténet-professzora 1848 után a birodalmi patriotizmus lelkes híve lett,⁴⁸ és éppen a megbízás évében tette közzé *Eine Österreichische Geschichtsgalerie* című írását. Ebben többek között kifejtette, hogy amíg a Habsburg Birodalom népei körében mindenütt sajátos nemzeti identitás kialakulása tapasztalható, addig osztrák történelmi tudatról nem lehet beszélni. A magyarországi művészeti életről lesújtó véleményrel volt, a művészetpártolás hiányáról, a Pesti Műegylet izolált működéséről, összességében pedig a nemzeti-szeparatista törekvések teljes elrökdöséséről számolt be. Eitelberger jelentős szerepet játszott a birodalmi peremterületek kulturális örökségének feltérképezésében. Első művészettopográfiai írását éppen Magyarország középkori építészetéről írta,⁴⁹ s talán itt szerzett élményei is megerősítették őt abban a hitben, hogy ha valahol égető szükség van a birodalmi

gondolat terjesztésére művészeti eszközökkel, az ez a függetlenségi törekvéseiről elhíresült tartomány. További adalék lehet a megvalósult program – magyarországi viszonylatban szokatlanul erős – filozofikus jellegének megértéséhez, hogy Eitelberger Bécsben latin filológiát tanult, és behatóan foglalkozott Hegellel; *A szellem fenomenológiája* és a *Logika* című művekről előadást is tartott. Egyrészt tehát betöltött pozíciója révén, másrészt elvi okokból jelentős befolyást gyakorolhatott a programra.

1867-ben császári leiratban értesítették a Helytartótanácsot, hogy Than Mór és (az általa ajánlott) Lotz Károly megbízást kapott rajzok készítésére a Pesti Múzeum lépcsőcsarnokának „*netán később leendő feldíszítésére*” szolgál falképekhez, és előleget is kiutaltak a számukra. A kiegészéssel azonban új helyzet állt elő, mert a magyarországi művészeti megbízások a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium hatáskörébe kerültek át. 1868-ban maguk a művészek jelentkeztek báró Eötvös József miniszternél, hogy az azóta elkészült – az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat akadémiai helyiségében kiállított – rajzokért a tiszteletdíj utalványozását kérjék. A beadványhoz fényképeket és egy leírást is csatoltak.⁵⁰ Elképzelhető, hogy ennek szövegét publikálták mintegy programként a társulat frissen alapított közlönyében, a *Műcsarnokban*. Eötvös a szénrajzok elkészítésére államsegélyt utalványozott.⁵¹ Személyében a program nagy műveltségű, értő pártfogóra talált. A művelődéstörténeti jelenetek befogadására különösen alkalmassá tehette őt a tény, hogy évtizedekig foglalkoztatta egy kultúrtörténeti szintézis megírása. Hegelt hivatásszerűen és huzamosabb ideig tanulmányozta, a német filozófus *Előadások a világtörténelem filozófiájáról* című műve pedig jelentős hatást gyakorolt rá.⁵² Ráadásul Szalay Lászlóval és Trefort Ágostonnal együtt 1849 és 1850 között jórészt Münchenben tartózkodott, ahol a Neues Museum nagyszabású világtörté-



III/53 ■ Lotz Károly: *A Művészetek allegorikus alakja* a Magyar Nemzeti Múzeum díslépcsőházában, 1874

nelmi ciklusán dolgozó Wilhelm von Kaulbach akadémiai igazgatóval baráti viszonyba került,⁶¹ így alkalma volt a 19. század egyik legnagyobb hatású – falképekben megtestesült – történelemfilozófiai programjának közvetlen megismérésére is. A Nemzeti Múzeum falképciklusának kivitelezését azonban már nem érthette meg.

Sógorára és jó barátjára, a nemzeti kultúra fel-emelésének ügyéért hozzá hasonlóan elkötelezett Trefort Ágostonra maradt, hogy tovább támogatssa a terv megvalósulását. A munkálatok csak 1874-ben kezdődhettek meg a mennyezet átépítése miatt.⁶² A művészi összhang biztosításáról Pulszky Ferenc, az Országos Magyar Kép-

III/54 ■ Lotz Károly: *A Vérszerződés jelenete* a Magyar Nemzeti Múzeum díslépcsőházában, 1874



zöművészeti Társulat elnöke, a Nemzeti Múzeum igazgatója gondoskodott,⁶³ aki a falképek programjának alakulásában is szerepet játszhatott.⁶⁴ A festés 1875–1876-ban zajlott,⁶⁵ és természetesen nagy érdeklődés kísérte, különösen a legendás részekben dolgozó Lotz Károly alkotásait, akire korábban a Vigadóban lévő falképeknek előnytelen elhelyezése miatt kevesebb figyelem irányult.⁶⁶ Keleti Gusztáv a Kisfaludy Társaság ülésén fényképekkel illusztrált előadást tartott a kész művekről,⁶⁷ melyeknek a sokszorosítását is javasolta.⁶⁸ Ez a kívánsága később teljesült is, ami egyben jelzi az alkotások korabeli népszerűségét. Lotz falfestményeiről a Bécsi Műegylet rézmetszetes kiadást tervezett,⁶⁹ a *Vasárnapi Ujság* pedig fametszetes reprodukciókat közölt a fríz őstörténeti jeleneteiről. Az 1870-es évek végén lehetőség nyílt a Than által festett részek színes sokszorosítására is. Majd 1888-ban Brüsszelben az E position d'Art Monumentalon bemutatták a lépcsőház tervét, a falképek Weinwurm Antal által készített fotográfiáival együtt.

A program a mennyezet közepén a *Fantázia géniuszával* kezdődik, melyet a *Szemlélődés*, az

Ilhetettség, a *Hagyomány* és a *zép iránti lelkesedés* vesz körül a négy sarokban. A két fekvő téglalap alakú mezőben a *Tudományok* és a *Művészetek* csoportja látható³ (III/53. kép). Ezek az allegóriák Lotz Károly művei, ahogyan a körbefutó fríz jelenetei is a hunok Ázsiából történő kirajzásától kezdve a kereszténység első terjesztéséig (III/54. kép). Géza fejedelem korától a jelenig terjedő időszak epizódjait (III/55. kép) Than Mór festette meg csakúgy, mint az oldalfalak nagy méretű allegóriáit: az *Anyagi és zellemi jólétet*, valamint a *Műveltség diadalát* a lépcsőfordulóban, a *Jövőbe vetett hitet* és a *Hazaszereget* az emeleti bejárat két oldalára.⁷⁰

A történelmi időben játszódó jelenetektől vizuálisan is jól elkülönülő, időtlen eszméket megjelenítő allegóriák újabb interpretációs támpontokat kínálnak a fríz művelődéstörténeti fejlődést kifejező jeleneteihez. Maguk a művészek ezt úgy fogalmazták meg, hogy a mennyezet középpontjából kiindulva terjed az eszme, a mennyezeten az okok, a frízen a működések láthatóak, míg az ezek alatt elhelyezkedő allegóriák az eredményeket jelenítik meg. A leírás a szalagszerűen kör-

III/55 ■ Than Mór Vajk megkeresztelése a Magyar Nemzeti Múzeum díslépcsőházában, 1874



befutó történelmi epizódok és az allegorikus alakok között tehát többszintű kapcsolatrendszert feltételez, a kézenfekvő horizontális irány mellett vertikális vagy akár átlós olvasási irányt is kínálva a nézőnek. Sinkó Katalin az „óra modell” segítségével ragadta meg a program időszemléletét, a koncepció többrétűségét pedig Hegel történelemfilozófiájával rokonította.⁸ Az 1850–1860-as évek magyar liberalizmusára is nagy hatást gyakorló elmélet szerint a történelem kezdetén az Eszme állt, amely az önmegvalósítás útjára lépve az emberi élet létrejöttével öntudatra ébredt, és született meg a Szellem, amely a tézis–antitézis–szintézis modelljével leírható fejlődési rendet követve, egyre magasabb szintekre lép. A Szellem általános működése konkrét nemzetek és népek történetének egyedi jelenségeiben ragadható meg, amelyek különböző szerepet töltenek be ebben a fejlődési folyamatban. Az általános, időtlen fogalmak és az egyedi, időbeli történelmi jelenségek közötti szoros kapcsolat jellemzi a múzeumi falképciklust is. A programban megnyilvánuló történelemszemlélet különössége, hogy Ausztriától eltérően nálunk a nemzet, nem pedig egy dinasztia az identitás letéteményese. Ugyanakkor a dualizmus időszakának múltképe, a Habsburg Birodalomhoz való tartozás eszméje is tükröződik benne.⁸ Ez egyrészt az ábrázolt alakok kiválasztásában, másrészt a megjelenített korszakok közül az őstörténeti és az önálló magyar államiság középkori jeleneteinek túlsúlyában érhető tetten.

A koncepció lehetséges párhuzamainak felfejtésekor érdemes utalni arra, hogy a 19. század második felében a még Peter von Cornelius által képviselt, a rajz elsőbbségére épülő „eszmefestészet” megújítására Münchenben működő tanítványa, Wilhelm von Kaulbach és a zömében Bécsben dolgozó Carl Rahl is kísérletet tett.⁸ A Kaulbach által képviselt „történelem-bölcseleti” irány egyik alapvető jellemzője az összetett, filozofikus mondanivaló volt. Nagy hatású, Neues Museum-beli falképciklusa a Magyar Nemzeti

Múzeum falképeihez hasonlóan tükrözi a hegeli történelemszemlélet hatását. Az azóta elpusztult ciklus a világtörténelmi fejlődés fordulópontjait és a német nemzet abban betöltött szerepét ábrázolta, de nem frízszerűen, hanem hat önálló epizdban.⁸ A történelmi jelenetek megértéséhez az allegóriák ebben az esetben is újabb jelentéssíkokat kínáltak, az egyes korszakok jellemzéséhez járultak hozzá. A történelem működési mechanizmusának elmélyült tanulmányozásán kívül a kaulbach-i stílus más elemeivel, az iróniával és a különböző valóságrétegek tudatos egybemossásával viszont nem találkozunk a Nemzeti Múzeum falképein.⁸³ Több és szorosabb kapcsolódási pontot találhatunk a historizáló falképfestészet másik, Carl Rahl által képviselt irányvonalán végighaladva. Főként a bécsi Arsenalhoz készített tervek, különösen a *Háború* és a *Béke* termének díszítésével találunk párhuzamot. A *Háború* termében a háború és csapásainak allegóriáit, míg a *Béke* termében a béke és áldásainak mennyezeti képeit jelentős hadtörténeti események kísérték volna.⁸ A mennyezet elvont eszméit tehát Rahl konkrét történelmi jelenetekben, világosan bontotta volna ki anélkül, hogy Kaulbachhoz hasonlóan különös erőfeszítést és felkészültséget kívánt volna meg a nézőtől a programban elrejtett finom találatok megértéséhez.⁸ Talán érdemes még említeni Rahl-nak az athéni egyetem számára tervezett frízét is, ahol a tudományok és művészetek allegóriáit trónja köré gyűjtő Ottó király két oldalán bontakozik ki a művelődéstörténeti ciklus,⁸⁶ míg a Nemzeti Múzeumban *A Tudomány és a Művészet géniuszával trónoló Pannóniától* (III/56. kép) jobbra indul a fejlődéstörténet. A csatajelenetek előképe Rahl *Cimbernschlacht* (A cimberrek ütközete, III/79. kép) című kartonja lehetett.⁸ A mennyezet felosztása a Todesco-palota étkezőtermének mennyezetével és a bécsi Opera előfüggönyének Rahl által tervezett első verziójával hozható összefüggésbe.⁸⁸

A Nemzeti Múzeum lépcsőházának falképciklusa azonban nemcsak a koncepció és a kompo-



III/56 ■ Than Mór: A Tudomány és a Művészet génuszával trónoló Pannónia a Magyar Nemzeti Múzeum díszlépcsőházában, 1874

záció tekintetében kötődik Lotz és Than művészi karrierjének bölcsőjéhez, Carl Rahl iskolájához, hanem stílusban is. Kaulbach naturalisztikus irányától eltérően a bécsi mester a mitológiai és történelmi témáknak a legáltalánosabb jelentést igyekezett adni a természeti részletek és a történelmi hűség követelményének mellőzésével, miközben a klasszikus formaképzés és a velencei festészet közötti szintézisre törekedett.⁸ Saját alkotói gyakorlatában a színek központi szerepet játszottak, a nézőre ezen kívül a többnyire síkban tartott, robusztus alakokkal hatott, amelyeket drámai erő járt át. Keleti Gusztáv egyenesen úgy fogalmazott, hogy „Rahl műveiből belénk száll egy szikra, mely az ihletés perceiben alkotója keblét melegíté”. A Rahl mellett elsajátított stílusjegyek jellemzik magyar tanítványainak múzeumi falképeit is: monumentális hatás, precíz rajz, visszafogott színezés figyelhető meg, különösen a mester szellemiségéhez a későbbiekben is hű Than Mór esetében. A lendületes őstörté-

neti jeleneteken viszont Rahlhoz képest higgadtabb, ünnepélyesebb alakokat látunk. A Lotz által festett epizódok mozgalmassága és a finomabb formálás talán a művész 1867-es párizsi útjával van összefüggésben, mely alkalmat adhatott számára a francia historizmus és Jean-Auguste Dominique Ingres művészetének megismerésére.

A Nemzeti Múzeum lépcsőházába lépve a méltóságteljes, grandiózus alakok látványa még ma is magával ragadja a nézőt. Salamon Ferenc történetíró egykorú kritikája azonban – melyben a „porosz zsandárm természet és az „angol boxírozó kar” ellen, valamint a történelmi hűség mellőzése miatt emelt kifogást az őstörténeti jelenetek kapcsán – jelezheti számunkra, hogy a század közepének Pestjén az akadémizmus ilyen monumentális megnyilatkozási formái még kissé szokatlanak számítottak.³ A Vigadó és a Nemzeti Múzeum belső díszítésével azonban megkezdődhetett a nagyszabású történeti falképciklusok diadalmenete a magyar fővárosban is.

■ AZ OPERAHÁZ FRESKÓDÍSZEI

A korszakokban kibontakozó budapesti falképfestészet egyik fő műve a Magyar Királyi Dalszínház – az Operaház – ciklusa. A falképsorozat elsődleges feladata a 19. századi magyar művészet létezésének és rangjának reprezentatív felmutatása és összefoglalása volt mind eszmei, mind gyakorlati síkon, továbbá a magyar művészet Bécestől való különállásának bizonyítása. Az Operaház építésének kezdetekor – átérezve, hogy az épület a fentiek értelmében kulturális-politikai jelkép is – egész mozgalom bontakozott ki, hogy kizárólag hazai művészek kapjanak megbízást a munkálatokra, ami – némi kivételtől eltekintve – meg is valósult. Az építkezés ilyen irányú céljait az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat elnöke, Pulszky Ferenc, valamint Tisza Kálmán miniszterelnök is támogatta.

Az Operaház teljes díszítésének vezéreszméje a zene egyetemes hatalmának ábrázolása, az apollóni és dionüszoszi lélek filozofikus ellentétének megfogalmazásával. Apollón a fény és az értelem jegyében kibontakozó harmóniát, Dionüszosz (Bacchus) a zene ösztönöket felkorbácsoló, érzéki hatását jelképezi. A díszítés domináló előzménye egyfelől a párizsi Opera, Bacchus szerepeltetésével, másfelől a bécsi ám az a törekvés, hogy a teljes dekoráció a vezéreszme következetes érvényesítésével egyetlen egységet alkosson, sajátosan pesti. A terjedő pozitívista szemlélet hatására a program nem mély értelmű eszmei vonatkozásokban bontakozik ki, hanem a mitológiai történetek zsánerszerű bemutatásában, vagy maguktól értetődő, didaktikus allegóriákban. A belső díszítés kialakításában az építés Ybl Miklósnak jelentős szerepe volt, minek következtében az Opera azon ritka műalkotások egyike, amely totális műnek tekinthető: a „Gesamtkunstwerk” eszméjét valósítja meg, különösen ha egykorú magyar zene szól a falak között. A korszakban épült híres operaházak e szellemben a 19. század teljes művészetének foglalatai.

Az architektúra legfőbb díszje a falképciklus,⁹⁶ Lotz Károly, Than Mór és Székely Bertalan művei, de mellettük egy egész sereg mester működött közre. Az Operaház kivitelezésében kialakult műhelyt Ybl vezényelte, a művészi elveket ő határozta meg. A díszítés programja az előcsarnokban Székely Bertalan *Múzsaciklus*ával indul, majd a főlépcsőházban Than Mór *A Zene ébredése és diadala* című nagyszabású együttesével folytatódik. Az udvar szolgálatára rendelt helyiségek is nagyszabású falképeket kaptak, amelyek közül kiemelkedik Székely *Négy évszak* fríze az udvari fogadószalonban (Székely Terem).⁹⁸ A két fő téregység közül a büfé (foyer) mennyezetén Vastagh György *Dionüszosza* a főszereplő, az oldalfalakon pedig kilenc kompozíció látható Feszty Árpádtól, amelyek a hangok világát ábrázolják. A teljes ciklus csúcspontja a nézőtér kupolájában Lotz Károlytól *A Zene megdicsőülése, Apollón koncertje*, amelyen a zene apoteózisát látjuk. Lotz életművében – és vele a magyar falképfestészetben – itt, a kupolánál következik be a nagy áttörés: a lebegő alakok már nem a képsíkkal párhuzamosan tűnnek fel, hanem a térben lebegnek, a barokk-rokokó illuzionizmus formai eszközeinek felhasználásával (III/57. kép).

Az Opera dekorumának jelentős eleme az ornamentális festés, amelynek feladata a falképeket összehangolni az architektúrával. Ennek kialakítása zenei ihletésű, olyan fogalmakat igyekszik vizuálisan megjeleníteni, mint a ritmus, a harmónia, az összhangzat. Kivitelezőjük Scholtz Róbert műhelye, amelynek négy évtizeden át tartó működésében a legjelesebb produkció éppen az Operaház dekorálása volt.

1884 szeptemberében, a megnyitás után nagy volt a siker, a falképek tematikája mégis a korszak leghevesebb művészeti vitáját robbantotta ki. A vita tárgyát Ipolyi Arnold, a hazai művészeti élet hangadója tárta a nyilvánosság elé, amikor mint elnök, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1884. évi közgyűlésén elutasította



III/57 ■ Lotz Károly:
Az Operaház nézőterének
mennyezetvázlata, 1882

az opera antik mitológiai programját. Az opera „múértörtélmünknek mindenkor egyik első vezetésebb adatát fogja képezni”. Lotznak pedig „itt oly magas fokot ért művészete, mely őt nemcsak hazánk, de a világ mai első művészei sorába emeli”. Azzal folytatja azonban, hogy „el kell ítélnünk az itt kifejtett festészet banális tárgyát és

themáját. Hát festészetünknek az első ily kitűnő alkalomkor, midőn ily fényes téren oly tömegesen lép fel, nem lett volna semmi egyéb mondanivalója, nemzetéhez szólva végre egyszer, mint e chablonszerű üres formai dolgok- és alakzatoknak, allegorikai és mythologiai figuráknak, minden magasabb bensőbb értelem nélküli ismétlése!”

Tudni kell, hogy a nemzeti tematika elhagyása nem a hajlandóság, hanem a kényszerítő körülmények eredménye. Az eredeti szándék szerint az antik mitológia mellett, azzal párhuzamosan, magyar tárgyú képek is születtek volna úgy, mint Bécsben az ottani zenét ábrázoló kompozíciók. Keleti Gusztáv megbízást is kapott magyar operák jeleneteinek megfestésére az udvari szalon falfelületein. Ez – elsődlegesen anyagi problémák következtében – megghiúsult.³ Az igazi okot azonban Keleti Ipolyi szavaira adott válaszában találjuk meg. Szerinte a magyar tematikát azért hagyták el, mert a nemzeti képanyag kimunkálatlan, a magyar képzőművészetnek valójában csekélyek a hagyományai, és azt a munkát, amelyet Ipolyi a *Magyar Mythologia* című művében elvégzett, lehetetlen lenne hirtelen pótolni, különösen jelentős zenei tradíció híján. Keleti egyáltalán nem bánja – mint írja –, hogy nem honfoglalás kori vagy középkori igricek, regösök láthatók az Opera falképein, hanem ugyanazok a jelenetek, amelyek a nagy európai színházakban általában szokásosak. Ebben az értelemben Ipolyi kritikája valójában már idejét múlta, és vele ellentétben

mások éppen művészetünk fejlődésének bizonyítékát látják a képek egyetemességében. Ilyen típusú épületdíszítés ugyanis ekkor jelent meg először Pesten, századok mulasztását pótolva, és sikerét bizonyítja, hogy divatja rohamosan terjedt az egyre inkább kibontakozó budapesti falképfestészetben. Paradox módon, az egyetemes tematika alkalmazásával felzárkóztunk Európához még akkor is, ha ott éppen ekkortájt zárult le a historikus festészet töltsége.

A század elején elkezdett munkának a monumentális műfajban értek be a gyümölcsei. Sorra emelkedtek a nagy középületek, amelyek kínálták a hatalmas falfelületeket kifestésre, és a hatalmas ábrándokat dédelgető politikusi réteg ezt szívesen finanszírozta. (Magyar Tudományos Akadémia, Kúria, Országház, a Budai Vár Habsburg Terme stb.) A századvég felé haladva falképfestőink a vagyonosodó-polgárosodó város mondén vonásainak kialakításához szükséges munkát végezték el, és a fenti vita végső soron egy művészeti probléma ürügyén a polgárosodás és a nemzeties törekvések összefüggéseit, illetve konfliktusait tárja fel.

■ LOTZ KÁROLY FALKÉPEI A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA DÍSZTERMÉBEN

A Magyar Tudományos Akadémia dísztermének kifestése a korszak egyik legnagyobb vállalkozása volt; az első ötlet felmerülésétől a kivitelezésig huszonhat év telt el. Eötvös József az Akadémia palotájának ünnepélyes megnyitóján (1865. december 11.) vetette fel falképek készítésének szükségességét. A téglalap alaprajzú teremben a karzat és a földszint falfelületeit összesen tizenhat nagyobb négyszögre osztotta volna, a földszintre a magyar művelődéstörténet nyolc kiemelkedő mozzanatát képzelte el. A karzatra olyan városok és helyek ábrázolásai kerültek volna, amelyek a magyar művelődéstörténetben kiemelt szerepet töltöttek be.¹⁰⁶ A mennyezet alatti félkör alakú mezőbe a nemzet szellemi

nagykorúságát előkészítő férfiak domborműveit szánta. A programban a romantikus hőskultusz elegendett a nemzet történelmét folyamatos haladásként értékelő szemlélettel. Még Eötvös életében kineveztek egy bizottságot is Horváth Mihály – a neves történész – vezetésével, elkezdődött a gyűjtés, Szkalnitzky Antalt pedig megbízták tervek készítésével.⁸ Eötvös azonban 1871 februárjában elhunyt, így már nem érthette meg tervei megvalósulását. Halála azonban nem okozott megtorpanást, a gyűjtés folytatódott.

1873-ban egy második bizottság állt fel Lónyay Menyhért elnöke alatt. Jelenleg inkább az irodalomtörténetre összpontosító koncepciót határoztak meg (feltehetően maga Ipolyi Arnold beszél-

te le a bizottsági tagokat a művelődéstörténeti ciklusról, a Nemzeti Múzeum ugyanilyen tárgyú készülő falképeire hivatkozva). Az új program előírta, hogy az egyes korszakok jeles írói és tudósai egy-egy központi alak körül legyenek csoportosítva, illetve összesen nyolc mezőt határoztak meg, a rajtuk szerepeltethető alakok felsorolásával. Mintaként Wilhelm von Kaulbach Neues Museum-beli ciklusát, a genti oltár *Adoratio Agni* jelenetét, illetve Raffaello *Disputáját* adták meg. Ipolyit talán az Opera körüli vita készítette arra, hogy maga lásson neki a program kidolgozásának, mivel véleménye szerint az Opera mennyezetképével a nemzeti iskola ügyén csorba esett, amit épp a nemzeti irodalom történetét bemutató akadémiai ciklussal vélt kiküszöbölhetőnek. Az Igazgató Tanács végül az ő elképzelését fogadta el például annak ellenében, amely a nyers természeti erő antik istenét, Prométheuszt tette volna meg az ábrázolások középponti alakjául.³

1886-ban újra felmerült a díszítőfestés szükségessége; ekkor ajánlhatta Lotz Schickedanz Albertet a feladatra. Lotz Károly neve a falképekkel kapcsolatban először 1886-ban olvasható

III/59 ■ Lotz Károly: A Tudomány alakja a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének mennyezetén, 88 888



III/58 ■ Lotz Károly: A Költészet alakja a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének mennyezetén, 1887–1888

a bizottsági jegyzőkönyvekben. Valószínűleg le-
velben megküldött koncepciójának hatására állt
el a bizottság attól a tervtől, hogy több művész
dolgozzon a falképeken, és inkább Lotzot egye-
dül bízták meg a kifestéssel.¹¹⁶ Elképzelése az volt,
hogy a terem két rövidebb falán lévő három-há-
rom falteret egybefoglalja, és az egyes történe-
ti korszakoknak megfelelően osztja fel (közép-
korra, a reneszánsz és reformáció korára, illetve
újkorra). Az emelvény fölötti mezőbe középkori
alakokat szánt Szent István köré csoportosítva,
vele szemben a reneszánsz és a reformáció nagy-
jait Corvin Mátyás körül, a hosszanti falra pe-
dig az újkor kiemelkedő személyiségeit kívánta
megfesteni. A készen kapott koncepció Lotz-
nak talán még részben Ipolyival, majd az ő ha-
lálát követően más bizottsági tagokkal folytatott
együttműködése révén alakult át. A Szent Istvánt
ábrázoló falkép⁸ 1887 novemberére készült el,
majd 1888 áprilisára Schickedanz javaslata és
elképzelése alapján a művész az öt, ablak fölötti
lunettába megfestette a tudományágakat, vala-
mint a mennyezet két nyolcszögletű mezőjének
a Költészetet és Tudományt ábrázoló allegóriáit
(III/58., III/59. kép).

8 -ben kérték fel a második falkép kivitelezésére, amit 1891. december 1-jére teljesített. ³ Az újkort ábrázoló hármaskép sosem készült el. Az 1873-as program és a kész falképek közötti legfőbb különbség az eredetileg meghatározott időrend negligálása: a szereplők ugyanis nem egymást követve, hanem István és Mátyás mint eszmei centrumok körül rendeződnek el (III/60., III/61. kép). Továbbá az újkori alakok nem egy, hanem két falképen, Pázmány Péter és Zrínyi Miklós körül jelennek meg. A mellékalakok átcsoportosításával így olyan személyek is egymás mellé kerülhettek, akiket a valóságban 150–200 év választott el egymástól.

A kortársak közül Keleti Gusztáv művelődéstörténeti vívmányként, Pulszky Károly pedig az Akadémia épületének legkiemelkedőbb műalkotásaiként ünnepelte a kész falképeket.¹²⁶ Noha Pulszky tagadta allegorikus tartalmukat, mégis történelmi allegóriákként értelmezhetjük őket, mivel az ábrázolt személyek szimbolikus tartalommal rendelkeznek: egyes történelmi korszakokat jelenítenek meg.

A díszterem falképein alkalmazott kompozíciós megoldás – vagyis a mellékalakoknak egy központi alak körüli csoportosítása – visszavezethető egészen az antik eredetű „költő és műzsái” ábrázolásokig. ⁸ A típus aztán átöröklődött a középkori hét szabad művészetet megjelenítő műalkotásokra. Ezt az ikonográfiát Raffaello újította meg az *Athéni iskolán*, ahol az egyes tudományágakat azok jeles művelői testesítik meg. ³ Újításai közé tartozott, hogy a művészeteket beemelte az artes liberales közé, mivel kortárs művészek fiziognómiáját kölcsönözte az ábrázoltaknak, ³ másrészt antik típusokat együtt ábrázolt a korabeli pápai udvarban dolgozó humanistákkal, hercegekkel. ³ Az alakok között szellemi kapcsolatot a csoportosítás alkalmazásával teremtett. Az *Athéni iskola* talán egyike a hét szabad művészet utolsó ábrázolásainak, ³³ Raffaello kompozíciós megoldása viszont tovább élt a művészetben. A nazarénusok – különösen Peter von Cornelius – nagyon

fontos szerepet töltöttek be ennek a mintának az elterjesztésében. Egyrészt a Stanzák freskóiban az itáliai művészet általuk legtöbbször becsült korszakának csúcspontját látták, melyben az antik forma és a keresztény tartalom szintézise valósult meg. ³ A tartós hatás másik oka a tiszta művészet iránti olthatatlan vágyuk volt. Peter von Cornelius az új német művészet feladatát abban látta, hogy a napóleoni megszállással szemben a német kisállamokban feléledő nemzeti érzést támogassa, nyilvánosan megjelenítse, állami, illetve fejedelmi feladatokat lásson el, és egyesítő kötelet képezzen a művész és nemzete között.

eneszánsz mintára orneli s is a falképfestészetet hívta segítségül ezen új eszmék kinyilatkoztatásához, hiszen ez az épülethez leginkább kötődő, monumentális festészeti technika, mely a legszélesebb körű nyilvánosságot élvezheti. ³

Nemcsak az *Athéni iskolán*ban megtestesülő elvek, hanem a falkép konkrét kompozíciós megoldása, a csoportosítás elve is tekintélyes pályát futott be a 19. század európai művészetében, részint a lángelme előtti hódolatot megjelenítő képeken, részint a lángelmék gyülekezetét ábrázoló alkotásokon. Ez utóbbiak közé sorolhatjuk a Magyar Tudományos Akadémia falképeit is. Az ábrázolási típus érdekes példáját nyújtották a Bonni Egyetem elpusztult fakultásképei, ahol a középen trónoló női alakok testesítették meg a tudományágakat, mellettük kétoldalt pedig a tudományág művelői jelentek meg.¹³⁶ Paul Delaroche a párizsi École des Beaux-Arts díszterme számára festett félkörívén a középen trónoló Iktinoszt, Apellészt és Pheidiaszt kétoldalt az ókortól a 19. századig terjedő időszak mintegy hatvanhat leghíresebb művésze veszi körül. ³ arl ahlnak az athéni egyetem számára tervezett frízén a tudományok perszonifikációit trónja köré gyűjtő Ottó királyt kétoldalt a görög kultúrtörténet legfontosabb alakjai kísérik. ³⁸ Wilhelm von Kaulbachnak a berlini Neues Museum lépcsőházába készített, elpusztult frízén az utolsó falkép a *Reformáció kora* volt, ahol a központi alak – Luther – körül csoportokba rendezve a különböző korok mintegy



III/60 ■ Lotz Károly: *Szent István és kora. A középkor* című hármaskép középső mezője a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének nyugati falán, 1888



III/61 ■ Lotz Károly: *Mátyás király és udvara. A reneszánsz és a reformáció kora* című hármas kép középső mezője a Magyar Tudományos Akadémia dísztermének keleti falán, 1891

hetvenkét művésze, tudósa, államférfija gyűlt össze.³ A Prince Albert Memorial talapzati frízen minden idők 178 leghíresebb művésze látható. Alfred Stevens és Henri Gervex az 1889-es párizsi világiállításra készített, hatalmas körképén a Franciaországot jelképező szobor köré az évszázad 641 (!) legfontosabb művészt csoportosította. Julius Bergernek a bécsi Kunsthistorisches Museum számára készített mennyezetképén a Habsburg-házból származó mecénások az általuk támogatott művészekről körülveve jelennek meg, a legfontosabb műpártolóval – I. Miksa császárral – a középpontban.

A teljesség igénye nélkül felsorolt példák tükrözik a 19. század azon szemléletét, mely a történelmet és a művészetet egyazon képbe, a világot pedig egyetlen kiállítási épületbe sűrítette.³ Mivel történelmen a legnagyobb emberek leghíresebb tetteit, művészetben pedig a legkitűnőbb mesterek legkimagaslóbb remekműveit értették, így összefoglalásuk megoldhatónak bizonyult. Jean-Auguste Dominique Ingres *Homérosz apoteózisa* című képe érzékelteti talán a legjobban mindemellett a valláspótlékot kereső század egy fontos változását. A felvilágosodástól kezdve Isten helyébe a zseniális művész, a vallás helyébe pedig a művészet lép, mivel a valláshoz hasonlóan örök érvényű igazságokat hirdet, melyeket az egyes korszakok kiváló alkotói újraértelmeznek, aktualizálnak. A művészet tehát a történelmi változás révén közvetíti örökkévaló tartalmait. Ezeknek a maradandó elveknek a példáiként jelennek meg a különböző korok férfijai. Az ilyen ábrázolások közös jellemzője az időnkívülség, az egyes alakok közötti szoros szellemi kapcsolat ugyanis sokkal fontosabb, mint a történeti időrend. Ezek a műalkotások a historizáló attitűd kitűnő példái, mely egy új világkép alapjait igyekezett megvetni korábbi korszakok kiválóságainak szellemi örökébe lépve.

Az akadémiai falképeken Kaulbach ciklusának hatása a kompozíció szellemi súlypontjainak

csendéletekkel való nyomatékositásában érzékelhető, továbbá a Szent István korát ábrázoló jelenet templombelsőbe komponálása is *A reformáció korának* hatására vezethető vissza. A világtörténelmi ciklus nemcsak a motívumok szintjén hathatott Lotzra, hiszen a Neues Museum lépcsőházának sorozata arra kereste a választ, hogyan viszonyul a német történelem a világ történetéhez, míg az Akadémián a kérdés inkább így hangzott: hogyan viszonyul a magyar történelem a Habsburg Birodalom történetéhez? A végeredmény olyan ciklus lett, mely megelőlegezi a századforduló leginkább az *Ezredéves emlékműben* kicsúcsosodó – történelemszemléletét, mivel az Akadémián ábrázolt alakok az országot alapító, gyarapító, megtartó, felvirágoztató uralkodók és jelentős történelmi személyek voltak, akik a századforduló politikai-történelmi kánonjába, a „birodalmi gondolatba is jól beilleszthetők voltak.”¹⁴⁶ A reneszánsz hatás a centrális perspektíva alkalmazásában, a dekoratív kontúrban, a részletek síkhatásában, a többnyire frontális vagy oldalnézetbe beállított alakokban, illetve egy konkrét motívum átvételében is megnyilvánul: a Mátyás korát ábrázoló falkép háttérül Lotz is a tudomány templomát választotta – akárcsak Raffaello az *Athéni iskola* esetében –, melyet a kazettás osztású íves boltozat jelöl. Noha Lotz stílus tekintetében ekkorra már eléggé eltávolodott mestere, Carl Rahl örökségétől, a dekoratív, kemény, biztos vonalvezetésben, az alakok monumentális, ünnepélyes hatásában mégis visszaköszön a Rahl-iskola stílusa. Ugyanakkor semmi drámai pátosz nem érzékelhető a falképeken, nincsenek heves gesztusok. A méltóságteljes alakok nyugodtan időznek a tudomány templomában.

Az akadémiai képek a 19. századi budapesti falképfestészet második szakaszának (1870-es évek vége, 1880-as évek) tipikus példái, melyre jellemző, hogy a politika lassan a szolgálatába állítja a műfajt, és egyre több neostílust vonz magához.⁸

■ MUNKÁCSY MIHÁLY: A RENESZÁNSZ APOTEÓZISA (A MŰVÉSZET DIADALA)

A bécsi udvari építészeti bizottság (Hofbaukomitee) eredetileg Hans Makartot bízta meg az épülő Kunsthistorisches Museum lépcsőházának allegorikus díszítésével. Halála után a munka Hans Canonra szállt volna, ám 1885-ben ő is meghalt. Carl Hasenauer, a múzeum igazgatója ezek után Munkácsyt kérte fel, hogy a mennyezetképet elkészítse. A megrendelő „a művészet diadálát” adta meg témául, melynek végleges kompozícióját ez az riás pann már j l m tatja. A témán a művész 1888-tól folyamatosan dolgozott, ennél jóval kisebb méretű színvázlatokon érlelve azt ki, mielőtt elnyerte a munkásságában kivételes próbatételnek, ám riási megtiszteltetésnek számít, végleges megbízást (III/62. kép).

A helyszíni kupola leendő ívének térbeli illúziójához alkalmazkodó, monumentális vászon már a régi párizsi Salonban is nagy sikert aratott, amit a *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgota* című, hasonlóan monumentális művekkel együtt az 1889. évi párizsi világiállítás nemzetközi nagydíja követett. A reneszánsz allegória vászna alá akkor egy aranyozott táblát helyeztek el francia felirattal, amely a Munkácsy-hagyaték részeként ma is megvan.

A reneszánsz stílusú architektúra ég felé nyitott kupolájában a reneszánsz korszak művészeinek több csoportját, illetve atelier-iket látjuk. Legfőképpen, egy loggia közepén II. Gyula pápa ifjú művészek társaságában tervrajzokat néz, tőlük lejjebb Tiziano egy vászon előtt állva, élő modellek festésére oktatja tanítványait, Veronese egy hatalmas állványon ülve óriásképpen dolgozik, míg a nézőhöz legközelebbi szinten Leonardo, Michelangelo és Raffaello jellegzetes alakjai azonosíthatók, kezükben a művészet attribútumaival. A kupolatér középpontjától, az „égi magasságból” indulva a puttóktól kísért Dicsőség (Gloria) és Hírnév (Fama) géniuszai szállnak alá, kezükben babérfüzér, illetve harsona. A tribünökön nézőket, zenészeket látni, a háttal fekvő női akt feje fölött pedig feltűnik a művész önarcképe is.

Munkácsy templomszerűen kialakított, allegorizál ideálbirodalmának fontos ikonográfiai előzményei vannak. A festőhéroszok együttes ábrázolása, összetársításuk és elhelyezésük az egyetemes kultúra nagy időfolyamában ugyanis gyakran szerepelt a 19. századi múzeumok díszítőprogramjaiban. E témák az európai művészet halhatatlanjait, s velük együtt a művészet örökévalóságát hirdetik. A legismertebb ezek között Peter von Corneliusnak az Alte Pinakothek loggiáit díszítő freskósorozata (1840), amely az itáliai, a német és a francia festészet nagy alakjainak felvonultatása mellett a művészettörténet és a művészetbölcselet festett tablóját is nyújtja, képekben beszélve el a zsenielmélet irodalmi toposzait.³

A bécsi Kunsthistorisches Museum a vele szemben felállított Naturhistorisches Museummal együtt kezdetektől fogva a Gründerzeit és a Ringstrasse egyik legpompásabb kulturális létesítményeként volt elgondolva. Az egymással szövetséges Művészet és Természet eszmétörténeti kettősségének elvét megtestesítő – tehát jelképes üzeneteket hordozó – két intézmény az sztrák sászárság szinte tols dok ment maként bizonyítja e korszak kivételes ambícióit az élet mibenlétének és az emberiség fejlődésének hatalmas szintézisben való láttatására. Ennek megfelelően voltak nagyok az elvárások is, melyek a jelentős állami mecénatúrát élvező művelődésügy és az intézményesített kultúrafelfogás programjaiban az alkotkra hár ltak. Hans anon már Makarttal egy időben, 1883-tól a Naturhistorisches Museum lunettaképein dolgozott, majd – számos tanulmányban továbbfejlesztve azokat – az „Élet körforgása” (*Kreislauf des Lebens*) címmel az épület lépcsőházának nagy mennyezetképén is. Nagy kompozíciójának témája a világot örök mozgásban tartó természeti erők és a sors rejtélyeinek kiszolgáltatott ember harca lett volna. Ezt a Schopenhauer és Nietzsche életfilozófiája révén terjedő, civilizáció-



III/62 ■ Munkácsy Mihály: *A reneszánsz apoteózis*. Nagy kompozíciós vázlat a bécsi Kunsthistorisches Museum főlépcsőházának mennyezetképehez, 1889

kritikus eszmekört kellett tehát az akkor még megfestésre váró „művészetek diadalával” ellenpontosítani. Hasenauer a mindkét épület számára

88 okt. berében megtartott sajtóbeszámoltást ismertette meg a közönséget az eredményekkel és a további tervekkel.¹⁵⁶

A váratlanul meghalt Canonnak a Kunsthistorisches Museumba szánt mennyezetterveiről csak annyi állítható biztosan, hogy „A műveltség diadala a nyers erőszak felett”, avagy „A fény diadala a sötétség felett” témákban haladtak vol-

na tovább; ennek alapkoncepciója már Makart idejében készen állt. A témára vonatkozó írásos megállapodás ismerete nélkül csak valószínűsíthető, hogy a kivitelezésre felkért Munkácsy szabadon alakíthatta tovább az elődei által rögzített univerzális elképzeléseket a művészet eme jellegzetesen századvégi, megváltó erejéről. Az átadás ünnepélyes pillanatáról így szól a híradás. „Az ember átsiet az előcsarnokon és néhány lépcsőfok után a pompás lépcsőházba jut, melyet Munkácsy mennyezetképe zár le, me-

rész perspektívájával még magasabbra boltozva a teret. A császár itt lenyűgözve megállt és néhány pillanatig a pompás látványban gyönyörködött” – írta a *Neue Freie Presse* 8. okt. ber 17-én, amikor I. Ferenc József megnyitotta a Hofm se mot. ⁸ Az épületbelső hatásosságá-

hoz nem is fér kétség. A kettéágaz , széles lépcsőből feltáruló látvány, a teret lezáró és egyben megnyitó, festett kupolaboltozat az idős és nagybeteg Munkácsy életművének betetőzése: az akadémiai, a múzeumi és a művészettörténeti gondolat szintézise.

Városházák, iskolák, áruházak faldekorációi

A század utolsó évtizedeiben nagyszámú falképprogram valósult meg Budapest számos középületében, viszonylag rövid idő alatt. A nálunk új műfajnak számító monumentális falképfestés meghonosítói, Lotz Károly és Than Mór 1873-ra már túl vannak a Vigadó falképein, és a Nemzeti Múzeum nagyszabású ciklusát festik (1868–1876). A múzeumi munkálatokkal párhuzamosan több középület dekorálására kapnak megbízást, és alig fél évtized alatt megfestik az Egyetemi Könyvtár (1874–1875), a lipótvárosi (Markó utcai) gimnázium (1876) és a Múcsarnok (rég i Múcsarnok, 1875–1877) falait. Mindhárom épület az oktatás, a tudomány és a művészet helye, és e jegyben eszmei mondanivalójuk összefügg a Nemzeti Múzeum díszlépcsőházának falain megfogalmazott ideákkal. ormai megoldásaik is egységesek: a programok egy vagy több alapot ábrázoló, allegorikus jelenetekből állnak össze, ezeket kisebb-nagyobb értelmező-nyomatékosító mellékképek kísérik vagy veszik körül, gazdag ornamentális díszítéssel kiegészülve. A kompozíciók rendszerének originális mintája a vatikáni Stanzák ciklusa, de a séma hozzánk bécsi közvetítéssel jut el. Than és Lotz Bécsben, Carl Rahl atelier-jében főleg pompázatos magánpaloták kifestésekor találkozott a raffaellói megoldások alkalmazásával; ezt sajátították el és hozták át Pestre.¹⁶⁰

Lotz és Than közös munkája volt a lipótvárosi (Markó utcai) gimnázium dísztermének nagyszabású, összetett ciklusa. A sorozat a görög és római történelemből meríti tárgyát, és mondhatni, a Nemzeti Múzeum magyar történelmi ciklusának egyetemes tematikájú párja. A gimnáziumban megfestett

nagy méretű pannók¹⁶¹ az antik történelem nagyjait állítják az ifjúság elé. Az eszmei cél – a kor oktatási irányelveinek megfelelően – a növendékek tanítása, erkölcsük nemesítése, a példaképpállítás. Az egyes ábrázolásokat kísérő lunetták tárgya a test edzésére való buzdítás.¹⁶²

Lotz Károly a görög, Than Mór pedig a latin tárgyú képeket festette. Kiemelkedő jelentőségű darab ez utóbbiak között *Traianus buzdító beszéde katonáihoz* és *Cicero beszéde Catilina ellen*, Lotztól pedig *Homérosz apoteózisa* (III/63. kép). Ez utóbbi Ingres híres kompozíciójának hatását mutatja, amelyet a művész párizsi tanulmányútján láthatott 1867-ben.¹⁶³ Ybl Ervin – Lotz monográfusa – ritkán említi Rahlén kívül kortársi hatást. Könyvében mindvégig a nagy klasszikus előképeket sorolja, amelyeket főleg a reneszánsz kiteljesedése idejéből, Firenze–Róma–Velence festőinél talál meg. Ez nem véletlen: a falképek készítőinek-készítettőinek szándékát igyekszik visszakövetni, mert az ezekben az évtizedekben nálunk meghonosodó, előzmények nélküli műfaj hangsúlyozottan a világművészet nagyjaihoz fordult mintákért. A historizáló tendenciák ekkor neoreneszánsz fázisukban vannak, az előképválasztás ezt a stílusbeli igazodást tükrözi.

A korábban felépült, felsőfokú művészképzést nyújtó iskolánk, a Mintarajztanoda mellett, az Andrássy út sarkán¹⁶⁴ 1877-ben megnyílt az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Múcsarnoka – az első olyan épületünk, amely kiállítóhelyiségnek készült. Ezt az intézményt közadakozásból hozták létre; megnyitását az ország művészet iránt érdeklődő közönsége és a művészek évtizedek óta várták. A falképeket Lotz Károly, a Mintarajztanoda tanára alkotta, a ciklus tárgya a művészeti oktatás, és maga a művészet. A lépcsőházban aranyalapú lunettá-

kon a különféle művészeti ágak allegóriái – többek között a *Festészet*, az *Építészet*, az *Iparművészet*, a *zobrászat* stb. – sorakoznak fel ülő nőalakok képében, kifejező attribútumokkal, beszédes testhelyzetekben. Ezeknél érdekesebb az I. emelet folyosója, ahol elvont eszmék ábrázolásai adnak a teljes program egészen belül egy összefüggő rendszert, emlékeztetve a Nemzeti Múzeum hasonló megoldására. A kiindulást az *Összhang*-kép jelenti, ezt követi a *zepség* és párdarabja, a *Valóság*, majd a *Képzelet*. A négy kompozíció alá odaírták a címet, megkönnyítve a befogadói értelmezést. Ezek az alkotások több alakot ábrázolnak, amelyek zsánerszerű, cselekményes jelenetekké rendeződnek. A feladat ihlető ereje, a hely szellemének megfele-

lően Lotzot különösen tetszetős, artisztikus megoldásokra készítette.

Than Mór önálló műve, a Várkert-bazár falfestménysorozata (1878) ismét mitológiai fogantatású együttes. A hely funkciójához igazodva a tematika időtlen felfogású, az évszakokhoz kapcsolódó antik istenek statikus allegóriáiból áll, a mezőgazdasági munkák jegyében.¹⁶⁵ A falfestésre jellemző, sajátosságosan visszafogott kolorit vonzó összhatást tesz,¹⁶⁶ és jól illeszkedik az Ybl-féle neoreneszánsz architektúrába. A munka azonban nem igazán sikeres. E művében Than – Lotz hatására – igyekszik elszakadni a szigorú akadémizmustól, a Rahl-féle formaideál ígézetétől. Ám hiába rajzolja alakjait karcsúra, azok mégsem könnyedek; méltóságukat veszítik egy



III/63 ■ Lotz Károly: *Homérosz apoteózisa*. Az egykori Markó utcai gimnázium díszterme, 1875–1876

mind jellegtelenebbé váló neoreneszánsz stílusban. Ezzel párhuzamosan Than művészi tekintélye csorbul, „tudós festő” rangja kérdésessé válik, a falképfestésben való vezető szerepe az Opera dekorációja alkalmával meg is szűnik.

Az 1881-es évtől kezdődik a főváros hivatalos művészeti pártolása, miután a közgyűlés elfogadta, hogy évente 4000 forintot juttasson a főváros díszítésére. Az első, e pénzből finanszírozott alkotás a Steindl-féle Új Városháza volt,¹⁶⁷ amelynek középponti terét még ugyanebben az évben Lotz Károly munkájával díszítette Budapest városvezetése. A tanácskozási terem karzatán a *Művészet*, a *Közszellem*, a *Tudomány*, valamint az *Ipar*, az *Igazság*, és a *Kereskedelem* allegóriája hivatott kifejezni az egész épület funkcióját.¹⁶⁸

A Terézvárosi Casino (1883) (később Párisi Nagy Áruház, illetve Divatcsarnok) díszterme Lotz kereskedelmi épületek számára készített, allegorikus munkáinak egyike. A kaszinó a civil összefüggések, a társasági élet színtere, díszterme ezeknek biztosít reprezentatív, neoreneszánsz-manierista környezetet.¹⁶⁹ A mennyezeten *Budapest fő- és székesfőváros apoteózisa* (III/64. kép), egy trónoló nőalak mint nagyszabású városallegória, amelynek előképe Ybl szerint Velence város Paolo Veronese alkotta allegóriája a Palazzo Ducaléban. Az itáliai mintára kialakított, dúsan aranyozott terem falképciklusa közvetlenül az Operáé előtt készült, és Lotz többek között itt kísérletezte ki a nézőpont megváltoztatásának festői fogásait. A mennyezeti kompozíción trónoló, falkoronás nőalakot kissé oldalra fordítva, erősen alálátásos, hátradóló távlattal látjuk, horizont alatti képsíkkal. A háttér a magánpaloták falain már kikísérletezett, fényteli, felhős égbolt. A mester a főfigura körül a kompozíción S alakban megcsavarva az *Ipar*, a *Mezőgazdaság*, a *Kereskedelem*, a *Közlekedés*, a *Közművek* és a *Bőség* szimbolikáit alakjait helyezte el. De az összkép inkább eklektikus; a mellékfigurák neoreneszánsz sajátosságokat mutatnak, realiztikus elemekkel. A kíváncsú népies elemet az oldalfalakon Feszty mesterségallegóriái képviselik.

A budapesti falképfestészet az 1880-as években felívelő szakaszában van, a falképek ma-



III/64 ■ Lotz Károly: *Budapest fő- és székesfőváros apoteózisa*. Az egykori Terézvárosi Casino díszterme, 1883

gasrendű ideológiai alapját adó eszmei és morális tartalom az ország európai rangjának, Nyugat felé orientálódásának gondolatát érvényesíti. A Terézvárosi Casino mennyezetének és a Keleti pályaudvar vonatfogadó csarnokának (Központi Indóház, 1884) kifestése után a középületek közül hátra van még a Kúria és a Parlament nagyszabású ciklusa – a millenniumi idők növekvő állami reprezentációjának bizonyosságai.

■ A KECSKEMÉTI VÁROSHÁZA NAGYTERMÉNEK FRESKÓI

Hatalmas életművének utolsó évtizedeiben Székely Bertalan elsősorban az épülő főváros és a vidék új intézményeinek díszítésére szánt falképmegbízásokon dolgozott. Az 1880-as évek végétől Lotz Károly mellett ő vált a legjelentősebb magyar freskótervezővé és -kivitelezővé; a hazai művészetben elfoglalt helyén, tanári és művészi pályafutásának érdemén túl ezek a munkák biztosították számára a megbecsült pozíciót. Egyházi és világi feladatokat egyaránt teljesített; a kecskeméti városházára vonatkozó megbízása utolsó – kivitelezett – világi munkájának tekinthető.

1894-ben – rövid ideig tartó hivatala idején – Eötvös Loránd vallás- és közoktatásügyi miniszter körlevélben intézett felhívást a magyar közintézményekhez, hogy helyi vonatkozású történelmi jelenetek és személyek képzőművészeti megörökítésével járuljanak hozzá a millenniumi kiállítás sikeréhez. Ez a felhívás egybeesett az épülő kecskeméti városháza ³ díszítésének szándékával, ezért a város közgyűlése elhatározta, hogy a dísztermet történelmi képekkel dekorálják. A helyi millenniumi bizottság olyan témát keresett, amely mind a városhoz, mind az ezredévi ünnepekhez szorosan kapcsolható. A városatyák a pusztaszeri gyűlés és az alpári csata jeleneteit választották, mivel mindkét helyszín Kecskemét közelében található, s így a magyarság őstörténetéből vett eseményként egyrészt köthetők lennének a városhoz, másrészt az ezeréves múlt kezdőpontját reprezentálhatnák. Az t bbit azonban, mint „véres, dúló csata”¹⁷⁶ emléket, nem találták illőnek a közgyűlési terem hangulatához. Annál kézenfekvőbbnek tűnt az egykori pusztaszeri események megörökítése, hiszen a terület akkoriban Kecskeméthez tartozott. A város tulajdonában lévő legeltető pusztaság emellett – s ennek különös aktualitása volt – már néhány évtizeddel korábban Árpád vezér kultuszának színhelyeül szolgált. Kecskemét „keletkezése a honalapítás koráig fölnyúlik” – mondta Kada Elek polgármes-

ter az épületet megnyitó beszédében. ⁸ A kezdetekre utaló történelmi ábrázolás mellett Ferenc J zsef portréját szánták a terembe, mint az elmúlt ezer évnek a jelen időkre utaló mozzanatát.

E program azonban nem maradt változatlan, miután a kecskeméti bizottság 1895 tavaszán Budapesten tárgyalta a Képzőművészeti Tanács tagjaival, akiktől arra vonatkozólag kértek tanácsot, melyik magyar művészt kérhetnék fel a cikl s megfestésére. Székely Bertalan neve csak ekkor merült fel, vele ezután haladéktalanul felvették a kapcsolatot. A kecskeméti városi levéltár őrzi a művész április 22-én kelt levelét, ⁸ amelyben a kiind lásnak szánt ábrázolásokat a terem adottságainak ismeretében módosította és kibővítette.

Székely ikonográfiai programja a pusztaszeri gyűlés ábrázolástechnikai szempontból jellegtelen kompozíciója helyett a vérszerződés jelenetét, illetve az ezzel szemben lévő falra – az uralkodó portréja helyett – az 1867-es koronázás jelenetét javasolta. A két történelmi tárgyú kompozíció közé pedig – a korábban felvetődött kisebb történelmi jelenetek ⁸ helyett – a magyar történelem jeles személyiségeit képzelte el hármas tagolású architektúrában, stilizált motívumokkal díszített háttér előtt. Levelében több lehetséges szereplő nevét, illetve az ezek csoportosítására vonatkozó elképzeléseit is megadta. A teljes nemzeti múlt reprezentálásának ⁸ a világos célja volt ez: a kezdetet jelentő régebbi idők, illetve a jelen egy-egy jelentős eseménye között felsorakozó történelmi személyiségek teljes korszakokat, a magyar történelemnek a múltból a jelenbe tartó ívét kívánták bemutatni.

A terem fő dísze a *Vérszerződés* jelenete (III/65. kép). A vérszerződés az ősmagyar történelem egyik közkedvelt motívuma már a reformkortól kezdve, igen erős szimbolikus tartalmakkal, amelyek a magyar nép ősiségének és eredetiségének kontinuitására vonatkoztak. ⁸³ Ábrázolási hagyományként Johann Nepomuk Geiger *A hét vezér hűségét esküszik Álmosnak* című kompozíciójá-

ra utalhatunk vissza.⁸ A korszakban jelen lévő pogány-keresztény (Árpád–István) ideológiai és ikonográfiai kétpólusosság csak részben befolyásolta Székely témaválasztását. A kecskeméti *Vérszerződés*-koncepció esetében nem annyira a két kultusz közötti – a politika által determinált – állásfoglalásról van szó, amely a művészi kifejezést is értelmezhetővé tenné; az ezer évet megjeleníteni szándékozó ikonográfiai program sokkal inkább a helytörténeti adottságokból fakadóan reflektál a pogány magyarság mitikus régmúltjára.⁸

A *Vérszerződéssel* szemben látható *Koronázás* egészen másfajta „történelmi” kompozíció (III/67. kép). Míg a *Vérszerződés* t. lajdonképpen történeti írásművekből mint forrásokból táplálkozó narratív-illusztratív múltábrázolás, addig a koronázás jelenete kortárs eseményről szóló beszámoló. Székely Bertalan ugyanis tudósítóként vett részt a koronázási ceremónián (III/66. kép).¹⁸⁶ Tanúskodik erről az a négyrét hajtott papírdarab,⁸ amelynek egyik felén írás,

másik felén a koronázás gyors vonásokkal felvázolt jelenete látható, s amelyet Székely nyilván a helyszínen rögzített, hogy mintegy harminc évvel később szinte változtatás nélkül fogalmazza meg újra az akkori jelenetet. Ez többek között arra utalhat, hogy a koronázás jelenete voltaképp a kortárs események reprezentánsa volt, ahogyan azt akkoriban más művészek is felfogták. Ezen a kompozíción Székely tulajdonképpen portrékat festett, a részt vevő személyek hitelessége különösen fontos volt neki; „tudósítása” így még hitelesebben felelt meg a látott valóságnak. A koronázás ceremóniájának ábrázolása egyébként nála, amint kortársainál is, Ferenc József szimbolikus megjelenítésére szolgált, amely párhuzamot teremtett a honfoglalás és az aradkodó között.⁸⁸ Látható tehát, hogy az ezeréves történelem két végpontjaként ábrázolt esemény között komplex történeti összefüggések húzódnak meg, amelyek egybeesnek részint a helyi adottságokkal, részint a művész koncepciójával. A magyarság első évezrede Székely falképén Ár-

III/65 ■ Székely Bertalan: *Vérszerződés*. Kecskemét, Városháza, 1897



III/66 ■ Székely Bertalan: *Koronázás*. Vázlat, 1867

pád honfoglaló tettével indul, a második évezred kezdőpontján pedig – mintegy „második Árpád” gyanánt – Ferenc József áll.⁸

Különösen érdekesek a történelmi személyek ábrázolásai, amelyek mindeddig kevés figyelemben részesültek. A művész ezekben további történeti összefüggéseket bont ki, s ezeket levélben is kifejti. A portrénak szánt, egész alakos ábrázolások hármas csoportokban állnak; a figu-

rák olykor túlnyúlnak a számukra adott kereten. Ugyanúgy, mint korábban a Vajdahunyad várához készült, meg nem valósult vázlatokon vagy a Mátyás-templom falképein is, az ornamentális motívumok szinte szőnyegszerűen takarják be az így síkká tett hátteret. A művész más freskóciklusain is megvan ez a tendencia, a választott téma dekoratív felfogása. A kecskeméti városháza kapcsán gyakran hangsúlyozzák, hogy a *Vérszerződés* síkra vetített, stilizált, frízszerű jelenetével Székely az épület szecessziós stílusára reagált. Fokozottan igaz ez az egész alakos figuraszorozatra, amelyben a művész formai szempontból is rácsatlakozott a Lechner-féle magyar népi motívumkincsből kibontakoztatott szecesszióra. Ebben hangsúlyosan követik őt Roskovich Ignácnak a budavári királyi palota Szent István Terméhez készült majolikaképei, illetve azok kartonjai, amelyek a Székelyéhez rendkívül hasonló módon, környezetükből kiemelve, architektúrába állítva ábrázolják az Árpád-házi királyok és szentek alakjait.

III/67 ■ Székely Bertalan: *I. Ferenc József koronázása*. Kecskemét, Városháza, 1897

A privát szféra (villák, paloták) festészeti dekorációja

Lotz Károly magánmegrendelésre készült falképei néhány kivétellel megsemmisültek, a legtöbb a második világháborúban. Ybl Ervin örök érdeme, hogy a háború előtt e sorozatokat odaadó részletességgel leírta, így Lotz munkássága jórészt rekonstruálható. Az alábbiakban az ő írásai alapján tárgyaljuk az elpusztult műveket.

Lotz 12 évet töltött Bécsben, mielőtt 1865-ben mestere, Carl Rahl halála után végleg hazatért. 1858-tól a császárvárosban részt vett professzora nagyszabású falképmegbízásainak kivitelezésében, elsősorban a Ringstrassén sorra emelkedő Hansen-féle neoreneszánsz magánpalotákban. Olyan technikai tudást és munkakultúrát szerzett itt, hogy hazatérve – tanuló társával, Than Mórral együtt – honosítani tudta a falképfestészet európai műfaját a magyar fővárosban. Than csak középületeken dolgozott, míg Lotz folyamatosan kapott megbízásokat magánmegrendelőktől. E privát megbízások a késői korszakába lépő magyar historizmus különös vonulatát képezik.

Magyarországról Lotz 1863-ban kapta első falképmegbízását Erdődy Gyulától, a vörösvári (Rotenturm, Ausztria) kastély 12 lunettájára. A munkát a kastély építész, Wéber Antal, Lotz húgának férje közvetítette számára, így mintegy családi segítséggel indíthatott el itthoni karrierje. E korai képeggyüttest nyolc különféle tárgy körű, valamint a négy évszakot ábrázoló puttósorozat képezi, mitológik s-allegorik s felfogásban. A l netták mind-mind a Rahl-műhely antikizáló-idealizáló produktumai: súlyos, neoreneszánsz-akademizáló formavilág, rajzosság, erős, mély színek jellemzik.

Pesten ekkor kezdett kiépülni a mágánnegyed a Nemzeti Múzeum körül, ahol arisztokratáink a kiegyezés után reprezentatív otthonokat építettek maguknak. A főrangú megrendelők hazai erőket kezdtek foglalkoztatni, vagyis hasonló folyamat játszódott le ekkor Pesten, mint egy évszázaddal korábban Bécsben, amikor is az osztrák művészek kiszorították az addig ott működő olaszokat. A jelenség egyik nem alábecsülendő oka, hogy a magyar mesterek honoráriumai lényegesen alacsonyabbak

voltak külföldi kollégáikénál, és a belső dekoráció terén Lotz személye kapóra jött.

A főváros első nagyszabású privát falképsorozata 1864-ben Károlyi Alajos palotájában, a mágánnegyed legrangosabb részén, az egykori Esterházy utcában valósult meg, antik mitológiai tárgyban. A megbízás kezdeményezője a gróf, akinek a felesége Erdődy lány volt. Az antik mitológia ismerete – nem megkülönböztetve görög és latin változatát – a korban az általános műveltség része volt, képzőművészetünk mégis ritkán élt vele. Az ókori tárgy a zsendülő magyar művészetben nehezebben befogadható, kozmopolita jellegével idegenül hatott, és mindvégig idegen is maradt. Ám diadala Lotz életművében feltartóztathatatlan volt, és a liberálisabb gondolkodók a Nyugattal való azonosulást, a felzárkózás lehetőségét érezték benne. Lotz Károly mindvégig hű maradt hozzá, aminek egészen gyakorlatias oka az volt, hogy nem szívesen foglalkozott a konkrét tematikával; mint ismeretes, a programok kialakítását a középületek esetében Thanra hagyta. A magánpalotákban a bőséges ikonográfiai választékot nyújtó antikvitás gazdag világa, a belőle táplálkozó művészettörténeti tradíció szabad felhasználása kézenfekvő megoldásnak látszott. Lotz gondolkodás nélkül alkalmazhatta az ismert festői toposzokat, amit megrendelői is szívesen fogadtak. Ettől csak egyes esetekben, a megrendelő kívánságára, kisebb megbízásai során tért el.

A Vigadó és a Nemzeti Múzeum elkészülte után, az 1870-es években Lotz sorozatos megbízásokat kapott a privát szférából is. Az évtized munkái közt kiemelkedő jelentőségű volt 1874-ben Liphay Albert báró palotájának dekorálása olajfestésű pannókkal, amelyeken mesterünk a teljes Olümposz, a 12 főisten ábrázolására vállalkozott egy reprezentatív program keretében, melynek középponti témája Raffaello Villa Farnesina-beli kompozíciója nyomán alakult. Az akadémiai szépségideálnak megfelelő alakok kellemes összhangban voltak Ybl neoreneszánsz architektúrájával, miközben megállapítható, hogy a festő stílusa változott: figurái karcsúbbá, könnyedebbé, természetesebb mozgásúvá kezdtek válni, és a kolorit is világosabb lett. Felerősödött Moritz von Schwind finom, kecses alakjainak hatása, különösen a bécsi Opera falképeinek formavilága, beértek

továbbá a korábbi párizsi tanulmányút tanulságai, ahol is Lotznak látnia kellett a két sikeres szalonfestő, William-Adolphe Bouguereau, de még inkább Paul Baudry divatos aktjait. Mindez beépült festőnk formálódó egyéni stílusába, így a Lipthay-palotában már felszabadultan alkalmazhatta a mezítelenséget, amit az antik tematika indokolt is, és amittől korábban még tartózkodott. Ez nem a gyakorlat hiánya volt – Rahl iskolájában mezítelen női modelt is állítottak –, inkább az, hogy a pesti közönség látáskultúrájába az aktfestészet még nem épült be.

A mágnásnegyed egyetlen, szinte egészében fennmaradt, a közelmúltban pedig új, reprezentatív középületben elhelyezett³ képciklusa a gazdag fehérnemű-kereskedő, Ádám Károly emeleti szalonja számára készült 1876-ban. Ennek láttán elmondhatjuk, hogy a polgári megrendelők ízlése nem különbözött az arisztokratákétól, legfeljebb annyiban, hogy azokénál gazdagabb programot igényelt. Az Ádám-palota belsejét Ybl Ervin Budapest egyik „legnemesebben kiképzett” emlékének mondja. A nagyvonalú ciklus két fő alakja Apollón és Bacchus, ám nem természetük ekkoriban filozófiai-eszmetörténeti közhelyé lett ellentéte a festői tárgy, hanem inkább Ámorral való kapcsolatuk, vagyis a szerelem és a művészetek eszmei összetartozása. Lotz első alkotói periódusában kompozícióinak legfőbb rendező elve a szimmetria és a centrális perspektíva, mint a harmonikus megjelenítés biztosítékai. Falképei arany alapra készültek, az alakok a képsíkkal párhuzamosan tűnnek fel, és plasztikusak, talajhoz kötöttek. Mint tudjuk, Lotz szobrászként indult, és ez az irányultság mindvégig érezhető alkotásain. A Rahl-iskola bővölete lassanként eltűnt: a művész kísérletezni kezdett a levegős háttérrel úgy, hogy először csak kombinálta azt az arany alappal; a teljesen természetes környezetre csak később váltott át ez az egyébként nagyszerű tájfestő. Az évtized végén, 1879-ben tűnik fel az életműben először egy gazdag természeti környezetbe helyezett sorozat, feltehetőleg régi megrendelője, Erdődy István kívánságára. Itt a tematika is egyedülálló: a neoreneszánsz homlokzatú nyaraló-kastélyba középkori jelenetek sora került – *Lovag-játék*, *Szarvasvadászat*, *Sólyomvadászat* és *Halászat* – a megrendelő „sportsman” ízlésének megfelelően.

A fenti sorozatoknak különös jelentőséget ad, hogy több részlet megfogalmazása már az Operaház látványát előlegezte meg. Az áttörés az 1880-as években következett be, amikor Lotz falképein feltűnt az alulnézeti perspektíva, a síkot elhagyó képszerkesztés, a mozgó képátló. Ybl tanúsága szerint az operai kupolát közvetlenül megelőzően, 1882-ben a Landauer Ferenc József illatszer-kereskedő villájában, az első emeleti loggia két oldalfalán az alakok háttere egy valószínű lepel volt, a mennyezeten pedig felhős, kék ég előtt amorettek repkedtek. Az Opera után a falképsorozatok mennyezetre kerülő darabjai már mind alulnézetűek, mint a Saxlehner-palotában megalkotott pompázatos mű is. A palota művelt nagypolgár tulajdonosát, Saxlehner Andrást a kelenföldi Hunyadi keserűvíz tette gazdaggá, aki a reprezentatív lépcsőházba gyógyvizekkel és a fürdéssel kapcsolatos sorozatot rendelt, amelyet Lotz a maga stílusában „antikizált”. Ez a munka az életmű talán leginkább épségben maradt ciklusa, amelynek kiemelkedően szép darabja a lépcsőházi mennyezet *Négy évszak* allegoriája. A kompozíció álló téglalap formájú, az alakok elrendezése barokkosan hátradőlő, súlypontjuk a talajhoz közelít. A festői eszközökkel megfogalmazott felhős ég csak a kompozíció felső harmadában érvényesül.

Lotz Károly ezt követően új kihívásokkal szembesült. Az eddigi kellemesen megszokott, romantikus és neoreneszánsz architektúrákat felváltotta a neobarokk és a neorokokó. Ez további változásokat eredményezett festőnk művészetében: egyéni stílusának az 1880-as évek végén igazodnia kellett az építészeti divatokhoz, és ez habitusának igazi kibontakozását hozta. Károlyi István gróf és Wodianer Albert báró palotáinak kifestése⁸⁸ -ben és 1889-ben már új törekvésekről szól. A Károlyi István-palota neorokokó architektúrájában Lotz pazarul díszített belsőekkel találkozott, és a táncterem mennyezetére, tükrök, aranyozott stukkók luxuskörnyezetébe festette bele kedvenc szereplőjét, Bacchust mint a színjátékok, illetve Venust mint a szerelem istenfiguráját, míg a Wodianer-palotába a művészetek allegóriái és a Múzsák kerültek. A továbblépés a Saxlehner-palota mennyezetéhez képest nyilvánvaló volt. Mindkettő gyűrűs körkompozíció, körben látszatarcitektúrával, középen megnyíló

éggel. A Károlyi-palota megoldásával, úgy tűnik, Lotz sokat küzdött, amit fennmaradt vázlatai tanúsítanak. E vázlatokon a teljes felületet benépesítő figurák egy része még a felhőkön mint „talajon” jelenik meg, ám a centrum alakjai szabadon lebegnek. A Wodianer-mennyezeten a talajt ugyancsak felhőtömegek képezik, a csoportok kevésbé kötetlenek, mint a Károlyi-vázlatokon, a gravitáció kétségkívül érvényesül. Mivel a kivitelezett Károlyi-mennyezetéről eddig nem került elő képi emlék, nem tudjuk, mennyit változott a vázlatokhoz képest, és hogyan viszonyult a Wodianer-féle megoldásokhoz. Ybl szerint e művein Lotz a barokk, sőt a rokokó illuzionizmusát virtuóz rajztudással érvényesíti.

A nagy változás 1897-ben, a mester itáliai útja után következett be. Lotz ekkor a műveivel gyakran kapcsolatba hozott Giovanni Domenico Tiepolo velencei falképeit tanulmányozta, aminek hatása látványosan Károlyi Sándor gróf bérpalotájában tűnik fel e kritikus évben. Itt Aurorának, a hajnal istennőjének mítosza jelenik meg, ahol is a mennyezet színben és formában eltér minden korábbtól. A figurák legtöbbször súlytalan, szabadon lebeg, és itt-ott félénken áttöri a megadott kereteket. A kavargó felhők

elmosódó foltjai festői hatásúak, köztük barokkosan futtatott fénysávokkal, a figurák ugyanakkor továbbra is rajzosak. Aurora a fény születésének istennője, így Lotz vázlatai is a mítoszhoz igazodnak, erőteljes, kontrasztos fényjátékokkal.

Végül a Lánczy Leó rokokó szalonjában épen fennmaradt, 1898-ban készült ciklusról kell szólni. A kompozíciók Lotz érett stílusát mutatják. Kedvelt témái sorozatán Bacchus, Venus, Ámor és Psyché, a Három grácia jelenik meg, sokadszor ismételve. Szigorúan szerkesztett, tempera hatású, rajzos festmények ezek élénk, derült és világos színekkel. Ez a sorozat visszalépés az illuzionisztikus törekvésekben, amit talán a falképek függőleges falakon elfoglalt helye magyaráz. A lebegés festői megoldása azonban az egyes medaillonok különféle attribútumokat hordozó szárnyas puttóalakjain alkalmazva így is meggyőző.

Lotz magánpalotákban kivitelezett ciklusai életművének – és a magyar művészetnek – kimagasló esztétikai értéket képviselő darabjai, az egykori Budapest világvárosi rangjának ékes bizonyágai. E sorozatok tényleg datosan historizálóak, az aktuális, mondán európai falfestészet általános színvonalán.

■ PÁLLIK BÉLA: APOLLO SZEKERE WALDSTEIN JÁNOS EGYKORI KASTÉLYÁBAN

A 19. század második felében magánmegrendelésre készült falképekről szólva a kutatás kizárólag Lotz Károly munkásságát vizsgálja, s ebben Ybl Ervin 1938-ban megjelent Lotz Károly-monográfiájára támaszkodik. Újabb művészek és falképek bevonása ebbe a témakörbe nehéz, ugyanis a 20. század során az egykori főúri és nagypolgári otthonok belső dekorációi jórészt megsemmisültek. Noha a század második felében több festőnk is vállalt murális megbízásokat, írásos dokumentáció, fényképfelvétel híján azok nem értékelhetők. A korabeli enteriőrfelvételek, folyóiratok illusztrációi és leírásai sem minden esetben szolgálnak jelentős adalékkal, mivel azok hangsúlyja inkább a berendezésre, az enteriőr egészére esik, mint a falképek témájára.

Míg az állami megbízások esetén általában az épület rendeltetése határozza meg a dekorációs programot, addig a magánpaloták és kastélyok esetében a koncepció magától a megrendelőtől származik. A téma kiválasztásakor lényeges szempont ezért annak személye, műveltsége, ízlése, illetve családjának a múltban elfoglalt társadalmi pozíciója, közéleti szerepe. Ybl monográfiája e tekintetben sem teljes: a megbízókról általában keveset közöl. Említi például Lotz Károly első megbízóit, Károlyi Alajost és feleségét, Erdődy Fannit, de arról nem ejt szót, hogy mindketten jelentős műértők is voltak. Károlyi Alajos 1864-ben az Esterházy utca 40. szám alatti pesti palotájának kifestésével bízta meg Carl Rahl magyar tanítványát, aki a palota előcsarnokát Guido Reni római Casino



III/68 ■
Pállik Béla:
Apollo szekere, 8
Waldstein János egykori
kastélya, Várpalota

Rospigliosi-beli mennyezetfreskójának szabad felfogású másolatával díszítette.¹⁹⁶ E barokk műalkotás felhasználására a magyar főúri körökben találunk még példát. Károlyi Sándor szintén pesti, Lotz által 1897 körül kifestett palotájában,⁸ illetve a képzőművészetek terén igencsak jártas gróf Waldstein János várpalotai kastélyának könyvtárszobájában.

1871-től Waldstein a Pauler Tivadar vallás- és közoktatásügyi miniszter által életre hívott Országos Képzőművészeti Tanács első elnöke volt, de állami intézményekben vállalt szerepei mellett kortárs művészek bőkezű mecénásaként is ismert. Patronáltjai közé tartozott Pállik Béla bécsi és müncheni tanultságú, kiváló festő, akit gyakori témaválasztása miatt később „birkapiktor” gúnynévvel illették. Pállik mindössze

24 évesen, két év bécsi akadémiai képzés után kapta a feladatot a várpalotai kastély díszítésére, amelynek újjáépítését egy szerencsétlen tűzeset követően, Ybl Miklós tervei alapján végezték el 1863-ban.

A falfestmények legnagyobb része a második világháborúban elpusztult, az első emeleti könyvtárszoba mennyezetére készített kép azonban fennmaradt. A *Budapesti Hírlap* 8. okt. ber. 28-i száma arról írt, hogy Waldstein Munkácsy Mihály festőt bízta meg kastélya könyvtárszobájának díszítésével. Az 1898. november 1-jei szám teljes terjedelmében közli a hamis hírre felháborodottan reagáló Pállik Béla levelét,³ amelyben részletesen beszámol a kastély dekorációs programjáról és arról, hogy annak kivitelezését nem Munkácsy, hanem ő végezte el 1869

és 1871 között. Eszerint a gróf a könyvtárszoba mennyezetére a még ma is látható előképnek, Guido Reni Casino Rospigliosi-beli *Aurora*-freskójának másolatát (III/68. kép), az oldalfalakra Waldstein János első felesége, Zichy Mária Terézia, továbbá apósa, Zichy VI. István és felesége, Franziska Anna Starhemberg portréját szánta, a lépcsőházba pedig Martin Ferdinand Quadal bécsi rézmetsző, portré- és állatfestő művei után készítenő vadászjeleneteket.²⁰⁶

Az ismert műalkotások másolása ekkor a képzőművészeti oktatás támogatott és elvárt gyakorlata volt; írásaiban többek között Pulszky Ferenc is szólt erről. A fontos művek tanulmányozására, illetve technikai tudásának finomítására másolás révén Waldstein János is biztatta pártfogoltját, Pállik Bélát. Erről tanúskodnak azon levelei, amelyekben konkrét műalkotások másolatát rendelte meg tőle honorárium fejében, és amelyekben a festés, rajzolás terén is jártas gróf kritikai megjegyzésekkel illette a fiatal művész elkészült munkáit.⁸ A várpalotai kompozíció megtervezésének folyamatát részletező levelezés is fennmaradt a festő hagyatékában. Az ovális mennyezeti alaprajz csupán az eredeti mű redukcióját bírta el, amelyen Apollo a négylovas aranszekeret hajtja, körülötte a Hórák a szárnyas Génuszus által vezetve, felhők között haladnak. Pállik a mitológiai alakok, a drapériák és a háttér megfestésében híven ragaszkodott az előképhez, amely a római mennyezetképről a gróf birtokában lévő metszet és fényképfelvétel formájában állt rendelkezésre. A mitológiai alakok menetét a gróf és a festő közös invencióval egy látszatarchitektúra mögött képzeltek el, mely megismételte a kastély ovális tornyának kívülről látható ballusztrádjait. A menet linearitását a négy lo részletes kidolgozásával és arányaik megnövelésével kívánták fokozni, s a Reni által alkalmazott neoklasszikus formát (quadro riportato) barokk illuzionisztikus ábrázolással váltották fel. *Aurora* alakját teljesen elhagyták a kompozícióról, noha levelezésükben a készülő munkára mint *Aurora*-kompozícióra hivatkoznak. Pállik Béla festői

tehetsége a kvadriga megformálásán mérhető le, amelyhez – a *Budapesti Hírlap* közölte levél szerint – több lótanulmányt is készített.

A 19. században nagy népszerűségnek örvendő freskómotívum klasszikus mitológiai témája jól illeszkedik a neoreneszánsz stílusban felújított kastélyhoz. Waldstein János az európai, egyetemes értékeket hordozó neoreneszánsz építészeti stílus híve volt, amelyről a Magyar Tudományos Akadémia palotájának tervezésekor publikált írásában is kifejtette nézeteit. A neoreneszánsz stílusban felépült palota belső és külső dekoratív elemei, a főhomlokzaton elhelyezett Apollo–Minerva-tondók és a Díszterem allegorikus nőalakjai is a Parnasszust, illetve a tudományok és a művészetek templomát hívatottak megidézni. Az összefüggés nem lehet véletlen. Köztudott, hogy a palota harmadik emeletére tervezett Esterházy Képtár Pestre szállításának lebonyolításával őt bízták meg, majd az elhelyezés után az első év(ek)ben Gustav Kratzmann mellett továbbra is önkéntes alapon felügyelte a Képtárat.³

A Magyar Tudományos Akadémia épületének stílusvitájában való részvételén kívül nincs bővebb ismeretünk Waldstein esztétikai nézeteiről; a kutatás mindeddig nem bukkant művészetelméleti jellegű írásaira. A kulturális és közügyekben viselt szerepei, a közgyűjtemények gyarapításában való közreműködése azonban arra mutat, hogy a Pulszky Ferenc által képviselt eszméket követte. Eszerint az egyetemes művészet híres kincseinek magyar közegben való megjelentetése az ő felfogásában is kívánatos volt.

Waldstein azonosult a Pulszky által kijelölt úttal. Erről tanúskodik, hogy 1869-ben, egyiptomi utazásáról hazatérve egy rendkívül értékes sztélével gazdagította a múzeumot, illetve 1871-es londoni útja során közreműködött a görög szobormásolatok megrendelésében: kapcsolatban állt Domenico Brucciani szobormásolat-készítővel és Henry Cole-lal,²¹⁶ a South Kensington Museum első igazgatójával, akinek kezdeményezésére a *The Convention for Promoting Universal Reproductions of Works of Art for the*

Benefit of Museums of All Countries létrejött. Köztudott, hogy a múzeumok gyűjtési körébe a szobormásolatok mellett a klasszikus metszetyűjtemények és a műtárgyfényképek egyaránt beletartoztak. Az Aurora-kompozíció, amely az egyik legtöbbet másolt, átdolgozott, felhasznált ábrázolási típus volt, 1869-ben három, különböző időszakban készült metszetyváltozatban a londoni South Kensington Museumba is eljutott, és pedig Alexander Dyce gyűjteményével.⁸ Nem meglepő, hogy Angliában oly nagy számban terjedtek a népszerű műalkotások sokszorosított változatai, ugyanis nem csupán a művészek okulására szánták őket. Elterjedésüket és felfelvőpiacukat az a 18. században megjelent diskurzus is ösztönözte, amelyet kiadott munkáiban Jonathan Richardson kezdeményezett. Véleménye szerint a gentlemanek számára rendkívül hasznos a műremekek másolása, a koncentráció, az elmélyült munka ugyanis elősegíti a nagy mesterek műveinek megértését, később pedig azt, hogy a connoisseur morális, etikai és vallási kérdésekben is építhessen e tudásra. A művészetekben való gyakorlati jártasságot Richardson tehát az alapműveltség részének tekintette.

A másolás a hölgyek körében is elterjedt gyakorlat volt; a számukra sokáig elérhetetlen professzionális képzés híján a család birtokában lévő vagy metszetekről ismert műalkotások ennek révén épültek be látáskultúrájukba. Az erre

alkalmas helyiség is egyre jellemzőbbé válik az angol építészeti térszervezésben, és létrejön az ún. drawing room, amely a magyar szakirodalomba nem szűszerinti fordításban, hanem inkább „fogadószobaként” került át. A drawing room részletes leírását találjuk Robert Kerr *The gentleman's house; how to plan english residences, from the parsonage to the place* címmel 1864-ben megjelent könyvében. A szerző megjegyzi, hogy sok esetben a drawing room egyben zeneszobaként, képtárként vagy könyvtárként is funkcionál.³ A Londonhoz közeli Hertfordshire-ben a 19. század elején épült Ashridge House 1855–1863 között, neoklasszikus stílusban felújított rajzolószobájának (drawing room) dekorációját Lady Marian Alford számára Matthew Digby Wyatt építész és művészettörténész tervezte meg, mennyezetére pedig ugyancsak Reni *Aurora*-freskójának hű másolata került. A várpalotai kastély könyvtárszobája tehát Lady Alford reprezentatív, ugyanakkor visszavonulásra is alkalmas drawing roomjának e kettős funkcióját hordozta. Waldstein János 1862-ben a londoni világkiállításra látogatott, így nem elképzelhetetlen, hogy a befejezéshez közel járó kastélymunkálatokat személyesen is láthatta, vagy talán ismerhette Wyattet, aki többek között az 1851-es londoni világkiállítás titkára, a cambridge-i egyetem professzora volt, és Pulszky Ferencsel is kapcsolatban állt.²²⁶

■ HISTÓRIA ÉS ALLEGÓRIA – A TÖRTÉNELEM SZÍNREVITELE

„A történelmet kell festenünk. A történelem körünk vallása – csakis a történelem időszerű.” Wilhelm von Kaulbach híressé vált mottója nem csupán a monumentális feladatok ellátásában oly sikeres német festő ajánlata a képzőművészeti akadémiák műfaji rangsorának élén álló tematika elmélyítésére, hanem egy új korszak jelmondata is. A 19. század meghatározó ízlése visszhangzik benne a történelem mindenhatóságának esemény-

ábrázolásokkal, allegóriákkal történő esztétikai közvetítésére.⁸ Ez a törekvés a névadója a művészettörténeti historizmusnak is, amelyen a magyar szakirodalom általában e század utolsó harminc évének akadémiák uralta stílustendenciáit, valamint az egyetemes művészet korábbi korszakokból átvett, állandósult formajegyeinek deklarált pluralizmusát érti.

A „történet-bölcsészeti irány” – ahogyan Keleti Gusztáv hazai környezetben emlegette – a magyar közélet olyan befolyásos szereplőinek korai eszmélkedését segítette, amilyen például Trefort

Ágoston – Eötvös József – Szalay László 1848-as emigráns köre volt, éppen Kaulbach közelében. A század második felében az egyetemes történelmi tárgykör kifejezési lehetőségei Európa-szerte megsokszorozódtak, miközben rangos egzisztenciát biztosítottak itthoni festőink, szobrászaink legjavának is. Kibontakozásukhoz az erősödő állami mecénatúra és a Bildungsbürgertum régi felzárkózási törekvései egymást kiegészítve nyújtottak támaszt, s készítették elő befogadásukat az intézményesülő nemzeti kultúra utolsó harmadában.

A „historizálás geszt sa azonban amint a Ibach ars poeticája jelzi – nem csupán a művészet ügye volt, s időben is túlnőtt a fent megjelölt művelődéstörténelmi határokon: inkább szellemi gyökerekből táplálkozó, összeurópai jelenségként tartható számon a 18. század vége óta. Ekkortól fogva ugyanis a *történetiség* elve „a világlátás külön módjává” lett, miközben az iránta való érdeklődés különböző nemei között állandó és szoros kölcsönhatás állt fenn. „Romantikus művészek a történetíráshoz fordultak témákért, [...] igazolandó a kulturális újjászületésre irányuló próbálkozásait. [...] Egyes tudományok pedig, különösen a geológia és a biológia, olyan eszmékbe és fogalmakba merültek, amelyeket addig rendszerint csak a történetírás használt. [...] A Kant utáni idealisták körében a történetiség [...] szolgált szervező kategóriaként a későbbi hegelianusok között, akár jobb-, akár baloldaliak voltak.”³

A művészet a francia forradalom után tehát különösen a történelembőlcsellel szövetkezve osztozott abban a felismerésben, hogy az emberi létezés hatalma alatt tartó idő a földön mindennek: birodalmak, államok, nemzetek, népek, kultúrák létrejöttének, intézményeknek, vallásoknak, erkölcsöknek, szokásoknak, társadalmi mozgásoknak, írásműveknek és műalkotásoknak egyaránt csakis rájuk szabott, különös megjelenési formát adott. Az ismeretelméleti paradigmaváltás Johann Gottfried Herder nevéhez köthető: tézisei perspektivikus jelentőségűek voltak az addig egységes, egyetemes és az emberiség morális üdvét mintegy „tanítómesterként” szolgáló Történelem fogalmi lebontásában. „Bizonyos tekintetben tehát minden emberi tökéletesség nemzeti, szék láris, és ha egészen pontosan szemügyre vesszük, individuális”³ hangzott

a tétele már -ben (*Az emberi művelődés újabb történetfilozófiája*). Az időláncolatból színre lépő, történelmi alakzatokra Herder mint új tapasztalatok ígéretes forrására, mint „teremtő” individualitásokra tekintett, amelyek csakis önmagukban, egyszerűségük belső erőiben rejtik lényegüket.³ „Földünkön minden létrejön, ami létrejöhet rajta, részint a hely fekvésének és szükségleteinek megfelelően, részint a kor feltételeinek és lehetőségeinek, valamint a népek vele született vagy kialakult karakterének megfelelően. Helyezzétek az eleven emberi erőket meghatározott tér- és időbeli viszonyok közé a Földön, és megkapjátok az emberi történelem valamenynyí változását” – tanította munkásságának hosszú éveig írt, összefoglaló művében (*Eszmék az emberiség történetének filozófiájáról*, 8³³).

Az ember összetett, nembeli-társas természetének e leírása jelentős elmozdulás volt a kulturális antropológia tárgyaivá tehető, tapasztalati világok felé az ész és a normatív eszmények uralta, klasszikus századvégen: a História korábbi absztrakciójától és annak transzcendentális rendszereitől³ a többes számban elgondolható *történelmek* felé nyitott utat. A herderi alapvetés értelmében ezek a történelmek nem ismerhetnek el maguk fölötti mércét, s az egyes népek sem lehetnek mércéi egymásnak. Ha létezhet egyáltalán állandóság a történelemben, azt Herder éppen a különféle nemzetek időbeli kibontakozásában véli megragadhatónak. A nemzetek mármint önmagukért valóan, sőt organikus egészként lépnek színre, lelki-szellemi adottságaik sajátosságai (Eigentümlichkeiten) révén, amelyek fenntartják őket az időben. Létük dinamikus és vitális, lélekkel és élettartalommal rendelkeznek, növekednek, fejlődnek, elhálnak – akár csak az egyes személyek. „Egyáltalán, csodálatos és különös az, amit a népek genetik s szellemének és jellemének nevezünk. Megmagyarázhatatlan és kiolthatatlan: egyidős a nemzettel, egyidős az országgal, ahol a nemzet lakozik.”³ A herderi filozófia genetikus-történelmi aspektusa ez, amely hatásában igen messzire mutat. A „Geist/Genius/Seele des Volkes”, „Geist der Nation”, „National-charakter” már nála is sok jelentésárnyalatú fogalomcsalád, hogy azután majd a különféle nemzetfelfogások és nemzetviták centrumába kerüljenek.²³⁶

Am Herder koncepciójában az önálló léttel rendelkező egzisztenciák eme kontinuumának mégiscsak van univerzális távlata; egymás mellett virágzó és egymás felé forduló kultúrák sokaságában elhozhatja bolygónkon az emberi lényeg kiteljesedését. Ez a humanitás ismert eszménye: az egyedi képességek kimunkálása képzés, művelődés, tanulás révén – végső soron az emberi lehetőségek nemzetenkénti, fokozatos kifejlesztése. A tökéletesedés folyamatának Herder szerint előre kell mutatnia, s a történelem minden cselekvő szubjektumát közös kötelékkel kell egymáshoz fűznie. „Építkezés ez, amelyet folytatni kell [...] az emberiség fizikailag, erkölcsileg és politikailag egyaránt örökösen előrehalad, és célja felé tör. ³ [Kiemelés az eredetiben.]

Herder hagyatékát a neves társadalom- és politikatörténész, Isaiah Berlin a populizmus, az expreszszionizmus és a pluralizmus meghatározó eszméihez kötötte. Ezek együttes előfordulása – ahogyan értékeli – szakításhoz vezetett a felvilágosodás legfőbb morális, történeti és esztétikai tanításaival. Az első eszme az egyén odatartozását hirdeti a születésével adott népcsoporthoz és annak hagyományvilágához, ami nem más, mint a történetileg kialakult emlékek összessége. Birtoklásában a népcsoport tagjai oly módon osztoznak, hogy közben önmagukat is megvallhatják. A második eszme azt deklarálja, hogy az emberi művek minden neme valamiképpen közöl. A kultúra javai eszerint mint kommunikációs formák élnek és hatnak: a társadalom szereplői e formák elsajátításával, ezek révén fejezik ki a külvilághoz és egymáshoz való viszonyukat. Végül a harmadik eszme azt hirdeti, hogy a kultúrák és értékrendszerek lehetséges száma végtelen, hogy mindegyikük egyenrangú a többivel, s velük összemérhetetlen. ³⁸ Mindhárom herderi eszme az adott kollektíva gondolkodását, tudáskészletét elraktározni képes nyelvben összpontosul: a nyelv tudja leginkább egy hagyományközösség egész „génuszát” megjeleníteni, mivel az mintegy lenyomata az országnak, népének és történetének. ³

A Wilhelm von Humboldt által továbbfejlesztett historikus nyelv-, idő-, nemzetszemlélet és humanitásezmény a tudás általános diszpozíciója lett a technicizálódás korszakába lépő Európában, s különösen a Németországtól Keletre eső régiókban

vált a tudás és alkotóképesség friss evidenciáinak foglalatává. Az új éra immár a különféle tudásmin-ták és kulturális tradíciók összegyűjtését, rendszerbe foglalását, vagyis a mind teljesebb körű önmegismerés programjait rótta minden népcsoportra, adott esetben létük kérdésének, „nemzetsorsnak” aposztrofálva az azokon való munkálkodás sikerét. Mind a szellemtörténeti, mind pedig a természettudományos felfogások a fejlődés, haladás, felzárkózás, végső soron természet és történelem viszonyát járták körül egészen a századvégig, a civilizációkritikák felléptéig. Az érlelődés–kibontakozás–elhalás metaforájába sűrített, szerves fejlődés Herder-féle, genetikus doktrínájának másik, következményes kijelentése maradt mindeközben, hogy történeti alakatok, nemzetek nem csupán keletkezhetnek, hanem el is pusztulhatnak e két instancia uralma alatt. „Végül, az általunk bejárt földszáv tapasztalataiból arra következtethetünk, hogy minden emberi mű esendő, és alig néhány nemzedéknyi idő múltán a legjobb berendezkedés is terhessé válik. [Kiemelés az eredetiben.]

A fennmaradás titka mármost ismét csak a múlt-hoz fordulás, az ősi állapotoktól máig vezető út felderítése. A nemzeti lét a historista látásmódban sohasem lehet független az idők homályába veszett, ezért megvilágítandó erőktől, amelyek egyben a jövőt is előkészítik. A történelem fonalát visszakövetni Herdernél és a korai historizmus más képviselőinél (Wilhelm von Humboldt, Jacob és Wilhelm Grimm, Friedrich Schlegel) annyit tesz, mint az eltelt évszázadok-évezredek értelmének birtokába jutni, s azt bölcsen a mához igazítani. Ez az álláspont voltaképp a saját időig elvezető magyarázat gyanánt választja ki a történelem egyes epizódjait és megőrzendőnek ítélte, egyéb tárgyait a kollektív emlékezet számára. Ezekre a motívumokra fűzi fel múltból szóló elbeszéléseit, országleírásait, szájhagyományát, vallásának nyomait, mítoszait stb. az irodalom és a művészet minden nyelvén, teszi ápolásukat a kultúra magas-tos ügyévé vagy egyenesen állami programmá. A 19. század értelmiségi elitje voltaképp tartós önértelmező-hermeneutikus erőfeszítések révén alkotta meg a nemzeti történelem, nemzeti hős, nemzeti jelleg, nemzeti táj, nemzeti hagyomány, nemzeti szokás, nemzeti ízlés, nemzeti régiség, nemzeti irodalom,

nemzeti művészet stb. ideologikus képzeit és nyelvi konstrukcióit, hogy azok szellemi-tárgyi bőségében saját identitására leljen.

A sokarcú história és a historizmus tehát a művészeti stíluson túlmenően volt gondolkodásmód, eszme, eszmény, tanítás, gondolati rendszer, módszer, ideológia, hit, érzület, élmény egyszerre. A mai tudásszociológia irányzatának egyik elindítója szerint a historizmus „élet-totalitás” a modern kori Európában, az eszmetörténész szerint pedig a történeti megértés módszertana.³

Térnyerése igen jelentős volt a 19. századi Magyarországon is. Noha a historiográfia intézményesülése nálunk csak a kiegyezés után következett be, a „történelem” kifejezés a század közepétől fogva tudatos nyelvhasználatban fonódott össze a nálánál sokkal régebbi „natio” képzetével. A hazai tankönyvek 1848-ig feltárt történeti narratívái – ahogyan egy nagyszabású tudománytörténeti szintézisből ki-

rajzolódik –, a „nemzeti” jelző jegyében formálódtak és formálták a nemzettudatot már a századközép előtt. A történetírás eme historistává alakulásának eredményeképp állt össze „a kortársi elvárások tartalmi, nyelvi és koncepcionális szempontjai szerint nemzetinek felfogott magyar történelmi mester-narratíva is, amelyet mind az önmaga érvényét nem megkérdőjelező, évszázados historiográfiai hagyomány, mind pedig a bontakozó kritikai történetírás „forrásokon nyugvónak” ismert el és autorizált. Mint tudjuk, mindez párh zamosan zajlott a magyar irodalom nagyvelbeszéléseinek²⁴⁶ születésével.

A kiegyezés utáni időszak magyar történeti festője már egy magát esszenciálisan önazonosnak valló, egységes politikai aktorként fellépő nemzet, illetve egy őt megtestesítő állam kiépítésének várakozó légkörében dolgozott, s témáinak háttérében a történeti tudás korábban már felhalmozott, tekintélyes korpusza állt. Munkája során – akár önálló

III/69 ■ Morelli Gusztáv Zichy Mihály után: Az – –es szabadságharc allegóriája. Az Aradi vértanúk című albumból, 1891



III/70 ■ Morelli Gusztáv Zichy Mihály után: Az Alkotmány allegóriája. Az Aradi vértanúk című albumból, 1891



III/72 ■ Munkácsy Mihály: *Honfoglalás. Vázlat*, 1892

a honszerző népnek van *saját* nemzetisége, a többinek egyedül *kölcsönzött, ráruházott*.³ [Kiemelések az eredetiben.]

Az ettől jelentősen eltérő felfogást az irodalomtudomány eminensen tartja számon. A historizmus nyomdokain járó és Herderhez sok szállal kötődő Pulszky Ferenc ugyanis már korai publicisz-

tikájában mint szerves *emlékezetközösségre* tekint a nemzetre: „A’ múlt az, a’ mi a’ jelenben összeköti az ivadékat, a’ közös emlékezetek, a’ közös história. Ez a’ legerősebb kötelék, ezért szeretjük a’ magyart, mert érti gondolatainkat, mert tisztelettel emlékezik szent Istvánról, mert fénylik szeme ha Hunyadról szól, ’s akaratlanúl is Mohács névénél felsohajt,

III/73 ■ Ligeti Antal: *Trencsén vára*, 8

– mert érzi a ’ magyar nóta ’ komoly búját, mert szereti azon alkotmányt, melly alatt őseink éltek, melyet vérökkel védelmeztek, mellyet, századok óta módosítgatván, mindig elevenen megtartottak, ’s megkövesülni nem hagytak” írja 838-ban az Athenaeum lapjain, a múlt megőrzendő tárgyairól szólva. A kollektív emlékezet nála fölébe magasodik „a nemzetet konstituáló többi elemnek, beleértve a nyelvet is” – olvassuk a nemzeti költészet és a 19. századi irodalomkritikai gondolkodás nagyszabású összefoglalásában.²⁵⁶

Pulszky a *nemzeti régiség* kiterjedt fogalmának jegyében csatlakozott a népköltészethez és a néphagyományhoz, amelyben a nemzet eredeti kulturális állapotainak a nyomait még fellelhetőnek vélte. Ugyanez a régiségérték a nemzet tagjait összekötő kohéziós erőként rokonítja őt Erdélyi Jánossal, Henszlmann Imrével, Ipolyi Arnoldddal, Rómer Flórisssal, s ez szervezi akadémiai programmá 1847-ben e régiségek minden nemének ápolását is. „Ha a hazafiak figyelme régi műemlékeinkre fordítatik, még igen sok mentethetik meg az elenyészéstől, soknak

pedig legalább az emlékezete óvthatik meg a feledéstől. [...] Mindenekelőtt szükséges levén az e rendhez tartozó, habár immár enyésző félben levő, *emlékek létezéséről* tudomást bírni [...] legyenek azok templom-, vár- vagy egyéb régi épületek, vagy olyaknak maradványai, kő faragványok, bármely durvák vagy roncsoltak, s akár önállóak, akár régi épületek részei.”⁸

Az emlék, emlékezet, emlékezés, emlékmű terminusait a történelmi idő pusztító voltának historikus tapasztalata állította születőfélben lévő magyarországi diszciplínáink (műemlékvédelem, művészet-történet) középpontjába. A történeti festő egészen a század végéig az így kijelölt úton jár: a múlt nagy motívumait az utókor színe elé hozza, annak horizontjára emeli (III/73. kép), (III/74. kép).²⁶⁰ Műve ennek során aktális tartalmakkal, jelentésekkel telítődik, amelyek révén a kortársaknak szóló értelemközvetítés végbemegy. „A történelem tudománya nem teljes; híján van egy médiumnak, amely közvetlenül érzékelhetővé és szemléletessé teszi igazságait.”²⁶¹ Ez hárul tehát a művészetre.



III/74 ■ Bihari Sándor: Zsigmond király fogadja Ulászló lengyel királyt a nagyváradi székesegyházban. Vázlat, 1896

■ THAN MÓR: KUN LÁSZLÓ A MARCHFELDI CSATA UTÁN AZ ELESETT OTTOKÁR FIÁT A TÖBBI FOGOLLYAL EGYÜTT ÁTADJA HABSBURG RUDOLFNAK

Ezzel a terjedelmes, elbeszélő címmel nyújtotta be Than Mór 1870-ben festményvázlatát, „a kiegyezés és a dualizmus történelmi előképét”²⁶² a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által meghirdetett történelmi képpályázatra (III/75. kép).²⁶³ A témát a legfontosabb esemény az ausztriai Dürnkürst (Dürrenkrut) és Jedenspeigen közötti területen (a Morvamezőn) zajlott le 1278. augusztus 26-án, s egyszerre három uralkodó számára vált sorsdöntővé.

E napon Habsburg Rudolf és IV. László magyar király egymással „oltalmi és támadási szövetségben” győzelmet arattak Přemysl Ottokár felett, aki ott életét vesztette. Az összetűzés előzménye, hogy a tatárjárás miatt legyengült magyar felet a hosszasan tartó belviszályok, a cseh felet pedig a né-

met-római császárválasztásért folytatott küzdelem kötötte le, míg Németországban egy ideje már a területi szétesés, tartományokra töredezés folyamata zajlott. 1273-ban – egy hosszabb interregnum után – a tehetősebb német választófejedelmek végül nem a legnagyobb tekintéllyel bíró Ottokárt, hanem Habsburg Rudolfot ültették a trónra, aki a csehek által korábban meghódított területeket²⁶⁴ fegyverrel szerezte vissza. „Ezzel létrejött az a birtokbázis, amelyen a magyar történelemben később oly fontos szerepet játszó ausztriai Habsburgok hatalma alap lt.”²⁶⁵ Ottokárt 1276-ban a birodalom ellenségének nyilvánították és kiközösítették, s amikor két esztendő múlva Bécs ellen indult, az erőviszonyok itt, Morvamezőnél végleg eldőlték.

III/75 ■ Than Mór: Kun László a marchfeldi csata után az elesett Ottokár fiát a többi fogollyal együtt átadja Habsburg Rudolfnak. Vázlat, 1870



Pályaművázlata a festőt ugyan nem juttatta díjhoz, ám megbízást kapott, hogy nagyszabású történelmi jelenetét nagy méretben is kidolgozza (III/76. kép). Két esztendő múlva e „bevégzett” változattal Than már újabb pályázaton indulhatott. A Képzőművészeti Tanács 1873. március 31-én kihirdetett döntése értelmében elnyerte vele a kétszáz aranyas jutalmat, s művét a Nemzeti Múzeum megvásárolta. Óriásvászna a vesztés fél halálának drámai pillanatát ragadja meg. A krónikák szerint percekkel korábban történhetett, hogy Ottokár már nem a győzelemért, hanem a méltó halálért küzdött, míg lova össze nem esett alatta. „Emerbergi Schenk Berthold és Mährenbergi Szigfrid, ausztriaiak mindketten, a földön találták őt, sisak és páncél nélkül, melyeket kóbor katonák leszaggattak róla. Nyakába mártották láncsaikat, s midőn utóbb tizenkétezer

halott közül Rudolf parancsából szekérre emeltették, holttestén tizenhét seb találtatott.”²⁶⁶

Magát az eseményt – szép példaként a történelemértelmezés mindenkor nézőpontfüggőségének – más-más erkölcsi üzenettel és jelentéstartalmakkal ruházta fel az utókor, amit Bécsben, Pesten, Prágában született művek sokasága tanúsít. Az osztrákok Franz Grillparzer *Ottokár király tündöklése és bukása*²⁶⁷ című drámája és Pyrker János László (I/108. kép) *Rudolph von Habsburg* (*Rudolphias*²⁶⁸ című eposza nyomán a Habsburg uralkodó nagylelkűségét, az ellenféllel szembeni „pietas” antik erényét tartották benne paraboliztik snack és akt alizálhatnak. A birodalmi patriotizmus kedvelt hőiséhez további legendák fűződnek, miszerint nemcsak megkerestette és felravataloztatta a ruháitól és fegyvereitől megfosztott Ottokárt, hanem – példás kegyelettel –

III/76 ■ Than M r Kun László a marchfeldi csata után az elesett Ottokár fiát a többi fogollyal együtt átadja Habsburg Rudolfnak, 83



saját köpenyét terítette annak tetemére.²⁶⁹ A csehek sújtó vereség ugyanakkor egy addig sikeres ország és egy ígéretes történelmi nagyság végétét jelentette; a dürnkruti csata az ő felfogásukban az elpusztult cseh nemzeti királyság szimbóluma lett. Végül, az eseménytörténet harmadik elágazását jelentő magyar részvétel a Habsburg-házzal való tartós sorsközösség régmúltba nyúló kezdetét, „a kiegyezés és a dualizmus történelmi előképét” testesítette meg a nemzeti emlékezet kitüntetett helyeit kereső, 19. századi Magyarországon. A narratívák közös vonása azonban, hogy a küzdő felek mindegyikét a patrióta szellemű kollektív tudat őrzi, s építi köréjük így vagy úgy a honszerzés-honvesztés felemelő, illetve tragikus kultuszát.

Győzelme ellenére IV. László maga is ellentmondásos alakja a magyar történelemnek, sőt e látványos győzelem megítélésében sem egységesek forrásaink. Uralkodása idején – ahogy Szalay László összegzi – „zsivány országnagyok” raboltak és sanyargattak tömegeket mindenfelé, osztva a király „féktelen vigalmaiban”. A keresztény tanításokat nehezen befogadó, szilaj kunok és a „kun szabadsággal” eltelt magyar urak garázdálkodásai – úgymond – gyásszal töltötték el a magyar hazát. A morvamezei csatát követő évben Lászlónak pápai nyomásra meg kellett erősítenie esküjét, hogy az egyház jogait és a szent királyok törvényeit megtartja és megtartatja a kun vezérekkel is, akiknek birtokjogait is igyekezett rendezni. A kései század ítélete eltékozoltnak találta az ottokár felett aratott diadalt is, mondván: annak hasznát csak a katonai tekintetben gyengébb felkészültségű, ezért a magyar haderőre támaszkodó Rudolf király látta. „Ha László udvarában egyetlenegy férfiú találkozott volna, ki a’ nemzet véréért a’ nemzet’ érdekével felméri, akkor a’ magyar kormány maga szabhatja magának hatalmas segédeért a’ díjt – állítja a századközép tekintélyes történésze.

Hogy a morvamezei csatával a Habsburg-ház jövőbeli felemelkedése indult meg, s ebben őt egy vele egyenrangú nemzet katonai helytállása támogatta, további népszerű szerzők nyomatékoi

sítják és vésik majd folyamatosan a köztudatba. 1867-hez közeledve ez a meggyőződés szerves része lesz a magyar állam történelmi megalapozása és legitimitációja körüli érvrendszernek. Horváth Mihály előadásában: „Rudolf ez úttal kevés segédet nyerhetett a német fejedelmektől; ellenségén mindazonáltal, ki az ütközetben maga is elesett, a magyarok segédelmével teljes diadalt nyert, mely által a habsburgi ház fényét és hatalmát maradandólag megalapította.”³ J. K. M. r. pedig így ír: „Rudolf Lászlót hitta segítségül, és László seregei szövetségbe Rudolf kisded csapatával legyőzték Ottokárt. Rudolf koronát nyert a csatában, Ottokár életét veszté. És most mind László, mind Ottokár birodalma Rudolf utóda alatt van egyesítve. Az idő gondolkodik.” A történetek ideologikus tömörítésével a „nemzet mesemondója” a historikus felfogás egyik lényegi aspektusát tette láthatóvá: a történelem értelmes és átlátható voltába vetett hitet. A história sajátos rendje eszerint abban „manifestálódik”, hogy a múlt fonala a jelenig vezet: ami a mában zajlik, annak magyarázatát az előzmények rejtik. A Morvamező ennek megfelelően tartogat üzenetet a cseh fél számára is. Minthogy a hatalom ott és akkor nemcsak királyuk, hanem annak leszármazottai számára is elveszett, immár oda a reményük is „a monarchia hárompólusúvá alakítására” – vagyis a cseh kiegyezésre.

Noha Than nagyszabású képe szerepelt az 1873-as bécsi világkiállításon, igaz lehet a vélekedés, hogy a 19. században nehezen vált népszerűvé. A korábbi, drámai hangolású hőskultuszuknak itt egy statikusabb, szelídebb, racionalista változatáról van szó: a politikai megbékélést propagáló dualizmus képesített narratívájáról.²⁷⁶ A napjaink történelemfilozófiai érdeklődését érzékenyen leképező, posztmodern kiállítási trendek azonban felismerték benne a historizáló szemlélet és az akadémikus művészi tradíció késői, de plauzibilis találkozásának hatékony médiumát: a „csatakép” jelentésrétegeibe egykor belekódolt és a későbbi olvasatok révén termékenyen kontextualizálható, sokrétű tartalmat.

■ SZÉKELY BERTALAN: ZRÍNYI MIKLÓS KIROHANÁSA

A 16. századi török–magyar háborúknak – Buda 1541. évi bevétele, illetve az egri vár megvédelése (1552) mellett – az egyik legnagyobb korabeli nemzetközi visszhangot kiváltó hadi eseménye Szigetvár ostroma és bevétele volt. I. Szulejmán szultán 1566 augusztusában vette ostrom alá a szigetvári várat, melyet Zrínyi Miklós várkapitány és katonái védtek. Bár szeptember 7-én hajnalban meghalt a szultán, a törökök továbbfolytatták a közel egy hónapja tartó ostromot. Zrínyi és megmaradt katonái ugyanazon a napon kitörték a lángokban álló várból, s a törökökre rontva hősi halált haltak.⁸

A férfiakkal együtt harcoló szigetvári vitéz nő története – melyet kötetünkben Peter Krafft *Zrínyi kirohanása Szigetvárból* (I/95. kép) című festményének leírásában mutattunk be – az ostrom évében keletkezett krónikás ének óta hagyományozódott tovább. A 19. század első felében a magyar nyelvű folyóiratok, tankönyvek, ismeretterjesztő kiadványok révén itthon is közzismertté vált. A történettel magyarul először 1816-ban találkozunk,⁸ s 1833-ban felkelt a *Regelő* című irodalmi lapban is.⁸ Az ostrom során „minden vitéz oldalán az ő felesége, vagy leánya férjfi ruhában” jelent meg – olvashatjuk egy későbbi, a „nép számára” írt történelemkönyvben,⁸ s a férjruhába öltözött, fegyvert ragadó szigetvári „nők és szüzek” történetét két másik, tudományos igényű monográfia is ismertette.⁸³

Zrínyi Miklós és katonái kirohanásának képzőművészeti ábrázolásaiban a 19. század elejéig nem találkozunk a férfiakkal együtt harcoló nő(k) alakjával, ám az utolsó ostrom legismertebb feldolgozásán, Peter Krafft 1825-ben elkészült nagy méretű festményén (I/95. kép) a várból kirohanó katonák között már feltűnik egy asszony. A férje mellett harcoló vitéz feleség megjelenik továbbá a Krafft festményének hatását mutató, az 1820–1830-as években készített sokszorosított grafikákon is. A katonáktól búcsúzó nők és gyermekek

először Szeder Fábíán *Uránia Nemzeti Almanachjának* illusztrációján (1828) tűnnek fel, közöttük Zrínyi felesége, aki a valóságban egyébként nem volt a várban az ostrom idején (III/77. kép).

Székely Bertalan *Zrínyi Miklós kirohanása* című festményén⁸ (III/78. kép) a nőalakok kiemelt szerepet kaptak, ahogy az asszonyok voltak a főszereplői Székely 1867-ben készített *Egri nők* című munkájának (II/64. kép) is. Ez utóbbi téma ikonográfiai hagyományában azonban – mint a műalkotás kötetünkben található leírásában látjuk – a 17. század óta jelen volt a nők ábrázolása. Annak okát, hogy Székely a szigetvári ostrom megfestésekor is hangsúlyos szerepet

III/77 ■ Leander Russ – Johann Neidl: *Zrínyi Miklós búcsúja családjától*. Illusztráció az *Uránia Nemzeti Almanachb* 1, 8 8



adott az asszonyoknak, a történeti és irodalmi hagyományokban kereshetjük, illetve a festőnek a női élet érzelmi mozzanatai, a férfi–nő kapcsolat, a családi viszonyok iránti érdeklődésében.

A témával Székely – mint egy fennmaradt vázlatán olvasható megjegyzéséből megtudjuk – már 1863-ban foglalkozott. A ceruzával és lavírozott szépiával készített, 100×150 milliméteres vázlaton a festő „pap – haldokló s ágya” megjegyzése mellett a következő szöveg olvasható: „ez márciusból 1863 jó csirájának tetszett.”⁸ Egy másik vázlaton is olyan ténamegjelölések szerepeltek, amelyekkel a két évtizeddel később elkészült festményen már nem találkozunk: „pap utolsó kenetet osztva”, illetve „váló a haldoklót”.²⁸⁶ Bár nem tudjuk biztosan, hogy ennek a ceruzavázlatnak a hátoldalán látható nőalak és síró

kislány a Zrínyi-festményhez készült-e, elképzelhető, hogy a nők már ekkor is szerepet kaptak a kompozícióban.

Egy datálatlan színvázlat hátoldalán olvasható, sajnos csak töredékesen megmaradt szavak – „öreg nő”, „ölelkező har[cos]” – nagy valószínűséggel már a végleges kompozíció egyes elemeire találtak.⁸ Ezeken a vázlatokon az alakok még alig ismerhetők fel, csupán a képek bal oldalán bontakozik ki Zrínyinek a kapu előtt álló, karját fel-emelő figurája.

Elképzelhető, hogy a kompozíció átalakulásában, vagyis az utolsó kenetet osztó pap és a haldokló ábrázolása helyett a nők és gyerekek küzdő szerepének hangsúlyosabbá válásában közrejátszott, hogy 1876-ban megjelent Szamosközy István történeti munkájának latin nyelvű kiadása.

III/78 ■ Székely Bertalan: *Zrínyi Miklós kirohanása*, 8 88





III/79 ■ arl ahl *A cimberok ütközete*. Vázlat, 1864

A szerző ebben részletesen leírja, hogyan könnyörög több nemes nő, köztük néhány anya keservesen jajveszékelve, térdre omolva férjéhez, hogy harcolhasson a törökök ellen, s hogy gyermekeiket pajzsként maguk elé tartva hogyan indulnak azután harcba.⁸⁸ A szigetvári vitéz nők toposzána ez a változata nagy valószínűséggel a velencei születésű, az 1570–1580-as években Erdélyben és Lengyelországban udvari történetíróként tevékenykedő Giovanni Michele Bruto azóta elveszett kéziratából került át Szamosközy István, illetve Bethlen Farkas történeti munkájába.⁸ A kegyetlen jelenetet ugyanakkor Székely nem ábrázolta. Ahogy az *Egri nők* című festményén is tudatosan törekedett arra, hogy a férje halálát megbosszuló asszony „nőies maradjon”, a *Zrínyi kirohanásán* is csak a búcsú fájdalomát jelenítette meg: a férjébe kapaszkodó, térdre omló asszonyt és a gyereket, a már harcba indult férfi után kétségbeesetten kiáltó anyát s az őt átölelő két gyermeket. Itt is feltűnik ugyanakkor a vitéz nő motívuma: a kompozíció közepén egy asszony harcra készen

emel fel egy kardot. A kép jobb szélén álló fiatal nő is elszántan, sírás nélkül tekint párjára.

Ez a szelídebb, e femisztik s ábrázolásm d egyébként nem volt kizárólagos a korszak képzőművészetében. Míg Székely tudatosan elkerülte a honvédő harcok végszüksége idején a történetírók által is többnyire legitimált, sőt követendő példaként említett női kegyetlenség bemutatását, mestere, a bécsi Képzőművészeti Akadémia professzora, arl ahl *A cimberok ütközete* című, 1865 körül készült festményén, mely a rómaiak és a kimberek között a Kr. e. 101-ben lezajlott csatát ábrázolta, kíméletlenül festette meg, amint az ellenséggel szembeszálló asszonyok gyerekeiket – hogy azok ne kerüljenek rabszolgaként a támadók kezére megölték, majd magukkal is végeztek (III/79. kép).

Székely 1879-ben – a *Vasárnapi Ujság* beszámolója szerint – már biztosan dolgozott a festményen. 1879 és 1884 között számos vázlatot készített, melyek közül az egyikkel 1883-ban elnyerte a Műcsarnok történelmi festészeti pályá-

díját, az Ipolyi-díjat. 88 -ben még dolgozott a monumentális festményen, melyet először 1885-ben a Műcsarnokban – ahogy a korabeli kritika nehezményezte – egy félreeső, szűk helyen állítottak ki. Az újságíró hangsúlyozta, hogy bár a festményen „a hazaszeretet, a hősiesség tragédiája oly megrázó erejű”, Székely nem annyira a történeti esemény, mint az utolsó útjukra induló várvédők és szeretteik közötti érzelmi kapcsolat bemutatására törekedett. A képnek ezt a tartalmi vonatkozását emelte ki ekfráziszában Dalmady Győző költő is *Zrínyi Szigetvárt*. (Székely Bertalan festménye az országos kiállítás) címmel:

„Kép van-e előttem, vagy szörnyű valóság?
Nyitják a várkaput. Zrínyi szól: Utánam!
Egy harcos ott viszi a vezér zászlóját...
A hősök indulnak, halálra elszántan.

Hajh, csak indulnának, de a hitves karja
Ezt itt nem ereszti: még egyszer ölelje!
A gyermek is eljött, menni az se hagyja:
Még egy csók ... e nélkül elkárhoznék lelke.

Azt ott szeretője tartóztatja vissza,
Amott meg az anya hű szive reped meg.
Könnyű bátran halni százazrekkel víva,
Nehéz hátrahagyni ennyi drága lelket...”³

■ BENCZÚR GYULA: VAJK MEGKERESZTELÉSE (SZENT ISTVÁN KERESZTELÉSE)

A kiegyezéssel részleges önállóságot nyert magyar állam egyik első nagyszabású megrendelése Benczúr Gyulától Vajk (Szent István) megkeresztelésének jelenete volt.

Az Eötvös József által 1869-ben kiírt történelmi képpályázatot ugyanis ő nyerte, e kompozíció 1870-ben készített vázlatával (III/80. kép). A díjnyertes munka bal oldalán a keresztvíz alá hajoló, ragyogó fehérbe öltözött Vajkot látjuk Adalbert püspökkel és kíséretével, a középtérben Gézát és Saroltot a trónuson, jobb oldalon pedig a pogány papság képviselőit. Két, egymást időben követő és egyben opponáló vallás képviselőinek találkozása ez: az evangélium szellemét hirdető keresztény egyházé, illetve a szomszédos nyugati birodalmakba be-betörő, „szilaj erkölcsű” pogány magyaroké. Benczúr a 100 arany jutalomra érdemes kompozíciót Münchenből küldte haza, ahol a könnyed festésmódnak és a vonzó színhatásnak – a Piloty-iskola erősségeinek – szóló dicsérek mellett mindjárt figyelemre méltó kritikát is kapott. Maszák H g a *Pesti Napló*-ban kompozíciós kifogást emelt: a beavató szertartás, noha erős fény vetül rá, csupán a kép egyik szélét teszi ki, a középtér sötétben marad, míg a néző-

höz közelebbi, ellentett oldalon egy haragvó tekintetű táltos fehér köntöse ismét csak eltereli a figyelmet a „főesemény” jelentőségéről.²⁹⁶ A bíráló rosszallja a pátosz és a komikum keveredése miatt előállt színpadias összhatást is. Az észrevételek végső soron a pályamű elbeszélő jellegét s az ahhoz igazított műfajválasztást nehezményezik. A vázlatnak ez a szerkezeti elgondolása ugyanis a törzsszövetségben élő magyarságnak ekkortájt – és még sokáig – fennálló hitéleti kettősségéről, a régi írásos emlékekben színesen taglalt vallási szinkretizmusáról mesél zsánerszerű felfogásban, a téma által megkívánt emelkedettség rovására.

A pogány-nomád, illetve a klérus diktálta életmód közötti átmenet mindazonáltal valós és tartós történelmi folyamat volt a régi ezredfordulón, melynek utólagos narratívájában gyakran változik az ősi szokásrend romantikus nosztalgiaja és a keresztény univerzalizmusba való, építkező beilleszkedés racionális igénye, mint a magyarság későbbi sorsát más-más módon alakító, eszmei erők. István atyjáról, a korábban már megtért – és trónjára keresztény asszonyt ültető – Gézáról feljegyezték, hogy újdonsült vallási ismeretei még felületesek voltak. Miközben az egy-

igaz Teremtőt tisztelte, ajándékokat vitt népe isteneinek is mondván: elég tehetős ő ahhoz, hogy egyszerre akár két úrnak is kedvében járjon.⁸ Az egykorú kritika azonban arra vall, hogy a nemzeti múlt ezen „ösfеjezete” a társadalmi feszültségeken túlmutató megjelenítést kívánt, hogy benne inkább egy századokon-évezreden átvezető – a kiegyezéskori jelenbe nyúlóan érvényes – államszimbólika kapjon szót. Ez valósult meg öt év múlva a vázlat nyomán hivatalos megbízásra felterjesztett, nagy kompozíción (III/81. kép).

A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumtól a Magyar Nemzeti Múzeum számára közvetlenül – azaz a pályázást már mellőzve – megrendelt, immár álló formátumú kép mind figurális elrendezésében, mind pedig tartalmi mondandójában jelentősen eltér az 1870-es vázlattól. Ezen már csupán öt egyházi és világi méltóság kap helyet: a vörös leplét derékig leeresztő Vajk, a szertartást végző Adalbert prágai püspök, III. Ottó német-római császár, kissé hátrább Sanseverinói Deodatus, valamint – a nézőnek háttal – Vajk fegyverhordozó apródja. A szép testű fejedelmi sarj megadóan hajtja fejét az aranylő ornátusba öltözött szent püspök keresztvíze alá, miközben gyöngyökkel keleties módra befont, fekete haja takarásban tartja arcát. Mögöttük teljes császári díszben pompázik a német-római császár, hátrább pedig feltűnik a magyarországi kereszténység elterjesztésében már érdemekkel bíró „keresztstülő”. Az itáliai grófok közül való Deodatus (Theodat, Adeodat, „Tata”) személyében olykor Vajk nevelőjét, hitoktatóját jelölik meg, a császárral együtt pedig – ahogyan itt – a nevezetes megtérés egyik tanúját. Az ő „épületes irányítása alatt” következett volna be a tizenötödik életévét betöltő Vajk (azaz „Bajnok, Kämpfer”) felkészítése az utódlásra a vezérek felesketésével, később pedig megkeresztelése, amit a szerző a 995. évre tesz.³ Az idegen előkelők ilyenféle felsorakoztatása a képen tényleges tekintélybeli rangsor volt, ahogyan azt a források leírják.³

A „legendák és a történelem határterületein” mozgó téma a korábbi századok ritka ábrázolásai



III/80 ■ Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése, 8

közé tartozik; felidézése már a középkorban is historizáló jelleggel történt.³ Még inkább Hesz János Mihály 1822 és 1828 között elkészült, nagy méretű esztergomi oltárképén (I/59. kép), melyet Rudnay Sándor hercegprímás rendelt meg a művésztől.³ A keresztény államok sorába való betagozódás felemelő pillanata Johann Nepomuk Geiger metszetén is megjelenik. A Wenzel Gusztáv szövegével 1861-ben Bécsben nyomtatott *Árpádok kora – Képek Magyarország történetéből* című kiadvány IV. fejezetében a „Szent Istvánnak keresztelése 994” képaláírású történetre nem először ismer rá a korabeli olvasó. Ez annak a 17 eseménynek az egyike, amely a szerző szerint az ország históriáját döntően meghatározta.³ A Nemzeti Múzeum díszítésének elgondolásakor is így látták ezt a döntéshozók: a mennyezetre ott is került egy *Vajk megkeresztelése* jelenet, Than Móról (III/55. kép).

Wenzel műve mögött Fessler Ignác Aurélnak a magyarok történeteit feldolgozó munkáját gyaníthatjuk *Die Geschichten der Ungern und ihrer Landsassen* címen, amely részben régi forrásokra támaszkodott. Itt megtaláljuk a Szent István-i idők átfogó társadalomrajzát is: közjogi és erkölcsi állapotát, az Árpádok uralmi berendezkedését, belső erőviszonyait és külföldi kapcsot

latait, a fejedelmi ház áttérését megelőző követjárásokat és tárgyalásokat, az egyházi és világi meghívottak magyar földre érkezését és hivatalos fogadásukat, magát az ünnepi cselekményt és annak jelentőségét – ahogyan mindez a korai 19. század nemzeti szempontú történetírása számára egységes elbeszéléssé szövődött. Az utókor hangján Fessler a szilajságát, kalandozó betöréseit odahagyó magyarság üdvös útját és annak bölcs előkészítését dicséri. Mint írja, Géza előzetes atyai megfontolása, hogy hatalmát fiára örökítse, nemcsak egy meglévő szokásjog³ folytatása volt, hanem „ajánlatos” lépés is alattvalóinak az „anyaszentegyház és a pogányság”, a „kultúra és a barbárság”, a „monarchia és az önkény” közötti ingadozása miatt; az országépítés elhatározott és szükségszerű tett volt. Az eskütétel szövegét Fessler szerint Vajk egyedül, azaz mentori segítség nélkül, mindenki számára jól érthető módon adta elő, új hitét igen határozottan vallotta meg, s tett tanúságot az abban megszerzett ismereteiről. Adalbert kezétől ezt követően nyerte el a lelki újjászületés és az isteni kegyelem szentségeivel együtt keresztségbeli nevét, a Stephanust, és pedig István, a vértanú szent után, aki Sarolt egy korábbi álmában már hírt adott a magyarság első királyának eljöveteléről.³⁰⁶

Úgy tűnik, a történelem e sorsfordító pillanatának hatásos képi összegzésében szövegismerő, szakavatott tekintély is segíthette Benczúrt. Ő alighanem Pauler Tivadar jogtudós történész volt, aki – Eötvös utódként a miniszteri székben – a szerződést 1871-ben a művésszel megkötötte.³ Ám a festmény narratív aspektusokon túlmutató, további jelentésrétege is figyelmet érdemel. Hangsúlyos előtéri pontján ugyanis Benczúr fontos hatalmi jelvényeket hoz a néző szemközébe.³ Az egyik az ún. „ceremónia-kard” a német-római birodalmi címerrel és egy rátekeret, ékköves övvel díszítve, melyet III. Ottó támaszt maga elé.³ A másikat Szent István térdre ereszkedő apródja tartja a kezében. Díszes markolatával és ívelt formájával ez utóbbi igen hasonló ahhoz a szablyához, melyet ma Bécsben őriznek,

s amelyet a magyar néphagyomány szerint Attila örökségeként bírt az Árpád-ház.³ Az ilyen típusú kultikus tárgyak, „nemzeti ereklyék” számavétele már folyt a korszak historiográfiájában és a néphagyomány kezdeti szintéziseiben. Bár Ipolyi Arnold egy következő – évenkénti 500 forintos – pályázati kezdeményezésével majd csak 1880-ban lép színre, terjedelmes műve, a *Magyar Mythologia* már 1854-től ismert volt. Ennek XVI. fejezetében a „szent helyek, oltárok, bálványok” mellett olyan pogány hatalmi kellékek is szóba kerülnek, mint a kard. Erről így ír: „ezen isteni kardról első nyomaink összefüggése éppen azon ős népek mythosaiba visz fel, melyek méhében s gyűjtő neve alatt nemzetünk is befoglaltatnék, t. i. a Skythákhoz.”³

Középkori forrásokra hivatkozva Ipolyi a legendás kardot „a nemzet védjelvei, palladiumai” közé sorolja, mely a szkítáktól a hunok vezérére szállt volna, tőle pedig a magyarokra – adott-nak tekintve utóbbi kettő leszármazási tézisé is. A kereszténység „Geiza” idején történt felvételével a pogány hadi jelvény vallási szentsége – úgymond – megszűnt, ám „az új kegyelet érzetével szent István kardjának mondvá” szerephez jutott a koronázási szertartásoknál, abban az állandó tudatban, miszerint az egyenesen Attiláé volt.³

További hatalmi szimbólum Benczúr képén a képtérből kifelé fordított pajzs, hasonlóan átvitt értelemmel: hadi és koronázási jelvény, az irodalmi hagyományban pedig országmetafora. A területvédő vagy területhódító kard mitizálása mellett ugyanis a 16. századtól kezdve terjedt egy humanista toposz, amely a pajzsot a magyarok küldetésével azonosította: hogy tudniillik országuk a pogánysággal szemben az európai kereszténység védőbástyája (clypeus, antemurale, propugnaculum christianitatis). A hit és az egyház oltalmazása minden keresztény uralkodó legfőbb kötelessége volt (beiktatásukkor ezért nyújtották át nekik elsőként a kardot),³ de a török–magyar háborúk állandósulását követően ez a politikai-vallási-erkölcsi feladat egyre inkább a magyar királyokra, majd pedig felségterületük (regnum,



III/81 ■ Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése, 8

patria) közösségére (natio, gens, populus) szűkült.³ A pajzs és a két karizmatikus kard együttes szerepeltetése egy vallásos-liturgikus, sőt diplomáciai horderejű eseményen azt az eszmei utalást rejti, hogy az itt megkeresztelt, majdani uralkodóban – Istvánban – a Nyugat a császárhoz hasonlóan a kereszténység erős védelmezőjét fogja elnyerni.

A kereszténység felvételével a magyar államiság szent rít sokban és hatalmi szimbólumban gazdag – a művészet eszközeivel képileg is bevésendő – legitimációja vette kezdetét. E mi-

tikus időkhöz vesző, hajdani történés megidézésére Benczúr különböző történelmi korszakokhoz tartozó „nemzeti” jelvényeket, rekvizitumokat vonultatott fel, hogy azok reprezentációs volumene és aktuális áthallásai a lehető legjobban érvényesüljenek. A magyar historizmus e kulcsfontosságú ceremóniaképe a festői érzékletesség kivételesen magas fokán sűrítette mindazt, amit a következő ezer év uralkodó elitje önma-ga dicséretes előzményeként, illetve egy újdonsült európai nemzet születési pillanataként tart számon.

■ LIEZEN-MAYER SÁNDOR: ÁRPÁD-HÁZI SZENT ERZSÉBET

Liezen-Mayer Sándor munkásságán végigvonul Magyarországi Szent Erzsébet legendája iránti, tematikai érdeklődése.³ Ennek legnagyobb hatása és legtöbbet reprodukált emléke e nagy méretű kompozíció, a köpenycsoda³⁶ egyik jelene-tével (III/82. kép). A festményből két variáns is készült. A végleges változatot az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat számára Trefort Ágoston rendelte meg. A művész 1882-ben fejezte be, stuttgarti tartózkodásának ideje alatt. A Nemzeti Múzeum célja ekkortájt az volt, hogy a nagyközönség elé a magyarság történetének vagy legendáriumának emlékezetes pillanatait megörökítő képeket tárjanak. Liezen-Mayer Szent Erzsébetet ábrázoló képe nagyon is megfelelt ennek: az Árpád-házi hercegnő ugyanis egyszerre testesíti meg az egyház és a nemzet szentjét.³ Szimbolikus alakjában szóhoz jutott az Erzsébet királynét Magyarországon népszerűsítő hivatalos propaganda is, mely előszeretettel állította párhuzamba a két asszony nevén túl személyét és életének motívumait: tragikus sorsukat vagy az adakozás nemes gesztusát.^{3 8} A festményt 1883-ban kiállították a müncheni Glaspalastban.³

A festményen Szent Erzsébet arra készül, hogy kék hermelinpalástját egy gyermekét átölelő szegény asszonyra terítse. Mögötte a szent szolgálóit

látjuk; egyikük korsót tart, a másik egy kosárból ételt vesz elő.³ A jelenet egy kis szegényes kunyhóban játszódik, az ablakok szénával vannak betömve, a padlón üres korsó hever. Az ajtó nyílásán keresztül Wartburg vára látható. Szent Erzsébet hermelines palástja az egyetlen olyan ruhadarab, mely Erzsébet királyi származását jelzi. Ezen túl azonban felidézi a köpenyes Mária hagyományos ikonográfiáját, melynek mintájára más szenteket, például Szent Mártont vagy Krisztust magát is szokták ábrázolni: a köpeny az oltalmat keresők menedéke.³ A koldusasszony nyomorúsága és a szent szépsége közötti ellentét drámai hatásúvá teszi a képet. Ugyanez az ellentét jelenik meg a *Mária Terézia megszoptatja egy szegény asszony gyermekét* című korai festményen is (metszetsv. változata: III/84. kép).

A Szent Erzsébetet és a koldusasszonyt ábrázoló másik festményt Liezen-Mayer Simor János esztergomi érsek megrendelésére készítette el 1885-ben (III/83. kép).

A legfontosabb eltérés közöttük, hogy ez utóbbinak a jelenete hófödte tájban játszódik, ami még drámaibb erőt kölcsönöz az eseménynek. A sebes, vérző lábú szegény asszony egy fészület tövében ül, karjában gyermekével. Erzsébet alakja itt kecsesebb, ezúttal nem kék, hanem vörös

ruhában jelenik meg, pénzes zacskó helyett egy kereszttel díszített övet visel és közelebb is hajol a koldusasszonyhoz. Mögötte a bokorban egy pásztort és egy imádkozó apácát látunk szolgálók helyett. Erzsébetnél nincs erszény, nincsenek vele szolgálói, hogy élelemmel vagy itallal lássák el a számkivetett anyát: egyetlen értékét, a köpenyét adja oda neki. A megfeszített Krisztus is azért jelenik meg a képen, mert Erzsébet minden szenvedőben őt látta, ahogyan ez a Montalembert-féle Szent Erzsébet-életrajzban is szerepel.³

III/83 ■ Liezen-Mayer
Sándor: *Árpád-házi
zent Erzsébet
és a koldusasszony*,
88

III/82 ■ Liezen-Mayer Sándor:
Árpád-házi zent Erzsébet, 88



Számos olyan vázlat maradt fenn az utókor számára, amely Liezen-Mayer Sándor alkotási módszereiről tanúskodik. Ezekből kiderül, hogy a festő először aktként rajzolta meg alakjait, és csak később kezdte felöltöztetni őket. Emellett valószínű, hogy a festő sok időt fordított az alakok testtartásának és a hozzájuk illő ruházatoknak a beható tanulmányozására.

A Magyar Nemzeti Galéria Grafikai Osztálya számos rajzvázlatot őriz,³ emellett két grisaille verzió³ és egy színvázlat is ismert.³



■ A TÖRTÉNETI ZSÁNER A 19. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN

A történelem zsánerszerű felfogása Franciaországban a század első éveiben jelent meg, születését a kutatás a lyoni Fleury-Richardhoz köti.³²⁶ Szemben a történeti festészet hagyományos irányával, mely az antikvitásból és a Bibliából merítette témáit és a hősi cselekedetek ábrázolására koncentrált, Richard a középkori vagy kora újkori nemzeti történelemhez fordult, és bizonyos elemeket a zsánerfestészből emelt át. Richard és követői, az ún. trubadúrok, kis méretű, intim képeiken a történeti forrásokra támaszkodva, hitelességre törekedve a történelmi alakok emberi vonásaira helyezték a hangsúlyt. Festményeiken egyértelműen érzékelhető a hangsúlyeltolódás a moralizálástól a szentimentális felfogás irányába. Munkáikat a korabeli kritika „anekdotikus zsáner” (genre anecdotique) névvel illette, vagyis a történeti környezet megjelenítése ellenére besorolásuk a szigorú akadémiai hierarchiában megmaradt a zsánerfestészet keretei között. A Bourbon-restauráció idején, az 1820-as, 1830-as években fellépő Paul Delaroche, és őt követve egy új generáció folytatta ezt az irányt. Delaroche a trubadúrokhoz hasonlóan a nemzeti (francia és angol) középkori és kora újkori történelemből merítette témáit, de immár a monumentális történeti festészzel rivalizáló, nagy méretű, színpadias történeti zsánerképeket (genre historique) festett, melyeken a környezetet és kosztümöket hitelesen és festőien ábrázolta. A műfaj megnevezése tükrözte annak átmeneti jellegét. Delaroche művei egész Európában ismertté váltak, ami nem választható el attól a tényről, hogy a század második harmadától addig sosem látott mértékben fejlődött a műkereskedelem és a kiállítási nyilvánosság, a művek (repetícióik, redukcióik és replikáik³ tartzatása lehetővé tette Európa különböző nagyvárosaiban való megjelenésüket. Ahol pedig nem lehetett közvetlenül találkozni velük, ott a gyorsan fejlődő reprodukív technikáknak köszönhetően sokszorosításban, metszetek útján gyakorolhattak hatást.^{3 8}

Hazánkban, ahol az 1840-es évektől a kiegyezésig a történelmi helyzetből következően a patetikus, drámai történelmi jelenetek iránt nagyobb volt az



III/84 ■ Albrecht Fürchtegott Schultheiss Liezen-Mayer
Sándor után: *Mária Terézia megszoptatja egy szegény asszony gyermekét*, 8

igény, a műfaj jó ideig elutasításra talált. 1859-ben Ormós Zsigmond ugyan hangsúlyozta, hogy „élő művészet, fényes technika a párizsi műtermekből származik csak a történelmi festészet terén”, Paul Delaroche-ról pedig megjegyezte, hogy „korunk legnagyobb történelmi festészeinek egyike”, ám a történeti zsáner műfajának létjogosultságát még tagadta.³ Az európai művészeti központokban tanult vagy később ott oktató alkotók körében a műfaj mindazonáltal népszerűvé vált: a közkedvelt történeti zsáner az európai képzőművészeti társulatok műlapjain is megjelent, így szélesebb közönséghez juthatott el. Jó példa erre Liezen-Mayer Sándor *Mária Terézia megszoptatja egy szegény asszony gyermekét* című festménye, melyet miután az 1867-es párizsi Salonon kiállították, a bécsi, a mannheimi és a nürnbergi Kunstverein is kiadta műlap formájában³³ (III/84. kép). A kép külföldi sikerének titka a megformáláson túl a caritas romana ikonográfiai típus ismertségében, az irgalmasság megindító mo-

tívumában és annak történeti dimenziójában rejtett, a hazai közönség számára pedig egyértelmű kiegyezéspárti üzenetet hordozott.

1867 után Magyarországon a „rebellis” megközelítésű képek nem tűntek el, de vesztek népszerűségükből. A Habsburg-ellenes témák helyett megnőtt az igény a dicsőséges nemzet történetének a bemutatására, s ez a szemlélet érvényesült az állami képpályázatok és a monumentális megrendelések esetében. Ennek jegyében az 1870-es állami történelmi képpályázaton Maszák Hugó még hátrózottan alacsonyabb rendűnek ítélte a „történelmi genré” műfaját, noha a megadott témákból következett a zsánerek nagy száma.³³ Áldor Imre ugyanerről a pályázatról írott kritikájában Székely Bertalan Thököly Imre apjától való búcsúját ábrázoló képéről (1870, későbbi változata 1873) megjegyezte ugyan, hogy „érdekesebb családi jelenés inkább, nem valami nagy történeti mozzanat, amit

ábrázol”, de már felismerte benne, hogy a „kép siker és tapsokra számíthat a nagy tömegnél”³³ (III/85. kép). Keleti Gusztáv pedig egy 1873-as írásában a műfaj elfogadása felé hajlott.³³³ A hősöket emberi oldalukról bemutató, egyéni sorsukon keresztül egyetemes emberi értékeiket kiemelő, pszichológizáló történeti zsáner az 1870–1880-as években kedvelt műfajjá vált.

A francia példák hatása számos mű esetében vitathatatlan. Benczúr Gyula 1869-ben festett *Rákóczi Ferenc elfogatása* című képén (1869, II/63. kép) az előtérben ábrázolt kutya, amely megpillantja a szobába berontó katonákat, Delaroche *Edward gyermekei* című festményének jól ismert motívuma, a rémülten összekapaszkodó pár csoportozata pedig Alfred Johannot *Letartóztatás Richelieu idejében* című, szintén sokszorosításból ismerhető művén marquis de Crespierre alakjának a beállításával hozható párhuzamba.³³ A helyszín ki-

III/85 ■ Székely Bertalan: *Thököly Imre menekülése Árva várából*, 8 3





III/86 ■ Benczúr Gyula: XVI. Lajos és családja elfogatása, 8

választása is Delaroché-ra vezethető vissza, aki az angol királyi hercegeket éppúgy korhűen megfestett hálósobájukban ábrázolta, mint ahogyan Benczúr – történetileg hitelességre törekedve – barokk hálótermet idéző enteriőrbe helyezte Rákóczit. Míg Benczúr a néhány évvel korábban készült *Hunyadi László búcsúja* (1866, II/8. kép) kompozícióján a szűkebb képkívágattal, a börtönt megidéző puritán belsővel még a pszichológiai mozzanatokra engedett koncentrálni, addig a *Rákóczi Ferenc elfogatásán* a színpadszerű megjelenítésre helyezte a hangsúlyt. Az 1870-es évek első felében festett rokokó történeti zsánerképein (*XVI. Lajos és családja elfogatása*, 1872, III/86. kép; *XV. Lajos és Mme Dubarry*, 8³³ III/87. kép) a pazar szobabelsőkben a bukott francia király és a romlott erkölcsök megjelenítése valószínűleg nem független a német frankofóbia francia–porosz háborút követően triumfáló képzetektől.

Feltételezhető, hogy Madarász Viktor 1870 körülre datált,³³⁶ befejezetlen *Napoleon Nagy Frigyes sírjánál* című festménye is a francia–porosz háború

kontextusában nyer értelmet, ám épp ellenkező előjellel (III/88. kép). Madarász kiindulópontja Marie-Nicolas Ponce-Camus 1810-ben készült festménye lehetett, amely a Salonon aratott sikerét követően azonnal Versailles-ba került, s metszetek révén széles körben ismertté vált. A jelenet Napóleon 1806-ban a potsdami Garnisonkirchében Nagy Frigyes sírjánál tett látogatását örökíti meg, amint a poroszok felett aratott győzelmét követően a császár tiszteletét tette a vesztes „nagy elődje” előtt. Ponce-Camus a történeti zsáner műfajának megfelelően Napóleont személyes vívódásai közepette, érzelmileg érintett pillanatában ábrázolta. Madarász egyértelműen e festmény kompozíciós sémáját emelte át, s azzal, hogy képén a császár Nagy Frigyes sírjára teszi a kezét, még inkább hangsúlyozta a tiszteletadás gesztusát. Madarász franciaországi tanultságának, kötődéseinek, valamint függetlenségi eszméinek az ismeretében a mű a francia történelmi nagyság melletti kiállásként is értelmezhető, s ez magyarázhatja az életművében különösen szokatlan témaválasztást. Az 1850-es évek végétől tör-



III/87 ■ Benczúr Gyula: XV. Lajos és Mme Dubarry, 8

téneti zsánerképein a művész kizárólag a magyar történelemhez, annak is olyan szenvedésekkel teli pillanataihoz nyúlt, amelyek függetlenségi tartalmakat hordoztak (Zrínyi Ilona Munkács várában, 1859, II/37. kép; Zách Felicián, 1858, II/52. kép; Gróf Teleki Blanka és Leövey Klára a kufsteini fogóságban, 1867). Az 1873-ban kiírt történelmi képpályázatra már egy, a kiegyezést követő elvárásoknak megfelelő témával indult, de a Hunyadi Mátyásnak Podjebrád György cseh király bemutatja a magyar főurak küldöttségét című vázlattal nem aratott sikert.³³ Néhány évvel később a Martinuzzi és Izabella királyné fogadja a török követet (1879) című festménye (III/315. kép) is számos kritikát váltott ki, többek között épp azt kifogásolták, hogy a mű nem lép túl a „históriai genre” színvonalán, ami mutatja, hogy a műfajjal kapcsolatos negatív ítéletek az 1870-es évek végén még jelen voltak a kritikai diskurzusban.³³⁸

Zichy Mihály már pályája elején a történelmi zsáner műfajához nyúlt: 1846-ban festett, csak reprodukcióból ismert műve, a Haldokló lovag egy név-

telen, középkori vértbe öltözött lovagot jelenít meg, az utolsó kenetet felad szerzetes és az imádkozó gyermek alakja a bécsi biedermeier vallásosságát idézi.³³ Ugyanakkor lehetséges, hogy képi forrása Fleury-Richard *Talmont herceg halála* című kompozíciója volt, amely Jules David litográfiája révén terjedt. A művészek magánéletét ábrázoló zsáner a francia szalonokban a 19. század első felében igen népszerű volt, s Zichy számos ilyen, a történeti zsáner egyik fajtájának tekinthető rajzot készített az 1860-as évek végén, közülük a Michelangelo, a Bernard Palissy és a Raffaello és modellje ismert.³ Zichy szentpétervári műtermét egy nagy méretű Delaroche-metszet (*Guise herceg meggyilkolása*) díszítette, amiről Théophile Gautier-nak köszönhetően tudhatunk. Gautier 1856-ban látogatást tett a művésznél, majd 1859-ben lelkes cikket publikált a *L'Artiste*-ben Zichy művészetéről, s színes leírásában mintegy mellékesen megemlékezett a műterem berendezéséről is.³ Zichy hagyatékában fennmaradt a metszet, s könyvtárában megtalálható volt Delaroche műveinek Goupil által kiadott 1858-as albuma is.³ Nem különösebben meglepő hát, ha Zichy grafikáin számos Delaroche-tól származtatható sémát fedezhetünk fel: például a kiterített Guise herceg alakja tűnik fel Gogol *Tárász Bulyba illusztrációján*, (1880–1881), s nyilvánvaló Delaroche 1824-es *Jeanne d'Arc*-képeinek A zsidó már-

III/88 ■ Madarász Viktor: Napóleon Nagy Frigyes sírjánál, 1870 körül



tírok című kompozícióra gyakorolt hatása is (1858, 1871). A kompozíciós formulák vándorlása az európai akadémiákon szokásban volt, s épp a művész felkészültségét, tájékozottságát bizonyította. Az illusztrátorként, rajzolóként elismert Zichy Mihály a tudós festő szerepére vágyott, s ez magyarázta műveiben a számos formai idézetet.^{3 3}

A művészek magánéletét bemutató zsánerhez sorolhat az *Elveszett Paradicsom*ot lányainak diktáló Milton jelenete, amelyet Orlai Petrics Soma és később Munkácsy Mihály is megfestett. Milton népszerűsége a 18. századtól töretlen volt, kultusza a viktoriánus Angliában popularizálódott, majd az 1860-as évekre – jelentős részben Gustave Doré illusztrációinak köszönhetően – egész Európában elterjedt.³ Orlai Petrics Soma 1859-ben és 1862-ben is megfestette a témát – nem kizárt, hogy Delacroix 1851-es azonos tárgyú képének ismeretében. Választása valószínűleg nem volt független Milton alakjának és művének republikánus konnotációitól, de az 1862-es verzió esetében – mivel kifejezetten a londoni világkiállításra szánta művét – az angol közönség számára ismert téma megfestése kézenfekvőnek is tűnhetett.³ A költő hazai népszerűségét mutatja, hogy Jókai Mór *Milton* című darabját 1876-ban a Nemzeti Színház színre vitte.³⁴⁶ Munkácsy Mihály 1877-ben Goupil megrendelésére készítette el *Milton*ját. A műkereskedő, aki népszerű témákat feldolgozó, jól sokszorosítható kompozíciókat várt a művészekről, üzleti megfontolások alapján valószínűleg meghatározta Munkácsy képének tárgyát (III/25. kép).³ A belső vízióival küzdő, vak költő zsenialitása, lányainak odaadó figyelme biztos sikerre számíthatott, képi megfogalmazása a „nagy embert” magánszférájában ábrázoló és a nézőt érzelmileg megszólító zsánerhagyományhoz köthető. A művet az 1878-as párizsi világkiállítás osztrák–magyar pavilonjában mutatták be, s az meg is hozta a sikert a művész számára.

A század második felében a történeti festészetnél mulhatatlan nyomot hagyott a francia realista kritika és teória elvárásrendszere, a hangsúlyos „jelentudat” és a megváltozott viszony a történelemhez.^{3 8} A „kortársiasság” követelménye, a kézzelfogható tapasztalat és a hétköznapi, a marginális felértékelődése következtében az egyszerű ember

került a középpontba, mint aki egyszerre individuális, ugyanakkor egy csoport, egy közösség része is. A műfaji kategóriák határai feloldódtak, s immár történeti festménynek számított mindaz, ami a jelen kor szokásait és eseményeit mutatja be. Újfajta megközelítések, témák születtek, melyek mögött áttételesen felsejlettek a korszak társadalmi-politikai viszonyainak a kérdései.³

A század nyolcvanas éveire e változások német közvetítéssel a közép-kelet-európai régióba is elértek, s a Münchenben és Párizsban tanult Réti István *Honvédtemetés* című festménye (1899) is ezekkel összefüggésben értelmezhető. Réti a kép megfestésekor valós tapasztalatból indult ki: Lyka Károly visszaemlékezéseiből tudható, hogy a nagybányai temetőben pillantotta meg az öreg honvédeket, amint dobszóval búcsúznak elhunyt bajtársuktól.³ A festményen nincs hős és áldozat, nem szerepel a koporsó sem, a temetőből már épp távozik a menet. Réti a csendes, hétköznapi, emberi tragédiát ábrázolta, s a megöregedett, botladozó, de eszményeiket mindvégig megőrző honvédek alakjain keresztül tette személyessé a közelmúlt történelmét. Műve közösségi kép, hiszen nem az egyes ember számít benne, hanem a csoport, amelyet a ’48-as eszme kovácsol össze: a függetlenség illúziója, amely a századfordulón tematizálta a közéletet, hangos politikai csatározásokban, az egyre elfajuló közbeszédben érvként és fegyverként szolgált, s kirajzolta az első világháborúig áthidalhatatlan törésvonalakat. A festmény azonban teljesen más módon és a köznapitól eltérő hangnemben szólít meg. Néhány évvel a millenniumi ünnepségek után, amikor a heroikus történeti képek iránt oly nagy volt a kereslet, pátoszmentesen és illúziótlanul szembeesít a valósággal: a ’48-as eszme autentikus hordozói valójában életük végén járó öregemberek. A festményt az elmúlás szomorkás hangulata hatja át, érzelmessége a korszak zsánerfestészetével rokonítja. Ahogyan azonban a történeti zsáner születésekor nehezen tudták definiálni, hogy valójában mi is az,³ a század végére a műfaji meghatározás végleg lehetlenné vált. Réti festménye nehezen besorolható, monumentális kortárs pannó, melyben a személyes élmény közösségi dimenziót kap, s rajta keresztül idéződik fel a nemzet történelme és jelene.

■ MAGYARORSZÁG AZ 1873-AS BÉCSI VILÁGKIÁLLÍTÁSON

A bécsi Práter és környéke – amely sokáig csak a Habsburg uralkodók vadászterületétől szolgált – a helyszíne 1873-ban a 19. század egyetlen olyan világkiállításának, amelyet német nyelvterületen rendeztek. Az ugyancsak Bécsben, 1866-ra tervezett világipartárlat ötlete már 1863-ban, egy évvel a londoni tárlat után felmerült, ám a Habsburg Birodalmat a kiegyezés aláírására késztető kül- és belpolitikai helyzet ekkortájt azt nem tette lehetővé.³ Magyar vonatkozásai miatt az 1873. május 1. és október 31. között megrendezett esemény, mely a kultúra és a nevelés témáit állította középpontba, a világkiállításokkal kapcsolatos hazai kutatás leg többet tárgyalt fejezete lett.

Az egyre nagyobb területet igénylő nemzetközi rendezvények Bécsben újabb állomásukhoz értek: a teljes, 233 ezer négyzetméteres területből 16 ezer négyzetmétert foglalt el az osztrák ipar büszkeségének számító, korának legnagyobb kupolájaként számon tartott Rotunda. Az angol John Scott Russell mérnök tervei alapján felépített kiállítási csarnok 900 méter hosszú volt, oldalában 32 kisebb galériával, közepén a 104 méter átmérőjű és 84 méter magas kupolával. A csarnokot az 1870-es években a Monarchiában divatos neoreneszánsz historizálás jellemezte. A korábbi világkiállításokon a résztvevőknek mintegy a felét a szervező ország kiállítói adták; Bécsben ez az arány jelentős mértékben eltolódott a külföldiek javára: 53 ezer kiállító érkezett 35 országból, akiknek mindössze 17 százaléka, azaz 9104 fő jött a Monarchia Magyarországon kívüli területeiről. A szándéka szerint az Osztrák–Magyar Monarchia iparának kimagasló eredményeit hirdető világkiállítás sikerét beárnyékolta és a látogatószámot jelentős mértékben csökkentette a megnyitó után mindössze kilenc nappal bekövetkezett és az egész Monarchia gazdaságát megrengető bécsi földrengés, illetve a júniusban kitört kolerajárvány. Ezen a világkiállításon jelent meg először önállóan és saját zsűrivel az oktatás- és nevelésügy, valamint első alkalommal szervezték meg az iparművészeti múzeumoknak és a képzőművészeteknek a gyakorlati iparra kifejtett hatását bemutató csoportot is.

Ez utóbbi csoport a művészeti intézményrendszer egyre hangsúlyosabb szerepére hívta fel a figyelmet a tudományos és a gazdasági életben, s ennek meg kellett mutatkoznia a világkiállításokon is.^{3 3}

Eötvös József 1871-es halála után egy évig Pauler Tivadar vezette a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumot, s egyik első döntéseként életre hívta az Országos Képzőművészeti Tanácsot, amely az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattal együtt végezte el a világkiállítás magyar képzőművészeti anyagának válogatását. A szervezési munkálatok zöme Telepy Károlyra hárult.³ A képzőművészeti anyagot Keleti Gusztáv, a frissen alakult Mintarajziskola igazgatója állította össze.³ Az évi rendes művészeti ösztöndíjak kiosztásakor a díjazottak személyének kiválasztásában a kiállítási anyag minőségi bővítését tartották szem előtt. A minisztérium két ízben, 1869-ben és 1872-ben hirdetett történelmi festménypályázatot; a másodikat már a világkiállítási felkészülés jegyében.³⁵⁶ A műfaji változatosság figyelembevételével tájkép, életkép, portré is szerepelt a magyar anyagban. Az építészeti részben az 1862 – vagyis az előző, londoni világkiállítás – óta felépült középületek terveit és gipszmodelljeit a főváros állította össze.³

Az Országos Képzőművészeti Tanács a művészeti közélet vezetőinek és a politika vezéralakjainak részvételével végül évtizedekre a magyar kultúráirányítás meghatározó fórumává vált. A felkérések az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattól érkeztek az általa érdemesnek tartott művészekhez, de a kiállítás hírére az egész magyar művészeti élet felpézdült. A korszak jelentős magyar nyelvű képes hetilapja, a *Vasárnapi Ujság*, külföldi mintára, illusztrált mellékletet jelentetett meg *Képes Kiállítási Lapok* címmel. Az ebben közölt cikkek döntő hányada a bécsi kiadású, német nyelvű hivatalos kiállítási lap, az *Allgemeine Illustrirte*^{3 8} fordításaiból állt, egyes fontos magyar vonatkozások részletesebb tárgyalásával. A magyar szervezőbizottság gondozásában megjelent kétkötetes katalógus első része, a *Honismerető* Keleti Gusztáv szerkesztésében mutatta be Magyarország közigazgatását, földrajzát, iparát, mezőgazdaságát, oktatási és kulturális intézményeit.³

A magyar Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium élén álló vezetők – Eötvös József, Pauler Tiva-

dar, Trefort Ágoston – és a császári udvarhoz kötődő összbirodalmi szemlélet képviselői közötti ellentét a Monarchia két felében eltérő kultúrpolitikához vezetett. A nézőpontok ütközésének egyik terepét a Magyar Nemzeti Múzeum lépcsőházi freskóciklusának kivitelezése jelentette. A ciklust még az összmonarchikus szemlélet egyik nagy hatású képviselője, Rudolf von Eitelberger kezdeményezte, a kivitelezésére még ő adott megbízást a bécsi akadémián tanuló Than Miksa.³⁶⁰ Az eredeti program 1866-ra készült el, a kartonokat azonban csak 1871 tavaszán tekintették véglegesnek. A kiegyezés után ugyanis a koncepció módosult: a magyar művelődés történetét bemutató ciklus utolsó képén a ’48-as eszmék képviselői is helyet kaptak a tudomány és a nemzeti emlékezet templomában.³⁶¹ A zárképszerzők kiegészültek a kiegyezés hőisével, a karosszékben ülő Deák Ferencel, akinek alakja a korabeli magyar történelmi festészetben a Habsburgok ellen küzdő, majd velük békét kötő, önálló magyar politikát testesítette meg. A freskóciklus végleges kartonjait kiállították Bécsben, a világkiállítás magyar képzőművészeti tárlatán.

A kiegyezés utáni kultúrpolitika prioritásainak megfelelően az 1873-as világkiállításra a Béccsel való békés együttélést hirdető alkotások létrejöttét támogatták a kultusztervező vezetők. A világkiállítás az önálló magyar kulturális és társadalmi intézmények nemzetközi megjelenése szempontjából is fontos volt: ezen az eseményen mutatkoztak be első ízben a hazai műemlékvédelem és művészettörténet-írás meghatározó szereplői és eredményei is. A kiállításra kiküldött műalkotásokat az akkoriban formálódó közgyűjtemények anyagára alapozták: a Magyar Tudományos Akadémia mellett a Magyar Nemzeti Múzeum és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat is kölcsönözött Bécsbe.³⁶² Emellett a bécsi világkiállítás az egy évvel korábban megalapított Iparművészeti Múzeum első jelentős külföldi gyűjteménygyarapítását is szolgálta. A Bécsben bemutakozó magyar műemlékvédelem az 1872-ben alakult Magyarországi Műemlékek Ideiglenes Bizottságának és elődintézményeinek, a Bécsben 1853-tól működő K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale-nek, valamint a Magyar Tudományos Akadémia Archaeológiai

Osztályának 1866-ban végzett műemlékvédelmi tevékenységét foglalta magában.³⁶³ A világkiállítás idején Bécsben tartott I. Művészettörténeti Kongresszuson részt vett a szakma szinte minden jelentős hazai képviselője, így Henszlmann Imre, Pulszky Ferenc, Pulszky Károly és Rómer Flóris.³⁶⁴

A magyar képzőművészeti alkotások a XXV. csoportba, ezen belül négy alosztályba kerültek.³⁶⁵ A világkiállítás képzőművészeti „udvarában” a legjelentősebb, Corot, Delacroix, Rousseau, Manet nevével is fémjelzett, több mint 1500 művet számláló francia anyag mellett a német osztály ezernél is több alkotása szerepelt, a vezető akadémiai tanárok Kaulbach, Leibl, Piloty főszereplésével. A részt vevő országok által kiállított művek mellett mennyiségre nézve eltorpult az alig több mint másfél száz alkotást felvonultató magyar tárlat,³⁶⁶ ahol összesen 12 karton, 111 festmény, 14 metszet és 24 szobor volt látható.³⁶⁷ A képzőművészeti kiállítási terület mintegy felében német és osztrák művészek munkáit láthatta a közönség. Németország négy, Ausztria három, Magyarország egy teremben mutatta be művészetét. Az alapterületére nézve viszonylag szerény magyar festészeti és szobrászati osztály mégis a magyar művészet külföldi megismertetésének addigi legfontosabb vállalkozása volt; nem szervező-társállamként, hanem a független országok státusához hasonló, meghívott országgént jelenhetett meg.³⁶⁸

A határozott geopolitikai orientálódás más módon is megnyilvánult. Németország, Ausztria és Magyarország kiállított tárgyainak együttes tárgyalására több katalógusban is találunk példát; ez nem csupán a szervezőknek, hanem a kiállítás kritikusaiknak a kísérlete is volt arra, hogy a német kultúrkörbe tartozást elfogadtassák. Ez megfigyelhető Carl von Lützow képző- és iparművészetet bemutató kiadványában is, amely a három ország szobrászati és festészeti kiállítását egységesen kezelte, és azonos szempontok szerint rendszerezte.³⁶⁹ A kiállításról készült hivatalos francia beszámoló is ehhez hasonló művészeti topográfiával élt.³

A bécsi világkiállításra való felkészülés jegyében meghirdetett állami festménypályázatok középpontjába a kiegyezés utáni kultúrpolitika egyik központi gondolatát, az önálló keresztény államiság megjelenítését helyezték. A keresztény nemzetek

közé tartozó, a nyugati kultúrkörbe betagozódott Magyarország képe jelent meg 1867-től kezdve Eötvös haláláig a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megrendeléseiben is. Than és Lotz műveit az ausztriai részlegben állították ki, így a Nemzeti Múzeum díszítésére készített első vázlataik 12 daraból álló sorozatát is. A ciklus első hat darabja Lotz Károlytól, a másik hat Than Mórtól való, tematikája pedig a magyar művelődéstörténetet fogja át Attila korától, vagyis a hunok időszakától Deák Ferenc politikai tevékenységéig. A francia beszámoló három epizódot ismertet a teljes kartonsorozatból: a *Kereszténység felvétele*, a *Szt. István koronázása* és a *Mária Terézia uralkodása* a birodalmi patriotizmus gondolatát jelenítette meg.³ Ez a koncepció kapott hangot a Bécsből budapesti látogatásra érkezett magas rangú méltóságok körbevezetése alkalmával is a Nemzeti Múzeumban és a Vigadóban.³ A történelmi témájú vásznak közül kiemelkedett Than Mórnak a *Kun László és Habsburg Rudolf találkozása a morvamezei ütközet után* című (III/76. kép), a cseh II. Ottokár 1278-as legyőzését az 1867-es osztrák–magyar kiegyezés szimbolikus előzményeként értelmező alkotása, amellyel a festő az 1872-es történelmi festménypályázat fődíját is elnyerte.³ Than emellett allegorikus és irodalmi témájú műveivel mutatkozott be: *Dante és Beatrice*, *Dante és Vergilius a pokolban*. Tíz képével azonban a magyar kiállítás valóságos ünnepe lett Székely Bertalan lett.

A korabeli közvélemény számára a kiegyezés arnyoldalaira utaló *V. László és Czillei* (II/68. kép), valamint a Habsburg-ellenes felkelést kihozzantó Thököly Imre alakját a középpontba emelő, 1872-ben második díjas *Thököly Imre menekülése Árva várából* című művének (III/85. kép) anekdotikus, életképszerű felfogása jól illeszkedett Székely többi festményéhez. Az általa jegyzett és a kiállításon bemutatott életképek *Az árva*, *Anyai őrszem*, *Menekülés a vihar elől*, *Csónakázó szerelmesek* (III/89. kép), valamint két érzéki műve, a *Japán nő* és a *Léda* az életművében ekkoriban hangsúlyossá váló anya-gyermek kötődés (II/149. kép) és a szerelem témájában merítenek.

A párizsi tanultságú Madarász Viktornak az 1869-es első festménypályázaton díjnyertes műve,

a *Bethlen Gábor tudósai körében* (II/69. kép) eltér Madarász Párizsban készített, alapvetően a magyar függetlenséget középpontba állító alkotásaitól. A II. Ferdinánddal békét kötő magyar politikust középpontba állító témaválasztást ugyanis még az első történelmi pályázat kiírásakor rögzítette a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium. Madarász másik történelmi vászna Dózsa Györgyöt ábrázolta. A szentpétervári cári udvarban dolgozó Zichy Mihály *Luther és a pápa (Luther látomása)* című alkotása (1871) a külföldi és a hazai kritika – élén Keletivel – egyöntetű elismerését vívta ki. A történelmi festészet mellett Bécsben fontos szerepet játszott a magyar zsáner- és tájképfestő iskola bemutatkozása is. Munkácsy Mihály a *Köpülő asszony*, az *Éjjeli csavargók* és a *Korhely férj* mellett egy őszi tájképpel

III/89 ■ Székely Bertalan: *Csónakázó szerelmesek*, 8 3



jelentkezett, amely talán a barbizoni erdőben készült, barátja, Paál László *Naplemente* című alkotásával (III/334. kép) együtt. Tájképfestőink közül Mészöly Géza balatoni, Ligeti Antal jeruzsálemi és libanoni, Szinyei Merse Pál, Markó Ferenc tiszai, Brodszky Sándor kolbachi (tarpataki) képeit, valamint Pállik Béla és Deák-Ébner Lajos műveit említhetjük, amelyeket számos zsánerkép és portré egészített ki.

A világkiállítás magyar képzőművészeti csoportjának szervezési nehézségét elsősorban a külföldön alkotó, de magyarországi származású művészek egyetlen csoportba fűzése jelentette. Szinyei Merse Pál *Majális* című alkotása (III/174. kép) kapcsán is felszínre került az alkotó nemzeti hovatartozásának, illetve akadémiai tanulmányai helyszínének a kérdése, épp a különbség miatt. A *Majális* rövid ideig a magyar osztályban volt kiállítva, s itt számos pozitív kritikát kapott. A világkiállítási szabályzat értelmében azonban – amely nem a nemzeti kötődést szabta meg a besorolás alapjául – a Münchenben készült kép végül átkerült a bajor osztály egyik eldugottabb részébe. A művészeti alkotások kritikáját egyaránt befolyásolta a nemzeti jellegzetességek keresésének igénye, a művészeti központok hatása és a nagypolitika.

Bécsi beszámolójában a *Gazette des Beaux Arts* a magyar művészeket ugyan az Ausztria–Németország fejezetben m tatja be, de a stílris besorolás és a művészeti hatások kérdésében már korántsem csak topográfiai szempontokat érvényesít. A porosz–francia háború és a kommun után pár évvel még élesebben kibontakozó francia–német kultúrharc hatására, a francia ideológiának megfelelően, a német művészet európai jelentőségének alábecsülésére találunk kísérletet. „Mellékesen jegyzem meg, hogy Lengyelország és Magyarország művészetében nincsen semmi németes” – írta a francia folyóirat tud sít ja.³ A *Journal des Débats* kritik sa, Adolphe Viollet-le-Duc a magyar művészetet a németnél finomabbnak és hajlékonyabbnak tartotta.³ A két német nyelvű birodalom művészetének összefüggéseiről kialakult sztereotípiák azonban továbbra is forgalomban voltak. A *Gazette des Beaux Arts* ugyanezen írásában Ausztria és Németország kapcsolatáról a következőket olvashatjuk: „Látható volt,

hogy nem tekintettük külön kategóriaként Németország különböző részeinek művészetét, amelyeket a közelmúlt politikai eseményei egységbe forrasztottak [ti. az ország részeit], s ugyancsak összekevertük a Német Birodalom művészetét Ausztria Birodalmával. Ez azért volt, mert a művészet nem követi pontosan a politika változásait és nem törődik a térképen bekövetkezett változásokkal.”³⁷⁶

A német hatás az 8 3-as tárlat esetében azonban elsősorban esztétikai szempontból lehetett releváns, hiszen a témaválasztást a korábbi évek nagyarányú állami megrendelése határozták meg. A kiállítás hivatalos katalógusának szerkesztője Paál László mellett Rahl és Piloty magyar tanítványait emelte ki. A *Tagespresse* „Vocano” aláírású kritikusa pedig a magyar művészet rövid időn belüli jelentékeny fejlődését dicsérte, kiemelve Székely Bertalant, kritikusan viszonyulva azonban a mindössze két éve Párizsba költözött Munkácsy Mihály műveire.³ Ezzel azonban inkább kivételnek számított; a kritikusok többsége az ekkor már egyre elismertebb Munkácsy Mihály festészetét pozitívan fogadta. Paul de Saint Victor szerint „az *Éjjeli csavargók* egyike a bécsi világkiállítás nagy sikereinek”.^{3 8} A magyar nyelvű *Képes Kiállítási Lapok* bővebben elsősorban a hazai közönség előtt is jól ismert neveket, Munkácsy, Mészöly Géza és Madarász Viktor munkáit m tatta be.³ Az egyébként igen szigorú kritikusnak számító Carl von Lützow Lotz és Than műveit azért méltatta, mert pannóikkal a történelmi festészet keretein belül tudtak figyelemre méltót alkotni. Ugyanő a Piloty-iskola magyar tanítványai közül kiemelte a Münchenhez kötődő Liezen-Mayer és Wagner alkotásait, a tájképfestők közül Keleti Gusztávot, Paál Lászlót és Mészöly Gézát, de par excellence magyar kiválóságnak Munkácsyt tartotta.³⁸

A magyar szobrászat kevés kritikai visszhangot kapott. Izsó Miklós – fontos művei, a *Búsuló juhász* (II/97. kép) és a *Csokonai-emlékmű* (II/189. kép) mintái helyett – csupán a kevésbé jelentős *Egressy Gábor-büszttel*, korábbi mentora, Vay Miklós báró pedig egy tíz szoborból álló sorozattal mutatkozott be.³⁸

A külföldi kritika esetenként észrevett közös vonásokat a magyar kiállítás anyagában. Noha elsősorban egyéni teljesítményeket ragadott ki és értékelt, találunk példát régről átörökölt kulturális hagyó-

mányok alkalmazására is. Ernst Lehmann hosszú kritikájában a magyar képzőművészet jellegzetességeit a 18. században a Völkertafelek nemzetkarakterológiai toposzainak megfelelően és az ókori görögség hűvös, kimért alkotásaival szembeállítva, más népek művészetével összeegyeztethetetlen, éles és szenvedélyes művészetként határozta meg.³⁸ Lehmann külön kitért Horovitz Lipót, Székely Bertalan, Újházy Ferenc, Vastagh György, Zichy Mihály, Than Mór, Molnár József, Brodsky Sándor és Pállik Béla műveinek bemutatására. Az átlagosnál nagyobb terjedelemben foglalkozott Madarász Viktor, Munkácsy Mihály műveinek kritikai értékelésével. De a keleti jellegre utaló, a fentihez hasonló nemzetkarakterológiai toposzokat találunk Adolphe Viollet-le-Duc soraiban is, aki a magyar művészet nemzeti jellegzetességeinek leírásában topográfiai megközelítést is alkalmazott: „A translajtán művészet igen sajátos és igen finom, sokkal finomabb és sokkal hajlékonyabb a német művészetnél. A keleti elem befolyása több ruganyosságot, hajlékonyságot és több életet kölcsönöz neki.”³⁸³

A világiállításokon a magyar művészet teljes spektrumának az alkotások szétszórta bemutatása is gátat szabott: a hazai alkotók közül sokan – ahogyan már említettük – az életvitelük vagy tanulmányaik helyszínüül szolgáló országok kiállításán vettek részt. Markó Károly, Than Mór, Lotz Károly, Madarász Viktor, Székely Bertalan, Munkácsy Mihály és Zichy Mihály eltérő alkattal és művészeti alapállással tűnt fel Bécsben, de nem Budapest, hanem Firenze, Párizs, Bécs, München, Düsseldorf, Szentpétervár, tehát megannyi eltérő művészeti impulzus képviselőként. Magyarország a kiállításokon 26 érmet kapott, mellyel a tizenhét, képzőművészeti anyagot bemutató ország közül a kilencedik helyet foglalta el.³⁸

■ A REPREZENTATÍV PORTRÉ

Az 1860-as években a portré iránti igény megnőtt, ám a fotó megjelenése egész sor festőt készített pályamódosításra. Kiemelkedő fényképészletművek keletkeznek ezután, de a reprezentációs igényeket továbbra is az olajképek elégítik ki.³⁸ Már a század eleje óta sorra állítják fel a különféle képgalériákat



III/90 ■ Székely Bertalan: *Erzsébet királyné*, 1869

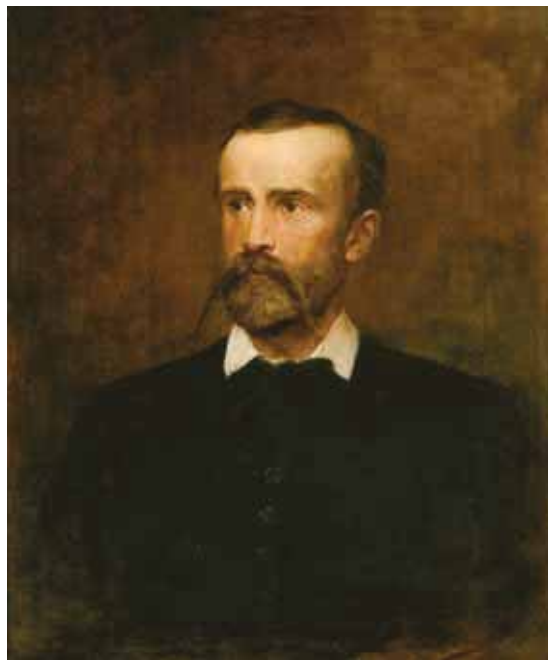
mind a politikai, mind a tudományos intézmények dísztermeiben, és a koronázás után ez az akció nagy lendületet kap. Helyi kezdeményezésből, a különféle közösségi termekben sorra megjelenik a király és a királyné portréja a nyilvánosság előtt, sőt, van ahol – előképek után – visszamenőlegesen is kiegészítik a Habsburgok sorozatait. Ezek művészi értéke többnyire nem túlságosan jelentős, de a magyar műállomány gyarapodásában, a művészi élet kiteljesedésében fontos szerepük van: nagy méretű, reprezentatív portrékat hasonló volumenben és országos szinten korábban nálunk ritkán készítettek. A főúri ősgalériák gyarapodása is megújul. A kor historizáló szellemében a Nádasdy család például begyűjti a szétszórtnál található családi arcképeket,

és egyes hiányzó darabokat pótolva, muzeális értékű történeti együttest állít fel.

Az intézmények fent említett mecénatúrája nálunk a bécsi udvar művészeinkkel szemben tanúsított figyelmetlenségét ellensúlyozta. Eddig egyetlen magyar mester, Barabás Miklós kapott megbízást ralkod i portrékra, amikor megfestette J zsef nádor (II/6. kép), Albrecht főherceg és I. Ferenc József portréját, de ezek sem udvari megrendelések voltak. Viszont e művekhez az ábrázoltak személyesen álltak modellt, amire ismételten csak a koronázás idején lesz majd alkalom. Ekkor a király Heinrich Edének – Miksa mexikói császár udvari festőjének – tette lehetővé, hogy élőben megfesse őt a Szent István-rend talárjában a budai vár termébe (1868), amit a királyné képmása is követett (1870).³⁸⁶ Az osztrák uralkodópár közintézményekbe szánt portréira több festő kapott megrendelést. Székely Bertalan Makón őrzött, impozáns *Erzsébet királynéja* – amely fénykép után készült – igazi remekmű (III/90. kép).

A vármegyei, városházi, majd egyesületi és kaszinói portrégalériákban az állam központi és helyi képviselői mellett a nemzeti mozgalmak résztvevőinek képmásai is felbukkantak; megrendelésüket és kifüggesztésüket kezdetben a tiszteletadás és a példamutatás szándéka vezérelte. A század második felében e két szempontot már az emlékezés, emlékállítási igénye egészítette ki.³⁸ Az egyesületek esetében a Kisfaludy Társaság arcképcsarnokát említhetjük meg mint a magyar irodalom jeleseinak és támogatóinak kommemoratív portrégyűjteményét.³⁸⁸ Székely Bertalan az 1870-es évektől több irodalmár arcását megfestette, s a társaság később a tanítványai számára is adott megbízásokat. Így Kisfaludy Károly, Tomory Anasztáz, Toldy Ferenc, Arany János, Greguss Ágost és Lukács Móric arcképei mellé került az 1880-as, 1890-es években többek között Roskovics Ignác Madách Imrét, illetve Zilzer Antal Szigligeti Edét megörökítő portréja is (III/91., III/92. kép).

Az egyes festői életművekben felbukkanó magánportré-megrendelések tükrében úgy tűnik, ezek gyakran az intézményi reprezentáció utórezgései. Egy-egy vármegyei portrét követően igény támad a helyi elitben is hasonlóra, és számos kismester jut



III/91 ■ Roskovics Ignác: *Madách Imre*, 88 8

így megélhetéshez. A portréfestés idővel a mindinkább rögzülő polgári életformának is részévé válik, és a tehetősebbek – tőkés vállalkozók, üzletemberek, állami tisztségviselők – kiaknázva a kiegyezés után kibontakozó gazdasági fellendülést, állandó megrendelőrétéggé válnak. A század utolsó harmadában következik el, hogy az arcképfestés műfajában születik a legtöbb munka, bár a nyugati megrendelések volumenétől talán még akkor is elmarad.

A századvégen már Benczúr Gyula a portréfestészet legkeresettebb alakja: életművének túlnyomó részét e műfaj teszi ki. Münchenből 1883-ban, az ottani akadémia tanáraként hazaköltözvén, immár nagy szerep jut neki abban, hogy magyar földön is meginduljon végre a felsőfokú művészképzés. Benczúr mesteriskolájával a müncheni akadémiai stílus is Budapestre érkezik, és mint annak egy új hajtása, kezdi minden műfajban a maga útját járni. A bajor udvar portrémegbízásai itthon is presztízsertékűek, így Benczúr olyan felkéréseket kap, mint *Az Első Magyar Általános Biztosító Társaság alakuló ülése* -ben című, nagyszabású csoportportré elkészítése (1883).³⁸ A megbízás egy sor sötét ruhás,

közeleti férfiú együttesének megformálására szolt. A festői megoldásban Benczúrnak olyan művészelődei lehettek, mint Frans Hals vagy Rembrandt; hozzájuk igazodva nagy sikerrel oldotta meg feladatát. A társadalmi szereppel felruházott tisztségviselőknek akik maguk is jellemábrázolásra méltó individuumok – ilyen impozáns festői együttese nem csupán egy régi műfajon belüli újításként volt figyelemre méltó, hanem „a reformkori magyar polgárosodásnak, a »nemzeti tömörülés«-nek késve emelt emlékműve” gyanánt is. A kitűnő pénzügyi szakember, Lévyay Henrik vezetésével 1857. július 15-én megalakult társaság tagjai közé olyan tekintélyek léptek, mint Apponyi György, Deák Ferenc, Dessewffy Emil, Eötvös József, Jósika Sámuel, Károlyi György, Ürményi József, Zichy Ferenc, Zichy Henrik és mások³ (III/93. kép). Benczúr portréinak első, impozáns tárlatát még 1882-ben – a festő végleges hazatérése előtt – a Magyar Tudományos Akadémia kiállítótermében rendezték meg, magyar arisztokratákat ábrázoló képmásaiból; ekkortól egy csapásra ő lett az ország vezető arcképfestője. Trefort Ágoston minisztertől a Magyar Tudományos Akadémia épületében két, Dunára néző műtermet kapott, ahol megfestette Andrássy Gyula, Eötvös József, Forster Gyula, Szapáry Géza, Trefort Ágoston és mások hivatalos portréját. A magyar arisztokraták és nagytőkék megrendelése után végül az udvaréi is meg-



III/92 ■ ilzer Antal zigligeti Ede arcképe, 8 8 8

jelentek a főhercegek (III/94. kép), illetve a király, I. Ferenc József részéről. Beteljesült egy régi álom – az uralkodóház immár magyar festőt foglalkoztatott. Benczúr tiszteletdíjai a müncheni piacnak megfelelően alakultak; a művész olyan honoráriumokat kapott, amelyeket egyetlen más hazai mester sem.³



III/93 ■ Benczúr Gyula: Az Első Magyar Általános Biztosító Társaság alakuló ülése 1857-ben.

Illusztráció a Vasárnapi Ujság 1, 883



Benczúr hivatalos elköteleződésű portréművészetének beteljesedése a *Millenniumi hódolat* című monumentális csoportképe lenne, de mivel megsemmisült, kvalitásait megítélni csak részben lehetséges. A fennmaradt reprodukciók és a vázlat (III/95. kép) szerint a kompozíció statikus szerkezetén és formáin az akadémizmus legnemesebb hagyományait őrző, professzionális konzervativizmus érvényesült: az ünnepi hangulatú jelenet egyszerre részletezően pontos tudósítás, illetve festőien színes és eleven látványosság. A képen a budavári palota napsütötte, sárga márvány trónterme látható, ahol Szilágyi Dezső a nemzet nevében köszönti a királyt. A főszereplőket Magyarország vezető politikai elitje fogja körül; a díszes helyszínen több mint 70 személy sorakozik fel. Ha Barabás majd fél évszázaddal korábbi művére, *A Lánchíd alapkövetételére* (II/26. kép) gondolunk, a hatás hasonló. Ennek a későbbi arcképtárnak is a kor hírességeinek együttes felmutatásában rejlik a legfőbb érdeme, tehát a dokumentatív funkció reprezentációs felülírásában. A lenyűgöző méretű, dekoratív tablóval az igen kisszámú magyarországi csoportképfestészet igen rangos tárgyat nyert, és mint ilyen, tényleges hiányt

III/94 ■ Benczúr Gyula: *Habsburg Rudolf*, 8

III/95 ■ Benczúr Gyula: *Millenniumi hódolat*. Vázlat, 1900 körül



pótol portréművészetünkben. Nyilvános bemutatására az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1909-es tavaszi tárlatán került sor; a reflektorfény ekkor teljes erejével a „festőfejedelemre” irányult. 1910-ben a képet kiállították a berlini Nemzetközi Tárlaton, ahol aranyérmet kapott. A szakmai kritika ellenben elmarasztalta, s igazságtalannak ítélte

a felsőbb készítésre elnyert kitüntetést is, aminőben például egy Szinyei Merse Pálnak vagy egy Székely Bertalannak soha nem volt része.³

Mikor Benczúr letette az ecsetet, a reprezentatív portréfestészet jelentősége elenyészett. A műfaj a magánmegrendelésekben újult meg, de ezek már egy más világ szülöttei.

■ BENCZÚR GYULA: FERENC JÓZSEF A SZENT ISTVÁN-REND DÍSZRUHÁJÁBAN

Amikor Benczúr 1883 elején családjával együtt hazaköltözött Münchenből és átvette az újonnan alapított budapesti Mesteriskola vezetését, személyében új művészitípus jelent meg Magyarországon. Azé a festőé, aki nem menekül a társadalmi nyilvánosság elől, sőt bizonyos értelemben beteljesíti az onnan érkező elvárásokat. Az ő hazatérével vált a művészet mindennapi, társasági eseménnyé, beleértve ebbe a műterem nyilvánosságát vagy a sajtó iránti nyitottságot. Benczúr műtermének látogatóiról, a készülő portrékról rendszeresen beszámolt a sajtó, és senki Benczúr előtt nem volt annyira alkalmas ennek az újfajta közvetítői szerepnek minden póztól mentes és természetes betöltésére. Benczúr volt az, akit Mikszáth Kálmán szellemes kifejezésével élve, többször látogatott meg a király, mint ahányszor ő a királyt, s ez nemcsak népszerűségét növelte, hanem a festészet iránti társadalmi érdeklődést is. Benczúr királyportréi mind fontos megrendelők számára készült, jelentős és reprezentatív alkotások. A művész összesen hat portrét festett a királyról, ebből három arc-, illetve mellkép, három pedig egész alakos kompozíció. A mellképek a *Millenniumi hódolathoz* készült előtanulmányok, s természetesen ezen a nagy millenniumi csoportképen a király már egész alakban látható (III/95. kép). Az önálló egész alakos portrék közül az egyik az angol király, VII. Edward koronázása alkalmából készült 1901-ben. A magyar királyt angol egyenruhában ábrázoló kép jelenleg is az angol királyi gyűjteményben található. A második világháborúban pusztult el a Nemzeti Casino számára 1904-ben készült magyar tiszti egyenruhás képmás.

A legkorábbi egész alakos királyportré, a Pest megyei közgyűlés tanácstermébe szánt kép a Szent István-rend díszruhájában ábrázolja a királyt.

Pest megye közgyűlése 1891 végén határozta el, hogy Benczúr Gyulával portrét festet az uralkodóról a Szent István-rend ornátusában (III/96. kép). A vármegye főispánja ezt követően személyes kihallgatáson tudatta a szándékot a királlyal, aki a megye kérését elfogadta. A király és Benczúr személyes találkozását a főudvarmesteri hivatal szervezte meg, s Ferenc József első ízben 1892-ben látogatta meg Benczúr műtermét. A második modellülésre 1893. május 3-án délután fél három és öt óra között került sor.³ Benczúr az epreskerti műterem bejáratánál fogadta az uralkodót, s rögtön az első emeleti műterembe mentek. „Itt egy nagy állványon már fel volt állítva a vázlatkép, mely a királyt a Szent István-rend palástjában, életnagyságban tünteti fel, a mint a trónus előtt áll, s baljával a vánkoston nyugvó magyar koronára mutat. A király helyet foglalt a számára készített emelvényen, s Benczúr hozzáfogott a már megrajzolt arckép festéséhez.” A kétszeri modellülés természetesen nem lett volna eleendő a portré befejezéséhez, ha Benczúr nem használt volna fotót. S természetesen a Szent István-rend öltözkékét is utólag, a Bécsből odaküldetett r ha alapján festette meg. Mindez azonban egyáltalán nem volt idegen a kor portréfestői gyakorlatától, s különösen nem a reprezentatív, állami képmások esetében.

A portré nagyjából két és fél évvel a megyei elhatározás után készült el; ünnepélyes leleplezésére 1894 márciusában került sor.³



III/96 ■ Benczúr
Gyula: *Ferenc
József a Szent
István-rend
díszruhájában,*
8

■ BENCZÚR GYULA: ERZSÉBET KIRÁLYNÉ

Erzsébet királyné 1898-as tragikus halála után Ferenc József öt portrét rendelt meg az elhunyt királynéről a hozzá közel álló, udvari szolgálatban álló hölgyek részére (III/97. kép). Horovitz

Lipóttól egy-egy képmást gróf Andrássy Aladárné Wenckheim Leontinnak, a királyné magyarországi főudvarmesternőjének, valamint Harrach Mária Terézia grófnénak, a királyné főudvarmester-



III/97 ■ Benczúr Gyula:
Erzsébet királyné, 8

nőjének. Koppay József a királyné udvarhölgye, Festetics Mária grófnő számára festett portréra kapott megbízást, Benczúr Gyuláé pedig a Ferenczy Ida, illetve a gróf Sztáray Irma részére festendő portrékra szólott. Az arcképek természetesen fénykép után készültek, de Benczúr portréfestői gyakorlatától nem volt idegen a fotó használata. Benczúr két portréja közül a Ferenczy Ida számára készült változatot ismerjük, a Sztáray Irmának festett képről csak fényképek maradtak fenn, illetve egy meglehetősen pontos, jelzés nélküli kópia a regensb rgi Th rn nd Ta is nstsamm l ngen t lajdónában.³

A királyné fényképét maga Ferenc József biztosította a művész számára, s ugyanígy Erzsébetnek a halálos merénylet napján viselt fekete ruháját is. Ennek a ruhának egy gombját Benczúr elkérte a királytól, s mindvégig kegyelettel őrizte. A gomb végül Benczúr özvegyén keresztül került a Magyar Nemzeti Múzeumba.

Ferenc József 1899 októberében már megtekintette a festményt Benczúr epreskerti mű-

termében, s ahogyan azt barátnőjének, Schratt Katalinnak írott leveléből tudjuk, a királynéről festett legjobb arcképnek tartotta: „2 óra alatt elhajtattam Benczúr festőhöz, hogy láthassam a drága megboldogultnak képét, amit ő Ferenczy asszony részére festett, megbízatásomból. Nagyon jól sikerült és mindenképpen a legjobb portré, amit a császárnéről festettek. A kép csodálatos, a beállítás kitűnő és a fiatalabb korban elképzelt arc is hasonlít és igen kellemes kifejezésű.”³⁹⁶ Ezt követően a festményt a Múcsarnok 1900-as tavaszi kiállításán mutatták be, majd egészen 1928-ig, Ferenczy Ida haláláig az ő tulajdonában maradt. Innen a rövid életű Erzsébet királyné Emlékmúzeumba került, onnan pedig a Magyar Nemzeti Múzeum Történelmi Arcképcsarnokába.

A kompozíció színvilágát az aranysárga háttér és a királyné fekete ruhája uralja. Mindez nemcsak a Habsburg-heraldika fekete-sárga színeit idézi föl, hanem kifejezetten a gyász és a temetés szertartásához kapcsolódó színvilág is.

■ HÁROM ELMÉLET – HÁROM SZOBOR

A magyar emlékműszobrászat kezdetén nem egy szobor, hanem egy röpirat áll. „Milyen legyen gróf Széchenyi István szobra?” – kérdezte Ormós Zsigmond 1863-ban, három évvel az után, hogy Széchenyi meghalt, és a szoborállítás gondolata felmerült,³ de az emlékmű csak 1880-ra készült el. Ekkorra azonban már megszületett a második nagy elméleti mű is. Keleti Gusztáv Deák Ferenc szobráról tartotta akadémiai székfoglalóját 1878. december 4-én, vagyis akkor, amikor már beérkeztek a Deák-szobor pályázatának tervei, de még nem bírálták el azokat.^{3 8} Budapesten ekkor ténylegesen még csak két emlékmű állt: Hentzi tábornoké és József nádoré (II/175. kép), mindkettő külföldi szobrász munkája, és az elsőt – témája miatt – érthető módon érezte sérelmesnek a magyar lakosság. Készülőben volt már a Széchenyi-, az Eötvös- és a Petőfi-szobor, de a Deák-emlékmű,

úgy látszik, mindegyiknél nagyobb feladatot jelentett, ahogy azt a szobrot övező érdeklődés is mutatta.

A harmadik alapvető írás Alexander Bernát tanulmánya Fadrusz János Mátyás király emlékművéről (III/98. kép) 1902-ből, vagyis majdnem negyedszázaddal későbbi.³ Az idők változását jól mutatja, hogy az ő írása lényegileg különbözik az első kettőtől, ő ugyanis már látta is azt a szobrot, amelyről a tanulmányt írta. Ormós és Keleti írásai a tudományos áttekintésen kívül elsősorban didaktikus szándékkal készültek, a szobrászati kultúra megteremtésének, sőt a zsűri befolyásolásának igényével is. Alexander viszont már az elkészült mű ismeretében, annak hatására, attól fellelkesülve írhatott. A magyar művészeti gyakorlat – végre – megelőzte a teóriát. A három nagyszabású tanulmányból nyomon követhetjük a műfaj hazai esztétikáját, és azt a folyamatot, amely a magyar emlékműszobrászatban a 19. század második felében végbement.

Arra a kérdésre, hogy milyen legyen Széchenyi szobra, Ormós még teljes természetességgel válaszolt: „Egyszerű, de nagyszerű.” Az egyszerűség azt jelenti, hogy a tárgy értelmét a lehető legkevesebb eszközzel kell kifejezni, míg a nagyszerű vonás (ma úgy mondanánk: nagyszabású) egyaránt fakad az ábrázolt személy jelleméből és a szobrot övező külsőségekből, vagyis a méretből és a méltó környezetből. Ormós minden lehetséges kérdésre kitért tanulmányában, a szép fogalmától kezdve a szoboralak különféle testhelyezeteinek jelentésén át az anyaghasználatig és az emlékmű helyéig. Összefoglalva pedig szabatosan meghatározta, hogy milyen is legyen hát gróf Széchenyi István szobra: „Legyen meg rajta a csendes nagysággal párosult nemes egyszerűség, nyugodtság és természetes fesztelenség. Legyen az könnyen megérthető, s így allegoria nélkül. Tüntesse a nagy férfit a magyar akadémia megalapítására tartott szonoklatában, élethű művészi felfogású arccal, dombormű ékesítésű talapzaton, szokásos magyar öltönyben, fedetlen fővel, és érczöntő szoborban szemeinkbe.” Ezután már csak meg kellett csinálni a szobrot. Ez tartott 17 évig.

Bár a szoborállítás története bővelkedik a tragikus és a groteszk elemekben, ma már nem ezekre gondolunk, hanem azt a heroikus küzdelmet méltányoljuk, amellyel a nagyközönség egy szobrászat – és így szobrászati kultúra – nélküli országban kikényszerítette ezt az emlékművet. A készülés 17 éve közüggé tette a szobrászatot, noha szobrok még alig voltak. A társadalom azonban ekkor már követelte, hogy legyenek, hiszen sorra haltak meg a magyar történelem és kultúra nagyjai, akiknek a nemzet méltó emléket akart állítani. Köztük Deák Ferencnek.

Az ő készülő emlékműve hívta elő a második nagyszabású teóriát. Közben azonban eltelt 15 év, és ez Keleti Gusztáv tanulmányából jól érzékelhető. Míg Ormós írása J. J. Winckelmann és F. W. J. Schelling, a klasszicizmus és a romantika elveinek összevonásával a historizmus korai szakaszát képviselte, Keleti már az érett historizmus elveit vagy inkább dilemmáit fejezte ki. Ha Ormós írása egyensúlyteremtési kísérlet az eszményítés és a „realizmus” között, akkor Keleti ezt az egyensúlyt az esz-

ményítés irányába mozdította ki, de ezek már más eszmények, mint 15 évvel korábban. Az „általános emberi” vonások klasszicista eszményével szemben Keleti a „nemzeti” vonások követelményét állította fel, miközben vallotta, hogy a szobrászat számára változatlanul érvényesek az antik művészet elvei. A nagy hatású német esztétát, Theodor Vischert idézte, aki szerint a modern korban „a történelem úgy a hogy pótolni fogja majd a mítoszt, a történelmi hős a mondait”. A szobrászati gyakorlat azonban azt mutatta, hogy a történelmi hőst nem lehet automatikusan a mitikus hős helyébe állítani vagy – mint Deák esetében – ültetni. Keleti maga is látta ezt, éppen ezért hangot is adott a modern emlékműszobrászattal szembeni kétségeinek. És talán ez a legfontosabb különbség közte és Ormós között, aki még számos pozitív példát tudott felhozni, és feltétel nélkül hitt abban, amire vállalkozott.

Bár Keleti nem titkolta kétségeit, igyekezett megoldást is találni rájuk. „A plasztikának új stíltörvényét még csak ezután fogják fölhalálni. Egyébiránt a régi remekkor által ránk hagyott műelvek [...] még elég biztos mértéket szolgáltatnak nekünk újkori kísérleteink méltatására. Az t kor ehhez azt teheti hozzá, hogy a méltatásra talán igen, de a gyakorlatra már nem. Ezt példázza a Deák-emlékmű története és Huszár Adolf személyes tragédiája. A kortársak egyöntetű véleménye szerint Huszár korai halálát a Deák-szobor okozta (III/107. kép). Az elmélet és a gyakorlat szétvált, és ő ebben a küzdelemben felőrlődött.

Keleti tanulmányának is alapkérdése a klasszikus eszményítés és az élethűség, a jogosult idealizálás és a személyes vonások ellentéte. Ormóshoz hasonlóan ő is megmondta, hogy milyennek képzei a leendő emlékművet. Deák fő jellemzője szerinte a méltóság, ezért csakis ülő helyzetben lehet őt ábrázolni, mégpedig 1860–1869 közti állapotában, amikor a betegség még nem hagyott nyomot rajta. A szoborban mindent a főalakkal kell kifejezni, ezért az magyarázó attribútumok nélkül, „emlékszerű nyomatékkal, tipikus tökélyben, szóval eszményi tisztaságban legyen megérzékítve”.³ eák öltözete polgári ruha legyen, a szobor bronzból készüljön, a talapzat nemes márványból, reneszánsz stílusban, mert „e stílfaj hozzánk legközelebb áll”.

Összefoglalásként elmondta, hogy olyan szobrot vár tehát, mely szívünkre hatni, lelkünket megindítani képes, és ilyenkor „a túlszigorúan (Sic!) elemző bírálat önfeledten elnémul”.

A kortársak ítélete szerint a eák-szobor ezt nem tudta teljesíteni, és sok más szobor sem. A kivételt Fadrusz János kolozsvári Mátyás-szobra jelentette. A pályázatot a zsűri egyhangú döntésével nyerte, mind a pályázatot, mind a felállított szobrot osztatlan lelkesedés fogadta. A siker nemcsak a szobrász tehetségének, hanem az alkot és az ábrázolt történelmi személyiség szerencsés találkozásának is köszönhető. Mintha Fadrusz mindig is erre a feladatra vágyott volna.

Fadrusz gondolkodási és képalkotási mechanizmusa azon alapult, hogy a kapott feladathoz megkereste a nemzeti eszmét, az eszméhez pedig az azt kifejező jelenetet. Az a kettősség tehát, amely a magyar historizmus szobrászatát kezdettől jellemezte – vagyis az ideális és a reális, az elvont gondolat és a való élet ellentéte –, ekkor már, a historizmus késői szakaszában, az élet oldalára billent át. A magyar közgondolkodást uraló konzervativizmus az embert hagyomány kötötte lényként értelmezte, és idegenkedett minden elvont, elméleti, filozófiai mércétől, amelyet képlékenynek és bizonytalannak érzett. Ezért szembelyezte vele a nemzet, a történelem, az élet konkrétságát, és ennek megjelenítését várta a művészettől is. Az emlékműszobrászatban ez különösen visszás helyzetet teremtett, mert a való élet ábrázolása éppen magával a műfajjal, a monumentum lényegével ellentétes. A műfaj ezt két irányban próbálta feloldani, egyrészt úgy, hogy az emlékmű jelenetté, azaz történelmi életképpé vált, másrészt úgy, hogy a realizmust az aprólékos részlethűséggel azonosította, a történelmi hitelesség fogalmával helyettesítette. Ebbe természetesen az is belejátszott,

hogy a kor a tudományos – vagy annak vélt – igazságot és az esztétikai értéket összetartozó fogalmaknak tekintette.

Az emlékmű mint történelmi-életképi egység a kolozsvári Mátyás-szoborban vált teljessé. Fadrusz ráérezett a korhangulatra, vagyis arra, hogy az uralkodókat jellemző általános vonások helyett itt az országvédő, Bécset is meghódító, nemzeti királyt kell ábrázolnia. Ez az emlékmű olyan, mint egy győzelmi apoteózis, mint egy élőkép, de nem allegóriákkal, hanem a megidézett történelem alakjaival.

Számos méltatója között Alexander Bernát az, akinek elemzése nem csupán benyomásokra támaszkodik, hanem egy filozófiai megalapozottságú, esztétikai értékrendszerbe illeszkedik. Művészetértelmezésének alapja a mimézis kérdése. Ideál és reál, művészet és élet kettősségéből ő a reál, az élet primátusát hirdette, amennyiben a művészetet az életben oldotta fel. „A művészet életet ábrázol. Nem utánozza a természetet, hanem megeleveníti, élőnek tünteti föl. A művészet: magunk alkotta élet [...] A művészet nem a való élet, nem is az élet látszata, hanem az élet értékének, jelentőségének, gazdagságának föltüntetése.”⁴⁰⁶ Az „élet értéke”, a „dolgok lényege” ennek az esztétikának a kulcsfogalma. A monumentális szobrászatnak három követelményét emelte ki: a tudást, az érzést és a gondolatot. Ezt találta meg a Mátyás-szoborban, ezért így zárta elemzését: „Ebben a szoborműben élet zúg, érzés lüktet, a múltnak élete ugyan, de annak oly megragadó jelene, hogy a jelenben is szívünket hevíti. [...] Mi hiszünk a múltunkban és a jövőnkben.”

A kolozsvári Mátyás-émlékmű a magyar historizmus szobrászatának azért a főműve, mert ezt a kettős hitet – vagyis magának a historizmusnak az alapeszméjét – meg tudta jeleníteni.

1

Mátyás király szülővárosa, Kolozsvár már 1864 óta foglalkozott egy Mátyás-szobor felállításának gondolatával. ⁸ A mai emlékmű konkrét előzménye azonban Nagy Lajos unitárius lelkész, tanár indítványa volt, amelyet 1882-ben terjesztett a városi közgyűlés elé, és az el is fogadott. Az eredeti elképzelés szerint a szobor a millenni - mi ünnepségekre készült volna el. A lassan haladó gyűjtésnek Ferenc József 1887-es látogatása adott lendületet, aki elmarasztalta a várost, amiért az elhanyagolja Mátyás király szülőházát. A ház felújításával és az emléktábla elhelyezésével (1889) felerősödő Mátyás-kultusz az emlékmű ügyét is elősegítette. 1893-ban hirdették meg a pályázatot a Fő-téren felállítandó lovas szoborra. Közben már régóta folyt a Szent Mihály-templom melletti egykori Piac-tér (1869-től Fő-tér, 1899-től Mátyás király tér) rendezése, amelynek során a középkori piactérből díszter lett, megteremtve ezzel az emlékmű méltó helyét. Ekkor távolították el a térről a város legrégebbi világi emlékművét, az ún. Karolina-oszlopot, és helyezték át az Óvárba.

Az 1894. április 30-án lejárt pályázatra hét pályamű érkezett be: Bezerédi Gyula, Fadrusz János, Köllő Miklós, Róna József, Sovánka István, Tóth András és ifjabb Vastagh György munkái.

A terveket két héten át kiállításon tekinthette meg a város lakossága. A május 15-én megtartott bírálaton a zsűri egyhangúlag Fadrusz tervének ítélte az első díjat, Bezerédi második, Köllő harmadik díjat kapott. (A pályatervek a város tulajdonába kerültek, mára azonban elvesztek.) Bár nyilvánvaló volt, hogy a szobor nem készül el a millennium évére, a költségekhez a millenniumi alap is hozzájárult. 1896-ban megtörtént az alapkövetétel, a szobrot 1902-ben avatták fel (III/98. kép).

Fadrusz Mátyás-szobra a legnépszerűbb és legsikeresebb magyar emlékmű. Ennek okát már a pályatervek összevetése is megmutatta. Míg a többi pályázó a hagyományos Mátyás-ikonográfia

alapján az igazságos és bölcs uralkodót, a tudományok pártfogóját ábrázolta és a lovas főalakhoz apródokat vagy allegorikus melléalakokat, domborműveket társított, Fadrusz a nemzeti király eszményét teremttette meg egy nagyszabású történelmi életkép formájában. A tervéhez mellékelte leírásban így írt erről: „Vajda-Hunyadra emlékeztető bástyaszerű architektúrán, mint ha ősi fészke várfokáról lenézne, ott áll Mátyás, a királyi alak, vértben, nyugalomban, ereje tudatában és nézi diadalmasan visszajövő seregét. A bástya alján pedig négy vezér zászlókat lenget, az egyik vitéz pedig lelkesen mondja: Íme, ram, nézd a sikeredet. Már a korabeli sajt is konkretizálni igyekezett a mellékszereplőket – Magyar Balázs, Kinizsi Pál, Báthori István erdélyi vajda és Szapolyai István nádor személyében –, maga Fadrusz azonban csak annyit mondott, hogy „Mátyás király fekete seregének vitéz harcosait ábrázolják”. Az emlékmű fő erénye a király alakja. Bár a főalak és a mellékfigurák között számos tartalmi és formai kapcsolat van, a főalak mégis szerencsésen elkülönül. Fadrusz másképp formálta meg Mátyást, mint a pillanatnyi mozdulatba dermedt vitézeket. Ez utóbbiak patetikusak és naturálisak, a király viszont stilizált és összefogott, időtlenül fenséges és zord. Megformálásához Verrocchio *Colleoni* lovas szobra adott mintát. Ha a kortársak boldogan merültek is el az élet ezernyi konkrétumának (páncélok, sisakok, zászlók, gesztusok, arckifejezések) aprólékos részleteiben, mi inkább azt csodáljuk, hogy Fadrusz át tudott lépni a jelenetből a látvány megemelt szintjére, a konkrét t mégis eldott j tni az eszme elvonatkoztatott síkjára.

A főalak az 1900-as párizsi világkiállításon Grand Prix-t kapott, kis méretű változatát a budavári palota Hunyadi Termében helyezték el. A király fejéről készült öntvény szintén önálló kiállítási tárgy, mely – kisebb-nagyobb átírással – számos további Mátyás-ábrázoláshoz jelentett mintát.³



III/98 ■ András János Mátyás király. Építész: Pákei Lajos, 1894–1902. Kolozsvár, egykor Mátyás király tér

■ AZ ELSŐ EMLÉKMŰVEK, EMLÉKMŰPÁLYÁZATOK. TÁRSADALMI IGÉNY ÉS MŰVÉSZI TELJESÍTMÉNY

1860. április 8-án meghalt Széchenyi István. Emlékművének felállítását már halála után két nappal kezdeményezte a Magyar Tudományos Akadémia ülése. Rövidesen megindult a gyűjtés, és két év alatt már 80 ezer forint gyűlt össze. A pályázatot 1865-ben írták ki, lényegében az Ormós Zsigmond által javasolt feltételekkel, kizárólag magyar művészek részére. Magyarnak tekintették azt, aki „a magyar Szent Korona területén született, jelenleg bárhol lakó, vagy bár külföldön született, de Magyarországon honosult és itt lakó” művész. Százötven év távlatából őszintén csodálkozunk azon, hogy az Akadémia tagjainak hogy volt bátorságuk ehhez, vajon kiknek a részvételére számítottak, hiszen magyar művész ehhez hasonló nagyszabású feladatot még nem oldott meg. Ferenczy Máttyás-émlékművének (I/158., II/174. kép) kudarcra azt mutatta, hogy akkor még sem a társadalom áldozatkészsége, sem a művész felkészültsége nem volt elegendő egy méltó emlékmű megvalósításához. Húsz év elmúltával azonban a Széchenyi-émlékmű iránti igény oly erős volt, hogy a társadalom minden nehézség ellenére is kikényszerítette azt, mégpedig magyar művésztől. A szobrot 1880-ban avatták fel. Készülésének másfél évtizede a magyar emlékműszobrászat hőskora. Emlékművek állításának gondolata 1830-tól szinte folyamatosan napirenden volt, megvalósításuk azonban nagyon sok akadályba ütközött. Ezért Széchenyi halálakor Pest-Budán csak egyetlen, a szó szoros értelmében vett emlékmű állt: Hentzi tábornoké a budai várban, W. P. E. Sprenger, F. Bauer és H. Gasser alkotása. Bár 1860-ra már elkészült és Pesten volt József nádor szobra, Johann Halbig műve (II/175. kép), a felállítására vonatkozó engedélyt csak a kiegészítés után, 1868-ban sikerült megkapni, és a következő évben el is helyezték a szobrot.

1860 azonban mégis fontos évszám a köztéri szobrok történetében. Az előző évek szerényebb szoborállítási szándékai ekkorra értek be. Így például Tomory Anasztázé, aki 1858-ban az alábbi levelet küldte szét néhány kitűnő „honleánynak”: „Többen

a haza lelkes hölgyei közül – kik Lendvay emlékét a pesti nemzeti színház előtt fölállítandó szoborral kívánják megtisztelni – engem kerestek föl bizalmukkal, hogy ezen nemes cél kivitelét a legkitűnőbb honleányok által eszközöljem. Bátor vagyok azért Nagyságodat mint a nemzeti színművészet s általában minden hazai közérdek lelkes pártolóját fölkérni, kegyeskedjék fent nevezett célra bizalmas ismerősei körében *magánfölszólítás útján* (mivel nyilvános nincs megengedve) *bármily kis* összeget gyűjteni s hozzám folyó évi november hó elejéig beküldeni. Az eredményt annak idejében köztudomásra hozni kötelességemnek ismerem.”⁴¹⁶ A fennmaradt válaszevelek mindegyike arról tanúskodik, hogy a címzettek megtiszteltetésnek érezték a felkérést, erejükhez mérten adakoztak és gyűjtöttek. Néhány hónap alatt annyi pénz gyűlt össze (2017 forint), hogy Dunaiszky László elkészíthette az egész alakos szobrot (II/173. kép), és azt 1860 őszén el is helyezték a Nemzeti Színház előtt. A megbízás pályázat útján dőlt el (erre küldte be egy még kezdetleges munkáját Izsó Miklós Bécsből), és Dunaiszky tervét két hónapig kiállításon láthatta a közönség is.

Szintén 1860-ban helyezték el Berzsényi Dániel portréját, Vay Miklós alkotását (II/183. kép) a Nemzeti Múzeum kertjében. A szobrot Somogy vármegye állíttatta, ragaszkodván ahhoz, hogy Berzsényi emléke a Nemzeti Múzeumban vagy annak kertjében legyen. 1861-ben Kazinczy Ferenc, 1875-ben Kisfaludy Károly mellszobra került mellé, ezáltal a Múzeum-kertben egy irodalmi panteon kezdett kialakulni. Arról is volt szó, hogy egy Petőfi-szobor is kerüljön ide, de ezt hamar elvetették, Arany János nagy méretű emlékművét pedig a múzeum épülete előtt állították fel 1893-ban (III/116. kép). Végül 1903-ban kihozták a múzeumból a Kisfaludy Sándor-emléket is (földgömbön álló, kiterjesztett szárnyú sas, lábánál lant, a talapzaton a költő domborműves arcképe), és így mégis létrejött egy kis irodalmi panteon a Múzeum-kertben.

1860-ban avatták fel Kisfaludy Sándor balatonfüredi szobrát, amely – bár olyan sikertelen volt, hogy később el kellett távolítani – jól mutatja a társadalom igényét az emlékművek iránt. Az 1860 körüli években egyébként is számos kezdeményezés indult meg. A debreceni Csokonai-szobor gondolata már

1859-ben felmerült, akárcsak az 1849-es debreceni csata emlékművéé. Ez utóbbi hamar el is készült (Marschalkó János alkotása), de felállítani csak a ki egyezés után lehetett. Szintén 1859-től indult gyűjtés Dugonics András szegedi szobrára, először csak mellszoborként. Az 1870-es évek közepére azonban annyira felszaporodott a szoboralap tőkéje, hogy Izsó Miklós végül is egész alakos szobrot tervezhetett (II/191. kép).⁸ Szerény helyi kezdeményezések után 1860-ban Reményi Ede egy személyben indított országos gyűjtést Petőfi Sándor pesti szobrára. 1861-től gyűjtöttek a székesfehérvári Vörösmarty-szoborra (II/182. kép), és már ekkor kezdeményezték az aradi szabadság-szobor felállítását is, jóllehet a gyűjtés érdemben csak 1867 után indulhatott meg. És akkor még nem szóltunk a különböző, de nagyszámú honvédsíremlékre irányuló gyűjtésről. Az az át-

III/99 ■ Izsó Miklós: A Gróf Széchenyi István-emlékmű egész alakos szoborterve, 1866



meneti politikai enyhülés, amely 1860–1861-ben volt tapasztalható, fellendítette az emlékműállítási kezdeményezéseket. Bár a következő évek szigorodása mindezt visszavetette, megállítani nem tudta.

A Széchenyi-szobor ügye azonban minden korábbi kezdeményezéstől különbözött. Egy nagy tekintélyű testület, a Magyar Tudományos Akadémia állt mögötte, amely országos gyűjtést indított, a szoborbizottságban művészek, politikusok, közéleti emberek vettek részt, köztük Eötvös József, Deák Ferenc, Andrássy Gyula. (A debreceni Csokonai-szobrot – II/189. kép – például kizárólag a város és polgárai állíttatták, a saját költségükön.) Így érthető, hogy rövid idő alatt tetemes összeg gyűlt össze, maga Pest városa 6000 forintot adott.

1866 májusában a pályázatra 13 művésztől húsz pályamű érkezett be, de közülük egyik sem felelt meg a felhívásban foglalt követelményeknek, vagyis annak, hogy „a szobor legyen nemesen egyszerű, de nagyszerű, híven s a lehető legnagyobb hasonlóságban, de nem eszményítve ábrázolja Széchenyi István grófot tevékeny férfikorából, hajadonfővel, magyar szabású nemzeti viseletben”. Bár a bírálóbizottság egyik művet sem tartotta alkalmasnak a kivitelezésre, a pályadíjakat kiosztotta Engel József, Izsó Miklós és Vay Miklós részére, és négy művészt – a díjazottakon kívül még Faragó Józsefet – egy szűkebb körű pályázatra szólított fel. Izsó megsértődött, és az újabb fordulóban már nem vett részt, ezért Engelt, aki a legjobban megközelítette az igényeket, felkérték, hogy a bizottság utasításai alapján készítsen még egy mintát. Ezt 1867. június

én bem tatta, és bár még mindig sok kifogás volt ellene – a szerződést a következő évben megkötötték vele. Ezzel elkezdődtek a szobor elkészítésének küzdelmes évei, szüntelenül új bírálatokkal, szakértőkkel és módosításokkal. Egy szobrász – aki még sosem csinált ilyen nagyszabású művet – makacs erőfeszítése szemben egy olyan, hasonlóan kitartó társadalommal, amely ezt a művet bármi áron, de létre akarta hozni. A szoborbizottság elnökei közben sorra meghaltak, egyes tagok sértődötten lemondtak, a szobor azonban elkészült.

A feladat nehézségei már az első fordulóban nyilvánvalóak voltak, a díjazott művek méltatása ezt pontosan kifejezte. A felállított szobron a kifogásolt ré-

szek lényegében ugyanúgy megoldatlanok maradtak, mint a kis mintákon, és ma már nyugodtan elmondhatjuk, hogy a díjazottak közül bárki megkaphatta volna a megbízást, mindegyikük többé-kevésbé hasonló szobrot csinált volna, hasonló küzdelem árán.

Mi volt hát az alaprobléma a reális és az ideális egységének „egyszerű”, ámde „nagyszerű” megteremtésében? A bizottság nagyon jól látta, hogy „a minták egyike sem felel meg egészen a plasztikai igényeknek, a kívánt feladatnak meg éppen nem, mert Széchenyinek a nyilvános életben ismert egyéniségét nem fejezi ki jellemzetesen s őt részint színpadias, hősies, tülerélys állásban, részint kevésbé erélyes, részint meg az öltözékre s külső formákra is nagyobb pontosságot nélkülöző alakban ábrázolja”. Úgy ítélték meg, hogy a plasztikai törvényeknek leginkább Engel terve felel meg, de „nem jellemzetes”, bár művészileg a legjobban átgondolt, nyugodt, egyszerű formálású, jó sziluetthatású. Izsó terve mint plasztikai mű nem áll magas fokon, nehézkesen túlterhelt, a mozdulat, a körvonalak nem elég érthetőek, de eleven és erőteljes. Vay Miklós tervét inkább csak szakmailag méltatták – a „kivitelben sok csínt és műgondot tanusít” –, de érezhető, hogy neki nem volt esélye a pályázat megnyerésére.

Az igazi verseny Engel és Izsó között folyt. A sajtó teljes erővel Izsó mellé állt, a bizottság igyekezett tárgyilagos maradni. Mai szemmel nézve a terveket, igazat kell adnunk a sajtónak. Izsó terve – minden hibája ellenére is – ígéretesebb (III/99. kép). Maga az alak szebb, erőteljesebb, az arc karakteresebb. A kompozíció azonban nehézkes és zsúfolt, a vállra vetett mente nagyon súlyos, az alóla kibukkanó attribútumok – például a hajóorr – nevetségesek. A szobrot Izsónak át kellett volna komponálnia. Engelnek azonban ugyanilyen nehézséget okozott a „jellemzetes” vonás megragadása. A zsűri korrekt volt, amikor új pályázati fordulót írt ki, és Izsó önmagát zárta ki a versenyből, amikor megsértődött. A szoborbizottság ez tán nem tehetett mást, mint hogy Engelből kikényszerítette a szobrot (III/100., III/101. kép). Időnként felmerült ugyan, hogy talán mégis külföldi művésznek kellene adni a megbízást, ezt azonban a közvélemény hevesen visszautasította, és valószínűleg maga a bizottság sem akarta volna.



III/100–III/101 ■ Engel J zsef Gróf Széchenyi István egész alakos álló szobor mintája. Második változat (elöl- és hátulnézet), 1867

A bírálatok lefolyása tanulságos, mert kitűnik, hogy milyen nehéz megoldani egy olyan plasztikai problémát, amelyhez nincs megfelelő előkép. A szónoki állásra van ugyan számos plasztikai példa, de vajon melyik és hogyan alkalmazható közülük az Akadémia alapításának felemelő pillanatához? Izsó ezt attribútumokkal oldotta meg, így a terve nehézkes és túlságosan magyarázó lett. A szobor-Széchenyi rámutat az Akadémia épületének kis makettjére, miközben ott áll mögötte (az első változatban mellette) maga az épület teljes nagyságában. Izsó nem bízott abban, hogy Széchenyi személyével önmagában kifejezhető a nagyság, hogy az eleve sugárzik az ábrázolt „férfiúi lelkületéből”, amelyet a környező „teremtmények” majd diszkréten megerősítenek.

III/103 ■ Izsó Miklós – Huszár Adolf: *Petőfi Sándor emlékműve*.
Talapzat: Ybl Miklós, 1871–1882. Budapest, Petőfi tér



Engel terve konvencionálisabb, Széchenyi arckifejezése pedig szembetűnően elhibázott. A zsűrizés egy késői fázisában, 1871-ben, Albert Wolff berlini szobrász meghívott szakértőként még mindig a hasonlóságot kérte számon, és Engel sokat küszködött olyan elemi problémákkal is, mint a kardot markoló bal kéz megmintázása. A legnagyobb gondot azonban a szabadon álló szobor statikája jelentette, mind technikailag, mind optikailag. Engelnek kétszer is újra kellett felraknia a szobrot – teljesen vagy részben –, mert először a vasváz rogyant meg az agyag súlya alatt, másodszor pedig a gipszmodell volt túlságosan gyenge az öntéshez. Izsó számára azért is kellett a földre helyezett attribútumok, hogy ellensúlyozzák a szobor felső részének – vállon átvetett, szélesen redőzött, prémes mente – hatalmas tömegét. Ez bizonyos nézetekből nagyon rossz tömeg- és sziluettatást keltett. Engel terve persze ugyanilyen suta az oszlopra mint támaszra helyezett könyvekkel és a legördülő irattekercsrel. Pulszky Ferenc figyelmeztette is Engelt, hogy az oszlop felesleges, mert az csak márványszoborhoz kell, bronzszoborhoz nem, de valamilyen támasz a felállított művön is maradt. A magyar szobrászat hőskorának alapkérdése tehát nemcsak az, hogy hogyan teremthető meg a reális és az ideális, az egyszerű és a nagyszerű egysége, hanem az is, hogy a szabad ég alatt elhelyezett talapzaton hogyan áll meg a figura a saját lábán (III/102. kép). A probléma még sokáig kísértett, és a Stróbl Alajos – Zala György-féle generáció az első, amelyik ilyen nehézségekkel már nem küszködik, könnyed és bravúros megoldásaik vitán felül állnak.

A pályázatnak azonban egyéb tanulságai is vannak. Például az, hogy a társadalom milyen nagy felelősséget érzett a szoborért. Nemcsak Ormós Zsigmond foglalkozott az emlékmű műfaji, esztétikai kérdéseivel, hanem például gróf Erdődy Sándor is. A bizottsághoz írt levelében összegezte a német, olasz, francia, angol, belga, holland földön látott emlékművek alapján kialakult véleményét. „Nagyszerű” benyomást két szobor tett rá, Marcus Aureliusé Rómában és II. Vilmosé Hágában. Az allegorikus mellékalakokat ő sem helyezte, „cukrászrakványok”-nak nevezte. Mindezek ellenére – nagy viták és újabb pályázat után – mégis mellékalakok,



III/102 ■ Engel J zsef Gróf Széchenyi István emlékműve. Talapzat: Wéber Antal, 1866–1880. Budapest, Széchenyi István tér

Minerva, Vulcanus, Neptunus és Ceres kerültek a talapzat négy oldalára, jelölve annak, hogy a „reális” még sokáig nem tudta helyettesíteni az „ideális” (eszmei) alakokba sűrített tartalmakat.

Ugyanilyen érdekesek a hírlapi csatározások, hiszen még 1872-ben, tehát hat évvel a pályázat elbírálása után is, Izsóért szálltak síkra a lapok, mondván, hogy Engel alkalmas a „gyöngédség és a classicismus” kifejezésére, de nemzeti típus és erő csak Izsó műveiben van. A legtanulságosabb azonban mégis az, hogy a társadalom minden nehézség ellenére sem rettent vissza a nagy emlékművek állításától. Sorra hirdették meg a pályázatokat, és adták a megbízásokat, hiszen sorra haltak meg egy kiemelkedő történelmi korszak valóban fontos személyiségei, és az utókor nemcsak nekik, hanem önmagának is emléket akart állítani azzal, hogy tiszteletét kifejezi. Izsó pályázat nélkül kapott megbízást, illetve felkérést a pesti Petőfi-szoborra 1871-ben, a szegedi Dugonics-szoborra pedig 1874-ben, és ez némi elégtétel lehetett számára a Széchenyi-pályázat kudarcáért. (Halála miatt mind a két szobrot Huszár Adolf fejezte be.

A szoborállítások összefüggtek a városi terek kialakításával, alapjaiban ekkor formálódott a pesti

belvárosnak az a képe, amelyet ma ismerünk. A középületek, terek, szobrok egyszerre születtek, minden szobor elhelyezését gondosan előkészítették. A Petőfi-szobor helyét többször is módosították, mielőtt véglegesen határoztak (III/103. kép). A Széchenyi-szobrot először a Lánchíd tér közepére tervezték, arccal a Duna felé, de engedve a „közóhajnak” – már készülés közben – úgy döntöttek, hogy az Akadémia előtt állítják fel. Ezzel együtt az is eldőlt, hogy a tér túloldalán, a Stein-ház előtt egy másik emlékművet helyeznek majd el. (A kettő között, a koronázási domb elbontásával Ferenc József majdani lovas szobrának helyét jelölték ki, de az emlékmű sosem valósult meg.) A Széchenyi-szobor elhelyezése tehát automatikusan megteremtette a helyet a következő emlékmű számára. Ez Eötvös József szobra lett. Bár eredetileg Eötvös egykori lakóháza közelében, az Erzsébet téren akarták felállítani, a tervet elvetették, és a Duna-korzón, a tervezett Széchenyi- és Petőfi-szobor vonalába illesztették, kialakítva ezzel a ma is látható szoborsort. (Egyes szobrokat az adott téren belül áthelyeztek, a környező épületek pedig természetesen változtak.) A teret egyidejűleg elnevezték Eötvös térnek, és meghirdették a pályázatot, amelyet Huszár Adolf nyert meg.

Úgy tűnt, hogy Huszár Adolf személyében mind a nagyközönség, mind a szakmai és a hivatalos körök egyaránt megtalálták azt a hőn óhajtott szobrászt, aki majd teljesíteni tudja az eljövendő nagy feladatokat. „Egy addig nem ismert, nálunk soha sem említett kész művész hullott a nemzet ölébe” – írta lelkesen Pasteiner Gyula arra a meglepetésre emlékezve, amelyet az Eötvös-szobor-pályázat eredménye kiváltott. Mire a szobrot felavatták, 1879-ben, Huszár már befejezte az Izsó által elkezdett Dugonics-szobrot (avatása 1876-ban), gyakorlatilag elkészült a marosvásárhelyi Bem-szoborral (megbízás: 1877, felállítás: 1880), megnyerte az aradi vértanúk emlékművének (III/104. kép) és a Deák-szobor-

III/104 ■ Huszár Adolf – Zala György: Az aradi szabadság-szobor (Az aradi vértanúk emlékműve). Talapzat: Schickedanz Albert, 1878–1890. Arad, ma a Tűzoltók terén



nak a pályázatát (mindkettőt 1878 decemberében), és még készítette az Izsó által elkezdett Petőfi-szobrot (avatás: 1882). A legnagyobb szabású emlékműveken dolgozott tehát, miközben számos kisebb megbízást is teljesített (portrék, síremlékplasztikák, zsánerszobrok), részt vett az Operaház szobrainak munkálataiban, indította a eák-ma z le m géni sz figurájának (1880) és Izsó síremlékének pályázatán (1881) is, bár ezeken nem nyert. Ami nem sikerült előtte senkinek, az neki az ölébe hullott. Elhalmozták megbízásokkal, és ő nem tudott mértéket tartani. Összesen tizenkét éve jutott a művészi munkára, és ezalatt csaknem hatvan szobrot alkotott, köztük sokfigurás emlékműveket. A Deák-szobor kivételével mindent fölényesen teljesített. A Deák-szobor azonban meghaladta az erejét és a képességeit.

Deák személyét olyan nagy tisztelet övezte, hogy emlékművének létesítését törvénybe foglalták (1876. évi III. tc.). Az országos gyűjtés eredményeként másfél év alatt 140 ezer forint gyűlt össze (az Eötvös-szobor teljes költsége 40 ezer forint volt), és bármilyen nagyszabású lett is az emlékmű, ezt az összeget nem lehetett elkölteni rá. (A fennmaradt pénzből létesült a szobrászati mesteriskola az Eprekertben, ahogy ezt az épületen elhelyezett tábla is hirdeti.) A szoborpályázatot kiemelt figyelem kísérte, erről tanúskodik Keleti Gusztáv székfoglalója is.

A jelíges pályázatot – amelyen külföldiek is részt vettek – három beküldött tervével fölényesen nyerte meg Huszár Adolf, maga mögé utasítva Caspar Zumbusch is. Huszár ezután ismét külföldi tanulmányútra indult, miközben itthon arról folyt a vita, hogy Huszár tervei közül az álló vagy az ülő alakos emlékmű valósuljon-e meg. Huszár – mind külföldi útjának tapasztalatai, mind saját meggyőződése alapján – inkább álló alakot mintázott volna (III/105. kép), de nem tudott meggyőző tervet bemutatni, ezért engedett a szoborbizottság kérésének, és az emlékmű ülő alakos lett (III/106. kép). A sok vita, a zsűrizések, a szobrászban mindig is meglévő alkalmazkodási és bizonyítási kényszer, de főleg az, hogy a saját meggyőződése ellenére kellett cselekednie, végül is felőrölte őt. 1885-ben, 43 éves korában meghalt. A eák-szobor két mellékalakját munkatársa, Mayer Ede fejezte be Stróbl Alajos felügyelete alatt.³



III/107 ■ H szár Adolf *Deák Ferenc emlékműve*. Talapzat: Schickedanz Albert, 1878–1887. Budapest, Széchenyi István tér

III/106 ■ H szár Adolf
A Deák Ferenc-emlékmű.
Vázlat (a főalak, 1878–1887)



III/105 ■ H szár Adolf
Deák Ferenc álló alakja.
Vázlat, 1878–1887



A Deák-szobor problémája a historizmus emlékműveinek alapkérdését hozta felszínre: vagyis azt, hogy az elmélet és a gyakorlat ellentmond egymásnak, az „egyéni élet külsőségeit” „a közvetlen eszményítés elvével” összeegyeztetni nem lehet, különösen Deák esetében nem, akinek „külső alakja ugyanis nem volt kiválóan plasztikai” (III/107. kép). De ugyanígy probléma volt Deák személyisége is, aki a türelem és a kivárási hőse volt, a külsőségekben pedig egyszerűség és igénytelenség jellemezte. Ezek pedig nem zeuszi erények. A normaként állított antik művészet nem ezeket az eszményeket testesítette meg. A követelmény önmagában ellentmond.

Ezzel a problémával a korszak minden emlékműszobrása szembekerült. A francia művészetnek csaknem fél évszázadon át volt témája Balzac emlékműve. Amikor Rodin 1891-ben megbízást kapott rá, hat éven át küzdött vele, a megmaradt vázlatok szekrényeket töltöttek meg. A végeredmény éppen azért zseniális, mert Rodin nem akarta egyeztetni az antikvitás eszményeit a modern élet külsőségeivel, hanem vállalta a kor és a személyiség nagyon is földi, nagyon is gyarló tépettségét. A szoborban „a lélek és test közvetlen egysége” helyreállt ugyan, de nem az „antik értelemben vett alaki szépség” törvényei szerint. Ez azonban már a modern szobrászat kezdete.

■ HUSZÁR ADOLF: BÁRÓ EÖTVÖS JÓZSEF EMLÉKMŰVE

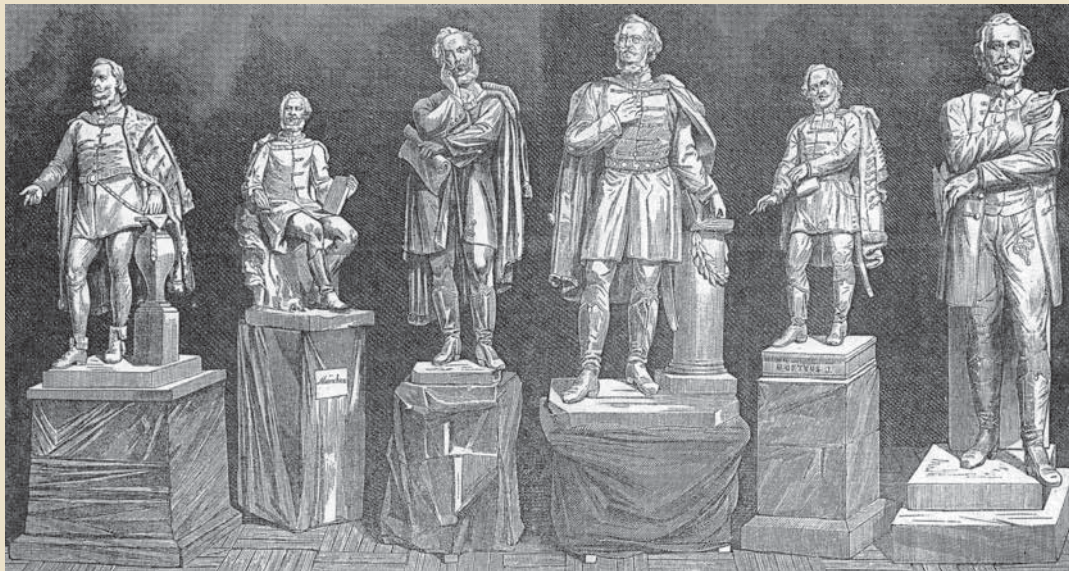
Eötvös József emlékművének (III/108. kép) felállítását Királyi Pál javaslatára Pest város közgyűlése kezdeményezte, és 5000 forint felajánlásával el is indította a gyűjtést alig egy héttel Eötvös halála után. A szoboralap gyorsan nőtt, ezért 1873-ban kiírták a pályázatot december 31-i határidővel. A jelíges pályázaton külföldi művészek is részt vehettek, de mert magyar művész részvételét mindenképpen biztosítani akarták, Engel, Izsó és Vay Miklós külön felkérést is kapott, az első két művész egyenként 500 forintos részvételi díjjal. A felhívás csaknem négyméteres bronzszoborra szólt, amelynek „az élethez és jelleméhez híven, művészi felfogással” kellett ábrázolnia Eötvöst, minden mászt a művészekre bízott a kiírás. A beérkezett hat pályamunkát kiállításra nem tették be, és a saját nem f karkodott az epés, sőt goromba megjegyzésekkel sem. A művek hibáit a bizottság is jól látta, ezért a megbízást nem adta ki. Az első díjat azonban 6:3 szavazati aránnyal odaítélte, a „Mindent a hazáért” jelígejű munkának: „nem mint abszolút becsűnek, hanem mint társai között legjobbnak, mint olyannak, mely a még gyakorlatlan művészi kéz s teljesen ki nem fejlett és meg nem állapodott tehetség természetes gyarlóságai mellett az eszme és törekvés élénk jeleit mutatta, s reményt

adott, hogy némi változtatások mellett nemcsak kivihető lesz, de valódi művészi becsű alkotássá is idom lhat. A jelíges boríték felbontása tán a bizottság egy addig ismeretlen névvel, Huszár Adolf névvel szembesült. (A résztvevők teljes névsorát nem ismerjük, mert a többi jelíges borítékot nem bontották fel, de azt tudjuk, hogy melyik volt Izsó terve.)

A pályatervekről készült rajzok ismeretében minden elismerésünk a bizottságé, mert ebben a meglehetősen ügyetlen és suta műben (III/109. kép) meglátta a későbbi jó szobor lehetőségét. Az Eötvös-szobor hamarabb készült el, mint a Széchenyi-emlékmű, szerényebb volt, és jóval sikeresebb is. Az általában nagyon szigorú Passteiner Gyula így írt róla: „szobrászatunk színvonala, mintegy varázsütéssel egyszerre tetemesen emelkedett; önbizalmunk művészeti hívatottságunk iránt az ábrándos vágyakozások légköréből leszállott a valóságba.”⁴²⁶ Ezek a sorok is mutatják, hogy a magyar emlékműszobrászat megteremtésében legalább annyi érdemük volt a szoborbizottságok valóban kiváló tagjainak, mint maguknak a művészeknek. Huszár a siker után egyéves külföldi tanulmányútra indult, majd óriási igyekezettel munkához látott. Nyolc új mintát készített, ezek közül választott ki a bizott-



III/108 ■ H. szár Adolf *Báró Eötvös József emlékműve*. Talapzat: Ybl Miklós, 1874–1879. Budapest, Eötvös tér



III/109 ■ Az Eötvös-émlékszoborra beérkezett hat pályamű. Elischer Lajos rajza. Balról a harmadik Izsó Miklósnak, az ötödik Huszár Adolfnak a terve, 1874

ság egyet, és arra kiadta a megbízást. Amikor a meghívott szakértő, a bécsi akadémia tanára, Caspar Zumbusch is elfogadta a tervet, Huszár hozzálátott a kivitelezéshez. A munka gyorsan haladt, mert Huszár emlékművet ugyan még nem csinált és a bécsi akadémián is csak három szemesztart járt, de a mesterséget tudta, sokéves szakmai gyakorlat állt mögötte. Az emlékművet 1879-ben avatták fel. Avatóbeszédében Lónyay Menyhért joggal mondhatta, hogy „Ünnepélyes pillanat előtt állunk. Hazánk fővárosában, az ország szívében, annak legdíszesebb pontján az első emlékszobrot leplezzük le, melyet a nemzet önkéntes adakozásából, egyik legkitűnőbb államférfiának, költőjének, báró Eötvös József-

nek emelt. A korábban oly kritikus sajtó is megszelídült, az elkészült szoborban dicsérte a mozdulatot és az arcot, amely „visszasugározza a szellemet és a szívjóságot”. A bírálatok az 1890-es években jelentkeztek, amikor egy más kor más igényeinek szellemében az „életeleven” alakítást kérték számon a szobron.

Az előzmények ismeretében ma is azt mondhatjuk, hogy az Eötvös-émlékmű meglepően jó lett. Huszárnak sikerült elkerülnie azt a veszélyt, hogy belebonyolódjék Eötvös sokrétű személyiségének (író, költő, bölcselelő, tudós, államférfi) attribútumaiba, és megtalálta azt a szerény, de határozott állást és testtartást, amely finom átmenetet teremtett a „reális” és az „ideális” között.

■ STRÓBL ALAJOS: ARANY JÁNOS EMLÉKMŰVE

Petőfi Sándor szobrát 1882. október 15-én avatták fel a pesti Duna-parton. Egy hét múltán, október 22-én meghalt Arany János. A Magyar Tudományos Akadémián már november 25-én megalakult az Arany-szobor Bizottság, azzal

a céllal, hogy „ércszobor” hirdesse „azt, ami Arany János lelkét eltöltötte: múltunk nagyságát, népünk erejét s a hitet a jövőnkben”. Ezzel egyidejűleg a főváros döntött arról, hogy a költőről utcát neveznek el.

1886-ban – hosszú vita után – meghatározták a szobor helyét, a Nemzeti Múzeum előtti teret, és kiírták a pályázatot kizárólag magyar művészek részére. A pályázó feladata az volt, hogy a költőt „férfikora teljében, élethű hasonlósággal, egyéniségének lehető találó kifejezésével ülő alakban ábrázolja. [...] A talapzatot a költő epikai tárgyú műveiből merített féldomborművű ábrázolatok vagy egyéb szabadonálló alakok díszíthetik.”⁸ A szobor anyaga bronz lesz. A meghosszabbított határidőre – 1887. október 1-jére – kilenc művéstől tíz pályamű érkezett. A pályázók: Bezerédi Gyula, Keszler Adolf, Kiss György (Alpár Ignác építésszel), Róna József, Stróbl Alajos (talapzatterv: Gerster Kálmán), Szász Gyula (talapzatterv: Havranek Ferenc), Szécsi Antal, Tóth István (bécsi akadémiai növendék) és Zala György (két tervvel, talapzattervek: Benczúr Béla). A rendkívül részletekbe menő pályázati kiírás a művészeknek kevés szabadságot hagyott. Éppen ezért a tervek igen hasonlóak voltak.

A korabeli kritikák alapján úgy tűnik, hogy a szobrászoknak a legtöbb gondot Arany költő mivoltának a megmutatása és a műveiből vett szereplők jelképpé formálása okozta. A pályázati kiírás szerint erre mellékalakok és domborművek szolgálhattak. „A költő műveiből vett alakok ennek emlékéen csak mint illusztrációk szerepelhetnek s e nembn a szobrászatnak a reliefek állnak rendelkezésére” – írta az egyik kritikus. Toldi vagy Attila egész alakos szoborként nem lehet „staffage” alak, csakis önálló emlék. Ezt a felfogást azonban a művészek nagy része már nem érezte érvényesnek. A költőt kísérő mellékalakok ezért vegyesen, hol allegóriák, hol „a költő képzelt alakjai” voltak. Ez pedig az értelmezésben zavart okozott.

Szász, Róna, Bezerédi és az egyik tervén Zala csak allegóriákat alkalmazott mellékalakokként. Stróbl és Keszler Toldit és a költészet jelképét, Kiss György a *Toldi szerelméből* és a *Buda halálából* választott mellékalakokat mintázott. Szécsi és Keszler kivételével a többiek mind domborműveket is terveztek a talapzatra.³ Ezek témá-

ja a *Toldi-trilógia*, a *Buda halála*, a *Családi kör* vagy *Az egri leány* egy-egy eseménye.³ Stróbl terve fenn is maradt a *Családi kör*ből, illetve a *Buda halálából* vett jelenettel.³ Arany Jánost pedig egy karakteres fiktív személy – Toldi – és egy allegorikus nőalak, a költészet jelképe kísérte, akit a közvélemény érthető módon Piroskaként értelmezett.

A tíz terv közül kompozícióban kettő volt eltérő. Méretével eltért a Kiss György – Alpár Ignác páros nagyszabású térbeli koncepciója. Alpár széles, lépcsőzetes teraszt tervezett vízmedencével. A bábos korláttal körülvett teraszon ma-

III/110 ■ Cserna Károly: Az Arany János-szoborpályázat Stróbl Alajos által készített pályaműve (első forduló), 1887





III/111–III/112 ■ Cserna Károly: Az Arany János-szoborpályázat Zala György által készített pályaművei, variációk (első forduló), 1887



III/113 ■ Cserna Károly: Az Arany János-szoborpályázat Róna József által készített pályaműve (első forduló), 1887

gas talapzaton a költő ülő szobra volt, kétoldalt mellvédekkel összekapcsolt külön talapzatokon „két-két alakból álló, Arany epikai műveiből méritett, jelenetet ábrázoló” csoporttal.³³ A szobrokat domborművek és emblémák kísérték. A terv túlméretezettsége nyilvánvaló volt, hiszen a pályázati kiírás pontosan meghatározta, hogy a szobor a Nemzeti Múzeum előtti kertben, „az épület főhomlokzatának tengelyébe eső virágkörönd helyén lesz fölállítva”.³ Bezerédi Gyula szintén megpróbálkozott egy „félkör alakú, aránytalanul nagy” építménnyel,³ de a többiek mind egyszerű megoldást választottak. Arany ülő szobrát, egy kivétellel, magas talapzatra helyezték. A kivétel a 7. számú terv, Zala egyik vázlata volt. Ő itt alacsony talapzatra ültette Aranyt, közvetlen kapcsolatba hozva ezzel a nézőt és a költőt. A mellékalakok így viszont a költő mögötti magas talapzatra kerültek, amelyen Szondi két apródja kísérte az Aranyt megkoszorúzó génuszt. A szokatlan terv többek tetszését elnyerte, és a zsűri díjazta is.

Nagy vita után a pályázatot 4:2 arányban Stróbl Alajos nyerte (5. számú terv, III/110. kép). Zala két terve 1500 (7. számú terv, III/112. kép), illetve 1000 (6. számú terv, III/111. kép) forintos pénzjutalomban részesült, és szintén 1000 forintot kapott Róna József (2. számú terv, III/113. kép), az alakokban megnyilvánuló „költői érzék és nemzeti felfogás elismeréseül”.⁴³⁶

A zsűri döntését azonban a szoborbizottság nem fogadta el, és új pályázatot írt ki Zala és Stróbl részvételével. A pályázat jelentőségét a kortársak jól érzékelték. „A szoborbizottság ítélete ez alkalommal sokkal nagyobb horderejű lesz, mert ítélete nem csupán a pályázó művek felett dönt, de kihatással leend szobrászatunk fejlődésére is.”³ És valóban. Az ekkor még pályakezdő két művésznek meghatározó szerepe lett a kor szak magyar szobrászatában.

A második fordulót a következő évben Stróbl már egyhangúlag megnyerte. A döntést a szoborbizottság elfogadta, bár 21 művész tiltako-

zott ellene, mert véleményük szerint a zsűri nem szakemberekből állt. (A zsűri tagja volt: Pulszky Ferenc, Zichy Antal, Ybl Miklós, Gerlőczy Károly, Pasteiner Gyula és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat által delegált két tag.)³⁸ Az emlékművet 1893. május 14-én avatták fel. A szoborra annyi pénz gyűlt össze, hogy a maradványból megvették a nagyszalontai Csonkatornyot, amelyben Arany-szobát rendeztek be, és ösztöndíjat alapítottak egy-egy egyetemi és mintarajziskolai hallgat részére.³

Ebben a fordulóban Stróbl már nem Gersterrel, hanem Schickedanz Alberttel pályázott, aki arányosabb és ornamentikájában szerényebb talapzatot tervezett, mint Gerster. Stróbl megváltoztatta a költő és Toldi testtartását, a melléalakokat pedig nem a talapzat elé és mögé, ha-

nem annak két oldalára helyezte át (III/114., III/115. kép). A nőalak nemzeti viselete határozottabban utalt Piroskára, bár Pasteiner Gyula még ekkor is allegorikus alaknak, a „népies költészet” jelképének vélte. A végleges művön azonban a nőalak ismét megváltozott, és időtlenebb öltözetet kapott. Ezáltal nem a fiktív személy ábrázolása, hanem allegorikus volta kapott hangsúlyt, de a közvélemény ezt már nem érzékelte. (A talapzaton emblémák utaltak Arany sokirányú m nkásságára.

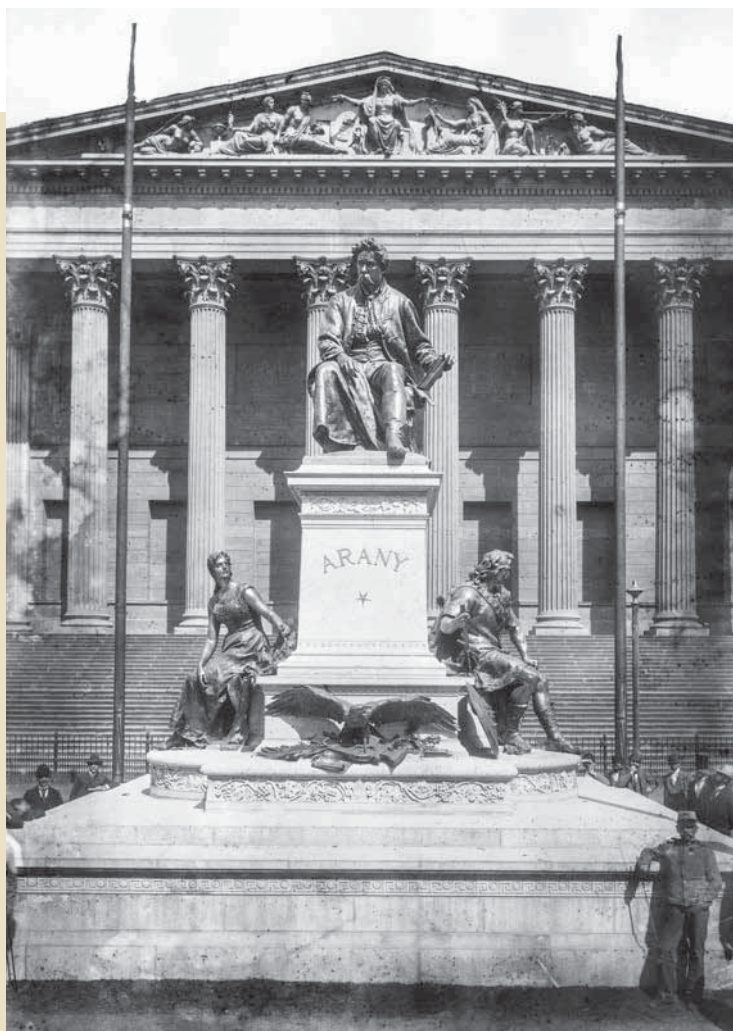
Stróbl nem ismerte személyesen Arany Jánost. Portréjának megmintázásához felhasználhatta a költő különféle ábrázolásait, mindenekelőtt az Izsó Miklós által több változatban is elkészített mellszobrot, amelyhez Arany 1862-ben modellt ült. Ezenkívül kikérte a családtagok és az is-

III/114–III/115 ■ Stróbl Alajos: Az Arany János-szoborpályázat második fordulójára benyújtott pályaterv bemutatása a Magyar Tudományos Akadémia Dísztermében. Elöl- és hátulnézet, 1888



III/116 ■ Stróbl Alajos: *Arany János- emlékmű*. Talapzat Schickedanz Albert, 1887–1893. Budapest, a Magyar Nemzeti Múzeum kertje

III/117 ■ Stróbl Alajos: *Toldi Miklós*, az *Arany János- emlékmű* mellékalakja



merősök véleményét is, „s végre is sikerült megalkotnia a költő alakját, fejét és arcát úgy, hogy a mintán minden ismerőse a megszólalásig hűnek találta”³ (III/116. kép). A karakter megformálásához a személyes jegyek és a pályázati kiírás feltételein kívül bécsi akadémiai tanulmányai voltak irányadók számára.

A szakirodalom egyetért abban, hogy az emlékmű főalakja Stróbl operaházi Erkel-szobrának a továbbgondolt változata. Közvetlenül bécsi tanulmányai befejezése után kapott megbízást arra, hogy az Operaház főhomlokzatára, a bejárat melletti két fülkébe mintázza meg Liszt Ferenc és Erkel Ferenc ülő szobraikat (1881–1884). A zeneszerzők személyében Stróbl a *vita activa* és a *vita contemplativa*, a cselekvő és a szemlélődő

életforma típusait formálta meg. Az ülő helyzet és a testtartás kialakításához minden bizonnyal Michelangelo Medici-síremlékeinek ülő figuráit, Giuliano és Lorenzo alakjait tekintette példának. (A szobrokról készült rajzok megtalálhatók Stróbl akadémiai vázlatkönyvében.) A *vita contemplativa* jellegzetes típusai a költők, akiknek tevékenysége „a szemlélődés, életük pedig belső erőiknek csendes formálása”. Arany János, aki Gyulai Pál szavaival „inkább álmodozásra született, mint cselekvésre, s otthonosabb volt a képzeleti, mint a való világban”⁴⁴⁶ – ennek jellegzetes képviselője. Egészen mások a cselekvő, tevékeny életet élő emberek. „Hősök ők, akik körül eligazításra és eldöntésre váró események zsúfolódnak [...] egész életük jelentős, fényes, bonyolult és különleges

események szakadatlan láncolata.” ézenfekvő, hogy az Arany-emlékmű jelképrendszerében a fiatal Toldi, a magyar nemzeti hős a *vita activa* megismerőjeként van jelen (III/117. kép). Alakja bár természetesen kisebb, mint Aranyé – elhelyezése révén független a főalaktól, önálló nézete van. Ebbe a duális elosztásba nehezen illik bele egy harmadik szereplő, a nőalak. Ezért is habozott olyan sokat Stróbl, aki végül is a történelmi kortól független személlyé tette. A nőalak felnéz Arany Jánosra, kompozícióban olyan szorosban kapcsolódik hozzá, hogy önálló szoborként nem érvényesülhetne. Ő a néző, vagyis mi, akik áhítattal tekintünk a költőre, és hódolunk előtte. „Az ilyen szerkezetű emlékmű egyben úgyszólván közönségének első sorát is felvonultatja, átmenet-

et alkotva a nézőhöz és mintát adva viselkedésére.” Marosi Ernő jellemezte így a korszak bécsi emlékműszobrászatát, amelynek tanulságait Stróbl szcenírozási képessége tovább erősítette.⁸

Felállítása után a szobor szélsőséges kritikákat hívott életre, a lelkes ünnepléstől a durva elutasításig. Ennek ellenére népszerű volt, Stróbl az Arany-szobrok „specialistája” lett. 1907-ben Nagyszalontára, 1910-ben Nagykőrösre egész alakos szobrot, –ben a Margit-szigetre portrét készített. Egy mellszobrot Liptóórtúzon lévő kastélyának kertjében is felállított, a költő *Vágy* című verséből vett idézettel: „Földi ember keves-sel beéri, / Vágyait ha kevesebbre méri.” A tancsot Stróbl azonban nem fogadhatta meg: az ő ambíciói nem a kontemplatív életre irányultak.

■ ZALA GYÖRGY: HONVÉDSZOBOR

1849. május 21-én több mint kétheti ostrom után a magyar honvédsereg rohammal bevette Buda várát. Az utcai harcokban elesett Heinrich Hentzi tábornok, a várát védő császári katonák parancsnoka is. Hentzi és az elesett várvédők emlékére Ferenc József 1852-ben a budai Szent György téren emlékművet állíttatott. Az emlékmű létezését a magyar közvélemény nemzeti sérelemként élte meg, annál inkább, mert az ostromban elesett magyar honvédeknek még a közös sírjuk is jeletlen volt a krisztinavárosi temetőben. Jogos igény volt tehát, hogy az ő emléküket is megörökítsék. A kiegyezés előtt honvédemlékek köztéri felállítására sem lehetett. tana azonban ország-szerte gyors ütemben szaporodtak az egyszerű honvédemlékek, általában obeliszek.

A budai honvédszoborra 1871-ben indított gyűjtést a honvédegyletek bizottsága, és 1874-ben Halász László már be is mutatott egy tervet. A terven egyszerű obeliszke előtt „emelkedő helyzetben egy honvéd alakja látható szarkofág fölött. A szelíd tekintetű ifjú katona kihajtott inggallérral, félig begombolt atillában van áb-

rázolva” és a haza nemtője megkoszorúzza őt.³ A tervnek nem volt sikere, hamar feledésbe merült, de központi motívuma, a kihajtott inggalléros, atillába öltözött ifjú, akit egy allegorikus nőalak épp megkoszorúz, Zala György szobrán visszatért. Miközben folyt tovább a gyűjtés és a vita a tervezett emlék helyéről (temető vagy köztér), a főváros síremléket állíttatott az elesett honvédek sírja fölé. Ezzel eldőlt, hogy köztéri emlékművet kell állítani. A gyűjtés ezután új lendületet kapott, és 1887-re már 30 ezer forint gyűlt össze.

Nincs utalás arra, hogy pályázatot írtak volna ki, Zala valószínűleg közvetlen megbízásra dolgozott. Tervét 1888-ban fogadták el, a szerződést 1889-ben kötötték meg vele. Az építész tervező ekkor még Lechner Ödön lett volna, akit Schickedanz Albert váltott fel. A szobrot Brüsszelben öntötték, végleges helyét 1891-ben határozták meg. A ísz téren, arlo Adami már korábban elbontott márványkútjának helyén állították fel 1892 őszén. Avatására 1893. május 21-én, az ostrom évfordulóján került sor. A talapzatra a hölgy-



III/118 ■ Zala György: *Honvédszobor*. Talapzat: Schickedanz Albert, 1888–1892. Felavatva 1893-ban. Budapest, Dísz tér

bizottság megbízásából Zala „beszélő virágokból” összeállított koszorút mintázott.

Az elesett osztrák és magyar katonák emlékművei térben néhány száz méterre, időben 40 év távolságra voltak egymástól. Összevetésük jól mutatja az emlékmű műfajának változását a század második felében.

A g tik s építészeti tagozatokb l és allegorikus alakokból komponált emlékművek a 19. században Európa-szerte népszerűek voltak. A stílust éppúgy „nemzeti”-nek érezték Germániában (*A kreuzbergi csata emlékműve*, Berlin), mint Britanniában (*Albert-emlékmű*, London). A Hentzi-emlék hatszögletű talapzaton álló, tornyos, baldachinos, gótikus építmény volt.⁴⁵⁶ A baldachin alatt a Hentzire utaló haldokló harcos alakja fölé egy angyal koszorút tartott, míg a másik kezével az égre mutatott. A baldachin oszlopai előtt a katonai erényeket szimbolizáló allegorikus alakok álltak: Hűség a zászlóhoz, Önfeláldozás, Éberség, Hit, Igazságosság, Nagylelkűség. A talapzat oldalain Hentzi tábornok és Alnoch ezredes neve mellett felsorolták mind a 418 katona nevét, aki az ostrom során meghalt „a császáráért és a hazáért” (I. kötet, II/79. kép).

A *Honvédszobor* a felirata szerint „a névtelen hősöknek” állít emléket, akik a „szabad hazáért” küzdöttek (III/118. kép). Miközben tiszteleg a halottak emléke előtt, a győzelmet ünnepli. Zala

első vázlatán „egy zászlót lobogtató honvéd volt, mely alatt a talapzaton Hungária alakja állt”.

Ezt a nagyon statikus tervet, melyen a pajzsos Hungária az aradi szabadságszobor főalakjára emlékeztetett, a megvalósult terven a szobrász mozgalmassá kompozícióra cserélte le. A tépett zászlót diadalmasan magasba emelő honvédot a dicsőség szárnyas géniusza koszorúzza meg. Az égből érkező géniusz szinte lebeg, lába épphogy érinti a földön heverő törött ágyút, lobogó ruhája önálló plasztikai életet él. Meglepő, hogy első önálló köztéri szobrán Zala máris olyan merész szobrászati megoldásokat választott, amelyeket társai később sem nagyon vállaltak. Szakítva a zárt szerkesztés, egységes körvonal igényével, a térben minden irányban kiterjedő, szabad kompozíciót alkotott.

A szobor fogadtatása vegyes volt. Jelent meg r la teljesen elmarasztaló bírálat is,⁸ de volt olyan jó szemű kritikus, aki méltányolta a szobrász bátorságát, azt, hogy „megbízván a bronzba öntés technikai nagy haladásában [...] könnyű és sok részében áttört szobrot alkotott, s a plasztikában szakított a rendes sablonokkal”.

A két emlékmű csupán hét évig állt egymás közelében. A Hentzi-emléket 1899-ben átszállították a Hűvösvölgyi Hadapród Iskola kertjébe, ahol 1919-ben elbontották. A főalakok megsemmisültek, a mellékalakokat elárverezték.

■ A HISTORIZMUS SZOBRÁSZGENERÁCIÓJA

Szaporodó megbízások, generációváltás

Az 1880-as év fordulópontra volt a magyar szobrászat történetében. Ekkor ugyanis egyszerre három pályázatot írtak ki, mégpedig a Honvédelmi Minisztérium és az Operaház homlokzati szobrait, valamint a Deák-mauzóleum géniusz figurájára. A megszorodott feladatok – amelyekhez két évvel később a pesti Vigadó szoborpályázatai is járulnak majd⁴⁶⁰ – hazavonzották a külföldön dolgozó szobrászokat, és

lehetőséget adtak az új generáció bemutatkozására. Bécsből jött haza Donáth Gyula és Brestyánszky Béla. Kiss György éppen római ösztöndíjas volt, amikor a pályázatok híre elérte, Muderlak Lajost pedig egyenesen Trefort Ágoston hívta haza Münchenből, hogy legyen az újonnan létesített Iparművészeti Iskola tanára. Stróbl Alajos 1880-ban végzett a bécsi akadémián, és itthon azonnal megbízások várták, akárcsak a szintén Bécsben tanuló és dolgozó Schefcsik Antalt és Brzorád Gyulát. Ekkor kezdte meg működését az a generáció, amelynek tagjai az 1850-es években születtek, és amelynek munkái szám szerint és minőségükben is áttörést hoztak

a műfaj hazai történetében. Ekkor többen magyarosították a nevüket, jelölve annak, hogy itthon akarnak megtelepedni, és lett belőlük Mátrai (1883), Szécsi (1885), Bezerédi (1888) – ahogy ma ismerjük őket. Schmidt Károly és Mayer György még a müncheni akadémia növendéke volt, amikor 1883-ban magyarosítottak. Senyei Károly főleg díszítőszobrokat és portrékat készített majd, míg az utóbbi Zala György néven a korszak legünnepeltebb szobrásza lesz. De voltak köztük osztrákok is. A valamivel idősebb Leo Fessler (Fessler Leó) Ybl Miklós hívására, Eduard Mayer (Mayer Ede) pedig Huszár Adolf segédjének érkezett Bécsből. Mindketten megtanultak magyarul, Fessler magyar nőt vett feleségül, Mayer Ede 1894-ben magyar állampolgár lett.

Róna József visszaemlékezéséből tudjuk, hogy az épületszobrász műhelyekben dolgoztak német és olasz szobrászok, kőfaragók.⁴⁶¹ Engel József olasz segédet hozott magának, Fadrusz János Bécsből hívott segédek a Mária Terézia-szoborhoz,⁴⁶² és Bécsből származott Stróbl gipszöntőmestere, Reichenberger József is, akinek működése szorosan összefüggött nemcsak az epreskerti mesteriskolával, hanem a magyar historizmus szobrászatával is.⁴⁶³ Az olasz Vignali testvérek (Gusmano és Raffaello) Zala György hívására érkeztek Budapestre az *Ezredéves emlékmű* szobrainak öntésére. Cégük a legnevesebb szoboröntő műhely lesz majd egészen az 1949-es államosításig. A megtelepedés ekkor már általában sikerül, nem úgy, mint a korábbi időkben. Akik az 1870-es években próbálkoztak, mint Aradi Zsigmond vagy August Sommer (akit Ybl hívott, és legfőbb munkáit az ő épületeire készítette), az 1880-as években már nem vagy alig kaptak megbízásokat. Mindketten elhagyták az országot, Aradi Velencébe, Sommer Rómába ment. Ott találkozott vele Róna József az 1885–1886-os ösztöndíjas évében, és tőle tanulta a korban oly divatos szalonplasztikák készítését.⁴⁶⁴

Az 1885-ös Budapesti Országos Általános Kiállításán 11 szobrász mintegy ötven művel vett részt (igaz, hogy ebből tizennégy Stróbl Alajos munkája). Ilyen reprezentatív szoboranyag korábban még nem szerepelt hazai tárlaton. Felvonult a teljes szobrászgárda: a 74 éves Engel Józseftől a 27 éves Zala Györgyig, de Engel csupán régi munkáival szerepelt, az új generáció jelentkezése pedig átütő volt.



III/119 ■ Horváth Géza, a Stróbl-mesteriskola növendéke a 81 éves Dunaiszky László szobrászt mintázza, 1903

Az 1880-as pályázatokon a legidősebb korosztály tagjai (Engel József, Dunaiszky László, Halász László) – bár részt vettek – egy kivétellel nem jutottak megbízásokhoz. Az egyetlen kivétel Engel József volt, akinek Nádasdy Ferencet ábrázoló szobrát elhelyezték a Honvédelmi Minisztérium homlokzatán. (Már korábban, 1865-ben készített egy Nádasdy-mellszobrot a bécsi Arsenal számára.) Más feladatot azonban ő sem kapott, holott sokat pályázott, ezért az 1880-as évek folyamán ő is visszavonult. Ennek, vagyis a késő klasszicizmus generációjának a tagjai teljesen kikoptak a művészeti életből, jöllehet mind Engel, mind Dunaiszky túléltek a századfordulót. Különösen szomorú az utóbbi sorsa, akit Stróbl Alajos maga mellé vett segédnek, hogy a nyolcvan éves művész éhen ne haljon. Stróbl mesteriskolai növendéke, Horváth Géza 1903-ban megrázó portrét készített az idős mesterről⁴⁶⁵ (III/119. kép).

A korszak nagyszabású köz- és magánépítkezései (a királyi palota átépítése, a Kúria, az Országház, a Keleti pályaudvar, kórházak, színházak, fürdők, bankok, a biztosít társaságok székházai, a magánpaloták építése), valamint az egyházi megrendelések (többek között a lipótvárosi templom szobrászati

munkái, a pécsi székesegyház Schmidt-féle átépítése, Budapesten a józsefvárosi, krisztinavárosi, terézvárosi, tabáni plébániatemplomok századvégi restaurálása, illetve átépítése során szükségessé váló új szobrok soha nem látott m űnkaalkalmakat teremtetek. Az Országház 253 szobrán 29 művész dolgozott (Szász Gyula egymaga 18 szobrot készített). Voltak ugyan átmeneti nehézségek, hiszen Kiss György, aki 1880-ban mindhárom pályázaton nyert, az évtized végén arra kényszerült, hogy rövid időre Berlinbe telepedve zsánerszobrokat gyártson. A millenniumi készülődés hírére azonban hazajött, 1892 és 1896 között 27 szobrot alkotott. Folytatódott a nagy, köztéri emlékműállítások is. Az 1887-es Arany János-szobor pályázata, amelyen kilenc művész vett részt, előrevetítette a Zala György és Stróbl Alajos közti későbbi nagy küzdelmeket. Az emlékműállításba a vidéki városok és a kisebb települések is bekapcsolódtak. Göncön Károli Gáspárnak (Mátrai Lajos

III/120 ■ na J zsef Savoyai Jenő herceg lovas szobra.
Felállítva 1900-ban a budavári királyi palota dunai homlokzata előtt



György, 1890), Baján Tóth Kálmán költőnek (Bezerédi Gyula, 1894), Szombathelyen Berzsenyi Dánielnek (Kiss György, 1896), Nyíregyházán Bessenyei Györgynek (Kallós Ede, 1899) állítottak szobrot, és ekkorra értek be azok a szoborállítási szándékok is, amelyek már évtizedekkel korábban megindultak. A győri Kisfaludy Károly-szoborra 1860 óta gyűjtöttek, és 1890-re jött össze annyi pénz, hogy a megbízást kiadhatták (Mátrai Lajos György, 1892). De nem csak országos hírességek kaptak szobrot. A vidéki városok megbecsülték a fontos helyi személyiségeket is. Győrben életnagyságú, egész alakos márványszobrot állítottak Bisinger József üvegesmesternek (meghalt 1843-ban), aki a városra hagyta a vagyonát, s ennek a kamataiból épült fel a városháza. (Ezt a szobrot is Mátrai készítette, 1898.) A millenniumi szoborállítások sem korlátozódtak az állami megrendelésekre. szepel-szigeten 8 3 ta folyt a gyűjtés Árpád szobrára, amelyet Ráckeven állítottak fel. Az első adomány a királytól érkezett (300 forint és kétholdnyi terület a saját uradalmából). A szobrot Szász Gyula készítette, és 1897-ben avatták fel.

Előfordult az is, hogy a megrendelő nem tudott fizetni. A zentai polgárok például megbízást adtak Róna Józsefnek Savoyai Jenő lovas szobrára (III/120. kép), de nem gyűlt össze elég pénz, és az elkészült szobrot nem tudták kifizetni. Óriási hírlapi botrány lett, a művészek pedig – felfogva, hogy közös érdekről van szó – Fadrusz János vezetésével kérvényt intéztek Széll Kálmán miniszterelnökhöz a szobor megvásárlása ügyében. A szobrot végül is a király hozzájárulásával a budai vár építési alapjának terhére vették meg, és a királyi palota főhomlokzata előtt helyezték el (1900).⁴⁶⁶ A főváros egyik leghatásosabb szobra ma is.⁴⁶⁷

Az ilyen eset azonban ritka. Az emlékművek közadakozásból készültek, és a szükséges összegek, bár hosszú időbe telt, összegyűltek. Esetenként még több is, mint amennyit felhasználtak. A maradék elosztásáról a szoborbizottságok döntöttek. Így például a budapesti Petőfi-szoborra összegyűlt pénzből adtak – egyebek mellett – a tervezett segesvári Petőfi-emlékre, Arany János szobrára és egy kis összeget Izsó Miklós síremlékére is. Volt már szó arról, hogy a Deák-szobor után fennmaradt 27 486 forint-

ból valósult meg a szobrász mesteriskola épülete az Epreskertben. Az Erzsébet királyné szoborra pedig már négy hét alatt több mint egymillió korona gyűlt össze, és miután ezt a sok pénzt illetet volna elkölteni, valójában ez akadályozta meg az emlékmű létrejöttét. Többszörös pályázati fordulókat és olyan irreálisan nagyszabású terveket inspirált, amelyek megvalósítása messze túllépte volna a műfaj kereteit.

A közérdekű, az egész országot megmozgató szoborállítások mellett jelentősek voltak az alkalmi társulások, különféle szakmai és polgári egyletek megbízásai. Ybl Miklós szobrára a Magyar Mérnök- és Építészegylet kezdett gyűjtést 1891-ben. 1894-ben zajlott le a pályázat és 1896-ban már fel is állították a szobrot (Mayer Ede). Semmelweis emlékének megörökítését angol orvosok kezdeményezték. Az emlékbizottság 1893-ban alakult meg Budapesten, és a nemzetközi gyűjtés eredményeként 1894-ben síremlékét (Schickedanz Albert), 1906-ban márványszobrát állították fel (szobrász: Stróbl Alajos), és szülőházán emléktáblát helyeztek el. Veres Pálné szobrára 1903-ban kezdtek gyűjteni „a magyar úri-asszonyok”,⁴⁶⁸ és 1906-ban már fel is avatták az életnagyságon felüli ülő szobrot. A sváb-hegyi nyaralóközönség és a Budapesti Hegyvidéki Turista Egyesület tagjai három szobrot is állíttattak a Sváb-hegyen: Eötvös Józsefét (Stróbl, 1890), Széchenyi Istvánét (Stróbl, 1891) és Jókai Mórét (Jankovits Gyula, 1906). A Tudomány Egyetem diákjai Greguss Ágostnak állíttattak szobrot köztéren (Holló Barnabás, 1913) – hogy a sok közül egy késői példát is említsünk.

A közadakozásból készülő szobrokon kívül jelentősek voltak a magánmegbízások, amelyek nemcsak családi portrékra és síremlékekre szóltak, hanem díszítő és emlékszobrokra is, gyakran éppen azzal a céllal, hogy a szobor közgyűjteménybe, köztulajdonba kerüljön. A korábbi főúri megrendelők (gróf Nádasdy Lipótné, gróf Pejacsevics Pál) sorát gróf Zichy Jenő folytatta, aki az 1885-ös Országos Kiállításra rendelt meg egy Vénusz- és Ámor-szobrot Huszár Adolftól carrarai márványból (III/121. kép). A mű el is készült, és Zichy a fővárosnak ajándékozta. Erről már 1883-ban értesítette a polgármestert, hogy a főváros gondoskodhasson az elhelyezéséről.⁴⁶⁹ Az már más kérdés, hogy a főváros nem tudott mit kezdeni a szoborral. A közterületen elhelyezett aktszobor

megütközést kelthetett, ezért a Vigadóba, majd onnan a Gellért-fürdőbe került 1919-ben. Gróf Pejacsevics János a Deák-szobor kis mintáját rendelte meg Huszár Adolftól, hogy elhelyezzék a Nemzeti Múzeum Deák-szobájában.

Minden bizonnyal a korszak egyik legérdekesebb szoboregyüttese lett volna az a nagyszabású Mátyás-kút, amelyet gróf Esterházy Miklós József rendelt meg Stróbl Alajostól tatai kastélya számára 1890 táján. A megrendelő halála (1897) miatt azonban a kút nem valósult meg, bár egyes részei elkészültek. Megépült viszont a tatai színház, amelyre Stróbl és tanítványa, Ligeti Miklós készített szobrokat, de a színházat –ben lebontották, és a szobrok is megsemmisültek.

A 19. század utolsó évtizedeiben ugrásszerűen megnőtt a polgári megrendelők száma. Ekkor épült ki a Sugár út (1885-től Andrássy út) palotabérházaival és villanegyedével, és az igényes építetők

III/121 ■ H szár Adolf Vénusz és Ámor, 883 88





III/122 ■ Donát Gyula: *Béke és Munka*. A Rákos-palota második emeleti osztóparkányán lévő szoborpár kis mintája, 88

szobrászokat is foglalkoztattak, akik nemcsak épületplasztikát, hanem családi portrékat vagy síremlékeket is készítettek számukra. Így például Szécsi Antal nemcsak a Saxlehner-palota (Andrássy út 3., 88 homlokzati szobrai mintázta, hanem a tulajdonos és felesége portréit is. Donát Gyula a Sugár út leggazdagabb és legigényesebb épületplasztikai együttesét készítette a Krausz-palota homlokzatára és udvarába (Andrássy út 12., 1882–1884, III/122. kép). De az ő nevéhez fűződik Megyeri Krausz Paula síremléke is a Kerepesi úti temetőben (1899), és ő tervezte a Krausz családdal rokonságban lévő Wahrmann család mauzóleumát is (1893). A Liptay család részére is egyaránt mintázott épületplasztikát és síremléket. Az épületplasztikának ekkor még volt rangja. Nagynevű szobrászok is kezdték így a pályájukat, például Stróbl Alajos, aki két kariatidát készített a Wahrmann-házhoz (Andrássy út 23., 1885) és a *Halászlány* című márványszobrot a Gschwindt-ház udvarára (Andrássy út 28., 1885).

Millacher Lajos gazdag budai polgár, szódavízgyáros 1898-ban 20 ezer forintot hagyott a fővárosra egy budai díszkút céljára. A „Lajos kútja” két pályá-

zat után 1904-ben valósult meg (Holló Barnabás), és a Corvin téren áll (III/262. kép). Voltak természetesen szerényebb vagyonú megrendelők és adományozók. Bauer Antalné Cecén állíttatott szobrot saját költségén Erzsébet királynénak (Zala György – Tőry Emil, 1903), Glück Frigyes pedig a János-hegyen, egy kis erdei tisztáson (Stróbl, 1906). Brázay Kálmán nagykereskedő Czuczor Gergely dombozműves emléktábláját rendelte meg Szécsi Antaltól (1896), és helyezte el a tudós paptanár, költő egykori lakóházán, amely ekkor az ő tulajdona volt. Az emléktábla természetesen az adományozó nevét is feltüntette, hiszen minden ilyen gesztus kettős célt szolgált: emléket állítani egy jelentős személyiségnek és annak is, aki ezért anyagi áldozatot hozott.

A szobrászok felkészültsége, műveltsége

Kik a szobrászok, és milyen felkészültséggel fognak hozzá a nagyszámú feladathoz? Míg az előző generáció legnagyobbjainak – Ferenczynek, Izsonak – a munkáiban is gyakran érzünk ügyetlenséget, szakmai hibákat, a historizmus szobrászairól ez már nem mondható el, a mesterséget kiválóan ismerték. A legtöbben komoly iparosgyakorlattal töltötték korai éveiket. Brestyánszky Béla Casagrande mellett, Vasadi Ferenc, Senyei Károly a Szandház-műhelyben nevelkedett. Mátrai Lajos György Kauser Jánosnál volt kőfaragó, Szécsi Antal Oppenheimer Ignácnál, Róna József Hentsch Ignác épületdíszítő műhelyében dolgozott. Csaknem mindegyikük végzett több-kevesebb évet a bécsi vagy a müncheni akadémián, és tanulmányaik mellett vagy után évekig dolgoztak külföldön, számos munkájuk van külföldi középületeken. Brestyánszky elkísérte Casagrandét Velencébe és Triesztbe, majd Bécsben dolgozott. Többek között Zumbusznak is segített a bécsi akadémián, például a *Amothrakei Niké* kiállításában Fessler Leóval együtt (természetesen a manuális munkában), míg Mayer Ede ugyanott a szobor egyharmados, kicsinyített modelljét mintázta. Pestre kerülve máskor is dolgoztak együtt, így például a Keleti pályaudvar vagy a Bazilika szobrain. Mátrai, aki Bécsben és Párizsban faragást tanult, kitanulta a stukkótechnikát is. Részt vett a bé-

csi Iparművészeti Múzeum belső díszítésében, majd II. Lajos bajor király palotájának díszítésén dolgozott. Ez keltette fel Keleti Gusztáv és Trefort Ágoston figyelmét, akik hazahívták őt.

Donáth Gyula 17 és 30 éves kora között élt külföldön, német nyelvterületen. Több évet töltött Gottfried Semper mellett, két szobra van a bécsi Kunsthistorisches Museum homlokzatán. Bár 1880-ban hazajött, bécsi kapcsolatai, úgy látszik, továbbra is megmaradtak, a Zentralfriedhof egyik legszebb síremlékét készítette 1903 után. Szécsi és Bezerédi szintén dolgozott Bécsben; az utóbbi pályázaton nyert megbízást a prágai Rudolfinum Cellini-szobrára. Kiss György két évig Berlinben élt, de amikor Troll Ferenc pécsi kanonok hazahívta, meg sem várta berlini szobrának leleplezését és hazajött.

A szobrászok elméleti felkészültsége, műveltsége azonban már kényesebb kérdés. Stróbl a mesteriskolán komoly könyvtárat alakított ki, igen széles témakörrel, de voltak benne heliogravűrök, japán műlapok és, mint korábban említettük, igazi ritkaságnak számít ma is Giovanni Battista Piranesi rézkarcainak 27 kötetes gyűjteménye, amelyet ő szerzett be az iskola számára. Jó barátságban volt Fraknói Vilmossal, Marczali Henrikkel, tanácsait kikérte a szobraihoz, ismeretei a kor történettudományának színvonalán álltak. Ez azonban nem mondható el minden szobrászról. Legtöbbjük alig járt iskolába, és bármennyire igyekeztek is önműveléssel ellensúlyozni iskolázatlanságukat, az ismeretek rendszere és az absztrakt megismerés képessége hiányzott belőlük. „Kiss Györgynek fogalma sem volt azokról a zenészekről, költőkről, történelmi alakokról, akiket így meglehetősen realisztikusan megmintázott” – írja róla Gerő Ödön, de ekkor ez még nem tűnt fel. A kor jobban becsülte a szakmai felkészültséget, mint az egyéni invenciót. Művészet és mesterség megítélése ekkor még nehezen vált szét, hiszen egy szobrászati kultúra nélküli országban a véleményalkotás alapja az összehasonlítás volt. Tudták-e a hazai művészek mindazt, amit a nagyobb szobrászati hagyományokkal bíró országok – elsősorban német és osztrák – művészei? És a 1880-as évekre már tudták. A magyar művészek a bécsi neobarokk, a berlini és a müncheni akadémizmus mestereitől tanultak, az ő műveiktől nyer-

tek ihletet és kapták meg a mércét. Ezt a tanultságot ötvözték a hazai témákkal és az „életyszerűség” követelményével. Csak a nagy mesterek, Stróbl, Zala és valamelyest Róna művein érezhető egy másfajta, frissebb, elsősorban franciás komponálásmód és nagyvonalúbb formaadás. A generációból többen tanárok lettek, és a szobrászati oktatás különböző szintjeit foglalták el. Szász Gyula mintázást tanított a II. kerületi reáliskolában (1883–1904), Vasadi Ferenc az Iparrajziskolában (1883–1916), Mátrai Lajos György mintázást és „műfaragást” az Iparművészeti Iskolában (1880–1906), Szécsi Antal mintázást a Műegyetemen (1895–1904), Stróbl Alajos pedig 1885-től a Mintarajztanoda tanára lett, majd a szobrászati mesteriskola és a hazai szobrászképzés – megteremtője. Meghatározták tehát a következő nemzedék képzését, és ez a századforduló után már sok konfliktus forrása lett. Az idő – főleg a kismesterek munkásságán – nagyon hamar túlhaladt, mert a változó igényekhez már nem tudtak alkalmazkodni. A konjunktúrát követő nehezebb években már alig hallunk róluk, és akik túléltek az első világháborút, kihullottak a köztudatból. Jankovits Gyula, a Gellért-szobor alkotója, aki 1914-ig minden évben szerepelt a kiállításokon, koldusszegényen halt meg 1932-ben.

Származás, pályakezds

A korszak szobrászai általában szegény sorsúak, iparos származásúak voltak, de ha jobb módú családokban születtek is, mint Brestyánszky, akinek az apja tisztartó, vagy Bezerédi (apja földbirtokos és szolgabíró volt), korán árvaságra jutva, osztoztak a szegény gyerekek sorsában. Hallatlan szívósság és feltörekvés vágy munkált bennük, és ez meg is hozta az eredményt. Szász Gyula apja szobrász és műasztalos volt, aki csak rövid ideig tanult a bécsi akadémián, de fia már hat évet töltött ott (1867–1873), és neve után öntudatosan írta oda, hogy „acad. szobrász”. A társadalom azt akarta, hogy legyenek művészei, és ezt minden erővel elő is segítette. Az állami ösztöndíjakon kívül Kiss György, Jankovits Gyula a katolikus egyháztól, Róna József, Telcs Ede a szabadkőművesektől kapott támogatást. Holló Barna-

bást gróf Szirmay Albert támogatta, és szülőföldjétől, Gömör megyétől több megbízást is kapott. Míg Izso Miklós a Bécsi Magyar Technikusok Krajcáros Egyesületének összegyűjtött filléreiből élt Münchenben, Fadrusz már a Pozsonyi Első Takarékpénztártól kapott ösztöndíjat. A Pénztár később is segítette, így például nap-hegyi villájának építésében. Halála után idős édesanyjáról a város gondoskodott. Bécsi tanulmányaihoz Stróbl többször is kapott ösztöndíjat a magyar államtól és a bécsi akadémiától is, az utolsó két és fél évben pedig tandíjmentes volt. Mindebből persze nagyon szerényen lehetett csak megélni (erről érzékletes leírásokat olvashatunk Róna József könyvében), ezért Stróbl még azzal is kiegészítette jövedelmét Bécsben, hogy aktmodellt állt akadémiai tanulmányokhoz készülő fotókhoz.³ Nemcsak ösztöndíjat, hanem munkáikra számos díjat is nyertek a magyar szobrászok. Zala (ekkor még Mayer) György már müncheni tanulmányai kezdetén, 1881-ben bronzérmeket nyert az akadémián *Genre-csoportozat* című munkájával. Az akadémiai munkák közül több is komoly sikert aratott a hazai kiállításokon, foglalkozott velük a saját, esetleg múzeumba is kerültek. Így például Zala Györgynek már első kiállított művét (*Fél a baba*, 1882, III/257. kép) megvette az állam. Senyei Károly *Hiúság* című (1884), Münchenben díjat nyert szobrát pedig a király vásárolta meg. Aktszobrot azonban nem lehetett elhelyezni a királyi palotában, ezért azt a Szépművészeti Múzeumnak ajándékozta. Jankovits Gyula még növendék volt a bécsi akadémián, amikor *Libatolvaj* című szobrát (1891, III/250. kép) megvette a király, és ezt el is helyezték a palota egyik lépcsőfordulójában. Tanulmányaik után többen eltolthettek egy-egy évet ösztöndíjjal Olaszországban (Huszár, Kiss, Róna, Jankovits), a Stróbl-növendékek (Ligeti Miklós, Margó Ede) pedig már Párizsba kaptak ösztöndíjakat.

Műtermek

Hol dolgoztak a szobrászok, voltak-e műtermek? A külföldi munkákról vagy az akadémiai tanulmányokról hazatérő szobrászok megbízásokat már kaptak, de műtermeket egyelőre nem. Róna József

visszaemlékezéséből és a művészek leveleiből alkotunk képet arról, hogy milyen sanyarú körülmények között dolgoztak az 1870–1880-as évek fordulóján.⁴⁷⁶ Valószínű, hogy alkalmi műtermekként szolgáltak a Liphay-palota Lánchíd utcai frontján lévő bolthelyiségek, mert itt kezdett el dolgozni Huszár Adolf, majd Donáth Gyula, utóbbi itt készítette a Liphay-palota díszítő szobrait (1881–1882). Donáth ezután többekkel együtt dolgozott a várkapitányság által rendelkezésükre bocsátott helyiségekben, feltehetően a testőrségi épületben, majd egy műteremként kiutalt, három helyiségből álló lakásban a Ferencvárosban, a Duna mellett, ahol Szécsi volt a szomszédja egy alig valamivel megfelelőbb lakásban. Az emlékműállítási hullám azonban rövidesen kikényszerítette a korszerű szobrászműtermek építését, az állami segítség és a nagy művek honoráriumai pedig ezt lehetővé is tették. Bár a reprezentatív műtermes villák építéséhez a művészeknek jelentős hitelekkel kellett felvenniük, a meglévő és a reménybeli megbízások ehhez fedezetet nyújtottak.

A legkorábbi ismert, bár szerény, de kifejezetten szobrászműtermet Kugler Ferenc építtette Pesten 1868-ban az egykori Belezsnay-kertben (ma: VIII., Puskin utca 1. – Rákóczi út 9.).⁸

Engel József a Nemzeti Lovarda udvarán épített ideiglenes szobrászműhelyben mintázta a Széchenyi-szobor főalakját, de onnan ki kellett költöznie. A gipszmodell bírálatakor (1871) nemcsak az esedékes honoráriumot kapta meg, hanem további 2000 forintot is, új műterem céljára.⁸ A Futó utcában vett telket, és arra építtette fel házát a nagy méretű szobrok mintázásához is alkalmas műteremmel, lakószobákkal, valamint egy külön helyiséggel a Rómához közel. Az már az ő személyes tragédiája volt, hogy ezt a nagy műtermet nem tudta kihasználni, mert emlékműmegbízást többé nem kapott.

Hazajövele után Huszár Adolf a Liphay-palotában kezdett dolgozni, majd hosszas ténnyeljárásra a városligeti körcsarnokban kapott helyet két évre díjmentesen. Amikor a Liget rendezési terve a körcsarnokot lebontásra ítélte, és a Deák-szobor készítése is sürgetővé vált, a főváros a segítségére sietett. Olcsón kapott telket a városi Epreskert területén,

s itt Gerster Kálmán tervei szerint épült meg 1881-re a főváros első, korszerű szobrászműterme egy olyan házban (Bajza utca 19.), melynek főhomlokzata a „megtévesztésig hasonlít” a szomszédos telken álló gróf Erdődy-féle villa Sugár úti homlokzatára.⁸ Az épületben volt kis és nagy műterem, ez utóbbi b 1 síneken lehetett kitolni a szobrokat a teraszra, hogy hatásukat a szabadban is ellenőrizni lehessen. Volt mintázóterem és gipszöntő műhely, háló- és dolgozószoba, továbbá több lakószoba a segítők részére. Nem volt viszont konyha és fürdőszoba, tehát a külsőre reprezentatív hatású ház lakásnak kényelmetlen volt.⁸³ Huszár halála után az örökösök átmenetileg bérbe adták a műtermet (Zala, Stróbl, Bezerédi is dolgozott itt), végül pedig 1889-ben eladták. Az új tulajdonos nem volt művész, az épületet lakóházzá alakíttatta. Így hát a főváros első korszerű szobrászműterme még tíz évig sem szolgálta eredeti rendeltetését.

Tulajdonképpen a Huszár-műteremmel kezdődött el az epreskerti művésztelep létesítése, ahol 1886-ban három szobrász: Donáth Gyula, Szécsi Antal és Zala György kapott telket használatra. Tekintve hogy a telkek a főváros tulajdonában maradtak, amely egyéves felmondással bármikor visszakérhette azokat, s így a művészeknek az épületeket el kellett volna bontaniuk, egyik szobrász sem vállalt komolyabb befektetést. Ideiglenes, favázás épületeket emeltek. Zala György az 1885-ös Országos Kiállítás zárása után megvette a Rimamurány–Salgótarjáni Vasművek kiállítási pavilonját, és azt állíttatta fel a telken. Úgy rendezte be, hogy Justh Zsigmond lelkesen írta róla: „Ez határozottan a legnagyobb és legszebb atelier most Pesten.”⁸ Donáth és Szécsi életük végéig az epreskerti telepen maradtak, Zala azonban többre törekedett. Miután megnyerte az Andrassy-szobor-pályázatot, és megkapta a megbízást az *Ezredéves emlékműre* is, 1898–1900 között felépíttette pazar műteremházát az István út és Stefánia út sarkán (ma Ajtósi Dürer sor 25.): egy 400 m-es nagy és egy 65 m-es kis műteremmel, két gipszöntő műhellyel, szalonnal, ebédlővel, könyvtárral, télikerttel, az alagsorban istállóval és kocsiszínnel.⁸ „Az egész kontinensnek leghatalmasabb, legszebb műterme” – írta róla elragadtatással a *Vasárnapi Ujság*.⁴⁸⁶ Az épület az egyik legszebb magyar

szecessziós villa, homlokzatára maga Zala tervezte és a Zsolnay-gyár kivitelezte a *Vénusz ünneplése az Olymposon* című szecessziós domborművet. Berendezését Thoroczkai Wigand Ede készítette. Zalának komoly könyvtára volt egyedi szecessziós kötésekkel, értékes fegyver- és szőnyeggyűjtemény, festmények, antik szobrok és szobormásolatok emelték a ház és a kert pompáját és fényét.⁸

Bezerédi Gyula 1882-ben jött haza Bécsből, és két évtizeden át küszködött műteremgondokkal. Első ismert címe a Várkert-bazár alsó pavilonja. A Vigadó szobrai azonban már jpesten mintázták a l therá-nus templomból alakított műteremben.⁸⁸ 1886-ig élt Újpesten, majd Huszár Adolf egykori házában bérelt műtermet, amíg az örökösök el nem adták a házat. Többször is kérvényezett epreskerti telket műteremépítésre, de nem kapott. 1897-ben idősebb Bobula János tervezett számára műtermes villát Zuglóban, amely azonban csak eszmei terv maradt, nem épült meg.⁸ A Tinódi-szobrot a Nefelejcs utca 61.-ben mintázták 1900-ban. Végül is 1903-ban az újonnan épült Kelenhegyi úti műterembérház egyik legelső lakója lett.

Kiss György a Rózsa utcában, Izsó Miklós egykori műtermében mintázták a Deák-mauzóleum génuszfiguráját 1880–1881-ben. Ezután ösztöndíjas lett Rómában, majd Pécsen, a dóm szobrai dolgozott. Amikor 1885-ben Pestre jött, a Nefelejcs utca 40.-ben bérelt „műtermes lakást” – írja a szobrász életrajzírja. Nem tudjuk, hogy ez valójában milyen helyiség lehetett, de az tény, hogy Kiss György, bár nem volt vezető szobrász, egy időben nagyon sok megbízást kapott, és igen j l keresetett. -ben Zuglóban, a Kolumbusz utca 9/A-ban épített magának műtermes villát.

Szabó Antal – a sokat foglalkoztatott épületszobrász – számára a Korb és Giergl építéspáros tervezett műtermes villát a Városligeti fasor 39–41. szám alatt.³ Ott lakott Senyei Károly, és ott volt a műterme is, amelynek egyik sarkában a barokk kastélyok sala terrenait idéző mesebeli sziklabarlangot alakított ki. „Arany, vörös és fekete, ez a három szín ölelkezik itt tündéri csillogásban” – ámul el az újságíró, akit a vízmedencével, kagylókkal, csigákkal, korallokkal, virággirlandokkal, szobrokkal és tengeri szörnyekkel díszített „barlang” „a tenge-

ri király víz alatti palotájára” emlékeztetett. Bár nem ennyire bizarr, de hasonlóan díszes volt Szabó Antal lakása is.

Róna József egy Király utcai, földszintes átjáróház egyik kapualjában alakított ki magának műtermet. 1888 és 1893 között hét alkalommal kért epreskerti telket, de ő sem kapott.⁴⁹⁶ A Savoyai-szobrot egy elhanyagolt kőfaragó műhelyben mintázta. Ezután azonban felépítette saját műtermes házát a Szabó József utcában. A nagy műterem mellé ő nemcsak egy, hanem két kisebb műtermet épített, azzal a céllal, hogy az egyiket majd bérbe adja. A villának volt külön zeneterme is, nem mindennapi szobrászati díszítéssel.⁸ „A terem ovális volt s lépcső vezetett belőle az úri- és olvasószobába, amely magasabban feküdt. A két terem csupán egy függöny választotta el, amelyet szét lehetett húzni, és ilyenformán egy kis házi színpadot képezett. [...] A színpad két oldalán egy-egy kariatyd állott: egy faun és egy nimfa. Benn a kupolatérben amorettek tartották a lusztért, azonkívül több amorett lebegett a boltozat alatt. Az oldalfalon két relief húzódott s az egyik Rubenst ábrázolta, amint szép feleségét festi, a másik Michel Angelot, amint híres »Éjjel« modelljét kőbe faragja. Fenn medaillonban arcképek voltak: Munkácsy, Izsó és Zumbusch tanár portréi. Mindezt gyenge színnel vontam be. [...] Kint a házamon a műterem felett ült a »plasztika« kőalakja. Egy erőteljes meztelen figura, feleségem arcvonásaival, akinek mellszobrát a szalonban is elhelyeztem. Amorettek virágot nyújtanak neki. Az utcai fronton, a szalonba vezető ajtó felett egy faunfej füttyürészett s az ablak felett egy »piszkos realista« kötekedett egy »idealistával«, a szomszédjával.” A házhoz nagy kert tartozott, amelyben Róna később bronzöntő műhelyt épített. Vállalkozása, a „Hazai műércöntöde”, kezdetben sikeres volt. Itt öntöttek például az Andrassy- és a Szent István-szobrot (Zala, illetve Stróbl) is. Mindehhez azonban olyan nagy adósságot halmozott fel, hogy rövidesen meg kellett válnia a háztól. Egykori műtermeit bérbe vette, a két kisebbet kiadta albérlésbe, lakni pedig a Damjanich utcába költözött.

Stróbl még Bécsben volt, amikor pályázott az Operaház szobraira. 1881-ben jött haza, és a Löwöde tér 1.-ben lakott egy udvari lakásban. Keleti Gusz-

táv és Ybl Miklós közbenjárására kapott ideiglenes műtermet a régi Zeneakadémián. (Ott mintázta a Liszt Ferenc-szobrot.) 1884–1890 között főleg a Várkert-bazárban dolgozott, ahol két műterme is volt. Neki nem kellett építkeznie, ő – mint tanár – az államtól kapott műtermeket a mesteriskola épületében. Fadrusz János 1893-ban jött Pozsonyból Budapestre, és megkapta azt a műtermet, amelyet Stróbl, majd Lotz használt a Várkert-bazárban. (A Lotz-féle mesteriskola épülete 1893-ra készült el az Epreskertben. Itt mintázta a pozsonyi Mária Terézia-szobrot, de a kolozsvári Mátyás-emlékművet már a saját, nap-hegyi műtermes villájában készítette. A nagyszabású épületet Pákei Lajos tervezte, hatszobás lakótömbbel, kis és nagy műteremmel, az azokhoz csatlakozó helyiségekkel, kupolával fedett lépcsőházzal.³ A korszak vezető művészei tehát vagy az államtól kaptak műtermet, vagy imponáló műtermes villákat építettek maguknak, és elhagyhatták a Várkert-bazárt. A következő generáció tagjainak, vagyis a Stróbl-mesteriskola első növendékeinek azonban ez már nem sikerült. Damkó József 1905–1955, Füredi Richárd 1895–1947, Holló Barnabás 1896–1916, Markup Béla 1896–1945, Radnai Béla 1894–1923 között dolgozott a Várkert-bazárban – vagyis élete végéig. Ebből a generációból csak Ligeti Miklós futott be igazi, nagy ívű karriert. Ő alig tíz évet töltött a Várkert-bazárban, majd felépítette a Stefánia úton műtermes villáját, amelyet Bálint Zoltán és Jámbor Lajos tervezett (1905). A ház nem volt olyan reprezentatív, mint Zaláé, de otthonosabb volt. A két szoba hallos, kis és nagy műteremmel, terasszal, az emeleten újabb szobákkal ellátott villa különösen bensőséges része volt az íves záródású hall: kandallóval, könyvespolccal, festményekkel, szobrokkal. Míg az 1860–1870-es évek szerény műtermei építőmesterek (Schusbeck Pál, Dörschug Antal, Wechselmann Ignác) munkái voltak, a következő generáció számára már neves építészek terveztek (Gerster Kálmán, Lechner Ödön, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos, Pákei Lajos). Az már más kérdés, hogy a műtermes villákat a művészek nem mindig tudták megtartani. A hirtelen jött gazdagság gyakran könnyelműséggel párosult. Fadrusz és felesége költséges életet élt, villájukban nagyszabású estélyeket rendeztek. Ezért a szobrász

elmaradt a segédeinek járó bérekkel és a villára felvett hitel törlesztésével. Halála után özvegye nem tudta fizetni a részleteket, és el kellett adnia az épületet. Rónáról volt szó. Zalának már 1917-ben meg kellett válnia a villától (feltehetően a mértéktelen költekezés és a kártyaadósságok miatt), bár az épületet továbbra is használhatta. A jómódú és irigvelt Zalára jellemző, hogy 1912-ben ezt írta Foerk Ernőnek: „Mindig azon voltam, tartozásomat minél előbb visszafizessem, de sajnos rettenetes anyagi helyzetem volt még eddig.”⁵⁰⁶ 1898 és 1917 között Zala ingatlanán 57 teherlapi bejegyzés volt!

Társadalmi helyzet, elismertség

A nagyszabású műtermes villák a szobrászok társadalmi felemelkedését is mutatják. A historizmus korában gyökeresen megváltozott a művésznek nemcsak az anyagi, hanem a társadalmi helyzete is. Végleg kivált az iparos rétegből, és az értelmiségen belül is kitüntetett helyet kapott. Budapest cím- és lakjegyzékében 1897-ben váltak külön az értelmiségi foglalkozások (korábban a gyárosok, iparosok, kereskedők címszó alá tartoztak). Az értelmiségen belül önálló kategóriát alkottak a „festőművészek” és a „szobrászok”, míg például a színészek, zenészek megmaradtak az iparosok között.⁸ (A szobrászok 1909-től lesznek szobrászművészek.) A kor tisztelte a „nagy”, a „híres” embert, és ebbe a művészkultusz adekvátan illeszkedett. A még kezdő, teljesen ismeretlen művészek is maximális bizalmat élvezhettek. A pályakezdő Zala Györgyöt József főherceg, Stróbl Alajost Hohenlohe herceg támogatta. Ő ajánlotta be a királyhoz, aki többször is modellt ült neki, az ő révén kapta meg a Várkert-bazári műtermet. Óriási feltűnést keltett, amikor Ferenc József a kormány tagjaival együtt meglátogatta őt ebben a műteremben. Ettől kezdve Stróbl – érthető módon – sorra kapta a portrémegrendeléseket mind a magyar arisztokrácia, mind a Habsburg-család tagjaitól. Mintázta őket Alcsúton és a féltoronyi kastélyban, ahol több portrét is készített Habsburg Frigyes fiáról, Albertről (III/123. kép). Zala György épphogy befejezte müncheni tanulmányait, amikor 1885-ben a Mária Magdolna-szobor műcsarnoki sikere után



III/123 ■ Stróbl Alajos Habsburg Albertet mintázza, 1905

azonnal megbízást kapott József főhercegtől Mária Dorottya márvány mellszobrára, illetve József nádor egész alakos térdeplő portréjának elkészítésére az alcsúti főhercegi kápolna részére.

A királyi család tagjai szívesen látogattak el a műtermekbe. A Deák-szobor készülésének idején a trónörökös pár 1882-ben, József főherceg és családja 1885-ben látogatta meg Huszár Adolfot, de járt nála Ferenc József is – ahogy ezt maga a király mesélte el Stróbl Alajosnak. Ferenc József epreskerti látogatásait pedig fotók örökítették meg (III/124. kép), akárcsak azt, ahogy modellt ül Zalának az István úti műteremben (III/125. kép).

Az anyagi támogatás és a társadalmi felemelkedés mellé a hivatalos elismerések sora járult. Fadrusz Jánost – aki hat elemi végzett – tiszteletbeli bölcsészdoktorrá avatta a kolozsvári egyetem. Amikor meghalt, gyászjelentése Dr. Fadrusz János haláláról tudósított. Stróbl élete nagy vágya teljesült, amikor 1913-ban lipótvári előnévvel nemességet kapott. Címerét maga tervezte meg, és már jóval korábban megépítette és berendezte kastélyát Liptó-örtűzőn, szülőhelye közelében. Zala a Magyar Tudo-



mányos Akadémia tiszteleti tagja lett. Hosszú élete során a következő fontosabb díjakat, kitüntetések és címeket kapta: Művészeti Nagydíj (1884), Állami Aranyérem (1887), az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat aranyérme (1899), a francia Becsületrend lovagkeresztje (1901), Ráth-díj (1907), az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat díja (1909), a Ferenc József által alapított Képzőművészeti Díj (1916), kormányfőtanácsosi cím (1924), Másodosztályú Magyar Érdemkereszt a Csillaggal (1929), Corvin-lánc (1931), Greguss-díj (1934) – és ehhez járulnak még a külföldi kiállításokon elnyert díjak: Antwerpen, 1894; Párizs, 1900; Torino, 1902; St. Louis, 1904; Milánó, 1906 stb. – hogy csak a koraiakat említsük. Mindegyikük kapott díjat és kitüntetést: Fadrusz a Vaskorona-rendet (1902), Róna a Ferenc József-rend tiszti keresztjét (1901), Senyei Károly a Ferenc József-rend lovagkeresztjét (1906).

III/125 ■ Zala György Ferenc Józsefet mintázza az István úti műteremben



III/124 ■ Ferenc József látogatása az Epreskertben. Jobb szélén Stróbl Alajos, 1907



III/127 ■ Stróbl Alajos díszmagyarban,
belenéz az ún. „velencei kút”-ba, 1906

III/126 ■ Stróbl Alajos díszmagyarban
a Hunyadi-kápolna előtt, 1906

Ezek után természetes, hogy a művészek bebo-csátást nyertek a főúri szalonokba is. A gróf Csáky Albinné irodalmi szalonjáról közölt képen nemcsak politikusok, írók (Jókai, Mikszáth) ismerhetők fel, hanem Zala György is. ³ Stróblt többször is meghívták udvari bálókra. A jelmezbálókra egyszer csörgőspikás udvari bolond jelmezt, máskor középkori csillagász-mágus jelmezt öltött. Ezeket később is szívesen viselte az epreskerti rendezvényeken, mint ahogy szívesen fotóztatta magát az 1906-os szobor-avatásokra (Szent István, Semmelweis) készített díszmagyarban is. Így látjuk a Hunyadi-kápolnánál (III/126. kép), amint Mátyás király bautzeni szobrának másolata előtt hódol, vagy az ún. „velencei kút” mellett (III/127. kép), amint behajol. Jelenetek, pózok és különös gesztusok, amelyeket a társadalom mindig szívesen fogad. Az „ös-bohém” Donáth Gyula, bizarr anekdoták főszereplője, szinte legendássá vált. Életéből ma már nem különíthetők el a valóságos és a kitalált események. Stróbl különégeiről – ahogy hajnalban kürtszó mellett kilovagolt az Epreskertből – egy ország mesélt. A teatralitás a korszak kulcsszava, az emberek belülről élik meg. Egyaránt áthatja az életet és a művészetet, a határok gyakran egybemosódnak.

Művészet és teatralitás

A művészek által rendezett jótékonysági bálokon szívesen vett részt az arisztokrácia. 1892-ben az Árva megyei szegények javára az Epreskertben rendezett művészestélyt József Ágost főherceg nyitotta meg. „Ott volt egész Budapest. A parlament, a hivatalok, az arisztokrácia, a pénzvilág, az irodalom és a művészet mind képviselve volt majdnem teljes számmal.” „Versenyt ragyogtak a csillagokkal a gyémántok és a gyöngyök, de még inkább azok, akik hordták.” Voltak fantasztikus jelmezek, mókás pavilonok, bizarr fantázialények, lacikonyha és boszorkánytanya, volt zene, szavalat, színienőadás (Szophoklész: *Philoktetes*) álarcos, koturnusos színinövendékekkel. A képauciót gróf Andrássy Gyula vezette, segítői pedig „jelmezekbe öltözött fiatal főúri hölgyek” voltak. „A főrangúak és a polgárok nemcsak barátságosan megfértek egymás mellett, de bizony össze is vegyültek” – írta a korabeli sajtó. Az est fénypontja az az élőkép volt, amelyben gróf Andrássy Tivadarné Zichy Eleonóra személyesítette meg Theodóra bizánci császárnét Benjamin-Constant festménye nyomán⁵¹⁶ (III/128. kép). Az élőképnek olyan sikere volt, hogy kis vál-

toztatással a Park Klubban is bemutatta a Műbarátok Köre jótékonyági bálján 1899-ben (III/129. kép). Még nagyobb szabású volt a műcsarnoki jelmezes ünnepély 1897-ben (III/130. kép). Az összes termet megtöltötték a művészek rögtönzött alkotásai, amelyeken hat héten át dolgoztak. Volt mesebeli udvar, kuruc tanya, egyiptomi templom, mór kapu (III/131. kép), alpesi táj tehénnel (amely konyakot adott), „rejtelmes kút a középkori lovaggal” (III/132., III/133. kép), „a halál völgye”, az apszisban pedig igazi fenyves erdő. („E célra Kőrmöczbánya városa maga 1800 darab fenyőt adott ajándékba.”) Benne hatalmas Pegazus (mintázta Senyei Károly) repítette a művészek alakmásait a „halhatatlanság felé” (III/134. kép). Az épület előtt Stróbl hét méter magas szobra, *A pezsgő jókedv* állt: karnevál

III/128 ■ Gróf Andrássy Tivadarné Zichy Eleonóra mint Theodóra bizánci császárné. Élőkép Benjamin-Constant festménye nyomán, 1892



hercege egy pezsgősüvegen. Ezeknek a nagyszabású rendezvényeknek az egyik fő iniciátora, rendezője és kivitelezője Stróbl Alajos volt. Már bécsi tanulóévei alatt segédkezett Makartnak a estz gok rendezésében, de ihletet kaphatott Esterházy Miklós József bizzarr tatai udvartartásától is, ahol fiatalkorában járt. Gyakran idézte fel Mátyás királyt és korát, így például különböző epreskerti rendezvényeken ⁸ vagy a Városligeti-tavon 1909-ben a Budapesti Korcsolyázó Egylet jégünnepélyén, ahol Mátyás királlyá választását mutatták be. Mátyás királyt gróf Andrássy Károly, Podjebrád Katalint gróf Bethlen Istvánné alakította. Stróbl és tanítványai elkészítették a korabeli Pest külvárosát (házakkal, utcákkal, templommal), valamint Mátyás király négyszeres életnagyságú ülő szobrát – jégből.

III/129 ■ Gróf Andrássy Tivadarné Zichy Eleonóra mint Theodóra bizánci császárné. Élőkép Benjamin-Constant festménye nyomán, 1899



A pózok és különbségek, maszkok és jelmezek, képtelen cselekedetek és bizarr díszletek mögött a személyiség válsága és identitáskeresése áll. „A historizmus azzal, hogy a történelmi hagyományokat ideális módon egyszerre bocsátja rendelkezésre, lehetővé teszi a kontinuitás nélküli, önmaga elől menekülő jelen számára, hogy kölcsönzött identitások jelmezébe öltözzék.” A művészetet, amely képes arra, hogy új identitást adjon, borzongatóan érdekes, vonzóan titokzatos légkör veszi körül. A művészetben részt venni – bármilyen formában is – izgalmas és ráadásul teljesen kockázatmentes dolog. Szoborhoz modellt ülni nemcsak megtisztelő, hanem érdekes feladat is. A tóketerebesi Andrassy-mauzóleum sirató figurájának (1893) maga Andrassy Ilona a modellje (a szobrász Zala György),

III/132 ■ „Rejtelmes kút a középkori lovaggal.” A lovag modellje Szmracsányi Miklós, mintázta: Stróbl Alajos. Múcsarnoki művészestély díszlete, 1897



III/130 ■ „Behívó harangszó.” Múcsarnoki művészestély díszlete, 8

III/131 ■ Keleti kapu, kapuőrrel. Múcsarnoki művészestély díszlete, 8





III/134 ■ „A halhatatlanság felé vezető út.” A Pegazust mintázta Senyei Károly. Múcsarnoki művészestély díszlete, 1897

és szinte egy évszázadon át tartanak a viták, hogy ki-ről mintázta Stróbl Alajos Piroskát, az Arany János-szobor mellékalakját, gróf Széchenyi Alice-ról vagy dr. Hugonnay Vilma grófnőről? Stróbl a Szent István-szobor talapzatának domborművein – történelmi álarcban – felvonultatja a kor neves személyiségeit Liszt Ferenctől (a koronázási jeleneten a kettős keresztet tartó főpap) Wekerle Sándorig (Szent István sógora). A Bécs város hódolatát ábrázoló jeleneten pedig Karl Lueger polgármester hódol Szent István előtt. A király alakja minden reliefen személytelen, de Gizella királyné – szinte kötelezően – Erzsébet királyné vonásait viseli. A reliefeken felismerhető Justh Zsigmond, Munkácsy Mihály, Lotz Károly, Fadrusz János, Thaly Kálmán, több építész – Hauszmann, Alpár, Schulek –, akik egyben Stróbl barátai és munkatársai voltak. Természetesen megörökítette saját magát és családtagjait is, valamint híresen szép modelljét (akiről a Justitia-szobrot is mintázta), Ugron Gáborné báró Szalay Lilit.

A legszembetűnőbb azonban az élőkép divatja, amelynek nálunk is nagy hagyománya volt. Mágánasoktól a gimnazistákig mindenki boldogan

vett részt benne akár főúri estélyeken, akár iskolai ünnepségeken. A Felvidéki Magyar Kultúregylet jótékonyági estélyén a Vigadó nagytermében mindenki ott volt, a Festetich, Andrássy, Széchenyi, Zichy, Szapáry, Károlyi, Odescalchi stb. családok, „a nemzeti kaszinó és a tisztelt ház”. Az élőképeken „a világhistória és hazánk történetének kimagasló nagy alakjai elevenedtek meg”.³ Az élőképek: A római követség Attila előtt, Szent István király átveszi a kereszténység jelvényeit, Könyves Kálmán betiltja a boszorkányüldözést, Nagy Lajos király udvara, A Mediciek udvara és Shakespeare Erzsébet királynő előtt. A magyarító verseket Várad Antal írta és Jászai Mari szavalta el. A siker oly nagy volt, hogy az estét meg kellett ismételni. De az élőképeknek didaktikus céljuk is lehetett. A Ferenc

III/133 ■ Stróbl Alajos mint perzsa varázsló és a „Rejtelmes kút a középkori lovaggal”. Múcsarnoki művészestély, 1897



József Nevelőintézet diákjai 1900-ban élőképekkel ünnepelték „a keresztény magyar királyság 900 éves fennállását”. Az ünnepnek ki kellett fejeznie „a nemzet hűségét a kereszténységhez és a királyhoz”. „E cél elérésére legalkalmasabbnak látszott a magyar történet megfelelő korszakainak élőképekben való bemutatása, mert azok kidomborodó elevenségükkel, színpompájukkal, a múltnak a jelenbe való elővarázsolásával legmegfelelőbbeknek és leghatásosabbnak ígérkeztek.”⁵²⁶ Az élőképek jelenetei többek között: Hunyadi János és Kapisztrán, Mátyás király tudósai között, Vitam et sanguinem – jól ismertek a korszak művészetéből, festmények, szobrok, domborművek jellegzetes témái.

Az élőképek divatja elválaszthatatlan volt a korszak képzőművészetétől, a hatás minden bizonnyal kölcsönös. Sopronban 1891-ben, Széchenyi István születésének századik évfordulóján, élőképben mutatták be Holló Barnabás domborművét, mely az Akadémia alapítását ábrázolja. Az élőképet maga a szobrász rendezte. Az élőképek, jelmezes ren-

dezvények velejárói a szoboravatásoknak is. A budapesti Petőfi-szobor leleplezése napján a Népszínházban *A falu rosszá*t játszották, előtte azonban élőképben bemutatták Petőfi apoteózisát.⁸ A pozsonyi Mária Terézia-szobor avatására gróf Zichy Géza írta és Jászai Mari adta elő az élőképeket magyarázó prologokat. A pöstyéni Erzsébet királyné szobor felavatása (1902, Jankovits Gyula) után este „díszmenetben Mátyás király vadászfelvonulását mutatták be a fürdővendégek közreműködésével. A menetet Pécsi Kálmán, a Vígszínház rendezője rendezte.”³ Jókai írói jubileumának ünnepségei közt a regényeiből vett élőképek is szerepeltek, és bált rendeztek Jókai hőseinek jelmezeiben.³ A kor emberei versengve azonosultak a múlt vagy az irodalmi művek alakjaival. Hauszmann Alajos Palladióval³ (III/135. kép), Fadrusz Luciferrel (III/136. kép). Munkácsy Rubens-kosztümbe öltözött (III/137. kép) – és méltán. „Rubenst Antwerpenben nem fogadták szebben, mint Munkácsyt az egész magyar társadalom” – írta Szmrécányi Mik-



III/135 ■ Hauszmann Alajos Palladio-jelmezből

III/137 ■ Munkácsy Mihály Rubens-jelmezből a tiszteletére rendezett művészbálon, 1882

III/138 ■ Mátrai Lajos György a Munkácsy Mihály tiszteletére rendezett művészbálon, 1882





III/136 ■ Fadrusz János Lucifer-jelmezben, feleségével.
Műcsarnoki művészestély, 1897

lós a festő 1882-es budapesti ünneplésére emlékezve³³ (III/138. kép).

A szobrászok a legkülönbébb rendezvényekhez terveztek díszítést, térkialakításokat, felvonulásokat. Stróbl a rendezője a nagy művésztetéseknak (Munkácsy, Jókai, Lotz, Fadrusz, Mikszáth).³ Stróbl, Zala és Fadrusz egyaránt tagja a millenniumi díszmenetet szervező bizottságnak. Zala tervezte a Vigadó díszítését az 1898-as Petőfi-ünnepre.³ A scenírozási hajlam érvényesült a mindennapi életben és a művészetben egyaránt. A szobrok elhelyezése, a hely kialakítása mindig nagy viták tárgya volt, és a kor nem riadt vissza az anyagi áldozatoktól sem. Ha pedig volt pénz, mint az Erzsébet királyné szoborpályázat esetében, akkor hatalmas építészeti, tájrendezési látomások születtek.

A bizzar látomások között is talán a legkülönböesebb Stróbl Alajos ún. „millenniumi látványosság terve” volt (III/139., III/140. kép), amelyben a magyar honfoglalást, az aranyszarvas legendáját ötvözte korának emblematisztus építményével, az Eiffel-toronnyal. A művet a Városligeti-tóra és partjára tervezte (ahova korábban már elképzelt egy Liszt-emlékművet is). Egy kívájt szikla mélyéből ötlovas, díszes kocsin érkezne meg Hungária alakja. A kocsi a nagyszentmiklósi kincs ivóedényének formájára készülne, a vágatató lovakat a tó partján egy lófékező harcos fogja vissza. A szikla boltozata fölött a magyar korona látható sugarakkal, majd



III/139 ■ Stróbl Alajos „millenniumi látványosság terve” az epreskerti műteremben, a Városligeti-tóra tervezve (szembenézet), 1894

III/140 ■ Stróbl Alajos „millenniumi látványosság terve” az epreskerti műteremben, a Városligeti-tóra tervezve (oldalnézet), 1894



egy bástyatorony, sarkain térdelő ifjak tartanak kandelábereket. Efölött áll az Eiffel-toronyra emlékeztető acélszerkezet, turulmadárral és magyar címerrel, tetején egy ifjú géniusz világít reflektorral. A torony belsejében különböző termek lennének, aljában egy zenekar kapna helyet. A tóban gyönyörű női aktok fürdőznek, akik ujjongva fogadják az érkező honfoglalókat, oldalt a sziklákon vidám kentaurók hancúroznak. Az alagút nyílásától jobbra egy

talapzaton antik szobor másolata áll: az Íját feszítő Erősz. A tervről a *Millennium* című lap már 1894-ben hírt adott, azzal a megjegyzéssel: „Igazán óhajtható, hogy ez az alkotás kivitelre is kerüljön, s ne maradjon meg egyszerű gondolatnak.”⁵³⁶

Ez az emlékmű nem valósult meg, megmaradt – nem egyszerű, hanem – nagyon is bizarr gondolatnak. Megvalósult viszont Stróbl régi, nagy vágya: a Mátyás-kút.

■ STRÓBL ALAJOS: MÁTYÁS KIRÁLY KÚTJA

A Mátyás-kút tervét 1899 januárjában publikálta Hauszmann Alajos az *Építő Ipar* című folyóiratban.³ A rajz dátuma 1898. július. A közbeeső időben kapta meg Hauszmann a király jóváhagyását a kút megvalósításához. A rajz Stróbl Alajos gipszvázlata alapján készült, az architektúrát Hauszmann tervezte. A budavári palota észak–

déli tengelyében, az egykori kápolna északi falára, kitűnő távlati képben elhelyezett, vízmedencével egybekapcsolt szoborcsoport – a „magyar Trevi-kút” – Budapest egyik fő látványossága lett.

A kút ötletét és tárgyát – vagyis azt, hogy erre a kiemelt helyre egy monumentális Mátyás-kút kerüljön – mind Stróbl, mind Hauszmann a magáénak mondja.³⁸ A konkrét téma viszont – Mátyás király vadászata Vörösmarty *zép Ilonka* című költeménye nyomán – Stróbl elképzelése volt, és Hauszmann csak hosszas rábeszélésre fogadta el.³ A feladatot a szobrász nagy örömmel vállalta el, mert mind Mátyás király személye, mind pedig egy nagyszabású kút terve évek óta foglalkoztatta.

Aigner Sándor építész közreműködésével 1889-ben hozta létre az Epreskertben a Mátyás-templom eredeti köveiből azt a „középkori műépítési emlék -et, amelyet Corvin-kápolnának nevezett el, és az évek során benépesítette a Hunyadi családra vonatkozó emlékek másolataival, valamint a saját munkáival. Középre, az oltár helyére, Mátyás ülő szobrát helyezte, kiemelve azt a bautzeni emlék másolatából, és szívesen fényképeztette magát vele (III/126. kép).

Ami a kútterveket illeti, Stróbl Schickedanz Alberttel közösen már 1886-ban készített egy vízmedencével egybekötött nagyszabású tervet



III/141 ■ A budavári királyi palota Mátyás király kútja. Hauszmann Alajos rajza Stróbl Alajos gipszvázlata nyomán,



III/143 ■ Stróbl Alajos: *Mátyás király kútja*. Építész: Hauszmann Alajos, 1898–1904. Budavári királyi palota



III/142 ■ Stróbl
Alajos Mátyás király
szobrát készíti.
A mintázó állványon
Mátyás feje a bautzeni
emlékről

Liszt Ferenc emlékére a Városligeti-tó partjára. Két évvel később sokfigurás szökőkutat tervezett, amelyben Árgirus királyfi és Tündér Ilona történetét dolgozta fel, de erről csak leírást ismerünk. Mindkettő eszmei terv maradt, a megvalósítás esélye nélkül.

A következő kút terve viszont már megbízásra készült. Gróf Esterházy Miklós József 1890-ben bízta meg Stróblt a tatai vár Mátyás-kútjának elkészítésével. A kút a vadászó Mátyás királyt ábrázolta volna, amint az erdőben járva lépteivel felébreszti a forrástündért – akit a leírások Szép Ilonkának neveznek. A vízmedence köré szarvasok csoportját tervezte Stróbl.³ Ez volt az első alkalom tehát, amelyben egyesült a Stróblt régóta foglalkoztató két téma: Mátyás király alakja és egy nagyszabású kútkompozíció. A szoborcsoport mintázásán éveken át dolgozott a tanítványaival együtt, mígnem 1897-ben Esterházy Miklós József halálával ez a terv is meghiúsult.

Miután a budavári kút terve 1898-as dátumú, a téma és az időpontok egyezése is alátámasztja azt a feltételezést, hogy a kút tatai terv erősen átalakított, a helyhez alkalmazkodó leszármazottjának tekinthetjük. Hauszmann rajzán még csak

négy figurát látunk: Mátyáson és Szép Ilonkán kívül az álló kürtöst vadászebekkel és egy ülő alakot, akit a király „fegyveresének” nevez az építész (III/141. kép). Ő Szép Ilonka pendant-ja a kompozíción. Lábánál a Hunyadiak címeréből ismert holló, csőrében gyűrűvel. Mátyás ezen a terven még lándzsát tart a kezében, előtte halott szarvas fekszik. Stróbl azonban érezhette, hogy a kompozíció hibás, hiszen Szép Ilonka a kürtös felé fordul, Mátyás pedig a „fegyveresre” néz. A végső művön a két ülő alakot megcserélte. A férfi figura solymász lett, a kürtös elé pedig bekerült a fővadász ülő alakja. Így a kompozíció íve lépcsőzetesen tart Mátyástól Szép Ilonkáig. A solymász, akit Galeotto Marzióval is szoktak azonosítani, kívül esik a kompozíción, mintha rezonórként figyelné az eseményeket.

Stróbl a háttér stilizált erdejével érzékelteti a „Vértess vadonát”. Mátyás magas sziklán áll, kezében számszerj, mögötte aranymozai háttér, mellette halott szarvas. A király arcához a művész felhasználta a bautzeni emlék Mátyás-portróját (III/142. kép) – ezt mutatja egy műtermi fotó, amelyen jól látható, hogy a mintázóállványon oldalt ott van a bautzeni fej –, de az arcot fia-

talabbra és vonzóbbra kellett mintáznia. Valószínű, hogy ehhez más ábrázolásokat is igénybe vett. Stróblnak a kor színvonalán álló, széles körű ismeretei voltak, mert jó barátságban volt a történész, Mátyás-kutató Fraknoi Vilmosmal, akinek tanácsait kikérte. A mesteriskolán megvolt az akkor még Bécsben lévő Mátyás-dombormű másolata is, de az általa mintázott „fiatal” Mátyás a király Erlangenben őrzött Bibliájának bőrkötésén lévő arcképéhez hasonlít legjobban. Ennek az ábrázolási típusnak az előképe az ún. „Marti fautori” érem. A királyt élénk arckifejezéssel, dús, hullámos hajjal ábrázoló, erősen antikizáló érem rendkívül népszerű volt, több-kevesebb idealizálással számos miniátor és könyvkötő másolta.⁵⁴⁶

Mátyás személye kiemelt jelentőséget kapott a Hauszmann-féle palotában. A három történelmi terem egyike a Hunyadi Mátyás terem volt, benne a király lovas szobrával, a Fadrusz-féle kolozsvári emlékmű központi alakjának kis méretű másolatával. A palota szobrok köré rendezett történelmi termei az antikvitásból eredő és korszakokon át

tovább élő Diana-, Vénusz- vagy Herkules-szenélyek historizáló utódai voltak. A Mátyás-kút főalakja viszont alapvetően eltér a Fadrusz-féle fenséges, szigorú és győzedelmes nemzeti király eszményétől. Megjelenése szintén imponáló, arca határozott és messze tekintő, de sokkal szelídebb. Ő a gáláns történetek, a mesék és anekdoták hőse, a „lelkes idegen”, aki rabul ejti Szép Ilonkát.

A Mátyás-kút sajátos helyet foglalt el a palotához kapcsolódó szobrok között (III/143. kép). Funkciója a díszutakhoz, ambíciója a történelmi termekhez kötötte, de azok szakrális jellegét nélkülözi. Ahogyan a 19. század folyamán a monumentum egyre jobban a zsánerhez közeledett, úgy lazultak fel hagyományos kompozíciós sémai is. Tere színpadi tér lett. A nagy egyéniséget már nem a személyes erényei, hanem életének eseményei jellemzik, ezért nem elvont fogalmak allegóriái, hanem a történelem kosztümös szereplői vesznek körül. A Mátyás-kút olyan, mint egy kimerevített színpadi jelenet, mint a korban oly kedvelt, nagyszabású élőképek egyike.

■ TEMETŐKULTÚRA, SÍREMLÉKEK

Széchenyi István *Üdvölkede* című művében arról írt, hogy a nemzet nagyjainak nyughelyét ne „drága és költséges érdemoszlopok”, hanem „egyszerű márványkövek” díszítsék, amelyek rangját a nagy nevek adják meg. ⁸ Alig több mint ötven évvel később *Budapest Műszaki Útmutatója* így ismertette a Kerepesi úti temetőt: „Szépségét annak köszöni, hogy különösen az újabb korban vetélkedik a lakosság a mentől díszesebb emlékművek emelésében, úgy hogy ma már tekintélyes azoknak a magánsíremlékeknek száma, melyek nemcsak gazdag voltukkal, hanem művészi kiképzésükkel is kiválnak. Nem éri ugyan el – e tekintetben – a világhírű külföldi, nevezetesen az olasz temetők nagyszerű szépségeit s emlékművű remekeit, de az 50–70-es évek izetlenségeit már sikerült háttérbe szorítani.”

A két szemlélet közti különbség jól érzékelteti azt az ízlésváltozást, amely a 19. század második felében

a temetőkultúrában végbement. Ez a folyamat pedig Budapesten valóban a Kerepesi úti temető síremlékeiben manifesztálódott.

A temető hivatalosan 1849. április 1-jén nyílt meg. 1860-tól lett Pest város köztemetője, ezzel egyidejűleg minden más pesti keresztény temetőt bezártak. A nevezetes halottak hamvait fokozatosan áthozták, a többiek idővel a Rákoskeresztúri köztemetőbe kerültek, de sok híres ember sírjának és síremlékének nyoma veszett. A régi budai temetők felszámolásával is hozták át halottakat a Kerepesibe, 1874-ben pedig a temetőből egy részt kihalásítottak a Salgótarjáni úti zsidó temető részére.

A Kerepesi úti temető 1885-ig volt köztemető, ekkor a fővárosi közgyűlés dísztemetővé nyilvánította. Bár a nemzeti panteont mindenki Budára képzelte, a Kerepesi úti temető tudatos panteonizációja már Batthyány Lajos 1870-es újratemetésével elkezdődött. Deák Ferenc temetésével (1876) pedig kezdetét vette a látványos dísztemetések szokása is.

Megnyitása után először a falak belső oldala mentén kialakított, ún. fali sírboltokba temettek. Ez a kriptasor egykor mintegy 1200 síremlékből állt, de mára ennek csupán töredéke maradt meg. Kezdetben ezek a sírhelyek jelentették a temető kitüntetett részét. A Batthyány- (1872–1874, Schickedanz Albert) és a Deák-mauzóleum (1879–1882, Gerster Kálmán) megépítésével azonban átalakult a temető hierarchiája. A hangsúly a belső részekre tevődött át, a díszparcellák a mauzóleumok körül alakultak ki. 1897-ben a Deák-mauzóleummal szemközi sarokra temették el Kamermayer Károlyt, Budapest első főpolgármesterét. Ezzel kezdődött annak a dízsornak a kialakítása, ahol a korszak számos kiváló-

sága nyugszik, és így jelentős síremlékek állnak ott ma is (28. és 29. parcella). Az árkádsírok megépülésével (Gerle Lajos, Hegedűs Ármin, 1904–1908) pedig új, modern, reprezentatív együttes jött létre. Ma oda vezet és ott halad át a temető egyik főútja.

A korábbi temetők felszámolásával és a Kerepesi úti temető gyakori átrendezésével számos síremlék pusztult el, a szomszédos Taurus gumigyár bővítésekor, az 1950-es évek elején pedig csaknem 200 fali síremléket számoltak fel.³ Köztük olyan művészi rangúakat is, mint a Saxlehner család sírboltja (Czigler Győző, Szécsi Antal, 1893) vagy a Pekár-síremlék (Zala György, Schickedanz Albert, 1897–1898). A megmaradt fali síremlékeket csak 1970-ben nyilvánították műemlékké. Ma ezek őrzik – legalább valamennyire – a temető 19. századi hangulatát.

A korai síremlékek legfőbb szállítója a Gerenday-cég volt. Gerenday Antal 1847-ben lett önálló sírkőkereskedő. Vállalkozását ügyes gazdálkodással rövidesen „márványműgyár”-ra fejlesztette. Síremlékeken kívül egyéb kőmunkákat is készített, lerakata volt Pesten három helyen, valamint Debrecenben és Bécsben. Gyors felfutását annak köszönhette, hogy a polgárosodás előrehaladtával megnőtt az igény a díszesebb síremlékek és a drágább anyagok iránt. Ezt a felbomlóban lévő céhes ipar már sem mennyiségben, sem minőségben nem tudta kielégíteni, mint ahogy nem tudott konkurálni az importált gyári síremlékek alacsonyabb áraival sem. Azzal, hogy Gerenday Antal – nem kis nehézségek árán – gyárendélyt szerzett, és így mentesült a céhes kötöttségek alól, olyan szabadságot vívott ki magának, amely hosszú időre biztosította vállalkozása prosperálását. (A cég, bár idővel támadtak konkurensei a Kauser-, majd a Seenger-cég révén, egészen az 1952-es államosításig fennállt.⁵⁵⁶

Egyik legkorábbi munkájuk Vörösmarty Mihály síremléke (1858). A magas síroszlop tetején a költészetet jelképező lanttal – tülemlelkedik a temetőkerítés falán, a falba épített kis márványvályúból pedig élő borostyán futott fel, és fonta körül a bronzlantot.⁸ Ez a finom, romantikus gesztus még nagyon közel állt ahhoz a puritán felfogáshoz, amelyet Széchenyi fogalmazott meg, és amely a következő évtizedekben rohamosan adta át a helyét az egyre nagyobb szabású elképzeléseknek.

III/144 ■ Feszli Frigyes (?) – Dunaiszky László – Gerenday Antal:
Idősebb és ifjabb Lendvay Márton síremléke, 1859. Kerepesi úti temető





III/145 ■ Kagerbauer Antal – Szathmáry Pap Károly: *Bölöni Farkas Sándor síremléke*. Kolozsvár, Házsongárdi temető

A 19. század második felében a Gerenday-cég készítette a vezető művész értelmiség (írók, művészek, színészek) síremlékeit, esetenként nemes gesztusokat gyakorolva. Garay Jánosnak közadakozásból emeltek márványobeliszket (1855), Gerenday azonban nem fogadta el a honoráriumot, hanem felajánlotta azt a költő kiadatlan műveinek megjelentetésére. Meg is kapta érte a sajtó dicséretét. A cég első, igazán nagy sikerű munkája idősebb Lendvay Márton síremléke (1859, III/144. kép), melyet talán Feszli Frigyes tervezett,⁵⁶⁰ a színész arcképét pedig Dunaiszky László mintázta. A síremlék mérete, gazdag építészeti tagolása és ornamentikája, szokatlan bőbeszédűsége (a színész arcképét körbefogó tölgykoszorú leveleire fel vannak írva Lendvay főbb szerepei) ekkor még egyedülálló a hazai gyakorlatban. Avatása alkalmából hosszú cikk jelent meg a *Vasárnapi Ujságban* a Gerenday-cég addigi működéséről.⁵⁶¹ A szerző elragadtatással írt Geren-

day Antal „monumentális szobrászi tehetségéről” is, holott ő csak kivitelező lehetett, esetleg a síremlék gazdag ornamentikájának adaptálója. A szobrász és a mesterember fogalma a század közepén még nem különült el élesen a köztudatban, mint ahogy a „monumentum” is egyaránt jelentett síremléket és emlékművet.

Az 1864-ben kiadott litografált sírkőalbumból⁵⁶² képet kaphatunk a cég mintakészletéről és a kor hazai sírkőállítási igényeiről. A sírkövek tömbformái barokk és klasszicista hagyományt követnek, a díszítőmotívumok a romantika gótizáló, romanizáló formakincséből származnak.⁵⁶³ Mindez a német ízléskör hatásáról tanúskodik, az *Album* a korabeli német mintakönyvek felhasználásával készült. Bár van benne néhány figurális díszítésű terv is, a síremlékek díszítőelemei rendkívül konvencionálisak (lefelé fordított fáklya, fűzfa, koszorú stb.). Az igényesebbekre szobrászok készítették a díszítéseket, így például Jókainé Laborfalvi Róza obeliszkjére Zala György mintázta a színésznő portrédoborművét és a színészet jelképeit (1887). Jellegzetes romantikus típus a tört oszlop vagy a sziklát utánozó kőhalom. Ez utóbbi szokatlan változata – rusztikus kőhalom, élére állított kockával – volt Egressy Béni sírján.⁵⁶⁴ Feltűnő, hogy az *Album*ban alig van gótizáló terv, holott az építészeti tagozatokat, különösen a fiálerre emlékeztető gótikus síroszlopot, önmagukban is „monumentumoknak tekintette a kor, és igen kedvelte. (Sírköves mesterek nyomtatványain is gyakoriak az ilyen ábrázolások).⁵⁶⁵

Ennek a gótizáló emléktípusnak különösen szép példái maradtak meg a kolozsvári Házsongárdi temetőben. Bölöni Farkas Sándor (meghalt 1842-ben, III/145. kép), Debreczeny Márton (meghalt 1851-ben) és Barra Imre (meghalt 1854-ben) síremlékeit Kagerbauer Antal tervezte. Mindegyik alapja „vakmérműves, csúcsos ormokkal körbefogott hasáb, melyből hatszög alaprajzú pillér nő ki ugyancsak vakmérművekkel, kúszólevelekkel és keresztvirágokkal díszítve”.⁵⁶⁶ Debreczeny síremlékén a vakmérművek különösen gazdagok. Barra Imréén számráhatíves fülkében helyezték el az orvos bronz mellszobrát, míg Bölöni Farkas Sándor portréja (Szathmáry Pap Károly munkája) a pillér tetejére került. A portrék azonban kevésbé hangsúlyosak,

nyilvánvaló, hogy az igazi emlék maga a díszes építészeti tagozat. Kagerbauerhez köthető, szerényebb igényű, de karakteres neogótikus síremlékek vannak a tordai temetőben is. A hazai emlékanyagban a gótizálás egyszerűbb, de szép példája a Wurda család síremléke a veszprémi Alsóvárosi temetőben, Fruman Antal munkája⁵⁶⁷ (III/146. kép).

A Gerenday-album tervein főleg klasszikus architektúrais elemek szerepelnek, amelyek inkább csak keretet adnak a sírtáblának vagy egyéb díszítésnek, semmint önálló emlékek volnának. A cég kis méretű, egyszerű, esetleg romantikus elemekkel díszített síremléktípusai az 1880-as évek közepéig-végéig megfeleltek a megrendelők puritán igényeinek. Ezután azonban – elsősorban olasz hatásra – a figurális síremlékek népszerűvé válásával átalakult a hazai sírkőállítási gyakorlat. Bár a Gerenday-cég rendelt Olaszországból összeszerelhető figurális sírszobrokat, ekkorra már a magyar szobrásztársadalom is képes lett arra, hogy színvonalas, egyedi síremlékeket készítsen a megbízóknak.

A szobrászokkal a kor neves építészei működtek együtt. Számos síremléket tervezett Schickedanz Albert, Gerster Kálmán, Rauscher Lajos, Czigler Győző vagy a Bálint és Jámbor építéspáros. Megfigyelhetők a személyes kapcsolatok is: Gerster és Stróbl, Schickedanz és Zala (majd Zala, Bálint és Jámbor) vagy Czigler és Szécsi Antal között. Ők egyébként tanártársak is voltak a Műegyetemen. Czigler nemcsak palotát tervezett a Saxlehner család számára (Andrássy út 3.), hanem családi sírboltot is, Szécsi pedig nemcsak a palota homlokzati szobrait készítette el, hanem a családi portrékat is. (Ez utóbbiakat a sírboltban is elhelyezték.)

A magánmegrendelések mellett megszorodtak a köztestületek, közintézmények megbízásai is. Ahogy kezdetben a korszak emlékművei, ugyanúgy a neves személyiségek síremlékei is közadakozásból készültek. (Az a feltűnő, ha ez nem így történt, például Arany János esetében, akinek emlékműve közadakozásból készült, de síremlékét a család állította.) Az adományok persze nehezen gyűltek, ezért az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat vagy a Kisfaludy Társaság kezdeményezései lassan értek be. Izsó Miklós síremléke csak 1890-re, halála után 15 évvel készült el, Vajda Jánosé pedig csak 1915-



III/146 ■ Fruman Antal A Wurda család síremléke, 1869 előtt. Veszprém, Alsóvárosi temető

re, halála után 18 évvel, és az eredeti tervhez képest sokkal szerényebb formában.

Huszár Adolf még csak portrékat készített egyszerű síremlékekre, így például Toldy Ferencnek (1880, építész Rauscher Lajos, III/147. kép), Csepreghy Ferencnek (1881, építész Gerster Kálmán) vagy Tóth Kálmánnak (1884, építész Kauser József), de az ő síremlékére kiírt pályázat (1888) már fordulópontot hozott. A pályázatot Donáth Gyula nyerte „az élet fonalát elmetező párka” egész alakos szobrával. Az ezt követő bő másfél évtizedben Donáth sorra készítette nagyszabású, alakos síremlékeit, ezért a korabeli kritika „a temető szobrásza”-nak nevezte.

Az 1890-es évtized az egyedi figurális síremlékek elterjedésének ideje. Míg korábban túlnyomóan az építészeti jellegű síremlékek – obeliszk, aedikulák, sztélék, oszlopok, szarkofágok – voltak jellemzőek, a század utolsó évtizedére ezek jelképes tartalma már elhalványult. Megváltozott a halálhoz,

a túlvilághoz való viszony, csökkent a hit ereje. Nem az üdvözülés, hanem a halál drámája és komor fensége, az itt maradottak gyásza vagy az elhunyt érdemei fejeződnek ki a síremlékeken. Ehhez pedig új jelképeket kellett találni vagy kitalálni.

Donáth figurái párkák, gyászoló nemtők, halál-allegóriák vagy az elhunyt kiválóságát jelképező mitológiai alakok. Kidolgozott bizonyos síremléktípusokat, melyeket ismételt, esetleg kis eltéréssel variált. Így például tudósok részére: Minerva, pajzsán az elhunyt arcképével (Péterfy Jenő síremléke, 1901), költők részére: lant formájú sírsztélé, gyászoló nemtővel és haldokló hattyúval (Reviczky Gyula, Vajda János – egyik sem valósult meg). Síremlékeinek nőalakjai a „halál angyalá”-nak rokonai. Valamilyen közismert jelképet – mákgubót (Teleszky-síremlék, 1904), elhervadt virágot (Böhm-síremlék, 1903 után), pálmaágat (Aidinger-, Végess-síremlékek, 1906 után, III/148. kép) – tartanak a kezükben, de Donáth maga is kompilált jelképeket. Így például

III/147 ■ Rauscher Lajos – Huszár Adolf: Toldy Ferenc síremléke, 1880. Kerepesi úti temető



III/148 ■ Donáth Gyula: Aidinger János síremléke, 1906 után. Pécs, köztemető

Petényi Vendelné Megyeri Krausz Paula síremlékén (1899) a Gondviselés nemtője mécseseket visz egy hálóban, és az egyik mécsesből éppen kiönti az élet olaját. Megpróbálta azt is, hogy férfialakban fogalmazza meg a halál allegorizációját,⁵⁶⁸ ezek a művei azonban kevésbé sikeresek. Ilyen például a Lipthay-síremlék (1903) az élet fátylóját keményen a földre szorító, kioltó Thanatosszal, akinek agresszív, naturalis megjelenítése a „győzelmes halál” gondolatának ihletését m. tatja, és semmi sem tal az antik mitológia ikerpárjának (Hypnosz – Thanatosz) szelőd összetartozására.

Idővel a halálallegóriákat egyre inkább a gyász megszemélyesítői váltják fel. Általuk a halottról és a túlvilágról az itt maradottak fájdalomra tevődik át a hangsúly. Ezek ritka kivétellel (például a Henneberg-síremlék Stróbl Alajostól, 1894) nőalakok, a gyász különféle érzelmi megnyilvánulásaival a megrendüléstől a végletes kétségbeesésig. Különösen szenvedélyesek Zala György alakjai. Csukássi



III/149 ■ Zala György – Schickedanz Albert: *Csukási József* síremléke, 1892–1893. Kerepesi úti temető

József síremlékén (III/149. kép) (Zala és Schickedanz, 1892–1893) az író, lapszerkesztő portréja alá egy lehanyatló nőalak („a fájdalomtól megtört Génusz”) helyez fátyollal átkötött rózsakoszorút.⁵⁶⁹ Számos ilyen gyászoló, leroskadó vagy szenvedőn az égre tekintő nőalak van a síremlékeken, és ebből a típusból vezethet út a századforduló szenvedélyes és ambivalens halálértelmezéséhez is. Jellemző, hogy éppen Zala György formálta meg – mégpedig nagyon is érzéken – azt „a halál kapujában” fájdalmasan búcsúzó nőalakot, amely Erósz és Thanatosz, szerelem és halál bizarr összekapcsolásával a historizmus gondolatvilágától igencsak eltérő érzéseket, a szecesszió átesztétizált halálfelfogását sugallja. (A Bayer–Krucsay család sírboltja a Kerepesi úti temető árkádsíirjai között.)

A Csukási-síremléket az özvegy rendelte meg, mint ahogy a Bayer–Krucsay-síremlék (III/150. kép) is magánmegrendelés volt. A történelmi személyiségek síremlékein a gyász nem kaphatott

ilyen szubjektív kifejezést. A „nagy embert” az egész nemzet gyászolja. Így például Klapka Györgyöt, akinek síremlékén (Róna József, 1894) a repkénnyel befutott kereszt tövében pajzsos, sisakos, koronás, gyászleple Hungária helyez koszorút az elhunyt portréja fölé. *Irányi Dániel* síremlékén (Kallós Ede, Bálint és Jámbor, 1898–1901) viszont már egy teljesen más Hungária jelképet látunk. Nemzeti viseletbe öltözött fiatal lány áll lehajtott fejjel, kezében zászlóval a politikus portréjának talpzata előtt (III/155. kép).

A síremlékek másik, igen népszerű típusa az élet elmúlásával az életmű maradandóságát kívánja szembeállítani és az t kor számára felmutatni. Az „örök élet és feltámadás helyett csak a közösség megtartó emlékezete maradt meg” a jel-telen megsemmisüléstől féltő ember számára.

A síremlékek egyre nehezebben kódolható jelké-

III/150 ■ Zala György – Hikisch Rezső: *A Bayer–Krucsay család sírboltja*. Kerepesi úti temető





pekkel sorolják fel az elhunyt érdemeit. Csemegi Károly büntetőjogász síremlékén (III/151. kép, Donáth Gyula, 1900–1902) az elhunyt hermaszerűen kialakított portréja fölé egy nemtő nyúl áldó mozd lattal, aki felemelt másik kezében az igazság kardját és a szellem fáklyáját tartja. Oldalt ott van az igazság mérlege és a jogász főműve, a modern magyar jogrend alapja, a „Csemegi-kódex”, amelyet az 1878. évi V. törvénycikkkel fogadott el a parlament. A sírsztélén ez az adat kiemelten szerepel, szinte ornamentikaként, (18 V 78), magyarázat nélkül, de a kortársak talán még értették. Számos ilyen „beszédese” síremlék készült közéleti személyiségek részére, amelyek jelképes utalásait ma már nehezen fejtjük meg. Azt azonban közvetítik számunkra, hogy aki ott nyugszik, annak az élete és a halála egykor közügy volt.

III/151 ■ Donáth Gyula: *Csemegi Károly síremléke*, Kerepesi úti temető

■ DONÁTH GYULA: HUSZÁR ADOLF SÍREMLEÉKE

Huszár Adolf, korának vezető szobrásza, a Mintarajziskola tanára, 1885-ben, 42 éves korában meghalt. Halála után az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat azonnal gyűjtést indított a síremlékére, melyre 1888 novemberében írták ki a pályázatot 1889. márciusi határidővel. A pályázatra 13 művész 14 terve érkezett be. A résztvevők – Andrejka József, Donáth Gyula, Gerenday Béla, ifjabb Havranek Antal, Loránfi Antal, Marosy Ferenc, Róna József, Senyei Károly, Szász Gyula (két művel), Tóth István és három jelíges pályázó – részben fiatalok, részben a középgeneráció tagjai. Életkoruk 24–39 év közötti, volt köztük iparos és akadémiai szobrász egyaránt. A későbbi nagy triász tagjai – Stróbl, Zala és Fadrusz – nem indultak a pályázaton. Stróbl és Zala ekkor már nagy emlékműveken dolgozott, a későn érő Fadrusz pedig még csak

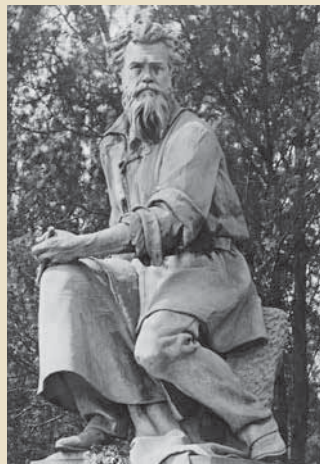
ebben az évben lett a bécsi akadémia rendes növendéke. Az alkalom tehát lehetőséget adott arra, hogy valaki egy feltűnő, sikeres művel elindítsa a karrierjét.

A pályázatot Donáth Gyula nyerte (III/152. kép). Amennyire a többi pályaterv leírását ismerhetjük, azok meglehetősen konvencionálisak voltak: nagyrészt portrék, a második díjas Senyei Károly műve pedig szarkofág, melynek tetején a művészet génusza ül, kezében mintázófával, illetve homokórával. Donáth terve mind gondolati, mind formai igényességével kiemelkedett ebből a mezőnyből.

A Huszár-síremlék lassan, csak öt év alatt készült el. Közben számos figurális síremléket is felállítottak, így például Izsó Miklósét, Mátrai Lajos György munkáját (1890), amely inkább emlékmű, mint síremlék (III/153. kép). Valójában Izsó

egész alakos ülő portréja, kezében szobrászszerszámokkal. A síremléken semmi sem tal a halálra vagy a túlvilágra; a Michelangelo Mózesének pózában ülő Izsó arckifejezése, energikus mozdulata azt sugallja: „íme, a szobrász!”

Donáth másként értelmezte a feladatot, és volt is olyan kritikus, aki ezt keményen a szemére vetette. A Huszár-síremléken csak a talapzaton, a bronzkoszorú mellé helyezett kalapács, verőfa és vésők utalnak arra, hogy itt szobrász nyugszik. Donáth a halál, az elkerülhetetlen végzet drámáját kívánta megjeleníteni, amihez a görög mitológiából vett jelképet: Atroposzt, azt a Párkát (Moirát), aki elvágja az élet fonalát. A drámát azonban



III/153 ■ Mátrai
Lajos György:
Izsó Miklós egész
alakos portréja
a síremlékén,
1888. Kerepesi úti
temető



III/152 ■ Donáth
Gyula: Huszár Adolf
síremléke, 1888
1894. Kerepesi úti
temető

egyben fel is akarta oldani, ezért a nőalak mögé odahelyezte a keresztet, a megváltás, a halál feletti győzelem jelképét. Erre támaszkodik a Párka, egyik kezében olló, a másikban orsó az elvágott fonallal. Ez az eklekticizmus – a keresztény és a pogány vallási szimbólumok keveredése – általános volt a 19. század második felében. Bár a jelképek formálissá váltak, mert kiveszett az őket érzelmi tartalommal megtöltő hit, az utalás a feltámadásra – valamilyen módon – a század végéig megmaradt. Donáth szobrának kettősségét a kortársak már szóvá tették, de a síremlék szépségét elismerték.³ A művész szépen mintázta

meg a halált jelképező nőalakot, amelyen a ruha és a bonyolultan tekeredő drapéria (gyászfátyol) szinte önálló életet él. A bal oldalon, a kereszt száráról fellendülve, a testen megcsavarodva, súlyos redőkben omlik alá a lépcsős talapzaton, mintegy kifejezve az élet felívelését és lehanyatlását. (A ruharedők vonalvezetése tradicionálisan az érzelmi tartalmak kifejezése.

A szobor gipszmodellje szerepelt az országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1893–1894-es Téli Kiállításán a Múcsarnokban, és jó kritikákat kapott. „A legszebb a szobrok között” – írta róla az egyik lelkes méltató.

■ DONÁTH GYULA: ARNOLD BÖHM SÍREMLÉKE

Arnold Böhm kiléte nem ismert, mint ahogy az sem, hogyan jutott Donáth a megbízáshoz. A szobrász hosszabb ideig élt és dolgozott Bécsben, osztrák kapcsolatai élete végéig megmaradtak. A síremléket már a kortársak is kiemelkedően szépnek tartották, Donáth munkái között pedig a legkiérleltebb (III/154. kép). Valószínű, hogy eredetileg nem Arnold Böhm számára készült. Erre utal egy, a gipsztervet ábrázoló fotó felirata: „Síremlék a X. Kerepesi temetőben”.⁵⁷⁶ tt azonban nem állították fel.

A síremléken semmi sem utal Böhm személyére. Donáth magát az elmúlást személyesíti meg különös érzékenységgel. Az angyal testtartása félkörívet ír le, amely balra fent a szárnytól indulva a félrehajtott fejen, a lehanyatló karon, a kézben tartott virágon át a talapzat oldalán lefutó ruharedőkben hal el. Ezt a mozgást kíséri és fokozza fel a fejen átvetett drapéria, valamint a lehajló másik szárny. Az elmúlásra egyetlen tárgyi elem utal, az angyal kezében tartott elhervadt rózsacsokor (vanitas-szimbólum). Az élet végességét formai elemek – vonalak, ívek, ritmus – dekoratív összhangja fejezi ki. Donáth a párkák, nemtők, géniuszok, gyászoló nőalakok után ebben a síremlékben visszafogottan és poétikusan formálta meg az elmúlás drámáját. A halál angyala – Thanatosz késői utóda – azonban már csak együttérző kísérő lehet, aki mellől elmaradt a feltámadás reménye.



III/154 ■ Donáth Gyula: Arnold Böhm síremléke. Bécs, Zentralfriedhof

■ KALLÓS EDE – BÁLINT ZOLTÁN – JÁMBOR LAJOS: IRÁNYI DÁNIEL SÍREMLÉKE



Irányi Dániel jogász, politikus, a márciusi ifjak egyike. 1848–1849-ben honvéd, majd pesti kormánybiztos, párizsi emigrációjában újságíró, Kossuth bizalmasa. 1868-tól országgyűlési képviselő, 1869-től a 48-as, majd a Függetlenségi Párt elnöke. Síremlékére a Függetlenségi Párt indított országos gyűjtést.

Donáth Gyula már 1895-ben elkészítette a síremlék tervét, amelyet 1897 tavaszán a Műcsarnokban be is mutatott.⁸ A sajtó már korábban úgy tárgyalta a tervet, mint megvalósulás előtt álló művet, és részletes leírást is adott róla. A pályázatot 1898-ban azonban mégsem ő, hanem Kallós Ede nyerte meg, és az ő művét állították fel (III/155. kép). A két mű közti különbség jól mutatja a század végére beérett ízlésváltozást.

Donáth tervén többlépcsős talapzaton obeliszk magasodik Irányi Dániel domborműves arc-képével (III/156. kép). Előtte alacsony talapzaton a Gyász nemtője áll égre tekintő, fájdalmas arc-csal, kezében egy csokor mákgubó, az álmom/halál jelképe. A lépcsők mellvédjén jobbra szalaggal átkötött három fáklya: a szabadságnak, az egyenlőségnek és a testvériségnek, Irányi politikai eszményeinek a kifejezői. A túloldalon koszorúk és pálmaág, az utóbbi „egészen a lépcsőzetre hajlik le, betakarja azt, mintegy kifejezve, hogy a halál elzárta az élet útját”.⁸ Donáth terve konvencionális. A főalak előképe nagy valószínűséggel Antonin Mercié *Le souvenir* című szobra (Madame Charles Ferry à Parnay síremléke), amely szerepelt az 1889-es párizsi világkiállításon, és számos hasonló művet inspirált. Donáth később a Teleszky-síremlékéhez (1904) használta fel, de minimális változtatással kisplasztikát is mintázott belőle.⁸ A főalak tehát népszerű maradt, míg a kiegészítő jelképek a pályázati döntés idejére már érdeklenné váltak. A közönség nem a nemes eszmék

III/155 ■ Kallós Ede – Bálint Zoltán – Jámbor Lajos:
Irányi Dániel síremléke, 1898–1901. Kerepesi úti temető



III/156 ■ Donáth Gyula: Irányi Dániel síremlékének terve,
8 8

(szabadság, egyenlőség, testvériség) elvont kifejezését, hanem a nemzeti érzések nemzeti jelképét akarta látni, és Kallós művétől ezt meg is kapta.

A síremléknek óriási sikere volt, nyomában Kallós számos megbízást kapott, ezután ő lett a „temető szobrásza”. A kritikusok elragadtatott hangon írtak a gyászoló lány alakjáról, akiben Bárdos Artúr nem a halál, hanem egyenesen az „Élet allegóriáját” látta. „Az Élet gyászol itt a Halál fölött. Csak az arcon ül melankólia, de ez is az Életé [...] meleg akkord csendül ki ebből az alakból, mely valahogyan alföldi földek illatát hozta el sujtástalan, egyszerű lényében.”⁸ Lyka Károly, bár visszafogottabban, ugyanezt fogalmazta meg. „Minden szomorú ezen a bronzművön, a két lankadt kar, a lehorgasztott szép fő, még a magyaros viganó ráncai is. [...] De nem a színpad szomorodása, hanem a fájdalomtól átrezgett életé. Pátosz nincs benne, de van érzés. Egyetlen taglejtés sem magyarázza a bánatot, mert minden forma egyként csak erről beszél.”⁸³ all s tehát megérezte a kor kihívását: történeti allegória helyett mai életképet, színpadias gesztusok helyett visszafogott érzelmeket formált meg.

A síremlékre annyi pénz gyűlt össze, hogy a fennmaradt összegből emlékműként is felállították 1904-ben az egykori Gyár utcában (a mai Liszt Ferenc téren).⁸ A portré bronz maradt, de a lány alakját márványból faragták ki. 1948 óta a Károlyi kertben áll.

■ A NÉPMŰVÉSZET FELFEDEZÉSE

A nép szokásainak, hagyományainak, viseleteinek és egyéb tárgyi kultúrájának képzőművészeti megjelenítése a 18. század végétől, a felvilágosodás enciklopédikus szemléletének hatására kezdett elterjedni. Népszerűségét a korszellem mellett jelentős mértékben annak köszönhette, hogy litografált lapokon széles közönséghez juthatott el. A grafikai eljárás a többi művészeti ághoz képest könnyen és olcsón előállítható sokszorosítást tett lehetővé. Magyarországon az első népismereti lapok a birodalmi

patriotizmus szellemében, német nyelvi közegben jelentek meg; a népismeret ekkor még a táj, a népesség, a történelmi környezet és emlékek szoros kapcsolatára épült. A legismertebb ilyen útikönyvszerű feldolgozás Mednyánszky Alajos *Malerische Reise auf dem Waagflusse in Ungarn* című kiadványa volt, amelyet Joseph von Hormayr Bécsben megjelent honismereti kiadványai, valamint Josef Fischernek, az Esterházy-képtár igazgatójának egy 8 8-ban sokszorosított látképsorozata inspiráltak.⁸ A helytörténeti és népeleti leírások kései példája *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben*

című, 1885–1902 között kiadott kétnyelvű könyvsorozata, amely az akkor már formálódó néprajztudomány eredményeit is népszerűsítette.⁵⁸⁶ A 21 kötetes sorozat a soknyelvű birodalom nemzetiségeinek összetartozását volt hivatva erősíteni.⁸

A néprajztudomány fejlődésével párhuzamosan a hagyományos paraszti kultúra kellékei, szokásai, szellemi öröksége iránti laikus érdeklődés is növekedett. A popularizálódást hazai és külföldi kiállítások is elősegítették. Ez a folyamat generálta a néprajzi tárgyak muzeizációját és a háziipar fejlődését, amely egyben a vidéki lakosság anyagi körülményeinek javítására tett kísérlet is volt.

A modern iparművészet és a paraszti kultúra formakincsének és tárgykultúrájának a modern iparra (elsősorban az iparművészetre) gyakorolt széles körű hatása a nemzetközi közvélemény előtt először az 1867-es párizsi világkiállításon vált vizuális evidenciává. Az 1862-es világkiállítás magyar osztályában már egyértelmű jelei mutatkoztak a magyar paraszti emléktárgyak nemzetközi megjelenésének. Az ország területileg és etnikailag is gazdag népművészeti hagyományait a fotográfia hitelességével bemutató kiállításon – úttörő módon – népviseletbe öltözött emberek fényképeit is láthatta a közönség.⁸⁸ Az iparművészet technikáit és motívumkincsét érintő megújulás együtt járt a népművészet fogalmának elterjedésével, a néprajztudomány kialakulásával és a háziipar felértékelődésével.⁸ A népművészet folyamatosan változó, bonyolult fogalmi hálójába időnként azt a „nemzeti háziipart” és „házi műipart” is belefoglalták, amely a parasztság saját használatra készített tárgyait jelentette, és amelyek egyúttal a modern művészet forrásaivá válhatnak.

A háziipar magyarországi felfedezése az 1870-es években kezdődött. 1877-ben a háziipari termelésre vonatkozó állami szabályozás készült, az 1870–1880-as években pedig a népiskolai rendszeren belül biztosították a „háziipari szakoktatást”, amely a falusi és urbánus rétegek közötti kereskedelmi és üzleti kapcsolat fennmaradásához és fejlődéséhez szükséges volt. A háziipar értelmezése túlmutatott a közgazdaságtan, a művészetek és a kereskedelem érdekein: Alois Riegl 1894-ben tudományos szempontokat érvényesítve különítette el az autentikus

paraszti művészetet a piacra szánt, ezért (köz)gazdaságilag is értelmezhető háziipari jellegű termékektől.

A hazai háziipar első külföldi bemutatkozása egybeesett Magyarország második önálló külföldi szereplésével az 1873-as bécsi világkiállításon. Ezt követően vált nyilvánvalóvá, hogy annak felkarolása érdeke mind az iparnak, mind a kereskedelemnek. Az egységes magyar politikai nemzet eszméjébe jól illeszkedett a nemzeti háziipar formakincsőrző és -átadó funkciója, miközben az ugyancsak ekkoriban induló etnográfiai kutatások tudományos értékkel ruházták fel a népi kultúrát. A közgazdasági, politikai és tudományos érdeklődés együttes hatásának köszönhetően a háziipar hamarosan széles körben elterjedt Magyarországon. Az elsősorban lokális hatáskörű megoldásokat igénylő háziipari egyletek részére azonban szinte lehetetlen volt országos terjesztést és ezáltal rendszeres jövedelmet biztosítani, a vidéki népességet anyagilag is támogatni képes hálózatot létrehozni. Széles körű, országos megoldás hiányában pedig a rendszer nem volt életképes. Az iparoktatásba illesztendő háziipar koncepciója 1892-re alakult ki, de ekkorra már világossá vált a gyáriparral szembeni életképtelensége is. Az általános hanyatlás ellenére találunk példát hosszabb távon is jól teljesítő háziipari egyletekre. A legsikeresebb hazai szerveződés a Torontál megyei Háziipari Egylet, a pozsonyi Izabella Háziipari Egylet és a Kalotaszeg-kultuszt elindító, Gyarmathy Zsigmondné nevével fémjelzett kezdeményezés volt. A háziipari egyletek önállósága csak részleges volt. Erre utal, hogy a sikeres példák mögött külső anyagi támogató állt: a túlélés az első esetben annak volt köszönhető, hogy az egyletet az államilag szubvenzionált gödöllői telepre helyezték át, a másodikban a kormány közvetlen megbízásai segítettek, Kalotaszegen pedig Gyarmathyné 1910-es halálát követően a műhely csak jelentős minőségi kompromisszumok árán tudott a fizetőképes kereslet igényeinek megfelelni.

Az 1885-ös országos kiállítás kapcsán már egy néprajzi-háziipari múzeum ötlete merült fel, és pedig az iparfejlesztés támogatásában élen járó gróf Zichy Jenőtől.³ Az állami támogatások mögött a gazdasági megfontolások mellett a magyaros formakincs

ápolásának, művelésének és tovább éltetésének kultúrpolitikai szándéka is meghúzódott, nem kis részben H. sz. J. zsefnek a kereskedelmi Minisztérium támogatásával végzett gyűjtéseire alapozva. H. sz. a magyaros ornamentalsre ősi formakincsként tekintett. A nép körében használatos tárgyakról lemasolt motívumok gyűjtése és továbbadásának kérdése azonban heves vitákat váltott ki 1885-ben megjelent *Magyar díszítő stílus* című könyve kapcsán.

Az ornamentikavita a Gottfried Semper által kezdeményezett nemzetközi vitába illeszkedett, amely az anyagi/technikai, illetve a természetutánzó növényi ornamentika elsőbbségéről folyt. Az ornamentika eredetéről vallott semperi teória értelmében a tárgyak előállítását – és ezzel stílusát – koruk technikai adottságai határozzák meg; szerinte a kezdetleges formák minden esetben az építészetből és a kézműves gyakorlatokból fejlődtek ki, és ez a folyamat minden nemzeti formakincs esetében lejátszódott. A vita nemzeti felhangot is kapott: téma lett a magyaros ornamentika eredete, felhasználásának lehetséges területei, mikéntje, hatása. A magyaros formakincs terjesztése és oktatása a hazai századforduló oktatás- és kultúrpolitikai programjává emelkedett. Ezzel szemben a piaci érdeklődés csökkent a háziipari termékek iránt. Ennek egyik legfőbb oka a kiépülő vasúthálózatot kiaknázó, jól szervezett gyáripari termelés (és az ezzel járó ipari oktatás) az addig alig iparosodott vidéken. A gazdasági kudarc ellenére a műhelyek létrejötte és virágzása jelentős szerepet töltött be a vizsgált időszakban; termékeik révén széles tömegek figyelmére irányult a nemzeti művészet alapjaként értelmezett ornamentikára, népművészeti technikákra és motívumokra, előkészítve a közvéleményt a magyaros építészeti és művészeti törekvések befogadására és értékelésére.

A háziipar mintaátadó szerepéhez hasonló céllal készültek az ornamentikai mintalapok is, elősegítendő a régi mintákat reprodukáló munkák mellett az ipari/iparművészeti termékek esztétikai szintjének emelését. Az előképzőmozgalomban (Vorbilderbewegung) a régi mintákat és az eredeti anyaghasználatot tartották fontosnak, alapvetően Gottfried Semper ideáinak továbbgondolásával. Ezek adták az alapot az iparművészeti múzeumok és műiparisko-

lák létrehozásához, amelyek alapításukkor még inkább mintagyűjtemények, mintsem történeti anyagok bemutatói voltak.⁵⁹⁶ Az oktatás segédeszközei, a mintalapok a stílusok tudatos és helyes alkalmazásának elsajátításához nyújtottak segítséget. A hazai oktatásban Benczúr Béla *A művészi ipar és dekoratív művészetek stílusa* (1897) című kötete terjedt el, amely a korábbi évtizedek egyetemes formáival kapcsolatos műveinek összefoglalása. A századfordulón a nemzeti ornamentika átütő megjelenését figyelhetjük meg az oktatásban is. A történelmi szemléletmódot a természeti motívumok alkalmazása és a „népművészetnek” tekintett formakincs váltotta fel, kijelölve a nemzeti hagyományok ápolásának követendő útját is.

A nép megismerésének programja túlmutatott a látható világ megismerésén; a népi hagyományok, az épített és a tárgyi örökség mellett a „néplelek” felfedezése is a 19. század sajátja volt, és a képzőművészetben is megjelent. A késő romantika korában a nemzeti temperamentum keresése és megragadása vált központi törekvéssé. Rónay Jácint, a nemzetkarakterológia első hazai képviselője az egyszerű, romlatlannak tekintett népben látta a magyar jellem megtestesülését: a betyár, a csikós, a juhász és a táncoló paraszt figurái a szilajnak, vadnak tartott nemzeti jellem vizuális ikonjaivá váltak.⁸ A falusi nép egyszerűségének, természetközelségének ideája valójában az ókori görögségről a klasszicizmus korában kialakított kép nemzetiesített változata, amely olykor a művészettörténet klasszikus műalkotásainak, az egyetemes kultúra közismert típusainak nemzeti jelleggel való „felöltöztetésében” öltött alakot. Izsó Búsuló juhásza (II/97. kép), Munkácsy Búsuló betyár (II/99. kép), illetve Madarász Zrínyi és Frangepán a bécsi helyi börtönben (II/23. kép) című művei egyszerre idézik fel a pusztai pásztort, vagy akár a történelmi hősök csendes, merengő természetét. Izsó *Táncoló parasztjai* (II/192–196. kép) a sírva vigadás magyar nemzetkarakterológiai toposzából váltak időtlennek szánt képi sztereotípiákká.

A 19. század utolsó évtizedeiben a díszítőművészeti gyakorlat elterjedése adott új lendületet a népi motívumok felhasználásának; az ornamentika fő területévé ekkor az építészet, az iparművé-

szet és a rajzoktatás vált.⁶⁰⁰ Ez a gyakorlati aspektus a nemzeti jellegről zajló elméleti vitákkal egyszerre érvényesült.⁶⁰¹ A magyar stílus kérdése, századvégi képzőművészetünk magyaros jellege, a régi magyar művészet iskolába rendezhetősége egyúttal magyar eredetűnek mondott vizuális jelek sokaságát is felszínre hozta és emelte be az ábrázolható tárgyak világába. Az új díszítőmotívumokat először 1878-ban rendezték mintakönyvbe Magyarországon. Az öt évvel korábban a bécsi világkiállításon bemutatott történeti magyar és nemzetiségi háziipari termékeket kromolitografált lapokon Pulszky Károly, az Országos Képtár igazgatója és Friedrich Fischbach német ornamentikaprofesszor válogatása alapján jelentette meg a Magyar Nemzeti Múzeum.⁶⁰² A magyar díszítőművészet ősi formáinak összegyűjtésére és az önálló magyar formanyelv szolgáltatába állítható díszítések feltérképezésére az 1880-as évek kezdetétől Huszka József vállalkozott.⁶⁰³

■ HUSZKA JÓZSEF: A SZÉKELY HÁZ

A „székely föld és emlékek szakavatott ismerőjeként”⁶⁰⁴ jegyzett rajztanár, etnográfus, fotográfus és gyűjtő Huszka József már az 1883-ban kiadott, *Magyar díszítési motívumok a Székely földön* című munkájában⁶⁰⁵ is úgy számol be a székelységről, mint az ősi magyar kultúra hagyományainak töretlen fenntartójáról, és a témában megjelent további publikációit is erre a megkülönböztetésre építi. Huszka *A székely ház* tárgyaként „a székely nemzeti faépítészet meglévő emlékeit”⁶⁰⁶ jelöli meg, és azok formáiból következtet annak múltjára és változja történetét.

Munkáját a szerző saját fotódokumentációval kísért etnográfiai anyaggyűjtésre alapozta.⁶⁰⁷ Három fő egységre tagolt⁶⁰⁸ művében először írja le és osztályozza a székely házak különféle típusait a legkorábbról fennmaradt, 1715-ös dálnoki emléktől egészen a 19. század végéig.

A székely ház gyökereit, a történeti kontinuitás – már a kortársi tudomány által is felpanaszolt – hiányának ellenére⁶⁰⁹ Huszka a házak faépítkezéseiben jelöli meg, Priskosz rétornak Attila hun király palotájáról adott leírására támaszkodva.⁶¹⁰ A fából épült

uralkodói palota tornyokkal ékesített kerítése, a befelé nyíló kapu, Attila ereszes-tornácos háza öt mind arra a következtetésre vezetik, hogy a székely ház őseit „a hun királyi palota építkezéseiben”⁶¹¹ keresse. Az eredet kutatása során azonban még továbbmegy, és külön hangsúlyt tesz a típus nem európai jellegére, s azt térben Kelet lehető legtávolabbi régióiban lokalizálja.⁶¹² Eltételezése szerint az „erőszer- te minden ízében idegenszerű” székely ház⁶¹³ ázsiai eredetű, „ősalakja”⁶¹⁴ Kína, India és Perzsia között Turkesztán vagy „az ő Baktria” területén, a perzsa szasszanidák uralkodása alatt általánosan használt háztípus lehetett. Elméletének kialakításában két műcsoportra támaszkodik: a 19. század végén még látható, ám a 18. századnál nem korábbi, saját tanulmányútjai során feldolgozott székely faépítményekre, valamint a 19. században kiadott, a keleti építészetet tárgyaló történeti és régészeti jellegű nemzetközi összefoglalókra⁶¹⁵ (III/157. kép). A székely kapuk formai előképeit Huszka az ókori indiai, asszír és perzsa építészet ornamentális formáiban találja meg: a patkóívek analógiáit a Bombay vidéki sziklatemplomok⁶¹⁶ kapuíveiben, a természetes pávatollra visszavezetett, növényi pávaszemes motívumot szintén indiai előképekben, az oszlopos kapuk⁶¹⁷ két oldalán lévő, edényből induló, pálmát hordó oszlopok párhuzamait pedig az asszír Szárgon király khorsabad-i (Dur Sharrukin-i) palotájának oszlopaiban véli felfedezni (III/158. kép). Huszka nézete szerint az Árpád-kori pogány sírleletek is a magyar népies ornamentika legjellemzőbb, pálmalevelszerűen szétterülő alakzatainak perzsa eredetét őrzik, és bizonyítják, hogy a magyarok a „perzsa–arab műveltség köréből jöttek Európába”.⁶¹⁸ Mint mondja, a székely kapu mellett a ház egésze maga is ázsiai tradíciókat őriz nemcsak ornamentikájában, hanem elrendezésében és funkciójában egyaránt.⁶¹⁹ Olyannyira, hogy Huszka szinte teljes azonosságot feltételez a székely ház és a kínai t'ing között, „mely nem egyéb oszlopokon álló nagy tetőnél”,⁶²⁰ és amelyet Maurice Paléologue *L'art chinois*⁶²¹ című műve alapján elemez.

Huszka 1895-ben megjelent könyve fontos eleme a szerző konstruált, őstörténeti corpusának, a magyarság eredetéről való elképzeléseinek és a „magyar nemzeti ornamentika” megteremtését célul ki-



III/157 ■ Auguste Racinet: *Polychrome Ornament* című kötetének indiai–perzsa ornamentikát mutató XXII. táblája, 1885



III/158 ■ Huszka József: Parajdi festett kapu, 1894

tűző, átfogó koncepciójának. Ahistorikus⁶²² nézetei, amelyeket több művében is kifejtett, már a kortárs akadémiai körökben is heves vitákat váltottak ki.

Gyűjtési módszerének és szemléletének egyik legélesebb kritikája Hampel Józseftől származott, aki a *Magyar Iparművészet* 8. -ben megjelent harmadik számában⁶²³ foglalta össze a témával kapcsolatos nézeteit. Huszka azonnali válaszával, majd Hampel rövid epilógusával egy olyan vita bontakozott ki, amely híven reprezentálta a korszaknak az ornamentális formák kutatásában testet öltő, a nemzeti identitásra fókuszáló, túlfűtött szellemi légkörét. A cikksorozatban világosan kirajzolódik a *nemzetközi* (szinonimaként: idegen, kozmopolita,

internacionális) és a *nemzeti* fogalmi kettőssére polarizálódott szemlélet, amely a motívumgyűjtés módszerét magát is meghatározta. A polémia a „magyar nemzeti stílus” mibenléte körül kristályosodott ki. Míg Hampel az „egységes magyar stílussal” kapcsolatban azt állítja, hogy nem létezik az európai stílusokkal egyenrangú magyar „izlés”,⁶²⁴ addig Huszka annak létezését a múltra és a jövőre nézve is érvényesnek tartja.⁶²⁵ Ő kész tényként kezeli a jövő „magyar nemzeti formanyelvének” a motívumgyűjtés és a mintakönyvhasználat révén történő megvalósíthatóságát. Hampel ezzel szemben azt vallja, hogy új stílust nem a mintakönyvek konstruálnak; azt csak a művészi képzelet, a „teremtő erő” és a természet katalizálhatja.⁶²⁶ Míg Hampel a magyar motívumokban az európai stílusokhoz való, állandó és erős igazodást lát („az ősök aránylag igen gyorsan európaia-sodtak meg”,⁶²⁷ addig Huszka olyan motívumokat is magyarnak tekint, amelyek idegen eredetét ugyanakkor saját maga is elismeri.⁶²⁸ Hampel ezenfelül – a tudományos objektivitás jegyében – hiányolja Huszka gyűjtőtevékenységéből a topográfiai differenciálást,⁶²⁹ a középkori tárgyi emlékek társadalmi megosztottság szerinti (népi és úri) megkülönböztetését, és nem utolsósorban, a tényekkel, tárgyi emlékekkel alátámasztott, történeti alapvetést.⁶³⁰

A Hampel által képviselt, történeti szemléletet ugyanis lépten-nyomon felülírta a „szent igazság” nemzeti önérzettel azonosított eszméje, amely Huszka szerint egyben „minden tudományos kutatásnak [...] a célja”.⁶³¹ Ez a nemzeti önérzet vezette ugyanis Huszkát a motívumok és kapuk különféle típusok szerinti rendezésében, valamint a tipológiai rendezőelvek mellett egy addig nem létező terminológia kialakításában, amely a minták jelképiségét, szimbolikus minőségét tükröző névadásban (istenfa, pávaszem, szemdís, griff) nyilvánul meg. Huszka dokumentációs tevékenysége műemléki, építészeti és etnográfiai szempontból kivételes értékűnek számít.⁶³² Ám motívumokat leíró, „ősiséget idéző-sugalló fantáziánei”,⁶³³ a „nemzeti eszméjét mindenek fölé helyező szempontrendszere az eredeti, népi készítésű hordozó tárgyakat és építményeket a nemzeti identitás bizonyosságát hirdető tézisek szolgálatába állította, elvágva így azokat saját történeti kontextusuk feltárásának lehetőségétől.⁶³⁴

EGYHÁZI REPRESENTÁCIÓ

■ NEMZETI SZEMPONTOK A KATOLIKUS TEMPLOMOK MONUMENTÁLIS PROGRAMJAIBAN

A templomdíszítés ősi idők óta hagyományos és reprezentatív műfaja a freskó vagy a falkép. Konceptiójukban és kivitelezésük alkalmával az idetartozó emlékek rendszerint nagyszabású ciklusokat képeznek. A templomok dekorálásának mikéntjét a katolikus templomokban már az 1564-es tridenti zsinat szigorúan szabályozta. A kötelező kánon szerint az apszisban vagy a védszentnek, vagy Krisztusnak kell megjelenie. A középhajó episztola felőli részén (délen) az Ószövetségből merített jelenetek szokásosak, míg az evangéliumi (északi) oldal felső részén az Újtestamentum képei úgy, hogy a két oldal egymásnak megfeleljen, a déli oldal az északinak mintegy előképe legyen. Az északi fal szolgál az illető ország (egyházmegye vagy a templom) történetéből vázolt képek befogadására is, a nemzeti és helyi viszonyokra való tekintettel. A mi templomaink falképei is többnyire e rendszert követik, ezen belül a nemzeti történelem, a nemzeti királyok ábrázolása a középkortól folyamatos, majd a 19. században az egyházi ciklusok hangsúlyos elemévé válik. A szakrális terekben a történelmi alakok és jelenetek hitbéli jelképekké emelkednek; láttukon a befogadó vallásos áhítattal emlékezik a magasztos és dicsőséges múltra. A vallásos falképek nem mellékes sajátossága a „szegények bibliája” funkció, és a felsorakoztatott történelmi kompozíciók is bírnak praktikus, ismeretterjesztő jelleggel.

A falkép műfajának 19. századi újjáéledése során az egyházi épületek díszítése nagy lendületet kapott egész Európában, így magyar földön is. Ezen belül templomainkban monumentális dimenzióban jelennek meg a nemzeti történelem képei, különösen a század utolsó harmadában, ébren tartva ezt a vo-

nulatot a párhuzamosan készülő világi falképciklusokkal szemben, amelyeken cselekményes történelmi jeleneteket, a Nemzeti Múzeum kifestése óta egészen a parlamenti sorozatokig, j formán nem alkalmaztak. A század második felére a magyar történelem ábrázolásának témakészlete nagyjából összeállt, vagyis kiválasztódtak és rögzültek azok a vizuális megoldások, amelyek a kor ideológiai törekvéseinek adekvát megjelenítői. De a századvég szélesebb horizontokra tekintő eszmerendszerének hatására, a templomok hatalmas falfelületein munkálkodó művészeink továbblépnek: a hagyományos elemek mellett feltűnnek a magyar történelem nemzetközi kitekintésű, európai kapcsolatokra utaló mozzanatai is, amelyek kétségtávol szemléletváltozást jelentenek. A korszakban kifestett négy legnagyobb egyházi épület közül háromban – a ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom, a Mátyás-templom és a pécsi dóm kompozíciói között – találunk ilyeneket, míg a Szent István-bazilika díszítésének a magyar történelmi jegyében kialakított teljessége, panteonszerű kialakítása jelent újdonságot.

A budavári Nagyboldogasszony-templom

A budavári Nagyboldogasszony-templom (Mátyás-templom) kifestésére 1891–1897 között került sor. A főegyház műemléki helyreállítása során a legfőbb cél „egy monumentális koronázási templom” megalkotása volt a nagy nyugati katedrálisok mintájára, középkori szellemben, de az új kihívásoknak megfelelően.³ A generális művészi látvány kialakítása Schulek Frigyes vezető építész elismert műve, de ezen belül a kifestést illető elgondolásai már a kezdetektől vitatottak, s a templom teljes dekoruma talán máig problematikus.

A főépítész figyelme minden részletre kiterjedt, és az egységes hatás biztosítása érdekében mindenekelőtt az ornamentális festést végeztette el. Ennek mintáit ő maga és Székely Bertalan tervezte; a kivitelezést a fővárosi épületdíszítő munkálatok jól ismert alakjának, Scholtz Róbertnek a műhelye végezte. A díszítőfestés a gótika illúziójának felidézése érdekében szőnyszerűen borítja be a teljes belsőt, de mintái egészen szokatlanok. Székely fantáziáját megtermékenyítették a középkori festésnyomok és a fennmaradt kőfaragványok, s furcsa, lendületesen kanyargó, sávós díszítményeket, növényi ornamenteket alakított ki belőlük, amelyek legszebbjei a kigyózó, szabálytalan mandorlák. Ez az újszerű díszítőfestés adja az egész templombelső alaphangulatát, egyben ez a kritikai támadások legfőbb célpontja is.

A munkálatokra a Templomépítő Bizottság felügyelt. A kifestést az ennek kebeléből kivált, 1891-ben megalakult Festészeti Albizottság vezette, és e testületek működését a korszak két kultuszminisztere, Trefort Ágoston, majd Csáky Albin felügyelte és támogatása kísérte. A legendáris munkálatok kezdetén, 1891 májusában a határidők és az anyagi terhek miatt kissé zaklatott hangulatú bizottsági ülésen a főváros egyik képviselője, Lipthay Béla még „riási hibának tekinti a templom kifestését, mondván, hogy ezzel annak „szép arányai elrontatnak”, s hogy „a fényesen kidolgozott s élénk színek által előidézett czifraságokban emelkedett szellemet nem talál”. Schulek ellenérve az, hogy a templomok a régi korban is legfeljebb csak rövid ideig maradtak festetlenül; díszítésük „oly művészi kíváncsóság, amit ignorálni nem lehet”. A bizottság teljesen megbízott Schulek műérképében, és felszólította a mestert, hogy a szóban előadott program szerint kezdje meg a templom kifestetését.⁶

A nemzeti tematika legfőbb elkötelezettje, Ipolyi Arnold – a budapesti templomfestések legfőbb iniciátora – 1886-ban meghalt; megüresedett helyét dr. Czobor Béla, a magyar történelem jó ismerője és egyben európai kitekintéssel bíró tudós vette át, a megalapozást jelentő program tőle származik. Schulek kilenc fő részre osztotta a kifestendő felületeket.

zobor is ehhez tartja magát, amikor a képek konkrét tartalmára és elosztásukra vonatkozó elképzelését 1891-ben előterjeszti. A program speciális, mivel

a templomfestés hagyományos rendszerét csak nagy vonalakban követi. A teológiai konceptus a főegyház tituluszának megfelelően a Boldogasszonyt állítja a középpontba, mint istenszülőt, egyszersmind Magyarország védasszonyát. Az ő életére utaló teológiai témákhoz a magyar történelem Mária-csodákkal összefüggő képei csatlakoznak, királyaink Máriához fűződő bensőséges kapcsolatának bemutatása tehát kiemelt falfelületeket kap. A Megváltó mellékszeplő; csak Mária életén keresztül jelenik meg, mivel Krisztus és a nemzet viszonyában nincs személyes mozzanat. A hagyományokat mindösszesen két ótestamentumi részlet képviseli a déli kapu előcsarnokában: Székely Bertalan ide festette a *Kiűzetés a Paradicsomból* és a *Krisztus kiszabadítja a Pokolból a bűnteleneket* című kompozíciókat (elpusztultak). A templom különleges kultúrpolitikai jelentősége következtében – amely a millennium közeledtével felerősödött – az ikonológiai rendszer nem a Szentírás egyes részei között fennálló misztikus összefüggésekre, hanem Magyarország múltbéli keresztényi helyzetállásának felmutatására épül, mivel „Magyarország Európa védőbástyája a pogánysággal szemben ezer év óta”. A legendáris rész összetartó ereje a magyar történelmi közgondolkodásban a reformkortól széles elfogadottá vált vezéreszme, miszerint az ország mint birodalom számottevő tényező Európa térképén; nagy múltja nagy jövőjének záloga is. A nemzeti büszkeség jegyében ezért feltűnik a magyar történelemből néhány olyan dicsőséges esemény, amely az egész földrész számára jelentőséggel bír.

A figurális részek kivitelezése a Loretto-kápolnában kezdődött; a megbízást Schulek kívánságára egyedül Székely Bertalan kapta. Székelyt Schulek mellett Trefort is erősen támogatta. Kizárólag a festőn és munkatempóján múlt, hogy nem vette át a vezető szerepet az egész templomban, sőt, az egész fővárosban. Nem sok évvel később az ifjú Lyka Károly Székely alkotói fejlődésének megroppanását látja abban, hogy a mester „a kor, az országos hangulat kikényszerítése” okán áttért a falképfestésre.⁸ e Petrovics Elek 1936-ban Székely művészetére nézve kifejezetten megújító erejűnek tartja ezt a váltást, mivel véleménye szerint a *zéchy Mária* (1878) és a *Zrínyi kirohanása* (1885, III/78. kép) kompozíciókon már az elfáradás jelei mutatkoztak. A mester



III/159 ■ Lotz Károly: *Cserhalmi ütközet*. Falfestmény részlete. Budavári Nagyboldogasszony-templom, Szent László-kápolna, 1890-es évek eleje

halála óta számos szakember foglalkozott munkásságával, de falképfestészetének modernizmusa több figyelmet érdemelne. Mátyás-templombeli alkotásainak különös eleme az ott először megjelenő, erősen dekoratív formákat eredményező, szürreális fényábrázolás, mint a Loretto-kápolna falképein, melyek Székely új törekvéseit mutatják. Még a végleges program elkészülte előtt – 1891 nyarán – a Loretto-kápolnáéhoz hasonló felfogásban festette meg a négy evangélista jelképét a szentély boltsüvegeibe. Ez a templom legizgalmasabb pontja a keresett esztétikumú szimbólumokat itt is síkban ábrázolt, drágaköszínekben pompázó, aranyló sugarak vibrálása veszi körül. Ilyen volt a Krisztust és az angyal a lángpallossal körülvevő fény a déli előcsarnok elpusztult falain. Mindenütt dominál a mester kiváló akadémiai rajztudása; figuráin a sötét kontúr a kifejezés nyugtalanságának fontos eszközévé válik.

Az 1892-es évtől kezdődő programban az alkotók frappáns formákat alakítottak ki a szekuláris és a szakrális elemek összefonására. Hármaskapcsolatok rendszerét alkalmazták, amely már magában is misztikus gondolatokat sugall, és e hármasságok hatos és kilences egységekké tömörülnek a mintegy negyven önálló kompozíción. Az eszmei mondánivalót hordozó legfontosabb, egymást átható hármasságok a királyok személyét csoportosítják. Ezek között az első hármasság vallásos tartalmú, a középkori szent királyok együttese, úgymint Szent István, a térítő, Szent Imre, a példakép és Szent László, a keresztény lovag. A második eszmei csoportosítás politikai jellegű, legnagyobb uralkodóink hármasa: ismét Szent István mint államalapító, Nagy Lajos, aki a legnagyobb birodalmat uralta, és Mátyás, a független Magyarország jelképe. Az ablakokon feltűnő Szűzanya, Szent Erzsébet és Szent Margit is hármasságot alkot.

A kifestés kilenc nagy ciklusa közül négy történelmi tárgyú, közülük egy – a koronázási kép – aktuális történelmi jelenet, a többi csoport a teológiai részt alkotja. Az északi falon a Mária-litánia invokációit felidéző hat monokróm ábrázolás, keleten pedig a Mária-ájtatosságot szolgáló imalánc, a rózsafüzér fájdalmas és örömteli titkainak bemutatása, hatalmas medalionokba komponálva.

A teljes program kezdete az oltár bal oldalán áll Szent László-kápolna képi együttese, felidézve azt, hogy a középkori templomban is állt a nagy királynak szentelt kápolna. Czóbor a Szent László-legenda hat mozzanatát választotta ki, két fő csoportra, a király életében történt eseményekre, illetve a halála utáni csodákra osztva őket. A kifestés Lotz Károly munkája. Itt látjuk a templom talán legismertebb alkotását: a cserhalmi ütközet jelenetét (III/159. kép), amelyet Lotz teljesen megújított, szoborszerű, hősi megjelenést adva a lovagkirálynak. Lotz kápolnája mintha nem is architektúra lenne, hanem egy ékes ötvösmű, arannyal és drágakövekkel, zománcfestéssel díszített drága doboz, szent ereklyetartó. Stílusa valahol ott lebeg az akadémizmus és az új törekvések határán. Párja, a Krisztus-kápolna hozzá képest jelentéktelen, szobordísz nem ad különösebb művészi élményt.

Az V. ciklusban, a nyugati előcsarnok északi falának hármasképén látható a nándorfehérvári győ-

zelem dicsőítése Lotztól: *A török elleni győzelem és A déli harangszó elrendelése*. A nándorfehérvári események ábrázolása a Mátyás-templomban a legjobb helyén van: Kapisztrán itt buzdított 1455-ben kereszties hadjáratra a török ellen, majd II. Ulászló rendeletére itt függtek a győztes nándorfehérvári csata zászlai. Lotz kompozícióján a főszereplő III. Callixtus pápa, aki a köztudatban a diadal tiszteletére az egész világnak szóló, déli harangozást elrendelte,³ továbbá V. László kérésére nagy kiváltságokat adott a főegyháznak. A bal odali, felfokozott hatású csatajelenet a harcoló Kapisztránt, a ferencvárosi prédikáció és a pécsi ima utáni történetet mutatja. A kihirdetés ábrázolásán megjelenik Hunyadi János alakja is, fiával együtt mellékszereplőként, valamint mindkét kompozíción felsorakozik a nép is.

Az ugyancsak Lotz által festett VII. ciklus a templom legkiemeltebb, leghangsúlyosabb kompozíció-sorozata, ám fent, a főhajó északi falán. Mint volt róla szó, ez a nemzeti történelem ábrázolásának hagyományos helye, és az itt látható magyar Mária-csodák ábrázolása újdonság; a 19. századi ikonográfiában nincs előzményük. Leginkább barokk szentképeken ábrázolták őket a régmúltban, és kiválasztásukon érezhető a tudós iniciátor törekvése a hely szellemének megfelelő szcénák kiválasztására. Az első: *Szent István a Boldogságos Szűzhöz folyamodván Konrád seregei visszavonulnak*; ez a magyar függetlenség megőrzésére emlékeztető, kifejezetten „német birodalmi politika -ellenes jelenet. A második képet átlengi a nosztalgia, a „nagy magyar birodalom” a „kereszténység bástyája” iránt: *Nagy Lajosnak álmában a Szűz diadalt ígér, ha képét zászlajára tűzi és Zellbe zárándokol*. Ez a legkorábbi magyar–török csatákhoz nyúl vissza, a 14. század végére. A harmadik kompozíció szorosan összefügg a templom történetével, és egy eredeti „budai csodát” ábrázol: *Buda visszafoglalásakor a töröktől befalazott Mária-kép újra láthatóvá válik*. A legenda szerint Ulászló király egy merénylettől való megmenekülésének emlékére adományozta a templomnak a Mária-szobrot, amelyet később a budai basa elfalaztatott. Az ostrom alkalmával egy tüzes golyó felrobbantotta a lőporraktárt, és oly heves földmozgás támadt, hogy lerogyott a fal, amely Szűz Mária kőszobra előtt állott, „és a szobor,

mintha az égből szállott volna alá, a törökök rémületére, látható lőn, mintegy általa mutatni akarta az Isten, hogy a keresztények Mária közbenjárása által győzni fognak, és a vár az ő kezükbe menend át”.

A VIII. ciklus az 1867. évi koronázás ábrázolásával a hivatalos reprezentációt szolgálja. Czobor előírta a szepesváraljai (Spišské Podhradie) előkép felhasználását, így a múlt hagyományait hangsúlyozva a jövőnek, az örökkévalóságnak festik meg I. Ferenc Józsefet és Erzsébet királynét, mintegy a magyar uralkodók sorába fogadva, a templomban ábrázolt királyok közé illesztve a Habsburgokat.

Végül a IX. ciklus a Szent István-kápolnában a „Szent Jobb működésére vonatkozó” kettős képsort alkot. A felosztás ugyanúgy, mint Szent László ciklusán, itt is a szent életében és a halála után bekövetkező történésekre válik szét. Ha belegondolunk, a Mária-ciklus is e jegyben válik ketté. Fő helyre került a *Szent István hirdeti a kereszténységet és felajánlja a koronát Szűz Máriának* című kompozíció, amely a Szent István-i állameszmét reprezentálva, mintegy összefoglalja a történelmi és a szakrális részt (III/160. kép). Az élő „Jobb” működései arra utalnak, hogyan nevelte a kegyes király kereszténnyé pogány nemzetét, a halála utáni csodák pedig szentségét igazolják. Az erősen narratív kompozíciók koloritja, összefogott egyszerűsége a historizmuson belül lép tovább: az 1920–1930-as évek hivatalos festészetének előképe. A kápolna falképei közül kiemelkedik a szecesszió érintését tükröző felajánlási jelenet, fűzőld alapon, ritmikus díszek között.

Az eredeti programon túl a bejárattól balra, a Mátyás-torony belsejének keleti falán Mátyás címere jelenik meg, mellette két, Székely által festett vitézzel a fekete seregből, „akik mintegy díszőrséget állnak”. Ez az egyetlen, Mátyásra utaló kompozíció az együttesben, de a belépőnek ez ötlük a szemébe első látványként, és remek nyitányát adja a templom egész hangulatának. Továbbá utólag készült a Szent Imre-kápolnában megfestett Assisi Szent Ferencnek, az uralkodó védőszentjének falképegyüttese. Mint ilyen, politikai töltésű jelenség, amint a kápolna egész berendezése is. Eredetileg a jezsuita Xavéri Szent Ferenc, Buda oltalmazója vagy Imre herceg került volna ide, a változtatás pedig az uralkodónak tett gesztus. E kápolna igyekszik a nemzeti törté-



III/160 ■ Székely Bertalan: *Szent István hirdeti a kereszténységet és felajánlja a koronát Szűz Máriának*, 8 .
 Budavári Nagyboldogasszony-templom, Szent István-kápolna

nelem folyamatába illeszteni a Habsburg-házat, de megtöri a program egységét. A kezdeteket meghatározó, Ipolyi által képviselt nemzeti eszme ekkorra lassan elhomályosul. Ám kétségtelen, hogy mint aktuális magyar királyi párnak, I. Ferenc Józsefnek és Erzsébetnek itt a helye. Erzsébet egyébként nem kapott önálló részt, de a déli fal ablakainak fő alakja Szent Erzsébet, a királyné védőszentje.

A kifestés 1897-re készült el. A munka oroszlánrésze Székelyé volt, viszont a látványos falak Lotznak jutottak. A templom ünneplése ekkortól folyamatos, bár a fogadtatás vegyes. A történelmi rész felületei szűkösek, és a nyugati előcsarnok képeit kivéve túl magasan is vannak. Tudjuk, hogy a gótika hagyományának megfelelő sávós rendszerre, több egymás alatti képcsík alkalmazására, nagyobb

méretű jelenet megalkotására nem volt pénz, miközben hely lett volna. Ezt kísérelték meg pótolni a hatalmas, dekoratív angyalokkal, amelyek viszont elnyomják a cselekményes részeket. Schulek állandóan rettegett attól, hogy a történelmi képek elhagyására kényszerül, így igyekezett minél gyorsabban, egyszerűbben kialakítani azokat. Lotz képei művészileg kevésbé sikerültek; a mester monográfusa szerint azért, mert távol állt tőle a gótika szelleme. A jó előre megfestett, domináns ornamentika hatásával nem kívánt megmérkőzni; képei beszorulnak annak mintái közé. Az északi fal polikrómiája így is látványos: az arany háttér és a gyengéden kék színvilág finoman összecseng, szemben a déli fal monokróm megoldásával.

A budavári Nagyboldogasszony-templomban (Mátyás-templom) valósult meg 19. századi falképfestészetünk legjelentősebb együttese, a magyar művészet továbblépésének egyik útját felmutató, rangos alkotás. A gótikus milió keretein belül minden nehézség nélkül megjelenhetett az ébredő modernizmus, a szecesszió. A történelmi ciklus egyes kompozíciói a ferencvárosi templomban megpendített európai kitekintés jegyében készültek, a megvalósítás stílusa pedig a pécsi dómban feltűnő új úton megy tovább a szecesszió és a 20. századi neoklasszicizmus irányába. A kifestés nem is maradt hatástalan, ami más falképciklusunkról nem mondható el. A két alkotó oktató tanár is volt egyben, így kezük alól került ki a jövő magyar festőgeneráció. Székely tanítványai alkották a marosvásárhelyi Kultúrpalota ornamentális részeit és a pesterzsébeti templomot; e helyeken a budavári főtemplom egyes megoldásainak továbbfejlesztett formációi ismerhetők fel. A Zeneakadémia angyalai és a szabadkai városháza üvegablakai is itt lelik eredetüket.

Összességében megállapíthatjuk, hogy ilyen nagyszabású, széles ívben kibontott, egységes program a nemzeti történelem tárgyában másutt nincs, vagyis a „nemzeti iskola” végső kiteljesítésére az egyház mint megrendelő adott alkalmat. A falképciklus sokszínűsége és cselekményessége felülmúlja a Nemzeti Múzeumét, és kétségkívül a nemzeti iskola csúcsteljesítménye. A Vigadónál négy évtizede kitűzött cél megvalósult, a nemzeti reprezentáció nem maradt el az európai színvonaltól. A nemso-

kára következő országházi ciklus és a budai vár falképei ehhez már semmit sem tesznek hozzá. Ezt követően a „nemzeti iskola” mint terminus technicus is kezdi idejét múlni. A Henszlmann és Ipolyi, sőt, a reformkortól működő művészeti kritika által favorizált kifejezést lassan felváltja a később Fülep Lajos által használt megjelölés, és egyre inkább „nemzeti művészetről” beszélünk.

A Szent István-templom (Bazilika)

A lipótvárosi templom, a későbbi Szent István-bazilika dekorációjából a festett falképek elmaradtak, helyettük aranymozaiok, domborművek és szobrok ékesítik a belsőt. Ami a díszítés tartalmi részét illeti, az első fennmaradt tervek szerint a város legnagyobb, központi templomának szánt épületét a szokványos teológiai ciklussal kívánták ellátni, és a külsőn megvalósult plasztikai sorozat híven őrzi az egykori Hild-terveken már feltüntetett, e jegyben készült szobrok emlékét.¹⁶ Ybl Miklós, a templom 1867 utáni építész – aki mint ismeretes, szívesen alkalmazott épületbelsőiben falképfestést – egy minden falfelületet befuttató, gazdag teológiai képciklust szánt ide, amely már nem valósult meg. A belső berendezés végső terve csak a századvégén, Kauser József elképzelése szerint alakult ki; kivitelezésével már a 20. században, 1905-ben készültek el. A több évtizeden át alakuló architektúra klasszicizmusa – amelyet a kortársak „tisza renaissance stíl -nak tartottak”⁸ – a később beleivódó eklektikus vonásokkal eleve meghatározta a dekoráció lehetőségeit, és bár a templom művészi megoldásait romantikus és realisztikus elemek járják át – eltérően a Mátyás-templom gótikus miliójétől –, stíláriskák befogadására nem volt alkalmas.

A műalkotások létrehozói kevés kivételtől eltekintve magyar mesterek, és ez ekkor már természetes. Csupán a kivitelezők között jelenik meg külföldi megbízott, éspedig a velencei Salviati mozaikkészítő cég, amelynek közreműködésére nagy büszkeséggel tekintettek Pesten. Különösen jelentős feladatot kapott a szobrászok csapata; azon alkotók, akik először az Operaház kialakításában működtek együtt, és akik ekkor már érett, befutott művészek, a pes-



III/161 ■ Benczúr Gyula: *Dicsőítés*. Mozaikkép GLORIA IN EXCELSIS DEO felirattal a *zentmise allegóriái* együttesből a Szent István-bazilika szentélyboltozatán, 1901

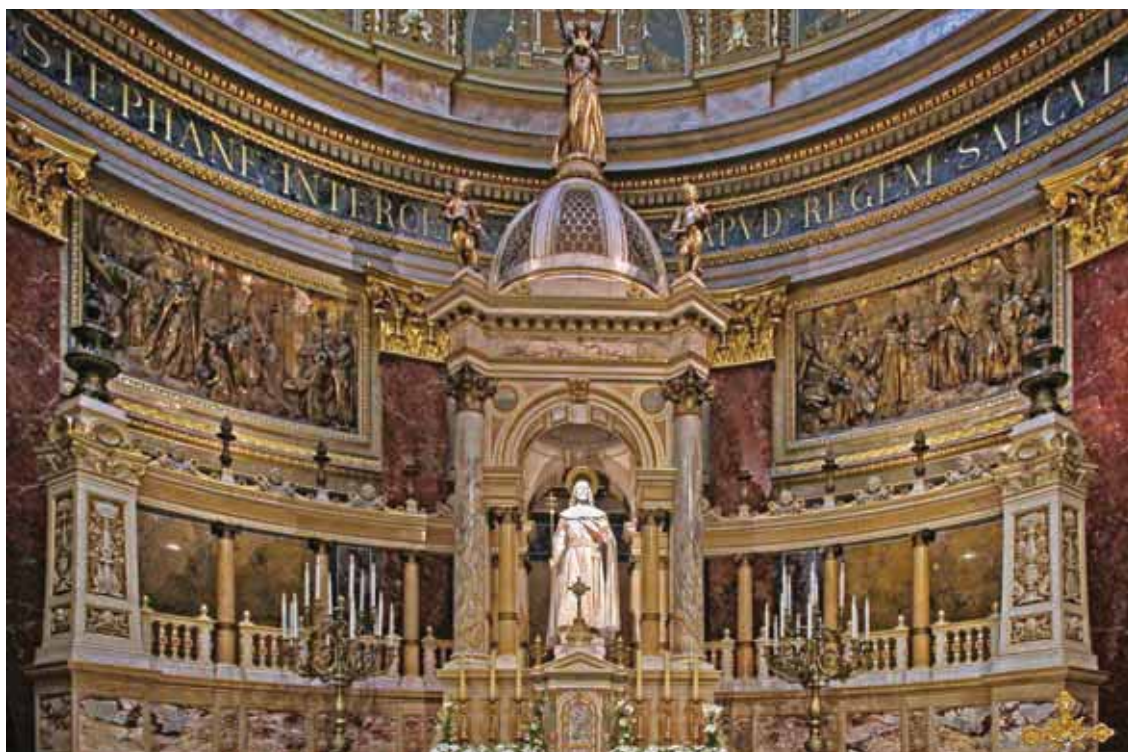
ti élgárda tagjai voltak. Ami a festőket illeti, Than Mór – Ybl kedveltje – régimódi hozzáállása következtében kizárta a modernizmus, Székely Bertalan tervei viszont túl modernnek voltak, és nem tetszettek a sernek, így a munka oroszlánrészét Lotz Károly végezte. Mellette Benczúr Gyula kapott jelentősebb feladatot, valamint néhányan e mesterek tanítványai közül.

Az épület külsején levő mozaikok és az 1884–1887 között folyamatosan, Fessler Leó modelljei alapján készülő plasztikai művek között hagyományos módon megjelenik Krisztus, valamint az egyetemes egyház nagy alakjai: szentek, evangélisták, apostolok, egyházatyák, erényalakok stb. A homlokzat főműve a tympanonban 1887-ben elkészült *Magyar szentek és szent Lipót hódolata Máriának és a kis Jézusnak* szoborcsoportja Fessler Leótól, amely a lipótvárosi templom eredeti titulását őrzi. Mivel azonban ez a vonal megszakad, a mű a későbbiekben – egy reliefmedaillon kivételével – összefüggéstelenül áll a díszítmények között, és mintegy jelképe lesz a korszak eszményeiben bekövetkező változásoknak. 1896-ban az építetők a lelkesült historizáló hangulatban elérték, hogy az új templom ne Lipót-

nak, Ausztria védőszentjének, hanem Szent Istvánnak, az első magyar királynak legyen szentelve, amit a templom központi helye és a neki szánt szerep is indokolt. Ezért, félretolva a díszítés szigorú egyházi kánonját, egy egészen eredeti koncepció valósult meg. Ez már Szent István személyére és az egyház magyar szentjeire koncentrál, és végső eredménye egy egyedülálló nemzeti panteon.

Kaiser már ezt megelőzően, 1893-ra kidolgozta a dekorálás elvét, tulajdonképpen a Mátyás-templomával azonos időben, amelyet az Építési Bizottságnak a Képzőművészeti Tanács által delegált tagjaként már ismerhetett. Ám attól – egyben a korszak többi egyházi épületétől – szögesen eltérő utat választott. A grandiózus hatás érdekében a falfelületeket márvánnyal, műmárvánnyal burkolta, ezért nagyszabású falképciklusra nem is volt szükség. Tervének konkrét tartalma a titulussváltás után született meg, a Lollok Lénárd prépostplébánossal zajló sorozatos viták és az építészeti kialakítás véglegesítése során. A templomdíszítéstől általában is elvárták a nemzeti tematika dominanciáját, és két-három évvel a pécsi dóm kifestése után a kizárólagosan egyházi ikonográfia már szóba sem jöhetett. A lipótvárosi templom dekorációs terve az évek során mindinkább kettős kötődésűvé vált, és a belső tér ennek következtében végül két centrummal bír: a hagyományos-vallásos központ a kupola körképe a rajta lebegő Atyaistennel. Ez alatt, a hierarchikus rendnek megfelelően, Krisztus tűnik fel prófétákkal és angyalokkal, még lejjebb pedig, a csegelyeken a négy evangélista – mindez aranymozaikban. De az egész templom igazi, látványos középpontja historizáló jellegű: Szent István király földi szférájában álló, a főoltáron elhelyezett márványszobra.

A két fő elemet körülvevő díszítésből az Ótestamentum cselekményes jelenetei elmaradtak. Az Újtestamentum motívumai közül a templom alsóbb részeibe, a dongaboltozatokra került négy, Krisztus életéből vett ábrázolás Lotz Károlytól. A teológiai program újdonsága a leglátványosabb helyen, a szentélyboltozaton jelenik meg, ez pedig a szentmise fő részeinek allegóriáit ábrázoló öt hatalmas, diadalmasan ragyogó aranymozaik Benczúr Gyulától (III/161. kép). Azért alkalmazták ezt a technikát, mert kivitelezésének ára igen kedvező volt,



III/162 ■ Stróbl Alajos: *Szent István szobra*, 1909. Budapest, Szent István-bazilika

és az örök életű mozaik mintegy esztétikai felértékelődést, továbblépést jelentett az addig szokásos seccókhoz képest is. Az évek alatt realizálódott nemzeti ikonográfia kissé ad hoc jelleggel alakult, előre kidolgozott, konkrét ideológiai programmal nem rendelkezett.

A kvalitásbeli csúcspont kétségkívül a fedetlen fejű, magyaros karakterűnek tartott Szent István-szobor, az ekkor pályája delelőjén álló Stróbl Alajos műve (III/162. kép). Ez uralja a teljes földi szintet, vonja magára a hívek tekintetét, térhatása is a teljes belsőt összefogó, szervező erő. Szent István alakját magyar szentek szobrainak koszorúja veszi körül – mint a kupolában az Atyaistent az égi seregek. Közöttük, az egyre szélesülő térben az egyetemes egyház nagy alakjai-szentjei állnak, mind márványban. A szentek elvegyülése jelentős üzenettel bír, és mint ilyen, eszmei meghatározója a templom dekorumának: a magyar egyházat a kereszténység nagy együttese foglalja magában, misztikus egyesülésük túllépi a magyar história kereteit.

A főoltár szobrával szoros kapcsolatban levő monumentális márványalakok a pillérfülkékben:

Szent Gellért és Imre herceg (Stróbl Alajos), Szent Erzsébet (Sennyey Károly) és Szent László (Fadrusz János). Cselekményes történelmi jelenet kizárólag a szentélybe került, ez négy dombormű,³ amelyek Szent István életének fordulópontjait ábrázolják. Programjukat Lollok Lénárd dolgozta ki részletekbe menően, az alkotó Mayer Ede. Az aranyozott domborműsorozat elhelyezése nem szerencsés, a csak távolról szemlélhető, csillogó részletek nehezen kivehetők. Végül a spontán alakuló program nyugvópontra jut, és a magasban „a magyar szentek monumentális szobrai az egyház által megszentelt, megtestesült földi hatalomra utalnak”.

A szoborprogram mellett feltűnő dekoratív elemek – az oltárképek, a medaillonok, a büsztök – mindezt aláhúzzák, kiegészítik, és több remekmű is adódik közöttük. Különös jelentőségű Benczúr Gyula felajánlási jelenete a kereszthaj oltárán. Ha ma végigtekintünk a templombelsőt dekoráló műalkotások összességén, előttünk áll a magyar művészet historizáló elitje, s mintegy keresztmetszetet kapunk e művészettörténeti korszak igen fontos, monumentális műfajának záróakkordjáról.

A falképfestés divatja a 19. század második felében új virágzását élte egész Európában. Magyarországi megjelenése az 1860-as évek végén a kulturális életet nagyban meghatározó közéleti emberek, gondolkodók, politikusok – Eötvös József, Trefort Ágoston és Ipolyi Arnold – erőteljes támogatásának köszönhető. Eötvös szerint „a művészet olyan hatalom, melyet az államnak kell használnia, mert különben ellene fordul”.

A falképfestés mindvégig a fővárosra, Budapestre koncentrálódott. Gyakorlata Bécsből a fiatal Than Mór és Lotz Károly révén került hozzánk, akik mindketten a korszak és a műfaj bécsi riásánál, arl ahlnál tan ltak. A megrendelések ügyével különféle testületek foglalkoztak,²⁶ a középületek falképeinek programját pedig az e célból alakult bizottságok dolgozták ki. Elképze- léseikről és a munkák menetéről a korabeli sajtó rendszeresen tudósított. Hagyománya szerint ez a monumentális műfaj csak a legméltóbb tárgyat ábrázolhatta, s korszakunkban ezt a nemzeti történelem testesítette meg. Tárgykörének ébren- tartásától a kultúrpolitika a romantika óta egy „nemzeti iskola” megszületését remélte.

Az 1870–1880-as éveknek az esztétikai és ideológiai törekvései jól nyomon követhetők a Bakáts téri Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom építésén és díszítésén is. Architektúráját olyan építész „álmodta meg”, mint Ybl Miklós, falképei pedig Than Mórnak és Lotz Károlynak, a műfaj hazai megteremtőinek köszönhető. A ferencvárosi templomnak ikonográfiai újdonsága is van: Hunyadi János személyében elsőként jelenít meg világi, történelmi alakot szakrális térben. A történelmi és a vallásos tematika a templom egészén – a falkép-, illetve egykori üvegablakciklusán – egymást kiegészítve vonul végig. A ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom gazdag programja a maga korában nem véletlenül állt a figyelem középpontjában. A kiegyezés, majd az 1873-as városeyesítés után a gazdaság rohamos fejlődése, a fellendülő társadalmi és politikai élet, valamint a főváros státuszának kiszélesedése együttesen tette lehetővé legfőképpen Buda-

pesten a nagyarányú építkezéseket. A fejlődő világváros új közterei, sok esetben új funkciójú, reprezentatív középületei illő dekorálást igényeltek. Az elsősorban középületek díszítésére szolgáló reprezentatív műfajnak, a falképfestészetnek a kibontakozását több tényező együttállása tette lehetővé; így a gazdaság rohamos fejlődése, a kultúra erős központi támogatása, az állam finanszírozó hajlandósága, amellyel a nagyarányú megrendeléseket támogatta. Mivel a középületek falára készített monumentális alkotások nagy hatást gyakorolnak, üzenetet, hivatalos ideológiát, ízlésvilágot, eszményeket közvetítenek, az állam figyelme igen hamar e műfajra terelődött, és egyre növekvő arányban vette igénybe ennek propagandisztikus és reprezentációs lehetőségeit.

A magyar művészettörténet-tudomány egyik megalapozója, Henszlmann Imre már az 1840-es években a művészet társadalmi felelősségére m tatott rá, a korszak hivatalos művészeti programjainak tevékeny alakítói azonban a rá következő korszak kultuszminiszterei, Eötvös József és Trefort Ágoston. A felülről jövő állami segítség mellett még számos műpártoló tűzte ki céljául a művészet felkarolását, így a magyar kulturális élet egyik legkiemelkedőbb alakja, Ipolyi Arnold, Besztercebánya püspöke is, aki nem kis mértékben járult hozzá az önálló magyar kultúrára és művészetre támasztott, hazai igény tudatosításához.

Ipolyi 1879 decemberében került az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat élére. Terveinek gyakorlati megvalósításában segítségére voltak azok a hivatali szervek, melyek komoly ambíciót tápláltak Budapest világvárossá fejlesztésére. A nemzeti öntudat, a gazdasági előrehaladás, a tudomány és művészet programmá tett fejlődése elválaszthatatlanul összeforrt a kor gondolkodásában. Világosan fejti ki e nézetet Trefort Ágoston Ipolyihoz írt levelében: „a képzőművészet [...] valódi nevelési eszköz [...], mert nemesíti az ízlést, [...] és [...] jótékonyan hat az erkölcsi fogalmakra és érzelmekre. [...] napjainkban a képzőművészet egyszersmind nagy közgazdasági tényező is.

Világos példa erre Franciaország, mely művészeti iparával egész Európa felett uralkodik. Ily példákön okulva feladataink egyike a közönségre a képzőművészet által hatni, művészeket nevelni és azoknak munkát és keresetet nyújtani. [...] A művészetet be kell vezetni a középületekbe, a templomokba, az iskolákba, a nyilvános terekre és sétahelyekre. [...] azért kell a művészetet is nagyobb mértékben ápolnunk, hogy műveltebbek és vagyonosabbak is lehessünk.”⁸

Ipolyi az Európához való felzárkózást nem a külföldi irányzatokhoz való csatlakozásban, hanem éppen különbözőségünk hangsúlyozásában látta. Szerinte a nemzeti stílus a magyar államiság történelmi létjogosultságának bizonyítéka és a nemzeti függetlenség egyik feltétele. Elítélt minden olyan törekvést, melynek szándéka nem az önálló stílussteremtés volt. Ipolyi ennek szellemében bírálta az alkotásokat is, melyeknek sohasem művészi színvonalát, hanem témaválasztását és tartalmi mondanivalóját vizsgálta.³ Ezek rangra emelését a verseny kibontakoztatásában, az állami és az egyházi megbízások pályázati úton történő meghirdetésében és elbírálásában, a társulat által rendszeresen szervezett országos és

nemzetközi kiállításokban látta. „Hazafias és népszellemfejlesztő hatása” miatt a legmagasabb rendű műfaj a történelmi festészet volt, amelyhez a témákat pályázatok formájában kínálták fel a művészeknek.³

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1880-tól öt ízben adta ki az ún. Ipolyi-díjat a történelmi festészet ápolása érdekében. Lotz Károly kétszer nyerte azt el, éspedig a ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom freskóihoz készített kartonjaival. Először 1880-ban a *Hunyadi János utolsó áldozásával* (III/163. kép), majd 88-ban a *Szent István alamizsnát oszt* cíművel (III/164. kép).

„Az egyházi festészet igen mostoha állapotban vesztegel”, ezért azt mintegy „népszerűvé” kellene tenni – olvasható a *Képzőművészeti Szemlé*-ben.³ Ennek érdekében 8. elején a társulat akkori elnökének, Ráth Györgynek a kérelmére Trefort Ágoston kinevezte az Egyházművészet Emelésére Alakított Bizottság tagjait. Elnöke Ipolyi Arnold lett, aki egyéb pénzügyi források hiányában évi ötszáz forintot ajánlott fel az egyházi festészet pártolására. 1881 őszén Lotz Károly szintén a ferencvárosi templomhoz készített,

III/163 ■ Lotz Károly: *Hunyadi János utolsó áldozása*. alkép, 1880. Budapest, ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom





III/164 ■ Than Mór Szent István alamizsnát oszt.
Falkép, 1882. Budapest, ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-
plébániatemplom

Kapisztrán Szent János prédikációját ábrázoló falképkartonjával elnyerte Ipolyi egyházművészeti díját.³³ Lotz a ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplomhoz készített vázlataiban, majd később falfestményeiben tulajdonképpen egyesítette a történelmi és egyházi festészet követelményeit.

Ipolyi Arnold az egyházi festészet emelését nemcsak az egyházfestészeti bizottságtól várta, de az egész nemzet és elsősorban a hazai papság feladatának tekintette. Ezt a feladatot Kurtz Vilmos, a Bakáts téri templom plébánosa is személyes ügyeként élte meg. „Templomomért sokat merek [...] most is nagyban töröm gyenge fejemet” – olvasható Ipolyihoz írt levelében.³ 1867, a templom építkezésének megkezdése óta részt nagy buzgalommal vett részt a munkálatokban, majd 1879 és 1881 között a templom stílszerű dí-

szítésébe és berendezési tárgyainak beszerzésébe fektetett nagy energiát. A templom képciklusainak tárgyát a templomépítési bizottság állította össze. E munkába nem vonták be az Ipolyi Arnold vezetése alatt álló egyházfestészeti bizottságot, melynek jóváhagyása azonban fontos volt, hiszen Ipolyi szava nélkül a hivatalos megbízás anyagi részét nem engedélyezte a minisztérium.³ A két bizottság közti rivalizálás miatt a vázlatok elfogadása nagyon nehezen ment, a terveket többször át kellett dolgozni. A Bakáts téri templom falfreskói ábrázolásuk szerint három részre oszthatók.

Az első csoportba az Ó- és Újszövetségből vett jelenetek sorolhatók, amivel az egyházi festészet sokszázados tradícióját kívánták folytatni. A templom falfestményei közül idetartozik az *Agnus Dei*, *Krisztus*, *Szent Pál*, *Szent Péter*, *A négy evangélista* (Máté, Márk, János és Lukács) jelképei, *Két kerub*, négy próféta: *Jeremiás*, *Izaiás*, *Ezekiel*, *Dániel*, négy egyházatya: *Szent Ambrosius*, *Szent Jeromos*, *Nagy Szent Gergely*, *Szent Ágoston*, valamint *Rebeka*, *Dávid*, *Szent Anna a gyermek Máriával* és *Keresztelő Szent János*. A második témakört a templom védőszentjének, Assisi Szent Ferencnek az életéből vett jelenetek alkotják, melyek a templomban négy frízképpen jelennek meg. A harmadik csoportba a magyar szentek ábrázolását sorolhatjuk: a nemzeti történelemből merített négy nagy történelmi kompozíció a ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom különlegessége; így Kapisztrán Szent János életének, magyarországi működésének két jelenete *Kapisztrán Szent János prédikációja* (III/165. kép) és *Hunyadi János utolsó áldozása*, valamint a mellékoltárok, *Szent István alamizsnát oszt* és *Szent László vizet fakaszt a sziklából* (III/166. kép) című kompozíciók.³⁶

Than Mór 1881 nyarán készült el a kereszthajó bal oldali, Szent Lászlót ábrázoló, nagy méretű mellékoltárának falfestményével.³ Than valószínűleg több, Szent Lászlóval foglalkozó alkotást is ismert,³⁸ azonban a Bakáts téri mellékoltárkép megfestésénél nagy valószínűséggel Ipolyi Arnold 1881-ben kiadott *Magyar Mythológiája*

segítette, melyben a szerző külön fejezetet szentelt Szent Lászlónak.

A templom Than által készített mellékoltárának párja a jobb oldalon Lotz Károlytól az alamizsnát osztó Szent István alakja, mely az előzővel egyidőben, 1881 első felében készült el. Szent István alamizsnaosztás közbeni megjelenítése sajátos és ritka ábrázolása a szent királynak, hiszen ez sem életének, sem pedig legendájának nem konkrét eseménye. Mindkét királyalak a népéről gondoskodik, járalkod jelképeként jelenik meg.

A ferencvárosi plébániatemplom harmadik nagy történeti festménye Kapisztrán Szent János prédikációját jeleníti meg a templom déli kereszthajójának nyugati falán, világi hatású kompozícióban. Az ő alakjának efféle ábrázolása nagyon sajátos: ikonográfiájában többnyire egyedül jelenik meg, kezében feszülettel vagy keresztes zászlóval. Lotz falfestménye ezzel ellentétben igazi történeti festmény: a lánglelkű szerzetes szónoklatával a nőket, a vitézeket és a férfiakat buzdítja a török elleni harcra.

Lotz Károlynak a ferencvárosi templomba készült kompozíciói közül legnevezetesebb az ész-

ki kereszthajó nyugati falán lévő falfestménye. A kompozíció főalakja Hunyadi János, akinek utolsó áldozása Kapisztrán Szent János magyarországi működésének egyik kiemelt epizódjaként került a szakrális térbe. Lotz a nándorfehérvári hősnek nem a siratását – mint azt láthattuk az 1830–1840-es években Schmidt József, Weber Henrik vagy Kiss Bálint festményein (II/50. kép) –, hanem életének végperceit örökíti meg.

Az Ybl Miklós által tervezett neoromán stílusú Bakáts téri templom „Gesamtkunstwerk”-ként az 1881 júniusára elkészülő falképek mellett színes üvegablakainak beállítása után teljesedett ki igazán. A második világháborúban megsemmisült, napjainkban már csak leírásokból és metszetrajzokból ismert üvegablakok két fázisban készültek el: 1879 és 1882 között a templom kereszthajójának nyolc, illetve a hosszház két színes üvegablaka. A hátralévő tíz ablak csak később, 1902-ben lett kész, ezzel fejeződött be a ferencvárosi templom teljes díszítése.

Trefort Ágoston a falfestményekhez hasonlóan az üvegablakokhoz készített kartonokat is Ipolyi Arnolddal, az Egyházművészet Emelésé-

III/165 ■ Lotz Károly: *Kapisztrán Szent János prédikációja*. Falkép, 1881. Budapest, ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom



re Alakított Bizottság elnökével bíraltatta meg. A mellékhajók tizenkét, ideiglenesen közönséges üvegtáblákkal befedett ablakára a templom plébánosa, Kurtz Vilmos a tizenkét apostol ábrázolását tervezte. Ipolyi ezzel szemben tizenkét magyar szentnek a megjelenítését javasolta,³ s ehhez programszerű útmutatást is adott. Szerinte a vallásossággal nemcsak megfér a hazafias érzés, de a hívekre hatványozott hatással is bír a magyar szentek erényeinek példája. Olyannyira komolyan gondolta a tizenkét magyar szent-re vonatkozó elképzelését, hogy a Szent Gellért püspököt ábrázoló üvegtáblát saját költségén kivitelezette. Az üvegfestmény Kratzmann Ede műtermében készült, kartonját és színvázlatát ifjabb Storno Ferenc alkotta. Ez a Szent Gellértet ábrázoló ablak volt az első, amely a ferencvárosi templom számára elkészült, sőt ez volt az egyetlen színes üvegtábla, amely a templom felszentelésének napján, vagyis 1879. április 24-én már látható volt. 1882 végén a *Szent Gellért*-ablakkal szemben beállították az *Árpád-házi Szent Erzsébet*-üvegtáblát is. Az alkotást gróf Wenckheim Frigyesné támogatása tette lehetővé.

A két mellékhajó díszítetlenül maradt, további tíz ablakának cseréjére mintegy húsz évvel később került sor. Ipolyi programját Kurtz Vilmos és Czobor Béla gondolta tovább. Ezek szerint az oltár leckeoldalát *Szent Adalbert* képe nyitotta meg, mellé *Boldog Gizella*, az első magyar királyné alakja sorakozott, utána következett a már meglévő *Szent Gellért*, mellette *Szent Kinga* (Kunigunda), majd *Szent Mór* pécsi püspök és végül a Pannóniában született *Szent Márton*, későbbi tours-i püspök. Az evangéliumi oldalon *Szent István király*, *Szent Imre herceg*, a már 1882-ben elkészült *Árpád-házi Szent Erzsébet*, *Szent László király*, *Szent Margit* és *Kapisztrán Szent János* sorakoztak egymás mellett.

Az Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom falkép- és üvegtábla-sorozata a közönség, illetve a megjelenített hősök, magyar királyok és történelmi szereplők ikonográfiai összefüggésének tekintetében a korszak egyik legjobban átgondolt



III/166 ■ Than M r *Szent László vizet fakaszt a sziklából*. Falkép, 1881. Budapest, ferencvárosi Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom

alkotása, mely jól példázza a templomok „elvilágiasodását”. Azt, hogy a megszentelt térbe miként illeszthető a történelem. A Ferencvárosban, a szerényebb életvitelű hívek, egyszerű munkások lakóhelyén nem volt véletlen a szegénységet fogadott ferencesnek, Kapisztrán Szent Jánosnak, illetve a népükről méltón gondoskodó magyar királyoknak a felsorakoztatása. Mindemelt, a százados hagyományokon nyugvó szent királyoknak, Szent Istvánnak és Szent Lászlónak, valamint a nándorfehérvári hősnek, Hunyadi Jánosnak a megjelenítése egyértelműen kifejezi a korszak kultúrpolitikai törekvését: egy nemzeti panteon kialakítását. A Bakáts téri Assisi Szent Ferenc-plébániatemplom egyike a mégiscsak megvalósult magyar dicsőségcsarnokoknak.

ÚTKERESÉSEK – MÚLTÉLMÉNY ÉS JELENTUDAT

■ A „ROMBOLÁS” GÉNIUSZA

A Démon fegyverei, avagy *A Rombolás géniusának diadala* a klasszikus festészeti tradícióban „a háború pusztításai” kerettéma átfogalmazása (III/167. kép . Emberiségképnek” mondható, amely a hagyományos történeti allegória keretei között a kor-szak világpolitikai konfliktusaira reflektál a francia–német kultúrharc idején. A hatalmas méretű festmény alkotójának a művészszeréről vallott fel-fogását is összegzi.

1863-ban jelent meg Párizsban a szabadgondolkodású keletkutató, Ernest Renan hamar világhíróvé lett, ugyanakkor szélsőséges indulatokat kiváltó könyve, a *Jézus élete*. Ezt a művet a katolikus egyház nemcsak Jézusnak a világtörténelemben beteljesített isteni szerepét tagadó állításai miatt ítélte el, hanem a szerzőnek az egyházzal szemben megfogalmazott kritikája miatt is. A *Jézus életét* IX. Pius pápa egyházi átokkal sújtotta 1864-ben, ennek ellenére a mű óriási hatást gyakorolt a kortársakra. Új Jézus-képet közvetített, amennyiben felidézte a kereszténység eredeti gondolatait, s ezek nevében bírálta a katolikus egyházat. IX. Pius pápa 1864-ben kiadta *yllabusát*, melyben elítélte a liberalizmus eszméit, majd 1870-ben az I. vatikáni zsinaton kimondták a pápai csalatkozhatatlanság dogmáját. Ez utóbbi váltotta ki az ún. Kulturkampot, amely szerepet játszott az állam és az egyház szétválasztásának, a szekularizációnak a folyamatában.

Zichytől már az 1850-es évek végéről ismerünk olyan kompozíciót, amely társadalmi kritikát fogalmazott meg, történeti témába ágyazva (*Zsidó mártírok*, 1858). Az 1870-es évektől több, nagy méretű, általa „hallucinációnak” nevezett, eszmei tartalmakat közvetítő rajzot készített, amelyeknek témáját a katolikus egyház történelmi vétkeiből merítette.

Ilyen az *Autodafé* I–II., az ismét témául vett *Zsidó mártírok* (1871), a (*Luther Wartburgban* vagy *Luther látomása*, 1871; *Messiás* vagy *Krisztus és a pápa*, 1871). Gondolkodását a romantikusok kései nemzedékének borúlátása és a világtörténelem menetével szembeni kétely jellemezte. A művészet feladatának éppen ezért az annak fölébe helyezendő, erkölcsi igazság közvetítését, az emberiség tanítását tartotta. „A kép immár csak úgy értékes, ha mond is valamit, ha megvilágít hol egy bölcséleti, hol egy erkölcsi igazságot, segít és megokol egy meggyőződést. Az így megtisztult művészet beáll a civilizáció mozgó erői közé, hasznos és szükséges” – írta. Több mint húszévi pétervári tartózkodása alatt viszont nem volt módja e festészeti hitvallásnak megfelelően alkotni. Oroszországban a mindenkorai cár udvari művésze volt, az uralkodói megrendelések teljesítése pedig gátolta művészi invenciói megvalósításában. Már 1858 óta vágott Párizsba. Ekkor ismerkedett meg ugyanis Théophile Gautier-val, a neves francia íróval és műkritikussal Pétervárott, aki művészetének hamarosan nagy tisztelője lett. A *L'Artiste* című lapban Gautier hosszú cikket szentelt neki, amelyben Zichyt „rendkívüli zseni”-nek nevezte.³ Végül a festőnek 1874-ben nyílt lehetősége arra, hogy elhagyja Pétervárt, és Párizsba költözzön. Itt személyesen is megismerhette Victor Hugót, akinek költészete (*zazadok legendája*) és politikai nézetei gyakoroltak rá hatást.

*A Démon fegyverei*t a művész az 1878-as párizsi világkiállítás magyar anyagába szánta. Ambíciója egy monumentális festmény megalkotása volt, amellyel bizonyíthatja festői tehetségét a még mindig magas megbecsültséget élvező történeti műfajban, ugyanakkor kifejezheti késő romantikus eszméit. A világkiállítás továbbá arra is alkalom volt, hogy ezek az eszmék széles közönséghez jussanak



III/167 ■ Zichy Mihály: *A Rombolás géniuszának diadala*, 8 8

el. „Hadd fussa át a képem a világot, mint egy fájdalmas és ijesztő sikoltás” – írta. Az 1870-es évtized háborúit és politikai konfliktusait emblematikus jelenetekbe sűrítve ábrázolta, melyek a jelen negatív képe mellett a jövőt is megelőlegezik. Balra a művész az 1877-ben kitört orosz–török háborút jelenítette meg: a nagyherceg éppen rálő pisztolyával török ellenfelére, míg Sándor cár az ortodoxia keresztjét magasba tartva, mintegy szentesíti a gyilkolást. A háttér jobb oldali jelenete a közelmúlt másik nagy történelmi drámáját idézi: az 1870–1871-es francia–porosz háborút. Vilmos császár győztesként fogadja a német fejedelmek hódolatát, miközben

lábával III. Napóleon holttestére tapos. Vele egy vonalban, a jobb szélén a Francia Köztársaság frígiai sapkás, allegorikus nőalakját látjuk. Előtte IX. Pius pápa az eretnekekkel szemben kíméletlen egyház képviselőjeként, koponyákból rakott trónusán Szent Péter kulcsait magasba emelve szentesíti az öldöklést, miközben egy hívő alázatosan a lábát csókolja. A mű középterében, hangsúlyos helyen a háború tényleges áldozatai, a „nép” képviselői láthatók, két család szimbolikus jelenetében. Az egyikben az anya gyermekét átölelve, borzadva néz a férjére lesújtó, ellenséges katonára. Egy eltiport másik asszony a gyermekét magasba tartva inti maradásra a fér-

jét, aki eltakart szemmel készül a magasban lebegő ruhátlan, démoni asszonyalakot követni. A kép felső részét szinte betölti a két allegorikus figura: a szárnyas, meztelen férfi, a Démon és női párja, „az apokalipszis asszonya”, akik vöröslő, füstös égbolton szárnyalnak át. Mindketten kiterjesztett karral, szinte vezényelni látszanak a lenti eseményeket: a földi világot „romboló” erők irányítják. Az elkésérítő jelen mögött, a távolból azonban feltűnik egy fénysugártól elmosódott körvonalú alak, hírnöke egy tisztán még nem kivehető, ám világosságot árasztó, új korszaknak. „A leghumánusabb, legjobb eszmék csakis az érettük kiontott vérben, romlásban vernek gyökeret, hogy azután az emberiséget boldogítsák. E pillanatnyi diadal – a pusztítás diadala.”⁶

A fénysugár középpontjában a Kommünt szimbolizáló nőalak állt fáklyával a kezében, mellette pedig a Köztársaság allegorikus alakja volt egykor látható. A festmény azonban botrányt keltett a világkiállításon. A franciák arra hivatkoztak, hogy az előzetes megállapodás szerint a francia–porosz háborút nem ábrázolhatja egyetlen kiállított kép sem, így a figurát végül el kellett távolítani. Még Zichy liberális barátai számára is ironikusnak tűnt a Köztársaság magabiztos ábrázolása, mivel a Köztársaság párt csak 1879-ben ért el többséget a parlamentben. Zichy ezért átfestette a képet, s a fénysugárba, a Köztársaság helyére a pápai hatalom ellenpontjaként a renani Krisztus alakját állította. A festmény üzenetén azonban nem változtatott az átfestés: a fénybe helyezett alak mindkét esetben a béke, a történelem egyre nyomasztóbb terhetől való megváltás hírnöke.

Hogy miért festett Zichy ilyen hatalmas vásznat, éles és hatásos jelenkritikát erre az alkalomra, azt magyarázza Victor Hugo 1877-ben tett kijelentése a következő évben rendezendő világkiállításról: „Mire gondolnak a királyok? A háborúra. Mire gondolnak a népek? A békére. [...] Polgárok! A béke győzni fog! A jövő e diadala már most felismerhető, mindinkább közeledik. Neve: 1878-diki világkiállítás. Mert mi egy nemzetközi kiállítás? Békeszerződés. A népek e szövetségét minden békeszerető nép aláírja [...]. 1870, a háború, Poroszország műve; 1878, a béke, Franciaország válasza.”

Zichy művét végül 1878–1879 folyamán mutatták be Bécsben és Budapesten. Jelentős közönségsikert

aratott, a kritika azonban hűvösen fogadta. A legtöbb támadás a festmény műfaját érte. Pasteiner Gyula kifogásolta az allegorikus és történeti elemek keveredését egyetlen képen belül, Keleti Gusztáv bírálta a kép „bölcselet-történeti eszméket ábrázoló” műfaját, Péterfy Jenő pedig az aktuális események ábrázolását rosszállva, egyenesen festett vezércikknek nevezte azt.⁸ A festmény rajzi értékeit a kritikusok egyöntetűen elismerték, de éppen festői kvalitásait vitatták. Festőként tehát Zichy Mihálynak nem sikerült elismerést szereznie, s rövidesen visszatért a grafika, az illusztráció jól ismert terepére. Műve társtalan a 19. századi magyar képzőművészetben; nem véletlen, hogy nem talált megfelelő fogadtatásra a hazai kulturális közegben. Programképén Zichy tudatosan használta fel az európai látomásos irodalomból ismert témákat (John Bunyan, John Milton, Victor Hugo), s az ezekhez kapcsolódó illusztrációkon alkalmazott, hosszú tradícióra visszavezethető pátoszformulákat. Meríthetett Eugène Delacroix Faust-sorozatából éppúgy, mint Gustave Doré Dante- és Milton-illusztrációiból.

■ MUNKÁCSY MIHÁLY KRISZTUS-KOMPOZÍCIÓI

Munkácsy 1877 után jórészt elhagyta az addig sikeresen művelt zsánerfestészeti témákat, s mint leveleiből kiderül, tudatosan a történelmi témákhoz fordult. Tanulmányként több kosztümös zsánerképet is festett; *Milton* című képével is ekkor kezdett el foglalkozni (III/25. kép). A költő arcának, gesztusának ábrázolásában figyelembe vette ikonográfiai hagyományok szerinti vonásait is – a történelmi hűség követelményének megfelelően. Milton személye ezekben az években közérdeklődésre tarthatott számot, hiszen 1878-ban emlékeztek meg halálának kétszáz éves évfordulójáról. Egy Miltont ábrázoló kép, tekintettel az angol költő politikai nézeteire, alkalmasnak látszott arra is, hogy figyelmet keltessen a párizsi világkiállításon. Ez az 1878-ban megrendezett világkiállítás a II. császárság bukása után a III. köztársaság első nagyobb nemzetközi bemutakozása volt. *Milton*-ját Munkácsy az osztrák–magyar festők alkotásai között mutatta be, s elnyerte

vele a világiállítás aranyérmeinek (grande médaille d'honneur) egyikét. A képet Charles Sedelmeyer vette meg, akivel Munkácsy 1878 áprilisában tíz évre szóló szerződést kötött.³ Ebben a szerződésben már egy program körvonalazódik később elkészítendő történeti tablók megfestésére, noha cím szerint a szöveg csak egy I. Károllyal kapcsolatos jelenetet említ. Sedelmeyer Munkácsyról írott könyvében említi, hogy a festővel közösen keresték azokat a „nagy témákat”, melyek alkalmasak lennének monumentális történelmi vásznak kidolgozására. Szóba jött Faust életének jelenete, illetve az orléans-i szűz máglyahalálának kompozíciója, s Munkácsy az előbbihez egy kis kompozíciós olajvázlatot is készített. A Cromwell által kivégeztetett I. Károly története, amely ugyancsak felmerült, az angliai protestánsok és katolikusok konfliktusát idézhette volna fel a kortársakban, hiszen annak politikai felhangjai is voltak. Ugyanígy politikai áthallásokkal volt terhelt az orléans-i szűz témája is: Jeanne d'Arc alakja

a 19. század közepén elsősorban a francia royalisták, s különösen a Bourbon-pártiak hőségének számított. Történeti témáinak kiválasztásában Munkácsyt politikai aktualitások is motiválták: VII. Pius és Napóleon találkozását ábrázoló vázlatát negatív kontextusban, a pápaság ellenségeként ábrázolja a császárt. Az egyes nemzetek történetéből vehető történelmi témák valószínűleg nem feleltek meg Sedelmeyer nagyra törő terveinek: inkább olyan képtéma kidolgozását ajánlotta a festőnek, amellyel mind a katolikus, mind pedig a protestáns országokban sikert lehet elérni. A vallásos kép, mint régi történelmi műfaj, látszott leginkább alkalmasnak erre; különösen Gustave Doré vallásos témájú, hatalmas vásznai jelenthettek mintát.¹⁶

Munkácsy 1880 nyarán kezdett bele *Krisztus Pilátus előtt* című képének megfestésébe, melyet 1881-ben fejezett be (III/185. kép). Alkotói módszeréhez tartozott, hogy számos vázlaton és az egyes szereplőkről készített művek során érlelje ki kom-

III/168 ■ Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt*. Redukció, 1881



pozícióját. Krisztus alakjához is a megfelelőt keresve, különböző tartásban több rajzot és változatot is készített. Passióbeli szerepét nem misztikus vonásokkal jelenítette meg, hanem úgy, mint egy római időkből játszódó, valós történeti eseményt. Az ábrázolt személyek Jézus kivételével történelmi kosztümöket viselnek; a színpad, ahol a cselekmény játszódik, mintha egy antik épület rekonstrukciója lenne (III/168. kép). A *Krisztus Pilátus előtt*, illetve a *Golgota* mintegy beteljesíteni látszott az ókor nagy helyszínei felé forduló historizmus addigi törekvéseit; e kompozíciók a korszak keletkutatóinak nézeteire reflektáltak. Az európai történelmi érdeklődés a századközepétől fordult az egykori Észak-Afrika, Szíria, Palesztina térségei felé, és az életmód, a szokások, a viselet és a háztartás témáira terjedt ki. Úgy tűnt ugyanis, hogy azok ott változatlan formájukban maradtak fenn a bibliai idők óta, s tanulmányozhatók és megcsodálhatók az adott helyszíneken. E nézetek különösen Ernest Renan francia vallástörténész, ókortudós munkásságának eredményeképp terjedtek világszerte. Renan a Palesztina és Szíria térségeiben 1860 és 1862 között folytatott régészeti vizsgálódásai nyomán adta közre Párizsban *Jézus élete* című művét (1863), amely rendkívül népszerűvé vált világszerte.⁸ A *Krisztus Pilátus előtt* bibliai jelenetében mind Jézus, mind Pilátus tisztán emberi, történelmi alakok úgy, ahogyan könyvében Renan is értelmezte őket. Ebben rejlik a magyarázata annak, hogy Jézus feje köré Munkácsy nem festett glóriát; ez a mozzanat mutatja felfogásának világias szellemét, a protestáns történelmi festészettel való kapcsolatát. Munkácsy számára valószínűsíthetően a jelenet lélektani értelemben vett realizmusa lehetett a legfontosabb: a történetelbeszélő felfogásának megfelelően karakterizálta alakjait, s az ábrázolt esemény mélyebb jelentése is a karakterekkel függ össze: Krisztus „individuális-nemes” alakja áll szemben a „durva tömeg” kollektív-közösségi vonásaival.

A *Krisztus Pilátus előtt* hozta festőjének a legnagyobb nemzetközi elismerést. A hatalmas vászon a nagyvilágban tett körutazása során meghódította Európa és Amerika jelentősebb városait. Párizs után megjárta Londont, Manchestert és Liverpoolt, majd Bécsset, mielőtt 1882-ben Budapestre érkezett, hogy

majd 1886 novemberében hosszú időre az óceánon túlra kerüljön, akárcsak a *Golgota*.

Ez utóbbinak – melyhez a művész mindjárt a *Krisztus Pilátus előtt* elkészültét követően hozzáfogott – Munkácsy eredetileg a *Consummatum est* címet adta, de *Golgota* címen lett ismertebb. Kompozíciója Rembrandt *Három kereszt* című rézkarcát követi. A kép Krisztus halálának pillanatát állítja a néző elé, azt az órát, amikor az ég elsötétül. A római katonák és tisztek alakját, valamint a zsidó tisztségviselőket, a szemlélődő zsidó lakosság képviselőit is hűen megformált történelmi kosztümökben látjuk (III/169. kép). Alakjukat eltérő öltözetük is megkülönbözteti, mivel a bibliai képhagyományból ismert leplekbe vannak burkolva. Velük szemben a Jézustól eltávolodó, őt elhagyó tömegből kitűnik a festői hatású, keleti öltözeteket viselő főpapok. A kép előterében egyszerű római legionáriusként ül Longinus. A képen a magas állású személyek kapnak nagyobb teret, egyrészt a lovon ülő és hirtelen megvilágosodott tiszt alakja, másrészt a bal oldalon álló, előkelő zsidók. Munkácsy nagyvonalúan festett, akadémikus munkája „liberális keveréke a realitásnak és ideálisnak, az alacsonynak és a magasnak, mégis inkább az ideális momentumok és a szociális magasrendűség dominál képen” – írja a kortárs kritikus.

A *Golgota* voltaképpeni témája nem csupán Jézus megváltó halálának ábrázolása, hanem a tömeg közömbösségének bemutatása. A tömeg ilyen értelemben vett megformálását az egykorú kritika szimbolikusnak érezte. Mint az egyik magyar szerző megjegyezte: „a szabadság, a fény, a szeretet és az igazságosság birodalma áll itt szemben a despotizmussal, a farizeussággal, a szűkösséggel és az ostobasággal”.

A *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgota* című óriásvásznak 1880-as évekbeli sikerei után Munkácsy még egyszer kísérletet tett a Krisztus-téma hasonló szellemű feldolgozására: a magyar ezredévi kiállításra készült el *Ecce homo* (1895–1896) című vásznával (III/170. kép), melyet külön e célra bérelt pavilonban állított ki a millenniumi helyszíntől nem messze. Ez utóbbi művén nem tudta megismételni a korábbi Krisztus-képek sikerét. A két világ, a nemes és a durva, a szenvedő magányos ember és a lealjasult tömeg kettőssége e képen is feltűnt, ám mintha az utóbbinak az ábrázolása kapta volna



III/169 ■ Munkácsy Mihály: *Golgota*. Redukció, 1883

a nagyobb hangsúlyt. A kiáltozó sokaság figuráinak rikító közönségességét az Emberfia szenvedésben is emelkedett szépsége alig képes ellensúlyozni. A magyarországi kritika azonban megértette a tömeg és egyén Munkácsy által megformált szembeállítását. Hevesi Sándor egyenesen „ibseninek” látta a témát „Az *Ecce homo* tragikai festmény, a meghurcolt, megkínzott ideál, az üvöltő, aljas, gonosz tömeg ellenében [...] az ellentét kibékíthetetlen. A tömeg a nagy embert soha meg nem érti.” Egyes szerzők tudni vélik, hogy Munkácsy más biblikus tárgyú képet is szeretett volna megfesteni.³

Fontos – és lassan az idők homályába vesző – művészettörténeti tény, hogy e fent felsorolt kompozíciókat Munkácsy nem egyetlen képi hármast, hanem egy „trilógia” darabjainak szánta. Keletkezésük ideje éppoly távol tartja őket egymástól, mint méreteik, ahogyan a választott bibliai epizódok sem tartanak össze. Ha ugyanis a festő eredeti szándéka valóban egy teológiai értelmet hordozó „triptichon” megfestése lett volna, a *Krisztus Pilátus előtt* és a *Golgota*

című művek megvalósulása után – a hagyományos ikonográfia logikájának megfelelően – egy feltámadásjelenetnek kellett volna következnie. Munkácsy azonban nem tervezett ilyet; Pekár Gyula visszaemlékezése szerint a hármast szerkezetű műformáról nem is rendelkezett igazi ismeretekkel.

A Krisztus-képekkel kapcsolatos kritikák és elemzések nagyobb hányada az epizódok realizmusával, a történeti hűséggel, a kompozíció általános emberi mondandójával, „a modern Krisztus” alakjával foglalkozott, kiemelve a festmények nem vallásos s a felekezeti meghatározottságokon túlmutató jellegét. Más kritikák épp ellenkezőleg, vallási értelmezést adtak. Sedelmeyer ezek publikálását különösen fontosnak tartotta. Közvetlenül a *Krisztus Pilátus előtt* párizsi bemutatója után, 1881-ben Gabriél-Désiré Laverdant tartott előadást a Szent János Társaság (Société de Saint-Jean) ünnepi ülésén, előadása nyomtatásban is megjelent. Laverdant jól ismerte a Munkácsy-kritikák főbb állításait. Cáfolta egyes kritikusok nézeteit, miszerint Munkácsy negligálta

III/170 ■ Munkácsy Mihály: *Ecce homo*. Vázlat, 1892–1894

volna a téma ábrázolásával kapcsolatos művészettörténeti hagyományokat, alakjai pedig a szent jelenségekhez nem méltó, „piszkos” benyomást keltenének. Laverdant a római (azaz egyházi, szellemi) és cézári (világi) állam szembeállításával Munkácsy kompozíciójának sajátos értelmezését adja: arra az aktuális történeti helyzetre utal, melynek során a „cézári” hatalom – a nemzeti állam – „Krisztus földi vikáriusát”, azaz a római pápát megalázta. Szerinte Munkácsy képe a jelen „társadalmi poklát” szimbolizálja: „hallani véljük a római plebsét, melyet a farizeusok löknek előre IX. Pius holtteste felett, annak a processzusnak az előjátékaként, mely Jézus Krisztus vikáriusának kitesztéséhez vezetett”. Laverdant itt nyilvánvalóan azokra az eseményekre utalt, melyek IX. Pius újratemetése alkalmával 1881 nyarán Rómában lejátszódtak, amikor a Szent Péter-bazilikából a Szent Lőrinc-templomba menet a pápa ko-

porsóját vállukon hordozó papokat az „egyházellenesen felizgatott csöcselék” kövekkel dobálta meg.²⁶

Laverdant Munkácsy-elemzése abban is újszerű, hogy a festőt „apostolnak” nevezi; olyan apostolnak, aki művével a tömegeket közelebb hozza a jézusi példához. A „művész-apostolság” vagy „művész-papság” gondolatával Laverdant – mondhatni – megelőzte korát, azt a művészettelfogást, amely az 1880-as évek végén az újkatolikus irodalomban teljesedett ki, továbbá alapját képezte a művészeti szimbolizmusnak, így többek között az 1888-ban Josephin Péladan által alapított Ordre Kabbalistique de la rose-roi mozgalomnak is.

Munkácsy 1876 után készített nagy méretű képeinek, a *Miltonnak*, a Krisztus-témájú képeknek és a *Mozart halálának* sikeréhez hozzájárult az a körülmény is, hogy újszerű módon mutatta be őket. Charles Sedelmeyer, Munkácsy műkereskedője, aki

tőle a sokszorosítás és közlés jogát is megszerezte, e műveket fotóreprodukciók formájában is terjesztette. Ezek népszerűségéhez, a képi kánonban elfoglalt rangjukhoz járult bemutatásuk, közszemlére bocsátásuk különleges módja.

A *Krisztus Pilátus előtt* (III/185. kép) című művét Munkácsy már nem küldte be a Salonba, mint korábbi alkotásait, hanem Sedelmeyer palotájának e célra átalakított termében mutatta be.⁸ A magyar közönség 1882. február–márciusban Budapesten, a régi Múcsarnok épületének felső világítású termében láthatta ezt a monumentális vásznat. Bemutatójára a művész is hazautazott, és az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat díszülésén személyesen prezentálta a nagy kompozíciót. A *Pester Lloyd* beszámolt az esemény részleteiről, amelyek nagymértékben eltértek a korabeli kiállítási gyakorlattól. A nagy festményt nem függesztették fel a falra, hanem a padlóra állították, a terem hátsó falánál. Kezdetben arany szegélyű selyemfüggöny takarta; a látványosság ennek eltávolításával kezdődött. A délelőtti 11 óra körül beáramló fényt kék textilekkel szabályozva, fokozatosan eresztették a terembe. Így „az ábrázolt figurák megragadó, hasonlíthatatlan plasztikus hatása is fokozódott. A mágikus effektust a képpel szemben felállított tükrök hasonlóképp elmélyítették, miközben a nézők változatlanul sötétben voltak a festmény elé húzott kordon mögött. Ezt követően a társulat elnöksége deputációt küldött a szomszéd teremben tartózkodó Munkácsyhoz, majd a megjelenő mestert éljenzések és beszédek után ezüst babékoszorúval jutalmazták.

A *Krisztus Pilátus előtt* fogadtatásának ez a grandiózus ceremóniája a pompakedvelő késő historizmus jellegzetes megnyilvánulása volt, ám a helyszínen kibontakozó látványosság szinte már a 20. században feltalált, színes filmek hatását előlegezte meg. Az illuzionizmus színpadára lépő, Munkácsy-féle realizmust ugyanis nemcsak a jól szabályozott fényhatás idézte elő, hanem az a pontosan átgondolt stratégia is, amellyel a feltárlás pillanatát és a további szemlélés módját a művész tudatosan megtervezte. Mivel a befogadók reakcióit Munkácsy a mű integráns részének tartotta, számolt azok térbeli helyzetével is: ideális távolságukat a kép elé húzott kordonnal körülbelül tíz méternyi-

re rögzítette. Pasteiner Gyula kritikája szerint ez nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy a bemutató során a kép előtt tolongó látogatók és a képen ábrázolt tömeg közötti határok szinte eltűntek,³ ami meg is felelt Munkácsy művészi szándékainak, az érzékletes megjelenítésben megmutató képeségeinek. Mondhatni, az alkalmi kiállítás valósága és a képtéri ábrázolás – mű és közönsége – egyéretté lettek. Az ábrázolt figurák a megadott távolságból tekintve épp átlagosnak tűntek, a kép előterében ábrázolt katona, aki a nézőknek hátat fordítva dardáját keresztben tartva áll, úgy tűnt, mintha a nézők tömegét tartotta volna vissza. Munkácsy törekvése a mágikus hatásokra, realizmusának vonzereje – aligha függetlenül Laverdant liberális egyházi álláspontjától – meggyőzte a hazai felső klérus képviselőit, hogy a kép minden „renanizmusa”³ ellenére támogatható. A francia szerző megfigyelése szerint Munkácsy Krisztusa nem egyetlen rassznak felel meg, nem magyar, nem francia, nem szláv, nem római, nem görög, de nem is sémita, hanem semleges. Egyetemleges, kozmopolita ember.³

A múcsarnoki bemutatás alkalmával a társulat elnökeként Ipolyi Arnold üdvözölte a művészt, retorikusan felépített beszéddel méltatta a festményt és annak a magyarság büszkeségeként számon tartott festőjét. Különös, hogy miközben a *Krisztus Pilátus előtt* teológiai és felfogásbeli helyességéről Európaszerte viták folytak, Ipolyi helyeselte Munkácsy művészi megoldásait. Szerinte sikerült a műben kora egymással küzdelemben álló irányait, a realizmust és idealizmust egyesítenie. Ipolyi párhuzamot vont az emberi természet eredendő dualizmusa, illetve Munkácsy művészetfelfogásának kettőssége között. Magyarázata nem kisebb antagonizmust hozott közös nevezőre, mint hogy a katolikus univerzalizmus szellemét egy nemzeti kultúrhős idézi meg. Munkácsy az idegenbe szakadt magyar génusz, akinek teológiai értelmezéséből ilyen világgra szóló festői látomás született.³³

Az egykorú kritikusok felismerték Munkácsy képeinek kapcsolatát a körképekkel, amelyek az 1870-es évektől a század végéig reneszánszukat élték világszerte. Annál tovább nem, mert felváltotta őket „a tömegkultúra nála [náluk] is rafináltabb vizuális médiuma: a mozi” – írja a mai történész.³

■ ANTIK MÍTOSZOK – MODERN ÉLETTALLEGÓRIÁK

A magyar festészet megújulása Münchenben vette kezdetét. A bajor fővárosnak a bécsiénél szabadabb levegőjű művészeti akadémiája ez idő tájt külön szint jelentett az európai palettán. Az eszmévé tett *történelem*, illetve az egzisztenciális rangra törő *élet* véglelei közé néhány itteni festő sajátos tárgykört ékelt: az antik örökség alkotó módon való, modern visszavételét. Ennek mélyén egy nosztalgikus-mitolizáló természetfelfogás és egy német gyökerekből táplálkozó, idealista műltszemlélet állt. Amikor nyugatabbra éppen a lüktető nagyváros élményének visszaadásához kerestek dinamikus és adekvát nyelvet, a realizmus válfajainak térhódítása idején német művészek egy csoportja „Deutsch-Römer” néven az ókori emlékekben gazdag Itáliát járta művészi ihletért. Arnold Böcklin, Anselm Feuerbach, Hans von Marées, Hans Thoma és a szobrász Adolf von Hildebrand, valamint az elméletíró Konrad Fiedler számára a régi-új eszmény ismét a klasszikus lett, középpontjában a romantikus festői hagyományba beilleszthető, görög-római hitvilággal. Noha különböző karakterű és irányultságú tehetségekről volt szó, összekötötte őket, hogy mind saját korukkal, mind pedig annak valóságfüggő művészi kísérleteivel szemben elutasítóak voltak. Az iparosodó civilizációt ők élet- és művészetidegen fejleménynek tekintették. Nem kedvelték Párizst, az új metropoliszt. A Város nekik Róma volt, ideájuk az ókor varázsát történeti folytonossággként hordozó olasz vidékek, a campagnai táj és annak lakói.³ A Róma-utazók, gazdag eszmei-bölcseleti örökséggel a hátuk mögött, az esztétikumnak ezt a régi forrásvidékét akarták újszerűen birtokba venni. Termékeny csodálói voltak koruk nagy régészeti ásatásainak: az antik emlékek napvilágra kerülése számukra azt az élményt jelentette, hogy a vágyott múlt egyszer csak jelenné válik, az „itt és most” valóságává. Attitűdjük összeért egy másik, a német művészetben különösen mély gyökerű alkotói felfogással, és pedig a természet, a teremtetett táj misztikus értelmezésével. A natura számukra még mindig és ismét isteni entitás. A ma- t a z k és Deutsch-Römerek fantáziavilágában az antik is-

tenek a jelenben is megnyilatkozó egzisztenciák; lényük nemcsak örök, hanem a mitikus képzelet jogán „valóságos” is: az európai tudatból és közös motívumkincsből soha ki nem vezett, elevenen ható, szüntelen érvényű természeti erők.

A 19. század második felének ez az egyszerre klasszikus-humanista és romantikus alapvetésű irányzata – az Európa keleti térségei felé is nyitott és különleges kulturális pozíciójára annyira büszke Münchenben – mély nyomokat hagyott maga után. A Goethe, Schiller, Novalis költészetén, Jacob Burckhardt kultúrtörténetén, Friedrich Theodor Vischer esztétikáján és Ludwig Curtius ókorismeretein nevelkedett Deutsch-Römer-csoport Itália- és klasszicitáskultuszában az a meggyőződés munkált, hogy a szépség a múlt ajándéka, s a művészet örök feladata azt újra és újra feltárni. A 19. század vég művészetvallásának Schopenhauer volt a prófétája, műve pedig, az 1818-ban írt *A világ mint akarat és képzet* a tudatosan vallott, intellektuális élményalapja. Ez a mű a kiegészítő-magyarázó későbbiekkel együtt az 1850-es évektől kezdve páratlan hatást tett még E r p a szélein is. A kozmikus létezés pesszimista metafizikája, amelyben minden létezőt – az organikustól a szellemiig – a szükség, az ösztön, az örökösen kiújuló, ezért soha be nem teljesülő vágy, a létért való szüntelen harc, a vak erőként működő akarat hajt, kitüntető szerepet kölcsönöz a művészetnek, kivált pedig a zenének; az utóbbi egyenesen ennek az akaratnak a tiszta lenyomata (III/171. kép). A filozófiai rendszeralkotás addigi tradícióját leépítő schopenhaueri felfogás a történelmet magát üres fikciónak, kaotikus, lidérces álomnak véli. Az újkor emberének – úgymond – a tételes vallások és a gyarapodó tudomány sem nyújtanak reményt, mert képtelenek enyhíteni az ember szenvedésén. A művészet ellenben a kevés földi menedék egyike Schopenhauer esztétikai fejtegetésekkel átszőtt életfilozófiájában. Ha csupán átmeneti is, de vigasz és megnyugvás, amennyiben képessé tesz az akaratból való megszabadulásra ebben a céltalan körforgásban. A művészet egyben az a megismerésmód is, amellyel ez a körforgás beláthatóvá, objektívvá válik, s amelyben a szenvedésnek az *együttszenvedésre*, azaz a részvételre indító elve megmutatkozik. A felülemelkedés a génusz



III/171 ■ Zichy Mihály: *A zene elkísér a bölcsőtől a sírig.* észlet, 88 8

kiváltsága. A világot a zseni tudja a legjobban megragadni, illetve közvetíteni azok számára, akik az ő nyomában, magukat az ő műveinek átadva járják e megismerés tömegek és mindennapok fölé emelő, arisztokratikus útját. Schopenhauer téziseit a nyugati ember kudarcáról majd az a Friedrich Nietzsche viszi tovább, aki a bázeli egyetem fiatal oktatójaként egyaránt közel volt Jacob Burckhardthoz, Richard Wagnerhez és Arnold Böcklinhez, a Deutsch-Römer-kör legnagyobb hatású festőegyéniségéhez.

Az akadémiák historizáló gyakorlatával a körülötte kialakult, müncheni Deutsch-Römer-kör nem fordult ugyan látványosan szembe, de lényegi módon különbözött attól: tagjai belsővé és személyessé tették az antikvitas immáron sokadszor újraéledő, a magas szintű kultúrtörténet-írásnak és az óorkutatásnak köszönhetően egyre elevenebbként megismert életvilágát. Így válhattak előfutáraivá és ösztönzőivé néhány modern, irracionális eredetű művészi attitűdnek, például a müncheni és bécsi szimbolizmus vagy a szürrealizmus múltbúvóletének. Az a meggyőződésük, hogy az új csak a régiből születhet, szinte közhelyként épült be esztétikájukba és látáskultúrájukba.

A Böcklin-jelenségtől Európa-szerte megérintett kortársak sorában tartjuk számon Szinyei Merse Pált is.³⁶ A svájci festő ösztönzése az ő esetében főleg tematikus-motivikus irányból jött, először az induló-eszmélkedő, másodszor a művészi érést

hozó években. Ez a 19. század második felét jelentette, amely a polgári művelődés egészében az értékválasztások sokszínű összképét mutatta. A korszak kulturális állapotai múlt és jelen, történelem és élet, szellem és természet, eszmény és valóság, ideál és reál hol látványos, hol rejtett szakadásáról árulkodtak. A világban való tájékozódás dilemmáit akadémiákon kívül és belül minden érzékeny művész átélte, reflexív viszonyának munkáiban hagyva nyomát. Színyeinek példaképéhez, Böcklinhez való igazodási kísérlete is útkeresés volt, s mint ilyen, akár paradigmátikusnak is tekinthető. Egy első külföldi iskoláit járó magyar művész találkozott ilyen módon egy iskolákon már kívül álló, koherens esztétikai elveken, valamint az európai kultúrkör gazdag eszmetörténeti alapjain álló alkotói szemlélettel.

Böcklin a kor valóságától elzárkózó művész volt, aki a mitikus időbe imaginárius módon visszalépve, az eszményt és az örök érvényűt kereste. Színyeiben a jelenét igenlő, nyitott szemmel járó és az eleven életnek elkötelezett látványfestőt ismerték meg művésztársai, s tisztelik majd követői, aki az érzéki szemlélet számára adott dolgokat a maguk teljességében kívánta megragadni. Mindkettőjük szellemi horizontján azonban közös princípium, a természet állt; ez volt megvallott referenciájuk. Életművével Böcklin egy önálló természetvallás „költője” lett, míg Szinyei a kor Európa-szerte terjedő, új áramlatának, a természetelvűségnek a híve.

■ SZINYEI MERSE PÁL: FAUN ÉS NIMFA (FAUN IV.)

Az első évek a müncheni Képzőművészeti Akadémián, 1864-től 1868-ig Szinyei Merse Pál számára az intézményesen kapott antik és történelmi stúdiumok, illetve a saját belső hajlamai szerint folytatott tájképfestés lehetőségei között teltek. Neveltetése, tágabb és szűkebb környezetének művelődési eszményei az előbbire predesztinálták volna őt. A klasszikus nyelvek és kultúra megbecsülését, a História tanító-nevelő erejébe vetett hitet nemcsak a korszellem közvetítette hozzá, hanem édesapja is, éspedig igen korán. Egy 1863-ból származó levél a múlt, a mitológia és az ókori nyelvek tanulmányozását így szorgalmazza: „továbbá a’ történelem – a’ festészet elismert legmagasabb foka a’ történelmi jelenetek ábrázolása, az úgy nevezett Historienmahlerey, – már mi képpen tudna a’ művész ilyen jelenetet festeni, értem teremteni, nem pedig másolni, a’ ki a’ történelmet alaposan nem tanulmányozta [...] hát nem a’ leghívebb képet fogja é előállítani a’ trójai háború, véghetlen változatosságú, festői jeleneteiből a’ ki az Illiast eredetiben olvashatja, s’ hervadhatlan szépségű versei által fel lelkesül – ugyan az áll a’ latin írókra is.”³

Ezeknek az értékeknek Szinyei soha nem fordított hátat, de ő már egy másik kor gyermeke volt. Húszévesen, kész önismerettel írja: „meiner Meinung nach habe ich viel mehr Sinn für Landschaften als für Historienmalerei, und da das der Fall ist glaube ich wäre eben ein verfehltes Leben wenn ich die Historienmalerei forcieren würde und entweder der grossen Schwierigkeiten erlge, oder im besten alle es z einer Mittelmässigkeit bringen würde. – Während ich in der Landschaftsmalerei etwas Höheres zu erreichen hoffe.”³⁸ Az már tanárának, a nagyvonalú Karl von Pilotynak az érdeme lesz, hogy az akadémiai stúdiumok és a saját belső hajlama közötti feszültségben mégsem kell a dolgot kenyértörésre vinni.

Az Akadémia történelmi osztályain Szinyeire is az a feladat várt, hogy az egyetemes ismeretek bir-

tokában a nemzeti történelem jeles eseményeiből válassza ki a „nagy kompozícióra” alkalmasat. Keserves próbálkozások után azonban erről le kell mondania. A Hunyadiak korához és a magyar őstörténelemhez otthonról kért és kapott kézikönyvek segítségével is csupán egyetlen ötlet jut el a képvázlat stádiumáig, az *Attila halála*. Ilyen előzmények után, Karl von Piloty történelmi osztályát látogatva, három vázlatot követően készül el 1868-ban Szinyei első kidolgozott olajképe, a *Faun és nimfa*. Mitológiai lévén, a téma mindazonáltal alkalmas volt arra, hogy festője egyetemes történelmi tárgy körben bizonyítson.

A kecskelábú-kecskeszarvú árkádiai pásztoristen motívumát Arnold Böcklin emelte ki eredeti heroikus táji környezetéből, és ruházta fel a tradíciótól eltérő tartalmakkal. A Dionüszosz állandó kíséretéhez tartozó, ezért a klasszikus képhagyományban szerelemvágó ösztönlényként ábrázolt antik természetisten korábban többnyire nimfákat üldöző staffázsalakként fordult elő. 1859-ben készült képén, a *Pan im Schilf* címűn Böcklin új természetértelmezést adott.³ Ovidius híres történetének a 19. századi „olvasatában” egy magányosan fuvolázó, elégikus hangulatba révedt ifjú jelent meg szokatlan közelképben, sziluettjével csaknem a nádas zöldjébe simulva. A tájjal eggyé vált antik istenség az ekkortájt alakuló böcklini természetmisztika megtestesítője lett: ember és vegetáció ősi egységéé, sőt azonosságáé.

A mitikus tapasztalatra hivatkozó, múlta orientált böcklini világlátás azt hirdeti, hogy a civilizációs romlásba torkolló történelem a 19. századi ember számára az egykori természetközelség elvesztésével járt. Az antikvitás ismerte utoljára az életnek azt a teljességét, amely isten, ember és természet jelképes egylényegűségéből fakadt, s nevezte meg e teljesség szimbolikus birodalmául Árkádiát. A mitológiai emlékezetben megőrzött, s az irodalmi hagyomány számára Theokritosz által közvetített pásztorvilág a hellenizmust követően mintaadó eszményi karaktert öltött: a táj bé-



III/172 ■ Szinyei Merse Pál: *Faun és nimfa*, 1868

III/173 ■ Szinyei Merse Pál: *Pogányság II.*, 1869

kéjébe visszavonulók örök terrénuma lett, a buja mediterrán természetben egykor honos életöröm. Példaértékével többnyire ott éltek, ahol a városias életviszonyok nyomasztó túlsúlyba kerültek, s ahol ezért fölerősödött a jelennel szembeni ellenérzés kultúrakritikus attitűdje. „Deus Arcadicus”, azaz Pán ezért nem csupán egy mitológiai és topográfiai paraméterekkel rendelkező birodalom emlékének őrzője, hanem egy vágyvilág is.

Böcklin Pánja prototípusa lett számos további Pánoknak, latinosan Faunoknak. A téma a kifejezési lehetőségek különösen szerencsés kombinációit adta a műfajok és alkotói elvek zavarában élő, pályakezdő magyar festőnek is. Az akadémiai elvárásoknak eleget téve istenalakot festhetett, ennek során embert mintázhatott, s azt tájjal vehette körül, vagyis az eszmeileg már előformált, vegyes lényegű (mixantropikus) teremtményt a maga tetszése és akkori tésztája szerint fogalmazhatta újra. Mind a képi, mind az irodalmi tradíciót szabadon kezelte. Az ovidiusi történetben szereplő nimfára, Syrinxre nála csak a nevét viselő nádsíp utal. Minthogy Pán–Faun a mitikus történetekben nem egyetlen alak, hanem egy mindenütt feltűnő természetdémon, a vele kapcsolatos képzetek is sokfélék. A zeneszó Szinyeinél egy kíváncsi nimfát csalogat elő, a kompozíció tehát az ismerős erdei idillt idézi fel. Itt azonban nincs nyoma a szimbolizáló gesztusnak, ember és táj böcklini megfeleltetésének. Közben a hangsúly a látvány érzékiségén van, a két princípium határozottan elkülönül egymástól. A tisztás közepére helyezett Faunjának a festő meleg fényt ad, kiemelve őt az erdő sötét hűvöséből (III/172. kép).

A mű készültével azonos időben Szinyei – élve Piloty jóváhagyásával és biztatásával – már a szabad természet szín- és fényhatásait tanulmányozta. Magyar kortársai mindegyikénél hamarabb és inkább foglalkoztatta őt a feladat, hogy a szeme elé táruló tájképi elemeket a lehető legnagyobb intenzitással legyen képes visszaadni.³ Arra persze még sokáig nem gondolhatott, hogy a kidolgozott képekről elmaradjon a műtermi tónus.

Böcklin, aki szakított a heroikus tájak mértékartó, bágyadt koloritjával, a natúrstúdiók kedvelőit is ösztönözhetette. De míg nála a frissesség és színesség egy átfogó, eszmeileg és stílusosan egyaránt zárt tájfelfogás része lett, addig Szinyeinél egyelőre mélyebb vonatkozások nélküli maradt. A bázeli festő fantázialényt teremtett Pánban, s azt látta el a hitelesség retorikájának s-jelképi-stílus hangsúlyjaival. Szinyei akadémiai feladatot oldott meg, amely a mesterré válás feltétele is volt egyben, tudniillik, hogy megtanuljon a táji háttérbe alakot komponálni. Hogy Böcklin sejtelmes Pánja és Szinyei kedvesen bizarr Faunja nem azonos világ szülöttei, azt festőnk egy szellemes beszámolója világítja meg. Az akadémián, de különösen a Piloty történelmi osztályán dívó gyakorlattal ellentétben most, az erdei istenség megformálásakor élő modell nélkül kellett dol-

goznia. A keservesen haladó munka vége előtt tanára azt kívánta tőle, hogy a figurára „új fejet” tegyen. Az addig „emlékezetből”, azaz fantáziája segítségével komponálgató művésznövendéknek ez komoly gondot okozott: „de hol találjak az itteni sörös tökfilkók közt egy faun fejet? Ekkor egy fiatal görög festő segítette ki a bajból ki eddig majdnem neheztelt reám hogy én faunt festek ’s őt nem kérem fel hogy nekem üljön mert ő szinte büszkének látszik lenni faunkarakterű fejére.”

Az árkádiai reminiscenciákból tehát volta-képp az akadémiai modellhasználat műtermi keretei között vált természetelvű műalkotás. Az „emlékezetből” való festést az érzéki valóság visszaadásának lehetőségeit kereső Szinyeinek egyébként majd éppen az eidetikus képességéről híres Arnold Böcklin fogja néhány év múlva barát-
ti jó tanácsként ajánlani⁴⁶ (III/173. kép).

■ SZINYEI MERSE PÁL: MAJÁLIS (PIKNIK)

A magyar festészet talán legismertebb remekműve Münchenben készült, Arnold Böcklin műtermének közvetlen szomszédságában. „Életemnek legszebb és legboldogabb korszaka volt ez, mikor ezen igazi művésszel, a múlt század legnagyobb festőjével mindennap benső baráti viszonyban élhettem. – Ment is akkor a munka lázasan. Böcklin animált »zöldebbre még zöldebbre« – csak az élénk erős színekkel lehet a napsütést visszaadni, lila, piros, sárga, kék, barna, a fehéren a könnyű kék árnyékok játéka, a csillogó napfoltok, – mindig feljebb és feljebb a skálával! – Az alakokhoz modellt használtam, de a tájat egészen emlékezetből, nem is kellett stúdium, magam előtt láttam minden fűszálat, virágot, csak le kellett írnom – számol be kivételes színintenzitású főműve születéséről Szinyei Merse Pál (III/174. kép).

A pályatárs kollegiális biztatása alighanem a leendő koloristának, és nem a zsánerfestőnek szólt. A hétköznapi életkép műfaji ötlete ugyanis

teljesen idegen lehetett a neves svájci művésztől, akit Szinyei példaképként tisztelt. Böcklin kizárólag mitológiai témakörben, képi fantáziájának mozgósításával alkotott, míg új tárgyválasztásával a magyar festő éppen a jelen, a személyes életvilág felé kezdett fordulni: ő szép fiatalok elegáns csoportját komponálta a természet májusi zöldjébe. A képen ott látjuk a két festő barátot, Gundelfinger Gyulát és Gabriel Maxot, valamint Viotto olasz építész, két hölgy társaságában. Egyikük Probstner Mária – Szinyei leendő sógornője –, a másik egy hivatásos modell. Így együtt azonban soha nem tettek kirándulást.

A friss, plein air hatású zsáner akadémikus formai szigora és műgondja nem az egyetlen kötődés a klasszikus művészet hagyományaihoz. A *Majális* invenciója, elrendezése és motívumai ugyanis erősen emlékeztetnek a 18. századi, francia eredetű udvari életképek egy különös ikonográfiai típusára, a gáláns jelenetekére (III/175. kép). Ezeken kerti mulatságok vagy mezei ünnepek



III/174 ■ Szinyei Merse Pál: *Majális*, 83

elegáns szereplői vonulnak fel, hogy együttletüket a szabad természetben ünnepeljék. A téma az irodalom bukolikus tradíciójából formálódott képi állandóvá, a művész pedig, akinek Szinyei késői, de alighanem tudatos követője, ⁸ Antoine Watteau. A vidék csendjét felkereső szerelmesek légyottjait gyakran örököltette meg többek között Nicolas Lancret, Jean-Baptiste Pater és François Boucher. A 18. századi angolok között Thomas Gainsborough és Joshua Reynolds életművében is fölmerül a gáláns téma, sőt Édouard Manet, Claude Monet és Pierre-Auguste Renoir „déjeuner sur l’herbe” tartalmú kompozícióinak előzményeit is az ilyen típusú ábrázolásokban látják.

A *Majális* középponti alakjában a fiatal Szinyei tűnik fel. „Magamat is ráfestettem a képre,

hasonfekve, falatozva, hátat fordítva” – írja önéletírásában. A sokáig hatás és siker nélkül maradt nagy vászon, amellyel a művész az általa sosem látott francia impresszionisták nyomdokain kívánt haladni, még München szülötte. A történelmi levegőjű, historizáló Münchené, ahol a 18. századi Versailles kulturális mintáitól a pszichózisig elbűvölt király, Bajor Lajos élt.

A képtéma a rokokó szerelmi jelenetek továbbbi, rejtett utalásait is hordozza. A *Majálison* ugyanis egy speciális szórakozási forma, az ún. „négyes party” bontakozik ki a „galanterie”-koldolt gesztusnyelvén. Ezt idézik fel az önálló jelentéssel bíró női ruhaköltemények, a mélyen dekolált, újrokokó krinolinok, s valamennyi modell „amore se testjátéka. A nézőhöz közelebb ülő

– egyébként hivatásos – női modellt a festő a le-
dértség félreérthetetlen jegyeivel látta el; maszk-
szerű, rizsporos babaarca szinte világít. Kezében
erotikus jelzésekre alkalmas legyező, ez a par ex-
cellence udvari-társasági kellék. A szebbik nem-
től jött felhívásokra a férfiak itt is ugyanazzal az
odafordulással válaszolnak, mint a 18. századi,
hasonló életképeken látható elődeik. Egyikük tá-
volba mutató mozdulata is visszatérő motívum,
amely mindig „Cytheré”-t, a boldogság közösen
felkeresendő szigetét ígéri. A tradicionális rokokó
gesztusok és mesterkélt testbeszédék Szinyei mű-
vén azonban már egy újabb század merészen üde
festői nyelven szólnak. A kép szereplői kortárs
zsánerfigurák: múltba és szabad természetbe egy-
szerre sóvárgó, 19. század végi, köznapi emberek.

Szinyei e rokokó kerettémát művészpolgár
önmaga számára az örök „anakreóni” derű dis-
pozíciójából, s talán némi ironiával adaptálta.
A *Majális* személyes vonatkozásokkal teli, játékos
programkép, bohém ars poetica – festője méltán
emlegetett *modernségének* kevésbé ismert
aspektusa ez. Bár műtermi fikció, egyetlen lépés-
nyi távolságra van a látványfestésnek attól a köz-
vetlenségétől, amely Magyarországon épp Szinyei
nyomán és az ő megbecsült nevével válik majd
a művészeti akadémiák historizáló tradícióiból
végleg „kivonuló”, naturalista mozgalommá.



III/175 ■ Szinyei Merse Pál: *Rococo. Vázlat*, 1872

■ SZÉKELY BERTALAN KÍSÉRLETEI AZ AKADÉMIAI TRADÍCIÓ MEGÚJÍTÁSÁRA

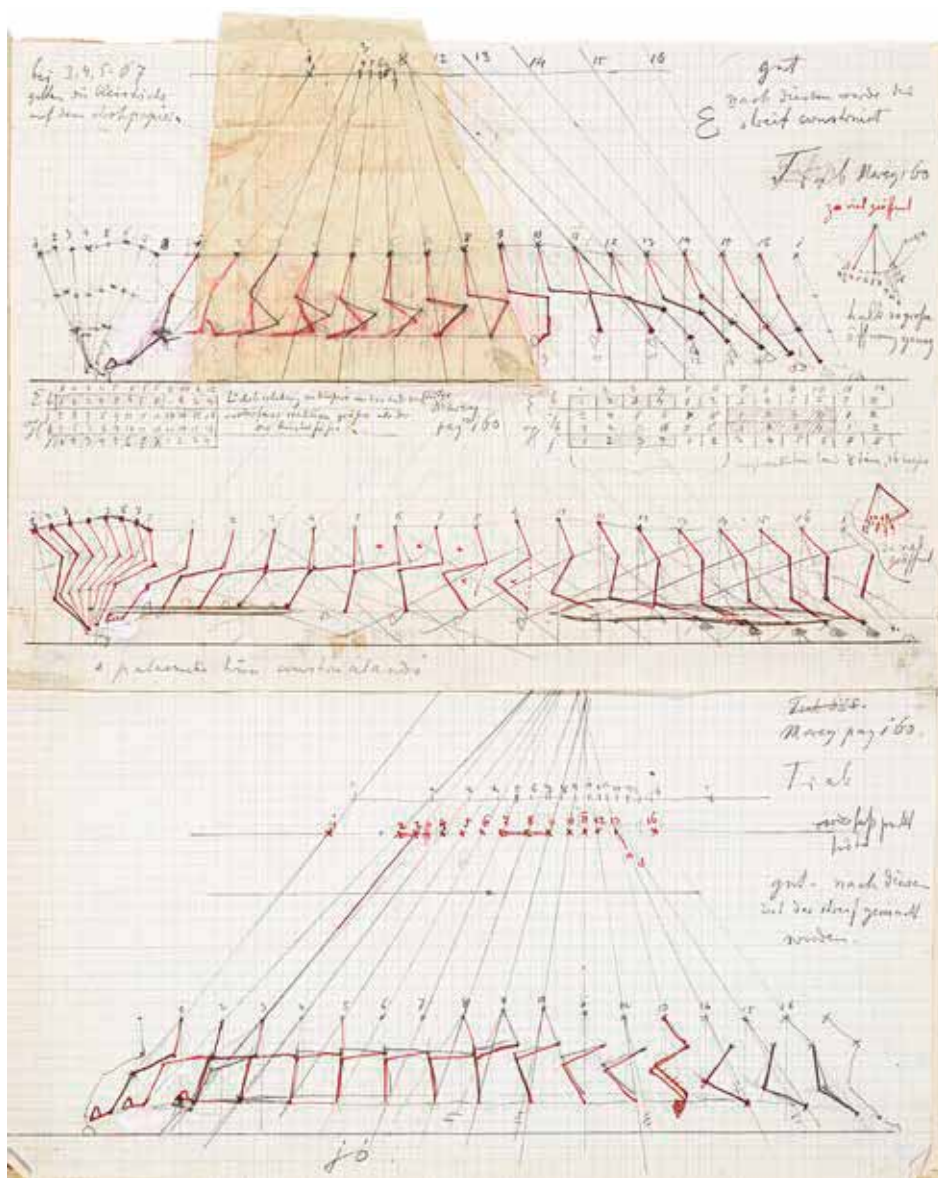
„Az ellentétek kölcsönösen megvilágítják egymást.”
Ezzel a mondattal írta le Székely Bertalan 1899-ben
azt az alapelvet, amelyből kiindulva a művészi for-
málást új alapokra kívánta helyezni. Német nyelvű,
kéziratban fennmaradt tanulmányában az alapelvek
kereséséről általában érkezett, konkrétan azonban
a mennyezettervezés általa kidolgozott módszerét
foglalta össze. ³ Mennyezettervek százain kísérle-
tezte ki azt az eljárást, amelynek alkalmazása révén
remélte saját korának meglátása szerint tradíció nél-

küli művészetét ismét általános igazságok kimon-
dására képes, formaalkotó tevékenységgé tenni.
„Mennyezetelmélete” tehát nem egy alkalmazott
művészeti feljegyzés (a mennyezettervek nem egy
adott vagy ismert megbízáshoz kapcsolódtak), ha-
nem a hagyományos képi ábrázolás lehetőségeivel
számot vető elméleti írás, részben talán pedagógiai
célzattal.

Székely 1871-től tanított a mai Képzőművészeti
Egyetem elődintézményében, és a kötelező oktatási
tananyagot (művészeti anatómia, alakrajz) a kez-
detektől igyekezett tágítani abba az irányba, hogy
a rajztanárképzés feladatát ellátó iskolában egyúttal
a „magasabb” művészképzés alapjait is elsajátíthas-

sák a diákok. Az anatómia oktatásához kapcsolódóan tanította a mozgásábrázolást, az alakrajztanítás keretében pedig a kompozíciót. Az utóbbi lényegében a reneszánsz traktátusszerzőktől kezdve a művészség legmagasabb fokát jelentette. A tanár Székely tehát a festészettel analitikus módon, egyúttal a művészet magasabb szempontjait szem előtt tartva foglalkozott évtizedeken keresztül. Minden részletkérdést tudományos alapossággal vizsgált meg,

szisztematikusan módszereket dolgozott ki, szemléltető ábrákat gyártott, jelentős mértékben hozzájárult az iskola könyvtárának a fejlesztéséhez is. Tudós és elmélkedő karakteréről, műveltségéről, tanári érényeiről tanítványai elismerő visszaemlékezéseiből is értesülhetünk. Gyakorló művészként azonban helyzete a század utolsó harmadában, különösen az 1880-as évektől kezdve megváltozott a korábbiakhoz képest. 1862-ben az eszmei mondanivalóval



III/176 ■ Székely
Bertalan: Ügető ló
lábainak mozgása
Marey nyomán.
XVII. vázlatkönyv,
8

bíró, nemzeti témájú művészet megteremtésének az igénye mozgatta, amikor Münchenből hazatérve a bizonytalan itthoni pályát választotta. Megélhetését biztosít m nkái mellett rendszeresen kiállított, és több nagyobb méretű történeti képet festett, amelyek a Nemzeti Múzeum gyűjteményébe kerültek. Aktívan közreműködött az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat egyes feladatainak ellátásában is, legalábbis kezdetben. Az évek múltával azonban egyre kevesebbet állított ki, és ennek csak részben lehetett oka az, hogy lefoglalta a tanítás. Az 1880-as évektől megsokasodó falképfestési megbízásai mellett a korabeli kortárs művészettel szembeni elégedetlensége is távol tartotta az aktívabb részvételtől. „Az egykori művész a művészet tradíciójának része, a mai művész maga kíván ritka, különleges fa lenni, amely nem részese a tradíciónak, hiszen ilyesmi ma nem létezik, ellenben hagyományt kíván teremteni mások számára, mivel ezáltal reméli saját hírnevét biztosíthatni. Iskolát akar alapítani, ő, aki közreműködött az iskolák megsemmisítésében – nem valami következetes eljárás” – írta szintén 8 -ben. Nem csupán ez, már a művészek növekvő száma miatt is előállott versenyhelyzet és sokféleség ábrándította ki Székelyt, aki olvasmánylistái és számos füzetben vezetett feljegyzései szerint az évszázados akadémiai festészeti tradíció követője volt, hanem kétségei támadtak a festészet hagyományos feladatait, műfajait illetően is. „A vallásos téma nagyon elhasznált, korlátozó, kimerített, kényszer nélkül nem keveredik bele az ember. Más, történelmi témák túl kevés általános érdekességgel bírnak, a zsáner és az etnográfiai téma még kevesebbel. A témák nagyrészt elhasználtak. A témánélküliségnek (ha ez lehetséges lenne) szintén nem volna előnye, vagyis nélkülözne minden előnyt, amit egy jó téma magával hoz. Manapság ezért nem állunk jól a témakörökkel, a legjobb még a tájkép” – írta 1897–1898 körül.

A „témánélküliség” tehát számára elképzelhetetlen volt, a festészetben elsődlegesnek tartotta a „mondanivalót”, ugyanakkor a hagyományos témákat elvetve olyan, „minél általánosabb érvényű” tartalmak kifejezésére törekedett, amelyek magából a formából erednek vagy azzal szorosan összefüggenek. Az e törekvéséről tanúskodó formakísérle-

tei elsősorban nem tájképek voltak, hanem a természet működési formáit vizuális alakzatokként magukba foglaló, figurális kompozíciók, amelyek kitöltik a kép egészét és meghatározzák annak jelentését. Székely az 1860-as évek közepe körül már egyes történeti festményeinél is ezt az elvet alkalmazta, miként azt az *Egri nők* (1867, II/64. kép) kapcsán leírta: „A gruppirozás lineáinál két nagy, tipikus formát tartottam meg: a női grupp formáját, mi összeáll, mint kéve, s egy konstans alakot képez – és a visszavert ostromot jelképező, levert török grupp alakját. Ez a két grupp egyszersmind balanszírozza egymást. Ez az örök természet alakja, a szirtől visszacsapkodó hullám alakja is ilyen. Az ily formák hatását érzi a publikum, de nem tudja, hogy jön ilyesmi létre, hogy annyira meggyőző és túlgondolhatatlan legyen.”⁵⁶ A nat rális jelenségekre visszavezethető rejtett formai szimbolizmus az 1870-es évek végétől kezdve egy másfajta felfogásnak adta át a helyét; Székely figyelme a ritmikus mozgást kifejező formákból felépített additív, frízszerű kompozíciók felé fordult. Tömören foglalta össze az ezek kialakítása háttérében rejlő indokot egy későbbi levelében: „Az egész lét teli van a ritmus tünetényeivel, a szívdobbanás, a lépések zaja, a nap és éj, az évszakok váltakozása, – mely az égitestek menetétől függ –, a gondolkodás érzésekben, eseményekben ismétlődő jelenségek, mind ritmus-féle jelenségek. Az ember lelki és intellekt ális életét, valamint a szűkebb és a tágabb természeti környezetét is átható ritmikus mozgás iránti érdeklődés Székelynél a tanításhoz kapcsolódó mozgástanulmányok formai eredményeire vezethető vissza. A festő elmélyülten foglalkozott a ló mozgásával, abból adódóan, hogy a ló gyorsabb mozgásfajtáinak ábrázolása a szem tehetetlensége miatt mindig csak hozzávetőleges lehetett. Székely a hippológiai szakirodalomra, Étienne-Jules Marey élettani kutatásaira, majd 1879-ben E. Muybridge pillanatfelvételeire támaszkodva eljutott addig, hogy elég pontosan meg tudta szerkeszteni egy ló lábai gyors mozgásának fázisait (III/176. kép). Kutatásainak egyik hozadékát jelentették azok a ritmikus lineákból (erővonalakból) álló rajzok, amelyek Marey későbbi kronofotográfiáihoz hasonlítanak. Ezek formastruktúrája tér vissza több falképmegbízásához készített váz-

III/177 ■ Székely Bertalan: *Dionysos menet*. Vázlat a Zeneakadémia falképéhez, 1900 körül

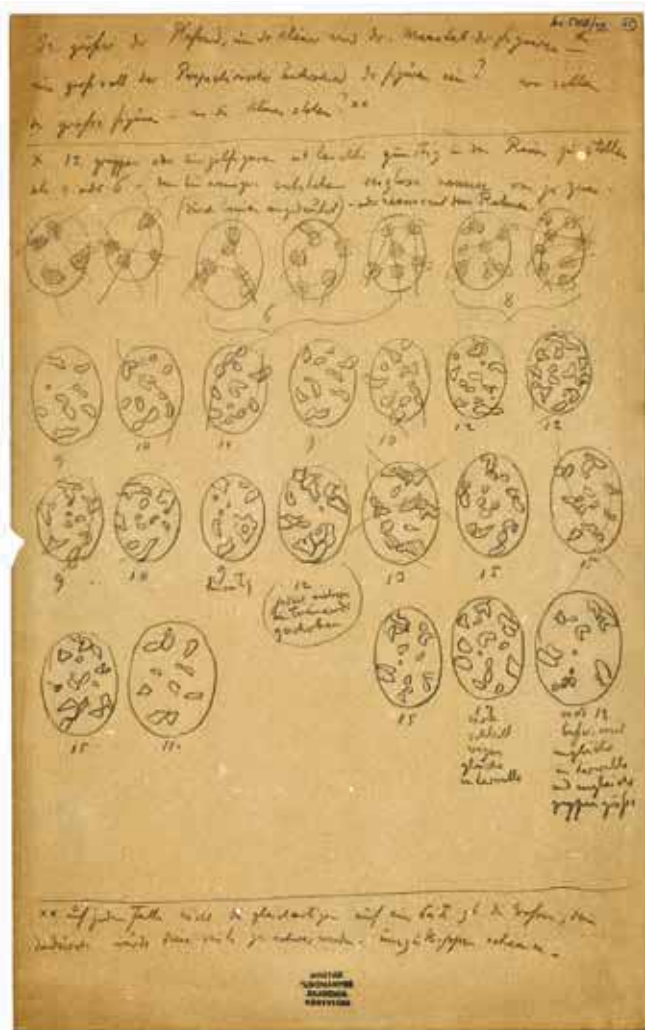
latán, így a *Dionysos menet* című (III/177. kép), a régi eneakadémia dísztermébe szánt falképe tervében (1881), ahol az egy irányban haladó, zenélő és táncoló nőalakok mozgásának ritmusa nem csupán a zenei tematikához illeszkedik, hanem általában a zene, a ritmus, a mozgás és az élet szoros egységét fejezi ki a vizuális formák pszichofizikai hatásában. A ritmikus formaalakzat adja az alapképletét 1880 és 1894 között készített gyermekfrízterveinek is, amelyek részben összefüggésben álltak az Opera udvari fogadószalonjában 1884-ben kivitelezett *Élet (A négy évszak)* frízzel. Az ezekben feldolgozott tematika is visszatér az őt az 1880-as évek végétől foglalkoztató, a magyar eredetmondát feldolgozó freskóterveken, amelyeket a vajdahunyadi vár számára készített. A tervezett képciklus egyes témáiban – vándorlás, vadászat, a jövő álma, lány- vagy nőráblás, küzdés, nyugalom, éj, szerelem – a ló- és az emberi mozgás ritmikus folyamatának, az általános emberi törekvéseknek, valamint az emberi élet és a természet szoros kapcsolatának az ábrázolásával és megfogalmazásával találkozunk.

Nem csupán műveiben, hanem Székely feljegyzéseiben is nyomon követhető, hogy a hierarchikus felépítésű, az „eszmére” irányuló képi egység fokozatosan átadta a helyét egy asszociatív formai egységnek. Schopenhauer *A világ mint akarat és képzet* című könyvének olvasásakor jegyezte fel: „Nem csupán az állat, a növények, a kövek formái formák, mivel ezek már formakomplexumok, ha-

nem a nehézkedés, az elaszticitás, az elektromosság, a folyékonyság, a szilárdság stb. is olyan erők, amelyek formákban nyilvánulnak meg, melyektől ezeket elválasztani önkényes játék az absztrakció képességével.”⁸ Ez a gondolat tekinthető a fentebb jellemzett formavilág és az azzal összefüggő tematika merész elméleti alapvetésének, amelynek vizuális konzekvenciáit Székely csupán meg nem valósított terveiben tudta kidolgozni – a figurális festészet keretei között. A „témánélküliség” és az „absztrakció” mai szemmel nézve meglepő alkalmazásával azonban találkozhatunk mennyezetelméletének illusztrációi között, amelyek hasonlóan a lóláb mozgásának fázisairól készített rajzaihoz, egy kutatás vagy kísérlet analitikus módszerének szemléltető ábrái. Összehasonlítva a lómozgássémákat a mennyezet-sémákkal, rögtön szembetűnik a különbség. Az egy mozgás vagy mozdulat egyes pillanatainak vizuális rögzítése nyomán előálló alakzatból következő kompozíciót additív, horizontálisan kiterjedő, frízszerű struktúra jellemzi, amely ritmikusan ismétlődő egységekből épül fel. Jól alkalmazható volt sík felületek dekoratív kitöltésére, és végeredményben a korszak szimbolista, szecessziós irányzataihoz kapcsolható. A mennyezetelmélet elvileg szintén egy faldíszítési funkciót betöltő festészeti műfaj alapelveit tárgyalja, azonban a mennyezetkép tere, valamint szemlélési módja másfajta megközelítést kívánt. A fríztervek folyamatosan kibomló, lineárisan ritmikus kompozícióival szemben itt koncentrált képelrendezésről

van szó, a képformátum a szem látómezejének alakjához is igazodó ovális. A mennyezetelmélet illusztrációin Székely számtalan variációt készített a lehatárolt képmező „gruppokkal”, vagyis lebegő alakok csoportjaival való helyes kitöltéséhez. A csoportokat kis foltok jelzik, amelyek kombinációi a mai nézőnek Kandinszkij vagy Klee későbbi formatanulmányait juttathatják eszébe. Székely azonban szándékát tekintve nemcsak pontokat, vonalakat és síkokat kombinált, hanem a festészetnek az akadémiai elméletekben is tárgyalt részeit, amelyeket mennyezetelmélete elején fel is sorolt. „Van tehát I. a vonal,

III/178 ■ Székely Bertalan: Illusztrációk Az alapelvek kereséséről általában, a mennyezetről című írásához, 1899–1900



II. fénytömeg, III. árnyéktömeg, IV. fény, árnyék és középárnyalat együttes ábrázolása, V. a fény beesési szöge (a fősugar) és a grupp viszonya, VI. a szemlélőtől való perspektivikus távlat, VII. a szín, VIII. a szimbolika, tehát az, amit a formának jelentenie, mondania kell. Tehát nyolcféle követelménynek kell megfelelni írta (III/178. kép).

Székelynek a címben idézett, az ellentétekre építő alapelvéből következő módszere végtelen számú kombinációs kísérlet lehetőségét rejtette magában: „Fölállítjuk a szabályt, amelyet vizsgálni kívánunk, s e szabályt követve néhány kísérletet végzünk, aztán felállítjuk a fenti szabály ellentétét is, és e negáció alapján is végzünk néhány kísérletet.” Vállalkozásának nehézségeivel tisztában volt – „egyedül nem tudjuk elég világosan megragadni az ellentéteket” –, s megoldásként tulajdonképpen egy mai kifejezéssel élve, alapkutatási projektet fogalmazott meg: „Ha lenne az embernek egy tucat tanítványa, akiknek segítségével támaszkodhatna, és mindegyik csak három kísérletet végezne a felállított szabály értelmében, lenne 36 példánk – elégséges szám ahhoz, hogy belőlük alapelveket vonatkoztathassunk el.”⁶⁰ Azt is megfogalmazta, hogy saját korában nem látja a lehetőségét egy ilyen, tanítványi összefogással kivitelezhető program megvalósításának, ugyanakkor mégiscsak a tanítás és a tanulás intézményi keretei között vélte azt ideális esetben kivitelezhetőnek. És ezzel lényegében az „akadémia” eredeti jelentéséhez, vagyis a szabad, kötetlen, közösségben kibontakozó kutató művészet eszményéhez is visszatért.

■ MŰVÉSZKULTUSZ

A hagyományos keresztény világkép gyengülésével az irodalom és a képzőművészet a 19. század során új aspektusra is szert tett: valláspótlék gyanánt értékelődött fel, s foglalta el helyét a megváltozott emberi tapasztalatban. A költők, festők, szobrászok heroizálása és műveik felmagasztalása antik és reneszánsz elemeket is magába olvasztó, egyetemes tradícióként folyamatosan jelen volt; romantikus fejleményként felerősödött, a modernitás korszakában pedig új toposzokkal gazdagodott. A jelenség előfeltételét a személyiség fokozatos kibontakozása jelen-

tette, centrumában pedig a zseni teremtő aktusának képzelete állt. Az eredetiség, a természet egyéni átélése, az érzelmek szabad érvényesítése vagy elmúlt korok személyes hangú megidézése mind-mind az időbeli végesség történeti tudatával élő, a töredékes létezésben ezért saját helyét és felelősségét kereső individuum önkifejezésének terepe lett. A historizmus korszakában még eleven a „művészetteológiának” nevezett felfogás, miszerint a műalkotásban egy magasabb rendű, isteni lényeg nyilvánul meg: a világot saját látomásává formáló művész – modern utódjaként a történelem és a vallás korábbi nagyjainak, szenteknek, uralkodóknak, hadvezéreknek, felfedezőknak és tudósoknak – szent küldetést teljesít az alkotás során. Az idő pusztító hatalmával dacolva a „génusz”, úgymond, örök emberi törekvések tevékeny hírvivőjeként fürkészi és hozza felszínre a látható világ mögöttes igazságait. E kitüntetett sze-

repében a zseni próféták utódává lesz, olykor azok elszigeteltségére, magányára ítélve. Méltó helyéhez a kollektív emlékezetben – klasszikus terminológiával – a Dicsőség és Hírnév istenasszonya, azaz ama⁶¹ allegorikus alakja segítheti hozzá; munkájának áldozatjellegét még életében vagy halála után a publikum elismerése igazolhatja vissza. A kivételes készségekről és teremtő erőről tanúskodó művész személyét, alkotását, életének nagy pillanatait, tevékenységének helyszíneit és eszközeit – szülőházát, könyvtárszobáját, festő- vagy szobrászműhelyét és annak kellékeit – a tiszteletadás intézményesült gesztusai, ünneplő, dicsérő, hálaadó rítusai, retorikus nyelvi formulái veszik körül, többnyire tehát a szakrális képzetvilág származékai (III/179. kép).

Az alkotó jellegű produkciónak, valamint a társadalom – akár spontán, akár irányított – fogadókészségének ezt a bonyolult, szociokulturális-

III/179 ■ Munkácsy Mihály: *Műterem-részlet*. Vázlat, 1876





III/180–181 ■ Székely Bertalan rajza nyomán: Lotz Károly halála alkalmából. I–II., 1905

je, gyakorlatának terjesztője, a magyarországi művészképzés egyik kulcsszereplője. Az örömnepet lakoma és hajnalig tartó táncmulatság rekesztette be. A tisztelgő látogatások sora Lotz műtermében még napokig folytatódott. Emlékére alapították a Lotz-díjat, s ekkor alakult az a hölgybizottság is, amely – meghálálendő a festő műveiből sugárzó „női báj” és „poézist” – nagy méretű díszalbumot nyomtatott. A fény- és fametszetes kiadvány – ma is könyvészeti kuriózum – Riedl Frigyes ismertető szövegével Lotz monumentális munkáit taglalta, befolyt jövedelmét pedig a művészetet segélyező alapnak adományozták.⁶⁸ Ekkortól fordított az országos Képtár is nagyobb gondot Lotz műveinek, kartonjainak rendszerezőbb gyűjtésére.⁶⁹ Az Iparművészeti Múzeum rendezvénye így módon egy homogén életmű lassú kanonizációs folyamatából is részt vállalt.

De nem csupán abból. Koreográfiája és alkalmi kellékei az „hommage” művészettörténeti toposzait vonultatták föl „a múzsák terének” tartott helyszínen. Stróbl Alajos Lotz arcmásával ellátott piedesztálja egy élő személyt jutalmazott emlékállítással, ezenfelül pedig a megidézés célját szolgálta a festő távollétében elhangzott beszédek óráiban. Az ünnepelt ennek köszönhetően „in effigie” volt jelen, saját büsztjétől helyettesítve. Ez idő alatt a műtermét vonták be a szertartásba, ami a zseniket termő művészetelietert szent helyként tisztelő nyugati szokással analóg jelenség. Klasszikus jelkép a babérkoszorú, a virágfüzér, és szimbolikus értékű

a művészársak kézjegyeit hordozó album is. S végül ilyen a múzeumi összejövétel maga, amelynek centrumában a memoriális funkciót betöltő Lotz-portré állt. Az ünnepség résztvevői ugyanis mintegy annak jegye alatt nyilvánították magukat összetartozónak, s tették élővé a csoportos hódolat és a barátságképek motivikus tradícióját. A Lotz-ünnepély jelentőségét tehát a kultusznak a – történeti kontextustól sosem független, mindig megújulásra kész – szimbolikája rejt. Mondhatni, e századvégi epizód az akadémikus művészet akkori csillagállását mutatta, s szereplői önmagukat is ünnepelték benne. Lotz Károlyt, oly sok monumentális közmegegyezés dúsán javadalmazott nyertesét ezúttal kevésbé az állami protokoll, mint inkább a társadalomnak egy öntudatosan felemelkedő, önszerveződésében egyre aktívabb szegmense, a sokarcú és összetételű művészvilág maga vette vállára és élt az érték kiválasztás és ítéletalkotás kompetenciájával. Keleti Gusztáv is erre hivatkozott, amikor mondandója „koronájául” egy másik akadémikus festőóriás, a külföldön élő Zichy Mihály Lotzhoz írt üdvözlő leveléből idézett a díszvendégeknek. Az egyik autoritás a másiknak vált itt referenciájává. A művészindividuumokat a kultusz pártfogó-védelmező, önaffirmációs szálai fűzik tehát egymáshoz, s ezek sajátos mintázatot alkotva szövődnek bele a századvégi társasági kultúrájába.

Lotz 1904-ben bekövetkezett halála hasonlóképpen lett az akadémikus művésznemzedék közösen viselt gyászja, de ebből már az állam is nagyobb részt

vállalt. Alkalmából olyan kiadvány látott napvilágot, amely tanítványok, művészeti írók és pályatársak fölötté elmondott nekrológjait tartalmazza.³ A kiadói ajánlás a művészeti iskolák növendékeinek szól, az oktatás-nevelés csaknem száz év óta napirenden lévő kultúrpolitikai programjának nyomatékaul. Ahogy az előszóban Koronghi Lippich Elek írja, Lotz Károly „szent példája” kell hogy az induló művészeket útba igazítsa, mert „a magyar művészet fölött az ő emlékénel tisztább fényű csillag nem ragyog”. A szövegekhez rajzok tartoznak, s egészítik ki – erősítik fel – a búcsú és a veszteség keltette érzelmeket. Közös vonásuk, hogy Lotz Károly szellemét ismét csak keretezett portré mivoltában magasztalják, sőt – alkalmi invencióval – ismert munkáinak egy-egy darabját parafrázálva, antik-pogány vagy keresztény jelképi kontextusban hozzák elélnk. A historizmus művészetének utolsó etapjában így egy túlvilági üdvözültet látunk, ismerős ikonográfiai képsémáknak az ő személyére és munkásságára szabott adaptálásával.

Székel Bertalan emlékező sorai fölött két puttó viszi Lotz medaillon formába foglalt mellképét, hogy azt a halhatatlanság felhőn lebegő múzsájának kegyeibe ajánlja (III/180. kép). Majd a jelenet

pendant-ja látható, ahol is az elhunyt mester megdicsőült képmása immár meg is tért „a tiszta légkörű magasságokba” (III/181. kép). A kompozíció „belső kép” gyanánt alkalmazott medaillonportréjának ezúttal is emlékezetfenntartó, illetve majesztikus szerepe van; keretezése az „imago clipeata”, a tondó és a mandorla évszázadok óta ismert magasztaló-oltalmazó funkcióit egyesíti. Az ábrázolat a rajzok ezzel a jelentéstöbblettel ajánlják föl az örökkévalóságnak.⁷⁶

Berzeviczy Albert vallás- és közoktatásügyi miniszter gyászbeszédét Vágó Pál rajza és Aigner Sándor ehhez készített ornamentikája illusztrálja. A csúcsíves keretben Lotz egy freskórészlete látható a budavári Nagyboldogasszony-templom *zent László-ciklus*áb 1. A kép felirata ott „SZEKÉR VISZI LOTZ MESTERT MENNYEKBE”. Vágó Pálnak a könyv számára készített grafikája – egyetlen motívum elhagyásával – megismétli ezt a kompozíciót: megtartja a felirat helyét és a betűformákat, de a szöveget átalakítja. Eszerint: „SZEKÉR VISZI LOTZ MESTERT MENNYEKBE” (III/182. kép). Festő és alkotása tehát egy aktualizált szentkultusz jegyében helyet cseréltek. A gyászbeszéd szövegének végére egy égi látomástól meg-

III/182 ■ Vágó Pál és Aigner Sándor nyomán: Lotz Károly halála alkalmából,



III/183 ■ Vágó Pál nyomán: Lotz Károly halála alkalmából,



rendült pásztor alakja került, amely Lotz Szent László-jelenetén még a kompozíción belül foglalt helyet. A pásztor ott a hős király szekérsodájának szemlélője, itt pedig a művész mennybemenetelée (III/183. kép). Székely Bertalan és Vágó Pál rajza in Lotz emléket tehát a historizáló zsenikultusz erényalakjai, keresztény mennybemenetelek és elragadtatástörténetek tovább élő motívumai idézik fel.

A kötet Benczúr Gyulától származó, egész oldalas – szöveggel ezúttal nem kísért – rajza még nyilvánvalóbban átvitt értelmű. A festészet félig meztelen nőalakja oszlopra támaszkodik, bal kezében paletta, míg magasra tartott jobbával Lotz Károly művészi kézjegyre helyez babérkoszorút. Ebben a pályatársi dicséretben a „nagy ember” neve glorifikálódik.⁸ A női aktban a Lotz Károllyal kongeniális Benczúr azt az eszményített, klasszicizáló szépséget is fölmutatja, amelynek ábrázolását az akadémiai oktatási kánon évszázadokon át preferálta. S minthogy az emberi test körvonalait követő rajz (disegno) ókori mítosza a művészet geneziséig vezet vissza, ez egyben az egyetemes akadémia gondolatnak szóló elismerés is. A figura feje fölött látható dicsfény és a belőle kiragyogó csillagforma egyszerre utal a festészet diadalára és személyesen Lotzéra, ami ezúttal híressé vált nevének tiszteletében manifesztálódik⁸ (III/184. kép).

„Munkácsy a nagy ősök között”

Ipolyi Arnoldnak az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1882. február 12-i közgyűlésén elmondott elnöki megnyitóbeszéde, mellyel Munkácsy Mihály budapesti látogatását előkészítette, ünneplő célú alkalmi szónoklat volt.⁸ Az elnök itt és ekkor jelentette be a festő *Krisztus Pilátus előtt* című festményének érkezését is azzal a heroizáló alaptónussal, amely a későbbi „győzelmi menetet” is jellemezte (III/185. kép). A nagy műveltségű tudós püspök, művészetpolitikus, műgyűjtő és műértő, aki kortársai átlagánál jobban ismerhette az érvelő meggyőzés régi fogásait, klasszikus alapvetésű, epideiktik s szónoklatot tartott.⁸

A bevezetőben (prooemium) a szónok olyan esemény közeledtét jelzi, amely az előző kiállítások



III/184 ■ Benczúr Gyula nyomán: Lotz Károly halála alkalmából,

méltó koronája, egyben a jövőnek is fényes nyitánya lesz. A beszéd történetmesélő részében (narratio) arról értesülünk, hogy a festmény diadalmas világlútjának második állomásaként érkezik Magyarországra. Hogy valóban műremekről van szó, annak bizonyossága (argumentatio), hogy kritikusai már eddig is a legmagasabbra értékelték. A szónok állítása szerint a 19. század művészete ennél nagyobbat nem alkotott, sőt Rembrandt óta senki. Munkácsy nevét ezért csak a legnagyobbaké, Michelangelóé és Raffaellóé mellett lehet említeni. Ennek az elismerésnek annál meggyőzőbbnek kell lennie, mivel nem a beszélőtől ered. Nem ő, Ipolyi Arnold állítja ezt, s nem is a honfitársak, mert az Munkácsy dicséretének csupán „szerény mértéke lenne”. Olyanok mondják, akik nemzetünkért, ha egyáltalán ismerik azt, nem lelkesednének. A magasztalásra – úgy mond – a festmény diadalmasan megtett körútja adja az első okot, melynek során más, magukat nálunk többre tartó nemzetek komoly szakértői, féltékeny művészei és szigorú műbírái az

ítéletet már elvégezték. Majd egy kitérő (egressio) következik a beszédben, éspedig a túlzott hazafiúi büszkeség és sovinizmus „vádjának” elhárítására, az (ön)ostorozás (vituperatio) színlelt indulatával. Hiszen elfogultak vagyunk – így a szónok –, csak épp „nem a kívánatos irányban”. Mert amikor az egész világ készen áll Munkácsy dicsőítésére, a festő hazája kis híján elkésett a lelkesedéssel. Majd következik a beszéd kitérő záradéka: „s utolsók jövünk a sorban, saját nemzetünk és vérünk tehetsége és művészi diadalának elismerésére s ünneplésére.” Ez az elismerés – így Ipolyi – nem is akárhonnan jön: ami a görögségnek egykor Olympia volt, az ma a világnak Párizs (laudatio urbis). A francia főváros „a világművészet mai metropolisa”, a pálmák elnyerésének magasztalásra érdemes új hazája, ahol Munkácsy versenybe szállt, győzött, ahol szárnyra kapta őt a hírnév. Ez a város ünnepelte Munkácsyt, s hogy hogyan, azt sorolni sem kellene, mert „tud-

ja mindenki”. A szónok mégis elsorolja sajtóban, banketten, prózában, versben, vezércikkben, tárcában stb. A dicsőség ennyi ismérve után a hallgatóság érzelmeire apelláló befejezés (peroratio) következik. Ez hordozza a szónoklat legfőbb erkölcsi tanulságát, ez szívja magába a művész személyének szentelt laudatio eddigi elemeit is. Munkácsy diadalmenetének fönti stációi ugyanis a méltatás szerint mind „semmisek” lennének, ha a művész közömbös volna a saját hazája iránt. De – mint elhangzik – az ő esetében a művészet génusza a nemzet génuszával egyesült, nem úgy, mint más hírneves, de „lélekben és művészetben, gondolat és érzésben idegenné vált művészeinknél”. Ehhez a szónoki részhez is tartozik kitérő (egressio), amely egy régi gnóma cáfolataként, tanító-morális célzattal került ide. Nem igaz – állítja a szónok –, hogy „oltárok, királyok, s mind, mi nagy, romba dől”. A kijelentés a régi „vanitas”-gondolat tagadása, értelmének visszafordítása,

III/185 ■ Munkácsy Mihály: *Krisztus Pilátus előtt*, 88



amely ugyancsak antik toposz, akárcsak igenlése. Az orátor szerint ugyanis *van* igaz istenség, ez pedig a művészet génusza; ennek „áldozata lángol az oltáron”, ez segítette Munkácsyt a nagy ősök, a festőművészet reneszánsz óriásainak sorába⁸³ (III/188. kép). Hiperbolikus állításával Ipolyi már a Munkácsy halála utáni kultusz dimenzióit is megelőlegezte (III/186., 187. kép).

Magának a festménynek szóló magasztalás (laudatio tabulae) a beszéd külön, bár igen szűkszavú egységét képezi. A *Krisztus Pilátus előtt* a sz. nok méltatásában az alkotó személyes képességének dokumentuma, a „realizálás” és „eszményítés” magas színvonalú találkozása. A beszéd záradéka ismét a nemzeteszméhez tér vissza. A szónok mindenki nevében kifejtett óhaja, hogy Munkácsy a népelet képei után a haza „szent és drága története magasztos képeinek” megfestésével tetézzé be pályáját. Hiszen illusztrálásra érdemes tett volt ennek a maroknyi népnek hazát, nemzetet, államot alkotnia, annyi vész között fönmaradnia, s ilyen művészt adnia a világnak, mint az ünnepelt. A festő személyes dicsérete (laudatio personae) Ipolyi retorikájában így fonódik össze a haza dicséretével (laudatio patriae). Levezetésképpen két klasszikus mozzanattal bővül az előadás. Az egyik a közönséghez intézett buzdítás (exhortatio). Eszerint a jelenlévők kötelessége felmutatni „a bágyadtság krízisében szenvedő nem-

zetnek” a tehetség minden megnyilvánulását, kiváltképp a világra szólót. A másik a magyar művészet *egészének* szóló dicséret (laudatio artis), amely egyben a beszéd utolsó mondatait alkotja. Sok hiányzik még ahhoz – így Ipolyi –, hogy műveltségünk nagyobb lendületet vegyen, de művészetünk, íme, már „felemelkedett”.

A panegyricus kettős célzatú volt. Egyfelől a magyarság nagyvilágba elzarándokolt, reményteljes fiát szólította meg, akinek várva várt idejövetele „övéinek” az üdvösségére szolgál. Az ünnepelt így egy ősi eredetű hősmitológia modern szereplőjévé, kultúrhérosszá válik. Az ünnepi felolvasás végső tárgya azonban maga a nemzet, a művész kultúrában feltörekvő szülőföldje, amely a belőle elszármazott zseni sikereit hálával fogadja be. Ipolyi ennek alkalmát találta meg a *Krisztus Pilátus előtt* Magyarországra érkezésében, s tett eleget egy régi irodalmi műfajnak, az alkalmi politikai beszédnek.⁸ égies hangvételi, mégis újszerűen kódolt szónoklat ez tehát, voltaképp a nemzet apoteózisa. A remekmű e felfogásban nem a teremítő folyamat végcélja, hanem egy magasabb rendűnek tartott princípium, a nemzetteremtés eszköze. A kultuszokban mindig megbújó szakrális jelentéstöbblet itt tehát a művészetből ered, de nem áll ott meg.

A nemzeti büszkeség transzcendens tartalmai különös nyelvi pompával izzanak fel a legnagyobb-



III/186 ■ Munkácsy Mihály ezüst babékoszorúja, 1882

III/187 ■ Munkácsy Mihály utolsó palettája
(a művész kezében utoljára 1896. április 17-én)





III/188 ■ Lakos Alfréd: Rembrandt, Michelangelo, Raffaello és Leonardo fogadják a mennybe érkező Munkácsy Mihályt,

bak végső eltávozásának alkalmából általában is. Munkácsy halálát 1900. május 3-án Széll Kálmán miniszterelnök jelentette be a képviselőháznak, a következő napon pedig Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter így méltatta az elhunytat: „ahol diadalt aratott, ott a magyar haza aratott diadalt, ahol az ő hírnevét és dicsőségét hirdették, ott a magyar haza hírneve és dicsősége gyarapodott.”⁸ A grandiózus temetés pedig „a magyar kultúrdominancia demonstrálására”⁸⁶ alkalmas tömegeseménnyé változott, immár az állami politika nagyszínpadán.⁸

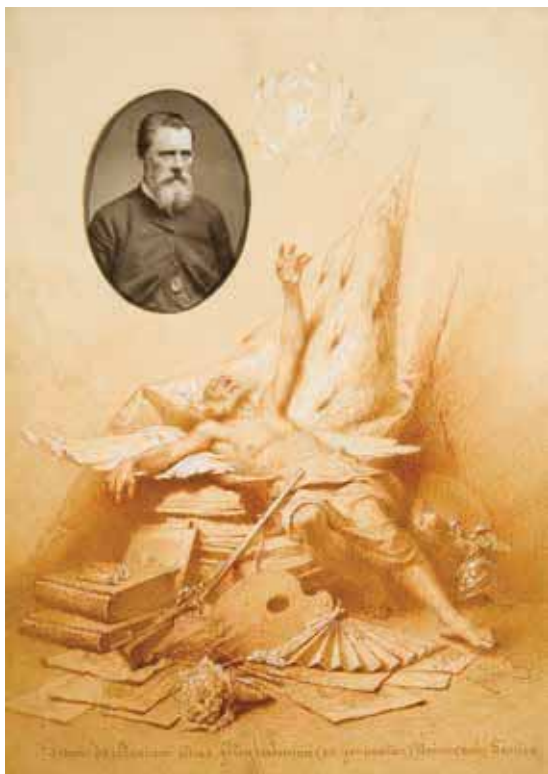
Ipolyi és Wlassics entuziaszmusa nem csupán a historizmusé, nem speciálisan a 19. századé, nem a konzervativizmusé, és nem is a műpártolási stratégiák lezárt múltjáé. Sokkal inkább egy időkorlátok nélküli beállítottságé: a kulturális csúcsteljesítmények kollektív befogadásának és az érték hagyományozásnak affektív töltetű, mozgósító erejű modellje. A befogadás ennyiben kisajátítás is. Az autonóm művészet első számú szószólója, Lyka Károly a fenti

méltatókkal igencsak rokon módon emlékezik ugyanezen alkalmából: „[Munkácsy Mihály] egyike volt a fölséges titánoknak, akik heroikus erőlködéssel emelték az újjászületett nemzetet a kultúra-népek sorába. A hozzá hasonlókkal együtt örök bizonyosága annak, hogy a megifjodott nemzet teli van izzó élet-erővel és alkotó termékenységgel, és hogy a Gondviselésnek még céljai vannak a nemzettel⁸⁸ hangzik arról a festőről, akinek alig van itthoni munkássága, recepciója pedig mindenki másénál ellentmondásosabb folyamat a magyar művészet történetében.⁸

Zichy Mihály, a „szárnyaszegett” géniusz

Miután egy-egy példát láttunk arra, ahogyan a művészetvallás az alkotók szűkebb közösségében helyet kapott, illetve ahogyan a nemzet ügyévé lett, forduljunk egy századvégi művészönvallomás képi formája felé. Ebben már maga az alkotó nyilatkozik meg személye és műve értékéről, ő végzi el önmagára vonatkoztatva a dicséret vagy a kárhoztatás retorikai feladatát. Zichy Mihálynak egy 1894-ben készült grafikája, *A művész fényképe maga rajzolta allegorikus keretben* utólagos, leíró címet visel. A képen különféle használati tárgyak – paletta, legyező, puska, könyvek, virágcsokor, szemüveg – láthatók a földre halmozva. Idős, szakállas géniusz hanyatlik rájuk; ernyedt karját fohászkodóan nyújtja fölfelé. A grafika bal felső sarkába applikálva a festő medaillonba foglalt fotóját látjuk, mellette babérkoszorú, közepén csillaggal. A géniusz bal lába előtt szárnyas sisak hever. A kép alatt felirat: „Pium desiderium eines fluglahmen (so. genannten) Universal-Genies” (III/189. kép).

A rajz motívumainak ilyen elrendezése festői toposz. Oltárt idéz, amelyen a művész fényképe a szentkép, a fölhalmozott tárgyak pedig áldozati ajándékok. A géniusz félreérthetetlenül Zichy arcvonásait viseli. Az alak testtartását, gesztusait a művész Guido Reni *Haldokló Herkules* című kompozíciójából merítette, amelynek metszetes változatát saját könyvtárában őrizte. Az ármány áldozataként haldokló antik hérosz, illetve a dicsőségre hiába áhítozó, bukott géniusz alakját Zichy patetikus emelkedettséggel kapcsolta össze. A koszorú felé



III/189 ■ Zichy Mihály: A művész fényképe maga rajzolta allegorikusan keretben, 8

nyújtózó mozdulat jelzi, hogy a *pium desiderium*, a kegyes vágy tárgya a babér, valamint a szerencsét és dicsőséget szimbolizáló csillag. Ahogyan Benczúr Gyula Lotz halálára készített rajzán, itt is együtt vannak az alkotó génius és a művészi siker eme hagyományos jelképei, miközben az „Universal-Genie” megjelölés az egyetemes művészi hírnévnek leonardói, michelangelói dimenzióiba viszi a szemlélőt. A mindenkori géniusok Lotznál is láttott szárnyalása Zichynél azonban verbális tagadásba fordul. A festő fluglahm, akár egy röpképtelen madár, ezért zseni volta kérdésessé válik. A szárnyas Merkúr-sisak, mely mintegy „használaton kívül” hever a földön, ugyanezt sugallja. A mitológiai attribútum így a művészi teremtés transzcendens távlataiból az emberi lét alacsonyabb régiójába

kényszeríti őt vissza, s az alkotói elégedetlenség szimbólumaként a kompozíciót morális allegóriájává változtatja: Zichy rajza a zseniszerep önironikus, tagadó példázatává lesz. Mintha Immanuel Kant híres intelme is ott munkálna a motívumok jól felépített struktúrája mögött, miszerint a zseni szabadsága sem korlátlan. Képzelőerejének az értelem törvényszerűségével kell összhangban lennie, s a képesség, mely a kettőt egymáshoz igazítja, nem más, mint az ízlés. „Az ízlés tehát, miként az ítélőerő általában véve, fegyelmezi (vagy neveli) a zsenit: szárnyait alaposan megnyirbálva kifinomulttá és csiszolttá teszi, de egyúttal irányítja is, merre és meddig terjeszkedjék, hogy célszerű maradjon; s világosságot és rendet vivén a gondolatok teljébe, az eszméket tartóssá teszi, képessé arra, hogy nem szűnő és egyben általános tetszést élvezzenek, hogy mások kövessék őket, és hogy szakadatlanul előrehaladó kiművelés tárgyai legyenek”³ – olvas-suk *Az ítélőerő kritikájában* (1790). Maximája nem lehetett idegen Zichy „pictor doctus” habitusától.

Zichy művén olyan festő marasztalja el önmagát, akit Théophile Gautier „monstre de génie”-nek nevezett, és a század legnagyobb francia művészeivel állított egy sorba. Az alkotói önértékelés kifejezi azt a kudarcélményt, amely az 1860-as évektől kezdve, a hazai kritikák eredményeként formálódott benne: kortársai nem festőként, hanem rajzoló zseniként ismerték el. A művész az 1890-es évek elején csalódottan igazodott a közönség és a műértők ítéletéhez. Beletörődött helyzetébe, s elfogadta rajzoló pozícióját: magyar irodalmi művek illusztrálása felé fordult, ebben látva lehetőséget a művészi kibontakozásra. Új ön- és célmeghatározás volt ez, immár új célközönség számára.

A modernizmus lassanként felbomlik tehetség és dicsőség, alkotóerő és hírnév azon összetartozása, amelyet a laudatio retorikai és képi toposzainak évezredes hagyománya mindvégig előföltételezett, a befogadók közössége pedig alkalmanként jutalmazott. Fama és Gloria elválnak⁹⁶ tehát, és a művész sikervágya, társadalmi integráció iránti igénye új formákat fog keresni magának.

HAGYOMÁNYOS MŰFAJOK – ÚJ INSPIRÁCIÓK

■ SZOBORPORTRÉK – SZEREP ÉS SZEMÉLYISÉG

A portré a 19. században rendkívül népszerű műfaj nemcsak a festészetben, hanem a szobrászatban, annak minden ágában is. Emlékműtől szobadíszig, síremléktől zsánerfiguráig számtalan formában találkozunk vele. Igazi jelentősége azonban nem alkalmazzott mivoltában, hanem önálló szerepében bontakozik ki. Ez a szerepkör a század harmadik harmadában különösen kiterjedtté vált, azzal párhuzamosan, ahogy kiszélesedett a megrendelők köre. Változatlanul bővültek a főúri családok portrégalériái, de ugrásszerűen megsaporodtak az egyéni és a közösségi polgári megrendelők is. A portré az a műfaj, amelyet Pasteiner Gyula is beemelt az „emlékszerű” szobrászati műfajok közé. „Az emlékszerűség adja meg a jelleget a szobrászatnak nálunk is; mert mon ment ment mokat hajt nk bírni, azért akarjuk a szobrászatot is. Az emlékszobrokon kívül, ideértve a mellszobrokat is, melyek kisebb méretű emlékek, a szobrászat terén a többi csak esetlegesség.”

A szoborportré egyaránt tartozéka a köztereknek, középületeknek és a családi otthonoknak. Családi szoborportrét azonban csak az előkelő osztály, illetve a gazdag polgárság tagjai rendeltek. A híres embereknek, a történelem, a tudomány és az irodalom nagyjainak sokszorosított kisplasztikái azonban – bár olcsóbb anyagokból – a szerényebb otthonokba is eljutottak. Az emberek szívesen éltek együtt az általuk tisztelt nagyságok, példaképek képmásaival, kiválasztásuk a tulajdonost is jellemezte. Falk Miksa Vörösmarty szobrával fényképezettette le magát. Czélluti Züllich Rudolf 1856-ban mintázott kisplasztikája éppúgy tartozéka volt tehát egy fényképész műtermének, mint Jókai otthonának. (Egy példánya az ő hagyatékából került a Petőfi Irodal-

mi Múzeumba.) Az emigrációban élő Jósika Miklós Batthyány Lajos mellszobrát őrizte brüsszeli lakásában.³

Híres emberek portréi kitűnő ajándéktárgyak is voltak. Az 1855-ben angliai körutazásáról Párizsba érkezett Rosty Pál levélben kérte a londoni emigrációban élő Pulszky Ferencet, legyen segítségére Shakespeare és Bacon szobrainak megszerzésében, mert nővére ezekkel szeretné meglepni a férjét (vagyis Rosty Ágnes Eötvös Józsefet). Ő sajnos nem talált megfelelő példányokat a műkereskedőknél sem Londonban, sem Párizsban. 883-ban H - szár Adolf még meglepetésként mintázta meg J kai arcképét az írónak, tíz évvel később viszont maga Jókai rendelte meg a portróját Zala Györgytől, hogy annak gipszmásolatát ajándékozhasssa az ír i j bileumán őt köszöntő testületeknek.⁶

Nálunk könyvkereskedések árulták a kisplasztikákat, és a kínálat az 1860-as években, de főleg a kiegyezés után különösen megnőtt. Sorra készültek a Deák Ferencet és Széchenyi Istvánt ábrázoló szobrok, majd Batthyány Lajos és Kossuth Lajos portréi – az utóbbi számos változatban. Kossuth-portrét mintázni hazafias kötelesség volt, de nagy bravúr is, mert ő nem ült modellt a szobrászoknak, csak beszélgetett velük. Róna József – a történetet igencsak kiszínezve – szemléletesen írta le, hogyan tudott Ruttkayné segítségével mégis élethű portrét mintázni az öreg Kossuthról. Kiss György 1892-ben, Kossuth 90. születésnapjára mind az idős, mind a fiatal Kossuth portróját megmintázta (III/190. kép). Az utóbbihoz állítólag egy 1848-ban készült dagerrotípiát használt fel, amely azonban elveszett vagy lappang.⁸ A kortársak mégis ezt a szobrot tekintették az igazi, a hiteles, fiatakori ábrázolásnak. „A nagy gonddal s finom részletezéssel kidolgozott alak becsét nem kevésbé fokozza az, hogy Kossuthot 46 éves



III/190 ■ Kiss György: Kossuth Lajos mellszobra, 8

III/191 ■ amk J zsef Kossuth Lajos, 8



korában egyedül ez az egy mellszobor örökölte meg idáig. (A *Vasárnapi Ujság* állítása azonban téves, mert Schossel András 1848-ban Barabás Miklós litográfiái alapján már megmintázta Kossuth portréját, és a modelltől a munkácsi öntöde 1849-ben 38 darab öntöttvas példányt készített.) A Kiss György által mintázott életnagyságú mellképet kis méretben is meg lehetett rendelni. A maga korában annyira népszerű volt, hogy 1894-ben a *Vasárnapi Ujság* Kossuth haláláról tudósító száma ezt a szobrot közölte a címlapján, és az évek során számos vidéki városban állították fel köztéren. Ennek a lágy, kicsit álmodozó tekintetű Kossuth-képnek a helyébe azonban hamarosan az energikus, céltudatos fiatal osztrák ábrázolása lépett, és számtalan megformálásban (így például Damkó József portréján) ez a karakter maradt a Kossuth-ideál (III/191. kép).

Időközben az Iparművészeti Társulat az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat és a főváros közreműködésével 1887-ben pályázatot hirdetett hazai

kiválóságok mellszobrainak elkészítésére és sokszorosítására. Ezt Stróbl Alajos nyerte meg Ferenc József portréjával. A szobor méret és alakítás tekintetében minta lett a további pályázatokon. Bár ezek változó sikerrel zajlottak, 1897-ben az Iparművészeti Társulat már árulhatta darabonként 3 forintért a 28–30 centiméteres, sokszorosított kisbronzokat, amelyeket a múzeum irodájában lehetett megvásárolni. A szobrok Ferenc József, Erzsébet királyné, József nádor, Széchenyi István (Stróbl Alajos), Hunyadi Mátyás, Liszt Ferenc (Bezerédi Gyula), Andrássy Gyula (Róna József), Arany János (Senyei Károly), Eötvös József (Szécsi Antal), Deák, Kossuth, Petőfi (Damkó József), majd valamivel később: Vörösmarty, II. Rákóczi Ferenc (Damkó József) és Trefort Ágoston (Abt Sándor) portréi. Művészi színvonaluk eltérő. A sorozat Stróbl művével kezdődött, kortársai, majd a tanítványai folytatták, akiket valószínűleg támogatott, és felelősséget is vállalt értük. A Rákóczi-portré egy példánya Thaly Kálmán ha-

gyatékából került a Déri Múzeumba, és feljegyezték róla, hogy Stróbl Alajos felügyeletével készült.

Amikor az Iparművészeti Társulat 1898-ban Jókai és Trefort szobrára tett javaslatot, a főváros kidolgozott egy nagyszabású szoborprogramot a „haza jeleseiről”. A hosszú lista nagyfejedelmek, királyok, országkormányzók, fejedelmek, hadvezérek stb. bontásban – egészen a „nők”-ig – tekintette át és rendszerezte a magyar történelem és kultúra nagyjait.³ Itt tehát a kispasztika műfajában formálódott az a nemzeti panteon, amelyről Ferenczy István (szó szerint) „álmodott” és amelyet oly sokan kezdeményeztek, de amely koncepciózusan sosem valósult meg.

A főváros a létrejöttétől fogva törekedett arra, hogy közgyűlési terme számára megörökíttesse a jeles közéleti személyiségeket. Elsőként Deák Ferencről készült festmény (Than Mór, 1874), majd hosszabb-rövidebb kihagyásokkal sorra készültek a festmények és a szobrok, gyakran mindkét műfajban is egyazon személyről.

Az első szoborportré márványból készült, és Szentkirályi Mórt ábrázolja (Kiss György, 1882). A Képzőművészeti Bizottmány előterjesztése hangsúlyozta, hogy „alkotmányos közéletünk egyik kimagasló alakjának, a tudós és nagy hazafi, a feddhetlen jellemű valódi polgár, Pest városának érdemteltjes volt főpolgármestere” arcmását kívánja elkészíttetni. Hosszabb szünet után a programnak az adott új lendületet, amikor 1889-ben Liphay Béla és Zichy Antal egy „polgári arcképcsarnok” létrehozását indítványozta „a közügyek terén kiváló érdemeket szerzett polgárok arcképeivel” az Új Városháza közgyűlési termében.¹⁶ 1889-ben Röck Szilárd (Senyei Károly), 1893-ban Királyi Pál (Kiss György) portréi készültek el. Az új szobroknak alkalmazkodniuk kellett a Szentkirályi-portréhoz: fehér márványból készültek, az ábrázoltak egyszerű, nyitott atillát, inget, nyakendőt viselnek. A polgári erényeket hangsúlyozták, hiszen modelljeiket nem politikai érdemekért, hanem a kultúra és a tudományok támogatásáért örökítették meg. Ezen Stróbl változtatott (bár eredetileg neki is alkalmazkodnia kellett volna a meglévő szobrokhoz, aki ünnepi díszmagyarban mintázta meg Liphay Bélát (1900–1901). A szobor bronzból készült, mérete is nagyobb, mint a korábbiaké. Lip-

thay ugyan báró volt, főrendiházi tag, de ebben az együttesben neves műgyűjtőként és mecénásként, a Magyar Iparművészeti Társulat egykori elnökeként kapott helyet. Stróbl gesztusával megváltozott a szoborgaléria formai rendje és szellemi tartalma, hiszen a díszmagyar „kifejezetten a nemességhez tartozás látványos jele”.⁸ Bár Stróbl mértéktartóan mintázta meg a díszes öltözetet, mégis, az arcképcsarnoknak éppen azt a polgári jellegét szüntette meg, amelyet Liphay oly nagyon szorgalmazott. Ezután Ráth Károlyt, Budapest első főpolgármesterét is díszmagyarban ábrázolta Kallós Ede (1904).

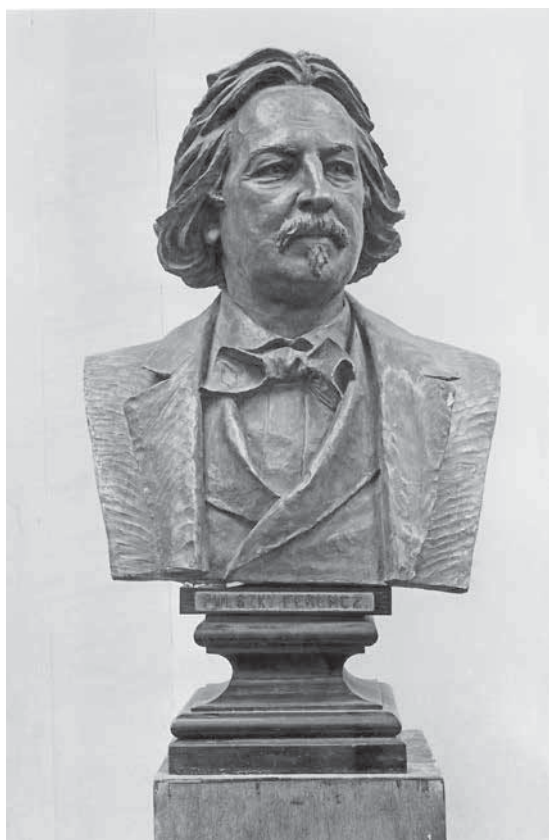
Természetesen korábban is készültek díszmagyaros portrék (például Zichy Jenőé, Stróbl, 1886), de úgy tűnik, hogy az 1890-es évektől szaporodtak meg. Ez minden bizonnyal összefügg Ferenc József koronázásának 25 éves jubileumával, a hódoló díszmenettel éppúgy, mint a milleniumi készülődéssel, melynek során az előkelők nemzeti viselete egyre inkább jelmezzé vált. 1890-ben Szécsi Antal Gerlóczy Károly alpolgármestert mintázta meg így, bár a portré a Tisztviselők Házépítő Egyesületének tulajdonaként szerepelt a Műcsarnok kiállításán. A szobor félalakos, mérete és kompozíciója egyaránt feltűnő: az erő és a céltudatosság kifejezéseként csipőre tett kézzel ábrázolja Gerlóczyt, aki a másik kezében díszes fűvegét tartja. Halála után ugyanez a portré került a síremlékére, egy bonyolult, eklektikus alépítmény tetejére. A temető közegében ez az emlék különösen kirívó.

Valószínű, hogy a díszmagyaros szoborportrék – legalábbis részben – hivatalos megbízásra, egy-egy nagyobb együttes, arcképcsarnok számára készültek, de egyelőre nem tudjuk ezeket rekonstruálni, és így nem ismerjük a megrendelőket és szándékait. Azt azonban tudjuk, hogy Bánffy Dezső portréját a Szabadelvű Párt rendelte meg Róna Józseftől. A párt klubjának nagytermében a miniszterelnökökről szobrok, a pártelnökökről festmények sorakoztak, és szarkasztik s írásában Mikszáth álman az ott lévő szobrokat is felsorolta. 1901-ben Andrassy Gyula, Wenckheim Béla, Tisza Kálmán és Bánffy Dezső portréi voltak készen, közülük a legfeltűnőbb – minden bizonnyal – Bánffy Dezsőé volt. „A testet vörös márványból csináltam, az ékszereket és a díszmagyar gombjait bearanyoztam. A fej az inggallértól



III/192 ■ Stróbl Alajos: *Thaly Kálmán*,

III/193 ■ Stróbl Alajos: *Pulszky Ferenc*, 88



III/195 ■ Bőrös János: *Bőrös János*, 8

III/194 ■ H. szász Adolf: *Pulszky Ferenc* mellszobra, 8

kezdve karrarai márványból volt, s sárgás tónust adtam neki. Az egész olyan volt, mint egy régi erdélyi munka – hisz onnét származtak a Bánffyak” – írta szándékár l na. A 19. század közepétől óriási divatjuk lett a színes szobroknak, miután elfogadottá vált, hogy az antik szobrok festve voltak. A különféle színű márványok, féldrágakövek együttes használatával bravúros, szemkápráztató művek jöttek létre. Róma szempontja azonban más volt, nem esztétikai, hanem illusztratív. A portréból éppen az az elegancia hiányzik, amely például a francia Charles Cordier szobrain olyan lenyűgöző. Így viszont Róma közelebb került Bánffy személyiségéhez, akit Herczeg Ferenc így jellemzett: „Annyira kemény, darabos és görcsös egyéniség volt, hogy a civilizációnak beletrött a bicskája, mikor meg akarta faragni [...] Nem európai ember, inkább egy kozák atamán vagy mongol kán benyomását tette.” Amennyire a nagyon sérült szoborból megállapítható, Róma – szándéka ellenére ezt fejezte ki a portréban.

Stróbl, akit joggal nevezhetünk a korszak legkiválóbb portréművészeinek számos közéleti személyt mintázott meg díszmagyarban – miniszterelnöktől történetíróig. Zichy Jenő (1886), Pulszky Ferenc (1889), Tisza Kálmán (1892), Ráth György (1894), Szilágyi Dezső (1895), Thaly Kálmán (1900, III/192. kép), Lipthay Béla (1900–1901) – mind így jelennek meg előttünk, és bár Stróbl igyekezett őket egyéníteni, egy kicsit mind egyformák. A széles büsztök, prémes menték, díszes övek, csatok és kitüntetések mögött a személyiség alig kap teret. Különösen szembetűnő ez Pulszky Ferenc portréján (III/193. kép), aki tudós volt és világfi, a „szabadelvű szellem” „hazánkban egyik úttörő és kitűnő bajnoka”, ahogy Gyulai Pál jellemezte őt³ mindez azonban hiányzik ennek a kosztümös öregúrnak a megjelenéséből. 12 évvel korábban Huszár Adolf mintázta meg őt, és ez a szerény, a külsejét talán idealizáló, de a szellemét jól megragadó portré valóságosabb képet ad róla (III/194. kép). A két szobor összevetése egyben a historizmus két fázisának eltérő szándékait is felmutatja.

Az 1870-es évek arcképein még mindig érződik valami a klasszicizmus hatásából, amennyiben a művész az adott modellben egy eszme megtestesülését kereste. A század végéhez közeledve azonban

elsősorban azt várták tőle, hogy a portréban az ábrázolt személy társadalmi pozícióját fejezze ki.

Természetesen készültek más szellemű politikusportrék is. Fadrusz János arcképe Wenckheim Béláról szerény, visszafogott és elegáns (III/195. kép). A Kisbéren felállított lovas szobor mellkép része lett önálló portré (1901). Zala György Horváth Boldizsárról, az Andrássy-kormány igazságügy-miniszteréről és egyetlen polgári származású tagjáról mintázott portrét (1893, III/196. kép). A sok parlamenti harcot megvívott idős, liberális politikus arcán a fáradtság és a csalódottság mellett ott van az a finom gúny is, amellyel ő – aki inkább lemondott a miniszteri posztról, mintsem bármit is feladjon az elveiből – tekintett kevésbé elvhű kortársaira. Zala natrális portrékat mintázott, idealizálás, érzelmek és stilizálás nélkül, de legjobb arcképein a valóság-hű vonásokban meg tudta mutatni az egyén belső világát is.

A művészportrék egészen mások. A századvég társadalmá megbecsülte és kedvelte a művészt, mert a „nagy embert” látta benne. Nemcsak elnézte, de el is várta pózait, külön szokásait. A művész a köz tudatban lehetett zseni, bohém vagy a kettő együtt, csak éppen az a pedáns és szorgalmas, családszerető, józan polgár nem, amilyen Benczúr Gyula volt. Ez azonban nem jelentett akadályt. Megvoltak azok a sémák és kompozíciós beállítások, amelyek érzékeltették, hogy a művész más, mint az átlagember.

Benczúr mind Zala (III/197. kép), mind Stróbl többször is megmintázta, de a legszebb az első, amelyet Zala mintázott róla 1887-ben családi portréként. A szobornak az ad lendületet, hogy ellentétes irányba mozdul a fej és a „drapéria” – vagyis a széles gallérú kabát –, a talapzatra átlósan helyezett ecsetek pedig a fej irányát követik, hangsúlyt adva az arcnak és a távolba néző, határozott tekintetnek. Stróbl arcképe Lotz Károlyról (1884, III/198. kép) hasonló kompozíciós elvre épül, de a hatást másképp éri el. A nyakkendő ugyan „lobog”, a felsőkabát aszimmetrikusan félrecsúszott, de a mozgalmasságot nem a beállítás, hanem inkább a r házigatott mintázása, elnagyolt formái keltik. Az igazi, a szenvedélyes művészábrázolás azonban a Liszt Ferenc-portré (III/199. kép). Stróbl több szobrot is mintázott róla, de valószínűleg mindegyik az első,



III/197 ■ Zala György: Benczúr Gyula mellszobra, 88

az operaházi megbízásra vezethető vissza, amikor a zeneszerző 1882-ben modellt ült neki. A *Liszt Ferenc-maszk* címet viselő portrén rajta van az idős Liszt arcának minden előnytelen vonása, az összes ránc és bibircsók, de mindezt észre sem vesszük, mert annyira magával ragad a személyiség kisugárzása, amit Stróbl néhány egyszerű eszközzel ér el: a fej mozdulatával, az áll és a száj erőteljes megformálásával, az összehúzott szemöldök alatti, messze tekintő, látnoki szemekkel. Nem a zseni pózát látjuk, hanem egy valóságos zseni jelenlétét érezzük meg. Valójában művészportré Stróbl fiatalkori *Önarc-képe* is (1878, III/200. kép), amelyen a 22 éves, még akadémista szobrász elszántan, romantikus hevülettel tekint ránk – és a jövőbe.

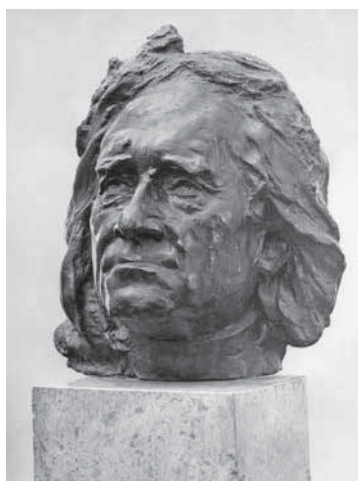
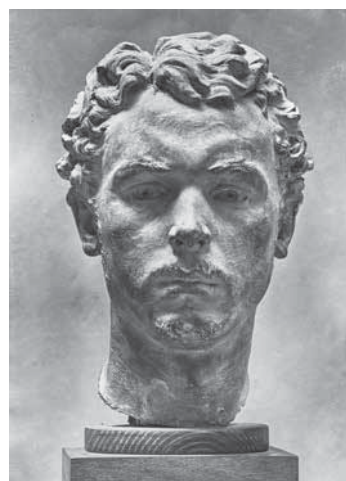
Változatosak az íróportrék. Zala György Szana Tamást komoly arccal, de zilált hajjal, „művészpózban” ábrázolta (1887, III/201. kép). Stróbl portréja Justh Zsigmondról (1890) baráti, bensőséges és ér-



III/196 ■ Zala György: Horváth Boldizsár mellszobra, 83



III/198 ■ Stróbl Alajos: Lotz Károly, 88

III/201 ■ Zala György: *zana Tamás*, 88III/199 ■ Stróbl Alajos:
„*Liszt Ferenc-masz*”, 1882–1886 (?)III/200 ■ Stróbl Alajos:
Önarckép, 88

zékeny (III/202. kép). A váll és a mellrész alig jelzett, minden figyelem az arcra irányul. Bár Justh enervált mozdulataira semmi sem utal, a fájdalommal vegyes irónia ott van az arcon. A századvégi író spleenje keveredik itt azzal a szomorkás-heroikus vonással, amely mögött az író betegsége, a halál szüntelen közelsége áll. Kemény Zsigmond portréja a Kisfaludy Társaság megbízásából készült (1895, III/203. kép). Stróbl a nemzeti sorskérdésekkel foglalkozó gondolkodó, az éles és rendíthetetlen bírálót mintázta meg, aki szigorú tárgyilagossággal ítélte meg az emberi szenvedélyeket mind kortársai-ban, mind regényhőseiben.

Míg a korszak férfiarcképei számos kötöttséggel készültek, a női portrék sokkal oldottabbak és személyesebbek. Pulszky Ferenc arcképével egy időben készült második felesége, *Geszner Róza mellszobra* (Stróbl, 1890, III/204. kép). Nyoma sincs rajta a közéleti reprezentációnak, a mosolygó tekintetű fiatalasszony természetes közvetlenséggel viseli elegáns ruháját. Zala tárgyilagossága, szinte verista mintázásmódja a női arcképeken megenyhül. *Tanulmányfej* címen ismert női portréja (1890) életműve egyik legérzékenyebb darabja (III/205. kép). A középkorú, szép nő arca felénk fordul, de nem ránk, hanem valahova oldalvást néz. Tekintete tűnődő, személyiségében hűvös zárkózottság van,

szépen ívelt, húsos szája viszont kifejezetten érzéki. E kettősség mögött titkot sejtünk, amit Zala nem old fel, bizonyoságul annak, hogy volt érzéke a lélekrajz iránt, bár ritkán kapott alkalmat arra, hogy ezt meg is mutassa. Ilyen alkalommal készült *zemere Henrica portréja* (1896), a századforduló magyar szobrászatának kivételes darabja (III/212. kép). Stróbl női portréi stílusosan igen változatosak az idős édesanyjáról mintázott naturális, minden ráncot megmutató mellképtől (1892 k., színezett gipsz), a *Fiatal nő* (1916–1918) átszellemült arcképéig. Mintázott díszes, neobarokk büsztöket királynékról és főhercegnőkről, hűvös, szűkszavú géniuszfejeket kedvelt modelljeiről és merész, rokokó portrét Pálmai Ilkáról. Azonos időben készült édesanyja életnagyságnál nagyobb ülő szobra *Anyánk* (1892–1896, III/206. kép) és a *Felesége portréja* (1895). Az első sajátos átmenet a portré és a zsáner között, amelyen a részletek realizmusa szeretetteljes lélekrajzzal párosul. Stróbl a szobor másolatát – a rá jellemző szcenírozási hajlammal – kertben, út mellett, sűrű lombok között helyezte el, mintha az idős asszony kiült volna a kertbe olvasni. De Stróbl fogékony volt a századvég pózai iránt, és ez a női arcképeken is teret kapott. Felesége portréján a fejtartásban és a távolba néző tekintetben, *Rupcsics Györgyné és fia kettős portréjában* (1894?, III/207. kép) pedig a szimbo-

III/202 ■ Stróbl Alajos: *Justh Zsigmond*, 8III/203 ■ Stróbl Alajos: *Bárány Kemény Zsigmond*, 8III/204 ■ Stróbl Alajos: *Pulszky Ferencné Geszner Róza*, 8

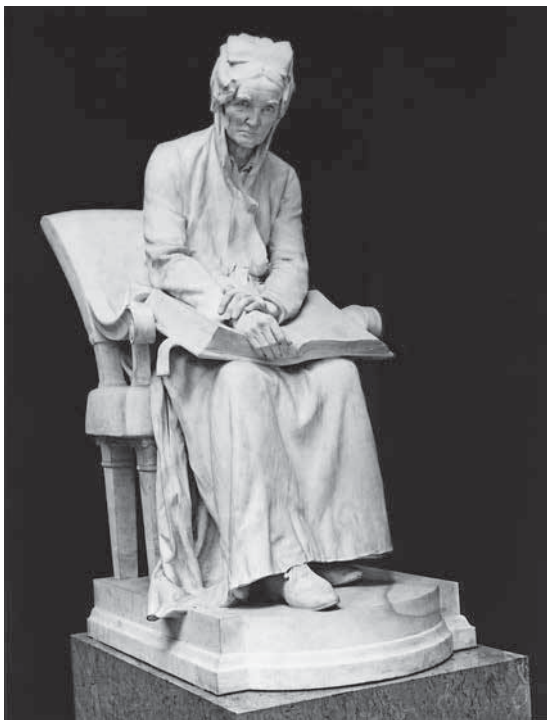
lizmus által oly kedvelt műtípusban és az alakok beállításában.

Külön kategóriát jelentenek a korban rendkívül kedvelt színészportrék. Híres színészeket szerepeikben, táncosnőket jellegzetes mozdulataikkal ábrázolni, legnagyobb sikerükkel azonosítani Európa-szerte

III/205 ■ Zala György: *Tanulmányfej*, 8

népszerű dolog. A 19. század harmincas éveitől ez a divat különösen elterjedt. *Fanny Elssler cachucatáncától* (Jean-Auguste Barre, 1837) *Lo e Fuller fátvoltáncáig* (Raoul Larche, 1900 körül) egyén és szerep összefonódott. A magyar szobrászatban az első színészportrék még nem szerepképek. Schodelné (Ferenczy István, 1838), Egressy Gábor (Izsó Miklós, 1862), Laborfalvi Róza (Dunaiszky László, 1860 körül), Szentpétery Zsigmond (Huszár Adolf, 1877) szobrai a nagy egyéniségeket látjuk, önmagukban, és nem valamely szerepükben. Színész és szerep együttes ábrázolása összetett, nehéz feladat, ritkán sikerül. Blaha Lujzát mind Zala, mind Stróbl megmintázta – kevés sikerrel. Stróbl megörökítette Pálmai Ilkát Serpolette-ként is (*Corneville-i harangok*), Zala félalakos portrét készített Gyenes Lászlóról mint Luciferről, de az igazi, a nagy ráta-lálás Jászai Mari szobra Médea szerepében (Stróbl, 1893). Itt érezzük meg, hogy a nagy színész-egyé-niség és a tragikus drámai hősnő azonosává vált.

A portré a 19. században olyan jelentőséget kapott, amely valóban vetekedett az emlékműével. Ezek a kisebb méretű „monumentumok” közvetlenebbül szóltak az emberekhez, mint a köztéri emlékművek. Az a folyamat, ahogy céljuk és karakterük a század folyamán módosult, az emberről és a

III/207 ■ Stróbl Alajos: *Rupcsics Györgyné és fia*III/206 ■ Stróbl Alajos: *Anyánk*, 1892–1896

világhoz való viszonyáról vallott. A klasszicista portré idealizált, az embert az antik szépségeszmény és morális tartás viszonyában értelmezte. A romantikus portré azt mutatta meg, amilyennek az ábrázolt személy látni szeretne magát. A historikus portréban az az „image” testesült meg, amelyet a társadalom a „nagy ember”-ről kialakított, és tőle elvárt. A hiteles arcvonások valamilyen nagyság (szel-

lemi, politikai stb. modelljéhez idom ltak, és ennek kifejezését szolgálta minden eszköz: a kivágat, a fej- és testtartás, az öltözet. A nagy művészek azonban legfőbb műveikben a kötöttségek ellenére is meg tudták mutatni az ábrázolt személy belső, legszemélyesebb vonásait, és ezáltal a portré műfaját a pszichologizálás irányába mozdították el. Ez pedig elvezetett a modern, analízáló portré kialakulásához.

■ STRÓBL ALAJOS: BÁRÓ JÓSIKA MIKLÓS

Báró Jósika Miklós erdélyi főnemes, író. Katona, majd ellenzéki politikus, 1848-ban felszabadította a jobbágyságot. 1848–1849-ben tagja volt az országgyűlésnek és a Honvédelmi Bizottmánynak, 1849-ben emigrált, távollétében halálra ítélték. Lipcsében, majd Brüsszelben élt, 1864-ben Drezdába költözött, ott is halt meg.

1836-ban megjelent, *Abafi* című regényével hirtelen ünnepezt író lett. Ezután sorra írta történelmi regényeit, különböző témájú elbeszéléseit, amelyeken Walter Scott és a francia romantika, de még Dickens hatása is érezhető. Fő érdeme, hogy

„az irodalom nyelvét közelebb hozta az élethez”, „a modern regényt [...] széles epikai menetével, a történelmi jártasság és világba forgottság látkörével ő alapította meg irodalmunkban” – méltatta őt Gyulai Pál. Tagja volt az MTA-nak, 1836-ban alapító tagja a Kisfaludy Társaságnak, melynek 1838-ig igazgatója, 1843–1849 között elnöke volt. Portréja a Társaság megbízásából készült.

A Kisfaludy Társaság 1870-től kezdte kialakítani arcképcsarnokát, mely az egyleti portrégalériák hagyományának megfelelően a mecénások, alapítók, elnökök és a társulat érdekében tevő-

kenykedő tagok képmásait vonultatta fel.²⁶ Az egyleti portrék köre fokozatosan bővült nemzeti portrégalériává, olyan tagok ábrázolásával, akik a társulat tagjai és a magyar irodalom jelesei is voltak egyben. Az 1885-ben hozott új ügyrend a festmények mellett szoborportrék készíttetését is lehetővé tette. 1888-ban pedig már egyértelműen a kánonképzés igényével „a költészet díszcsarnokát” kívánták létrehozni a Kisfaludy Társaság termében.

Elsőként Jósika Miklós arcképe, Ábrányi Lajos festménye készült el, néhány év múlva pedig portrészoborra. 1894-ben, a születésének századik évfordulóján tartott ünnepség nyomán alakult meg az a bizottság (Beöthy Zsolt, Kozma Andor, Lévay Henrik), amely a szobor ügyét gondjaira vette. „Különösen Lévay Henrik főrend buzgólkodására hamarosan összegyűlt a szükséges összeg, s a szobor elkészítésére Jósikának egy brüsszeli arcképe után Stróbl Alajos vállalkozott”⁸ (III/208. kép). A szobor rövidesen elkészült, a gyűjtésből megmaradt 580 forintot pedig hozzátették a Kemény Zsigmond szobrára szánt összeghez.

Mind Ábrányi festménye, mind Stróbl szobra Jósikának „egy brüsszeli arcképe” alapján készült, de ezt az előképet nem tudjuk biztonságosan azonosítani.³ A szobor eltér Jósika ismert ábrázolásaitól, más személyiséget mutat. Eltér a „nemzetéért aggódó” magyar író szokásos, zsinóros atillát viselő képmásától is: itt egy világfit látunk, elegáns polgári öltözetben. Más az életút is, amit végigélt, és Stróbl ezt jól ragadta meg.

Jósika katonaként bejárta fél Európát. Eljött Párizsba és hosszabb időre Itáliába, ahol megismerte Dante, Petrarca, Tasso, Goldoni műveit, volt Padovában, Milánóban, Firenzében. Bécsben színházba, operába járt, nagy társasági életet élt. Sokat olvasott, nemcsak szépirodalmat, hanem Kantot és Leibnizet is. Jól tudott franciául, tanult spanyolul, eredetiben olvasta a Don Quijót. Az emigrációban írásából élt, széles baráti köre volt, kiterjedt levelezést folytatott. Kapcsolatai Magyarországgal nem szakadtak meg, de



III/208 ■ Stróbl Alajos: Báró Jósika Miklós, 8

tisztán látta az európai történelmi helyzetet, nem voltak illúziói. Hazatérni, megalkudni nem akart, viszont fontosnak tartotta, hogy regényei magyarul is megjelenjenek, természetesen álnéven.

Élettapasztalat, a külföld sokoldalú ismerete, világfiás modor, élénk szellem, az elegáns szalonok világa – ezek a fogalmak, amelyekkel Gyulai jellemezte őt. Ez érződik az enyhén hullámos hajú, dús szemöldökű, nagy bajuszos, idősödő férfi finoman idealizált arcában, a nézőtől elforduló, távolra irányuló tekintetében. Diszkrét távolságtartás, egy magasabb szellemi szféra sugallata, cseppnyi szomorúság, de mindenekelőtt méltóság fejeződik ki a portréban, mely egyike Stróbl legszebb férfiarcképeinek. Egyvalami azonban hiányzik az arcról: az a finom ironia, amelyet Jósika levelei olvasásakor oly élvezettel konstatálhatunk. Ezt azonban a Kisfaludy Társaság arcképcsarnoka nem viselte volna el.

■ STRÓBL ALAJOS: JÁSZAI MARI MÉDEA SZEREPÉBEN

Franz Grillparzer *Médea* című drámáját 1821-ben mutatta be a bécsi Burgtheater. Híres címszereplője volt Bécsben Charlotte Wolter (akit szintén egy szobrász, Victor Tilgner örökített meg ebben a szerepben), nálunk pedig Jászai Mari. „Nincs a földön, aki megközelítsen benne” – írta öntudatosan Jászai,³ és a mondat bár meghökkentő, alighanem igaz. Bécsi vendégszereplésének kirobbanó sikere volt, maga Wolter is elragadtatottan tapsolt neki, itthon pedig nem volt vetélytársa.

Grillparzer a klasszikus mitológiai történetből a modern lélektani dráma őst írt meg. „Az eredeti mitológiai értelmezés szerint még kívülről jövő végzetet Grillparzer az emberi lélekbe helyezi át [...] Médea és Iászón bukásában, a lelkek mélyén lakozó démonok felülkerekedésében Grillparzer a barokk életszemlélet és a romantikus világfájdalom jegyében kikerülhetetlen végzetet lát, amely az emberből magából, belülről támad.”³ Az emberi kiszolgáltatottságnak, lelki sebezhetőségnek és diszharmóniának ez az ábrázolása, a „bécsi kedélyesség” ellenében, majd meghatározó lesz a modern osztrák irodalomban és művészetben.

A darabot 1887. november 4-én mutatta be a Nemzeti Színház Jászai Mari főszereplésével, aki ezután még 30 évig (67 éves koráig!) játszotta azt különféle színházakban. Gyergyai Albert, aki már az idős Jászait látta Médeaként, elragadtatással írt róla. „A királylányban, a félelmes varázslónőben, a mindenütt idegen, magányos, csalódott, keserű és félreértett Médeában Jászai talán magát is játszhatta, s csodálatos szerepét a maga egyéni életével s érzelmeivel is színezhette [...] lélegzetfojtva figyeltük minden szavát, minden gesztusát [...] leginkább a Jasonnal való kegyetlen összeapásokban, és végül a búcsújelenetben, amely úgy, ahogy ő játszotta, végső összeomlás és fényes apoteózis volt egyszerre [...] borzongva olyasmit éreztünk, hogy egy villámsújtott szép fa, egy kitörni készülő vulkán megrendítő látványában van részünk, annyira felemelt,

megrázott és megtisztított minden nézőt Jászai teljes színpadi jelenléte.”³³ Jászai maga is az azonosulást emelte ki saját játékában: „Nekem a jelenet, a hatás sohasem volt cél. Az én *Medeám* és *Elektrám* azért volt szép és igaz, mert *fájt* nekem az ő haragiuk.”³ [Kiemelés az eredetiben.] Szerep és személyiség ritka szerencsés találkozása volt tehát Jászai Médeája, a színésznő portréja a szerepben tár el fel.

A portré előzményét Justh Zsigmond rendelte meg Stróbl Alajostól szenttornyai kastélyparkja részére, valószínűleg 1891-ben. Az író és a színésznőt mély barátság kapcsolta össze. Justh is-

III/209 ■ Stróbl Alajos: *Jászai Mari mint Elektra*, 8 .
A szenttornyai, egykori Justh-kastély parkja





III/210 ■ Jászai Mari *Médea* szerepében. Illusztráció a *Vasárnapi Ujság*b 1,

mertette meg Jászaival Ibsent és Baudelaire-t, játékaért rajongott, tanulmányt írt róla,³ kastélyának parkjában pedig festőien megkomponált környezetben helyezte el a szobrát. „A parkban néhány csinos részlet, a házhoz közel a Strobl pergola [...], itt egy angol festő barátom terve szerint ültetett s hangulatban Böcklinre emlékeztető facsoport: nyírfák, gömb eperfák, olajfák; alatta egy kis olajerdő, a melyet egy californiai cyprusoktól beárnnyalt alé szel át s tovább thuják sötét árnyai és bignonia guirlandokkal kirajzolt Haemisciculus ezelőtt Jászai Mari mellszobra Strobl-tól s mint e részlet háttere egy régi bálvány és kőrisfa erdő.”³⁶

Stróbl nagyon kedvelte Justh Zsigmondot. Portréját 1890-ben mintázta meg, és a mes-

teriskola átri mában berendezett „szalonban tartotta. Többször járt Szenttornyán is. A Jászai-szobor agyagmodellje 1891 tavaszán már készült, de Elektraként. „Egy pár portrait most készül agyagban: Elektra (Jászai Mari), Diana (Lónyay Margit grófnő)” – írta Pekár Gyula,³ aki ekkor éppen modellt ült Toldi alakjához, de hamar elunta, és Stróbl végül mást keresett helyette. Szophoklész *Elektrájának* bemutatója Jászaival 1890. december 30-án volt a Nemzeti Színházban. Justh ez tán rendelhette meg Jászai portréját Elektra szerepében. A szobor sóskúti mészkőből készült, és 1892. június 11-én avatták fel Jászai jelenlétében a szenttornyai parkban³⁸ (III/209. kép).

Jászainak Médea mellett Szophoklész Elektrája volt a másik nagy szerepe. Ő maga is egyenrangúaknak tekintette ezeket és a saját játékát bennük. Justhhoz viszont Elektra állt közelebb. Jászairól írt cikkében kifejti, hogy korának két nagy színésznője közül Sarah Bernhardt a modern, Jászai a klasszikus szerepekben a legnagyobb. Jászai alakításán keresztül az ókor szellemisége érezhető meg, „s ez teszi őt [...] Európa legkiválóbb tragikájává”.³

A szenttornyai park szobra, „Jászai Mari mint Elektra”, ma már nincs meg, csak egy, Justh albumába beragasztott halvány fotó mutatja, hogy milyen volt. A kőszobor összefogott formálású vállkép, a ruha alig jelzett. Magas talapzatra helyezett lépcsős plintoszon áll, a fotón ma már olvashatatlan felirat nyilván ELEKTRA volt. A kisé félreforduló fej, az arc, a lefelé tekintő szem szinte olyan, mint a Médea-szobron, de kevésbé eleven, ami a kő anyagából is adódhat. A kompozíció, a test kivágata konvencionálisabb, a haj elrendezése, az előrebukó szalaggal szimmetriára törekszik, ez statikussá teszi, visszafogja a fejmozdulatot. Amennyire a fotó alapján megítélhető, éppen a lélek zaklatottsága hiányzik a szoborból. Valószínű, hogy Stróbl maga sem volt elégedett vele, ezért mintázta meg Jászeit még egyszer, más kompozícióban, más szerepben és szenvedélyesebb felfogásban, aminek a bronz anyaga felelt meg jobban.

„A fejem sem szép. Stróbl Alajos, aki a fejemet formázta, azt mondta rólam az első találkozás után: »Csúnya szépség«. Igazán szép csak a szám, a homlokom túlságosan magas és széles, a szemem apró, zöldesbarna, az állam furcsán gömbölyű, szinte gyermekes. De a színpadon akkorára tágítom a szemem, amekkorára akarom (III/210. kép).

A *Médea*-szobor gesztusok és kellékek nélküli mellkép. A színdarab korára csak a ruhát a vállon összekapcsoló fibula utal, és a hajpánt, ami éppen csak összetartja a zilált hajat. Nincs benne semmi antikizálás. Jászai haja felfelé fésült, ezáltal megnyújtja a fejet, középen a homlokába hullik, így részben takarja a „túlságosan magas és széles” homlokot. Szája szépen ívelt és hangsúlyos, az álla valóban „gömbölyű, szinte gyermekes”, van benne valami esendő. Stróbl lemond arról, hogy karakteresebbé tegye, az arcot csak egy kicsit idealizálja, éppen annyira, hogy eloldja a naturálistól. A ruha sem korhű, csak valamilyen ráncolt, gyűrt drapéria, amelybe féloldalt beleolvad a színésznő előrehulló, hosszú haja.

Az emelt fej kissé félrefordult, lefelé tekint (III/211. kép). A szobrásznak ebbe az egyszerű gesztusba kellett belesűrítene a lezajlott drámát, a „végső összeomlást” és „fényes apoteózist”. Jászai arcán nyugalom van, fájdalom és megvetés. Ha a fej bal oldalát nézzük, megnyugvást, valamilyen fenséges beletörődést érzünk rajta. Ha a főnézet felől közel megyünk a portréhoz, és belenézünk a félig lehunyt szemekbe, megérezzük, hogy tekintetében a megszenvedettség mindentudásával az egész világot veti meg.

Médea, a „villámsujtott szép fa”, a „kitörni készülő vulkán” a ruharedőkben, a szobor faktú-



III/211 ■ Stróbl Alajos: Jászai Mari *Médea* szerepében, 8 3

rájában nyilvánul meg. Az arc felületét simára mintázta Stróbl. Sima a nyak is, de apró ráncok futnak rajta, a bőr a kulcscsonttól kezdve lesz rücskösebb, izgatott felület. Ez megy át a ruha durván mintázott, amorf tépettségébe. Ha néhány lépés távolságból nézzük a szobrot, ráérezzük a portré valóságos kompozíciójára: ahogy a nyugodt és méltóságteljes fejet közrefogja a feltornyozott, zilált haj, és a tépett, szaggatott felületű ruha tömege. Távolról ez a tömeg a meghatározó, önálló életet él, uralja a szobrot. Ez az indulatos expresszivitás idegen volt Justhtól, de szobrászt és modelljét éppen ez kapcsolta össze.

■ ZALA GYÖRGY: SZEMERE HENRICA PORTRÉJA

Szemere Attiláné Moravitz Henriette jómódú bécsi család tagja volt. 1891 körül kötött házasságot Magyarország második alkotmányos miniszterelnöke, Szemere Bertalan párizsi emigráció alatt született fiával. ³ Férjét – politikai karrierje és új-

ságírói pályája mellett – elsősorban a keleti művészetek szakértőjeként tartjuk számon. Távolkeleti gyűjteménye főként népművészeti tárgyakból épült fel, darabjai ma a Hopp Ferenc Kelet-ázsiai Művészeti Múzeum és a miskolci Herman Ottó

Múzeum anyagát gazdagítják. Politikai tevékenysége Miskolchoz kötődött, 1896–1901 között a város egyik képviselőjeként volt jelen a parlamentben. Hírlapíróként dolgozott, de színdarab írására is tett kísérleteket. A kritikus életben betöltött szerepének jelentőségét jelzi, hogy képzőművész barátai mellett jó kapcsolatot ápolt Mikszáth Kálmánnal is, 1905-ben bekövetkezett halálakor pedig Ady Endre írt róla nekrológot.

Szemere Attila művészetekre fogékony kultúremberként igyekezett szép dolgokkal körülvenni magát. Erre nem csupán orientalisztikai vonatkozású gyűjteménye, de a hagyatékban fennmaradt képzőművészeti alkotások is tanúbizonyságként szolgálnak. Szemere szoborképmását a millennium évében rendelte meg Zala Györgytől, előkelő polgári otthonuk díszéül. Szemere Henrica portréja a szecessziós női képmások egyik kiemelkedő darabja (III/212. kép). Az érzékeny megfogalmazású márványportré bensőséges hatású. A távolba révedő nőalak lágy, összefogott formákból felépülő arcvonásait finoman keretezi a jelzésszerűen alakított hajzat és ruházat. A rusztikus felületi megmunkálással lezárt büszt alulról akantuszlevelekkel díszített faragványban végződik, melynek felületét – csakúgy, mint a szobor többi részét – diszkrét, visszafogott színezés gazdagítja. A vékony, lazúros festés egyaránt jelen van a ruházaton, az arra színben rímelő szemboгарakon, a plasztikus és festői hatásokkal kialakított hajzaton, a rózsás ajkakon és arcon. A fehér márvány nőalakot elevenné tevő „pygmalioni pír” kiemelt jelentőséget ad a plasztikának, mivel a századfordulón készült színezett márványszobrok között nem ismerünk olyan hazai alkotást, amely ilyen kiváló minőségben őrizte volna meg eredeti koloritját.

A polikróm kőszobrászat a 19. században éledt újjá Európában, amikor az új régészeti eredményeknek köszönhetően napvilágot látott az a felfedezés, miszerint a reneszánsz idején megtalált és mintaként követett, fehérre kopott antik márványszobrokat egykor színes festés gazdagította. A festetlen szobor egyeduralma ezáltal megkérdőjeleződött.

A század második felére a modern szobrászatban is elfogadottá vált a polikrómia, mely egy-egy jelentős, az új régészeti eredményekre reflektáló plasztikai kísérlet formájában öltött testet.⁴⁶ A 19. század végén már a hazai tárlatokon is szerepeltek színes szobrok, majd 1902-től – az osztrák Max Klinger emblemikus Beethoven-émlékművének hatására – a művészeti irodalom is foglalkozni kezdett a polikróm szobrászat problémájával.

Zala György női portréjának kitüntetett szerepét növeli, hogy fennmaradt művészi kivitelű, márványból faragott posztamense is. Szobor és posztamens – avagy talapzat – állandóan változó viszonya a művészettörténet érdekes kérdésköre. Hol kezdődik és hol ér véget a szobor? Csupán a szobrászati eljárással előállított figurális plasztika, vagy annak közvetlen művészi környezete is részét képezi a műalkotásnak? Egyes korszakokban az emelvény kiemelő szerepe, máskor a talapzat szándékos elhagyása volt az a művészeti megoldás, amely meghatározta a szobor és a szemlélő viszonyát. A cél a plasztikát áttemelni a művészet szférájába, vagy épp ellenkezőleg, lebontani a művi és a hétköznapi közeg közötti szakadékot anélkül, hogy a piedesztál részét képezné magának a műalkotásnak. A Gesamtkunstwerk szellemében alkotó szecesszió idején azonban az iparművészet – így a bútorművészet és a díszítő szobrászat is – a magasművészet státuszába emelkedett, és a klasszikus képzőművészeti műfajokkal karöltve hozott létre összművészeti alkotásokat. E művek esetében megszűnt a részek közti hierarchia, és az ornamentális díszítések a figurális szobrászati munkákkal csaknem egyenrangú esztétikai adottságokként érvényesülhettek.

A századfordulós magyar szobrászatban is ismert néhány olyan szobormű, melyhez stílusban illeszkedő, egyedi szecessziós posztamens készült. A fennmaradt plasztikai alkotással ellentétben azonban a vele egykor szerves egységet képező dekoratív piedesztál ma többnyire csak korabeli fényképfelvételekről ismeretes.⁴⁸ A



III/213 ■ Karlovsky Bertalan: *zemere Henrica*, 8

György márványbüsztyjének posztamense szerencsés módon a hozzá tartozó műtárggyal együtt került közgyűjteményébe, megőrizve ezzel a dekoratív színezett női portré és a bécsi szecessziós építészetből ismert kompozíciós sémákat magán viselő emelvény eredeti esztétikai egységét.

A szobormű múzeumba kerülésének körülményei ismeretlenek. Szemere Henrica férje halálának 25. évfordulója alkalmából, 1930-ban adományozta a Szemere család hagyatékának egy jelentős részét Miskolc városának: iparművészeti tárgyakat, írásos dokumentumokat, képzőművészeti alkotásokat, köztük Karlovsky Bertalan Szemere Attilát ábrázoló festményét és a család által készített halotti maszkot. A feleségről készített portrék azonban nem szerepelnek az ekkor gyűjteménybe vett műtárgyak között. A Zala-féle plasztika és Karlovsky Szemere Henricát ábrázoló, 1895-ös olajfestménye (III/213. kép) valószínűleg később, az özvegy 1942-ben bekövetkezett halála után kerülhetett a múzeum tulajdonába. A két alkotás az eltérő műfaji sajátosságok ellenére is szoros rokonságot mutat,



III/212 ■ Zala György: *zemere Henrica* portréja, 1896

s ez a kapcsolódási pont adhat választ a szobor-mű esetében alkalmazott stiláris jegyek megválasztásának miéértére is. Az újdonságokra nyitott, mégis viszonylag egységes életművet maga mögött hagyó Zala György művészetében ugyanis csupán egy kisebb – főként női portrékra és épületdekorációs munkákra korlátozódó – szecesszió irányába tett kitérőről beszélhetünk. Tekintve hogy a két művész már müncheni tanuló éveiktől, az 1880-as évek elejétől jó barátságot

ápolott egymással, valószínű, hogy a megrendelői iránymutatások mellett Zala számára barátja alkotása is inspirációs forrást jelentett. Ily módon Szemere Henrica két portréja – melyeket ma egymás mellett mutat be a miskolci múzeum állandó kiállítása – párdarabként értelmezhető. Különleges műtárgyegyüttest alkotnak, mely nem csupán ábrázoltjknak, de az alkotók barátságának és művészetük alkalomszerű találkozásának is őrzi az emlékét.

■ ARCKÉPEK A MAGÁNÉLET KÖRÉBŐL

A nemzeti gondolat jegyében készült, közéleti-politikai reprezentációt szolgáló arcképekkel párhuzamosan a portré régi akadémiai műfaja a Bildungsbürgertum erősödő öntudatából és a személyiség feltétlen tiszteletéből merítve nyert funkcionális megújulást. Az „emlékállítás” régi óhaja a századközép után a

III/214 ■ Székely Bertalan: *Rosti Pál portréja*, 1862–1864



társadalom minden addiginál szélesebb rétegeit hatotta át: a polgárosodó elit önmagát, saját eszményképeit szűkebb életvilágának mindennapjaiban, meghitt környezetében is viszont kívánta látni.

Barátját és pártfogóját, Rosti Pált Székely Bertalan a földrajztudós közép- és dél-amerikai útja után örököltette meg (III/214. kép). Az ábrázoltat otthona dolgozósarkának kellékei között megjelenítő kompozíció a művészi pályakép egy fontos szakaszának nyitánya és egyben dokumentuma: Münchenből való hazatérése után (1862) ugyanis Székely magánjellegű arcképmegrendelések egész sorában reménykedett. „De ezen ígéret nem váltott be. Azonban Rosti Pál érdeklődése folytán mégis kaptam egynéhányat” – utal életrajzi feljegyzéseiben Székely a kezdet nehézségeire. Az ábrázolt egzisztenciáját és jellemét egyszerre megragadó kép a portretista Székely korai sikereit idézi: az első modern magyar művészarcmasként számon tartott *Önarcképének* (1860) korán felismert és korai elismerést is hozó, átütő erejét.

Új korszakát élte a portré a művészotthonok bensőséges világában is. A magánportrék egyik nagymestere Lotz Károly volt, aki keveset dolgozott megrendelésre. Hivatalos portrét Trefort Ágoston kultuszminiszterén (1882), elkötelezett támogatóján kívül úgy tűnik, nem is vállalt. Az ünnepelt falképfestő pihenésül, feltöltődésül ismerőseit és családtagjait festette meg, közülük is elsősorban nőket. *Kornélia fekete ruhában* (1895, III/215. kép) című alkotása az Országházba készülők freskók tervezésével azonos időben készült. A közönség az Or-

szágos Magyar Képzőművészeti Társulat új műcsarnokának millenniumi megnyitóján láthatta először, ahol állami nagy aranyéremre érdemesítették. Keleti Gusztáv szerint a kép „felölő congenialitást mutat a legmodernebb angol arcképfestők termékeivel”.³ Foltyszerűen elterülő, fekete ruhájában a modell színes kárpitok, tarka szőnyegek sűrű mintázataiból, már a szecessziót megelőlegező dekorativitással magasodik elénk; feje fölött a fali tükör mintegy glóriaként ragyog. Kisebbik mostohalányát és legszebb modelljét Lotz nemcsak a portré hagyományos műfajában idézte meg gyakran: játékos művészi gestussal az ő vonásait kölcsönözte egy rokokó modorban saját kezűleg készített, otthoni vitrin kazettáin (1890 körül) a tavaszi tájban hódolóival enyelgő „pásztorlánykának” is.

Művész és modellje bensőséges összetartozására további példa is van a magyar festészet csúcsteljesítményei között. Az inkább tájfestő Szinyei Merse Pál *Lilaruhás nő* címet viselő portréján (III/216. kép) a szépséges fiatal hitves alakja a pillanatnyi látvány „atmoszférikus mulandóságánál” tartósabb, azaz klasszikus felfogású és „műtermi komolyságú”

III/215 ■
Lotz Károly:
Lotz Kornélia
fekete ruhában,
8



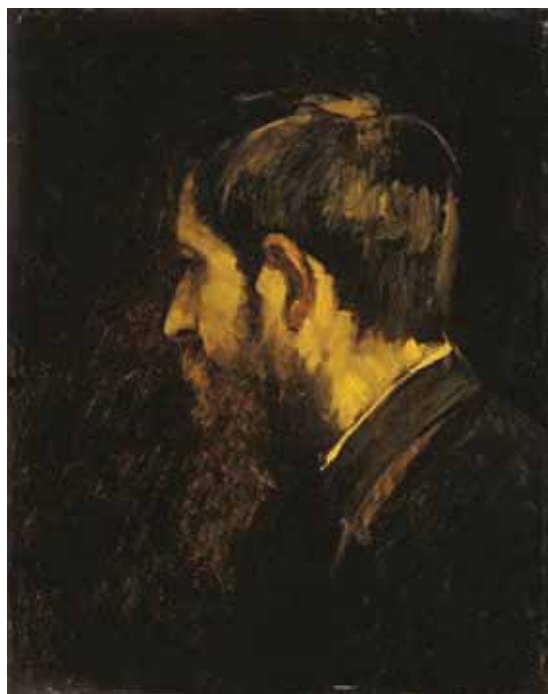
III/216 ■ Szinyei Merse Pál: *Lilaruhás nő*, 8



emléket kapott; széles körű befogadástörténete napjainkban is zajlik.⁵⁶ Hasonlóan meghitt ábrázolás a művész Rózsi nevű leányának erdei tájba komponált, üde arcképe (III/217. kép).

Székely Bertalannak *A Nő élete* sorozatát (II/103. kép) követő, környezete nőtagjait, kedvelt modelljeit ábrázoló arcképei ugyancsak a műfaj jelesei közé tartoznak. A modellek vörös kolorittal hangsúlyozott, romantikus érzékisége új, izgalmas vonás a magyar festészetben.⁸ Székely erős és önálló festői tehetség; érett stílusában közvetlen művészettörténeti előképek, mintaképek, illetve kortársi hatások aligha megtalálhatók.

A második századvégi nagyság Munkácsy Mihály, akinek Paál Lászlóról (III/218. kép) készített képmása hasonlóképp a magyar portrékincsek közé tartozik. Megkapó egyszerűségű és természetességű „barátságkép” ez, mellyel alkotója a hányatott sorsú festőzeninek adózott. Bár Munkácsy egyéb ismert arcképei is hatásosak, e mű érzékenységét egyik sem múlja felül.

III/217 ■ Szinyei Merse Pál: *Rózsi, a művész leánya*, 8III/218 ■ Munkácsy Mihály: *Paál László portréja*, 8

■ LOTZ KÁROLY: KORNÉLIA RUBENS-KOSZTÜMBEN

Lotz Károly, aki az 1870–1880-as évtizedekben leginkább fresk megbízatásokat teljesített, az 1890-es évektől kezdve fordult intenzívebben a portréfestészet felé. Legkedveltebb és leggyakoribb modellje fogadott lánya, Kornélia volt. Rokoni kapcsolatai révén Lotz kisgyermekkorától kezdve ismerte és szerette a nála 42 évvel fiatalabb Kornéliát, akit külföldi útjaira is magával vitt, s akire az idők múlásával egyre féltékenyebb is lett. Kornélia azonban megígérte, hogy amíg apja él, ő mellette marad, s férjhezmenetelre addig nem gondol.

Kornéliáról több reprezentatív portré is készült az 1900 körüli években (*Kornélia fekete ruhában* – III/215. kép –, *Kornélia fehér ruhában*), de ő volt a modellje a *Fürdő után* című, életnagyságú aktkompozíciónak, és az ő arcvonásait ismerjük fel a Lotz-freskók múzsái és istenői között, vagy a kihívóan érzéki bacchánsnőkompozíciókon is.

Kornélia Rubens-kosztümös képmása (III/219. kép) a magyar késői historizmus egyik legizgalmasabb portréja. A 17. századi magyarországi kultusza több forrásból is táplálkozott. Az egyik ilyen forrást a 17. században kiteljesedő reprezentatív udvari és állami portré újjászületése jelentette. A 19. századi új arisztokrácia, a sorra nemesített bankárok, üzletemberek, gyárosok, sőt művészek hivatalos arcképei ennek a portréfestészetnek az ikonográfiai mintáit követik. Mindebből következett a Rubens által megformált festőfejedelem-attitűd újjáéledése is. A sok növendéket vonzó, nagy művészeti akadémiai híres München vagy Bécs mind megtegmentették az ő „művészfejedelmeiket” Franz von Lenbach és Hans Makart személyében. Makart hatása azonban külön is szót érdemel. Az osztrák császári pár, Ferenc József és Erzsébet 1879-es ezüstlakodalmát Bécs városa hatalmas kosztü-



III/219 ■ Lotz Károly: *Kornélia Rubens-kosztümben*, 1890 körül

mös felvonulással (Festzug) ünnepelte meg. A 14 ezer főt megmozgató látványosság terveit Hans Makart készítette, s rögzítette 35 nagy méretű festményen. A kereskedelem, ipar ágazatainak képviselőit reneszánsz kosztümökbe öltöztette, míg a bécsi művészvilág képviselői Rubens korát idéző viseletekben vettek részt a díszmenetben. Ennek hatása, összegződve Makart egyébként is divatot teremtő és ízlést formáló művészetével, a korabeli Budapestre is elért, s ez különösen Benczúr és Lotz portréin érzékelhető. Kornélia portréja ennek a „makartizmus”-nak az egyik legsebb példája a magyar festészetben. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Makart női portréi sosem tartanak szemkontaktust a nézővel. Az ő modelljei mint egy áruházi katalógus személytelen figurái jelennek meg a káprázatosan pazar makarti miliőben. Szinte nem is eleven személyiségek ők, hanem a szépség és az általuk meg-

formált divat tárgyai. A századforduló magyar festészetéből hiányoznak ezek a magányos, elidegenedett szépasszonyok. Benczúr és Lotz női modelljei bármilyen szerepet játszanak is, bármilyen kosztümöt öltenek is, mindig megmaradnak hétköznapi, hús-vér embernek. Bizonyos értelemben azt is mondhatjuk, hogy modernségük nem a személytelenségükben, hanem vállalt individualitásukban mutatkozik meg.

Lotz Károly Kornélia-portréin – különösen az egész sorozatot tekintve – a sokféle szerepben, dámaként, dívaként, csábító szépségként, a vágy pusztá érzéki tárgyaként is megjelenő, sokoldalú műzsát látjuk, a századforduló modern nő ideáljának megtestesítőjét. A Kornélia-portrék varázsa épp abból adódik, hogy a régies, historizáló miliőn is átsugárzik az a modern, önálló női személyiség, amely már a 20. század nagy nőtípusait előlegezi meg.

■ A ZSÁNERFESTÉS ZET ÉS VÁLTOZATAI

A több évszázados múlra visszatekintő zsáner műfajának különféle típusai – népi, polgári, udvari – a legtöbb korszakban sajátos alfajokra bomlottak, ami szinte mindenkor a társadalom tapasztalati közegének rétegződéseire utaló reflexió. A zsánerkép hol allegorikus tartalmú, erkölcsi mondanivalót is közvetíteni képes, hol pedig pusztán leíró szándékú, a mindennapi élet eseményeit megjelenítő műfaj.⁶⁰ A 19. század második felére, mi tána megerősödött polgárság kulturális igényeit is folyamatosan kiszolgálta, inkább irodalmi/narratív, anekdotikus kicsengésű műveket hozott létre. Jól tükrözi ezt a zsánerképek sajtóbeli bemutatásának módja. A *Vasárnapi Ujság* hasábjain például 1 kész történeteket kreáltak a szerkesztők által kiválasztott műalkotások köré, nem ritkán párbeszédek adva a jelenetek szereplőinek szájába, vagyis mintegy „funkcionalizálva”, láthatóvá téve a kompozíciót. Ezek a zsánerképek rendszerint a mindennapi életből vett jelenetekből közvetlenül vett városi vagy

népies témájú szűzsék voltak, amelyek „elbeszélhetőségükben” nem különböztek egymástól: egy-egy kitalált vagy valós történet illusztrációiként kaptak művészi formát.

A 19. század második felében, a nagy kiállítások beindulásával és az európai műpiac hallatlan fel lendülésének köszönhetően, rendkívül megnőtt a kereslet a könnyen befogadható zsánerképek iránt, amelyek a tömegek gyönyörködtetés és szórakoztatás iránti igényét is képesek voltak kielégíteni. E művek stílári szempontból még mindenképpen az akadémiai festészeti hagyományt követték; alkotóik a 19. század második felében jórészt a nagy képzőművészeti akadémiákról kerültek ki, megfelelő képzettséggel. E keretek szétfeszítése, a hagyományos módszerek új szempontú – például fotográfiai alapú – megközelítése, olykor esetlegesen merőben új festői megoldások keresése a zsáner műfajában is bekövetkezik majd. Az alapos mesterségbeli tudás követelménye azonban, amely a kor akadémiai beágyazottságának köszönhetően szinte minden mű sajátja volt ekkor, nehezen engedte az újítást.



III/220 ■ Böhm Pál: *Cigánycsalád*, 1875 körül

III/221 ■ Deák-Ébner Lajos: *Est a Tiszán*, 88





III/222 ■ Deák-Ébner Lajos: *Nászmenet*, 888

III/223 ■ Hollósy Simon: *Kocsmában mulatozók*, 888



A műfaj típusainak számbavétele rendkívül változatos összképet eredményez. A zsánerképek preferált típusának tekinthető népiétképet rendkívül nagy számban művelték: a magyar művészek mindig is előszeretettel örökítették meg nemcsak a hazai vidéki élet látványos jeleneteit, hanem speciálisan egy bizonyos népcsoport, jellemzően a ci-

III/224 ■ Csók István: *Szénagyűjtők*, 8



gányok életének mozzanatait is. Ezekkel különös népszerűsége Böhm Pál (*Cigánycsalád*, 1975 körül, III/220. kép) tett szert. Az 1870-es évektől elsősorban Deák-Ébner Lajos munkássága kötődött erősen a népi zsáner műfajához (III/221., III/222. kép). A következő évtizedtől a Münchenben tanuló Hollósy Simon és Csók István már a sajátosan magyar életkörülmények és motívumok kifejezési lehetőségeit is tudatosan keresték (Hollósy Simon: *Tengerihántás* 1885, III/351. kép; *Kocsmában mulatozók*, 1888, III/223. kép; Csók István: *Szénagyűjtők*, 1890, III/224. kép).

A korábban polgári, ebben az időben inkább városinak nevezhető életképek legalább olyan nagy csoportot alkotnak, mint a népeletképek. Tematikus szempontból rendkívül változatosak: a városi helyszínek sokaságát vonultatják fel az utcai látképektől kezdve a különböző zárt terekben, szalokban lejátszódó jelenetekig. A történeti festészet nagy korszakának lecsengéseként ugyanakkor a rokokó korszak és stílus udvari, gálans jeleneteinek felelevenítéseként számos művész festett történeti-anekdotikus témájú zsánert, amelyek legtöbbször intim, nem ritkán pajzán hangulata voyeurisztikus igényeket is kielégített. Ezen túlmenően ez a típus a pompás enteriőrök, drapériák visszaadásával kiváló lehetőséget nyújtott a művészeknek bravúros technikai tudásuk bemutatására is. Több magyar festő munkásságában is felbukkannak ilyen típusú életképek, így Kardos Gyula mellett például Szinyei Merse Pál, Benczúr Gyula, Lotz Károly az 1870–1890-es években több pompaszánert, Árkádia-reminiszcenciát, szerelemkertet is festett.⁶¹

A bravúrfestészet látványos eszközkészletének terjedése jellemző volt a zsánerképek egy teljesen újonnan kialakult típusára is: az orientális életképekre.⁶² A 18. századtól a 19. század elejéig intenzíven zajló itáliai utazások után a művészek egyre egzotikusabb célokat keresve, egyre távolabbra utaztak. Így jutottak el elsősorban Egyiptomba, illetve Észak-Afrika más vidékeire, koronként más-más motivációval. A motívumkereső utak festői hozadékaként az erőteljes napfény különböző effektusai, a formákat felbontó és újrarendező, a színeket átalakító természeti adottságok rendkívül vonzották a művészeket. Az orientális vidékek, városok, embe-

rek, események hangulata, a különleges miliő, ötvözve az európai szemnek szokatlan fényviszonyokkal, megteremtette és megszilárdította ezt a zsánertípust. Az orientalista életkép általában nem alkalmi kirándulást jelentett egy-egy festő életpályáján, hanem végleges elköteleződést. Nagyobb társadalmi kontextusban ez a jelenség erőteljes divatjelenségnek, sőt a század vége felé az egyre növekvő expanziós törekvések megnyilvánulásának tekinthető. Ám éppen divatjellege és aktuálpolitikai kötődése miatt egy idő után az orientalista életkép gyorsan múló értékű, műpiaci termékévé vált. A magyar festők közül Tornai Gyula egész életműve az orientális téma jegyében alakult, de Eisenhut Ferenc több festménye is idesorolható (*Rabszolga-kereskedés*, 1888; *Kakasviadal*, 1894, III/225. kép). Eisenhut művei egzotikus témájukon kívül óriási méreteikkel is fokozták a tárgykör iránti érdeklődést (III/226. kép).

A realizmus tendenciáinak köszönhetően vált egyre népszerűbbé egy új életképtípus: a kritikai hangú zsáner, amely rendszerint a társadalom szociális jellegű problémáira reagál. A Courbet által realistának nevezett irányzat elsősorban tartalmi szempontból jelentette a kortársi valóság szépítés nélküli bemutatását, a „szegényember-miliő” tematikáját, a drámai feszültségű jellem- és cselekményábrázolást. Az ún. düsseldorfi iskola ennek a festésmódnak vált egyik legfontosabb centrumává: a helyi akadémián szabad tárgyválasztást követelő festőcsoportosulás zsánerképei sokak számá-

III/225 ■ Eisenhut Ferenc: *Kakasviadal*, 8



III/226 ■ Eisenhut Ferenc: *Egy álom*, 8III/227 ■ Pataky László: *Vallatás*, 8

ra szolgáltak példaképül,⁶³ így Munkácsy Mihály első, nagy visszhangot kiváltó műve, a *iralomház* (II/100. kép) is a düsseldorfi iskola legismertebb mestereinek, elsősorban Ludwig Knausnak a hatása alatt készült. Párizsi bemutatását követően a festmény nagy sikert aratott, s Munkácsyt korának legismertebb festői közé emelte. A zsáner műfajának kritikai vonulatához sorolhatók azok a művészek is, akik egyben Munkácsy követőinek mondhatók. Stílus szempontból azonban alapvető különbség mesterükhöz képest, hogy a sötét színek alkalmazása helyett ők a Párizsból induló, aláfestés nélküli, gyöngyházás felületet alkalmazva törekedtek drámai hatásra, ahogyan Pataky László (*Vallatás*, 1897, III/227. kép) vagy Baditz Ottó (*Angyalcsináló*, 1884–1885, III/228. kép; *Kihallgatás*, 8 , III/229. kép). De az elesettek világát idézi meg Révész Imre, Aggházy Gyula, Bihari Sándor vagy Pap Henrik is (*Üres a bölcső*, 1892, III/230. kép). A kritikai zsánerhez tartozhatnak egyes városi életképek is, amelyek szintén szociális jellegű problémákat érintenek, rendszerint kommentár nélkül (Csók István: *A cselédszerzőnél*, 1891, III/231. kép; *Árvák*, 8).

A kritikai zsáneren belül önálló csoportot alkotnak a munkás-, illetve munkaábrázolások. Millet monumentális karakterű, földművelő parasztokat megörökítő kompozíciói nyomán alakultak ki ezek a rendszerint már méreteikkel is komoly hatásra törekedő művek, amelyek az újfajta természetábrázolást szociális töltetű témákkal kapcsolták össze. A kritikai zsáner a 19. század végi európai festészet egyik legelterjedtebb képtípusa volt, amely szinte minden országban meghonosodott; a magyar művészek közül Pataky László (*Krumpliszüret*, 8 , III/232. kép) vagy Poll Hugó munkásságában találkozhatunk ilyenféle kompozíciókkal. Poll Hugó a monumentális műveit nem ritkán pasztellben készítette el, amelynek lágy felületei, ugyanakkor sajátos kontúrjai nagyon erős hangulatot kölcsönöznek a műveknek (*Kukoricakapálás*, 1900 körül, III/233. kép). A vidéki munka ábrázolásai mellett ekkor jelentek meg ennek kimondottan urbánus változatai, a gyári munkát bemutató ábrázolások. Ez a legkevésbé sem festői téma jellemzően Adolph von Menzel révén talált utat a hazai vásznakhoz, akinek a szemében nem létezett olyan motívum, amely ne lett



III/228 ■ Baditz Ottó: *Angyalcsináló*, 88 88



III/229 ■ Baditz Ottó: *Kihallgatás*, 8



III/230 ■ Pap Henrik: *Üres a bölcső*, 8



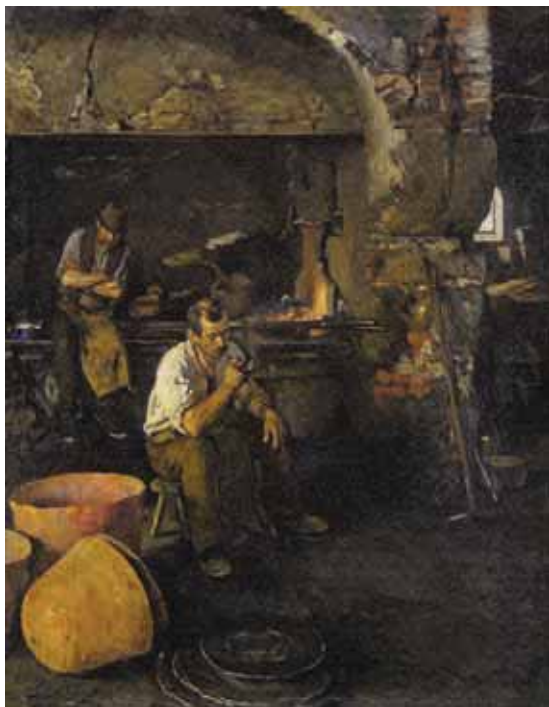
III/231 ■ Csók István: *A cselédszerzőnél*, 8

III/232 ■ Pataky László: *Krumpliszüret*, 8



III/233 ■ Poll Hugó: *Kukoricakapálás*, 1900 körül





III/234 ■ Skuteczky Döme: Öntödében, 1880-as évek

volna megörökítésre méltó.⁶⁴ A gyári munka ábrázolása kezdetben inkább érdekességként, látványosan új kompozíciós struktúrák megjelenéseként működött, a kritikai töltés később csatlakozott az újszerű formához. A magyar művészek közül elsősorban Skuteczky Döme ilyen témájú képei emelkednek ki (*Öntödében*, 1880-as évek, III/234. kép). Van példa a munka drámai ábrázolására is, amikor a művész szinte riportázsszerű tolmácsolásban közvetít. Ilyen Feszty Árpád *Bányaszerencsétlenség* című óriásvászna, amelynek keletkezéstörténetéről maga a nagy témát kereső, fiatal festő nyilatkozott levélformában a Bécsben megjelenő *Allgemeine Kunstchronik*nak (III/235. kép). A sokalakos jelenet a Nagybánya környéki kereszthegyi táró bejáratánál villantja fel az iparosodásnak a karizmatikus vidékre vetülő, civilizációs átkát, s ebből a *Vasárnapi Ujság* tudósítása szerint nem csupán egy „Munkácsy modorában festett genre-kép”, hanem akár állami vásárlásra is méltó remekmű vált.⁶⁵

III/235 ■ Feszty Árpád: Bányaszerencsétlenség, 88



Az eddigiektől teljesen különálló csoportot képeznek a korszak rendkívül nagyszámú vallásos kompozíciói, amelyek talán nem is az eredeti zsánerképi hagyományból táplálkozva jöttek létre, hanem a kor egyik társadalmi-szociális, sőt politikai jelenségére reflektáltak.⁶⁶ A Biblia, mint a történeti festészet egy sajátos forrása, a század utolsó évtizedeiben a protestáns és katolikus vallás szembenállásával párhuzamosan adott témát a művészeknek. A bibliai jelenetek azonban világnézettől és ideológiáktól függetlenül is kínálták a legváltozatosabb műfaji lehetőségeket: az oltárképektől kezdve az áhítat képein, a vallomások ábrázolásokon át a szimbolikus tartalmú művekig. Hagyományos típusú szentkép éppen úgy készült, mint szinte az azonosíthatatlanságig átértelmezett, szekularizált, profanizált ábrázolás. A vallásos tartalmú képek és az irányzat reprezentánsa Wilhelm Leibl *Három asszony a templomban* című műve (1878–1882, III/243. kép), amely csendes erőteljességével a

kor egyik legnagyobb hatású művévé vált. Mellette Fritz von Uhde kortárs alakokkal benépesített Krisztus-jeleneteiben (*Jézus tanítása a hegyen*, 1895 körül) nyilvánult meg az az átszellemült istenhít, amely más, közöttük magyar művészeket is hasonló emóciók kifejezésére ösztönzött (Zemplényi Tivadar: *Nagypéntek*, 1908, Poll Hugó: *Mi-
atyánk*, 88).

E nagyobb tematikus csoportok mellett számos kisebb, kevesebb képviselővel rendelkező zsánertípus is virágzott; ezek rendszerint olyan illusztratív jellegű művek, amelyeknek képzelt elbeszélése csatánál ér véget. Münchenben különösen sokféle altípussal találkozhatunk, mert a művészek zöme egy-egy alkalommal megengedte magának a kirándulást e területekre. A több ezer művet felvonultató nagy kiállításokon az életképek rendszerint túlsúlyban voltak. A műfaj népszerűsége ebben a korszakban sem a művészek, sem a közönség körében nem csökkent.

■ MUNKÁCSY MIHÁLY: SIRALOMHÁZ

Munkácsy Mihály Pesten Ligeti Antalnak, a Nemzeti Múzeum képtárőrének pártfogása mellett kezdte meg művészeti tanulmányait, amelyeket a bécsi Képzőművészeti Akadémián folytathatott. 1865-ben Bécsben találkozott először Ludwig Knaus művészetével: *Szemfényvesztő* című zsánerképének (1862) reprodukcióját látta egy műkereskedésben. Ligeti Antalnak írott levelében⁶⁷ részletesen beszámol arról a hatásról, amelyet a kép keltett benne. Ekkor határozza el, hogy tanulmányait Knaus mellett, Düsseldorfban akarja folytatni. A festményben Munkácsy a korszak érzelmekre ható, anekdotikus életképeinek kiemelkedő darabját látta. Ligeti Antal levelezéséből kiderül, hogy kapcsolatban állt a német művésszel, de fiatal tanítványát ekkor még éretlennek tartotta arra, hogy Knaus mellett dolgozzon, ezért előbb további akadémiai tanulmányokat javasolt neki.⁶⁸ Munkácsy Münchenben folytatta képzését, ám annak ellenére, hogy ebben az időszakban a bajor főváros volt a képzőművész hallgatók

legfontosabb úti célja, ő mindvégig csupán átmenetinek tartotta müncheni tartózkodását. 1868 őszen érkezett az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat ösztöndíjával Düsseldorfba.

A düsseldorfi akadémia lényegesen régebbi intézmény volt, mint például a müncheni, a fejedlem udvarának és az általa alapított akadémia-nak a története már több száz évre nyúlik vissza. Munkácsy odaérkezésekor az akadémia elnöke, Wilhelm von Schadow az oktatásban a hagyományokhoz mereven ragaszkodó elveket képviselt. A diákság, a düsseldorfi művészeti élet képviselői határozott szembe fordulásukkal tüntettek az akadémia és igazgatója ellen. A szembenállás többek között az 1848–1849-es alapokon létrejött Malkasten nevű festőtársaság megalapításában nyilvánult meg. Ez a társaság a század második felében mindvégig magába tömörítette az akadémiaival szembe forduló düsseldorfi művészeket, s a városban tanuló külföldi diákokat is befogadta. Megérkezése után Munkácsy is az egyetemi tagja



III/237 ■ Fotótanulmány
Munkácsy Mihály *iralomház* című
festményének bőrkötényes férfi
alakjához, 1868 körül



III/236 ■ Munkácsy Mihály: *iralomház*. Vázlat, 1869–1872

lett, s viszonylag tevékeny részt vállalt működésében.⁶⁹ A düsseldorfi iskola művészetének néhány alapvető jellemzője az akadémiai festészeti hagyományból táplálkozott. A történeti festészet nagy korszakát követően a düsseldorfiak munkásságában a század második felében inkább a különböző zsánertípusok kerültek előtérbe. Kompozícióik rendszerint több szereplőt mozgattak, az erőteljes jellemábrázolás az életkép valamenynyí típusára egyaránt jellemző volt. A sötét alapoásra felfestett művek fontos szervező eleme volt a fény-árnyék kontraszt. A paraszti zsánerek képek rendszerint anekdotikus megközelítésűek voltak, a sötét enteriőrökben több alak is helyet kapott. A „jelenetes kompozíciók” didaktik s megközelítése elsősorban a külsőségekre épített. A düsseldorfi zsánertestészet annyiban különbözött például Wilhelm Leibl és körének kortárs paraszti zsánereitől, hogy egyfelől nem próbálták az újabb festészeti látásmódokat beépíteni, másfelől a még régebbi hagyományok keresésével általánosabb érvényűvé tenni művészetüket. Az aka-

démizmussal szembeni, elvi ellenállás önmagáért foglalkoztatta őket, művészetükben ez nem jutott egyértelmű kifejezésre.

Munkácsy a düsseldorfi művészek közül Ludwig Knaust és Benjamin Vautier-t tartotta példaképének. A szakirodalomban eltérő vélemények léteznek azzal kapcsolatban, hogy Knaus tanítványául fogadta-e a magyar fiatalembert; az akadémiaira bizonyosan nem járt be, idejének nagy részét a Malkasten tagjainak társaságában töltötte, együtt festettek, dolgoztak, képezték magukat, így a közvetlen hatások semmiképpen sem zárhat k ki. na s korábban látott *Szemfényvesztője* mellett Vautier 1867-es *A falurossza* című, az anekdotikus, narratív sémát megtartó képét szokták a *iralomház* (II/100. kép) közvetlen előzményének tekinteni, noha Munkácsyt már 1865-ben foglalkoztatta a búsuló számkivetett figura megfestése – ekkor azonban inkább még a biedermeier életképek felől közelített a témához. Munkácsy a *iralomházhoz* több, egy-két szereplőt felvonultató előtanulmányt is festett, ezek

felfogása nem egységes; a kiérlelt kompozícióhoz nem vezet egyenes fejlődési vonal (III/236., III/237. kép). A kész mű elbeszélésének középontjában a számkivetett ember jelképesnek szánt figurája áll, a *Szemfényvesztő*höz hasonlóan számos alak veszi körül, akik valamilyen módon mind rá irányítják figyelmüket. Knausszal ellentétben azonban Munkácsy tragikus, pátosz-szal teli hangot ütött meg, s színpadias gesztusokkal hangsúlyozta a jelenet drámaiságát. Erőteljes festői eszközeinek: a széles ecsetvonásoknak, a sötét háttér és a világos színek kontrasztjának, valamint a kompozíció keresettségének köszönhetően a drámai hangulat már-már színpadiasá vált; a kép korabeli csodálói azonban éppen ezt az erős kifejezést értékelték a műben.

A festmény rendkívül nagy sikert aratott, 1870-ben aranyérmert nyert a párizsi Salonban, igen hamar vásárlóra talált és Amerikába került. Megítélése a magyar szakirodalomban az egyér-

telmű elutasítástól a lelkes hangú dicséretig terjed. A Munkácsy személyesen ismerő Malonyay Dezső és Lázár Béla³ a zseni nagysága előtt meghajolva írnak a műről Munkácsy ösztönös tehetségét magasztalva, míg a későbbi, már nagyobb történeti rálátással rendelkező Fülep Lajos vagy Genthon István objektívebb véleményt fogalmaznak meg. „A magyar festő elleste a düs-seldorfi vígjáték újszerű nyelvezetét és tragédiát írt azon. Ennek a súlyos ellentmondásnak a motívuma végighúzódik a további elemzéseken. Perneczky Géza Munkácsy-monográfiájában a művész tragédiáját alapvetően tájékozatlanságában, hovatovább műveletlenségében látja, amely egész pályájára rányomta bélyegét, és amelynek kiindulását a *iralomház* „elsietett szintézise”⁶ jelentette. Az utóbbi időben Munkácsy nagyvilágban szétszóródott műveinek összegyűjtése kelt feltűnést, amelyet kiállítások és kiadványok sora kísér.

■ CSÓK ISTVÁN: ÁRVÁK

Csók István egyik sikerképe volt, számos díjat nyert vele (III/238. kép).⁸ A festmény születésének történetét a festő két változatban is leírta. Münchener műtermébe, egy este az *Úrvacsoraszétosztás* modellje kopogtatott be édesanyjával. „Az anya és lánya az asztal mellé ültek. Kívülről valami különös kék fény, hasonló ahhoz, amit egy ízben Párizsban láttam, kezdett behatolni a műterem hármaskamrájába. A lámpa erősen megvilágította az anyát. Némileg halványabb fény esett a lányra, aki ezáltal még finomabbnak látszott. [...] úgy tűnt fel, mint valami túlvilági jelenség.” A látvány a festőt először romantikus-szimbolikus téma feldolgozására inspirálta, melyen a Bibliát olvasó anya előtt meghalt leánya fehér ruhás szelleme jelenik meg. Mint mindegyik szimbolikus tartalmú művét, Csók ezt is átfestette: az anyát az alvó lány figurájára cserélte, az összekulcsolt kézzel „merengő”, frontálisan ábrázolt

fiatal lány ruháját pedig feketére változtatta. „A kék szín azonban megmaradt. Egy másik visszaemlékezésében is főszerepet kap a műterem ablakán beáramló „kékes, violás szín” hangulata. „Kék színben fürdött minden”, s a gyászruhás modell itt is „túlvilági jelenségnek” hatott, ám az első leírással ellentétben az alkonyi fény az *Árvák* „vízióját” keltette fel benne.⁸

Festménye a müncheni, bécsi és magyar kortársakra jelentős hatást gyakorolt. Lámpavilágításos képek sora született, mint Réti István *Bohéme karácsony estje idegenben* című munkája (1893, III/239. kép). A müncheni kritika dicsérte a festőt a „barna szósz” elhagyásáért is. Réti a festmény „kobaltkék tónusát” „helyes természetlátásként” értékelte.⁸ A valósághoz hú árnyék a kortársak számára szokatlan volt, de ez csak egyik összetevője a kép újdonságának. Többről van szó, a kék színben magában rejlő hangulati és



III/238 ■ Csók István: *Árvák*, 8

szimbolikus tartalomnak a müncheni közegben szokatlan kiaknázásáról, a monokrómiában rejlő hatás kihasználásáról. Csók István, bár leírásaiban hangsúlyozta a valós élmény hatását, a szín szerepének felfokozásában megérezte a „víziós” jelleg kibontásának a lehetőségét is.

Festményén még a müncheni tanultságú magyar festők képein gyakran alkalmazott kompozícióból indult ki: az ablakból élesen vagy csak éppen beáramló természetes fény világítja meg a figurákat. Ezt a beállítást Hollósy Simontól (*Kocsmában mulatozók*, 1888, II/223. kép) Halmi Artúrig (*Vizsga után*, 1890) és Pap Henrikig (*-ból*, illetve *Boszniában* címen is, 1893, III/240. kép) sokan alkalmazták.

Pataky László *Virrasztás* című (1886) festményén a halott mellett pislákoló gyertyával szemben az ablakon át éles fénypázmák világítják meg a szobát, a rideg, részvétlen valóságra figyelmeztetve.⁸ Csók István más képén is felhasználta a kettős fényforrásból származó hatást (az ablakon beáramló reggeli fény és a sötét, csupán lámpával megvilágított sarok ellentétét) az *Árvák*kal azonos időben festett *Cselédközetítőnél* című festményén (1892).

Az *Árvák* című festményen a lámpa meleg fénye megvilágítja az alvó nőt és részben a frontálisan ábrázolt nőalak arcát, s fényfoltokat vet a finoman formált, kékes tónusú kézre is. Az alapvetően naturalista indíttatású festménynek újszerű-

sége nemcsak a lámpafény és a sötét szoba kontrasztjának a megörökítése, hanem a már említett, egységes kék tónus alkalmazása volt, amely beborítja a szereplőket és a szoba tárgyait. Felfedezte a világosság és a sötétség közötti, alkonyi „kék órában” rejlő festői lehetőséget, ahogy ez más, szimbolikus tartalmú művekben, így Max Klinger *A kék óra* című festményén (1890) megjelent.

Az egységes kék szín használatával Csók István új úton indul el. A kék nem lokálszín vagy reflex szerepben van jelen, hanem színes fátyolként, egységesen burkolja be a kép felszínét és hidegségével már önmagában is felidézi a gyász hangulatát. A festő eltávolodott a látványtól; a kék fényt független, az érzelmet, hangulatot kifejező eszközként használta, ahogy a szimbolisták a ködöt, a párat vagy a szintén igen kedvelt, titkot rejtő feketét, s általában a monokrómiát. Az egyetlen szín uralma következtében a festmény nem csupán a valóság hű ábrázolása, hanem sürített érzelmek hordozója, a festészet legsajátabb eszközeivel létrehozott ellenvalóság, színekkel sugallt hangulat közvetítője.

Az *Árvák* című festmény a müncheni közegből nőtt ki, de a korszak új törekvéseit megelőlegező munka. Két előadásmód határán áll: Dagnan-Bouveret, Bastien-Lepage naturalizmusának példáját követve még finom részletekkel jelení-



III/239 ■ Réti István: *Bohéme karácsony estje idegenben*, 8 3

ti meg a modell vonásait, a szoba szegényes berendezését, az ablakon túl látható havas tetőket, a néhány világos, lámpafényes ablakot. A halál és a személyes gyász témakörét feldolgozó századvégi képekkel, így például Thorma János *zenvedők* (1892, III/241. kép) című, sokalakos és

III/240 ■ Pap Henrik: *-ból (Boszniában)*, 8 3



III/241 ■ Thorma János *Szenvedők*, 8

részletgazdag naturalista munkájával szemben, a gyász hangulatát egyetlen szín uralma segítségével kelti fel.

A Nabi csoport tagjai is kiaknázták mind a lámpafény (Édouard Vuillard: *Két nő a lámpa alatt*, 1892; Pierre Bonnard: *Olvadás lámpafényben*, 1898), mind a monokromia hatását (Paul Ranson: *A kék fürdőző*, 1898). Hasonló eszközöket használt az ebben a közegben dolgozó ippl-nai J zsef a *Revue Blanche*-ban megjelent *Olvadó nő* című litográfiáján (1894)

és a *Gyászoló nők* című (1892), grafikus hatású, erősen stilizált festményén is. Csók István *Árvák* című festményéhez hasonlóan szintén két nőalakot jelenített meg egy szobában, melyet a fekete ural, kiegészülve az ablakon beáramló fény barnás színfoltjaival. Thorma János, Csók István és Rippl-Rónai festményeinek szoros időbeli egymásutánja jelzi a magyar festészetben a század végén felgyorsuló változásokat, a naturalizmus virágzását finom, szimbolista utalásokkal, szintetizáló előadásmóddal.⁸³

■ EGY ÚJ TÍPUSÚ ZSÁNER – A VALLÁSI ÁHÍTAT KÉPEI⁸

A műfajok hierarchiája a 19. századra megváltozott. Felértékelődött a tájkép és a csendélet műfaja, ugyanakkor a történelmi és a vallásos festészet is jelentős változásokon ment át. A klasszikus antik ideálvilágot példaképpül állító, általános morális tanulságokat felvonultató, heroikus jelenetekbe az akadémiai festők történelmi képein is beszűrődtek az anekdotikus, zsánerszerű elemek. A fotografikus hűség, a kosztümök gondos kiválogatása és a jelenetek beállítása Flaubert évszázadában már a történelmi érzékkel megáldott kortárs emberre hatott. Gerôme antik jelenetei mintha a mában játszódóknak.⁸ Éppígy a történelmi képekhez hasonlóan a 19. század vallásos festészetébe is belopózott a zsánerszerűség, míg az alapvetően zsánertémák, mint például egy temetés vagy kalászszedés, történelmi tablóvá nemesültek (ahogyan Courbet és Millet keze alatt). Krisztus emberi természetének a hangsúlyozása gyakran az isteni rovására ment, az evangéliumi jelenetek ábrázolásai átminősültek hétköznapi jelenetökké, a szentek glóriái elmaradtak, Mária anyai szerepe hangsúlyozódott.

A zsánerfestészet, mely kortárs témákat dolgozott fel, virágkorát élte (III/242. kép). A műfajon belül külön csoportot képeztek a vallásos zsánerképek, melyek első, még 18. századi szórványos példák után a 19. században széles körben elterjedtek. A vallásos zsánerképek felfutását Gabriel Weisberg

az 1880-as évekre teszi. Két legfőbb képviselőjének Léon Lhermitte-et és Jean-Charles Cazint tartotta, akik figurális, paraszti témájú kompozícióikban összevonták a naturalista és a vallásos ikonográfiát, ezzel mintegy új kategóriát képezve. Weisberg a műfaj eredetét az 1860-as évek realista festőinek műveire vezette vissza.⁸⁶ Linda Nochlin is a realista festőknek tulajdonította a vallásos zsáner megjelenését, akik kizárták a transzcendentálisra való utalásokat a témáikból.⁸ Courbet vélekedése, miszerint a festészet alapvetően konkrétságra törő művészet és csak a valós és létező dolgokat preferálhatja, így módon tudja földi szférába vonni a vallásos festészetet.

A vallásos zsáner tehát részben levezethető a realizmus és a naturalizmus alternatíváinak elméletéből. Ugyanakkor virágzása nyilvánvalóan összefüggött a század utolsó évtizedeinek keresztény megújulásával is. Az 1878-ban megválasztott XIII. Leó pápa megkísérelte, hogy az egyházat kibékítse a modern társadalommal. A megváltozott vallásos attitűdből a művészet is kivette részét: a korábbi hieratikus ábrázolások helyett a személyes hit megélésének a felmutatása vált fontossá.⁸⁸ Ennek egyik megnyilvánulási formája egy új képtípus kialakulása: az évszázadokon át használt Andachtsbild helyett maga az imádság lett a kép témája.

Nochlin – realizmusról szóló, alapvető művében – a vallásos zsáner kategóriája mellett/helyett inkább a „vallásos szociológia” vagy „vallásos antropológia” kategóriáját javasolja bevezetni, mivel ezek a művek többségükben objektív leírását adják

a vallási szokásoknak vidéken, főszereplőik maguk a szokásokat művelő emberek. Ezek a zsánerképek összekapcsolódnak a vidéki erényekkel és egyszerűséggel. A típus eredetét Greuze szentimentális festményében látja (*Biblia-felolvasás*, 1755).⁸ Az 1755-ös Salonon nagy sikert aratott, a természetes és erkölcsös családi élet egy jelenetét bemutató művet már a kortársak is verizmusaért dicsérték. A 19. század elején a téma már romantikus pátoszú képeken jelent meg (A. Roger: *Un Enterrement de village*, 1808). Végül Millet, jól ismert művével, az *Angelus* cíművel (1858–1859) jutott el egyik csúcspontjára, míg Courbet munkája, a *Temetés Ornans-ban* (1849–1850) magát az eseményt alakította történelmi léptékvűvé. A realista festők csoportjához tartozó, kezdetben Courbet-t követő Alphonse Legros és a Millet-t követő Jules Breton specializálódtak a vallásos zsáner témákra. Breton az 1860-as évek végétől Bretagne-ban festette körmeneti képeit, majd az 1880-as évekre Dagnan-Bouveret is szép sikereket ért el szintén Bretagne-ban készített zarándoklatképeivel. Dagnan képeinek nem feltétlenül a vallásos tartalmuk, mint inkább antropológiai vonatkozásaik miatt volt sikerük. Míg a konzervatív kritikusok többsége a katolikus jámborságot, az őszinte hitet látta fontosnak kiemelni, azaz az aka-

démiai elveknek megfelelően a kép eszmeiségét dicsérték, addig a liberális kritikusok a partikuláris etnicitás és kulturális identitás kérdése felől foglalkoztak a Dagnan „Pardon” képeivel. Bretagne különösen fontos volt, mint egy olyan archaikus, érintetlen vidék, amelyet a civilizáció káros hatásai még megkíméltek. Dagnannak és társainak vallásos zsánerképei festésmódjukban, őszinte kifejezésükkel megfeleltek a modern festészet követelményeinek, az 1880-as évek végén ugyanakkor témájuk révén e művek az akadémiai műfaji hierarchiában a „nagy kompozíciók” szintjére is felemelkedhettek. (Dagnan egyik fő pártfogója mestere: Gerôme volt.)

Német területen Wilhelm Leibl *Három asszony a templomban* című műve (1878–1882) lett az áhítatábrázolások kulcsműve (III/243. kép). Kiállította a Glaspalastban és nagy botrányt okozott vele. Három különböző életkorú nőt jelenített meg imádkozás közben. Az ábrázolást csendéletszerűség, cselekménytelenség jellemzi. A három asszony viselkedésében a festő a vallásos odaadás különböző fokait ábrázolta. A képi forrásokat tekintve megoszlanak a vélemények. Armin Jüngling szerint Leibl mintaképe Benjamin Vautier düsseldorfi mester 1856-ban készült műve, a *Falusi templom imádkozókkal*, melyet még fiatalakorából ismerhetett,

III/242 ■ Skuteczky Döme: *Ájtatosság*, 1896



III/243 ■ Wilhelm Leibl: *Három asszony a templomban*, 1878–88



s e Düsseldorfban, majd Münchenben is kiállított festmény hozta volna meg számára az elismerést. A prédikáció mint képtéma már korábban is ismert volt, de a képek szereplői mindig valamilyen üldözött vagy jogfosztott státuszú közösséget ábrázoltak. Vautier viszont békés falusi embereket ábrázolt mise közben. Nem látszik a pap, a szakrális közepontot képező keresztre feszítés félig átvágva jelenik meg a képen. A kritikusok a dicséret mellett két kifogást emeltek. Egyrészt hiányolták az anekdotikus elemet, a kép pointe-jét, mint a moralizáló tartalom kiindulási alapját, másrészt kritizálták a kép kivágszerűségét. Düsseldorfban korábban nem festettek parasztokat ennyire cselekménytelenül, szakrális elmélyültségben, a jelenet monumentalizálására törekedve. Az új zsánerfelfogás összecsengett az új német esztétika elveivel: Schopenhauer a zsánerképet a történelmi festészet rangján kezelte, mivel az előbbi is hordozhat „nagy belső jelentőségeket”, ami az illékony pillanatból állandó képet csinál.

A modern zsánerkép a pillanatszerűség közvetítése helyett az emberiség állapotleírásának egyik legfőbb közvetítő médiumává vált. Jüngling szerint Leibl Vautier képének egy részét továbbgondolva, annak kinagyításaként tervezte volna meg saját kompozícióját. Linda Nochlin a Leibl-féle kép kapcsán hívja fel a figyelmet egy másik lehetséges forrásra: Holbein *Darmstadt-i Madonna* című oltárképének női donátor figuráira.³ Leibl Holbein-modorban festett képén mintha az eredeti oltárból csak ezt a csoportot tartotta volna meg, míg a mű többi részét



III/244 ■ Iványi Grünwald Béla: *Áhítat*, 8

elhagyta. A vallásos ember immár a kép főszereplőjévé lépett elő.

Az 1880-as évek végére igen népszerűvé váltak az áhítatot bemutató festmények Magyarországon is. Kiemelhetjük a nagybányai festők közül Csók István *Úrvacsora* című (III/245. kép) festményét, melynek készítésekor P. Dagnan-Bouveret bretagne-i képei állhattak mintául, és nyomában Iványi Grünwald Béla *Áhítat* című művét, mint az Angelus téma századvégi, antropológiai szemléletű újragondolását (III/244. kép).

■ CSÓK ISTVÁN: ÚRVACSORA (EZT CSELEKEDJÉTEK AZ ÉN EMLÉKEZETEMRE)

„A kép vázlata, a templomban készített tanulmányok, modellruhák, festék stb., minden be volt már pakolva...” – írta visszaemlékezéseiben Csók 1889 szeptemberében, Münchenbe való visszatérte előtt. A kép ötletét a sáregresi református templomi úrvacsoraosztás eseménye inspirálta. Úgy érezte, megtalálta a megfelelő, nemzetközileg érthető, mégis kulturálisan érdekes témát, amivel jelentős sikereket érhet el, és bízott a párizsi Salon közönségében. Nem véletlenül gon-

dolhatta így, mert néhány évvel korábban aratott zajos sikereket ugyanitt P. Dagnan-Bouveret a Bretagne-ban készült záródojtásjeleneteivel, melyeket a Jules Bastien-Lepage által kifejlesztett aprólékos, fotóalapú naturalista ábrázolásmód szerint készített el. A naturalista stílus hamar nemzetközi áramlattá változott, markáns képviselői voltak Skóciában éppúgy, mint a skandináv országokban, az Egyesült Államokban vagy éppen Magyarországon. Csók Bastien-Lepage



III/245 ■ Csók István: *Úrvacsora* (*Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre*), 8

nevével először Hollósy révén találkozott Münchenben, majd párizsi tartózkodása alatt Ferenczy Károllyal és Iványi Grünwald Bélával a hatása alá került. A naturalizmust mind a modern, mind a konzervatív közönség és kritika akceptálta és nagyra tartotta.

Az *Úrvacsora* című (III/245. kép) képen Csók többféle festői szemléletmódot érvényesít. A Hellmalerei szellemében elkészített mű, a puritán templombelső természetes fényeffektusainak felidézésével feledtetni velünk, hogy a festmény több mint egy éven át, lényegében atelier-ben készült. Az elmélyült hit lélektani ábrázolása kap itt egyértelmű megerősítést a tiszta arcú, fiatal parasztlányok kontemplatív arckifejezésében, mozgásában. Csók számára kifejezetten fontos lehetett az esemény folyamatszerűsége. Ez a kigyóvonalban történő, lassú mozgás már jól ismert a 19. század *Temetés Ornans-ban* című képéről is, melyet Dagnan is átvesz, s amelynek révén a jelenet résztvevői az ábrázolt tér szélei felé haladva a befogadó nézővel is kapcsolatba kerülnek, míg tekintetükkel magukba fordulnak, vagy bizonytalanul tekintenek ki a képből. Ez a fajta megoldás a Michael Fried által feltárt 18. századi francia antiteátrális hagyományt egyszerre tartja meg a 18. századi francia modern francia festők egyik legfontosabb kihívásaként.⁹⁶ Azaz, hogyan lehet a nézővel kapcsolatot teremteni anélkül, hogy az akadémiai festők hatásvadász, narratív, a nézőt közvetlenül a jelenetbe invitáló módszereit alkalmaznák. Erre szolgáltak az egységes struktúrát felváltó osztott, kettős, hármas képstruktúrák, az abszorpció olykor túlzottá tétele, bizonyos képi elemeknek a néző felé fordítása stb. Csók számára nyilvánvalóan a személyes hit megélésének a felmutatása volt a cél, fontosabb a liturgikus cselekedetnél, amely a kompozíció háttérében kapott helyet. Az egykor főcímként használt *Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre* kevésbé a liturgikus cselekedetre, mint az azt követő elmélyülésre hívja fel a figyelmet, éppen arra, amit a kép főalakjai, a szentséget már magukhoz vett lányok kontemplatív állapota sugall.

Csók korábban nem volt vallásos, családját vonakodva kísérte el a templomba, az új kenyér tiszteletére tartott úrvacsoraosztásra. Ahogy jellemezte magát, ekkor a „kételkedés”, „vallástalanság” korszakában volt. Az istentisztelet alatt azonban a festő is az ihletettség állapotába került. „Hová lett az én csúfondáros kedvem? Hová a profán érzés, mely ott, ahol mások a legmagasztosabb vágyban emelik szemeiket Istenhez?”

A magyar művész lényegében ezt az atmoszférát igyekszik átadni művével, mely jóval egységesebb szerkezetű Dagnan *Pardon* képeinél. Ezt az egységességet támasztják alá a kiegyensúlyozott fény-árnyék viszonylatok, az alakok ritmikus csoportfűzése és mozgatása, a figurák méreteinek a képsík felé történő folyamatos növelése, a puritán, alapjában a fekete és a fehér, illetve a közöttük lévő árnyalatok közötti harmóniára törekvés, melyet itt-ott színez meg egy-egy halvány folt. Ugyanakkor a közösség mellett az individuum ábrázolása is szerepet kap, a legelső alak kiemelésével. Az egységes kompozíció, mely eredetileg ugyan az „élet után”, majd hosszú mérlegeléseket, modellállításokat és -váltásokat követően, illetve az emlékek idézéséből jött létre, csak látszólag követi a naturalista esztétika szellemét, amely a véletlenszerű képkivágattal a fragmentum problémáját veti fel. Csók a tableau-morceau dilemmában a tableau-ra jellemző egységesség és befejezettség hatását érte el anélkül, hogy elveszítette volna az életszerűség varázsát. Méreteinek is köszönhetően az *Úrvacsora* a hagyományos zsánerkép alacsonyabb műfaját a történelmi festészet rangjára emelte fel.

A művel Csók a Munkácsy-díjra pályázott, melyet végül nem ő nyert meg. Feltételezhetően ez is okozhatta, hogy a magyarországi fogadtatás nem volt kellemes élménye. Noha a kritikusok alapvetően pozitívan nyilatkoztak a képről, a kritikákban elsősorban a „közvetlenség” és az „igazság” kifejezéseket használták annak jellemzésére, amely a realizmus és a naturalizmus koncepcióját tükrözi.⁹⁸ Csók és Iványi Grünwald visszaemlékezéseiből is tudjuk, hogy

ez a kép eredetileg a harmadik sorban szerepelt volna, s Vágó Pál jóvoltából került az első sorba, ami mutatja a Múcsarnok politikájában bekövetkező ízlésváltozást is. A francia Salonról szóló kritikák, ahol a mű 1891-ben harmadosztályú aranyérmet nyert, szintén megemlékeztek

Csók munkájáról. Amellett, hogy egyértelműen utaltak volna a Csókot túlságosan is inspiráló kortársakra – mint P. Dagnan-Bouveret, E. Buland vagy E. Friant – mindannyian kiemelték a mű festői kvalitásait, illetve az ábrázolás őszinteségét.

■ ZSÁNERSZOBROK A SZALONOKBAN ÉS A KÖZTEREKEN

Pasteiner Gyula a szobrászat alapvető kritériumának az „emlékszerűség”-et tartotta, ezért az emlékműveken és a mellszobrokon kívül minden mást csak „esetlegesség”-nek minősített. A zsánerszobrászat ennek az esetlegességnek jellegzetes példája. Élja nem az emlékszerűség, hanem az életszerűség, ezért lett olyan népszerű a 19. század utolsó évtizedeiben.

Az igényesebb nemesi és polgári otthonokat nemcsak festmények, hanem kisplasztikák is dí-

szították; általában portrék és mitológiai témájú vagy egyéb, a korban népszerű szobrok másolatai – gipszből. Papp Dániel így írta le a délvidéki, kulturált nemes kisasszony, Purzovics Helén zeneszobáját: „A zongorával szemközt egy háromszögletű könyvvállvány körül diszkrét szobrocskák lepték el a falat; Schaper Goethéje ott állt a kis Petőfi-másolat mellett, és Barbella három olasz leánya, a Szerelmi dal, szemközt fordult Jean Goujon Dianájának. Még egy pár domborműutánezat koszorúzta Helén könyveit, Bakkhosz és Ariadné diadalmenete, Thorwaldsen hosszú embersorai kacérkodtak a falról a szoba kicsiny karosszékeivel.” Az ilyen emelkedett hangulatú környezetbe tört be a század végén a népies zsánerplasztika „az élet jegyében”.³ Népszerűségét Izsó Miklós szobrai alapozták meg.

Izsó Gschwindt Mihály gyáros megbízásából faragta ki márványból *Magyar pásztor* című szobrát, mely *Búsuló juhász* néven (II/97. kép) a művésznek és a kor magyar szobrászatának emblemikus alkotása lett. (A szobor 1864-ben Gschwindt ajándékként a Nemzeti Múzeumba került. Izsó maga is több másolatot készített róla, hagyatéki jegyzékében hét darab szerepelt. Halála után özvegye megbízásából további 175 gipszöntvény készült, de forgalomba kerültek különböző méretű folklorizált változatai is. Szintén az özvegy megbízásából Szász Gyula további 16 Izsó-szoborról készített utánöntést.) A népies kisplasztikára tehát volt igény. Éppen ezért 1887-ben az Országos Magyar Képzőművészeti és az Iparművészeti Társulat közös felhívása nemcsak szoborportré-pályázatra szól. Egyidejűleg pályázatot írtak ki „népi életünkből merített jellemző genre-szerű” szoborcsoporra is. Ezt a zsűri egyhangú döntésével Loránfi Antal nyerte meg *Libatömés* (III/246. kép) és *Húsvéti locsolás* (III/247. kép) című kis-

III/246 ■ Loránfi Antal: *Libatömés*, 88





III/247 ■ Loránfi Antal: Húsvéti locsolás, 88

plasztikáival. A szobrok j l szemléltetik a népies zsáner két jellegzetes irányát: a paraszti élet kissé naiv, idilli bemutatását, illetve azt a szilaj, vaskos humorú, olykor durva, „pórias” ábrázolást, amelyet leggyakrabban a húsvéti locsolkodás vagy a duhaj mulatozás témái szemléltetnek a festészetben (Munkácsy Mihály: *Húsvéti locsolkodás*, 1865) és a szobrászatban is (Huszár Adolf: *Húzd rá cigány*, 88, III/248. kép).

Bár a pályázatot Loránfi nyerte, a népies zsánerszobrászat népszerű művelője nem ő lett, hanem Kiss György, aki a pályázaton díjat nem, csak dicséretet kapott *Tilos élvezet* című, szivarra gyújtó suszterinast ábrázoló művéért.

Ez a groteszk, általában pórul járt figurákat megjelenítő, anekdotikus szobrászat igen kedvelt volt.



III/248 ■ H szár Adolf Húzd rá cigány, 88

Kiss György kakastolvaját, akit egy kutya elkapott (*A kis tolvaj*, 1883–1884, III/249. kép), megvette a főváros, és később köztéren állították fel, Jankovits Gyula szobra, a *Libatolvaj* (1891, III/250. kép) viszont egyenesen a királyi palotába került. Kiss György valósággal ontotta az ilyen műveket (*A betyár*, 1886 – *Korhely* címen is szerepelt – *Veszedelemes játszótársak*, 8, *zorult helyzet*, 8 stb., amelyekre az olcsó humor, a mimika, a gesztusok és a kellékek „túlhalmozása” jellemző. Míg Izsó humoros zsánerein vagy Jankovits említett szobrán még érezzük az antik művészet mértéket megszabó hatását, Kiss műveinek elszabadult naturalizmusa átlépi ezeket a határokat. Hasonló szellemű, bár visszafogottabb Róna József szobra (*A kis türelmetlen*, 1895–1896), de a zsánerszobrászatnak ez az iránya

gyakran fordult szentimentalizmusba vagy olcsó hatásadászatba.

A népies zsánerszobrászat a század végén kapott új lendületet, mégpedig az etnográfiai, dokumentatív ábrázolás irányából. Nagy Kálmánt a földművelésügyi miniszter bízta meg azzal, hogy a párizsi világkiállítás mezőgazdasági pavilonja számára mintázza meg „a magyar népelet karakterisztikusabb alakjait.” Debrecenben, Hódmezővásárhelyen, Kecskeméten és szülővárosában, Kiskunhalason készítette etnográfiai hűségű terrakotta kisplasztikáit (*Debreceni kanász, Csikós, zámadó juhász, Lóra, csikós, lóra!, Hódmezővásárhelyi gazda, Kisbéres* stb.). Ha sikerült tülemelkednie a külsőségeken, az öltözet apró lékos megmunkálásán, és meg tudta ragadni a figura, a mozdulat belső karakterét, akkor valóban hiteles kisplasztikát alkotott (*Kaszáló paraszt*, 8, III/251. kép). A pályakezdő Damkó József Csákváron és Kalotaszegen mintázta zsánerfiguráit (*Öreg juhász, Csákvári gölöncsér*, III/252. kép, *A falu bölcse, Kaszás, Körösfői leány*), de legtöbbször a Horto-

bágyra mentek ihletért. Tóth András, Nagy Kálmán, Beszédes János László, Holló Barnabás, Róna József, ifjabb Vastagh György – mind úgy érezték, hogy itt találják meg a magyar népelet hiteles alakjait.¹⁰⁶ Ekkor formálódott ki a csikósok mint nemzetkarakterológiai toposznak a képe a szobrászatban is.

A vidéki élet jellegzetes típusai mellett megjelent a városi élet egy-egy érdekes alakja is. Így például Bezerédi Gyulától: *A mester* (1896, Keresztessy József kardvívómesterről mintázva, III/253. kép) vagy Telcs Edétől a *Bohém* (1899, III/254. kép). Telcs a századforduló táján több zsánerfigurát és jelenetet mintázott, nagyon eltérő színvonalon. Parasztalakjai ritkán emelkednek túl a csupán néprajzi érdekességen, de a *Parasztmenyecske* (1899), az *Olasz leány* vagy az *Öregasszony* a műfaj kivételes darabjai közé tartoznak.

Az etnográfiai indíttatású zsánerplasztika sajátos darabjai az orientális ábrázolások. Ifjabb Vastagh György már az 1880-as évek végén is állított ki afrikai fejeket, 1893-ban pedig állatkerti élményei alap-

III/249 ■ Kiss György: *A kis tolvaj*, 883–88. Budapest, József körút és Krúdy Gyula utca sarok

III/250 ■ Jankovits Gyula: *Libatolvaj*, 8



III/252 ■ amk J zsef Csákvári gölőncsér,



III/254 ■ Telcs Ede: *Bohém*, 8



III/251 ■ Nagy Kálmán: *Kaszáló paraszt*, 8



III/255 ■ Ifjabb Vastagh György: *Néger fej*, 8 8III/256 ■ Ifjabb Vastagh György: *Arab fej*, 8 8

ján mintázta meg *Tevehajcsár* című szobrát, amelyet a királyi magánpénztár vásárolt meg. A valódi inspirációt azonban 1898-as algériai és tuniszi utazása jelentette számára. *Algíri nomád arabok* című szobra (1898, színezett gipsz) már helyszíni élményei alapján készült. Azt a jelenetet ábrázolja, amikor a megrakott tevékkel vándorló család megpihen, és a férfi Mekka felé fordulva imádkozik. A szobor sajnos nem maradt fenn, mint ahogy elveszett az Afrikában mintázott, feltehetően 11 különféle néger és arab karakterfej legtöbbje is. A fennmaradt két bronzszobor (III/255., III/256. kép) és a reprodukciókból ismert további négy fej azt mutatja, hogy a portrészzerűen mintázott arcokban és a jellemző viseletekben különböző észak-afrikai típusokat kívánt megörökíteni.

A zsánerszobrászat része volt az akadémiai oktatásnak. A pályakezdő magyar szobrászok általában egy-egy díjazott akadémiai zsánerszoborukkal mutatkoztak be a műcsarnoki kiállításokon, és arattak sikert (Zala György: *Fél a baba*, 1882, III/257. kép; Jankovits Gyula: *Libatolvaj*; 1891, Telcs Ede: *A két bornemissza*, 1893, III/258. kép). A bibliai témák mellett (Kiss György: *Az irgalmas szamaritánus*, 1880; Jankovits Gyula: *Özönvíz*, 1894) különösen népszerűek voltak a mitológiai zsánerek, így például

Vénusz és Ámor ábrázolásai vagy a faunok (szatírok) és nimfák, bacchánsnők jelenetei. Ez utóbbiak lettek a szalonplasztika legkedveltebb darabjai. Bennük a mitológiai téma csak ürügy arra, hogy az erotikus tartalmak szalonképessé váljanak. A bizalmaskodó jelenetekben incselkedő nimfákat és felgerjedt faunokat látunk a dionüoszosi világ kellékeivel. Az antikvitas nemes fennköltségét vagy bukolikus idilljeit elhagyva a szatírpjátékok fékevesztett szabadossága kel életre ezekben a művekben. A romlottság mitológiai mezben elfogadható lesz. A közönség, a prűd és kistílú polgár – de még a magasabb körök tagja is – a művészettől nem katarzist, hanem felszabadult élvezkedést várt, ezért faunok és bacchánsnők álarcában élte ki magát. Az 1860-as évektől lett népszerű ez a bizalmaskodó, a nézőre kikacsintó, vaskos humorú „rontott mitológia” a maga izgató kétértelműségével. Olyan formai előképekre támaszkodott, mint az olasz Riccio (Andrea Briosco) kisbronzai vagy a francia Clodion (Claude Michel) rokokó terrakottái. Ők a példák a francia Clésinger, Carrier-Belleuse, Frémiet vagy Perraud számára, de maga Caspar Zumbusch – számos nagy emlékmű alkotója és sok magyar szobrász mestere – is mintázott pajzánul ölelkező faunt és nimfát Lajos bajor ralkod számára.

III/257 ■ Zala György: *Fél a baba*, 1882. Budapest, Szent László tér

Zumbusch tanítványa volt Róna József is, aki büszkén hangsúlyozta, hogy a szalonplasztikát ő honosította meg a magyar művészetben. Bécsi tanulmányai befejeztével, 1885-ben ösztöndíjasként érkezett Rómába, ahol a nagy művészet nyomasztó közelsége valósággal lebénította. Nem tudott dolgozni, munkáit rendre összetörte. A korábban Magyarországon működő, de ekkor éppen Rómában élő August Sommer hatására és tanácsára kezdett tréfás-erotikus faunszobrocskákat mintázni (*Nyulat leső faun*, 1885–1886). Azzal a reménnyel tért haza, hogy az ilyen típusú szobrokkal majd sikere lesz. Bár eladni nemigen tudta a sokszorosított gipszfaunokat, nagyobb kompozícióival sikere volt a kiállításokon. A *Megszorult faun* (eredeti címe: *Faun csapdában*, 1889, III/259. kép) még a bécsi tanulóévek vaskos humorát idézi, az 1898-ban készült *Zenelecké* kompozíciójában és mértéktartóbb hangvételében viszont Róna franciaországi útjának tanulsága, a francia művészet közvetlen élménye érződik (III/260. kép).

III/258 ■ Telcs Ede: *A két bornemissza*, 1893

A faunos-bacchánsnős kompozíciók a magyar szobrászatban is népszerűek voltak, főleg a Bécsben és Münchenben tanult művészek pályakezdő éveiben: Zala György: *Nimfával enyelgő faun*, 1880; Senyei Károly: *Alvó faun*, 1888; Tóth István: *Bacchánsnő párduccal*, 1888; Telcs Ede: *A két bornemissza*, 1893; Stróbl Alajos: *Faun* (herma), 1890-es évek első fele; Kiss György: *Bacchánsnő*, 1895; *Faun gyermekével*, 1896. Ebben szerepe volt a rokokó művészet feléledésének, annak az „új rokokó” hullámnak, mely a század utolsó évtizedeiben nálunk főleg a festészetben éreztette hatását. Térnyerése a hazai szobrászatban nem volt tartós.

Köztéren a zsánerszobrászat elsősorban a díszkutatokon jelent meg. A főváros Képzőművészeti Bizottsága az 1880-as években a Belváros kiépülése során több szökőkút létesítését is tervbe vette, ezek azonban nagyrészt nem valósultak meg.

Eredetileg már Ybl Miklós is szökőkutat tervezett (bár nem figurális) az Operaház sarkaira, ahová azonban végül is két szfinxszobor került (Stróbl

Alajos, 1882). Éveken át húzódott a Köröndre tervezett négy, figurális szökőkút ügye. Róna József 1891-ben az alábbi szobrok terveit nyújtotta be a Képzőművészeti Bizottsághoz: *Nagymosás* (női alak gyerekkel), *A kis rosszalkodó* (anya gyermekével), *Szerelmi vallomás* (két alak) és az *Egy jó fogás* című kompozíciókat. Ez utóbbi sziklán álló kentaurt ábrázolt, amint „két kölyök tritont fogott ki a vízből, s most azokkal játszva incselkedik”. A víz a kis tritonok szájából törne elő, „a medence szélén teknősbékák és polypok köpnék a vizet befelé”.⁸ Ez a furcsa együttes, amelyben a legbanálisabb hétköznapi jelenetek társultak egy szokványos mitológiai témájú kompozícióval, – érthető módon – nem nyerte meg a bizottság tetszését. (*A Tritonokat halászó kentaurt* később a Széchenyi-fürdőben állították fel.) Róna a következő évben még egyszer

próbálkozott egy tervvel, ezúttal bibliai témával: „A kút főalakja a juhait őrző Rachel” lett volna, a vízköpők pedig kosfejek, de ezzel sem volt sikere. A bizottság ezután Donáth Gyulát bízta meg a kutak tervezésével, aki szárnyas állatokkal játszó gyerekeket mintázott volna, de ez az elképzelés sem valósult meg. Az elvetélt kísérletek azt mutatják, hogy a művészek nem találták meg a szobor és a funkció összhangját, és ez a későbbiekben is jellemző probléma maradt. A Köröndre végül is nem szökőkutak, hanem történelmi személyiségek emlékművei kerültek, a király által adományozott tíz szobor közül négy: Zrínyi Miklósé, Bethlen Gáboré, Bocskai Istváné és gróf Pálffy Jánosé.

Nagyszabású elképzelés volt az Erzsébet térre tervezett szökőkút, amelyet Szécsi Antal készített volna, de a művész váratlan halála miatt ez sem valósult

III/259 ■ na J zsef
Megszorult faun, 88

III/260 ■ na J zsef
Zenelecke, 8 8



meg. Elkészült viszont a Vigadó téri szökőkút, és viszontagságos sors után ma ismét a régi helyén áll. A megbízást pályázat nélkül, közvetlenül kapta Senyei Károly, aki 1890 márciusában egy többalakos és egy egyalakos faunos kompozíció tervét mutatta be a Képzőművészeti Bizottságnak. Mi tán ezekkel nem volt sikere, új tervet nyújtott be, amelyet a bizottság elfogadott, és a kút 1893-ban fel is állították. (1896-ban a szobrász öt vízköpő teknősbékával kiegészítette.) *A Békát leső fiúk* (III/261. kép) sziklán álló, illetve térdelő két kamaszfiút ábrázol, akik egy üregben megbúvó békát szeretnének onnan kicsalogatni, és megfogni. Ezért az egyik fiú egy kagylóból vizet csorgat rá, a másik pedig arra készül, hogy a kiugró állatot majd elkapja. Bár a jelenet kimódolt, a két fiú megformálása eleven és kifejező, olyanok, mint a dévajkodó kis faunok. A szoborcsoporthoz sikere volt, de a kritika kifogásolta

III/261 ■ Senyei Károly: *Békát leső fiúk*, 1890–1893. Budapest, Vigadó tér



az egynézetűségét, azt, hogy csak a Duna-korzón sétálók számára nyújt értelmes látványt. Magát a szökőkutat pedig nagyon elmarasztalta, elsősorban a vízjáték hiánya miatt, és a reneszánsz kutak példáját idézte, amelyeken a vízsugarak maguk is részei a kompozíciónak és így a művészi hatásnak.³ Ezen a hibán a többszörös átalakítás sem tudott javítani, a kút valójában egy „vízmedence szoborral”, és nem igazi szökőkút.

Ugyanez vonatkozik az 1904-ben felállított *Millacher-kútra* (III/262. kép) is, amellyel a történelmi zsáner témája jelent meg a köztéri kutakon. Millacher Lajos jómódú szikvízgyáros, budai polgár, végrendeletében 20 ezer forintot hagyományozott a fővárosra azzal a céllal, hogy abból az ő emlékére díszkút létesüljön Budán a II. kerületben. Feltételként kötötte ki, hogy a megbízást pályázat útján lehessen elnyerni, azon csak hazai művészek vehessenek részt, a kivitelező is hazai, lehetőleg budapesti iparos legyen. A pályázat bronzszoborra és mészkö vízmedencére szólt, feltétel volt, hogy a kúton legyen rajta az adományozó portrédomborműve, továbbá két felirat: „Lajos kútja”, „Millacher Lajos emelteté hálából Budapest székes fővárosnak”. Meglepően sok, 21 terv érkezett a pályázatra 1901-ben, amelyet Nagy Kálmán nyert meg egy népi életképpel, a birkáit itató juhással. Díjat nyert még Donáth Gyula *Incseledés* című jelenetével. A legérdekesebb terv azonban a Lechner Ödön – Kallós Ede alkotópáros munkája volt, a sárkányölő János vitéz szobrával, és a Lechner által tervezett, íves, lépcsős kútarchitektúrával, amelynek medencéjébe a nagyszentmiklósi kincs ivóedényéről ismert bikafejek köpték volna a vizet.

A kút nem valósult meg, mert Nagy Kálmán hirtelen meghalt, és új pályázatot kellett kiírni. Ezt két forduló után 1903-ban Holló Barnabás nyerte meg *Pogánykori magyar vitéz* elnevezésű szobrával, és egy meglehetősen nehézkes, román stílusú elemeket tartalmazó architektúrával. A főalak kisplasztikaként a *Forrásnál* címet viselte, és azt a jelenetet ábrázolja, amikor a forráshoz érkező szomjas „pogánykori” vadász ivókürtjéből mohón iszik. Bal kezében íj, vállára vetve az elejtett zsákmány, lábánál kutyája. Mind a szobor, mind az architektúra nélkülözi a könnyedséget, a víz nem



kap lényegi szerepet a kompozícióban. A szobor aprólékos kidolgozású, erősen illusztratív, akár csak Holló egyéb történelmi zsánerei. Így például a II. Lajos király halálát megjelenítő szobra (1897), amelyen részletező naturalizmussal mintázta meg a Csele-patak partjának növényzetét vagy a megriadt lovát fékezni nem tudó, a patakba hanyatló király páncélját, fegyverzetét. Ez az illusztratív jelleg jellemzi Holló népi zsánereit is (*Megy a juhász számaron*, 1897; *Kis furulyám szomorú fűz ága*, 1899 előtt). A népi zsánert kis változtatással akár történelmi zsánerré is át tudta alakítani. A *Betyár lovon* (1896) és a *Kuruc vitéz lovon* (1904) lényegében ugyanaz a szobor, csak az arctípus és a kellek változtak meg.

Sajátos átmenetet képez a portré, az emlékmű és a zsáner között Holló egyik kisplasztikája: *Gróf Dessewffy József Kazinczy Ferenc levelét olvassa* (1897, III/263. kép). A szobor azt a jelenetet rekonstruálja, amikor Dessewffy elkomorult arccal ol-

III/263 ■ Holló Barnabás:
*Gróf Dessewffy József
Kazinczy Ferenc levelét
olvassa*, 8



III/262 ■ Holló Barnabás:
Millacher-kút,
Budapest, Corvin tér

vassa a hatvanéves Kazinczy Ferenc levelét, amelyben barátja azt írja, hogy „halni készül”. (Válaszul Dessewffy verses levélben köszöntötte és méltatta őt, megnyugtatta, hogy „Javítál, nem rontál, midőn kezdél merni, / S a jövőnek is bölcsen megfeleltél. A szobor ki volt állítva a Múcsarnokban 1897-ben. A kritika szerint „jó hatású és szépen alkotott kis ülőszobor”, amely „valószínűleg könyvtári dísznek készült s igen jó helyén is lesz ott”.¹¹⁶ Holló Barnabás 1918-as hagyatéki kiállításán a „Dessewffy szobor terve”-ként szerepelt, ami arra

utal, hogy nem könyvtári dísznek, hanem nagy méretű szobor tervének szánta az alkotó.

Bár Pasteiner a zsánerszobrokat az esetlegeségekhez sorolta, és csak az emlékműveket méltányolta, a század végére a különféle műfajok egybefolytak. Az „emlékszerűség”-et a zsánerszerűség váltotta fel. Az eszmények helyébe az események léptek, a filozófia helyébe a pszichológia. Fadrusz szobrán a jobbágyfelszabadító Wesselényi Miklós érzelmes színpadi jelenetben fogadja a hálás jobbágyok követét Zilah főterén (III/264. kép).



III/264 ■ adr sz János
Báró Wesselényi Miklós
emlékműve, 1896–1899.
Felavartva 1902-ben, Zilah

■ IFJABB VASTAGH GYÖRGY: CSIKÓS

„Az alföldi csikós őszinte, nyílt, mint a pusztaság rónái; derült, vidám, mint az isten kék ege, mely egyedüli takarója; büszke, bátor, szilaj, mint tomboló ménese. [...] Nincs az a vad mén, melyet meg ne ülne, csak kapjon fel rá, úgy ül rajt, mintha összenőtt volna vele. Lóra termett a magyar.” „A juhásznép szelídebb, komolyabb, cifra szűrével, nehéz kalapjával a legnagyobb melegben órákig is eláll botjára támaszkodva és gondolkodik; több ízben kérdezem már, miről. A válasz többnyire az lón: semmiről.” Rónay Jácint fogalmazott így 1843-ban, amikor a különféle nemzeteket és azok tagjait jellemezte „lélektani szempontból”. A 19. századi magyar szobrászat emblematisztikus érvénnyel jelenítette meg mindkét típust. Izsó Miklós *Búsuló juhászában* (II/97. kép) a romantikus, ifjabb Vastagh György *Csikós* című szobrában⁸ pedig az önkép századvégi eszménye jelent meg (III/265. kép).

A csikós ábrázolása kezdetben orientális téma volt, de a 19. század közepén – nem utolsósorban Erdélyi János és Petőfi Sándor nyomán – a „népimage” jellegzetes toposza lett, együtt az alföldi tájjal és annak népével, elsősorban a pásztorsággal. Összefüggött ez a polgári világ nosztalgiájával a szabad élet és a kötetlenség iránt éppen úgy, mint a magyarság keleti eredetének mítoszai. A pásztorsághoz tapadó értékképzetek (bátorság, szilaj temperamentum, szabadságszeretet, vagyis a hajdani hadi erények) a köztudatban a magyar etnikai karakter fő jellemzői lettek, megtestesítőjük pedig a csikós, „a puszták vadon termő lovagja, a népdalok és regék hőse”. A század végére azonban beteljesült Vajda János jóslata: „gőzsárcsárkány repülend füstölve ott, hol eddig a csikós versenyzett a széllel nyervegetlen paripáján.”

A két világháború közötti népi mozgalom számára a földművelő parasztság és az eltemetett paraszti őskultúra vált a legértékesebbnek tartott nemzetalkotó elemmé, új toposzá. A pusztaság és a csikós pedig – visszatérve a kezdetekhez – ismét etnográfiai látványosság lett.

A királyi palota építőbizottsága 1899-ben határozta el, hogy „a királyi palota magyar jellegének kidomborítása végett, magyar tárgyú szobrokat fog megfelelő helyen elhelyezni”.³ Ebbe a koncepcióba tartozott ifjabb Vastagh György megbízása is a lovarda épülete elé kerülő *Csikós* szoborra (III/266. kép). A szobor még ugyanebben az évben elkészült, és a domborított vörösréz

III/265 ■ Ifjabb Vastagh György: *Csikós*. Talapzat Hauszmann Alajos, 1899. Elhelyezve 1901-ben a budai várban a lovarda előtt, 1983 és 2017 között a Magyar Nemzeti Galéria nyugati homlokzata előtt





III/266 ■ Ifjabb Vastagh György Csikós szobra az egykori lovarda előtt, 1941

példányt a következő év elején kiküldték a párizsi világkiállításra. Kisplasztikai változata az ugyanott bemutatott főpolgármesteri fogadószoba tartozékaként szerepelt (III/267. kép).

A lovát elővezető és azt megfőkező csikóst – a feladatnak, de saját művészi karakterének megfelelően is – nem antik előképek, hanem a legszigorúbban vett természet utáni tanulmányok alapján mintázta meg a szobrász. Ifjabb Vastaghnak ebben nagy gyakorlata volt. A Földművelésügyi Minisztérium és az Országos Magyar Gazda Egyesület megbízásából az 1896-os millenniumi kiállításra már készített 66 szobrot híres tenyészállatokról, illetve az egyes magyar tájfajták típusairól. A párizsi világkiállításra további 44 példányra kapott megbízást (szarvasmarha- és lófajták), amelyeket a kiállítás mezőgazdasági pavilonjában mutattak be. Ezek a festett gipszszobrok olyan hiperrealista módon készültek, hogy például még a marhabélyegek hegeit is érzékeltette rajtuk, és így mára kivételes értékű agrár-

történeti dokumentumokká váltak. Ugyanilyen dokumentatív igénnyel mintázta meg a köztérre szánt Csikós szobrot is. A lóhoz a bábolnai méneseben, a csikós mozdulatához és öltözetéhez a Hortobágyon keresett és talált modellt. Célja nem a látvány művészi átírása, hanem annak minél hűségesebb visszaadása volt. A művészi szándék annak a pillanatnak a kiválasztásában érvényesült, amely egyszerre érzékelteti a ló erejét, de azt is, hogy a csikós uralja azt. „A művész a lónak nem a leglátványosabb mozdulatát, az ágaskodást ábrázolja, hanem a felágaskodás előtti legfeszültebb pillanatot ragadja meg. A ló hátsó lábával mélyen a teste alá lépve egyensúlyi helyzetét már átrendezte az ágaskodáshoz. Jobb mellső lábának kapáló mozdulatával, tátott szájával arra reagál, hogy a csikós az első ágaskodási kísérletet a kantárszár határozott megrántásával megakadályozta. Ennek ellenére nem lehetünk biztosak abban, hogy a ló nem fog újra próbálkozni, és lehet, hogy másodjára már sikerrel jár” – írta le

Szöllősy Gábor ló és lovas élethűen megjelenített viszonyát.

A szobrot 1901-ben állították fel a királyi palota lovardája előtt. Az épületet 1954-ben lebontották, a háborúban súlyosan sérült szobrot eltávolították. A budai vár újjáépítése során restaurálták, és 1983-ban felállították a Hunyadi udvarban, a Nemzeti Galériává vált palotaszárny nyugati homlokzata előtt. A szobor új térbe, a nemzeti történelem és kultúra kontextusába kerülve, más jelentést nyert. Míg a Csikós a lovarda előtt valójában zsánerszobor, illusztráció volt csupán, az ország egyik fő nemzeti kulturális intézményéhez kapcsolva az önképnek, a vélt nemzeti karakternek éppen azt a kommersz vonását emelte ki, amelytől a magyarság a 20. században már szeretett volna megszabadulni.



III/267 ■ Ifjabb Vastagh György: A csikós. isplasztika, 8

■ TÁVOLSÁGOK VONZÁSÁBAN – AZ ORIENTALIZMUS

Az európai országok élet-fogalma és a keleti kultúrákkal való, sokréti kapcsolata a legkülönbözőbb formákban tűnt fel a 19. század folyamán. Kelet fogalmába a Közel- és a Távol-Kelet, Kína, Japán, India, sőt Észak-Afrika is beletartozott. Területét a gyarmatosítás helyszínei is meghatározták, így Egyiptom felfedezése a napóleoni háborúkhoz fűződik. Észak-Afrika fényei, élnk színei ettől fogva festők nemzedékeit vonzották: a romantikus, impresszionista és szimbolista mesterektől a 20. századi avantgárd alkotókig.¹²⁶ Kiterjedése és tartalma országonként és időszakonként is változott. Nyugatról nézve például a magyar témák is keletiesen egzotikusak voltak, míg nálunk csak az ázsiai és afrikai témák tartoztak az orientalizmus körébe.

A 18. század végétől egyre divatosabb keleti témák először az „utazó festők” leíró, topográfiai pontosságra törekvő rajzain jelentek meg. Az almanachokban és a növekvő népszerűségű képes újságokban számos, keleti tájat, típusokat, szokásokat megörökítő illusztráció látott napvilágot.

Keletet nemcsak egzotikus helyszínnek, festői témának, hanem változatlan, a múltat, az ősi állapotot őrző világnak, például autentikus bibliai helyszínnek tartották. A magyar művészek is osztották ezt a vélekedést Molnár Józseftől (*Ábrahám kiköltözése*, 8. kép) Iványi Grünwald Béláig, aki 1894-es kairói utazásának inspirációjára festette *zent családját*.⁸ „Paradicsomi teljességet és ősiséget” láttak a távoli népek kultúrájában. Az antikvitás Itálián kívüli, jelentős emlékeit is felfedezték, vagy újra és újra felkeresték, mint például Baalbeket (Heliopoliszt), amely már a 18. századtól kezdődően kedvelt úti cél volt.³

Az ősi, elveszett múlt kereséséhez kapcsolható az orientalizmus Magyarországon kialakult speciális ága, amelyet a magyarok keleti származásának nyelvészeti, néprajzi, vallási és archeológiai kutatása hívott életre, s a Kelethez és Nyugathoz való tartozás kettőssége újra és újra aktuálissá tett (III/268. kép).³ A hazai, kezdetben főként etnográfiai jellegű keletieskedés gyökerei, s hosszú, a 20. századba is benyúló hatásának okai is részben ide vezethetők vissza. Az őshaza keresése elsősorban India, Japán, Kína és Oroszország felé irányította a festők figyelmét, de Baalbekbe és a libanoni cédrusokhoz is elvezette későbbi utódokat, Csontváry Kosztka Tivadart.³

III/268 ■ Ligeti Antal: *Libanoni cédrusliget*, 1876

Az orientalista festészet

Az orientalizmus egy speciális festészeti iránynak is nevet adott, amelynek képviselői az ismeretlen, titokzatos Kelet festői tájainak, az európaiaktól eltérő típusainak ábrázolói voltak. Az életmódot, a sivatagi táj különleges szépségét és veszélyeit hűen megörökítő művek viszonylag ritkák (Eugène Fromentin: *A szomjúság országa*, 1869), többségük a városok forgatagát, különleges karaktereket, kígyóbűvölőket és ópiumszívókat megörökítő színes zsánerkép.³³ Az orientalista festők egyik legkedveltebb témája a háremek erotikus légköre volt.³ A nők elzárt, kiszolgáltatott helyzetét többnyire hamis romantikával ábrázolták. Eisenhut Ferenc *Rabszolga-kereskedés* című (1888, III/269. kép) festményén a nőalak testi szépsége s az őt méregető férfiak tekintete egyértelműsíti a festmény valódi témáját. Libay Károly Lajos *Rabszolgavásár Kenneh mellett* című litográfiája (III/270. kép) is mint kellemes hangulatban zajló eseményt ábrázolja egy fiatal nő áruba bocsátását.³ Az igazság kedvéért hozzá kell tenni, hogy az orientalista festőknek felrótt gyarmatosító nézőpont,

a keleti országok nyugati civilizációval szembeni elmaradottságának és főként nőképeinek megjelenítése egyáltalán nem különbözött a szalonfestők más időszakokat, más kultúrákat ábrázoló munkáitól.¹³⁶

Magyar művészek is felkeresték a híres keleti helyszíneket, közülük Forray Iván, Libay Károly Lajos, Ligeti Antal számos keleti táj- és életképet festett³ (III/271. kép).

Egyiptomi utazásának emlékeiről készült munkáit Libay saját kiadású, litografált albumokban jelentette meg.³⁸ A festők, rajzolók elsősorban főúri utazók társaságában utaztak, s az egzotikus környezetben gyakran meg is örökítették a résztvevőket (Joseph Heicke: *Egy este Damaszkuszban Zichy Edmunddal*, 1849). Kedveltek voltak a különböző keleti, görög, indiai stb. nők ideálportréi (Marastoni Jakab *Görög nő. A művész neje*, 1850, II/1. kép). A keleti ruhás (főként török viseletes) férfiportrék is divatosak voltak. Nálunk sajátos jelentést, a család ősi voltára való utalást is rejthettek (Borsos József: *A libanoni emír*, 1843, I/27. kép).³

Az orientalista festészetet a Pesti Műegylet kiállításain nemzetközi művészgárda, olaszok, osztrákok,



III/270 ■ Libay Károly Lajos: *Rabszolgavásár Kenneh mellett*, 8

III/269 ■ Eisenhut Ferenc:
Rabszolga-kereskedés, 888

III/271 ■ Ligeti Antal:
Oázis a sivatagban, 1862



németek és magyarok művei képviselték. Ez a nemzetközi jelleg a későbbiekben is megmaradt, főként az osztrák jelenlét, amely jól érzékelteti a Nyugat és Kelet ismert oppozícióján belül a közép-európai, monarchiabeli dichotómia valóságát. Bár Szolnokra már vezetett vasút, Nyugatról tekintve Európa keleti, nehezen megközelíthető, a paraszti életformát, viseletet megőrző részei is egzotikusnak tűntek. Míg a romantika az Alföldet nemzeti szimbólummá emelte, a Barbizon és Szolnok között ingázó osztrák és magyar művészek többsége *plein air*, illetve jól értékesíthető orientális hangulatú zsánertémát látott benne.

A magyarok emlegette keleti származás hangsúlyozása is erősítette a Magyarországról kialakult egzotikus, barbár képet. „Ami volt Fromentinnak, Marilhacnak Algír, Marokkó, Decampsnak Egyiptom, ugyanaz volt a 30–70-es évekbeli Magyarországnak [...] elsősorban Szolnok – a bécsi művészek számára” – írta Rózsaffy Dezső. A pusztát, a ménest és a cigányokat mint romantikus festői motívumokat osztrák festők fedezték fel, mindenekelőtt August von Pettenkofen. Számukra „a cigány [volt] az Alföld beduinja”.³ Karl von Blaasról és Leopold Carl Müllerről egyaránt állították, hogy keleti ruhákba öltöztetett cigányokról festette orientalista képeit.

Jóllehet a 19. század közepétől többször is elhangzott, hogy az orientalista festészet már nem tud megújulni, mindig új és új lendületet kapott, hol egy tehetséges művész fölléptének, hol a közönség egzotikumigényének köszönhetően. Különösen a francia festészetben lehet érezni az akadémikus megoldások mellett a *plein air* és az impresszionista festői jegyek megjelenését.

Az 1880–1890-es évek magyar orientalistái is a többséget alkotó akadémikus festők körébe tartoztak, s mind témaválasztásukat, mind festésmódjukat tekintve tökéletesen belesimultak a nemzetközi trendbe. A par excellence orientalista festők közé tartozott Eisenhut Ferenc és Tornai Gyula.¹⁴⁶ Eisenhut a Mintarajziskolában kezdte meg tanulmányait, majd a müncheni akadémián Benczúr Gyula tanítványa volt. Tornai bécsi, müncheni tanulmányok után került Benczúr budapesti mesteriskolájába. Mindketten először Észak-Afrikába mentek; Tornai Algériában, Tuniszban, Marokkóban és Spanyolor-

szágban dolgozott, majd új témák reményében Japán és India felé fordult. Mind Eisenhut, mind Tornai édeskés zsánereket és történeti kompozíciókat is festett. Eisenhut orientalista képeinek fő témája a nő. Odaliszkjait az Ingres által elindított, majd a követők kezén sablonossá vált példa szerint, gazdagon díszített keleti környezetben, az édes semmittevés állapotában ábrázolta (*Egy álom*, 1891, III/226. kép; Csók: *Dolce far niente*, 1898; *A kedvenc* vagy *A hárem gyöngye*, 8 3).

A hazai közönség igényeire is figyelt, s az őshazát kereső Zichy Jenő expedíciói nyomát követve Oroszországba, a kázi élet- és szórakozási életbe is ellátogatott. A magyar történelem eseményeinek feldolgozása is foglalkoztatta (Eisenhut Ferenc: *A zentai csata*, 1896). Tornai a legsikeresebb magyar orientalista festők közé tartozott. Japánban, Angliában, Németországban is fényes sikereket aratott, miniszteri megrendelővel és királyi vásárlóval is büszkélkedhetett. Bútorokat is tervezett, s feltételezhetően a szecesszió hatására, gazdag, főként sárkány-, kígyó- és növényi motívumokkal díszített keretekbe helyezte festményeit.

A magyar orientalista festőket nem lehet kolonialista szempontok érvényesítésével vádolni, de a francia és német elődökhöz és kortársakhoz hasonlóan ők is nyugati perspektívából ábrázolták a Keletet. Rájuk is érvényes René Guénon kritikája. „Valóban ritka – még akkor is, amikor autentikus elemekből vannak megalkotva –, hogy ezek (már-mint az orientalisták munkái) mindenekelőtt ne a nyugatiak által a Keletről formált képet fejezzék ki, valamit, aminek csak nagyon távoli kapcsolata van a valódi, önmagában vett Kelettel” – írta a francia filozófus.⁸ Kelet-képük bármily vonzó is, csupán a dekorációhoz kötődik, esztétikai szempontú megítélés, az egzotikus téma iránti rajongás, „folklorista mánia”. Márpedig amíg az egzotikus jelleg el nem tűnik, nincs igazi megértés. Jól példázza ezt Tornai Gyula *Japán és India* című katalógusának anyaga. Tornai régi palotákat, templomokat ábrázoló képei, hagyományos öltözeteket viselő nőalakjai nem többek és nem kevesebbek Japán és India híres helyeinek és típusainak az akadémiákon elsajátított, biztos mesterségbeli tudással megörökített, élénk dekorativitású ábrázolásainál.

Keleti tárgyak gyűjtése és a japonizmus

A 18. században a keleti tárgyak iránti érdeklődést tekintve a magyar főúri gyűjtemények sem különböztek más európai gyűjteményektől, jelentős számú kínai porcelánnal és lakktárggyal. A 19. században már széles réteghez eljutott egy térbeli határait tekintve parttalanak mondható Kelet-divat, amely minden művészeti ágban érezte a hatását. A kínai kék-fehér porcelánok és lakktárgyak divatja sokáig fennmaradt, de az 1870-es évektől Japán került az érdeklődés fókuszába. A kelet iránti széles körű érdeklődés kialakulása a világiállításoknak is köszönhető. Jóllehet a bemutatás módja a ma már erősen kritizált európai szempont érvényesülését jelentette, de a közönségre és a művészekre gyakorolt hatása mind a kézműipar, mind a festészet területén jelentősnek bizonyult, sőt egy-egy esetben messzemenő fordulatot eredményezett.³

A keleti tárgyak gyűjtését elsősorban a gyarmatosítás folytán kialakult viszonyok, a kereskedelmi kapcsolatok határozták meg, de a hazai speciális érdeklődésnek köszönhetően nálunk is korán kezdetét vette. Kínai tárgyak már voltak a klasszikus

ókorra koncentráló Fejérváry-gyűjteményben is, de a keleti tárgyak iránti szenvedély csupán a század második felében élenkült meg. Az Osztrák–Magyar Monarchia 1869-ben induló, kelet-ázsiai expedíciójában részt vevő Xántus János író, etnológus jelentős – főként etnográfiai jellegű – gyűjteménnyel tért haza, amelyet 1871-ben a Nemzeti Múzeum kiállításán bemutatott be. 1873-ban, a bécsi világkiállításán már magyar gyűjtők (Pulszky Ferenc és Kárász Géza) anyaga is szerepelt. A Zichy család tagjai igen jelentős Kelet-kutatásokat végeztek. Zichy Ágost tanulmánya már a századforduló művészeit is érintő kérdéseket is felvetett, így kiemelten utalt arra, hogy a japánok tárgyművészete az életet szolgálja, a társadalom minden rétegét érinti. Zichy Edmund és fia, Jenő gyűjteményéből nyílt meg 1901-ben a keleti tárgyakat tartalmazó, ún. Gróf Zichy Jenő Múzeum¹⁵⁶ (III/272. kép). A festő Zichy Mihály, aki Oroszországban jelentős keleti gyűjteményre tett szert, a történeti kellékeket műtermükben felhalmozó és festményeiken fel is használó művészek közé tartozott. Munkáiba elsők között építette be a magyarság eredetét tárgyaló, új tudományos eredményeket. Az *Osztrák–Magyar Monarchia* írás-



III/272 ■ A Zichy Jenő Múzeum enteriőrképe, 1901. Budapest

ban és képben III. kötete számára (1888) Jókai Mór *A magyar nép* című írásához készült illusztrációin a népszokásokat, ősmagyar mondákat, rítusokat örökítette meg. Ábrázolásuk során részben saját gyűjteményére támaszkodott, mongol, lapp, kalmük sámánviseleteket használt fel.

A kortárs folyóiratokban és az Iparművészeti Múzeum kiállításain India tárgykultúrájának a bemutatása is helyet kapott, s a következő századba átnyúlóan számos művészt inspirált. ⁸ Lechner Ödön 1896-ra elkészült, indiai hatást tükröző Iparművészeti Múzeuma a „magyaros szecesszió” kiindulópontjának tekinthető, amely elsősorban az építészetben és az iparművészetben érezte a hatását.

A japán divat első regisztrálójá Justh Zsigmond író volt. 1888-as párizsi naplójában megörökítette a nagypolgári otthonok egyébként is zsúfolt enteriőrjeiben feltűnő maszkokat, legyezőket, lámpionokat, porcelánokat és a „japáni szalonokat”. A műtermek szokványos kellékeként írta le a japán metszeteket, a művészjelmezbalokon a japán kosz-

tümök felbukkanását.¹⁶⁰ Gustave Moreau szimbolik s, dekadens *Salome táncá Herodes előtt* (1876) című festményéről is ő adott hírt elsőként.¹⁶¹ J sth 1889-ben Magyarországon még csak Beniczkyné Bajza Lenke írónőnél talált egy „japáni régi szekrényt”.¹⁶²

A 18. század óta virágzó chinoiserie mintájára japonaiserie-nek nevezett irány¹⁶³ megjelent M nkácsy Mihály enteriőrképein (*Reggel a nyaralóban*, 1881, III/273. kép), s másoknál is. A tehetsős polgárság ízlésvilágát jól ismerő Margitay Tihamér például gyakran helyezett keleti tárgyakat enteriőrjeibe. *A kikoszarozott kérő* című festményén (1890) a gazdagon berendezett fogadószobában többek között kínai paraván, a főszereplőnő kezében pedig japán legyező látható (III/274. kép). A festő műtermében, ahogy a párizsi, londoni kollégákéiban is, a keleti szőnyegek, a medve- és tigrisbőrök mellett japán bútorok is voltak. Csók István is gyűjtötte a keleti, elsősorban kínai tárgyakat, melyek festményeinek tartalmi és formai megoldásaira is hatással voltak.

III/273 ■ Munkácsy Mihály: *Reggel a nyaralóban*, 88



III/274 ■ Margitay Tihamér: *A kikoszarzott kérő*, 8

Éles határt kell vonni a keleti tárgyak dekorációként való felhasználása és az orientalizmus egy sajátos változata, a japonizmus között.¹⁶⁴ Franciaországban és Angliában a japán művészetnek a század közepétől egy, a historikus szemlélettől gyökeresen eltérő kultusza is kibontakozott az akadémikus sablont elhagyó, saját törekvéseiket a japán fametszettekben igazolva látó francia és angol festők körében. Külföldi tanulmányútjaik során a magyar festők is felfigyeltek az impresszionizmust és főként a szecessziót erősen inspiráló japán művészetre, jóllehet a japán fametszettek gyűjtése, kiállítása csak a 20. század elején öltött a nyugat-európaihoz hasonló, szervezett formát.¹⁶⁵

Székely Bertalan volt az első, akinek a festészetében a külföldi tanulmányútjain megismert orientalizmus új formában jelent meg. *Japán nő* című festménye a romantikus-historizmus körébe tartozik, de feltételezhetően a hazai keleties ízléshullám is befolyásolta a témaválasztásban. A romantikus egzotikumkeresés, a japán öltözet és japán tárgyak

III/275 ■ ippl- nai J zsef *Nők kertben. Les Vierges.* I., 1895–1896

szerepeltetésén túl festményén a japán művészet szerkezeti elveinek felismerése és néhány egyedi formaelemének a beépítése is megfigyelhető.

A 19. század végén Párizsban tanuló, a magyar festészetet megújító művészek közül elsőként Rippl-Rónai József művészetében jelent meg a japán fametszetek inspirációját beépítő szecesszió. A Nabik körében dolgozva, hozzájuk hasonlóan, Rippl egyedi módon építette be a kínai és a japán grafika hatását. A japonizmus népszerűsítésében vezető szerepet játszó Samuel Bing adta ki *Les Vierges*

című albumát, melyet a francia kritika is a japonizmus, a Nabi szellem „kvintesszenciájaként” értékelt (III/275. kép).

Az orientalizmus nemzetközi iránya végigkísérte a 19. századot, s utolsó hajtasával egy új, a modernizmussal összefonódó ága is megszületett. A par excellence orientalista festők utolsó sikereiket a japonizmus hazai divatjának kibontakozásával egyidejűleg, a 20. század elején aratták.¹⁶⁶ A szimbolizmusban és a szecesszióban új formákban élt tovább a legkülönbözőbb keleti kultúrák inspirációja.

■ SZÉKELY BERTALAN: JAPÁN NŐ

A magyar művészetben a japán témájú művek története egy, a romantikus-historizáló tradícióban gyökerező, nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő remekművel, Székely Bertalan *Japán nő* című, 1871-ben készült festményével kezdődik (III/276. kép).¹⁶⁷ Űlő nőalakja az orientalista festmények odaliszkjainak utóda, félaktját finom kelme borítja deréktól lefelé. Így ábrázolta modelljét Hans Makart is *Japán nő* című (1875) festményén.

Székely művén kiemelt szerepet játszanak a japán tárgyak, de vázlatai tanúsága szerint ismerte a japán fametszeteket is.¹⁶⁸ Inspirációs forrásai a Nyugat-Európában ekkor már közkézen forgó kiadványok, a japán művészetet bemutató külföldi és hazai kiállítások és gyűjtemények voltak. Láthatott szépítkezőjeleneteket ábrázoló japán metszeteket és fotókat is, félmeztelen vagy szétnyíló köntösben fésülködő, szájukat rúzsozó nőkkel. A magyar közönség legkedveltebb lapjában, a *Vasárnapi Ujság*ban is megjelent egy illusztráció, mely egy darumadárral és növényekkel díszített paraván előtt ülő, száját festő japán nőt ábrázol.¹⁶⁹

Magyarország kapcsolata Japánnal az Osztrák–Magyar Monarchia és Japán között 1869-ben létrejött kereskedelmi, hajózási és barátsági szerződés után bontakozott ki. Magyar tudósok és diplomataik is részt vettek a közös expedíciókban, megszorodtak a Japánról szóló híradások,

s jelentős japán tárgyakkal álló gyűjtemények jöttek létre. Xántus János is részt vett a szerződéskötés évében induló osztrák–magyar kelet-ázsiai expedícióban, etnográfiai jellegű gyűjteménye a korabeli kritika szerint is jelentős hatást gyakorolt Székely festményére.

Székely a nyugat-európai mesterekkel egy időben fedezte fel a japán művészet jelentőségét. Külföldi tanulmányútjain, talán már 1864-es utazása (Párizs, Brüsszel, Hága, Amsterdam, Kassel stb.) során figyelhetett fel rájuk. Járhatott azokban a híres, japán fametszeteket ár 1 párizsi kereskedésekben, melyeket a japán művészetet kedvelő francia és angol mesterek látogattak. A nőalak mozdulata többeket is Théodore Chassériau *Eszter felélszerezi magát Ahasvérussal való találkozására előtt* (vagy *Eszter öltözködése*) című festményére (1841) emlékeztetett, de a *Fürdőből kilépő mór nő a szerájban* (1854) című festményének haját igazító modellje is inspirálhatta. A romantikus előképeket idéző nőalak plasztikus figurájának formálásában új, dekoratív elemek is felfedezhetők: a felemelt jobb kar, a lepelbe burkolt jobb térd a bal lábfejjel együtt S vonalat ír le. A modell tömörszerűen egységes hatást keltő hosszú, fekete haja szintén dekoratív ívet formál. Vázlatai szerint Székely alaposan tanulmányozta a legnépszerűbb japán művész, Hokusai Mangait. Hokusai után készült vázlatának egyik érdekessége, hogy Gustave Moreau-hoz

haszonlóan ő is a Manga 5. kötete nyomán rajzolt le egy nőalakot, s mindketten elhagyták a nőalak mellett álló Kakinomoto Kisojo főpap figuráját.³

Többen is próbálták meghatározni a szobában vagy verandán ülő nőalak mellé helyezett tárgyakat. A témaválasztást és a kellékek ábrázolását tekintve Székely több forrásból is meríthetett, különböző kiadványokból és kiállításokról gyűjthette a festményen szerepeltetett tárgyakat. Az enteriőrt az európai és keleti ábrázolási tradíció vegyítésével, szinte észrevétlen egymásba játsztatásával alakította ki. Munkamódszere sokkal tudatosabb megfigyelésre vall, mint ami a japán enteriőröket festő angol és francia kortársak többségénél tapasztalható, akik különböző kiadványok, néha fotók alapján, a nyugati kompozíciós rendszert követve készítették japán témájú életképeiket.

Székely festménye nem sorolható egyértelműen sem a helyszínt hűen megörökítő, orientalizáló alkotások, sem a nyugati ábrázolási tradícióval gyökeresen szakító művek közé, inkább a keleti művészet némely jellegzetes kompozicionális elemének egyéni beépítéséről, „óvatos újításról” beszélhetünk. Felfigyelt a japán metszeteknek a nyugat-európai tradíciótól eltérő képépítésére, a sík felület kiaknázásában, a különböző színű és mintázatú részletek egymás mellé helyezésében rejlő új, dekoratív lehetőségekre.

A japán művészetből levont tanulságok beolvasztásának tulajdonítható a kép bizonytalan tere is, amelyről nehéz eldönteni, hogy nyitott vagy zárt tér-e. A nyugat-európai művészet hagyománya szerint a háttérben általában dekoratív kellék szerepet betöltő japán paraván vagy drapéria látható, ahogy például James Abbott McNeill Whistler (*Rózsaszín és ezüst: Porcelánország hercegnője*, 1863–1864), Édouard Manet *Nana* (1877) és Zichy Mihály *Courtisane (Nana)* című festményén (1880). A természeti motívumokkal, madarakkal, vízinövényekkel és arabeszk hatású felhőkkel díszített paraván aszimmetrikus kompozíciójú. Síkszerűsége ellenére a természeti látvány illúzióját kelti, amely mintha a kereten túl

is folytatódna. Előadásmódja grafikus, stilizáló, szemben a nőalak plasztikus, festői formálásával és a festmény bal oldalán látható csendélettel.

Az előtérben, a padlót borító japán gyékény geometrikus mustráit Székely a perspektíva hagyományos törvényei szerint, rövidülésben ábrázolta. A hűen megörökített japán tárgyakon ugyanakkor síkban ábrázolt stilizált díszítőelemek láthatók. A nőalak mögötti hosszúknak téglalán alakú, áttetsző anyagból készült paraván kiemeli a figurát, lezárja, ugyanakkor áttetszősége következtében ki is nyitja a teret. Az áttetsző paraván által keltett illuzionisztikus tér és a háttér növény- és állatvilágának stilizáltsága szemben áll a nőalaktól jobbra elhelyezett futónövény (hajnalka) valószerű ábrázolásával. Festményének hatása kettős, a nyugati és keleti, egymástól alapvetően eltérő ábrázolásmód kiegyensúlyozása, a valóság és fikció, naturalista és illuzionizmusra épülő látásmód egymásba játsztatása jellemzi.

A romantik s-historizm s mestereként ismert Székelyről lassanként kiderül, hogy felfigyelt, sőt érzékenyen reagált kora művészeti útkereséseire, újításaira.¹⁷⁶ A *Japán nő* című festménye pedig bizonyítja, hogy a magyar festészetben elsőként tanulmányozta és alkalmazta a japán művészet európaiától eltérő térábrázolását. Festményén a tradicionális perspektivikus ábrázolás keretein belül a japán művészetre jellemző komponálásmód néhány elemét fedezhetjük fel. Székely mesterien egyensúlyoz a stilizáló és a realisztikus megjelenítés, a felszín dekoratív alakítása és a modellálás között.

Más eszközökkel, de szintén különböző festészeti tradíciókat egyesítve dolgozott Whistler is, aki az antik és a japán elemek beépítésétől időn kívüli szépség létrejöttét remélte.⁸ Székely briliáns elemzőképességgel, mesteri tudással két világ, kétféle festészeti módszer találkozását fogalmazta meg, talán hasonló céllal.

Székely több változatban is megfestette a témát. 1872-ben Bécsben *Chinai leány* címen állított ki egy festményt. Feljegyzéseiben színváltozatokat is említ, melyeket a *Japán nő* újabb



III/276 ■ Székely Bertalan: *Japán nő*, 8

feldolgozásához készített. 1888-ban készült táblázata szerint egy clair-obscur hatást vizsgáló „A” és egy „szépített” „B” változatot készített, melyeken a fény, a középtónus és az árnyékok szerinti színvariációkat jelölte meg. A „B” változatban egy „kék ernyő” („der blaue Schirm”) reflexeiről is írt.⁸ A fenti adatokból ugyanakkor, melyek a mester jól ismert gondos, minden részletre kiterjedő munkamódszeréről, a téma több változatban való megfestéséről, illetve a tervezés fázisairól tudósítanak, nem derül ki szövegsze-

rűen, hogy miért választott japán témát. Ám az látható, hogy miközben a kortárs tudósok, gyűjtők egy csoportjának keleti utazásait és egzotikus vonzalmait a magyarok keleti származásával foglalkozó tanulmányok befolyásolták, a *Japán nő* a tisztán festői szándékú megjelenítés, vagyis a bontakozó modernizmus égisze alatt született.

Székel felütése után Rippl-Rónai fellépéséig a keleti divat kimerült a különböző berendezési tárgyak – díszítő kellékek, bútorok, paravánok, kínai vagy japán legyezők – enteriőrbe illesztésében.

■ KARLOVSZKY BERTALAN: DUZZOGÓK

Az 1862-es londoni, az 1867-es párizsi, a közép-európai régióban különösen jelentős 1873-as bécsi, majd többek között az 1878-as és 1889-es párizsi világkiállítások után ugrásszerűen megnövekedett a keleti művészet iránti érdeklődés; művelésében kiemelkedő szerepe volt James Tissot-nak. *Fiatal nők japán tárgyakat néznek* című (1869) festményén elegáns hölgyek egzotikus csecsebecsékben gyönyörködnek. Az orientális divat az 1890-es években gyorsan elérkezett hozzánk is; elsőik közt a Párizsban dolgozó vagy itt tanuló művészek vásznain jelent meg. A külföldön tanuló magyar művészek gyűjtötték is: Csók István például főként kínai tárgyakat.⁸ A Münchenben tanuló, majd Munkácsy mellett dolgozó Karlovsky Bertalan *Duzzogók* című festményének (1884) háttérében már a kedvelt rekvizitummá vált színes legyező és papír napernyő látható (III/277. kép). A festményen jómódú fiatal párt látunk, amely megengedhette magának a legújabb divatos, egyébként ekkor már viszonylag olcsó keleti tárgyak birtoklását. A festő biztos kézzel építette fel a kompozíciót, hatásosan rendezte el a díszítőelemeket, így például a nőalak ruhájának színével összhangzó vázát. Figurája „mintha szóról szóra Munkácsy valamelyik szalonbeli miliót ábrázoló képéből volna kivágva”⁸ – olvassuk a bírálatot.

Jellegzetes zsánertéma ez, intim jelenet, szerelmesek ártalmatlan civódása, amely a szereplőkben sem kelt mély érzelmi hullámokat. A festő rutinos közvetlenséggel adja elő a szituációt, az anyagi biztonságban élő, érzéseiknek az illem határai között utat engedő pár pillanatnyi összezördülését. A nézőt sem sokkolja a „konfliktus”, inkább mosolyra készteti. A jelenet bármely stíluskövető enteriőrben játszódhatna, a lényeg a könnyed téma és hangneme, a virtuóz festésmód, amely tökéletesen megfelelt a műcsarnoki kiállítások elvárásainak, a képeslapok reprodukcióiban gyönyörködni vágyódó közönség ízlésének.⁸³

Karlovsky más kompozíciói is képviselik a már széles hullámokat vető keleti divatot. *Nő mandolinnal* című, Párizsban készült munkáján (1890-es évek) a vörös hajú, félfordulatban ábrázolt nőalak mögött japán fametszet látható. A magyar festő könnyedén alkalmazta az új művészetért harcoló, a „kép a képben” kompozíciós típust megújító Édouard Manet festményének (*Émile Zola*, 1868) felépítését. Manet kompozícióját mások is követték, többek közt Van Gogh is a japán művészet iránti csodálatának kifejezésére, amely a későbbiekben a magyar festők körében is méltó visszhangra talált. Karlovsky ellentétes értelemben használta fel, kontrasztba

állította a hagyományos ábrázolásmódot a japán metszetek stílusával.

Sem Margitayt, sem Karlovskyt nem érintette meg a japán fametszetekben saját újító törekvéseik igazolását látó, a hagyományos kompozíciót elvető művészek japonizmusa. Számukra a képek lényege továbbra is a novellisztikus, köny-

nyed elbeszélés, az anyagok, tárgyak tetszetős megfestése maradt. Az ünnepektől szalonfestők műveivel való összehasonlításban érzékelhető az a gyökeres változás, amely Rippl-Rónai szecessziójának japonizáló elemei révén, majd később Aubrey Beardsley műveinek közvetítésével a magyar szecessziós grafikában végbement.



III/277 ■ Karlovsky Bertalan: *Duzzogók*, 88

A VIZUÁLIS KULTÚRA VÁLTOZÁSAI

■ ÚJ KÉPI MÉDIUMOK

A 19. század folyamán a képekhez való viszony gyökeresen megváltozott. A képalkotásnak két forradalmian új módja született meg: a nagy példányszámú gépi, nyomdai képsokszorosítás, valamint a század talán legnagyobb hatású találmánya, a fotográfia. A képek emberi közreműködés nélküli, kémiai úton történő rögzítése (technikai kép), továbbá a képi ábrázolások ilyen mértékű sokszorosítása vizuális forradalmat eredményezett: a képi közlés jelentőségét a szöveges mellé emelte és új képkultúrát teremtett. A találmányoknak köszönhetően a képek a korábbi századokhoz képest soha nem látott mennyiségben árasztották el a mindennapokat. Ialalk lt a modern képkorszak, a „technikai reprodukálhatóság” kora.³ Ez több következménnyel járt: a magas képi kultúra popularizálódott, és a kettő közötti határ átjárhatóvá vált. A képek a szórakoztatás célját is szolgálták, kialakultak ennek új optikai médiumai, és – legvégül – megszületett a mozgókép, a film. Az új technikák radikális hatást gyakoroltak a képzőművészet egyes területeire is. A fotográfált és litográfált portrék hozzájár ltak a polgári realizm s, a biedermeier kialakulásához. A sokpéldányúság kiváló lehetőséget biztosított a propaganda számára, ezt használta ki a . századi képpolitika. Magyarországon az 1840-es évektől körülbelül 1870-ig a sajtóban terjedő ábrázolások a közösségi nemzettudat kialakításának eszközei voltak, míg az otthonok, intézmények falát díszítő sokszorosított lapok a kultúrpolitika által szorgalmazott ízlésnemesítés célját szolgálták.⁶ A „fotografikus látás” pedig a vizuális kultúra területén túl is hatott: jelentős szerepet játszott például az irodalmi realizmus létrejöttében.

A képalkotás forradalmát a 8 . század ford - lóján lejátszódó szellemi és technikai forradalom

tette lehetővé. A felvilágosodás szellemi áramlata, amely a felemelkedés lehetséges eszközét találta meg a kultúrában és a tudományban, valamint az ipari forradalom társadalmi-gazdasági következményei magukkal hozták az olvasás forradalmát.⁸ i alakult egy széles, rétegzett olvasóközönség, amely jelentős fizetőképes piacot teremtett, és amelyre érdemes volt egész iparágakat alapozni. Megszületett a nyomtatott sajtó, amely egyaránt bocsátott a közönség elé nagy példányszámú napi- és hetilapokat, illetve tudományos szakfolyóiratokat. A könyvkiadás és a nyomtatott sajtó komoly gazdasági tényezővé vált.

A kíméletlen versenyben az olvasókat a kiadók képekkel csábították. A szépirodalmi kiadványok vonzerejét növelték a mives illusztrációk, amelyek magyarázták a szöveget, így az értelmezést segítették, gazdagították az olvasók számára. Az egyre bővülő kínálatú sajtótermékekben (napilapok, hetilapok, képes újságok, szakfolyóiratok) pedig a képek már saját értékkel bírtak: olyan információt is közöltek, amelyet a szöveg nem. A nagy példányszámban megjelenő publikációkban műalkotások, épületek, idegen tájak, népek, aktualitások, politikai események, híres emberek váltak láthatóvá és megismerhetővé.

A 18. század végétől a természettudományos érdeklődés megújította a megfigyelés módjait: a korábbi optikai kutatások mellett, amelyek a fény tulajdonságait vagy a camera obscura működési elvét vizsgálták, most megkezdődött a látás fiziológiájának kutatása, amely bevonta a nézőt, vagyis a szubjektumot, a látás folyamatába. Ugyanakkor kémiai kísérleteket folytattak a napfény hatására, emberi beavatkozás nélkül rögzülő képpel. Így jött létre a fotográfia őstörténetének több módszere (dagerrotíпия, talbotíпия, kalotíпия), majd a folyamatos kí-

sérletezések során kialakultak a modern fotográfiai eljárások.

A képzőművészetben is mélyreható változásokat indított el a természettudományok látványos fejlődése. Maga a festés és rajzolás aktusa is könnyebb lett, akár a műkedvelők számára is, a technikai változások ugyanis kiterjedtek a festőművészet hagyományos kelléktárára is. Bárki hozzájuthatott tubusos, dobozos olaj- és akvarellfestékhez, előkészített, készen kapható vásznakhoz, kis méretű festőkészletekhez, ecsetekhez. A fényképezés is könnyebbé vált az 1860-as, 1870-es évektől, mivel már nem kellett házilag pepecselni a kémiai összetevőkkel, nem volt szükség saját receptekre. Előre gyártott papírokat, kellékeket lehetett kapni, és a könnyen kezelhető kézi kamera is forgalomba került.³ A széles közönség számára elérhető közelségbe hozott képek nem pusztán a befogadást könnyítették meg, hanem bizonyos értelemben az alkotást magát is. A képes újságok felhívásai az olvasókat is bevonták a képalkotásba, arra buzdítva őket, hogy rajzokat, képeket küldjenek a szerkesztőségbe.

A fotográfia

A látvány fény általi rögzítésével a 19. század elejétől kezdve többen is kísérleteztek. A kérdés az volt, hogyan tárolható az a kép, amelyet már a 16. század óta láttak a camera obscurában. A fizikai és kémiai ismeretek felhasználásával folytatott kutatások között a legjelentősebbek Nicéphore Niépce és Louis-Jacques-Mandé Daguerre, valamint William Henry Fox Talbot kísérletei voltak. Elsőként Daguerre mutatta be 1839. január 7-én a francia akadémia előtt az időközben elhunyt Niépce-szel közös találmányukat, a „daguerrotípiát”, amely a napfény segítségével, speciálisan kezelt fémlemezre rögzítette a képet. Talbot a saját találmányát 1839. január 31-én mutatta be a londoni Royal Societyben. Talbot módszere negatív-pozitív eljárás volt, a negatívról pedig tetszőleges példányban tudott papírképet nyomtatni, igaz, kezdetben gyatra minőségben. A dagerrotípiával jóval élesebb, részletesebb, szebb képet adott, mint a papírkép, így hamar népszerűséget szerzett. Tömeges előállításra azonban csak a papírra nyomtat-

ható kép volt használható. Talbot azonnal elkezdte a módszere finomítását és tökéletesítését, így végül az ő eljárása lett a modern fotográfia alapja.¹⁶ A papírkép győzedelmeskedett a dagerrotípiával szemben. A technikai újítások kiterjedtek a fényképezés minden egyes fázisára és kellékére, alapanyagára. A legjelentősebb lépés a nedves eljárás kidolgozása (1851), majd az előkészített, rögtön használható szárazlemez feltalálása volt (1871); a szárazlemez 1880-as évek végétől könnyen kezelhető kézi kamerákat kezdtek ár sítani, 1888-ban pedig a cég filmkidolgozó laborhálózatot hozott létre, így a kémiai, vegyészeti ismeretek sem voltak már szükségessé a fényképezéshez.

Magyarországon a fotográfiai eljárások feltalálását követően szinte azonnal megjelentek (II/158–161. kép). 1840-ben már olvasható volt magyarul immermann Jakab fordításában a kézi kamera történetéről, és ugyanabban az évben a Pesti Műegylet kiállításán már szerepelt dagerrotípiák.⁸ 1863-ban jelent meg az első magyar szerző által írt fényképezési szakkönyv. Ugyanebben az évben, 1863-ban zajlott a sajtóban Székely Bertalan és Barabás Miklós vitája a fénykép művészi értékéről. Székely a fotográfiát az emberi közreműködés hiánya miatt kárhóztatta, azzal érvelve, hogy a természethűségen kívül semmilyen esztétikai többlettértékkel nem bír, míg Barabás azzal védte a „fényképezést”, hogy az az egyébként megragadhatatlan pillanatot képes rögzíteni. Természetesen Barabás is úgy vélte, hogy a fotográfia nem helyettesítheti a művészetet, csak segédeszközt kínálhat, és ezt erősítette meg veje, Maszák Hugó is a *Pesti Napló*-ban néhány hónappal később megjelent cikkében. Az 1860-as évektől Magyarországon nagy számban jelentkeztek a festő-fotográfusok, akik a polgárság igényeit az addigi festett vagy litografált portrék helyett az egyszerűbb és olcsóbb műtermi portréfényképezéssel kívánták kielégíteni. Barabás Miklós vagy Borsos József példája mutatja, hogy a fényképezés hazai „hőskorában”, 1840 és 1880 között nem volt könnyű megélni ebből a foglalkozásból, és számos vállalkozás jutott csődbe (III/278. kép). A fotográfusmesterséget a rohamos technikai fejlődés mentette meg: 1880-tól a szárazlemez, a kereskedelmi forgalom-

ban kapható, előkészített eszközök, papírok, vegyszerek, valamint a kézi kamerák, amelyek révén a fotográfálás művelete jelentősen leegyszerűsödött. A könnyen kezelhető kézi kamerák ezenkívül lehetővé tették valódi pillanatfelvételek készítését. Ekkor már nem festő-fotográfusok, hanem fényképészek foglalkoztak fényképezéssel; a két mesterség végleg elvált egymástól.

A fotográfia a születése pillanatától kezdve egyszerre volt a művészi kifejezés új médiuma és a tudomány hatékony eszköze. Noha a 20. századra a fotográfia lesz a legnagyobb sokszorosító médium, az eljárás ekkor még nem volt kompatibilis a rendelkezésre álló sokszorosító technikákkal. Ennek ellenére a fényképek bámulatos gyorsasággal terjedtek, és hamar a mindennapi élet szerves részei lettek. André Adolphe-E g ne isdéri felismerte az igényt a drága és hosszadalmas dagerrotípiánál olcsóbban előállítható fényképekre. 1854-ben a nedves eljárást használva, többlencsés kamerával rögzített egyszerre akár nyolc képet is. A képeket kis formátumban nyomtatta, majd kartonra kasírozva árulta. Ez a „vizitkártyának” (*carte de visite*) nevezett formátum divatot teremtett, valóságos gyűjtőszennvedély tört ki, és a kezdeti portrék után már tájképeket, látképeket ábrázoló kis fotográfiák is a családi fotóalbumokba kerültek. Szintén az 1850-es évektől jött divatba a sztereókép, két, különböző nézőpontból felvett fénykép, amelyek egy speciális készülékbe helyezve a térérzet illúzióját keltették.³ A fényképek – egyebek mellett – lehetőséget adtak a mozgás tudományos vizsgálatára. Étienne-Jules Marey francia orvos és feltaláló kísérleteket folytatott a mozgás tudományos eszközökkel történő leírására, majd 1878-ban Eadweard Muybridge feltalálta a gyors záródós fényképezőgépet, amellyel sorozatfényképet tudott készíteni. Muybridge-nek sikerült gépével rögzítenie a mozgás egyes fázisait, és ezeket egymás után vetítve megnyílt az út a mozgókép, a film felé.

A fotográfia és a festészet, rajzművészet számtalan szállal kapcsolódott egymáshoz. Az elmúlt évtizedek külföldi és magyar kutatásai rámutattak arra a tényre, hogy már feltalálását követően számos festő használt fotográfiát munkája során, habár meglehetősen különböző módokon értékelték azt.



III/278 ■ Ismeretlen fényképész: Borsos József portréja
fényképészeti eszközök között, 1856 körül

A magyar festők fotóhasználatának átfogó vizsgálata még nem történt meg, de jelentős részletek azért napvilágra kerültek. Münchenben a 19. század harmadik harmadában elterjedt gyakorlat szerint mind a portréfestés, mind a nagyobb, többalakos jelene-tek festésekor modellfotót használtak.²⁶ A fotográfia amellet, hogy kiváló segédeszközként szolgált a festőknek, jóval olcsóbb is volt, mint a drága élő modell. Munkácsy már 1867-ben használt modellfotót *Lakodalmi hívogató* című, azóta elveszett festményéhez, és ismeretesek az egyalakos modellfényképek a *Iralomház* (II/100. kép), a *Tépéscsinálók*, az *Éjjeli csavargók*, a *Falu hőse* kompozícióihoz.

Munkácsy alkotói módszeréhez akkor is szorosan hozzátartozott a modellfotók használata, amikor már nem voltak anyagi gondjai (Krisztus-kompozíciók, *Honfoglalás*, III/72. kép). Magyarországon Benczúr Gyula is használt fotót portréfestéshez,⁸ és – igaz, az 1890-es években – a hivatalosan megbízott festők a király és a királynő portréi elkészítésekor is fénykép alapján dolgoztak. A festészeti képzés során a Mintarajziskolában is alkalmaztak

fényképeket, és az iskola gyűjteményében jelentős fényképkollekciót őriztek.³ Az iskola tanárai közül is többeket érdekelt a fényképezés. Morelli Gusztáv, a harántmetszés tanára fényképezett, Huszár Adolf maga is gyűjtötte a fényképeket, de a legismertebb Székely Bertalan érdeklődése a fényképek iránt, amelyeket a mozgás tanulmányozásához használt, és amelyet az oktatásban is kívánt alkalmazni. Beszerezte Muybridge fázisfotóit, levelezett Étienne-Jules Marey-val, és zootrópot, olyan optikai szerkezetet állított össze, amely a gyorsan pörgő fázisfotókból magát a mozgást reprodukálja, és mint ilyen, a film elődje.³

A realista tendenciák, a való élet szépítés nélküli megfestésének igénye szintén hozzájárult a fotográfia elterjedéséhez. A „valóság” megjelenítéséhez kézenfekvő segédeszköz volt a fotó, az impresszionisták és a naturalisták is szívesen használták. Az 1880-as években kibontakozó nemzetközi naturalizmus az „igazság” ábrázolását tűzte ki céljául. A könnyen rögzíthető pillanatfelvételeken megjelenő valóság, a fotóra jellemző képkivágatok, pózok tűntek fel a naturalista festményeken is. A fotók hatottak a témaválasztásra, a képek kompozícióira, a felületkezelésre. Mint Gabriel P. Weisberg, a téma legavatottabb ismerője megállapítja: a naturalisták azért használták fotográfiát, hogy fokozzák a valóság látszatát.³ A naturalizmus kiindul hazája Franciaország volt, és az akadémián tanító mesterek, Jean-Léon Gérôme, majd tanítványai, Jules Bastien-Lepage, Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret, Jules-Alexis Meunier, Thomas Eakins mind használtak fotót munkájuk során. Nem elképzelhetetlen, hogy az akadémiai oktatásba is bekerült a fotográfia.³³

Még kutatásra vár, hogy a magyar naturalisták, mint Vaszary János vagy Pataky László, valamint a Bastien-Lepage-on nevelkedett nagybányai első nemzedék tagjai a nemzetközi naturalista tendenciákba mind témájukban, mind festésmódjukban szorosan illeszkedő festményeik alkotásakor használtak-e fotót, és ha igen, milyen mértékig.³ A francia fővároson kívül Münchenben is megismerkedhettek a fotográfiával, az ottani akadémia a fotográfusképzés egyik európai központja volt.³ s k stván bizonyosan használt fotót a *Szénagyűjtők*höz

(1890, III/224. kép), illetve későbbi művei elkészítéséhez is.³ Az, hogy a naturalizmus vonzásában dolgozó magyar mesterek hagyatékaiból eddig nem kerültek elő fényképek, amelyek kapcsolatba hozhatóak a festményeikkel, nem zárja ki, hogy mégis használtak fotót, hiszen nyugat-európai kollégáikhoz hasonlóan ők sem feltétlenül vallották ezt be.³

Néhány további festőről is tudunk, aki élt a fényképezés adta lehetőségekkel. Mednyánszky László használt fotó előképet mind portréi, mind tájképei készítésekor, és feltételezhetően maga is készített felvételeket.³⁸ Rippl-Rónai Józsefről tudható, hogy maga is fényképezett, illetve hogy nagy becsben tartotta a fényképeket, szobája falát is díszítette velük. Mivel első mestere, Munkácsy is használt fotót, és barátai, a Nabik is előszeretettel fényképeztek, számára természetes lehetett a fénykép alkalmazása. Ismeretesek olyan modellfotók, amelyek alapján barátai portréit festette meg (Natanson, Vuillard), illetve saját házáról készült fotói vagy Lazarine aktfotói. Ezek alapján több festményt is készített.³⁹ Rippl-Rónai felfogása és fényképei már illeszkednek a fényképezés új tendenciájába, a piktorializmusba. A piktorializmus az 1890-es években egyszerre született meg Franciaországban, Angliában és Németországban azzal a céllal, hogy a fotográfia révén a festészettel egyenrangú műalkotásokat hozzanak létre. Ehhez új eljárásokat kísérleteztek ki, amelyek megváltoztatták a kép végső állapotát. A fényképezés feltalálása óta a minél élesebb, részletesebb, valószerűbb kép létrehozására törekedve fejlesztették a technikát, most éppen ellenkezőleg, olyan eljárásokat hoztak létre (guminyomat, pigmentnyomat, szénnyomat, olajnyomat stb.), amelyekkel lágy rajzolatú, elmosódott látványt nyújtott a fotográfia. A színezéssel is különféle effektusok elérésére törekedtek, az addigi fekete-fehér és szépiaszín mellett kék, zöld, vörös nyomatok készültek, sokszor a fotomechanikus technikákat is igénybe véve. Magyarországon a piktorializmus csak az 1900-as évek első évtizedének végén jelentkezett.

A fotográfia és a nyomdai sokszorosító eljárások sokáig egymás mellett léteztek és nem kapcsolódtak össze. A litográfia és a dagerrotípia szinte azonos szerepet töltött be a polgári portrékészítés területén az 1840-es évektől az 1860-as évekig. Kittler egyene-

sen automatizált litográfiának nevezi a fotográfiát. A fotográfia akár sokszorosítás kiindulópontjaként is szolgált, fénykép alapján készültek litografált vagy harántmetszetű multiplikák, amelyek a sajtóban jelentek meg.³ Ugyanakkor éppen a grafikai sokszorosító technikák további egyszerűsítése érdekében kezdtek kísérletezni a fotomechanikus technikák kidolgozásával. Az így nyert reprodukciók eredetiségértéke, művészi mivolta azonban vita tárgyát képezte. Charles Blanc francia kritikus, művészeti író, az Académie des Beaux Arts igazgatója *Grammaire des arts du dessin* című könyvében emlékeztet rá, hogy egy festmény metszetbe való átültetése során a metsző csak a feketével és a fehérrel operálhat, ha le akarja „fordítani” a festő művét. A reprodukív fametszésről szólva részletesen is leírja, hogy a metsző feladata egyáltalán nem mechanikus, mivel a festő kéznyomában tisztán felismerhető a szellem (esprit), amelyet a metsző csak bizonyos érzés (sentiment) megléte esetén képes átadni. E következtetésével Blanc Denis Diderot megállapításáig megy vissza, aki szerint egy metszet jóval inkább fordítás (traduction), mint másolat (copie). Egész más véleményen volt Rudolf von Eitelberger a Wiener Internationale Graphische Ausstellung alkalmával: „a mechano-technikus művészeti készségek nem tekinthetők a művészethez tartozónak. Csupán segéd-eszközök, segédapparátusok, de nem művészetek.”

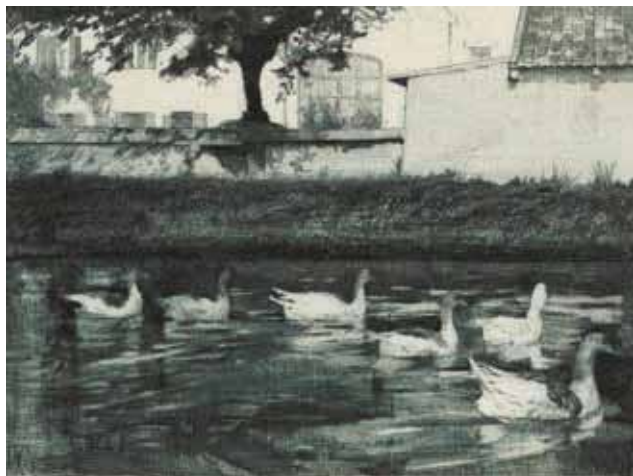
A művészgrafika újjáéledése a 19. század utolsó évtizedében

A fotomechanikus technikák elterjedésével a hagyományos grafikai technikák megszabadultak a reprodukciós feladatok „nyűgétől”. Nyugat-Európában a 19. század harmadik harmadában a festőművészek érdeklődni kezdtek a grafikai technikák iránt. Az albumokban kiadott, kiállításokon szerepeltetett rézkarcok, litográfiák, fa- és linóleummetszetek a művészgrafika körébe tartoztak, vagyis olyan művek voltak, amelyeket alkotójuk nem valamely már létező műalkotás sokszorosításának szándékával készített, hanem önálló, autonóm, „eredeti” grafikai lapnak szánt. A művészek a fametszésben a nagy példányszámú sokszorosításban használt haránt-

metszet helyett visszatértek az eredeti, lapmetszetű technikához, és a litográfiát is új szerepben, színes plakátok, majd színes nyomatok készítésére alkalmazták, maximálisan kihasználva az egyes technikákban rejlő lehetőségeket a különféle művészi hatások elérésére, azaz kísérletezve, egyre tágítva a technika szabta lehetőségek határait. Ez a folyamat mélyreható változást indított el a 19. század végén. A képzőművészeti műfajok sorához teljes jogúan felzárkózott a grafika, és kialakult egy új művésztypus: előbb a festő-grafikus, majd később, a 20. század elejétől kezdve a grafikus. A grafikai lapok, albumok a példányszámuk miatt olcsóbbak voltak, mint a festőművészet termékei, így a közönség új és szélesebb rétegeihez tudtak eljutni. Az iparművészeti mozgalom és az Arts and Crafts gondolat elterjedésének köszönhetően a művészek a mindennapi élet használati tárgyait is bevonták a művészi tervezés körébe. E folyamat során a változatos és látványos nyomtatási technikáknak köszönhetően megszületett az alkalmazott (tervező-) grafika műfaja is.

A fent vázolt folyamatok – némi késéssel – Magyarországon is lezajlottak. Az 1890-es évek elejétől a külföldi tanultságú művészeknek köszönhetően Magyarországon is megjelent a művészgrafika, és ha nem is olyan mértékben, mint Nyugat-Európában, de jelentős festők, grafikusok kezdtek kísérletezni vele. 16. századig visszavezethető előzményei Magyarországon nem voltak, így feltűnése az 1890-es évek elejétől egy új műfaj megszületését is jelentette. Ezzel egy időben a művészi plakát és az alkalmazott grafika is megjelent.

Kezdetben külföldi tanultságú mesterek foglalkoztak – jobbára Magyarországon kívül – művészi grafikával, majd néhány hazai művész is követte példájukat, ám a művészgrafika valódi kibontakozása nálunk csak a 20. század első évtizedeire tehető. A rézkarcolás egyik első művelője a Münchenben tanuló, ifjan elhunyt Forbászi Aranyossy Ákos volt. A müncheni akadémián 1869 és 1899 között Johann Leonhardt Raab tanította a rézmetszést és a rézkarcolást, Aranyossy nála sajátította el a technikát, csakúgy, mint Rippl-Rónai József. Rippl-Rónai portrékat karcolt rézbe, rajz vagy festmény után, vagyis reprodukív rézkarcolással foglalkozott, Aranyossy azonban 1891-től korán bekövetkezett

III/279 ■ Aranyossy Ákos: *Heimhauseni táj*, 1893III/280 ■ Rauscher Lajos: *Chioggia*, 1899 körül

haláláig hallatlan finomságú, „eredeti” rézkarcolt lapokat készített (III/279. kép). Szintén korán kezdett rézkarcolásba az eredetileg építész, majd akvarellfestő, illusztrátor Rauscher Lajos, aki az 1880-as évektől készített rézkarcolt táj- és városképeket (III/280. kép). Lapjain az akvarellhatás elérésére törekedett, ehhez a rézkarc több technikáját használta (lágyalap, akvatinta). A legkorábbi grafikusok közé tartozott a Németországban született Paczka Ferencné Wagner Cornelia, aki algráfiában (a síknyomtatás egy speciális válfaja, amelyben alumí-

niumlemezről nyomtatnak) dolgozott. Berlinben és Firenzében tanult, családja tagjainak szellemes, érzékeny portréin kívül nagy méretű, allegorikus lapokat készített Max Klinger hatása alatt⁴⁸ (III/281. kép). Férje, Paczka Ferenc szintén készített algráfiát, tőle származik az egyik legszebb korai színes lap *Dante*, 1899)⁴⁹ (III/282. kép). Rippl-Rónai József Párizsban, Nabi barátai révén ismerkedett meg a színes litográfia technikájával. 1894-től nagy kedvvel foglalkozott litografálással, eredeti módon kísérletezve a technika adta lehetőségekkel a művészi hatások terén. A tervezőgrafika több területén (plakátok, könyvillusztráció, meghívó, könyvborító) alkotta finom színharmóniájú, kísérletező lapjait az 1890-es évtized utolsó éveiben, mellettük „eredeti” nyomtatásokat is készített. Szintén foglalkozott grafikával Vaszary János, ám maga nem használta a grafikai technikákat, csak a tervezés fázisában vett részt. Igaz, az 1890-es évek végétől széles körű tervező grafikai oeuvre-t mondhatott magáénak.

A művészgrafika hazai története szempontjából a legjelentősebb Olgyai Viktor tevékenysége volt. Olgyai Bécsben sajátította el a rézkarcolás technikáját William Ungertől, a korszak egyik legtehetségebb reproduktív grafikusától. Olgyai első rézkarcát *Csendes éj* címmel adta ki 1892-ben (III/283. kép).

III/283 ■ Olgyai Viktor: *Csendes éj*. Részlet, 1892

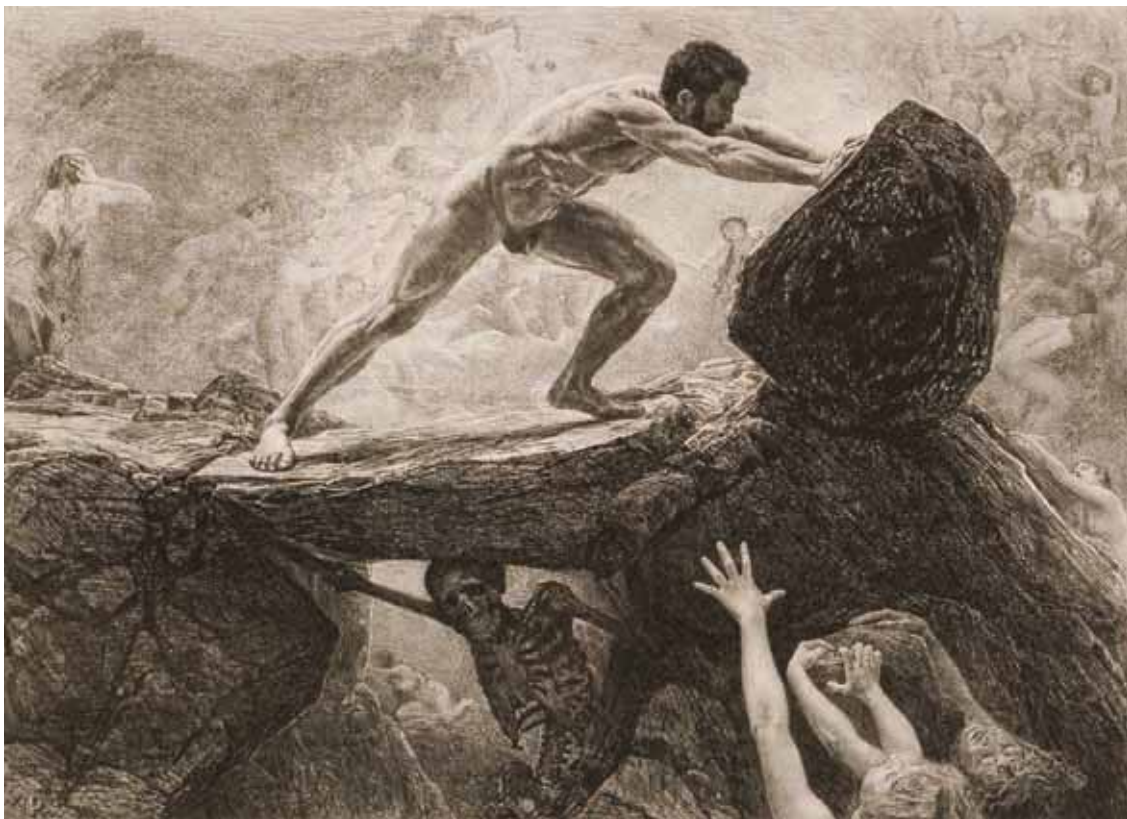


III/282 ■ Paczka Ferenc: *Dante*, 1899

A spiritualitás felé hajló, Mednyánszkyval és Czóbel Istvánnal kapcsolatot tartó Olgyai a téli erdő misztikus, áhítatos hangulatát további lapokon örökítette meg, amelyekből tízet adott ki 1897-ben *Tél* címmel,

album formátumban. 1897-ben Párizsba utazott, majd 1898-ban Münchenben telepedett le. A magyar művészeti életnek részese maradt, müncheni tudósítója volt a *Művészetnek*, és kiállított Budapes-

III/281 ■ Paczka Kornélia: *A kíméletlen és a halál*, 1898



ten. A rézkarc mellett foglalkozott litográfiával. Azt a krétalitográfiát használta, amelyhez hasonlóan készítették szénrel portréikat és illusztrációikat a Hollósy-kör tagjai, Réti István, Ferenczy Károly. Olgyai 1906-ban tért haza, a Mintarajziskolában alapított grafikai szakosztály vezetője lett. A Magyarországon művészgrafikával foglalkozók szoros kapcsolatban voltak vele, akár tanítványként, pályatársként, akár az 1908-ban szintén általa létrehozott Magyar Grafikusok Egyesülete révén. Olgyai grafikai életműve nem nagy, ám a művészgrafika első és második virágkora is az ő aktív közreműködésének, tanári, művészetszervezői tevékenységének volt köszönhető Magyarországon.

A művészi plakát megjelenése Magyarországon

A színes litográfia technikáját Jules Chéret francia plakátművész tökéletesítette 1870 körül, kikísérletezve a megfelelő festékeket, papírt és litográfiai sajtót. Az általa kifejlesztett, csak néhány színnel, egymásra nyomott festékfoltokból építkező technika teremtette meg a plakátművészetet, valamint ennek köszönhetően az 1890-es évekre maga a színes litográfia is felzárkózott a művészi grafikai technikákhoz.

Az első magyar művészi (művész által tervezett) plakát Benczúr Gyula munkája volt, amelyet az akkor Münchenben divatos plakátstílusban készített el az 1885-ös Országos Általános Kiállításához. Noha Benczúr készített fejleceket, illusztrációkat, a továbbiakban nem foglalkozott plakáttervezéssel. A magyar plakátművészet csak egy évtized múlva, 1895-ben indult útjára. Ekkor írta ki Lukács Béla kereskedelmi miniszter az első hazai plakátpályázatot az ezredéves ünnepség hirdetésére. A pályaművek historizáló stílusban születtek, a nyertes mű, amely Árpád pajzsra emelését ábrázolta, a háttérben a kiállítási terület látképével, Gerster Károly és Mirkovszky Béla közös terve lett (III/284. kép). A magyar plakátművészet legfontosabb ösztönzői a pályázatok voltak, amelyeken akadémikus képzettségű művészek és nyomdászok egyaránt részt vettek. A pályázatok egyik csoportját a kereskedelmi

céllal kiírt versenyek, a másik csoportot az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat műcsarnoki kiállításaira 1898-tól rendszeresen meghirdetett pályázatok alkották. Az első kereskedelmi plakátpályázatot Thék Endre gyáros hirdette 1897 decemberében a *Magyar Iparművészet* hasábjain. A nyertes Vaszary János terve lett, amely a Párizsban népszerű Alfons Mucha plakátjainak ismeretét tükrözi.³ Ugyanekkor, 1897 decemberében Rippl-Rónai tervezte a Nemzeti Szalon 1897-es rendkívüli kiállításának, Ferenczy pedig a nagybányai festők műcsarnoki első bemutatkozájának falragaszát. Mindhárman az új, modern plakátművészetet művelték, mint Rippl-Rónai írta 1899-ben: „modern plakátot csinálni [...] Ferenczyn, Vaszaryn, szerény magamon kívül errevaló magyar művészt nem ismerek el ezidőszerint.” A magyar plakátművészet kibontakozása az 1900-as évek elejétől kezdődött el, igazi virágkorát az 1910-es évektől élte.

■ A REPRODUKTÍV GRAFIKA (1870–1900)

A nyomdai grafikai technikákat, a litográfiát és a harántmetszetet kifejezetten sokszorosítás céljából fejlesztették ki feltalálói. A cél a gyors és olcsó reprodukció volt. A reprodukció egyszerre jelöli a reprodukálás technikai folyamatát és a végeredményt, vagyis a kész nyomatot. A reproduktív grafika fogalma magában foglalja azokat a nyomatokat, amelyeket vagy már létező ábrázolás (festmény, szobor, épület, metszet, fénykép) alapján, vagy kifejezetten sokszorosítás és megjelentetés céljából készített előrajz után valamely nyomdai grafikai technikával sokszorosítanak. A reproduktív grafika körébe tartoznak az önálló műlapok éppúgy, mint a kiadványokat díszítő képek. Reprodukív grafika került a képes újságba, az illusztrált könyvbe, a díszes kiállítású, reprezentatív albumba. Reprodukív grafikáról beszélünk akkor is, ha a rajz kifejezetten a sokszorosítás számára készített tudományos ábra, informatív ábrázolás. A reproduktív grafika különféle technikáit (a sík-, a mély- és a magasnyomás eljárásait) a 19. század folyamán változó arányban, de jellemzően egymás mellett használták, ám köztük



III/284 ■ Gerster Károly – Mirkovszky Géza: Magyarország ezeréves fönállásának ünnepe, 1896



III/285 ■ Chabada Béla metszete Balló Ede festménye nyomán: Morelli Gusztáv arcképe, 1897 körül

III/286 ■ Morelli Gusztáv: *Fametszés az Iparművészeti Iskolában*. Illusztráció a *Vasárnapi Ujság*ból, 1899



jól kivethető hierarchia uralkodott. A legelőkelőbb a könyvnyomtatás terén nagy hagyományokkal bíró rézmetszet volt, a litográfia az illusztrált képes könyvek, önálló albumok kedvelt technikája lett, míg a legolcsóbb harántmetszet (száldúc, szálmetszet, vonalas fametszet, xylográfia) a populárisabb műfajok technikája volt. A technika kiválasztása egyben azt is meghatározta, hogy milyen közönségnek, mely társadalmi rétegnek szánták a kiadványt.

A reprodukív grafika története – néhány év eltolódással – Magyarországon is követte a nyugat-európai tendenciákat. A festészethez hasonlóan a grafikában is érvényesült a német és osztrák igazodás, így művészi hatások elsősorban az e területekről érkező művészek munkáin keresztül érvényesültek. Az 1870-es évtizedre a harántmetszés kiszorította a litográfiát a populáris műfajokból, a rézmetszet és rézkarc pedig elsősorban a műlapkiadásban élt tovább. A Franciaországból és Angliából kiinduló új, művészi grafikai tendenciák csak az 1890-es évtized végére értek el Magyarországra.

III/287 ■ Faragó József: *Doby Jenő arcképe*, 1903

Harántmetszet

A harántmetszet 1840-es évektől kezdődő felvirágzása, Európához hasonlóan, Magyarországon is a könyv- és újságy nyomtatással fonódott össze.⁵⁸ A könnyen terjeszthető albumok, képes újságok, könyvillusztrációk az olvasók tájékoztatásán kívül az önálló nemzeti kultúra gondolatának meggyökeresztését tűzték ki célul, a szabadságharc leverését követően pedig a nemzeti ellenállás kifejezésének eszközei is voltak. A szabadságharc bukását követő években alig néhány folyóirat jelent meg, a lapkiadás csak az 1850-es években indult újra. Az első fametszőkről, akik a korszak reprodukáló művészetének megfelelő, tónusos harántmetszést művelték és látták el a kiadványokat (újságokat, könyveket, naptárakat, történeti munkákat) illusztrációkkal, csak kevés adat áll rendelkezésre. Az 1860-as, 1870-es évtizedben dolgozott Riedl Károly Ágoston, Mihalovics, Rusz Károly, Huszka Lajos, Pollák Zsigmond, Valla József.⁵⁹ Közülük Rusz Károly volt a legismertebb, ő látta el a *Vasárnapi Újság*ot fametszetekkel, és műhelyében dolgozott 1864 és 1868 között Valla József és Morelli Gusztáv. Rusz 1873-ban nyugalmába vonult, ezután Morelli Gusztáv lett a fametszés szinte egyetlen és nagyra becsült mestere Magyarországon (III/285. kép).

Morelli Gusztáv Huszka Lajos és Rusz Károly budapesti műhelyeiben végzett tanulmányai után három évig Párizsban, Londonban, majd Lipcsében képezte tovább magát, az *Art Magazine*, az *Illustrated London News*, a *The Graphic*, illetve a *Leipziger Illustrirte Zeitung* fametsző műhelyeiben tökéletesítette tudását.

Trefort Ágoston 1871 októberében nevezte ki Morellit az újonnan nyílt Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde fametsző osztályának rendkívüli tanárává. 1883-ban a fametsző szakosztályt az 1880-ban megnyílt Országos Iparművészeti Iskolába helyezték át, s Morelli haláláig, 1909-ig oktatott itt a harántmetszést (III/286. kép). Tanítványait a reprodukció bármely lehetséges válfajára felkészítette: alakok, épületek, plasztika, illetve a különböző anyagok (bronz, vas, téglák) fametszetbe való átültetését is tanította, 1886-tól pedig a fénykép utáni fametszést is oktatta. Morelli halála után a reprodukatív harántmetszés eltűnt Magyarországról. A reprodukció leghatékonyabb eszköze ekkor már a fénykép után készült autotípia volt.

Rézmetszet és rézkarc

A rézmetszet és a rézkarc az 1860-as évektől a mélynyomás legnemesebb hagyományaihoz kötődve a festményreprodukciók technikájaként éledt fel.³

A mélynyomást az 1860-as években pályakezdő Doby Jenő élesztette fel. Doby – hasonlóan Morelli fametszésben játszott szerepéhez – a rézmetszés és rézkarcolás egyszemélyes intézménye volt Magyarországon (III/287. kép). A kassai születésű Dobynak nagybátyja, Henszlmann Imre adott a kezébe először metszetmintaalapokat, és a rajzolásra is ő buzdította. Doby festészeti és rézmetsző-rézkarcoló tanulmányokat egyaránt folytatott. A rézmetszés és rézkarcolás első fogásait 1849 után Fuchsthaller Alajos műhelyében sajátította el. 1862-ben Párizsba utazott, ahol Alexandre Soudain rézmetsző műtermében dolgozott. Hazatérte után kapta az első komoly rézmetszési megbízásokat, a Magyar Tudományos Akadémia, az *Archaeológiai Közlemények*, a bécsi K. K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denk-

male számára, valamint metszeteket készített többek között Henszlmann Imre és Römer Flóris műveihez. 1869-ben Bécsbe költözött, az akadémián Louis (Ludwig) Jacoby tanítványa lett, dolgozott a bécsi Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst és az Országos Képtár számára. 1884-ben tért haza Bécsből, amikor is Trefort Ágoston az Iparművészeti Iskolán indított rézmetsző szakosztály tanárává nevezte ki. A tanfolyamot haláláig, 1907-ig vezette.

Doby Jenő egyaránt művelte a rézkarcolást és a rézmetszést, nem ritkán egy lapon is alkalmazta e két technikát. Tanítványainak is oktatta mindkettőt. Nemcsak az Iparművészeti Iskolából, hanem a Mintarajziskolából is fogadott érdeklődőket. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat több műlapját ő maga készítette, emellett számos portrét (Henszlmann Imre, Pulszky Ferenc, Trefort Ágoston, gróf Andrassy Gyula) metszett rézbe. Nem túlzás azt állítani, hogy a rézkarcolás Doby munkássága nyomán indult újra Magyarországon.

III/289 ■ William Unger rézkarca

Munkácsy Mihály *Iskola után* című olajfestménye nyomán.

A Képzőművészeti Társulat műlapja, 1874



Műlapok

A 19. századi reprodukív grafika fontos ágát képezik a műlapok.⁶⁸ Az 1850-es évektől a folyóiratok is jutalmazták előfizetőiket évi egy vagy két műlappal (jutalomképpel), amelyeket az előfizetéshez illetményként kaptak.⁶⁹ Ezek jellemzően arcképek vagy történelmi festmények voltak, amelyekkel az olvasók ízlését igyekeztek pallérozni, továbbá megismertetni őket a nemzeti kultúra, történelem jeles alakjaival és eseményeivel. Az előfizetők lakásának, falainak díszül szánták őket, így a folyóirat olvasóin kívül szélesebb közönséghez is eljuthattak. Kifejezetten festmények reprodukálását tűzte ki célul a Pesti Műegylet, majd az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. Az 1840-ben alakult Pesti Műegylet a kezdetektől fogva műlapokat juttatott tagjainak tagilletmény gyanánt, előbb külföldi, majd 1853-tól magyar mesterek műveinek sokszorosított változatát. A sokszorosító iparágak ekkori hazai helyzete miatt azonban a műegylet külföldi grafikusokkal és nyomdákkal dolgozott.

Az 1861-ben alakult Országos Magyar Képzőművészeti Társulat a Pesti Műegylet sokat kritizált gyakorlatával szemben tudatosan döntött úgy, hogy műlapjait magyar festmények után magyar mesterekkel, hazai nyomdáknak állíttatja elő. A lapokat 1870-ig magyar művészek festményei után magyar metszők készítették. A Pesti Műegylet műlapjai nagy méretűek voltak és bekeretezve akár fali díszítményként is szolgálhattak. Mivel a hazai mélynyomó intézetek között nem volt olyan, ahol ilyen méretű levonatokat tudtak volna készíteni, a társulat a kisebb méretű litografált lapok mellett döntött, amelyeket magyar litográfusok (Grimm Rezső, Marastoni József) rajzoltak kőre (III/288. kép). Három rézkarcolt laptól és egy fotográfiától eltekintve 1870-ig ezek a litográfiák voltak a társulat műlapjai. 1871-ben ez a kialakult gyakorlat megváltozott. Bécsben abban az évben alakult meg a Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, amely kiváló grafikusokkal dolgozott, például William Ungerrel. A társulat 1871-ben szerződést kötött ezzel a társulattal a műlapok Bécsben történő előállítására (III/289. kép). A szerződés 1883-ban járt le, a társulat vezetősége ekkor elérkezettnek látta az időt, hogy a műlapkiadást azontúl Magyarországon itthoni nyomdá-



III/288 ■ Marastoni József litográfiája Than Mór Szent Cecília című olajfestménye nyomán. A Képzőművészeti Társulat műlapja, 1870

ban, itthoni szakemberek végezzék. Okfejtésük lényege az volt, hogy a rézmetszetes reprodukciók alapvető fontosságúak a nemzeti művészet terjesztésében, a nemzeti művészet reprodukáló eszközéül pedig leginkább a nemzeti rézmetszést tartották kívánatosnak.³ A javaslatból az is kiviláglik, hogy az elképzelt rézmetsző műhely feladata elsősorban a társulat műlapjainak sokszorosítása lett volna. A feladatra kiszemelt Doby Jenő személye jelentette a minőség garanciáját, aki Bécsben nagy tapasztalatra tett szert festmények rézmetszetű reprodukciójában és maga is dolgozott a Gesellschaft megrendelésére, egyben bizonyos kontinuitást is fenntartott az addigi gyakorlattal. A mélynyomás hazai oktatásának elindítása tehát egyértelműen a műlapkiadással függött össze. Noha a következő évben, 1884-ben Doby Jenő vezetésével az Iparművészeti Iskolában elindult a rézmetsző osztály, a társulat nem érte el célját, mivel 1894-ig megfelelő felszerelés hiányában az elkészült rézlapokat továbbra is Bécsbe kellett küldeni nyomásra. 1881-től a bécsi rézkarcok mellett megje-

lentek a heliogravűrök, azaz a fotomechanikus úton előállított mélynyomású lapok, amelyek a császári és királyi Földtani Intézetben készültek. 1891-ben még kiadtak egy Morelli által fába metszett műlapot, 1892-től azonban az addigi technikákban készült lapokat lényegében felváltották a színes, nyomdai sokszorosítások, legtöbbjük Kádár Gábor párizsi nyomdájából került ki. A társulat 1897-ben adott ki utoljára műlapot, ekkor egy heliogravűrt kaptak a tagok.

Reproduktív grafika a könyvkiadásban

A reproduktív grafika jelentős hányada illusztrált irodalmi kiadványban, díszkötetben, díszalbumban jelent meg. Az irodalmi illusztráció ezen belül külön kategóriát képez, amelynek felmérése, kutatása a magyar emléktanyagra vonatkoztatva még nem

III/290 ■ Zichy Mihály: *Tamara tánca*. Illusztráció Lermontov *Démon* című művéhez, 1880



történt meg. Az olvasás forradalmával egy időben, a 18–19. század fordulóján kezdtek a művészek irodalmi illusztrációkkal foglalkozni. A kezdő művész ismertségre tett szert az európai és a nemzeti irodalom nagy elbeszéléseinek illusztrálásával, a már ismert művész neve pedig „garancia” volt a sikerre. A szépen illusztrált könyvet a kiadók nyereséges gazdasági vállalkozásként könyvelték el. Az alkalmazott és autonóm művészet az illusztráció területén a 18. század végétől kezdve és a 19. század folyamán így fonódott össze. Az illusztráció felfutásának előfeltétele volt, hogy megszülessenek azok a sokszorosító technikák és a velük foglalkozó iparágak, amelyek magas színvonalú reprodukciót voltak képesek előállítani viszonylag olcsón és gyorsan.

A reprodukciók technikája igazodott a mindenkori sokszorosító tendenciákhoz. A 19. század első harmadában a rézmetszetet használták (lásd például az *Aurora* vagy a *Hébe* „rezei”-t). Zichy Mihály, aki az 1850-es években kezdte egész pályáját meghatározó illusztrátori tevékenységét, oroszországi megbízatásait már litográfiában sokszorosította *Kaukázusi jelenetek*, 1852–1853, *Igor-ének illusztrációk*, 1853, III/290. kép).⁷⁸ Magyarországon az 1860-as évektől jelentek meg illusztrált díszkiadások (*Honvéd-album*, 1868),⁷⁹ majd az 1870-es években Ráth Mórnak köszönhetően, az Athenaeum és a Franklin kiadók tevékenysége nyomán szaporodtak meg. Ezeket a korszakban szokásos harántmetszetben sokszorosította előbb Ruzs Károly, majd Morelli Gusztáv műhelye. (*Petőfi díszkiadás*, 1874, *Deák-album*, 1876).⁸⁰ Német területen az illusztrált könyvek népszerű technikája volt az acélmetszet, Liezen-Mayer Sándor 1874-ben kiadott Faust-illusztrációit is e technikában sokszorosította a müncheni kiadó (III/291. kép). A mechanikus harántmetszést az 1880-as évektől elterjedt fotomechanikus eljárások (fotoxilográfia, heliogravűr, fotolitográfia) váltották a sokszorosításban. A dúcot fényérzékeny réteggel vonták be, és a ráexponált kép alapján alakították ki, a választott sokszorosító technikának megfelelően. A korszak legnagyobb szabású vállalkozása volt az 1885 és 1901 között 22 kötetben megjelent *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen*. Az illusztrációs munká-



III/291 ■ Liezen-Mayer Sándor: *Imádkozó Margit*. Illusztráció Goethe *Faust*jához, 1874

ban a korszak szinte minden festő- és rajzművésze részt vett, és a rajzokról Morelli Gusztáv és műhelye készítették a harántmetszeteket, fotomechanikus úton. Az 1887-ben az Athenaeum által kiadott *Az ember tragédiája* díszkiadásában Zichy Mihály nagyszabású, egész oldalas, eredetileg szénrajzban készült illusztrációit rézfénynyomatban (fotoheliogravűr) reprodukálták. Zichy utolsó nagylélegzetű illusztrációs munkája Arany János balladáinak illusztrálása volt, 1892 és 1897 között. Zichyt egész pályája során aggasztotta a sokszorosító technikák elégtelensége, ezért kikötötte, hogy az Arany-illusztrációk nem jelenhetnek meg addig, amíg a sokszorosítás nem lesz képes visszaadni az eredeti rajzok finom vonalait és árnyalatait.⁸¹

A balladák végül 1894 és 1899 között négy kötetben Ráth Mór kiadásában jelentek meg. A díszkiadványok elején olvasható büszke kijelentés: „E kiadásban úgy a képek, mint a balladák szövege,



III/292 ■ Zichy Mihály: *Ágnes asszony*. Illusztráció Arany János balladájához, 1896

melyet Zichy Mihály saját kezével írt le, az eredetinek vonásról vonásra hű (fac-simile) hasonmásai” megjelent a sajtóban is. A „fac-simile” technikájának jelentését a *Budapesti Hírlap* ismeretlen szerzője oldotta fel: „nem a szokásos tipográfiai sokszorozás ez, hanem fotolitográfiai sokszorozás, a mi rendkívül

fáradtságos és költséges. Nincs hazai irodalmunkban több ilyen vállalat, de a külföldön is alig van ilyen album...”⁸² A kiadványt nagyon megdicséri: „Ráth Mór, mint halljuk, nagy anyagi áldozattal adta ki e díszműveket. De az illusztrációk reprodukálása tökéletes is” (III/292. kép).⁸³

■ EMLÉKLAP LISZT FERENC ÖTVENÉVES MŰVÉSZI JUBILEUMÁRA

Liszt 1873. november 8–10. között Budapesten, hívei körében ünnepelte ötvenéves művészi jubileumát;⁸⁴ ebből az alkalmából adták ki ezt az emléklap-litográfiát. Középpontjában, kör alakú mezőben Liszt babérkoszorús profilportréja látható, fölötté puttók tartják az 1873-as évszámot (III/293. kép).⁸⁵ A portré alatt címfelirat: „LISZT FERENC/Liszt Ferenc első nyilvános fellépésé-

nek fél évszázados emléke/Erinnerung an das 50jährige Jubiläum des Franz Liszt”. Körülötte négy, ellipszis formájú mező jelenetekkel és feliratokkal. Fölül két koncertábrázolás, a bal oldalin „Liszt első hangversenye Bécsben, Beethoven által megölelve”, a jobb oldalin pedig „Liszt Ferencz utolsó hangversenye a redoutéban” felirattal. Alul balra Liszt doborjáni (Raiding) szülőháza



III/293 ■ Emléklap Liszt Ferenc ötvenéves művészi jubileumára, 1873

jelenik meg az alábbi szöveg kíséretében: „Liszt szül. helye Reidingben Sopr. Vármegyében.” Alul jobbra pedig egy elképzelt Liszt-szobor avatása zajlik, aláírása: „Üdv Liszt Ferencünknek.”

A litográfia a Liszt körül Magyarországon kibontakozó művészkultusz sokszorosítás útján terjedő emléke, mely a zeneszerző élettörténetének kiválasztott jeleneteit egyfajta „képi legendárium” gyanánt használja fel és fejezi ki: honnan indult és hova jutott el. Felépítése távolról a szentek ünnepi ikonját idézi – középpontban a kultuszszemély portréjával, körülötte pedig életéből vett jelenetekkel. A bal oldali képpár a múltat, a jobb oldali pedig a jelent képviseli, ám az ábrázolások egymással szemben is megfeleltethetők. A doborzáni szülőház és Liszt fiktív szoborállításának párba rendezése azt hivatott bemutatni, hogyan vált az alacsony sorból származó gyermek a nemzet génuszává. Mindez a szegénységből kiemelkedő, híres emberré lett művész toposzára épít, melynek népszerűsége

ge egészen a 19. századig töretlennek bizonyult, és Liszt családi mitológiája is ismeri.⁸⁶ Amikor a gyermek Liszt szüleivel a doborzáni szülőházat elhagyta, a helyi asszonyok megjövendőlték: egy napon majd híres emberként, üveghintón fog visszatérni.⁸⁷ A zeneszerző a jóslat beteljesülését 1881-ben „meg is élte”; nagy pompával, hintók és díshuszárok által kísérve, ünnepelt művészként látogatta meg hatvan éve elhagyott szülőházát.⁸⁸

A koncertjeleneteken a múltat és a jelent Liszt művészi és társadalmi elismerésének gondolata fűzi össze. Az elsők a zene óriása ölelő mozdulattal hajol le a gyermekhez. A beethoveni ölelés a művészi elismerés záloga, egyszersmind a későbbi dicsőség forrása is. Hiszen akit maga Beethoven indított el pályáján, az érett művészként joggal számíthatott koronás főként elismerésére. Ez pedig – a művészmítoszok toposza szerint is – a művészi siker legfőbb társadalmi fokmérőjének számított. Az emléklap jobb felső mezejének ábrázolása erre az uralkodói gesztusra egy tényle-

gesen lezajlott hangverseny megidézésével utalt, melyet a pesti Vigadóban 1872. március 18-án rendeztek meg. Amint azt az emléklapon látható jelenet – Franz Schams és Ernst Lafitte festményének litográfiaverziója – megörökítette, a zeneszerző Ferenc József, a királyi család, a magyar arisztokrácia és művészvilág jeles képviselői előtt játszott.⁸⁹ Liszt ünneplése tehát egy (összbirodalmi) közösségi hódolatot kifejező koncert keretében valósult meg. Elvontabb formában, de hasonló gondolatot hordoz a jobb alsó mező ábrázolása is, előrevetítve a nemzet géniuszának egy szoborállításban megjelenített posztumusz kultuszát. Ez a jelenet áll a legszorosabb kapcsolatban a művészi jubileum eseményeivel, annak mintegy ideálképeként fogható fel. Hiszen a nemzet fiai a valóságban is a közösségi hódolat kinyilvánításának céljából gyűltek össze; azért, hogy híres honfitársukat egy – a kor normáinak megfelelően megkoreografált – ünnepség keretében, több napon keresztül dicsőítsék.

Liszt magyarországi hívei a művészi jubileum évében bizonyára jól emlékeztek a pesti Vigadó három évvel korábban, 1870-ben megrendezett Beethoven-ünnepére, melyet éppen Liszt karmesteri és zeneszerzői tevékenysége fémjelzett.⁹⁰ Az tehát, hogy ő a beethoveni művészi örökséghez tartozik, itthon is evidenciának számított. Ennek a gondolatnak a szimbolikus kifejeződését kell látnunk abban, hogy a művészi jubileumerek évfordulóját éppen ahhoz a bécsi koncerthez „igazították”, amelyen – legalábbis az emléklap bal oldali koncertjelenetének tanúsága szerint – a német zeneszerző is megjelent. Nem ez volt ugyanis a valóságban a zongorista első nyilvános fellépése; két évvel korábban, a soproni kaszinóban debütált. Nyilvánvaló, hogy a művészi életút kereteinek tendenciózus kijelöléséről van szó.⁹¹

Joseph d’Ortigue francia zenekritikus 1835-ben írt Liszt-életrajzában jelent meg először az a később nagy karriert befutott, sokszor történelmi tényként kezelt állítás, mely szerint Beethoven jelen volt a 11 éves Liszt bécsi Redoute-beli koncertjén, 1823. április 13-án.⁹² A koncertről

írt kritikák azonban ezt nem említették, noha az óriási tekintélyű mester jelenléte nyilvánvalóan nem maradt volna észrevétlen. Mint Schindlernek, Beethoven titkárának és életrajzírójának beszélgetőfüzeteiből kiderül, a gyermek apja, Liszt Ádám mindent megtett annak érdekében, hogy az akkor már süket Beethoven ott legyen ezen a koncerten, s hogy fiának témát adjon improvizációra. Valószínűleg sikerült is elérnie, hogy Beethoven a lakásában fogadja őket, de mint Schindler Beethoven-életrajzából is kiderül, a mester a koncerten nem volt jelen.⁹³

Mivel magyarázható akkor ez a történelemhamisítás d’Ortigue részéről, aki Liszt élettörténete tekintetében jól informáltak mondható? Induljunk ki abból, hogy az életrajzíró úgy tekintett Lisztre, mint kora egyik legnagyobb Beethoven-játékosára. Így jellemezte: „Beethoven Liszt számára maga az Isten, aki előtt meghajítja fejét. Egyfajta megváltóként tekint rá.”⁹⁴ Lisztről tudjuk, hogy egyike volt azoknak a muzsikuskoknak, akik már ekkor Beethoven művészi örökébe kívántak lépni. Levezetésében nemsokára megjelent a jövő Beethovenjének szerepköre, melyet metaforikus nyelven ugyan, de önmagának szánt, összhangban azzal a zenei fejlődésteóriával, mely a jövő zenéjét a beethoveni zenén alapuló spirituális újjászületésként képzelte el.⁹⁵

Vagyis d’Ortigue azzal, hogy Beethoven „beültette” a kis Liszt koncertjére, a zenei örökség átadásának „történelmi szituációját” teremtettem meg. Beethoven állítólagos koncertlátogatása azután felettébb inspirálóan hatott az életrajzírokra. Schilling 1837-ben már azt írta: Beethoven fölment a színpadra, megfogta a gyermek kezét és így kiáltott: „Művész”.⁹⁶ Vagy, ahogy a későbbi írótól halljuk, csókjával illetve homlokát. A Liszt-irodalomban *Weihekuss*nak vagy felszentelő csóknak nevezett esemény először 1858-ban, egy Liszt-tanítvány által írt, Beethoven dicsőítő költeményben jelent meg, melytől műfaji sajátosságából fakadóan sem várhatunk éppen történelmi hitelességet. A Peter von Cornelius által írt vers megragadó képe szerint a süket

Beethoven csak a szemeivel képes követni a kis Liszt játékát, majd odalép hozzá és csókjával illeti. S mivel maga Liszt nemhogy cáfolta volna, de inkább megerősítette ezt, a későbbi Liszt-életrajzoknak sokszor elengedhetetlen részévé vált.⁹⁷

Ha a *Weihekuss* valódi kontextusát szeretnénk megragadni, érdemes felidézni: se szeri, se száma azoknak a történeteknek, anekdotáknak, melyek a német zeneszerzővel létrejött kapcsolatot (vagy annak vágyát) állították elbeszélésük középpontjába.⁹⁸ Valóságos divathullámmot generált a muzsikuskörében bejutni Beethoven bécsi lakásába, olyannyira, hogy Richard Wagner még novellát is írt erről, melyben alteregójának, R.-nek ez természetesen sikerült.⁹⁹ Ami lényeges, az ezen történetek tartalma: minél közelebb kerülni a „nagy emberhez”. A látogató szempontjából ennek kétségkívül szimbolikus értéke van, hiszen elismerést, valamilyen fokú legitimitást jelent. A látogatások sorába illeszkedik a 11 éves Liszté (és a társaságában lévő Czernyé), amiről (állítólag) maga Liszt számolt be 1875-ben tanítványának, Ilka Horowitz Barnaynak. Tulajdonképpen a beethoveni felszentelő csók variációjáról van szó, csak hogy a történet szerint ezt a kis Liszt nem koncerten, hanem Beethoven lakásában kapta, miután eljátszotta a mester C-dúr koncertjének első tételét.

Hogy elképzelt vagy valós történetről van-e szó, arról megoszlanak a vélemények, de ami kétségtelen: a látogatás egyes elemei az egyéni mitológia kontextusába ágyazódnak. Liszt olyan vallomással zárta a beszámolót, mely tulajdonképpen leleplezte az elképzelt jelenet (vágyott) tartalmát. „Ez az esemény életem legnagyobb büszkesége – művészi pályafutásom megszentelése.” Utolsó mondata is a mítoszok rejtélyességét, a csodás események homályba burkolódzó világát idézi. „Ritkán mesélem el, s csak jó barátoknak.”

Milyen tanulságot vonhatunk le mindebből? Amikor d’Ortigue életrajzát megírta, még csak a vágy fogalmazódhatott meg benne, hogy a 23 éves fiatal művész Beethoven örökébe lépjen. Hí-

vei körében Liszt később elérte ezt a célt: szemükben ő lett a beethoveni zenei örökség legfőbb letéteményese. Az emléklap megjelenése után nem sokkal adták ki Liszt egyik hívének, Ludwig Nohl zenetörténésznek a könyvét *Beethoven, Liszt, Wagner* címmel, mely zenetörténeti kontextusba is helyezte ezt. Nohl egyik fő gondolata ugyanis a következő volt: „A zenetörténetben már megállapítást nyert, hogy Beethoven szimfóniája után [...] csupán Liszt saját maga által szimfonikus költeménynek nevezett művei építették valóban tovább ezt az alapot, és vitték véghez azt az új tettet, ami új alkotáshoz és szellemileg szabad formákhoz vezetett.”

Az a 39 év, mely d’Ortigue és Nohl írása között ível, tulajdonképpen a Liszt–Beethoven kapcsolat mitologizálásának keretét is adja, s ez végső soron nem más, mint a *Weihekuss* „fejlődéstörténete”. Láttuk, hogy a beethoveni zenei örökség átadása hogyan öltött egyre megragadhatóbb formát. Az út a szelíd történelemhamisítástól a beethoveni felszentelő csók irodalmi képéig, majd az emléklapon való láthatóvá tételéig vezetett. Az emléklap koncertjelenete a vizualitás erejével is rögzítette Liszt pályájának tudatosan kitűzött kezdőpontját. Segített bevésni a közösségi emlékezetbe, hogy a művészi genezissnél ott bábáskodott a korabeli világ egyik legnagyobb tiszteltnek örvendő kultúrhérosa. Ehhez már csak a hitelesség pecsétje kellett. Ezt Lina Ramann, Liszt által jóváhagyott, 1881-ben írt életrajza jelentette, mely egy koherens mitológiai keretbe ágyazva, tulajdonképpen „kanonizálta” a *Weihekusst*.³ Ramann volt az, aki a koncertet a „zenei felszentelés” rangjára emelt búcsúkoncertté avatta, mely elindította a csodagyereket európai karrierje felé. Így a kis Liszt már a beethoveni áldással a tarsolyában tudta elkezdni valóságos és szimbolikus zenei zárandokútját. De Ramann egyebet is tett: felruházta hőségét a gyermekkori profetikussággal, előrelátással. A mítoszképződés jegyeit magán viselő anekdota a doborjáni szülőházban, még jóval a *Weihekuss* előtt játszódott. „Amikor Franzot időnként megkérdezték,

mi szeretne lenni, mindig annak a mesternek a képére mutatott, amely más muzsikustrófék mellett függött a falon. »Egy ilyen« – kiáltotta csillogó szemmel. Beethoven képe volt, melyre rámutatott” – írta Ramann. Ezzel az anekdotával vált teljessé a művészi beavatási szertartás, s zárult be a mitikus kör. A gyermek Liszt e szerint olyan kiválasztott zseni, aki korai sugallat révén előre látta: ő lesz Beethoven utóda.

Így értelmeződött át egy híres zenei életút, melynek fiktív epizódja a történelmi fantázia és a befogadói hódolat nyomán az ünnepezt művészi pályájának szimbolikus kezdete lett. Ilyen értelemben jelent meg az emléklap-litográfián is, mely a *Weihekuss* történetének fontos állomása: a képi megjelenítés ereje nem csupán „igazolta” az esemény „valóságos” voltát, hanem a sokszorosítás révén terjesztette is.

■ A 19. SZÁZADI FÉNYKÉPEZÉS MÁSODIK KORSZAKA

„Kevés új műipari találmány talált oly hamar utat a közönség, úgy szólván mindennapi fogyasztási körébe s lett a családoknak mintegy belső, kedélyvilágát kiegészítő művészetpótlójává, mint a fényképezés. De ha a családon belől csakis kedélyi és hiúsági igényeknek szolgál, viszont könnyed alkalmazása minden művészeti és tudományi igényhez, óriási tevékenységi kört nyitott ez ujkori műipari ágnak.”

Az 1870-től a századfordulóig terjedő időszak a fényképezés iparrá válásának és széles körű elterjedésének a korszaka, és pedig az egyik legprogresszívebb a műfaj történetében. Hiszen néhány évtizeddel a felfedezése után már lendületes technikai fejlődésnek, ennek révén pedig számos új műfaj és terület kibontakozásának lehetünk a tanúi. Elterjedésének a szakma belső dinamikáján kívül az Osztrák–Magyar Monarchia prosperitása teremtette meg a piaci, technikai és kulturális alapjait. A fényképezés a tömegkultúra részévé lett abban az értelemben is, hogy képes volt az arisztokráciától a hétköznapi polgárokig, a művészekről az amatőrökig a társadalom teljességét bevonni a képkészítés és képhasználat új folyamatába. A műtermi portrék divatja ennek a jelenségnek az egyik, leginkább látható aspektusa. A korszak fotótörténeti sokszínűségének másik lényeges eleme, hogy mindvégig megtartotta szoros kapcsolatát a képzőművészeti és grafikai hagyományokkal, kezdve a szolgai utánzástól a koncepcionális mintakövetésig. Nyitva hagyta azonban

az olyan alapvető kérdéseket, hogy hol is van a helye a fotográfiának a művészetek között. A képzett művészeknek átjárást engedett a fotográfusok szakmájába, miközben azok többsége a művészi ábrázolás igényével lépett föl. Így volt ez annak ellenére, hogy az 1880-as évek után a fénykép kitörési pontja a nyomdai sokszorosítás felé, funkciója pedig az információközvetítés irányába mozdult el.

A saját eszközrendszerrel és technikai háttérrel működő fényképezés a maga vállalkozói rétegével kétségkívül a kiegyezés utáni, általános gazdasági fejlődésnek köszönheti előretörését. Fototechnikai szempontból a fejlődés irányát először a negatívokra történő fényképezés, azon belül kiváltképpen a felvételt készítő egyszerűsítő zselatinos szárazlemezek (Richard L. Maddox, 1871), valamint a fényképek nyomdai sokszorosítását lehetővé tevő fotomechanikai eljárások elterjedése határozta meg. Ezzel a mediális fordulattal összefüggésben kezdtek meg működésüket azok a – kiadóvállalatokkal és nyomdákval kibővített – műintézetek, amelyek alapítói közül Beszédes Sándor, idősebb Diváld Károly, Weinwurm Antal, Klösz György és Erdélyi Mór az elsők között léptek ki a műtermek zárt világából. A fényképesszakma differenciálódása ezzel felgyorsult, megteremtve egyúttal – párhuzamosan a fotográfia kézműves korszakával – az egyes területekre, azaz portré-, város-, táj-, reprodukciós fényképezésre specializált szakfényképészek körét.¹⁰⁸ E terület fejlődés-története a gazdasági prosperitás mellett erőteljesen függött a korszak politikai és nemzetépítési folyamatától: a főváros modernizációja Pest, Buda és Óbuda egyesítését (1873) követően a város- és épület-

fényképezésre is nagy hatást gyakorolt (III/294. kép).¹⁰⁹ Hasonlóan fonódott össze a tájfényképezés a turizmussal és az utazás divatjával. Az előbbieken Klösz, Weinwurm és Erdélyi, az utóbbiakban a Divald familia tette le a névjegyét. A művészeti és építészeti alkotások nagy szaktudást igénylő fényképezése szintén a 19. század második felében indult útjára, jelentősen megváltoztatva a művészet vizuális befogadásának a feltételeit. A műfaj megerősödése alapvetően a korszak tudományos, kulturális és egyházi intézményeinek – Magyar Nemzeti Múzeum, Iparművészeti Múzeum, Műemlékek Ideiglenes Bizottsága, Mezőgazdasági Múzeum, Magyar Tudományos Akadémia – gyűjteményépítési gyakorlatával, kiállításaiival és kiadványaival függött össze. Bár a fotográfiának ez a szegmense eredetileg nem a tömeggyártás céljával vagy igényével lépett fel, hanem inkább az adott technikai lehetőségek szabályozták, a mai értelemben vett adatrögzítésnek és archiválásnak felelt meg. Reprezentatív és kultúraközvetítő funkciójukat betöltve, a művészeti alkotások fényképreprodukciói mind szélesebb körben váltak népszerűvé: Európában egész fényképészeti iparág és képterjesztői hálózat épült ki.

Magyarországon ebben az időszakban a művészeti albumok kiadása jelentette a szakmai megmérettetés egyik formáját. Idősebb Divald Károly például Shakespeare színműveiről már 1874-ben, az általa meghonosított fénynyomtatás bevezetése előtt kiadott egy 18. századi angol metszetgyűjteményt, és pedig üvegnegatívokról lenagyított reprodukciók formájában.³ Hasonló eljárással készült az Esterházy-képtár gyűjteményét ábrázoló, 1871. évi album is Keleti Gusztáv tanulmányával és Simonyi Antal fényképeivel. Az oktatás területén a 19. század második felében kezdték el használni a fotográfiát; elsők között a Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde hozott létre a fényképezés szinte valamennyi műfaját felölelő, komoly gyűjteményt, eredeti fényképekből. A hazai és külföldi alkotók által jegyzett felvételek elsősorban a komponálásban, illetve a formák, anyagok és figurák tanulmányozásában nyújtottak segítséget a művészeti stúdiumok hallgatói számára.

Az ábrázolás technikai jellege miatt a szakma az egész 19. század folyamán nem kapott a festészethez

hasonló megbecsülést. Nem segítette ezt magának a fotográfiának a gyakorlata sem, hiszen a fényképezések gyakran egyszerre voltak kísérletező iparosok és festészeti gondolkodással alkotó művészek. A millenniumi kiállítás magyar kritikus, Löwinger Mór 1896-ban *A fényképészet mint szépművészet* címmel tartott előadásában a fotográfia művészetét a hétköznapi és a valósághű realizmuson felülemelkedő ábrázolási módként határozta meg. A műtermeket felkereső közönség igényei hasonló gondolkodást tükröztek, hiszen az ábrázolás pontosságát becsülve egyfajta művészetpótló eszközként is tekintettek a fotográfiára. A festészeti-grafikai mintaképek alkalmazása az olyan külsőségekben is megnyilvánult, mint a műtermek festészettel kapcsolatos dekorációi – festett hátterek, allegorikus jeleneteket ábrázoló épületplasztikai elemek alkalmazása – vagy a vizitkártyák hátlapjainak festészeti kapcsolatokra utaló, grafikai elemei.

A tárgyalt korszak emlékanyagát a festészethez való igazodás ellenére mégis az optikai látványt és a történeti valóságot objektív módon visszaadó fényképek uralták. A fényképek dokumentumértéke ekkor már megkérdőjelezhetetlen, és az a tény, hogy – a reprodukciókat kivéve – egykorúak voltak azzal, amit ábrázoltak, mindennek fölé emelte az ábrázolás hitelességének a bizonyosságát. Az 1880-as évek végén Gotthard Jenő írt könyvet *A fotográfia gyakorlata és alkalmazása tudományos czélokra* címmel a szakma fejlődéséről és helyzetéről. Gotthard neve – Konkoly-Thege Miklóssal együtt – a csillagászati fényképezéssel kötődik össze; számára elsősorban a távcsőhöz és a mikroszkóphoz illesztett kamerákkal való kísérletezések nyitottak új utakat. Más területeken is találkozunk tudós fényképészekkel. A földrajzi felfedezők és a néprajzkutatók közül Xántus János kelet-ázsiai, Déchy Mór kaukázusi, gróf Teleki Sámuel afrikai, Wosinsky Mór közép-ázsiai, gróf Zichy Jenő, Hopp Ferenc Föld körüli és Eötvös Loránd alpesi utazásai, gróf Festetich Rudolf Óceánia szigetvilágát érintő expedíciói és Jankó János néprajzi gyűjtései mind hozzájárultak a tudományos fotográfia térnyeréséhez.

A modern régészet, műemlékvédelem és a muzeológia területén ugyancsak ezekben az évtizedekben alakultak ki a társadalmi emlékezés tudományos



III/294 ■ Erdélyi Mór: A lipótvárosi Hold utca 3–5. számú ház udvara, 1900 körül

stratégiái, és a korszerű dokumentációs technikák közül a fényképezés vált a mai művészettörténet-tudomány közkeletűen elfogadott alapfeladatának, a látvány rögzítésének az egyik legszofisztikáltabb eszközévé. Ez az eszköz, amint az Klösz művészi tevékenységében vagy Divald Kornélnak a fényképezőgépet „adat rögzítési” céllal használó művészettörténeti munkásságában bekövetkezett, képes volt visszahatni a saját tárgyára. A vegyi eljárással rögzített, majd előhívott fényképek megörökítették a változó világ adott pillanatait és annak emlékeit: emlékeztek az emlékekre. Jóllehet nem mindenki értett egyet azzal, hogy új művészet született,¹¹⁸ a fényképek dokumentációs értékét senki sem vitatta. A korszak ezzel már a történeti emlékek szervezett fényképezésének az időszaka lett, támogatói között találjuk Pulszky Ferencet, Rómer Flórist, Huszka Józsefet, Hampel Józsefet, Radisics Jenőt, Gerecze Pétert és Henszlmann Imrét. Az adatfelvétel módszerében történő váltás korai példája a műemlékvédelemben a budavári Nagyboldogasszony-templom kutatása és átépítése: 1872-ben a vallás- és közoktatásügyi miniszter, Trefort Ágoston szólította fel az építtetőket a munkálatok megörökítésére.¹¹⁹ Egy évvel később mégis a rajz és a fénykép alkalmazása közötti konfliktusnak lehetünk tanúi. Henszlmann Imre, a bécsi világiállítás (1873) magyar anyagának kormánybiztosa az egyházi és magángyűjteményekből származó, több száz régiség megörökítésekor annak ellenére a grafikát részesítette előnyben a felvételi eljárások között, hogy a kiállításon ott szerepelt a magyar fényképészek színe-java. Klösz a világiállítás idejére alakult Bécsi Fényképészeti Szövetkezet tagjaként több száz műtárgyreprodukción készített és állított ki, majd három évvel később, az árvízkárosultak megsegítésére rendezett 1876. évi országos kiállításon sikerült ismét bizonyítania a műtárgyfényképezés létjogosultságát.

A fényképészek társadalmi pozíciója vegyes képet mutatott: találunk közöttük földbirtokost, gyógyszerészt, művirágkészítőt, ötvöst, litográfust és akadémiai képzettségű művészt is.³ Székely Bertalan és Barabás Miklós fotográfiával kapcsolatos, 1863. évi nagy vitája idején – és még a következő évtizedben is – a fényképészetet szabad tevékenységnek tartották, ebből következően a technikai is-

meretek elsajátítása után más akadálya nem volt a működés megkezdésének, iparengedély sem volt szükséges hozzá. Ehhez képest hozott változást az 1884. évi ipartörvény szerzői jogról szóló XVI. törvénycikke, melynek VI. fejezete – szerzői jogi szempontból – önállóan foglalkozik a fényképekkel mint jogi védelemre érdemes alkotásokkal. A fényképészet sokrétű fejlődési pályája és tagozódása nem hagyta a fotográfiát sem saját orgánus nélkül. Az első magyar nyelvű szaklap, a *Fényképészeti Lapok* 1872-ben jelent meg Ketskeméthy Mihály szerkesztésében, azonos időben a szakma érdekképviseleti szervezetének, a Magyar Fényképészek Egyesületének fellépésével. A lap periodikus rendszerességgel csak 1882-től indult útjára. Az új szerkesztő, Veress Ferenc szavait idézve, célja a „fényképészet lehető tökéletesítését, terjesztését és haladását” előmozdítani. A gazdag tematikát felölelő publikációk közül máig kordokumentumnak tekinthető Sárffy Aladár 1885 és 1888 között megjelent cikksorozata a fotóesztétikáról, mivel a technikai kérdésekkel foglalkozó publicisztikák mellett alig jelentek meg a század végéig fotóelméleti írások.¹²⁸ Nem véletlen ezért, hogy a hivatásos fényképezők 1897-ben indult szakfolyóiratában – *Magyar Fényképészek Lapja* – tíz évvel később is Sárffy eredeti szövegközlésével találkozunk.¹²⁹

A fotográfia műfaji rokonsága, hasonló látásmódja és egzisztenciális lehetőségei miatt a festőművészek és a grafikusok közül sokan választották a hivatásos fényképészetet.³ Akadémiai festő volt az 1841 júniusában dagerrotípiái műtermet alapító Marastoni Jakab és az első, építési engedéllyel létesített fényírda tulajdonosa, Simonyi Antal is.³ A fényképezésre való áttérés azonban mégsem lehetett mindenki számára sikeres. Egyes művészek életében anyagilag jelentett kudarcot a vállalkozás, mások a fényképi ábrázolás művészi lehetőségeit tartották kevésnek.³ Barabás Miklós mindössze két évig – 1862–1864 – tartó fotográfusi működésében mindkét tényező szerepet játszott, Borsos József ezzel szemben élete végéig művelte, s jelentős életművet hagyott maga után.³³ A fényképeket vagy az eljárást valamiképp használó festőművészek teljes köre ma sem tisztázott, de néhány példát mégis ismerünk a 19. század utolsó harmadából.³ Az alko-



III/295 ■ Schäffer és Réty műterme: *Kislányportré*, 1860-as évek második fele

tók között találjuk Munkácsy Mihályt, Ferenczy Károlyt és Székely Bertalant, de a legújabb kutatások szerint Székely pillanatképeken alapuló mozgástanulmányokat is készített. A ló mozgását különböző járásmódban lerajzolta, majd zootrop szalagokat készítve, zootrop dobozban megpörgetve tanulmányozta a mozgás folyamatát.³

Veress Ferenc az 1877 és 1884 közötti éveket a folyamatos technikai fejlesztések és próbálkozások időszakaként jellemezte, kiváltképpen a zselatinos-emulziós szárazlemezeken megjelenése miatt. A fényképezés még az 1870-es években is saját maguk vitték fel a lemezekre a zselatinos emulziót, ennek vetettek véget a negatívokat és fotópapírokat már késztermékként forgalmazó külföldi vállalatok. Az előrecsomagolt termékek lassan maguk mögött hagyták a saját receptúrákkal dolgozó fotográfusokat, és az új technológia könnyen beszerezhető termékeivé váltak. A fényképezésnek az évtized végére bekövetkező stagnálását Veress „műveleti pangás”-nak nevezte, amelynek közvetlen oka jól láthatóan a kiüresedett és egyre inkább klisébe merevedett műtermi fényképezés volt. Mégsem ezt emelte ki, hanem a fényképezés jól jövedelmező és

viszonylag szűk kör által reprezentált üzletágát, a fotósokszorosítást; amint írja, a „fénykép-könyomat, fénykép-üvegnyomat, fénykép réz- stb. fémmeztvény s a könyvnyomó fényképdúcok” eszközeit.³

A millenniumi kiállítás idején külön szoltak a kritikák arról, hogy az országos hírű fényképezészek jelentős részét, köztük Klösz Györgyöt, Weinwurm Antalt és Divald Károlyt is, a kiállításra szánt új képek készítése helyett inkább a fotomechanikai eljárásokon alapuló tömeges sokszorosítás foglalkoztatta.³ A fotográfia mindennapi életben betöltött szerepe ugyancsak meghatározó a tárgyalt időszakban. Emlékképekként állandó helyet kaptak a családi otthonokban, és terjedt az utazások során készített, vagy az idegen városokban megvásárolható fényképes műlapok, fényképalbumok és képeslapok divatja is. A *Vasárnapi Ujság* 1896. január 19-i száma jól példázza, hogy a képsokszorosítás korszakának küszöbén milyen gyorsasággal kezdett kitágulni a világ az emberek számára. A millenniumi ünnepségsorozat évében publikálták itt az Eötvös Loránd kezéről készült röntgenképet, valamint azt a tudományos értekezést, amely egyéb röntgenfotográfiák kíséretében az újonnan felfedezett találmány lényegét ismertette.¹³⁸ A 19. század második felében tehát már a műfajok teljes vertikuma jelen volt, hátterében a polgári társadalomban rejlő piac biztonságával.

Portréműtermek

A műtermi fényképezészetet alapvetően a közönség igényeihez való alkalmazkodás – idealizálás, különöségek és klisék használata – jellemezte. A fényképezészek többsége számára ez jelentette a biztos egzisztenciát.¹³⁹ 1887-ben is írtak a műterembe járás általánossá váló szokásáról: „A hercegektől kezdve le az utolsó utcaseprőig, generálistól le az utolsó közkatonáig, főhercegnőtől a szobalányig, az arisztokrácia és a demokrácia minden eleme” megfordult a fényképész műtermében (III/295. kép). A festészeti és részben szobrászati műtermek mintájára létrejövő atelier-k az 1870-es években kezdtek nagyobb számban megjelenni Pesten, majd az egyesített főváros előkelő és népes üzleti negye-

deiben. 1872–1873-ban számuk 28-ról 42-re gyarapodott, majd 1874-ben a fővárosban újabb 46-ról szólnak a források, mutatva a fényképészet szerepének megerősödését. Az ideiglenes, gyakran tűzveszélyes műhelyekből alakult ki és formálódott az üvegtetőkkel fedett fényképészeti műtermek saját építészeti karaktere és egyfajta építészeti szabályrendszere. A fényképészek előbb belső udvarokon kezdtek építkezni, majd az épületek felső, manzárdszintjén kialakított felső és oldalsó megvilágítású helyiségeiben.³ Közös jellemzőjük volt a mozgatható függönyökkel ellátott üvegszerkezet és a speciális munkafolyamatokat jelentő belső térkialakítás a festett hátterek tárolásától kezdve a képek előhívásáig, a kasírozásig és a vendégek felkészülését biztosító helyiségekig. A fényképészeti műtermek hamar a város építészeti arculatának és mindennapi társadalmi életének színtereivé váltak. Egyes kritikák már 1862-ben a műtermek elterjedése miatt háborogtak: a *Pesti Napló* a következőket írta erről: „Valóban borzasztóan szaporodik a photographok száma fővárosunkban. Jelenleg ismét 6-8 fényképíró helyiség van készülöben, többnyire a házak tetőin. Pedig e háztetői galambházak, kalitkák, nem igen nagy diszt kölcsönöznek az illető épületeknek; nézze csak meg valaki például a váci és nagy-híd utca sarkáni Mayer-féle photograph-kalitkát, mely szemsértően, aránytalanul tekint le a háztető egyik végéről az alvilágba. Aztán borzasztó magasságra is fel kell fáradniok az illetőknek e légi gunyhókba; Simonyi és Borsos földszinti műtermei sokkal célszerűbbek, s a szemet sem sértik.”

A várótermeket a polgári szalonok ízlésével rendezték be, olykor az előkészülés feszültségét eltérő, színes látványosságnak szánt, apró kellékeket is alkalmazva. A korabeli leírások szerint ilyen lehetett egy-egy akvárium, madárkalitka kialakítása, vagy a berendezéssel harmonizáló falfestés, ami a fogadótereknek barátságos jelleget adott. A belső kialakítás és a korszerűség tekintetében nagyok voltak a különbségek: Erdélyi és Strelisky műterme a gazdag, nagypolgári enteriőröket idézte, Klösz György még hidrosztatikus liftet is szereltetett a Ferenciek Bazárjában lévő épületbe vendégei számára. A műtermek elengedhetetlen kiegészítői voltak a festett hátterek; ezek használatához a hivatásos fényképé-

szek többsége annak ellenére ragaszkodott, hogy a század utolsó éveiben már komoly kifogások érték a kulisszaszerű enteriőröket. Egyes fotográfusok kísérleteztek más megoldásokkal is: rendhagyónak számított Gondy Károly, aki szétbontható dobozokba ültette a modelljeit. A műtermek gyakran cseréltek gazdát, alakultak vagy szűntek meg, egyeseket bizonyos városrészek felértékelődése vagy a városszabályozások kényszerítettek új helyszín keresésére. A fotográfiai szolgáltatások építészetének csúcspontját a teljesen önálló műteremházak jelentették, kiérlelt késői példája ennek Mai Manó ma is álló épülete a Nagymező utca 20. szám alatt, Budapesten. Eredeti formájában ez a műterem élte túl az elmúlt évszázadot. Az egységes koncepciót tükröző neoreneszánsz épület minden részletében büszkén hirdette a fotográfia funkcióját és a vállalkozás sikerét. Ma is látható a külső terasz homlokzatát borító pirogránit kerámiaburkolat, a festőállványt, festőecsetet, tükröt és fényképezőgépet tartó női alakok ábrázolásaival. Az épületbelsőben az üvegezett felvételi terem architektonikus háttérként szolgáló falkepeiben találkozott össze a funkcionalizmus és a művészet. Hasonlóan dekoratív épület volt Simonyi Antalnak a Sebestyén tér és Zöldfa utca sarkán álló belvárosi műterme, amelyet a városszabályozások átépítései során bontottak el. Simonyi az első magyar fotográfus, aki terjedelmes beszámolót írt az 1855-ös párizsi világkiállítás fotográfiai jelentőségéről és tudományos hasznáról, és aki elsőként nyert díjat a máig ismeretlen technikájú pillanatfelvételeivel.¹⁴⁸ Ugyanebben az évben kért építési engedélyt a Váci utca 1. szám udvarára tervezett 5,70 × 7,60 méteres műtermére is, ahonnan végül 1871-ben jutott el az önálló műteremház építéséig. Az Ybl Miklós tervei szerint megvalósult Sebestyén téri műterem üveglakai a maguk hatmázsás tábláival a legnagyobbak voltak akkoriban a fővárosban.¹⁴⁹

Kép és technika

Az 1860-as éveket követően a vizitkártyák mellett kezdtek megjelenni a kabinetképek és a különböző fantázianevekkkel ellátott képformák, s gyorsan terjedtek a bádoglemezre készített gyorsfényképek,



III/296 ■ Ifjabb Divald Károly: Az új Országház egyik toronysisakja, 1900 körül

a ferrotípiák is. A nehezen előállítható és drága termékek közé tartoztak a fotóporcelánok és a porcelán papírképek, ennek legismertebb hazai mesterei Veress Ferenc és Országh Antal. A színes fényképezést megelőző fotószínezési eljárásokkal is folyamatosak a kísérletek ebben az időszakban, a vízfestékkel átfestett talbotípiákon és kartonra kasírozott portrékon kívül hamar népszerűvé váltak az olajfestékkel színezett papirográfiák is. A korabeli színes fényképek legigényesebb típusát azonban valamennyi közül a térbeliséget imitáló, üveglap mögé helyezett színezett papírképek, a kromotípiák képviselték; Strelisky Lipót az elsők között foglalkozott ezzel a technikával. Jellemző a korra, hogy a fényképek színezése a festőknek is kedvelt területe, amint azt Koller Károly – arcképeken, néprajzi fényképeken – vagy Váncza Emma – arcképeken, tájfény-

A 19. SZÁZADI FÉNYKÉPEZÉS MÁSODIK KORSZAKA ■

képeken – tették. Folytak kísérletek az átlagostól eltérő, mikroszkopikus méretekkel és a nagy méretű panorámákkal is, ez utóbbi műfajban Indrikó János, Alkér Ede, Kozmata Ferenc, Klösz György és Gévyay Béla alkotásai a legismertebbek. A különböző fénykép- és képrészletek összemácsolása és átfestése sem ritka, a fényképek és a grafikák egyesítésével megkonstruált kompozíciók első legismertebb példája Pataki József kollázstechnikával előállított *Koronázási albuma* 1867-ből. A különleges eljárás során Pataki először beillesztette az I. Ferenc József koronázási jeleneteiről készült fényképek (Borsos és Doctor, Bülich Ágoston) portréit a rajzolt háttérbe, az így keletkezett kollázsokat lefényképezte, majd ráragasztotta a műlapokra.³ Strelisky Sándor az 1896-os millenniumi kiállításon mutatta be a több képből összerakott, ún. composit technikával készült *Csárdás* című óriásfényképét a népszínház művészeiről. Ezt követően többször is élt az összemácsolás technikájával. Szép példája ennek a budai királyi palota dísztermében rendezett udvari bálról készült kompozíciója (1896) vagy az arisztokrata résztvevőkkel megkomponált, élő sakkjátszma jelenete (1902). A század végének közkedvelt képtípusa a térhatású látványként megjelenő sztereofotográfia, a megtekintéséhez szükséges készüléket a kiállításoktól kezdve az üzletekig sokfelé felállították a városban. Az 1860-as évekhez képest továbbra sem csökkent a közszereplőkről készült portréalbumok és a hasonló funkciót betöltő díszalbumok szerepe. 1899-ben Strelisky készített egy különleges albumot az Országház építkezésében közreműködő művészek és iparosok portréival, majd nem sokkal később ezt követte a budapesti Divald Károly műintézet kiadásában megjelenő díszes kiadványa az új Országházról¹⁵⁸ (III/296. kép).

Az 1870-es években kerültek először a fényképezőgépek fókuszába a vasútfejlesztés mozzanatai, a modern közlekedési eszközök és építmények. A Kassa–Oderberg-vasútvonalról (1870–1871) először Schild és Geissler állított össze albumot, amelyet azután az 1873. évi bécsi világkiállításon mutattak be.¹⁵⁹ Különösen igényes a Dunát a Tiszával összekötő Ferenc József-csatorna 1872 és 1875 közötti fejlesztéseiről készült album (III/297. kép). Ezek mellett a Letzter Lázár szegedi fényképész



III/297 ■ Letzter Lázár: *Csoportkép magyar népviseletben a Ferenc József-csatorna építése idején*, 1876

felvételeit tartalmazó kötet egész tematikája és felépítése egyúttal kettős funkciót is betöltött. Letzter tárgyyszerűen, életképekkel színesítve dokumentálja az építkezést, és közben a csatorna menti városokat – elsősorban Baját, Bezdánt, Újvidéket és az ott élő nemzetiségeket, a magyarok mellett németeket, szerbeket, sokácokat – is megörökíti, mintegy bemutatva és reprezentálva a soknemzetiségű Monarchia lakosságát (III/298. kép). Felvételei már jelzik az 1860-as évektől általánosan kibontakozó érdeklődést – Varsányi János, Gondy és Egey, Koller Károly, Glatz Tivadar, Veress Ferenc, Auerbach Miksa, Xántus János figyelmét – a néprajzi témák, így a népviselet fényképezése iránt. A kézzel színezett fényképeket, más területekhez hasonlóan, az autokróm technika alkalmazása váltja majd fel a néprajzi fényképezésben a századforduló után.

Alkotók

A legismertebb fényképészek közül többek pályája a portréfényképezés mentén haladt előre, így például Koller Károlyé, Goszleth Sándoré, Strelisky Sándoré, Borsos Józsefé. A Strelisky dinasztia alkotói sem akartak fotóművészekké válni, de magas



III/298 ■ Letzter Lázár: *Sokácok*, 1876

technikai tudással és pompás műteremmel szolgálták ki vendégkörüket a Gerbeaud-palota legfelső szintjén. A festői előképzettséggel rendelkező Koller Károly a művészi megvilágítás, a festői környezet megteremtése és az igényes jellemábrázolás mestere volt. Műtermének (V., Harmincad utca 4., III/299. kép) látogatói között találjuk Tisza Istvánt, Apponyi Albertet, Jászai Marit, Mikszáth Kálmánt, Ybl Miklóst, József főherceget és Klotild főhercegnőt. I. Ferenc József szintén meglátogatta 1888-ban, és ennek során a művész „tizenkét különböző állásból” fényképezte le őt.³ Sajtótörténeti fordulópont is kapcsolódik Koller nevéhez, mivel a *Vasárnapi Ujság* 1884. november 30-i számában közölt két felvételétől – Mária Valéria főhercegnő és Amália bajor hercegnő portréi – számítják a tónusos fényképek korszakát a magyarországi fotónyomtatásban. Képeinek metszetekbe átvittetett másolatát korábban is közölték a folyóiratban, Ellinger Ede felvételeivel együtt.

A képnyomtatás és a szabadtéri fényképezés meghonosítói és a sokszorosító eljárások kimunkálói – Beszédes Sándor (III/300. kép) és Divald Károly a fénynyomtatás, Klösz György a fotolitográfia, Weinwurm Antal a cinkográfia terén – maguk is kiváló fényképészek voltak. A Felső-Magyarország felé

irányuló idegenforgalom és a Magas-Tátra értékeinek felfedezése kézenfekvően terelte Divald Károlyt és fiait a tájak és városok fényképezése felé, míg Klöszt a főváros nagyarányú fejlődése inspirálta. Weinwurm elsősorban az épület- és műtárgyfényképezés terén kamatoztatta tudását, megbízói között találjuk a Mintarajztanodát és az Iparművészeti Múzeumot. Ő fényképezte végig ez utóbbi építkezését 1893–1894 között. Idősebb Divald *Magas Tátra, Képek a Magas Tátrából* és *A Központi Kárpátok* címmel megjelenő albumai addig ismeretlen tájélményt nyújtottak, stílusukat egyszerre jellemezte a dokumentarizmus és a vízesések, hegyek látványába belefeledkező, szemlélődő utazó attitűdje (III/301. kép). A képek értékét növelte, hogy a magashegyi fényképezés az 1860-as években még kuriózumnak számított Magyarországon, Divaldék is expedíciós körülmények között jutottak el az egyes célpontokra. A nagy méretű törékeny üveglemezek előkészítése, érzékenyítése, majd előhívása szintén ott helyben

III/299 ■ Koller Károly: Önarckép a művész műtermében, 1889



III/300 ■ Beszédes Sándor: Az esztergomi bazilika főhomlokzata az építkezés közben, 1868 körül

történt, munkájának sikere tehát jelentősen függött az időjárástól. Divald tájfényképészeti munkásságának fontos állomása a cseppkőbarlangok dokumentálása, az Aggteleki-cseppkőbarlang újonnan felfedezett részeiről 1890-ben jelentetett meg illusztrált füzetet. Divald számára a képek sokszorosítása teremtette meg a lehetőséget a képek terjesztésére; először a fénynyomatással kísérletezett, majd 1878-ban váltott át a kézisajtóról a gyorsajtóra.¹⁶⁸ Kiadói működésének első jelentős kiadványa *A Képzőművészet Remekei* című négykötetes albuma volt (1882–1884), majd ezt követte a *Budapest építményei* (1880–1884).¹⁶⁹ Vállalkozásait az 1890-es években idősebb fiai folytatták, egyikük – ifjabb Divald Károly – Budapesten. A művészettörténész Divald Kornél úgy kapcsolódott a fotográfiához, hogy a középkori emlékek kutatójaként teljesen megújította a templomi interiőrök és a műkincsek fényképezését. Személyében azoknak a szakfotográfusoknak a típusa jelent meg a 20. század elején,



III/301 ■ Idősebb Divald Károly: Nagy-tarpataki felső vízesés, 1885

akik egy tudományterületen végzett adatgyűjtésüket és kutatásaikat lényegében amatőrként, de magas mesterségbeli tudással maguk dokumentálták és fényképezték.

A korszak egyik legsokoldalúbb fotográfusa Veress Ferenc (III/302. kép). Az ő életművének gerincét a színes fényképezéssel kapcsolatos kísérletei mellett az erdélyi tájak és városok fényképezése alkotta. Az 1873. évi bécsi világkiállításon az Erdély középső harmadáról készült művészi tájképeivel és panorámaival mutatkozott be (III/303. kép). Tájképei messze felülmúlták portréit: témaválasztásában az erdélyi táj fenségessége és a hazafias elköteleződés egyaránt kiemelt szerepet kapott. Folyamatosan kísérletező fényképészként tarthatjuk számon, fotóporcelánjait a Szegedi Országos Ipar- és Terménykiállításon (1876), majd a székesfehérvári kiállításon (1879) láthatták először. Veress élete végéig foglalkozott a heliochromia tökéletesítésével. 1884-ben sikerült először tartós színes fényképet

III/302 ■ Veress Ferenc: Dohánytartó edény, 1880 körül



készítenie, amelynek továbbfejlesztett változatát az 1889. évi párizsi világkiállításon mutatta be nagy sikerrel. Kísérleteit azonban anyagi nehézségei miatt nem folytathatta.

A város- és épületfényképészek számára elsősorban Budapest nagyvárossá válása teremtette meg azt a közeget, amelyben folyamatosan újabb és újabb témák kerültek lencséjük elé. Az 1860-as éveket követően maguk a városfejlesztők és a városlakók is látni akarták városuk fejlődését, bármilyen képi formában. Az 1880-as évek nagy fővárosi építkezései – köztük a Sugár út, az Operaház, a Várkert-bazár – után 1885-ben képzőművészeti látképpályázatot írtak ki a város legszebb részeinek a megörökítésére. Műfaji szempontból a pályázat kifejezetten az „építészeti festészetet” kívánta támogatni.³ A város legszebb részeit megörökítő, számos esetben fényképeket is felhasználó fest-

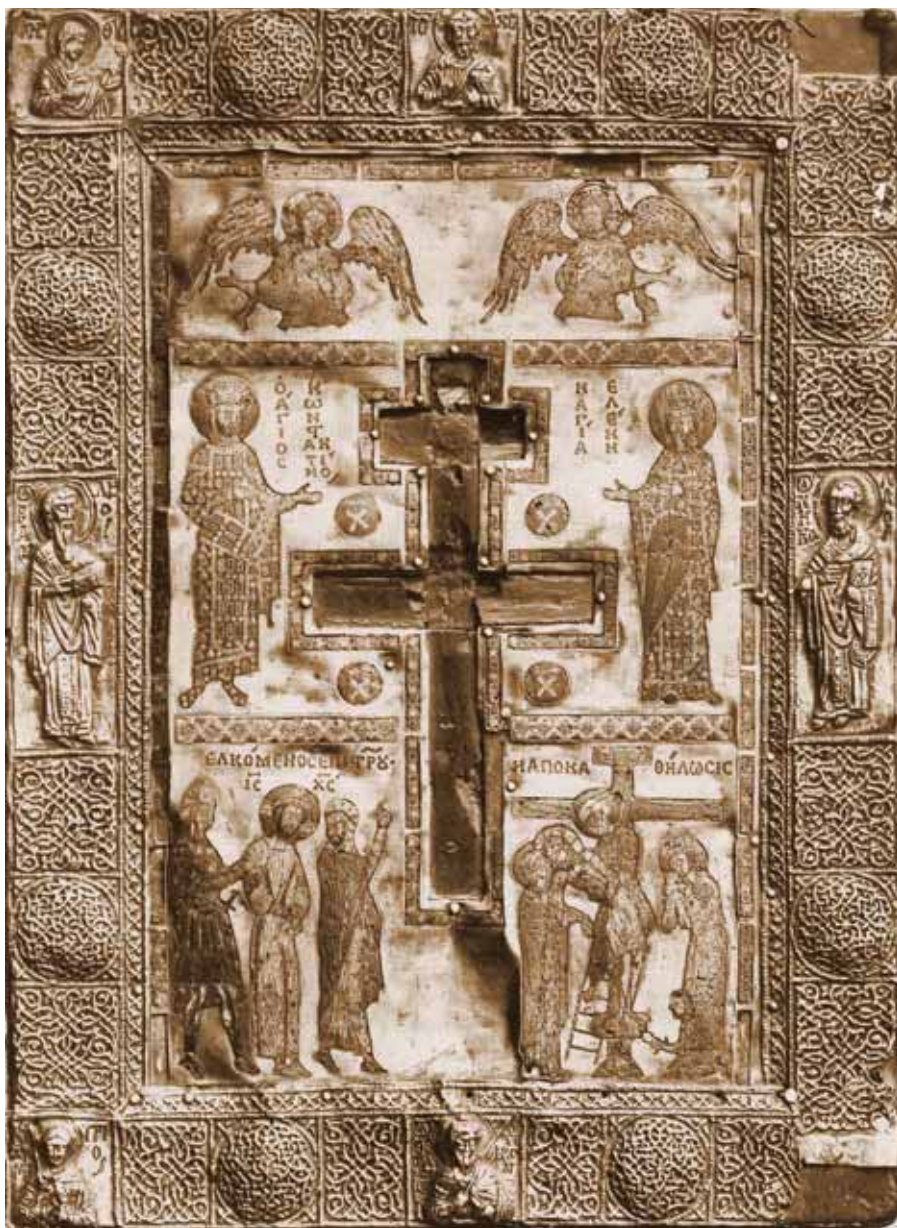
mények születése közben a fényképészek, mintegy betöltve a festők érdeklődése által szabadon hagyott űrt, bravúros városlátképekkel álltak a közönség elé. Kozmata Ferenc 1884-ben háromméteres panorámaképet készített Budapestről, majd egy évvel később Klösz Andrásy útról készített, monumentális látképét helyezték el 1:100-as méretarányban az Országos Kiállítás Fővárosi Pavilonjában.

Klösz György munkásságát a város- és épületfényképezés tette ismertté. Építészeti, illetve városképei klasszikus példái annak, milyen módon hatott a modern nagyvárosok fejlődése és ezzel együtt az életmód átalakulása a tömegkultúrára. A Sugár út építkezéseinek (1871–1885) nyomán követése vagy az új Nyugati pályaudvar és a földalatti vasút fényképezése azonban túlmutatott az egyszerű dokumentálás igényén, mert Klösz képei úgy emelték ki súlypontosan a főváros átépítésének jelentőségét,



hogy bennük a polgárosodó középosztály reprezentációs igénye és büszkesége is kifejezésre jutott az egyre szebbé váló nagyváros iránt. Klösz külön sorozatot készített a város fokozatos fejlődéséről *Budapest Látóköre* (1870-es évek), *Régi Budapest képei* (1870-es évek) és *Új Budapest képei* (1880-as évek) címekkel, valamint *Budapesti Látogatók Lapja* néven saját lapot indított a főváros idegen-

forgalmának támogatására.¹⁷⁸ Új színt adott Klösz György képeinek a fővárosi polgárok szerepeltetése, sokszor még azon az áron is, hogy mozgásuk felborította a kép szigorú rendjét. Modern témáiban – kortárs építészet, közlekedésfejlesztés, új intézmények, térhasználat – egyfajta kozmopolita szemlélet jutott kifejezésre. Aktív működése idején több technikai újítást élt meg, köztük a szárazlemez



III/304 ■ Beszédes
Sándor: A bizánci
békecsók-tábla
(Byzantinische
Hierotheke), 1880



III/305 ■ Klösz György: Az 1876-os árvíz Budán a Fő utcában, 1876

technika elterjedését. Ezzel az eljárással készült a magyarországi kastélyokról készített, máig dokumentumértékű nagy sorozata is az 1900. évi párizsi világkiállításra.¹⁷⁹

A korabeli műtárgyfényképezésben ismert Beszédes Sándor számára szintén a képanyomtatás elsajátítása hozta meg az igazi előrelépés lehetőségét, sokszorosító tevékenységét kitüntetéssel jutalmazták az 1873-as bécsi világkiállításon. 1869-ben kezdte meg a visegrádi vár dokumentálását, majd a jáki templomot fényképezte. Korai felvételeinek sikonyomásos fotomechanikai sokszorosító eljárással készített másolata először Henszlmann *Magyarország ó-keresztény, román és átmeneti stílusú műemlékeinek rövid ismertetése* című kiadványában jelent meg 1876-ban. Kiemelkedő jelentőségű munkája az 1880-as években az esztergomi főszékesegyház műkincseiről készült díszalbuma, amelynek kapcsán Pulszky Károly a fotográfia dokumentatív funkciójával foglalkozott.¹⁸⁰

Az új médium minduntalan fölvetette az eredetiség és azon keresztül az érték kérdését is, amit jól mutat a fotográfia elkeseredett harca a művészetként való elismertetésért az egész század folyamán. A Magyar Történeti Ötvösműkiállításon (Magyar Nemzeti Múzeum, 1884) a fénykép műtárgyhelyettesítő funkciójának lehetünk a tanúi: a Pulszky–

Radisics-katalógus szerint Beszédes reprodukciói már az esztergomi főszékesegyházi kincstár eredeti tárgyait mint kiállítási tárgyak helyettesítették¹⁸¹ (III/304. kép). A korszak fotográfusai – mintegy a riportfotó előképeként – jelen voltak a kivételes eseményeken. Divald Károly az 1888-as eperjesi tűzvészről, Beszédes az 1876-os esztergomi árvízről, Mayer György, Klösz György és Lovich Antal a szegedi és a pesti árvízről készítettek különlegesen szép felvételeket (III/305. kép).

Előkelő hely illeti meg a magyar fotográfia történetében Erdélyi Mórt, akinek pályája a század végén indult. Kiadványai között találjuk a Vaskapuról, az átépítés előtt álló királyi palotáról, Kossuth Lajos temetéséről, a Magyar Tudományos Akadémiáról, az Ezredéves kiállítás emlékhelyeiről és a Wenckheim-palotáról készített albumait, de nem hagyható ki műveinek sorából a 680 képpel illusztrált *Magyarország* című könyve (1908) sem.¹⁸² Folyamatos munkakapcsolatban állt a Fővárosi Múzeummal¹⁸³ és a Mezőgazdasági Múzeummal, mindkét intézmény gyűjtötte és vásárolta a képeit.¹⁸⁴ Tabáni sorozata egészen rendkívüli; felvételeinek képi megformálásakor az adott pillanat hangulata, ember és környezetének viszonya vált számára fontossá. A századforduló éveiben egyre erősebbé vált műveiben a személyes attitűd (III/294. kép). Erdélyi 1897-

ben költözött át a Kossuth Lajos utca és az Újvilág utca (ma Semmelweis utca) saroképületének legfelső emeletére, itt nyitotta meg sokszorosítással is foglalkozó műtermét, majd 1908-ben „Uránia szemléltető taneszközök gyára Erdélyi Mór és társa” néven alapított vállalkozást. Munkássága ettől fogva kiterjedt a vetíthető diaposzítívok és mozgófényképek országos terjesztésére, valamint a fotó- és vetítőberendezések forgalmazására.¹⁸⁵ A taneszközök gyára az Uránia Magyar Tudományos Egyesülettel (1897) és az Uránia Magyar Tudományos Színház-Egylet Részvénytársasággal (1899) együtt széles körű ismeretterjesztő munkát folytatott, teljes szinkronban a hasonló nyugat-európai tudományos egyesületekkel. Itt mutatták be 1901-ben a magyar filmgyártás első darabját, a 24 táncmozdulatot bemutató *A táncz* című némafilmet (szerző: Pekár Gyula, operatőr: Zitkovszky Béla), valamint egy évvel később a *Déliabok hazája* című előadást Haranghy György fényképeivel. Kutatások bizonyítják, hogy Haranghy Hortobágyról készített piktorialista fényképei Csontváry Kosztka Tivadar festését is inspirálták.¹⁸⁶

A századfordulót közvetlenül megelőző évtized meghatározó jellegzetessége az a színes és sokrétű folyamat, amelyben egymás mellett, egyszerre fejlődött többféle tendencia és törekvés, a vállalkozásaikat sikeresen építő, újító szemléletű fényképészekektől kezdve a sablonokkal dolgozó, kommersz fényképészekig. A szakfényképészek bizonyos tekintetben már a modern fotográfia pionírjainak tekinthetők, mivel egy-egy területre koncentrálván, sok emberhez juttatták el képeiket. A fotográfia fejlődési irányát ekkortól már jelentősen befolyásolta az amatőr fényképészek megjelenése is, akik a könnyen kezelhető, a technikai fejlődéssel piacra kerülő, kisebb méretű kamerák használatával a kötöttségektől mentes, szubjektív fotográfia irányában modernizálták a fotográfia nyelvét, témáikat szabadon választották, és már nem kötötte őket a műtermi fényképezés statikus körülményekhez rögzült szabályrendszere. Soraikban ott találjuk az arisztokrácia tagjait is, Mária Terézia főhercegnőt, Habsburg Rudolf főherceget, báró Eötvös Lorándot, báró Orbán Balázst, gróf Esterházy Mihályt, gróf Forgách Istvánt, Izabella főhercegnőt és másokat.¹⁸⁷ A műkedvelő amatőrök 1890-ben már önálló fő-

rumon is megjelentek; ekkor rendezték meg első kiállításukat Budapesten, amelyet országos egyesületük (Photo-Club) megalapítása követett (1898. október 29.). 1904-ben saját lapjukat, *Az Amatőrt* is indították.¹⁸⁸

A művészfényképezés terén a legerőteljesebben az ún. festői stílus, más néven piktorializmus fordult a festészeti hagyományok és a képzőművészet divatos és modern irányzatai (szecesszió, szimbolizmus) felé az 1880–1920-as években.¹⁸⁹ Annak ellenére, hogy a nemeseljárásokkal – gumi-, pigment-, szén-, enyv-, olaj-, brómolaj- és egyéb nyomatok – készült pozitívtechnikák inkább a festményekre és grafikákra hasonlítottak, a velük való kísérletezés már a modern fotográfia útkeresésének tekinthető. Ezért is talált az irányzat a hivatásos fényképészmesterek körében is sok követőre Magyarországon. Közöttük kell megemlíteni Rónai Dénest, Balogh Rudolfot, Angelót (Funk Pál), Máté Olgát és Pécsi Józsefet. 1906-ban *A művészeti fényképezés évkönyvében* Lyka Károly állt ki a festői fotográfia mellett.¹⁹⁰ A művészi fényképezést képviselők másik csoportja látványos előtétlencsékkel felszerelt fényképezőgépeket használt a század elején az esztétikai hatás kedvéért. Ezt a stílust váltják majd fel radikálisan az új tárgyiasság stílusában készült éles, fekete-fehér fényképek az 1920-as évektől kezdve.

A század végén a riportfényképezés kibontakozása hozott alapvető szemléletbeli változást, a nézők pedig szinte egyidejű tanúivá váltak az eseményeknek. A bűnügyi fényképezés alapjait Mayer György 1861. május 9-én rakta le azzal, hogy lefényképezte a tragikus sorsú Teleki László öngyilkosságának helyszínét, majd bűnjelként azt a karosszéket, amelyben Széchenyi Istvánt megtalálták. I. Ferenc József 1867-es koronázási ünnepségsorozata szintén nagy jelentőségű a fotográfia történetében, mivel ekkor örökítették meg először egy történelmi eseményt – Heller József, Borsos és Doctor képei révén – kifejezetten dokumentációs szándékkal.¹⁹¹ A koronázás 25. jubileumi évfordulóján, 1892. június 6-án sokkal kiterjedtebb körben zajlott a fényképezés, és a város egyes pontjait riporterek hada – Mai és Társa, Weinwurm Antal, Kozmata Ferenc, Baló Géza és mások – lepte el.¹⁹² Miután a sajtófotográfiában a 20. század elején átbillent a rajzok és a fényké-

pek aránya az utóbbiak javára, az újságok számára dolgozó fotografusokat fotóriporternek, más néven fényképész-illusztrátornak kezdték nevezni. Az 1890-es években, a parlamenti üléstermekben is feltűntek a fotóriporterek, tényfeltáró munkájukról Mikszáth Kálmán írt karcolatokat.¹⁹³ A század végén a fényképalapú képeslapok tömeges gyártásának vagyunk tanúi, amely ekkor már a képterjesztés egyik leggyorsabb és legszélesebb körben elterjedt eszköze volt. Ugyancsak a század végén kezdtek elterjedni a 24 felvétel készítésére alkalmas papírnegatív tekercsek a hozzájuk tartozó kazettákkal (1885) együtt, valamint a kis méretű Kodak kamerák (1888). George Eastman találmánya forradalmasította a képkészítés gyakorlatát, és ettől kezdve bárki készíthetett olcsón és könnyedén saját felvételeket. A fotográfia szakmai önállóságának keretei a 19. század második felére megszilárdultak. Először a fényképező amatőrök jelentkeztek, majd ezzel egyidejűleg a képalkotás iránti elvárásokra is reagálni kellett, az

ábrázolás és a közzététel terén egyaránt. Az 1870–1900 között tevékenykedő fényképészek nagyon magas technikai minőséget értek el a pozitívképek és a negatívok kidolgozása terén. A tömegesen előállított, nyomtatott képekre való áttéréssel azonban a fotográfia bizonyos szempontból felszámolta régi önmagát, mivel az évtizedek során elért magas technikai minőség után a sajtótermékek lapjain a kevésbé jó minőségű másolatok is elegendőnek bizonyultak. A képes sajtóorgánumok közül sok fényképet és illusztrációt közölt a *Vasárnapi Újság* 1854-től, az *Ország-Világ* 1880-tól, az *Új Idők* 1894-től, a *Fényképészeti Szemle* 1899-től, a *Tolnai Világlapja* 1891-től, az *Amatőr* 1904-től és a *Fény* 1906-tól. Ez a változás a képátvitel technikai nehézségein túl már előrevetítette a fénykép közvetítői szerepének a felértékelődését. A fényképezés történetét a festői fotográfia elterjedése jellemezte rövid ideig a századforduló után, majd ellenhatásaként a modern fotográfia mindent átalakító szemlélete váltotta azt fel.

■ VÁNCZA EMMA: PANORÁMAKÉP A HÁMORI-TÓRÓL

A fotografusok számára a millenniumi országos kiállítások hozták meg a szélesebb nyilvánosság előtti bemutatkozás lehetőségét. A tárlatok elhelyezése rávilágított arra is, hogy a mesterségek között a fényképezés helye mennyire nem volt konzekvens és tisztázott. Az 1885. évi Országos Általános Kiállításon például a fényképészcégek a Sokszorosító Ipar pavilonjában a címerfestőkkel és a könyvkötőkkel együtt kaptak helyet, miközben a fényképek felhasználási területe és kulturális kontextusa ennél sokkal kiterjedtebb volt.¹⁹⁴ A fényképészeti tárlatok elhelyezése az 1896. évi millenniumi kiállításon sem változott. A hivatásos fényképészek szereplése szintén ellentmondásos volt, a kritikusok az eredeti alkotásokat és a koncepciót hiányolták. A kiállítók, néhány kivételtől eltekintve, inkább a technikai különlegességekre – platinaképek, színezett fotográfiák, miniatűr képek, több képből összeállított kompozíciók, sorozatképek, életnagyságú nagyítások –, illet-

ve a fotónyomtatásban elért eredményekre koncentráltak.¹⁹⁵ A kiállítások közül Váncza Emma miskolci fotografusnő szekcióját emelte ki a kritika, és tájképei közül a zsűri „nagy millenniumi éremmel” jutalmazta a 40 × 138,5 centiméteres színezett panorámaképét (III/306. kép). A több részből összeillesztett felvétel a Diósgyőr–Hámori-völgy egyik legfestőibb pontját ábrázolta a Hámori-tóval.¹⁹⁶ A szerencsés témaválasztás háttérében az alkotó lokálpatriotizmusán kívül azt kell megemlíteni, hogy a Borsod megye északnyugati részén, a Bükk hegységben elterülő Diósgyőr–Hámori-völgy és környéke nyaraló- és kirándulóhelyként az 1890-es években kezdett szélesebb körben ismertté válni. Ezzel összefüggésben jelentek meg a millenniumi kiállításon szereplő panorámakép egyes részletei és más Váncza-tájképek is a sajtóban, Hány Gyula átdolgozásában. Publikálásuk során pontosan feltűntették, hogy a romantikus akvarellek Váncza Emma és Fischer Samu fényképei



III/306 ■ Váncza Emma: Panorámakép a Hámori-tóról, 1896 előtt

alapján készültek.¹⁹⁷ Váncza panorámaképe a későbbiekben képeslapokon is megjelent. Az 1896-ban díjat nyert panorámakép a magyar fotótörténet jelentős alkotása. Keletkezési ideje a hazai táj megörökítésének első nagy korszaka (1860-as, 1870-es évek) utáni évtizedekre esik, és a mű a klasszikus hagyományok folytatója. A témához illő, egyben a korban divatos panorámi- mikus képformát és színezést a szerző kizárólag a látvány és a fő motívumok felerősítése érdekében alkalmazta a topográfia- ilag egyébként teljesen felismerhető és pontosan visszaadott tájkép- pén. A szecessziós hatás egyedül a színezésben és a dekorativitásban nyilvánul meg. Váncza már tanúja volt az amatőrmozgalom térhódításának. 1891-ben az amatőrökkel együtt állított ki Buda-

pesten a tudományos életből és más területekről érkező kortársaival, akik tájképekkel is szerepel- tek. A szakfotográfusok termében kiállító fény- képésznő miskolci tájképeket ábrázoló sztereó- képeit I. Ferenc József is megtekintette.¹⁹⁸

A millenniumi kiállításon bemutatott panorá- ma horizontális kompozíciója szépen illeszkedett a „Bükk gyöngyének” nevezett Diósgyőr–Hámo- ri-völgy látképéhez. A középpontban fekvő, ere- detileg 20 katasztrális hold méretű Hámori-tavat (más néven „Taj”-t) a Bükk hegység erdőségei veszik körül, és ebbe a természetes környezet- be simulnak bele a közlekedést biztosító kocs- és sétautak. Jól látszik a kép háttérében a tó vi- zét felfogó gát, a közepén nyíló zsilippel. A kép koncepciójának lényeges eleme, hogy a völgyet



nem elhagyatott helyszíneként ábrázolta Váncza, amint az egyes pályatársai esetében megfigyelhető, hanem olyan vidékként, amelynek fölfedezése már megkezdődött. A környéket a csónakázó kirándulók és a hidakon szereplő figurák teszik otthonossá és hívogatóvá, kidolgozásukra – kifestésükre, retusálásukra – a fényképész nő nagy gondot fordított. A kisebb motívumok mellett a hangsúlyosabb tájképi részletek – hegy, víz – színezésével fokozta a festői hatást, amely kiváló technikai kivitelezéssel párosult. A tájkép kidolgozásának háttérében Váncza szakmai indíttatása is szerepet kapott, hiszen eredetileg porcelán táblaképek és díszkerámiák festésével foglalkozott. A fényképészetet férje, Forst Károly műtermében sajátította el, és ezt követően kezdett sa-

ját stílusában tájképeket készíteni.¹⁹⁹ A fővárosi fényképészek mellett a vidéki fényképészdinasztiák és műtermek jelentőségét is hangsúlyoznunk kell. A Munkácsy Mihály számára modelleket fotografáló miskolci Schabinszky László, az első magyar mozgófilm operatőre, a szintén innen induló Zitkovszky Béla, a debreceni Dunky fivérek, a műemlékek fényképezésében is jeleskedő, pécsi Zelesny Károly, a szombathelyi Knébel Ferenc, az esztergomi Beszédes Sándor, az eperjesi Divald család, a beállított zsánerképeivel kiemelkedő, soproni Rupprecht Mihály vagy maga Váncza Emma hatása nemcsak regionális szinten mérhető, hiszen országos szerepléseiken túl, tevékenységük a fotográfia dualizmus kori elterjedésének bázisát jelentette.

■ AZ OSZTRÁK–MAGYAR MONARCHIA ÍRÁSBAN ÉS KÉPBEN

Az 1885 és 1902 között megjelent monumentális kiadványsorozat, amely Rudolf trónörökös kezdeményezésére a Monarchia népeinek bemutatását tűzte ki céljául, nem minden előzmény nélkül született meg. A 19. század első felében már elterjedt utazási és egyéb „népisme” kiadványok továbbra is rendkívül népszerűek voltak, nem utolsósorban a nyomdászat és ezzel párhuzamosan a könyvkiadás virágzó iparágának köszönhetően. Jelentős hányadukat éppen az új sokszorosítási technikákat is sikerrel alkalmazó, ismeretterjesztő kötetek tették ki. Karl von Czoernig közgazdász, statisztikus 1857-ben adta ki *Ethnographie der österreichischen Monarchie* című

III/307 ■ Deák-Ébner Lajos: Piaci kávémérés Szolnokon, 1885



munkáját, amely szellemében már megfogalmazta a Rudolf által néhány évtizeddel később képviselt eszméket. E befejezetlen munkát tekintik ma is a Monarchia területén élő népcsoportok egykori történeti-etnográfiai leírásainak kiindulópontjaként.

Az osztrák szakirodalomban, de a köznyelvben is *Kronprinzenwerk*nek („a trónörökös könyvének”) nevezett mű közvetlen előzménye az 1879 és 1889 között kiadott történeti-földrajzi enciklopédia, a *Die Länder Österreich-Ungarns in Wort und Bild*, valamint az ezzel párhuzamosan megjelenő, *Die Völker Österreich-Ungarns. Ethnographische und kulturhistorische Schilderungen* című etnográfiai sorozat. E művek elsősorban koncepciójukban tekinthetők előzménynek, olyan kiadványok, amelyek Rudolf kiindulásához hasonlóan az etnográfiai feldolgozás révén mutatják be a Monarchia sokszínűségét, kevésbé reprezentatív és kevésbé népszerűsítő módon. A trónörökös egyik célkitűzése azonban éppen az volt, hogy a kötetek minél szélesebb körben terjedjenek el, hogy a vállalkozás valódi eszméje minél több olvasó számára legyen elérhető.

A koncepció kidolgozásában Johann Salvator főherceg, Rudolf unokafivére is tevékenyen részt vett: a két fiatalember levelezésében már 1883 végén felbukkant egy tízkötetesre tervezett *Ethnographie Österreich-Ungarns in Wort und Bild* címet viselő munka tervezete. „Darstellung wie wir sind; was wir bedeuten uns und der Welt. Beweiss dass die Monarchie kein Gebilde des Zufalls, sondern der Notwendigkeit. Verschiedenheit seiner Materie kein Konzept der Schwäche (Schweitz). Lebensfähigkeit und Lebensberuf” – írja Johann Salvator.³ A tervezet, majd a megvalósult mű is úgy képviselt végső soron radikális politikai nézeteket, hogy közben megalkotói egyrészt legmagasabb szinten a császári atya, másrészt a dualista berendezkedés másik pólusának támogatását is meg tudták szerezni – azaz a magyarokat is maguk mögé állították azáltal, hogy eleve kétnyelvű kiadványra gondoltak. Rudolf 1884-ben atyjához írt levelében így fogalmazott: „Az e monarchia határain belül élő népeknek tanulmányozása nemcsak a tudósokra nézve bír igen nagy fontossággal, hanem gyakorlati haszonnal is jár a hazafiság általános emelésére. Az által, hogy az egyes néprajzi csoportok jelességei és



III/308 ■ Cserna Károly: Dél-magyarországi szerb gazda, 1880-as évek második fele

sajátságai egymástól való kölcsönös és anyagi függésök mindinkább köztudottá válik, okvetlenül jelentékenyen erősíttetik az együvé tartozásnak azon érzete, melynek hazánk minden népeit eggyé kell kovácsolnia.” Neveltetése ellenére kialakult világnézete egyértelművé tette Rudolf számára, hogy a kiterjedésében hatalmas, népeit tekintve pedig felfoghatatlanul nagy konglomerátum, azaz a Monarchia fennmaradása elsősorban az egymás iránti érdeklődés és az ebből fakadó tolerancia erősítésével tartható csak fenn. Ebből a szempontból a könyvsorozat egésze végeredményben tudományos-ismeretterjesztő köntösbe öltöztetett politikai állásfoglalás, amely a népek egyenjogúságával kapcsolatban fogalmazza meg a trónörökös nem éppen szokványos gondolatait. Az eredetileg tízkötetesre tervezett enciklopédia munkálatai az 1885. decemberi első megjelenés előtt mintegy másfél évvel korábban indultak. Rudolf Joseph von Weilen udvari tanácsost, író-költőt kérte fel főszerkesztőnek, a magyar szerkesztőbizottság élére pedig már 1884 tavaszán ki-

nevezte Jókai Mórt. A munka két helyszínen, Bécsben és Budapesten haladéktalanul megkezdődött. A fennmaradt források szerint a Magyarországról szóló kötetek teljes egészükben Budapesten készültek, abba az osztrák fél nem szólt bele; az osztrák oldalon a magyaréhoz képest ugyanakkor több mint kétszer annyi munkát kellett elvégezni, mert Ausztria különböző részein kívül a „birodalmi tanácsban képviselt tartományok” megírása is az osztrák szerkesztőségre hárult.

Az etnográfiai megközelítés mint fő koncepció a folyamatosan bővülő témakörök mellett megmaradt, de utóbb már szinte az összes létező, népszerűsítő formában előadható tudomány szempontjából akarták bemutatni a birodalmat. A cél az volt, hogy az örökös tartományokat, az egyes régiókat és etnikumokat a tudomány legfrissebb állása szerint mutassák be. A kor tudományos szaktekintélyeinek bevonásával az egyes területek földrajza, történelme, flórája, faunája, mezőgazdasága, közlekedése, képzőművészete, irodalma, zenéje is a leírások tárgyát képezte. A szövegek színvonala rendkívül eltérő, amit a korabeli kritika is szóvá tett; már a munka kezdetén számos kritika érte Jókait a bécsi szerkesztőség részéről, amiért túl engedékeny és nem törekszik a tudományos színvonal megtartására. „A magyarok folyton eltérnek a programtól és olyan dolgokat vesznek fel, amelyek nem tartoznak egy efféle könyvhöz [...] Az osztrák szerzők engedelmesebbek, ám ennek fejében pedánskodók és unalmasan írnak” – számolt be Rudolf barátjának, Moritz Szepsnek, a *Neues Wiener Tageblatt* szerkesztőjének.²⁰⁸ A szövegek ettől függetlenül a mai napig kimeríthetetlen forrást jelentenek a különböző tudományágak számára; a *Kronprinzenwerk*kel mint a 19. század utolsó évtizedeinek meghatározó munkájával az elmúlt egy-két évtizedben már több tanulmány is foglalkozott.²⁰⁹

Az *Osztrák–Magyar Monarchia* írásban és képből eredetileg újságosnál megvásárolható füzetekként indult útjára. Átlagosan egyívnyi szöveg és rajz jelent meg kéthetente. Az egyes füzetekben foglalt szövegek nem abban a sorrendben követték egymást, ahogyan egy-egy kötetben, hanem bizonyos rendszer szerint tájegységekre lebontva, mintegy vetésforgóban, de leginkább a beérkezett

anyag határozta meg az egyes füzetek tartalmát. Ha egy kötetre való anyag ebben a formában már teljes egészében kapható volt, akkor azt be lehetett kötetni, így alakultak ki az egyes kötetek. 1885. december 1. és 1902. július 1. között összesen 397 füzet jelent meg.

A mintegy 4500 illusztrációt felvonultató munka rajz-, grafika-, valamint illusztrációtörténeti szempontból is igen jelentős. Mindkét oldalon a kor szinte valamennyi művészt – befutott, akadémiai professzorként működő festőktől kezdve a helyi illusztrátorokig mindenkit – foglalkoztatott. Hogy a század utolsó két évtizedének rajzművészetéről nem nyújt átfogó, reprezentatív képet, az csak azon múlt, hogy a szervezők – egyébként szintén politikai okokra visszavezethetően – kezdetől fogva a kötetek külső megjelenésének egyformaságára törekedtek, s ennek érdekében döntött Rudolf úgy, hogy a bécsi mellett a magyar állami nyomda is részt vegyen a munkálatokban, méghozzá a külön e célra

felállított xilográfiai intézetekben. A bécsi műhely vezetését Wilhelm Hecht müncheni művészre bízta, Budapesten Morelli Gusztáv kapta meg a megbízást. A xilográfia mellett esztétikai és szervezési okokból döntöttek. Ez a technika a korabeli sajtóban rendkívül elterjedt volt, ebben az időben a modern sajtófotó funkcióját töltötte be.³ Az egységes reprodukciós technika segítségével a legkülönbözőbb eszközökkel – akvarellben, gouache-sal, olajvázlatként, ceruzával, szénrel vagy tussal – készült rajzokat közös nevezőre lehetett hozni. A fotográfia nyomtatási, sokszorosítási lehetőségei a kiadvány elindításakor még nem álltak megfelelő technikai szinten, s alkalmazásuk anyagilag is nagyon megterhelte volna a vállalkozást. A fényképezés rohamos fejlődése mellett ugyanakkor a majdnem két évtizeden keresztül megjelenő füzetek igen hamar elavulttá váltak, a sokszorosításnak ez a módja, amely kezdetben még friss médiumnak, a fényképpel szemben sokkal kifejezéstelibbnek hatott, kiment a divatból. A rajzo-

III/309 ■ Mednyánszky László: *Félegyházi szélmalmok*, 1890 körül



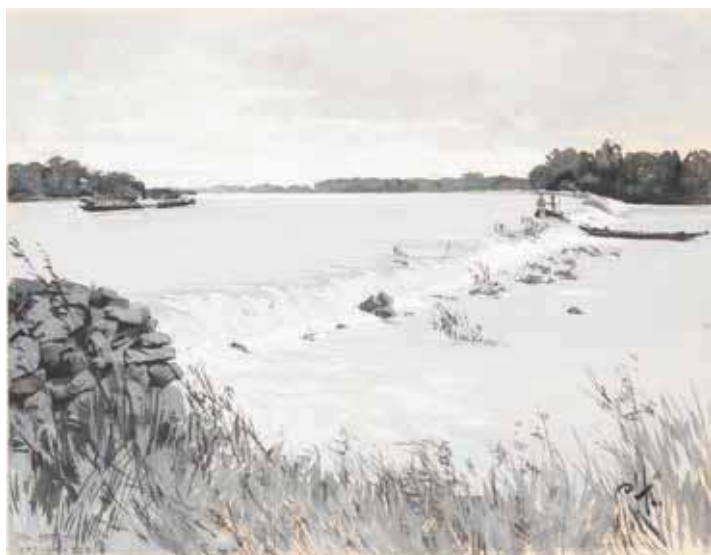
lók azonban számos esetben használtak fényképeket munkáik kivitelezéséhez, elsősorban népviseletek, etnikumok jellegzetességeit bemutató rajzokhoz, de ipari telepek ábrázolásához, sőt tájképekhez is.

Az illusztrációkra szóló megbízások kiosztásával, azok válogatásával és megítélésével külön szerkesztőbizottság foglalkozott mindkét helyszínen. A magyar bizottság elnöke Keleti Gusztáv volt. Az osztrák és a magyar szerkesztőség munkája egyáltalán nem keresztezte egymást. A hatalmas anyag – magyar részről több mint 1600 rajz – kivitelezésében szinte a korszak minden ismert művésze részt vett. A megbízások számának eloszlása nem egyenletes, de ez inkább annak tudható be, hogy igyekeztek minél több nevet mozgósítani, akár csak néhány rajz erejéig. Emellett a 19. század utolsó két évtizedének művészei közül nem csupán a legismertebbeket hívták meg, hanem olyan, megbízható rajzi tudással alkotó mestereket is, akik festőként nem tartoztak az élvonalba, a korszak nagyszámú, reprezentatív al-

bumának illusztrátoraiként azonban profi rajzolóknak számítottak (III/307–314. kép). Az ilyen típusú illusztrációs munka az irodalmi művek illusztrálása mellett rendkívül elterjedt volt; a század első felének túlnyomórészt utazási albumai mellett a század közepétől éppen az etnográfiai vagy a történelmi, illetve más, nem kifejezetten tudományos szemléltetést megkövetelő munkákban is megjelentek az illusztrációk. A szöveg és a rajz közötti szerves összefüggés azonban a szemléltethetőség hiánya miatt nem minden esetben jött létre.²¹⁸ A korszakra jellemző tudományos művek illusztrációinak elvont ideálképeket felidéző stílusa nem pontosan egyezett az adott tudományos szöveg hangvételével. Az *Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* esetében azonban más volt a helyzet. Romantikus utánérzésektől mentes ábrázolásai az eredeti szándéknak megfelelően a szövegek egyenrangú kiegészítői – ebből a szempontból nem is illusztrációknak nevezhetők –, ugyanakkor mindvégig szervesen kötődnek az adott

III/310 ■ Nádler Róbert: *A budai Duna-sor a várkeri épületekkel*, 1890





III/311 ■ Háy Gyula: *A Sió-csatorna*,
1890-es évek közepe



III/313 ■ Spányi Béla: *Út a Csorba-tóhoz*,
1890-es évek közepe



III/312 ■ Vágó Pál: *A Stefánia út a Városligetben*, 1890-es évek eleje

III/314 ■ Hány
Gyula: A szász-
hermányi erődtített
templom, 1900
körül



szöveghez. Természetesen a rajzok között vannak reprodukív funkciót kielégítő, szoborművekről, érmékről, régészeti leletekről vagy akár uralkodóportrékról készült másolatok, ám nagyobb számban készültek tájképek, zsánernek beillő, népszokásokat megjelenítő kompozíciók, népviseletet bemutató portrék, amelyek önálló rajzműként is megállják a helyüket – s amelyek metszetformában, tehát illusztrációként funkcionálnak. A rajzok művészi szándékú megrendeléséről leginkább az tanúskodik, hogy a művészekkel kötött szerződésben foglaltak szerint a kiadványban megjelent műveket más célra nem használhatták fel; ugyanakkor ennek ellenkezőjére, azaz egy-egy motívumnak vagy teljes kompozíciónak festményben való megjelenésére több példa is akad mind osztrák, mind magyar oldalon.²¹⁹

Noha *Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen* bizonyos szempontból sajtóterméknek is tekinthető, s illusztrációi is a sajtóban elterjedt sokszorosító technikával készültek, azok mégsem nevezhetők sajtóillusztrációknak. A több ezer rajz, illetve ezek metszetvariánsai egyetlen nagy egységként, a század utolsó két évtizedének hirtelen megkésetté vált reprezentánsai gyanánt foghatók fel. Az egységesen fametszetbe átültetett rajzok, amelyek eredeti állapotukban a kor rajzművészetének – té-

máinak, stílustendenciáinak, kompozíciós sémáinak – a lehető legváltozatosabb képét nyújtják, illusztrációként elvesztették egyedi vonásaikat, s „részletező, de inkább kemény” stílusukkal egyetlen illusztrációs tömböt alkotnak. A sokszorosításnak köszönhetően a művészek vagy az egyes rajzok közötti színvonalbeli különbségek összerosódtak, és végső soron a teljes illusztrációs anyag egyetlen, egységes stílusú műcsoportként lép fel.

Az Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képen illusztrációi és a metszetek dúcai 1902-ben a bécsi császári és királyi, illetve a magyar királyi államnyomda birtokába kerültek, mivel Rudolf a teljes kiadást, azaz „mind a szellemi tartalmat, mind a metszvények” tulajdonjogait a nyomdákra ruházta. A nem a magyar szerkesztőségben előállított kötetek rajzai az Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv und Grafiksammlung részlegében találhatóak, a dúcokról azonban nem tudnak. A magyarországi kötetekben szereplő rajzok ügyében már 1902-ben intézkedtek. Ekkor a több mint 1600 rajzot a nyomda átadta a Szépművészeti Múzeumnak, ahol azok a grafikai osztály és a Történelmi Képcsarnok gyűjteményébe kerültek. A rajzok most e gyűjtemények jogutódainál, a dúcok pedig a Magyar Nemzeti Múzeumban lelhetők fel.

■ AZ EZREDÉVI ORSZÁGOS ÜNNEPSÉGEK

A honfoglalás ezredik évfordulójára emlékező, állami ünnepség gondolata már az 1850-es évektől kezdve jelen volt, a magyarországi közbeszéd részévé azonban a kiegyezést követően vált. A millenniumi kezdeményezések eleinte kevésbé a nagypolitika, mint inkább a vidéki városok, egyházi személyek és lelkes honpolgárok köreihez köthetőek. A legkorábbiak között említendő Blána Szilárd 1874-es leírata, amely a millennium állandó világkiállításként történő megünneplését összekapcsolta az iparfejlesztés gondolatával, és az egy évvel korábban fővárossá vált Budapestet jelölte ki a megemlékezések helyszínéül. A kezdeményezések 1882-ben sokasodtak meg. A fővárosi közgyűlés képviselőházi felirata mellett Göndöcs Benedek pusztaszeri apát és gyulai lelkész, valamint Hódmezővásárhely városa is tervezeteket hozott nyilvánosságra. A legkorábbi ismert hivatalos elképzelésekben vázoltak messze elmaradtak a későbbi ünnepségek monumentalitásától és pompájától. Trefort Ágoston emlékoszlopot, közművelődési alapítvány létrehozását tartotta elképzelhetőnek, s megjelent a későbbi ünnepségek egyik gyakori eleme: az 1880. évi LVIII. törvénycikk alapján felépítendő Országház terve a maga nemzeti jellegben kiteljesítendő faldekorációs programjával, valamint a hozzákapcsolandó ünnepségek gondolata is. A millenniumra készült tervezetek a nemzet emlékeztetét kívánták személyes, helyi vagy országos szinten táplálni és továbbörökíteni. A historizmus szemléletéből adódóan a millennium önmagát a történeti fejlődés végpontjaként értelmezte; a fejlődéskoncepció megszilárdulásának jele volt a történelmi stílusok összességének megjelenése a millenniumi építkezéseken. Ez a gondolat egy tö-

ről fakad a nemzet családfájának felvázolásával és popularizálásával.³ Az ötletek tárháza kimeríthetetlennek tűnt: a megvalósíthatatlanság ellenére jól tükrözi a kor közgondolkodását és a magyar tudatú középréteg hazafias lelkesedését. Ilyen volt a jelentős történelmi eseményeket felsoroló emlékkönyvtár létrehozása, az ezredéves névjegyzék elkészítése és elérhetővé tétele a nemzet minden tagja számára, vagy éppen a nemzet minden tagjának nemesi rangra emelése.

Az ünnepségsorozat végső hivatalos jellegét azonban nem a fentiekhez hasonló ötletek, hanem gróf Zichy Jenő, a hazai iparfejlesztés támogatója, iparkiállítás-szervező, a magyarság eredetének amatőr kutatója és műgyűjtő által összeállított programtervezet szabta meg, amely 1890 júniusára készült el. A millennium Zichy közreműködése révén vált az arisztokrácia társasági életének elemeiből építkező országos eseménnyé, ahol is a bálók és kerti összejövetelek közjogi jelentőségű ceremóniákká, a társadalmi csoportokat egységes keretbe foglaló, össznépi felvonulásokká (banderális menet) „nemesedtek”, dalárdák, zenekarok vagy éppen a sportélet „felemelő ünnepi hangjai mellett”. Zichy világraszóló eseményként képzelte el a millenniumot, a honfoglalás óta eltelt tíz évszázad reprezentálását tűzve ki célul. A magyarság építészeti, belsőépítészeti eszközökkel megidézett első kilenc évszázada a kiállítás „Retrospektív csoport”-jában sűrűsödött össze, míg a modern Magyarország 19. századi létrejöttének az önálló, „Jelenkori”-nak nevezett főcsoport adott otthont. Az Alpár Ignác, Schickedanz Albert és Bálint Zoltán díjnyertes pályázati anyaga alapján megvalósult kiállításra történészek anyaggyűjtése alapján válogatták be a magyar régiségeket, amelyek királyi és császári kastélyokból, főúri palotákból kerültek elő, kiegészülve külföldön őrzött

tárgyakkal. Nem elhanyagolható szerepet játszott a millennium végleges koreográfiájának kialakításában Rómer Flóris, aki a Történelmi Társulat 1885. júliusi kongresszusán elhangzott felolvasásával szinte megelőlegezte a közelgő ünnepségek hangulatát: „A történeti érzék keltése a közönségnél ünnepi me-
netek, színpadi előadások, nemzeti képek, történeti kiállítások és múzeumok által” szónoklata értelmében nemcsak a nemzeti jogok alapja, hanem a nép civilizálásának eszköze is. A történeti régiségek, tárgyak és képek erénynemesítő hatásukon túl min-
táknak szolgálhatnak a modern műipar számára is.

Az ünnepségek időpontja, időtartama és helyszínei mintegy másfél évtized alatt alakultak ki. A rendezvények koreográfiája a historizmus idő- és térszemléletének lenyomata volt: az ünnepségek helyszínei kiterjedtek a soknemzetiségű Magyarország határaiig, a honfoglalás és az államalapítás egybekapcsolódó megünneplése pedig a minél szélesebb körű nemzeti integráció jegyében történt. Az ország története szempontjából kiemelkedő fővároson kívüli helyszínek először 1883-ban merültek fel Göndöcs Benedek javaslatában, aki a Gellért-hegyen emelendő – a Regensburg melletti Walhalla mintájára elképzelt – Nemzeti Pantheon mellett Pusztaszer is az ünnepségek helyszíneként említette. A Magyar Tudományos Akadémia, majd pedig az Akadémia II. osztályának véleménye alapján a 888–900 közötti éveket jelölte meg a nemzeti emlékezet kezdőpontjául. A fenti időkeretek közötti esztendőnek a végleges kiválasztása már szervezési, gyakorlati okokból esett először 1894-re, majd végül két évvel későbbre. A láncolattá felfűzött történelmi események képek, szobrok és kiállítások formájában megvalósult, statikus bemutatása az iskolai szemléltetések mechanizmusait idézve inkább a szellemre, míg a díszmenetekben, előadásokban testet öltött, dinamikus rendezvények inkább a lélekre hatottak, a néző személyes jelenlétére apellálva.⁸

A millenniumi ünnepségsorozathoz Baross Gábor 1891-ben nyújtott be törvényjavaslatot, amely – az agilis vasminiszter iparfejlesztési és modernizációs elképzeléseinek hű tükréeként – egy országos ipari és mezőgazdasági kiállítást vázolt fel.⁹ Ez a tervet a korszak világkiállítási szakbemutatóinak koncepciójába illeszkedett. Az ipari forradalom

második szakaszának e sajátos jelensége a termelő ágazatok legújabb eredményeinek összehasonlítására kínált alkalmat: a magyar minisztérium hivatalos álláspontjának is tekinthető, barossi koncepció valójában egy országos szakkiállítás formájában kívánta keresztmetszetét adni a millenniumi gazdaság egészének. Az ünnepségek épületegyüttese a „nemzeti história szimbolikus épületeként” uralta a teret. A városligeti Széchenyi-szigeten álló pavilonkomplexum részei önmagukban is egy-egy művészettörténeti korszak megidézői voltak. Az egyes történelmi periódusok tárgyait bemutató történelmi kiállítás adekvátnak vélt építészeti mintákba foglalva jelent meg: az Árpád-kort román stílusú szárny, az Anjou-kort gótikus, a Habsburg-ház uralmát pedig részint a reneszánsz, részint az 1880-as évektől osztrák nemzeti stílusként is értelmezett barokk stílusú építészet jelenítette meg. A „Retrospektív csoport” részét képező bemutató a magyar nemzeti identitást Árpád honfoglaló és Szent István államalapító érdemeire építette fel, az előbbi határozott túlsúlyával. Az összbirodalmi elképzelések háttérbe szorulásával párhuzamosan kaptak új lendületet az Árpád-ábrázolások amúgy már a reformkor óta ismert témavariációi. Árpád immár Szent Istvánnal egyenrangú államalapító ős, akinek a magyarság a területi kontinuitását köszönhet.

A millenniumi kiállítás másik nagy egysége a „Jelenkori Főcsoport” volt, az ország aktuális állapotának megjelenítője. Az iparmúzeumok szervezésének folyamata a reformkorra megy vissza, célja a honi ipar felkarolása volt. 1841-ben a *Pesti Hírlap*ban jelent meg Almási Balogh Pál tollából a *Fel-szólítás egy hasznos ismereteket terjesztő társaság ügyében*. E kezdeményezésből nőtt ki a „Honi Ipar Egyesület”, amely 1841-től iparkiállítások rendezését, iparmúzeum megalapítását, oktatások szervezését, mesteriskola létesítését vállalta. Az Első Iparkiállítást 1842-ben rendezték meg a pesti Vigadóban, amelyet még kettő követett (1844, 1846) a forradalomig. Az 1844. október 6-án létrejött és a Bach-korszakban feloszlott Védegylet 1867. szeptember 15-én Trefort Ágoston és Eötvös József kezdeményezésére újjáalakult: az ipari szakkiállítások szervezése az 1872-es kecskeméti kiállítással újabb lendületet kapott, amely egyben az egy évvel későbbi

bécsi világkiállítás magyar csoportjának főpróbája is volt. A kiegyezés utáni időszak második jelentős ipari kiállítását gróf Zichy Jenő szervezte saját költségén, Székesfehérvárott 1879-ben. A millennium programjának kialakításában Zichy Jenő több, a magyarság eredetét kutató expedíciót finanszírozott és vezetett; tudományos érdeklődése mellett hazafiúi elhivatottsága a magyar ipar támogatásában is megmutatkozott. Ezen lépései sorába tartozott a székesfehérvári tárlat is, melynek XVI. csoportjában számos iparművészeti alkotást mutattak be olyan mesterektől, akik a későbbiekben a millenniumi kiállításon és az azt követő világkiállítások magyar szekcióiban rendre sikeresen szerepeltek.³

A millenniumi ünnepségek fővároson kívüli helyszínei közül kiemelt jelentőséggel bírtak az ország határvidékeinek vegyes etnikumú vidékei. A történeti kiállításban is hangsúlyozott közjogi folytonosság gondolatának protestáns, zsoldárszerű megidézése először Thaly Kálmán 1869-es beszámolójában jelent meg, éspedig így: „A História a mi erős várunk, oltalmazza jogaink gyökerét”. Thaly metafizikai értelmű felfogása az idegen hatások [erkölcsök] átvételével szemben határozta meg a modern magyar állam berendezkedését. Gondolatának a későbbi évtizedekben a képzőművészet területén is érzékelhető hatása lesz. Nemzetpolitikailag kevésbé érzékeny módon ez a hatás az emlékoszlopok országos felállítására kapcsán érvényesül majd az ország határai mentén: korábbi jeles csaták helyszínein, a honfoglaló vezérek számával megegyezően hét emlékoszlopot állítottak föl, amelyek a millennium idejére már elsősorban soknemzetiségű jellegük miatt számítottak a politika érdeklődésére. A Zimonyban, a nyitrai Zobor-hegyen, Munkácson, Dévénynél, Brassóban felállított emlékművek súlyos aktuálpolitikai jelentőséggel bírtak: a magyarosítás évtizedeiben a nemzetiségek szeparatizmusára adott válaszok voltak. A Pannonhalmán és Pusztaszeren felállított emlékszobrok pedig kevésbé nemzetiségi, mint inkább közjogi, vallási tartalmaikkal az egyház és az állam ezeréves fennállásának állítottak emléket.

A millenniumi történelmi menet Rómer Flóris fent idézett értekezése alapján a történelmi érzék felelevenítését szolgálta, de megjelent Zichy Jenő emlékiratában is. A „tíz század felvonulásának” gondol-

tát a Műbarátok Köre karolta fel; megtervezéséből, kivitelezéséből Benczúr Gyula, Lotz Károly, Székely Bertalan, Stróbl Alajos révén a művészelit, népszerűsítéséből a műpártoló gróf Andrássy Tivadar is kivette a részét. A triumfális felvonulásokban eredező, a barokk korban az udvari reprezentáció részét képező felvonulások a 19. század végén a haladásba vetett töretlen hiten alapuló felfogást hirdelve váltak társadalmi eseményekké. A menet tervezett képei között a magyar történelem olyan kiemelkedő eseményeinek megidézéseit találjuk, mint a honfoglalás, a vérszerződés vagy a „Mátyás tudósai körében” témájú ábrázolások, amelyek mind-mind a 19. század utolsó harmadának monumentális motívumai voltak. Az anyagi források hiányában végül megvalósulatlanul maradt látványosság helyett banderális menet haladt végig a főváros utcáin a Vérmezőtől a Várba, amely a Mátyás-templomból kihozott Szent Koronát körbefogva a Margit hídon át a még épülőben lévő Országházba tartott. Az 1867-es királykoronázás után alig három évtizeddel a „máig élő múltat” a megyék és az egykori tartományok képviselői, főurak, ezüstharsonás heroldok demonstrálták. A banderális menet annak a nemzeti üdvtörténetként felfogott Histórianak a sajátos, élőképes megelevenítése volt, amely immár „történeti forrásadatok” alapján, tudományos konszenzusra építve jelölte ki az ünnepelés alapjául szolgáló két legfőbb mozzanatot, a honfoglalást és az ennek logikus folytatásaként felfogott államalapítást.

■ AZ EZREDÉVI FESTÉSZETI KIÁLLÍTÁS

A 19. század második felében a magyar festészet témaválasztását, stíluskeresését döntő mértékben befolyásolta a monopolisztikus kiállítási és publikálási jogokkal bíró Országos Magyar Képzőművészeti Társulat. A művészet befogadását, az új irányzatok, tendenciák, megjelenését és meggyökeresedését a századforduló környékén nagy számban megjelenő tehető magángyűjtők, mecénások, alternatív kiállítási helyszínek és szabadiskolák tették lehetővé. Az állami ösztöndíjak és pályázatok rendszere elsősorban az Országos Magyar Képzőművészeti Társu-


 III/315 ■ Madarász Viktor: *Martinuzzi és Zápolya Izabella*, 1879

lat vonzaskörében alkotó és a Múcsarnok tereiben kiállító művészeket részesítette előnyben, ez pedig államilag támogatott témakeretet és stílust jelölt ki. A 19. század utolsó harmadára a jelentős európai művészeti központokban, Párizsban, Münchenben, Düsseldorfban már meghaladottnak számító realista szemlélet és a történelmi témák túlsúlya határozta meg alapvetően a korszak magyar festészetének fősodrát.

A festészet szemléletbeli felfrissülésének a magyarországi művészoktatás intézményi keretei is inkább csak gátat szabtak. A millenniumi ünnep-

ségek a nemzet haladásának szemléltetését tűzték ki célul, és az eredmények felmutatása érdekében a jelen alkotásai kerültek az érdeklődés középpontjába. Az ünnepségekhez számos művészeti jellegű intézményalapítás is kapcsolódott, amelyek közül az Iparművészeti Múzeum és a Múcsarnok átadása az ünnepségeknek is részét képezte. A múzeum a 19. században világszerte a művészeti élet csúcshintézményei közé tartozott: állami szerepét tekintve előbbre valónak számított a művészeti kiállítótérnél. Jól illusztrálják ezt a millenniumi ünnepségekbe illesztett, fontos múzeumi beruházások is. Az 1893 óta épített Iparművészeti Múzeum átadására az ünnepség egyik záróaktusaként került sor októberben, a Szépművészeti Múzeum megalapításáról és felépítéséről az 1896. évi VIII. törvénycikk gondoskodott, és a Schickedanz Albert által tervezett új Múcsarnok átadása is az ünnepség idejére esett. Az állami reprezentáció szempontjából kitüntetett szereppel bíró képzőművészet új kiállítótereiben 268 művész 1350 művével szerepelt a millenniumi festészeti kiállításon. A nemzetközi kiállítások a század végére már rendszeressé váltak az olyan művészeti akadémiáknak és új tendenciáknak otthont adó városokban, mint Párizs vagy München, ám a millenniumi képzőművészeti kiállítás nemzeti jellege és a magyar főváros művészeti elhanyagolható szerepe

 III/316 ■ Thorma János: *Aradi vértanúk*, 1896 körül


miatt semmiben nem hasonlított a kontinens többi tárlatára. A festészeti anyag természete, a művek tematikája és stílus jellemzői, a válogatás nemzeti szempontjai okán ez a tárlat elsősorban a millennium nemzeti reprezentációjának szolgálatában álló esemény maradt.

A hazai művészképzés hiányában a millenniumi kiállítás képzőművészeti anyagára a müncheni akadémiai tanultságú alkotók szemlélete és tematikája volt jellemző. A 19. század hajnalán alapított német akadémián kezdettől fogva nagy hatású tanáregyeniségek oktattak. Peter von Cornelius, Friedrich von Gärtner és Wilhelm von Kaulbach meghatározó munkássága után 1849 és 1874 között a zseniális pedagógusnak tartott Karl von Piloty vonzotta ide a művésznövendékeket. Ez a korszak és Piloty személye különösen alkalmas volt a történelmi festészet megújítására, amely a realiztikus ábrázolásmódon és a színek újrafelfedezésén alapult. A történelmi festészet megújulását a nemzetek múltjának képi feldolgozása hozta el, amely a kompozíció bravúros megoldásaiban, az anyagszerűség hangsúlyozásá-

ban és a történelmi anyag minél élethűbb megragadásában érhető tetten.¹⁸ Ennek a müncheni fel fogásnak, s különösen a Piloty-iskolának a szelleme hatotta át a Műcsarnok ezredévi festészeti kiállítását is, amely az 1870-es években Münchenbe érkező magyar festők második hullámával egészült ki. Ekkor érte virágkorát az elsősorban a tájképfestészet megújítását célul kitűző, 1868-ban létrejött Münchner Künstlergenossenschaft. 1869-es müncheni kiállításuk formabontónak számított, Gustave Courbet, Camille Corot, Jean-François Millet, Charles-François Daubigny, Édouard Manet révén az újító francia festészet realista-naturalista irányzata az 1870-es években Münchenbe érkező magyar művészekre is jelentős hatást gyakorolt. Az 1890-es évek harmadik magyar hulláma már kevésbé az akadémia, mint inkább a Secession 1892-es megalakulása következtében fellendülő művészeti élet és a virágzó műkereskedelem megjelenése miatt érkezett a városba.¹⁹

A millenniumi kiállítás festészeti anyagának gerincét a tanárként vagy növendékként Münchenhez

III/317 ■ Munkácsy Mihály: *A sztrájk*, 1895



III/318 ■ Zemplényi Tivadar: *A szegény asszony otthona*, 1896

kötődő alkotók művei alkották. A történelmi festészet adaptálása a nemzetépítés céljára a kiegyezéstől kezdve a magyar kulturális kormányzat törekvése maradt: Eötvös József kultuszministersége idején pályázati úton terelték a korszak művészeit a magyar történelem jelentős pillanatainak ábrázolása felé. A magyar történelmi festészet utolsó virágkora éppen a millenniumi ünnepségek idejére fogatosított állami, megyei és városi megrendelések révén jött el. A Múcsarnok falain kiállított történelmi tablók közül méretével is kitűnt a festészeti mesteriskolát megalapító professzor, Benczúr Gyula óriás vászna, a *Budavár visszavétele a töröktől 1686-ban*.

A retrospektív és jelenkori részre oszló kiállításban egymás mellett sorakoztak a bécsi, müncheni tanultságú mesterek történelmi tablói: Than Mór-t I az *Árpád az ország határán* című képe a honfoglalás mozzanatát igyekezett megragadni, Madarász Viktor 1879-es *Zápolya Izabella* (III/315. kép), Eisenhut Ferenc: *A zentai csata 1697-ben*, Jantyik Mátyás: *Szabadkának szabad királyi vá-*

III/319 ■ Bihari Sándor: *Programbeszéd*, 1890

III/320 ■ Margitay Tihamér: *Mézesetek*, 1896 előttIII/321 ■ Bruck Miksa: *Libapásztor leány*, 1892III/322 ■ Rippl-Rónai József: *Madame Compagnon*, 1896

rossá nyilvánítása 1779-ben, Kriesch Aladár: Az 1567-iki tordai országgyűlés, melyen először mondatott ki a vallászabadság a korszak történelmi emlékezetének további fontos témáit jelenítették meg – összességében két tucatnál is több táblaképen. Azaz: a magyar történelem dicsőséges korszakait, a művészeti mecénatúra és az állami reprezentáció történelmi előzményeit. A régmúlt eseményei mellett a történelmi anyagban megjelent a nemzet még élő emlékezte is, példa rá Thorma János *Aradi vértanúk* című, a millennium idején készített alkotása (III/316. kép).

A millenniumi kiállításon a táj újfajta szemlélete és maga a műfaj hangsúlyos volt, a több generációtól válogatott anyag mégis szinte kivétel nélkül a retrospektív osztályban volt látható (idősebb Markó Károly és fiai, Ligeti Antal, Brodszky Sándor, Telepy Károly, Mészöly Géza). A műcsarnoki kiállítás másik nagy tematikus egysége a szintén müncheni eredetű akadémiai zsánerfestészet volt. A tárlat anyaga jól illusztrálta a Münchenben elsajátított életkép-

festés tematikai sokféleségét. Történelmi kötődésű jelenetek (Révész Imre: *Petőfi a táborban*, 1896), szociális témák (Munkácsy Mihály: *A sztrájk*, 1895, III/317. kép; Zemplényi Tivadar: *A szegény asszony otthona*, 1896, III/318. kép; Thorma János: *Szenvedők*, 1892, III/241. kép), politikai aktualitások (Bihari Sándor: *Programbeszéd*, 1890 után, III/319. kép), orientális, illetve magánéleti tárgyak (Margitay Tihamér: *A kikoszarozott kérő*, 1890, III/274. kép; ugyanő: *Mézesetek*, 1896 előtt, III/320. kép), családi életet, vallási ájtatosságot, paraszti mindennapokat megjelenítő motívumok (Bruck Miksa: *Libapásztor leány*, 1892, III/321. kép) egyaránt szerepeltek az ünnepi tárlaton.

A millenniumi festészeti kiállításon feltűntek műveikkel azok a festő személyiségek is, akik alapvetően új irányt szabtak a magyar festészet történe-

tének. Szinyei Merse Pál 1873-as *Majálisa* (III/174. kép) hosszú évtizedek után került ismét a nyilvánosság elé. Alkotójában a Münchenből hazatelepülő és Nagybányán festőtelepet nyitó Hollós Simon és köre a magyar festészet megújítóját, a nagybányai stílus programadó mesterét kezdte tisztelni. A francia tanultságú, egyedi látásmódú Mednyánszky László tájbrázolásban elért eredményeit két tájképe mutatta (*Szeles hajnal*, *Erdőben*).³ Mellette jelen volt a legújabb francia festészet hatását közvetlenül, a naturalizmus müncheni iskolája nélkül képviselő Rippl-Rónai József, aki Gauguin posztimpresszionista látásmódját, a Nabik csoport dekoratív színfoltjaival társítva (*Madame Compagnon*, 1896, III/322. kép) a nagybányai körnél is frissebb, eredetibb festészetet teremt majd a millenniumot követő évtizedekben.

■ BEN CZÚR GYULA: BUDAVÁR VISSZAVÉTELE A TÖRÖKTŐL 1686-BAN

Akadémikus históriafestészetünk talán legnagyobb szabású művét az ezredéves kiállításon láthatta először a nagyközönség. A *Budavár visszavétele* a millenniumi kiállításon a főváros számára külön fenntartott pavilon fő attrakciója volt. Korszakos esemény emlékére készült, amelynek helyét a 19. század tudományos korpuszai már régen kijelölték a nemzetsors tragikus, illetve dicsőséges ideológiai végletei között (III/323. kép). Politikai, hadászati, diplomáciai és kultúrhistóriai jelentőségéről ezt olvassuk egy sokat forgatott történeti kiadványban: „Az 1686-dik év még szerencsésebb volt a multaknál; ebben tűnt fel valahára a 150 év szolgajárom alatt nyögött honnak egén a szabadulás csillagzata. Korán közhírré lőn, hogy Károly herceg, a harcok szerencse koszoruzott vezére, ez idén Budát, az ozmán hatalom kulcsát, fogja megszállani. És a történendőknek mintegy előérzete riasztotta fel a keresztényeket nem kevésbé mint a törököket: amazok minden országokból önként gyűltek a diadalmas vezér zászlói alá; emezek Konstantinápolyban közimákat tartottak a szerencsétlenség elfordításáért. [...] A viadalt egy

részről a győzelem reménye, másról a kétségbeesés megátalkodottsága minden eddiginél hevesebbé tette; az ostromlóknak minden lépésnyi tért vérrel kelle megvenniük.” Az ostromnak a nemzetin túlmutató, európai érdekű fontosságát Budapest már annak kétszáz éves jubileumán, 1886-ban nemzetközi léptékű, pompás rendezvénnyel, Ferenc József jelenlétében igyekezett tudtul adni.

Benczúr vásznának előtörténete azonban már három évvel korábban, 1883-ban megkezdődött, éspedig a Magyar Történelmi Társulatnak a méltó megünneplést szorgalmazó indítványával. Az ennek nyomán megalakult képzőművészeti bizottság (Ipolyi Arnold, Szilágyi Sándor, Thaly Kálmán és mások részvételével) körvonalazta elsőként, hogy mi módon kellene adózni a jeles évfordulónak. Az elképzelések között szerepelt egy történelmi tárgyú kiállítás, egy megírandó monográfia Buda visszavételéről, továbbá emlékérem, emléktáblával megjelölendő emlékhely, tudományos emlékülés, népiünnepély, valamint egy nagyobb történelmi festmény. A főváros által elfogadott tervek kivitelezése Gerlóczy Károly

alpolgármester elnöki irányítása alatt még abban az évben megkezdődött.

A *Vajk megkeresztelése* (III/81. kép) óta nem volt kétség afelől, hogy a képi emlékéllítés feladatára Benczúr Gyula a legalkalmasabb. Ő éppen ekkor költözött haza Münchenből, és lett a Mesteriskola igazgatója. A felkérést 1885 elején kapta, s az első vázlatot még az év nyarán elkészítette. A nagy mű kivitelezése azonban már sokkal nehezebben haladt, főként a vállalkozás költségei és a honorárium körüli bonyodalmak miatt. Bár a nagy tekintélynek örvendő festő az 1886-os rendezvénysorozat 30 ezer forintos összköltségvetéséből egymaga 12 ezer forintba tarthatott igényt, munkája a megjelölt időre nem készült el. 1888 májusában Benczúr már egy kétszeres méretű vásznat tervezett, ezért annak árát is meg kívánta duplázni. A Képzőművészeti Bizottság tagjainak műhelyszemléje után azonban az a határozat született, hogy – jóllehet a vázlat kiváló – az állami megrendelésről a magas költségek miatt mégiscsak le kell mondani. Új alkalmat a kép kivitelezésére majd a közelgő millenniumi kiállítás előkészületei hoznak 1893-ban, amikor is Gerlóczy megegyezik Benczúrral részint a megemelt tiszteletdíjban, részint a teljesítés 1896-os határidejében. Így az év őszétől már intenzívebben készül a nagy kompozíció, egészen az 1896. április 24-i befejezésig. Az első megbízatás óta eltelt időben Benczúr ceruza vagy olaj technikájú tanulmányfejek sokaságát, több kompozíciós vázlatot és egy teljes, redukált változatot készít.²⁸

A *Budavár visszavétele* azonban nem magát az összecsapást, hanem az azt követő győzelmi szemle kezdetét vette témául. A földön fekvő holtak még közelinek láttatják a küzdelem végperceit: „És beállott az éj, melynek csöndében a diadalzaj zsibonga, a megváltás harmatcseppeit hinté le a sokat szenvedett hazára; és a felkelő nap, mely 145 évig a város tornyain ragyogó félholdban tükrözte magát, most a megszabadult magyarnak örömkönyűiben fűröszte sugarait a vértől párolgó utcákon.”²⁹ A megfestett jelenet voltaképp diadalmenet, a művészet történeté-

ben önálló képtípust is eredményező, reneszánsz trionfók újabb kori származéka. Az adott téma Benczúr-féle festői átírata ezért – műfaji pontosítással – ceremóniakép, de megfelel az eseménykép kívánalmainak is.³ Középponti alakja a hadjárat fehér lovon vonuló főparancsnoka, Lotharingiai Károly, de feltűnnek itt a visszafoglalásról szóló elbeszélések más szereplői is. A történelmi esemény bravúros szcenírozása annak ellenére is a közönség lelkes fogadtatására talált, hogy a korabeli sajtó egy része nehezményezte, hogy a magyar vitézek és hősök helyett ezúttal a császári hadvezetésre esett a művészi-retorikai hangsúly. Benczúr – Karl von Piloty histori-



záló, kosztümös-színpadias irányzatának tekintélyes képviselője – a kereszténység grandiózus győzelmének megidézésekor a történelmi hűség maximalizálására törekedett. Ebben őt a Thaly Kálmán által kezdeményezett és Krauser József által kilenc szekcióban megrendezett, 1886-os műcsarnoki emlékkiállítás hatalmas tárgyi apparátusa segítette. Az augusztus 15. és október 31. között látogatható tárlat több mint kétezer darabból álló, írásos és képi dokumentumgyűjtése nem csupán a jubileum fénypontja³ volt, hanem a kortárs történelmi tudat szemléletes formálójá is.³ A díszmenet nevesíthető alakjainak megjelenítésekor Benczúr is szinte válogathatott a

mintául szolgáló, régi portrékból, de elmélyülhetett az egykorú viseletek, fegyverzetfajták és egyéb hadi kellékek arzenáljában is. Zsúfolt és mozgalmas kompozícióját mindez hatásosan hozta érzéki közelbe. Ez a régiségkedvelő, aprólékos és anyagszerű eljárás, amelynek művelésében a müncheni akadémia történelmi osztálya olyannyira élen járt, nagyban hozzájárult a jeleket 17. századi miliójének élővé tételéhez.

A vizuális bevésés céljának ugyanezen alka-
lomból más médiumok is kedveztek. A *Vasárna-
pi Ujság* heteken át hozta cikkeit Buda egykori
ostromáról és a kortárs megemlékezésekről, il-
lusztrációs anyaga pedig máig segíti az egykorú



III/323 ■ Benczúr Gyula: *Budavár visszavétele a töröktől 1686-ban, 1896*

és a Benczúr-féle historizáló portrék összehasonlító megfeleltetését. Az egyes figurák közötti eligazodást egyébként már a kép megfestésének évében könnyíteni igyekeztek. A történész Szilágyi Sándor kis magyarázó könyvecskét írt hozzá, benne egy Benczúr rajzolta, számokkal ellátott sémával és magyarázattal.³³ Az ostrom résztvevőinek népszerűvé válásához hozzájárultak Doby

Jenőnek az *Uj Idők*ben ugyanekkor közölt rézkarcai, valamint az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1897-ben kiadott műlapja is. A kép szerepelt és nagydíjat kapott az 1900-as párizsi világkiállításon, az 1904-es St. Louis-in; illusztrált már cigarettadobozt, készült róla aranyozott ezüst dombormű és gobelin technikájú, kicsinyített változat³ is.

■ AZ EZREDÉVI EMLÉKMŰ SZOBORPROGRAMJA

A *Millenniumi emlékmű* elnevezéssel is ismert, monumentális szoborcsoporthoz nem csupán az ezredévi ünnepségek, de a legújabb kori magyar plasztika legnagyobb szabású, évtizedekig elhúzódó vállalkozása volt (III/324. kép). A műegyüttes elkészítésére vonatkozó szerződést 1895 májusában kötötték meg Schickedanz Albert építésszel és Zala György szobrászművésszel, felavatására azonban csak évtizedekkel később került sor. A Belváros felől végigtekintve az Andrassy út vonalán, a Városliget bejáratánál álló monumentális építmény a közepén magasodó sudár korinthuszi oszloppal már messziről hirdeti történelmünk apoteózisát.

Az 1929-ben felavatott emlékmű építészeti vázát két klasszicizáló félköríves építészeti tagozat és egy, a tér közepén elhelyezkedő hatalmas korinthuszi stílusú oszlop adja. A 36 méter magas oszlop tetején Gábor arkangyal kétszeres életnagyságú, glóbuszon álló, kiterjesztett szárnyú alakja magasodik, kezében a Szent Koronával és az apostoli kettős kereszttel. A talapzatán őseink lóháton bevonuló szoborcsoporthoz látható, a hét törzs képviselői, élükön Árpád vezér alakjával (III/325. kép). Az oszlopcsarnokban egész alakos figurák kaptak helyet: az elmúlt évszázadok kiemelt jelentőségű királyai és a hadvezér Hunyadi János, akiket alkotójuk fennmaradt ábrázolási minták után vagy ideálportrékként jelenített meg. Az Árpád-házi királyok közül Szent István, Szent László, Könyves Kálmán, II. András és IV. Béla, őket követik az Anjou-ház tagjai: Károly Róbert és Nagy Lajos. A jobb oldali ív a Hunyadiak-

kal nyit, itt láthatjuk az országot kormányzóként vezető Hunyadi János és fia, Mátyás király szobraikat. A királygaléria sorát öt Habsburg-uralkodó zárja: I. Ferdinánd, III. Károly, Mária Terézia és II. Lipót, továbbá az emlékműállítás idején regnáló Ferenc József. A királysobrok alá egy-egy dombormű került, amely az egyes királyok uralkodásának legjelentősebb mozzanatait örökíti meg. Így a kolonnád plasztikai programja egyfajta szűken értelmezett panteon funkcióját tölti be, amely sorra veszi az ország ezeréves történetének kitüntetett jelentőségű, illetve annak ítélt vezetőit az államalapítástól kezdve egészen az emlékműállítás pillanatáig.³ Az oszlopcsarnok főpárkányzatára allegorikus bronz szoborcsoporthoz kerültek. Az ívek belső végén a Háború vágató harci bigája, vele szemben a Béke szekere jelképezi az eltelt évszázadok történelmének befolyásoló erőit (III/326., III/327. kép). Ennél általánosabb a két szélső kompozíció, a bal oldali oszlopcsarnok párkányzata a Munka és Jólét kettes csoportjával, jobbra pedig a Tudás és Dicsőség kétalakos kompozíciójával.

A nemzet panteonjának kialakítására már a reformkor idején születtek javaslatok. Először Széchenyi 1843-as *Üdvölkédjében* vetődött fel a monumentumállítás gondolata, nem sokkal a regensburgi Walhalla felavatása után.³ A magyar hőseket felvonultató arcképcsarnok helyszínét ekkor még a Gellért-hegyre képzelték el. Évtizedekkel később, 1881-ben a székesfőváros közgyűlése már a közeledő ezredéves ünnepségek kapcsán fogalmazta meg igényét a magyarság történeti múltjához méltó emlékműre.³ Megvalósítása azonban csak a millennium előtti években realizálódott, amikor 1894-ben a kép-

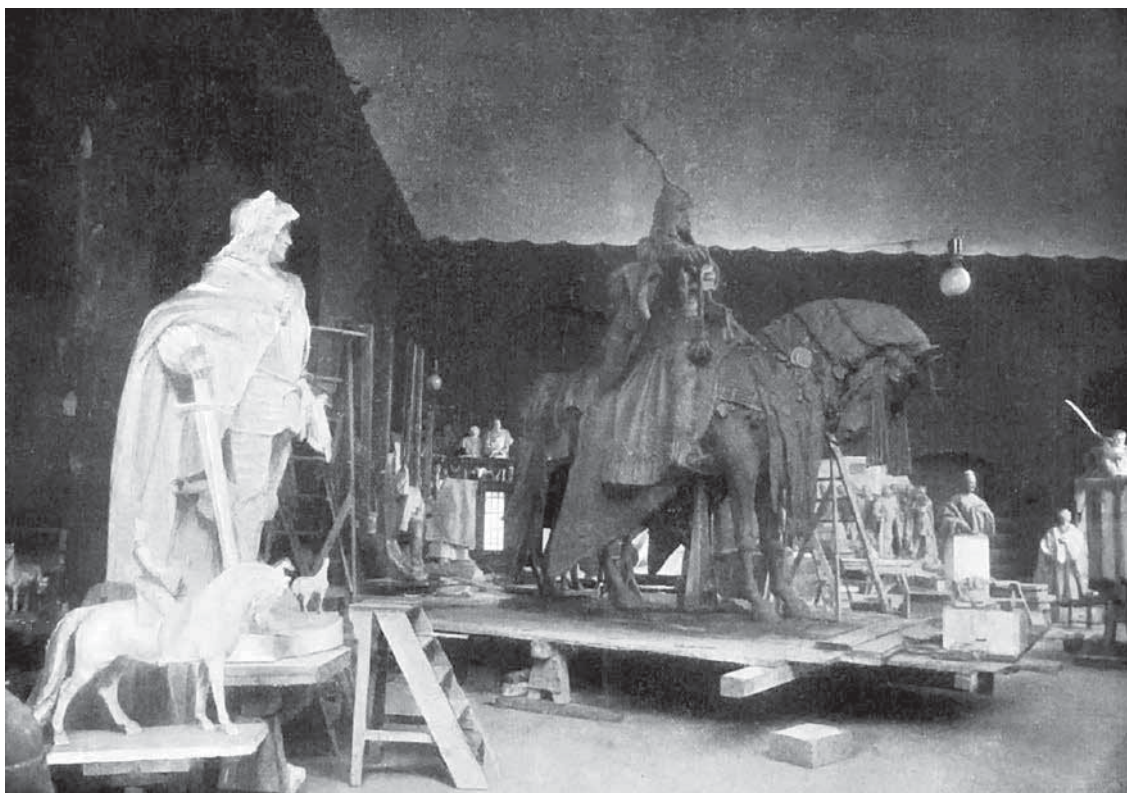
viselőház bizottsági ülésen tárgyalta az Ezredéves Emlék művészeti programját.³⁸ A kiegyezés után kiépített, előkelő városképi szerepet betöltő, egykori Sugár út vizuális lezárásának kérdése már 1890-től napirenden volt, és ez a megoldatlan probléma rövidesen összekötődött a millenniumi műcsoporthelyesek lehetséges helyszíneinek vizsgálatával.³⁹ Mivel a korábban kigondolt Gellért-hegyi kivitelezés költségei beláthatatlanul magasak lettek volna, továbbá az ezredéves ünnepségeknek otthont adó Városliget amúgy is adekvát megoldásként kínálkozott, a monumentum helyszínét az Andrássy út végében, az egykori Gloriette artézi kút helyén határozták meg. A tér jobb oldalán ekkor már folytak a Műcsarnok építkezései, a bal oldali térrészt pedig már kiszemelték a Szépművészeti Múzeum számára. A tér ilyen formájú kialakítása, a múzeum és az emlékhely összekapcsolása korántsem véletlenszerű: a két múzeumépület között elhelyezett nemzeti emlékmű

típusára számos nemzetközi példa ismeretes, elég csak a bécsi Heldenplatzra gondolni.

A millenniummal kezdődő szoborállítások alapjaiban változtatták meg a magyarországi emlékműállítás demokratikus gyakorlatát. A reformkor legfontosabb szoborállításai ugyanis még rendszerint közakaratból és közadakozásból valósultak meg, ábrázoltjaik a korszak jelentős és megbecsült politikai és irodalmi személyiségei, akiknek alakja sokak szemében még személyes emlékképként élt. Ilyenek például a Lánchíd pesti hídfőjénél felállított Eötvös József-, Széchenyi István- és Deák Ferenc-emlékművek vagy Petőfi szobra a mai Március 15. téren. A millenniumi emlékekkel azonban ez a személyes jelleg megszűnt, és kezdetét vette a szó szoros értelmében vett történelmi emlékművek sorozata, melyek állíttatásában rendszerint valamilyen ideológiai-politikai propagandacél állt. Így például a millennium kapcsán emelt pozsonyi Mária

III/324 ■ Az Ezredévi emlékmű, 1905–1908 között





III/325 ■ Ezredévi emlékmű, Árpád alakja. Illusztráció a *Vasárnapi Ujságból*, 1907

Terézia-szoborcsoport a magyar főnemeselek kiállítását demonstrálta Habsburg-uralkodójuk mellett, a rendek és a királyi egységet erősítendő. Hasonló indítatásból eredt az ún. „tíz királysztobor” létrejötte is. 1897-ben Ferenc József nagylelkű felajánlásaként az udvartartás költségeinek terhére adományozott tíz köztéri szobrot a fővárosnak, ezek a királyi leirat szerint „a múlt idők azon kiválóbb alakjainak emlékét örökítik meg, kik a nemzeti élet különböző terein kitűntek”. Azt persze nem bízták a véletlenre, hogy kinek a szobrai díszítsék a fővárost. A nemzetelvésséggel szemben az összbirodalmi értékrendet kívánták népszerűsíteni, így az adománnyal nemcsak pénz, de egy, az ábrázolásra javasolt történelmi személyeket tartalmazó lista is érkezett.

Ez a tudatosság jellemezte az *Ezredévi emlékmű* előkészítési fázisát is. 1894 februárjában ugyanis a képviselőház bizottsági ülésén nem csupán a megvalósításra irányuló döntést hozták meg, hanem a

művészeti programot is komoly politikai diskurzus keretei között körvonalazták. A parlament Milleniumi Nagybizottsága döntött az emlékmű stílusáról és arról, hogy az ország ezeréves múltjából mi szerepeljen a műegyüttes ikonográfiai programjában.³ Ők választották ki, hogy mely uralkodók képmásai kerüljenek a királygaléria sorába, és milyen történelmi események legyenek megjelenítve az alattuk elhelyezett domborműveken. Az ideológiai koncepció kialakításakor a képviselő-testület két ellentétes pólusa csapott össze. Ebből alakult ki az emlékmű későbbi ikonográfiájának két központi magja, két egymással küzdő történelmi legitimitástan szimbolikus kifejeződése. E két pólus a honfoglalás és a honalapítás momentuma volt.

A kormányon lévő Szabadelvű Párt politikájához alapvetően a magyar Szent Korona-tan állt közel. Az emblematikus koronázási ékszer a közhatalom egészét szimbolizálta azáltal, hogy egyszerre volt benne jelen a király és a nemzet eszménye. Ez

magában hordozta az ország függetlenségét, önállóságát, azonban birodalmi és katolikus jellege révén a Habsburg birodalmi ideológiával is összhangba hozható volt. Az 1083-as szentté avatás mint legitimációs folyamat Magyarországot Szent István király országává, koronáját pedig az ország egészének legfőbb szimbólumává emelte. Augusztus 20-át József nádor 1819-es rendelete kvázi állami ünneppé nyilvánította; kultusza a 19. század kiemelkedő fontosságú ikonográfiai programját adta, mely a kiegyezéskor hatásosan szimbolizálta a magyar államiságot. A század végére azonban ezek a nézetek politikai küzdelem tárgyaivá váltak. 1891-ben, a szentté avatás évfordulójának ismételt állami ünneppé nyilvánítása az ellenzéki és különösen a protestáns képviselők hangos tiltakozása ellenére valósult meg. A pápától elnyert Szent Korona ideája tehát nem volt olyan népszerű és széles körben elfogadott, hogy képes legyen integrálni az ország

lakosságát, a kultusz célközönségét továbbra is elsősorban a katolikus vallású állampolgárok adták.

Az ellenzékben lévő, alapvetően nacionalista politikát folytató Függetlenségi Párt ezzel szemben mindent megtett azért, hogy a millenniumi ünnepek során az Árpád-kultusz kapja a központi szerepet. A honfoglaló magyarok ábrázolása már a reformkorban is kedvelt téma volt, akkoriban azonban leginkább a vérszerződés mozzanatát ábrázolták előszeretettel, hangsúlyozva annak demokratikus jellegét. A fővezérré választott Árpád alakja, kinek utódai adták az ország első uralkodódinasztiájának tagjait, a királyi hatalom pogány-nemesi eredetét erősítette. Ez a tan – mely már a 16. században megjelent Werbőczynél – a 19. század folyamán egyre inkább tért hódított, s a század utolsó harmadában a pártideológiák körébe is bevonult. Ekkor a legitimitást kifejező Árpád-kultusz a 48-as vagy Függetlenségi Párt mögött álló, jórészt protestáns-dzsentrí

 III/326 ■ Ezredévi emlékmű, a *Háború* alakja, 1907

 III/327 ■ Ezredévi emlékmű, a *Béke* alakja, 1907


ellenzék eredendő Habsburg-ellenességét testesítette meg. Az emlékmű ikonográfiájára vonatkozó küzdelemben persze aligha lett volna szerencsés hangsúlyozni a honfoglaló ősök szimbolikájának ezen aspektusát. A Függetlenségi Párt zászlaja alatt politizáló Thaly Kálmán történész ügyesen lavírozott céljaik elérése érdekében, mikor közétette a Habsburg uralkodó általa összeállított családfáját, melyen egészen III. Béláig vezette vissza Ferenc József felmenőit, bizonyítva ezzel a király egyenes ágú Árpád-házi vérvonalát.⁴⁸ Ilyen formában megoldódott az emlékmű-architektúra oszlopközeibe helyezett királyszobrok ideológiai folytonosságának problémája is. Vikár Béla ünnepi verssorai ekképp dicsőítették az évezredes távlatban is uralkodó leshármazást:

„Az, ki most ül Árpád székén
Árpád székin Árpád sarja –
Kurucz Thaly bölcsen írja
Bölcsen írja, nem nagyítja
Ferenc József bizonyítja
Árpád vére buzog benne
Őseihez hű ne lenne?”⁴⁹

A Függetlenségi Párt követelései mutatkoznak meg a vezérek megjelenítési formájában is. Zala György eredetileg azt tervezte, hogy a vezérek gyalogos csoportját a központi oszlop talapzatára állítja, azonban Thaly Kálmán közbenjárására lovas alakokra cserélte honfoglaló őseink csoportozatát, ezzel a gesztussal tovább erősítve a hét vezér alakjának a szobrászati program hierarchiájában elfoglalt, amúgy is kiemelkedő helyét. Az ellenzéki párt végül hatásosan érvényesítette érdekeit: a pogány őseink élén bevonuló Árpád figurája a millenniumi emlék központi alakjává lépett elő, olyannyira, hogy a szobrászati programot vezető mester maga is előszeretettel emlegette élete főművét „Ezredéves Árpád-emlékként”. Ahogy azonban a Szent Korona-tan, úgy az Árpád-kultusz sem hagyta megoszlatlanul Magyarország lakosságát. Az *Ezredévi emlékmű* szoborprogramjában az egyenlőség elvén alapuló vérszerződéssel szemben a vezérek fegyveres országfoglalására helyeződött a hangsúly. A magyar nép etnikai hegemoniáját demonstráló művé-

zeti koncepció bizonyos „faji” színezetet adott az egész csoportozatnak, ami tovább fokozta az amúgy is fennálló nemzetiségi feszültségeket. Ez általánosságban is igaz volt az Árpád-kultusz megnyilatkozásaira. (A Brassó melletti Cenk-hegyen felállított Árpád-emléket például már a millennium évében is érték atrocitások.³⁾ Ezt ellensúlyozta az emlékmű másik központi pólusa, az oszlop tetején álló Gábrriel arkangyal. A Szent István-legenda azon részletét ábrázolja, amelyben Szilveszter pápa álmában megjelenik az Úr angyala, kezében koronával, melyet egy pogány nép fejedelmének szán, s akinek követei másnap felkeresik őt, hogy a kereszténységet felvéve alkotmányos királyságot alapítsanak. Ily módon tehát – bár az államalapító király szobra csupán egyike az uralkodóportrék sorának – a Szent Korona-tan a hét vezér szoborcsoportja mellett kiemelt helyet kapott az emlékmű leglátványosabb központi részében. Az alsó traktus a területfoglalást, a területiális és hegemonikus gondolatot hangsúlyozza, míg az oszlop és Gábrriel arkangyal szobra az eszmei beilleszkedést, az Európába való integrálódást. Az *Ezredévi emlékmű* szoborprogramjában tehát a maguk módján az egymással éles harcot vívó politikai pártok közhatalomról, illetve a hatalom legitimitásáról vallott különböző nézetei olvadnak egységes ideológiai rendszerbe.

Maga Ferenc József – a magyar országgyűlés minden lojális megnyilatkozása ellenére – tudatosan elejét vette, hogy a millenniumi ünnepség bármiféle nemzetközi kibontakozásra lehetőséget adjon a magyar kormánynak. Magyarország önálló államként való feltüntetéseére még szimbolikus keretek között sem nyílt lehetőség, az ünnep nemzeti keretek közé szorításáról pedig részletekbe menően gondoskodtak. A jelképes gesztusokkal támogató, de közben körültekintő felügyeletet ellátó központi hatalom gondoskodott róla, hogy az ezredéves ünnepségnek igazi jelentősége még a Monarchia viszonylatában se legyen. Ennek fényében valószínűsíthető, hogy Ferenc József származásának frissen kikutatott Árpád-házi „gyökerei” sem az uralkodó személyes meggyőződéséről szóltak, hanem a belpolitikai játszmákba való tudatos beleállásról.

Az emlékmű művészeti koncepciója tehát hosszas kormányzati előkészítés folyamányaként alakult ki.

Miközben az elvi viták még zajlottak, kiválasztották az alkotók személyeit is. A szokásoknak megfelelő nemzeti tervpályázat helyett Wekerle Sándor miniszterelnök közvetlen felkéréssel jelölte ki Schickedanz Albert építész és az Andrássy-emlékművön dolgozó Zala György szobrászművészt. Mivel a kormányzati előterjesztés a stílusra vonatkozóan azt várta, hogy „a nemzeti jellemvonások úgy az egészben, mint a részletekben lehetőleg kidomborodhassanak”, Schickedanz a középkori magyar műtörténetből próbált román és gótikus stílusjegyeket áttemelni korai terveibe. A magyaros jelleg ötlete azonban viszonylag gyorsan lekerült a napirendről, helyette visszatértek a 19. század végén még mindig előszeretettel alkalmazott klasszikus stílushoz. Zala György művészi kiteljesedését a készen kapott ikonográfiai program szorította szűk keretek közé, munkájában a virtuóz szobrászati kelléktárral rendelkező, építészeti térhez jó arányérzékkel alkalmazkodó illusztrátor szerepkörét öltötte magára.

A művészpáros az *Ezredévi emlékmű* – nagyjából a később megvalósult művel azonos felépítésű – tervét már 1894 októberében bemutatta. Minthogy azonban a kijelölt helyszín 1896-ban még az ezredéves kiállítás főkapujának adott helyett, az építkezés csak az ideiglenes építmény bontását követve kezdődhetett meg. A munkálatok időtartamát előzetesen öt esztendő hosszúságúra becsülték, a befejezés dátuma azonban folyamatosan csúszott, a határidőt időről időre kitolták. Az alapozást követve 1899-ben kezdődött meg az építészeti tagozatok felhúzása. Az építészeti rész 1902 végére készült el, átadására 1905-ben kerül sor.⁵⁸ A plasztikai munkára vonatkozó megbízás eredetileg egyedül Zala György személyére vonatkozott, azonban időközben nyilvánvalóvá vált, hogy a párhuzamosan több állami megbízáson is dolgozó mester képtelen egymaga megbirkózni az összes szobrászati feladattal. A királygaléria szoborportréinak feladatát átadta pályatársainak, Sényei Károlynak (Szent István), Telcs Edének (Szent László, III. Károly), Füredi Richárdnak (Könyves Kálmán, II. Lipót), Köllő Miklósnak (IV. Béla), Kiss Györgynek (Károly Róbert) és Margó Edének (Hunyadi János, I. Ferdinánd). Ő maga végül csak Nagy Lajos, Hunyadi Mátyás, Mária Terézia és Ferenc József alakját mintázta meg.

A folyamatosan új és új szobrokkal kiegészülő emlékművet befejezetlen állapotban érte az első nagy világegyezés. A kommun idején a proletárforradalom egyik fontos szimbolikus intézkedéseként a Habsburg uralkodók szobrait eltávolították a királygalériából, Ferenc József szobra össze is tört az akcióban. A Tanácsköztársaság május 1-jei ünnepe idejére a főváros szimbolikus tereinek plasztikáit vörös kulisszák mögé rejtették. Az *Ezredévi emlékmű* építményét körülállványozták és „Világ proletárjai egyesüljetek” feliratú drapériákkal fedték be. Az obeliszkké alakított központi oszlop elé Marx és két munkás – egy bányász és egy vasmunkás – ideiglenes gipsz szoborcsoportja került, melynek kivitelezője nem más volt, mint a letakart vagy eltávolított históriaszobrokat készítő Zala György.⁵⁹

A vesztés háború, a pénzhány és a trianoni béke utáni benu állapot hátráltatta az emlékmű befejezését. A munkálatok csak az 1920-as évek második felében folytatódtak, ekkor készült el Nagy Lajos király és a hat vezér lovas szobra. Továbbá Zala György újraalkotta Ferenc József szobrát is, a régi tábornoki egyenruha helyett koronázási díszöltönyben. Az *Ezredévi emlékművet* végül a bevonuló vezérek szoborcsoportja előtt felállított – az első világháború magyar áldozatainak emléket emelő – Nemzeti Hősök Országos Emlékkövével kiegészítve avatták fel 1929. május 26-án. Az elterjedtebb nevén Ismeretlen Katona Sírjaként emlegetett egyszerű kötömbbel a múlt század végén megkezdett, évtizedekig épülő műegyüttes további tartalommal bővült. A közkatona nemzeti hősök közé iktatása már egy új típusú, 20. századi nemzeti kultuszhelyet körvonalazott.

Az emlékmű ikonográfiai formálódásának története nem zárult le felavatásának pillanatával. A királygaléria jobb oldalát a második világháborúban bombatalálat érte, minek következtében Mária Terézia, II. Lipót és Ferenc József szobra megsérült. A dualizmus korszaka lezárult, a kiegyezés után helyreállt harmónia és jogrend illúziója helyett új politikai üzenetekre volt szükség, így a háború utáni helyreállítások során felmerült az emlékmű művészeti programjának újragondolása. Végül az épen maradt két Habsburg-szobrot is eltávolították, helyükre a nemzeti függetlenségi mozgalom hősei:

Thököly, Rákóczi és Kossuth kerültek, továbbá az osztrák monarchiával szemben önálló hatalmat kiépítő erdélyi fejedelmek – Bocskai István és Bethlen Gábor – alakjai, akiknek a századforduló idején készített szobrait a Köröndről helyezték át a dinasztikus királygalériából a nemzeti hősök panteonjába transzformált oszlopcsarnokba.

Az *Ezredévi emlékmű* szoborprogramja és ikonográfiai módosulásai jó példát szolgáltatnak a 19. századtól épülő, historizáló köztéri emlékművek egy csoportjára, amely a politikai tartalmakat rendszerezint történelmi példákba burkolózva, „rejtőzködve” jeleníti meg. Az autonóm művészettelfogás megszűnésén kívül eső köztéri szobrok, bár az „öröklétnek” emeltetnek, a politikai élettel való összefonódásuk miatt nemegyszer lesznek „képrombolás” áldozataivá. Nagyaink szobrait eszmék és politikai nézetek tárgyiasult, egyben élő jeleinek tarthatjuk. Egy a soruk is minden élőével: a mulandóság.

■ AZ ORSZÁGOS EMLÉKOSZLOPOK

Az utóbbi évek kulturális antropológiai kutatásai ráirányították a figyelmet az emlékművek szerepére a társadalmi küzdelmekben. A szimbolikus térfoglalási akciók közé nemcsak az emlékművek állítását és rituális használatát sorolják, hanem a középületek birtokbavételét, iskolák, utcák, terek átnevezését, etnikai díszítőelemek használatát, gyűlések mozgását, felvonulásokat is. Ezek célja, hogy a szimbolikus elfoglalt helyekből egy megszakítás nélküli, „saját” teret hozzanak létre. Az egyazon térre vonatkozó küzdelmek lehetőséget kínáltak a központi hatalom, illetve a helyi elitek legitimációs szempontjainak érvényesítésére is.

A gigantikus méretű, tájat és vidéket uralni kívánó magyarországi emlékműállítások belesimulnak a hasonló európai emlékműállítási gyakorlatba. Az efféle monumentális építmények mindenütt kapcsolatban álltak a területi eszmékkel. Ezeken az emlékműveken nyomatékos hangsúlyt kapott a tér fizikai-szellemi birtokba vételének szándéka, vagy akár – mint a millenniumi hét emlékoszlop esetében – éppen ennek deklarálása, mintegy az államiság folyamatos térbeli szimbolizációjának meg-

valósításaként. Az európai gyakorlatra gondolva szembetűnő, hogy az emlékműállítás addigi lényegét alkotó szimbolikus értelem idővel háttérbe szorul a monumentum uralmi, térfoglaló szerepe mögött. Az emlékműállítás lényegében, sőt funkciójában bekövetkezett változásról van itt szó: míg a 19. század elején az emlékművek inkább kvázi religiózus, meditatív vagy rituális megemlékezések céljára készültek, a század utolsó harmadában megszorodnak a csupán hatalmi jelvényként, a vidékek feletti uralom őrtornyaiként értelmezhető monumentumok: az elsődleges szimbolikus karakter elhalványulását és a területi eszmék megerősödését figyelhetjük meg. Ez a szerepük kétségtelenül kapcsolatba hozható az 1875 után megerősödő nemzetiségi mozgalmakkal, mintegy azokra született politikai válaszok voltak.

A millennium alkalmából létrehozott emlékalakítások között a fent röviden jellemzett szerepet töltötték be azok az emlékoszlopok, melyeket jó részt az ország nemzetiségi területein állítottak fel. Az „országos hét emlékoszlop” felállításának történetét jól ismerjük, hiszen Thaly Kálmán külön kiadványban emlékezett meg róluk.³ Iletékessége e tárgyban kétségtelen, hiszen ő vetette fel ellenzéki parlamenti képviselőként az oszlopok felállításának ötletét 1890-ben. A Rajna melletti niederwal-di Germania-emlék, a regensburgi Walhalla és a Torino felett emelkedő Superga messziről látható monumentumait állította ezek példájaképpen a képviselők elé. Úgy vélte, hogy az emlékjeleket az ország feltűnő és kiemelkedő pontjaira kell telepíteni, nemcsak azért, mert szerinte ezeken a helyeken, a katonai útvonalak mentén zajlottak le a honfoglalás nevezetes csatái, hanem mert az országban élő nemzetiségeknek, valamint a bejövő idegeneknek látniuk kell, hogy „magyar föld, amelyre léptek [...] magyar föld, amelyen laknak, és valamennyi nemzetiségnek kijusson belőlük”. A millenniumi monumentumokról, elhelyezésükről és tárgyukról (témájukról) az országgyűlés által felállított, hatvantageú nagybizottság döntött. Tagjai között volt a miniszterelnök, Wekerle Sándor és Széll Kálmán miniszter is, s egyetlen történészként Thaly Kálmán. Olyan emlékoszlopok felállításáról határoztak a bizottság ülésén 1895-ben, melyek esetében, mint mondták, a „magyar állameszme” az irányadó.

Hét emléket állítottak föl, négyet az ország „négy főkapuja” mentén, a többit pedig az ország belsejében. A hetes szám, mint említettük, szimbolikus értelmű: emlékeztetnie kell a honfoglalók hét vezérére is.

Észak felől Munkács (Mukacseve, Ukrajna) a várban állt az első oszlop (a szobrász Bezerédi Gyula) emlékeként annak, hogy a magyarok főerege a Vereckei-hágón át ereszkedett le a magyar Alföldre. Az itt emelt obeliszk tetején kiterjesztett szárnyú turulmadár volt látható, csőrében Attila mesés kardjával, melyet – a hagyomány szerint – Árpád örökölt Attilától.

A második emlékművet a déli országhatáron, Belgráddal átellenben Zimonyban (Zemun, Szerbia) emelték. Ez a hely régtől nevezetes volt, hiszen itt halt meg Hunyadi János. A zimonyi emlékmű egy hatalmas vártoronyra emlékeztető kiképzést kapott, tetején turulmadárral (a szobrász Bezerédi Gyula). Tornyai között Hungária szoboralakját (a szobrász Róna József) helyezték el, melyet jobbról-balról egy-egy oroszlánszobor vigyázott. A zimonyi emlékmű Thaly leírása szerint „a magyar állam védő karjain” kívüli szerbeknek szólt: „jegyezzék meg jól, hogy csak a Száváig, – ne tovább!” (III/328. kép). Az emlékmű tervezője, ahogyan a többi is, Berczik Gyula építész volt. Nyugaton a dévényi határhegyet szemelte ki Thaly az emlékmű számára, mivelhogy a hagyomány és némely kútfő szerint az ifjabb – és talán az idősebb – Szvatopluknak is ez volt a székhelye a honfoglalás idején, a dévényi vár pedig egyike a legrégebbi kőváraknak: „Ungvárt, Nyitrát és Dévényt honfoglaló őseink már mint várakat találták és úgy vették be haderővel.”⁶⁸ Az emlékmű sokszögű talapzaton emelkedő korinthuszi oszlop, tetején kardját leeresztve tartó honfoglalás kori vitézzel (a szobrász Jankovits Gyula). Thaly ötlete volt ez a leeresztett kard, a szobrász, Jankovits Gyula eredetileg buzogányos vitézt tervezett. Mint a történész említett művében kifejti, „Ausztia felé fordulva azért javasolt leeresztett görbe magyar kardot helyezni” a vitéz kezébe, hogy a leeresztett tartással „jelképezze az ország hódításának befejezését”. „Főlemelt, vágó kardot, úgy például, mint Jellasics szobrán Zágrábban – mely Magyarország felé vág – azért nem javasoltam, mert kerülni akarám Ausztriának ezzel mintegy provocálását.”⁶⁹

Ugyanez a vitézalak állt az ország keleti kapujánál, a Brassó melletti Cenk-hegyen lévő emlékművön is (a szobrász Jankovits Gyula). Thaly szerint – oláhoknak nevezve a román nemzetiséget – a hely szől az oláhoknak és szől a brassói szászoknak: „Tiszteld a magyar államot, melynek földje neked hazát adott és szől biztatón az alatta elterülő síkságon lakó székelységnek, a magyar anyaország titeket nem hagy el!” Thaly egyik szempontja az volt, hogy azon a helyen álljon ez az emlékmű, amelyen korábban az osztrákok által emelt, az egyesült osztrák–orosz seregek Bem tábornok felett 1849-ben aratott győzelmét hirdető emlékmű állt 1860-tól kezdve. Ennek felirata volt: „Austria cum Russia unita – Rebello devicta.”

Az ország belsejében lévő emlékművek közül az egyiket a Nyitra melletti Zobor-hegyen állított

III/328 ■ A zimonyi emlékmű. Illusztráció a *Vasárnapi Újságból*, 1896



ták fel (a szobrász Kallós Ede), a másikat Pusztaszeren, az utolsót pedig Pannonhalmán. Pusztaszeren Árpád-émlékmű készült (a szobrász Kallós Ede). Lépcsőzetes, oszlopos, magas talapzaton ül a honfoglaló vezér, kezét kardján, az ölén nyugtatja.³ Pannonhalmán Árpád utolsó, bányászcsatájának és István király államalapításának emlékére emeltek kápolnaszerű monumentumot. A kupola belsejébe Árpád pajzsra emelésének képe került, mely egyben apoteózis is. A kupola eget jelképező terében, alulnézetben ábrázolt jelenet a pogány Árpádot – a szentekhez hasonlóan – mintegy a menyekbe szállva ábrázolja. Az emlékmű ikonográfiai programjában a Szent István-kultusszal kapcsolatos keresztény-szakraális motívumok szinte teljesen összeolvadnak a honfoglaló magyarok pogány rítusainak ábrázolásával: az emlékkápolna terének centrumában felállított, kezében a Szent Koronát tartó Asztrik-szobor fölött (Jankovits Gyula) a kupolában ott látni Árpád rituális hatalomba emelésének aktusát, s mellette a pogány papokat, amint épp leszúrni készülnek a feláldozásra váró fehér lovat. A korona motívuma mint jelkép még egyszer megismétlődik: a kupola lanternája kapott a Szent Koronához hasonló kiképzést. Árpád emeltetésének a kupolán belüli ábrázolása végül ide, közvetlenül a Szent Korona alá került, mely kvázi „megkoronázza” azt (a freskók Tardos Krenner Viktortól). Árpád apoteózisának szemléltetői és tanúi a kupola cselegelyébe megfestett s a magyar címereket tartó angyalok is. Árpád és Szent István kultusza ezen a helyen olvad össze leginkább, s ebben az összeolvadásban nem Szent István kultusza, hanem Árpádé a domináns.

■ A „TÍZ KIRÁLYSZOBOR”

Az elnevezés nem magyar királyokat ábrázoló szobrokat takar, hanem Ferenc József magyar királyi adományaként Budapest közterein felállított tíz alkotást jelöl. Bár ma már nem is mindegyik szobor látható, és feledésbe merült a szobrok összetartozása is, 1897-ben óriási lelkesedést váltottak ki.

1897 szeptemberében II. Vilmos német császár látogatást tett Budapesten, és a magyar főváros szépségét és európai rangját dicsérő megjegyzései

vel fellelkesítette a magyarokat. Állítólag egyedül azt kifogásolta, hogy kevés köztéri szobor ékesíti Budapestet. A német uralkodó népszerűségét el-
lensúlyozandó, ezért került sor a magyar miniszterelnökségen kifundált adományozásra 1897. szeptember 25-én. A legfelső királyi kézirat „a keresztény vallásért vértanúságot szenvedett Szent Gellért csanádi püspököt, a hitbuzgó Pázmány Péter esztergomi érseket, Bocskai István és Bethlen Gábor erdélyi fejedelmeket, Hunyadi János és Zrínyi Miklós, a haza és kereszténység hős bajnokait, Pálffy János gróf, Magyarországnak a trón védelmében nagy érdemeket szerzett főparancsnokát, a honfoglalás történetét író Béla király névtelen jegyzőjét, Verbőczy István, Magyarország nagy híru jogtudósát, és annak népszerű lantosát, Tinódi Sebestyént” ábrázoló, „kisebb méretű” szobrok készítéséről rendelkezett.

A királyi adomány nem csupán Ferenc József bőkezűsége révén váltott ki pozitív hatást a közvéleményben, hanem azáltal is, hogy a Habsburg-uralkodó „a nemzeti élet különböző területein” kitűnt történelmi személyiségek szobrászati megörökítését rendelte el. Ahogy a kor neves irodalomtörténese és nagy hatású esztétája, Beöthy Zsolt fogalmazott: „A nemzeti múlt [...] dicsőítésében egyesül velünk a király. A mit magyarságunkban értékest vertek föl »a magyar századok« hullámai, a mint nagyjainkban testet öltött: művészi képekbe önteti s buzdításul és tanításul állítja a nemzet elé. Ez a királyi buzdítás és tanítás, a legegyszerűbb formulában, de a leglelkesítőbb erővel így hangzik: legyen a nemzet hű önmagához.” Ráadásul a korban úgy látták, hogy mindez szakítást jelent a magyar hagyományokat semmibe vevő, centralizáló birodalmi ideológiával. Vagy másképpen: a Magyarország önállóságát politikai és közjogi értelemben elismerő 1867-es kiegyezés után végre megkezdődött a király és a nemzet érzelmi összekapcsolódása is. Különösen nagy feltűnést keltett, hogy Bocskai és Bethlen Gábor emlékét is megörökíteni rendelte a király, hiszen a két erdélyi fejedelem Ferenc József elődeivel szemben állt, és korábban elképzelhetetlennek tűnt egy ilyesfajta történelmi kiengesztelődés.

Sajnos nem tudjuk, ki lehetett a miniszterelnökségen készült névsor összeállítója, de a kulturális

és politikai nagyságokat egyaránt felvonultató lista óvatos kiegyensúlyozottságot mutat. Jól láthatóan igyekeztek a magyar és a Habsburg ideálokat összhangba hozni, hiszen Pálffy János, Zrínyi Miklós vagy Pázmány alakja eddig is megfelelt az udvari szemléletnek. A király „történetpolitikai” kompromisszumkészsége tehát véges volt, így fel sem merülhetett II. Rákóczi Ferenc vagy különösen Kossuth Lajos alakjának ércebe öntése. (1904-ben azonban Ferenc József itt is engedett, és elrendelte a kuruc bujdosók hamvainak hazaszállítását.)

Összességében tehát a királysobrok nem nevezhetők egyfajta magyar panteonnak. A programnak eleve a király és a nemzet közötti kompromisszumot kellett tükröznie, és az ekkor már készülő millenniumi emlékmű királysobrai miatt a középkori magyar uralkodók is kimaradtak. Ráadásul a szobrokra szánt, korlátozott méretű összegekkel is magyarázni lehet egyes kiemelkedő jelentőségű történelmi alakok hiányát.

A rendelkezésre álló csekélyebb összegek a szobrok elkészítésére is hatással voltak. Strobl Alajos úgy nyilatkozott, hogy mivel a tíz szobor kisebb méretű és nem monumentális lesz, ezért „mi idősebbek valószínűleg tartózkodni fogunk, hogy a fiatalok is munkához jussanak”.⁷⁸ S bár Fadrusz János pályázatát javasolta, végül egy tanácskozást követően a miniszterelnökségen jelölték ki azokat a zömmel a fiatalabb nemzedékhez tartozó művészeket, akik a megkötött szerződésben vállalták, hogy fejenként 40 ezer koronáért határidőre elkészülnek munkájukkal. 1898 nyarán Róna Józsefet Zrínyi Miklós, Szárnovszky Ferencet Pálffy János, ifjabb Vastagh Györgyöt Bethlen Gábor, Holló Barnabást Bocskai István, Jankovits Gyulát Szent Gellért, Bezerédi Gyulát Tinódi emlékművének elkészítésére kérték fel,⁷⁹ Anonymus szobrával 1898 végén Ligeti Miklóst bízták meg (III/329. kép),⁸⁰ a Pázmány-szobrot 1899 elején Radnai (ekkor még Rausch) Bélára bízták,⁸¹ míg Werbőczyt Donáth Gyulának, Hunyadi Jánost pedig Tóth Istvánnak kellett megmintáznia.

A szobrok elkészítésének legfőbb esztétikai szempontja a kései historizmus jegyében a „korhűség” volt. Beöthy Zsolt egyenesen azt javasolta, hogy az alakok az egyes történelmi korszakokat stílusukban is reprezentálják, így Gellért Bizánc, Anonymus a ro-

mán kor, Hunyadi a gótika, Tinódi a reneszánsz stílusát. Ehhez nagyszabású architektonikus és szobrászati körítést képzelt el, mellékalakokkal, esetleg reliefekkel, hogy „az egyes alakok emléke korképpé, nemzeti multunk egy-egy olyan időszakának, olyan törekvésének képévé szélesedjék, melynek kiváló hőse volt az, a kinek szobrát ékesíti”.⁸² Bár ezt a programot végül nem követték, az egyes művészek és a kijelölt bírálóbizottságok történész tagjai között leggyakrabban emiatt alakult ki vita. A történész Pauler Gyula például azt kifogásolta a Zrínyi-szobor mintájának szemlélén, hogy „a mente tulságosan hosszú. Bokáig érő hálóköntösben nem lehet verekedni. A magyar mente rövidebb volt.”⁸³ A bizottság Hollót is megróta, amiért a Bocskai kezében tartott békeokmányra függőpecsétet helyezett.⁸⁴ A hasonló eseteket kivédendő, a buzgó Szárnovszky egyenesen Pálffy János eredeti „kalapját, mell-vértjét és csizmáit” tekintette meg a szatmári béke aláírójának utódánál, és a tulajdonostól arra is engedélyt nyert, hogy lerajzolja, lefényképezze a tárgyakat, illetőleg pontos méreteket vegyen róluk.⁸⁵ Szárnovszky igyekezete azonban tragikusan hiábavaló volt: miután két mintáját is visszautasította a bírálóbizottság, a betegeskedő művész idegei felmondták a szolgálatot és 1902 őszén dühében szétverte a Pálffy-szobor mintáját.⁸⁶ A szobrászt tébolydába szállították, ahol 1903 tavaszán meghalt.⁸⁷ Az új megbízást Senyei Károly kapta, aki végül 1905 őszére készült el franciás korstílusban mintázott alkotásával.

A történelmi és politikai jellegű szempontok a helyszínek kijelölését is döntően befolyásolták, akár az esztétikai érvek rovására. Egyfelől arra törekedtek, hogy az ábrázolandó alak működésével kapcsolatba hozható budapesti helyszíneket találjanak, másfelől igyekeztek a „történelmi szoborművekben szegény” fővárosnak lehetőleg minden kerületébe egy-egy emlékművet juttatni. Így került Gellért a róla elnevezett hegy oldalába, a dalnok Tinódi a Népszínház elé, míg Bocskai, Bethlen, Zrínyi és Pálffy szobrai az Andrássy úti Köröndre helyezték. Werbőczyt eredetileg Óbudára, Anonymust a Vár alatti, mai Dózsa György térre, Pázmányt pedig a IX. kerületi Bakáts téri templom elé szánták, de a kritikák nyomására szerencsére megváltoztatták a helyszíneket: Anonymus szobra az intim környezetet adó Városligetbe,

Pázmány – és a vele együtt felállított Werbőczy – szobra pedig az érsek által alapított egyetem közlébe, a Ferenciek terére került. Polónyi Géza függetlenségi párti ellenzéki politikus Hunyadi szobrát a honvédtisztképző Ludovika Akadémia elé kívánta állíttatni, ettől remélve a nem eléggé hazafias szelleműnek tartott hadsereg megmagyarosodását, a magyar nemzeti hagyományok hívebb ápolását.⁸⁸ A kormány itt azonban kitartott az eredeti döntés mellett, és Hunyadi a Halászbástya alatti út kanyarulatához került, stílusában szerencsésen illeszkedve a háttérhez.⁸⁹ (A talapzatot maga Stróbl tervezte.) Hunyadi és a hadvezéri erényeiről is ismert Bocskai és Bethlen Gábor esetében többen javasolták a lovas szobrot, ám ezt megghiúsította az, hogy a kiadásokat nem lehetett növelni.⁹⁰

Bár a tíz szobrot eredetileg egységes programként kívánták elkészíteni, és ennek érdekében még a berlini Siegesallee szoboregyüttesének tanulmá-

nyozására is sor került,⁹¹ a tíz művész végül döntően saját elgondolásait követte, aminek eredményeképp a szobrok művészi színvonala igen eltérő lett. A korabeli sajtó többnyire kifogásolta az emlékművek sematizmusát, lélektelenségét, mesterkéltséget. A pesti utca gúnynevekkel is ellátta némelyiket: a Tinódi-szobor a felállítása (1907) idején játszott operetttról a Bob herceg szobor elnevezést kapta, míg a Gellért-emlék egyik mellékalakja a „fókaember” megjelölést érdemelte ki.⁹² Ugyanakkor más alakok díszére váltak környezetüknek: a legkésőbb (1908-ban, illetve 1914-ben) felállított és a helyszínhez alkalmazkodva bronz helyett végül márványból elkészített Werbőczy- és Pázmány-szobor jó átlagot képviselt, a monumentális Bismarck-szobrok hatásától sem mentes Hunyadi-emlék valóban történelmi hangulatot áraszt, míg a Ligeti Miklós által készített Anonymus a korszak legnépszerűbb szobra lett; kispasztikaként mind bronz, mind Zsolnay-kerámia változata kedvelt lakásdísz.⁹³

Meglepő, ugyanakkor a kor esztétikai viszonyaira jellemző, hogy éppen a legsikerültebbnek bizonyult Anonymus-szobor kapcsán merültek fel a leghevesebb viták. Persze ez részben érthető is, hiszen a legnehezebb feladat a középkori történetíró alakjának megformálása volt, akinek még a neve sem maradt fenn. Ez lehetővé tette volna azt is, hogy egy ismert ember képmását kölcsönözzék a szobornak. Az ultralójális Bánffy Dezső miniszterelnök fel is vetette a királynak, hogy Ferenc József tragikus sorsú fia, Rudolf trónörökös vonásait örökítsék meg a szobron, azzal a mesterkéltséggel indoklással, hogy „a névtelen jegyző kezdte a magyar történetírást, a boldogult trónörökös pedig a század végén állt élén az e téren kifejtett munkásságnak az »Osztrák–Magyar Monarchia írásban és képben« című mű létrehozásával”. A király elvetette az ötletet,⁹⁴ így Ligetire volt bízva a döntés. „Elkezdtém tanulni történelmet, elolvastam mindent, ami a múlt-ról szólt – írja visszaemlékezéseiben. – Kerestem a Múzeum könyvtárában lehetőséget [...] de adatot, hogy ebből pastikus emlékművet lehessen csinálni, nem találtam, nem kaptam.” Mivel a király jegy-



III/329 ■ Ligeti Miklós: *Anonymus*, 1899–1903.
Budapest, Városliget

zője csak klerikus lehetett, ezért a korabeli egyházi öltözeteket kezdte tanulmányozni régi olasz és latin leírásokból, és az arcot homályban hagyva a kezében tartott *Gesta Hungarorum*-mal formálta meg, amint egy igrice hallgat.⁹⁵

A minta szemlélén azonban a megjelent bírálóbizottság többsége ellenezte a művész elgondolását. Strobl Alajos „lehetetlennek, »absurdum«-nak jelezte a megoldást”, és kijelentette, hogy „perhorreszkálja”. Egy ideálportré megalkotását követelte, hasonlóan ahhoz, ahogy Attilát, Árpádot vagy Szent Istvánt ábrázolják a művészek, hiszen az ő arcvonásait sem ismerjük. Mások, így Hauszmann Alajos is csatlakoztak hozzá, és javasolták, hogy készítsen másik mintát: „az arcz jobban stílisáltassék, kiemeltessék a csuklya homályából, tehát az arcra nagyon is ráborulól csuklya visszatolassék úgy, hogy az arcz minden oldalról látható legyen és ne vesszék el a csuklya méhében.” Fadrusz ellenben a fiatal szobrász védelmére kelt, és hangsúlyozta: a témát „csak így lehet megoldani, másként nem”. Óvott attól, hogy bármilyen kis mértékben is csökkentsek az arcra boruló csuklyát, hiszen éppen ez adja meg a műnek a szükséges titokzatosságot.⁹⁶ Ligeti emlékei szerint még azt is hozzátette, hogy „ez lesz talpköve [...] az új modern művészetnek”.⁹⁷

Kompromisszumos megoldásként a teljesen kétségbe esett Ligetinek egy másik mintát is kellett készítenie, melyen a kázmza alól egy „magyar characterű” arc vált volna láthatóvá, melyet végül Herman Ottóról mintázott meg, de azután egy második szemlén az eredeti megoldás mellett döntött a jelen-tősen kibővített zsűri. A korszak bírálati gyakorlatában páratlan módon a harminctagú zsűri felét a művész nevezhette meg. (Feltehetően ő kérte Csók István, Bródy Sándor, Térey Gábor és néhány további művész és kritikus meghívását.) A szemlékről kiszivárgott hírek alaposan felkavarták a budapesti sajtót, és a cikkírók egyöntetűen a szobrász eredeti elgondolását támogatták, hiszen művével Ligeti, a költő „megalkotja a senkit, két középkori század testetlen emberét, élő igaz alakká; élő és igaz, mert ő a poéta, hisz benne és hiszünk benne mink is”.

A cikk azt is javasolta, hogy a szobrot intim környezetbe helyezték, s ne a forgalmas város közepébe, hiszen „ez a szobor nagy elmélyedés; [...] szent csöndesség árad ki belőle”.⁹⁸ Mivel a Margit-sziget akkor csak belépti díj ellenében volt látogatható,⁹⁹ inkább a nyilvános Városliget mellett döntöttek, így kerülhetett mai helyére fővárosunk talán legsikerültebb köztéri szobra.

Noha eredetileg egységes terv szerint, egy időben avatták volna föl a tíz szobrot, hogy a nagy ünnepély révén elmélyítsék a király és a nemzet érzelmi egybeforrását, a szobrok felállítására külön-külön került sor. A művészek többsége ugyanis nem volt képes tartani a szerződésben vállalt határidőket. Az 1902-ben elsőként felavatott Zrínyi- és Bethlen-szobor után több mint tíz év telt el, amíg utolsóként, 1914 augusztusában felállították a Pázmány-szobrot. Az eredetileg elgondolt nagy koncepcióból semmi sem lett, s az egyes szobrok felavatását sem kísérték hazafias és királyhű szónoklatok. Az ellenzéki sajtó folyamatosan háborgott is, hogy miért kell „sutytyomban” felavatni a király ajándékait: a „szobrok nem olyanok ugyan sem művészileg, sem egyéb tekintetben, mint amilyeneket a nemzet várt, mindamellett a király adományai, a kinek nemes bőkezűségét lelkes érzéssel és hálával fogadta a nemzet”. Háborogva emlékeztek vissza, hogy „az ő felsége bőkezűségéből készülő tíz szobornak történelmi jelentőséget tulajdonítottunk és történelmi hivatást szántunk. S már előre elképzeltük, micsoda fenséges ünnep lesz az, mikor e szobrok elsejét felavatjuk. Ott lesz a király, az országgyűlés, a kormány, a törvényhatóságok s a főváros díszbe öltözött utcáin tolong a sokaság, melyet kétharmadrészben a vidék küldött fel a nagy nemzeti ünnepre”,³ ez mégsem valósult meg. Nem volt erre alkalmas sem a századelő politikai hangulata, sem a szobrok művészi színvonala. A politikai okokból 1945 után részben eltávolított (Pálffy, Werbőczy), részben áthelyezett (Bocskai, Bethlen, Tinódi, Pázmány) szobrok ma már semmilyen tekintetben nem felelnek meg az adományozók egykori szándékának. Csak különböző színvonalú szobrok Budapestén.

■ JANKOVITS GYULA: SZENT GELLÉRT

A szobor közvetlen előzményének tekinthető Jankovits Gyula Asztrik püspököt ábrázoló emlékműve, amelyet a millenniumi országos hét emlékoszlop egyikeként állítottak fel a pannonhalmi főapátságban 1897-ben. Míg Asztrik püspöki ornátusban jelenik meg előttünk, Gellértet egyszerű öltözetben, fedetlen fejjel ábrázolja a szobrász, személyében a hittérítőt és szónokot kívánja megjeleníteni (III/330. kép). Gellért bal kezét a szívére teszi, jobb kezével keresztet tart a

magasba, ez egyszerre utal térítő és egyházalapító tevékenységére. A bronzszobrot sziklákat utánzó mészkő talapzatra helyezte alkotója, erre kapaszkodik fel egy pogány magyar, „arcán a megtérés jelével” – ahogy egykor értelmezték. Ez az ábrázolás kézenfekvő, Jankovits valószínűleg csak a püspök öltözetén töprengett. Erre utal egy rossz minőségű újságfotó a szobrász műterméről, amelyen a Gellért-szobor agyagmintáján kívül egy korábbi tervet is láthatunk. Gellért fején itt

III/330 ■ Jankovits Gyula: *Szent Gellért*, 1898–1902. Budapest, Gellért-hegy

süveg van, és ruhája is díszesebb. A sziklából kialakított talapzat ekkor modern gondolatnak számított, mert a mesterséges architektúrával ellentétben a természet „keresetlen architektúráját” jelezte, és ezáltal a talapzatot is bevonta a „művészi jellemzésbe” – ahogy ezt Stróbl Alajos kifejtette egy korábbi, a Baross-szobor-pályázatra beküldött saját tervével kapcsolatban.¹⁰⁸ Minden bizonnyal Jankovitsnak is ez volt a szándéka: a talapzattal is jellemezni kívánta a személyt, utalni halálának körülményeire, arra a helyre, ahol vértanúhalált halt a hagyomány szerint.

Míg a királysobrok helyének kijelölése gyakran volt vita tárgya, a Gellért-szobor esetében a helyszín önként adódott. A Gellért-hegy örök hívás volt az emlékműállítók számára. Szakrális jellege és városképi jelentősége az építmény- és szobortervek sokaságát hívta elő, amelyek azonban túlméretezettségük miatt rendre elbuktak. A Gellért-szobrot az akkor épülő Eskü téri híd (Erzsébet híd) tengelyébe kívánták állítani, kezdetben a hegy lábához, de hamarosan kiderült, hogy ott eltörpülne, ezért új helyét a hegy oldalában jelölték ki. Ezzel együtt a Közmunkatanács nyilvános pályázatot írt ki a híd tengelyének művészi lezárására, a sziklafal megerősítésére és a gyalogút megoldására, valamint a szobor elhelyezésére. A pályázóknak tehát nagyon összetett feladatot kellett megoldaniuk, amelyben az emlékmű elhelyezése csak egy járulékos elem volt, miközben minden a szobor keretétől szolgált. A beérkezett 18 pályamű többsége nagyszabású építményeket javasolt, ezért alkalmatlan volt a megvalósításra. Szerénységével és érzékenységevel kiemelkedett azonban Lajta Béla terve,¹⁰⁹ amely nem építményeket, hanem fákat, erdőket, vízesést tartalmazott, a természet, a művészet és a praktikum egységében kívánta megoldani a szobor környezetét. Tervét megvették szabad felhasználással, akárcsak a díjnyertes pályaművet, Árkay Aladár és Kallina Mór tervét, valamint a második helyezett Alpár Ignácét. Végül is a műszaki osztály két munkatársa, Francsek Imre és Bakos János közti újabb pályázat döntött az

utóbbi tervének megvalósításáról. Így alakult ki a végleges megoldás: kétágú kőlépcsővel, íves kőhíddal, mesterséges barlanggal és vízeséssel, alul vízmedencével, a szobor mögött oszlopos hemiciklussal.

A Szent Gellért-szobor – akárcsak a tíz király-szobor összessége – a millenniumi ünnepek ideológiájának ellentételezéseként jött létre, az „Árpád kontra Szent István” gondolat, vagyis a magyar történelem nemzeti felfogásával szemben az állampatrióta értelmezés jegyében. Nem is lehetett ez másként, hiszen a szobrok a király adományai voltak. Ebben a koncepcióban Szent Gellért valójában Szent Istvánt helyettesíti, akinek az emlékművén ekkor már dolgozott Stróbl Alajos.

Az ellentétes ideológiák harcát szemlélteti az a két tanulmány is, amely még a királysobrok elkészülése előtt jelent meg, és mintegy sugalmazni akarta mind a szobrok ábrázolási témáit, mind azok eszmeiségét. Beöthy Zsolt azt javasolta, hogy Gellért szobra ne csak a hittérítőt és vértanút fejezze ki, hanem a korabeli műveltség világát is idézze meg, például azt, hogy Gellért milyen áhítattal hallgatta a malmát hajtó parasztlány énekét (ezt ábrázolja majd Medgyessy Ferenc domborműve 1942-ben!), vagyis ragadja meg azt a pillanatot, „melyben a magyar népi művészet először hódított meg idegen szívet”. Beöthy nemzeti programjával szemben Simkó József a katolicizmus egyetemességét hangsúlyozza és állítja fel követelményként. Bár konkrét javaslatokat nem tesz az egyes ábrázolásokra, azt várja, a szobrok fejezzék ki, hogy „itt él a trón legerősebb támasza”, hogy „ez a nép felfogta az újkor hívó szavát: a nemzeti művelődéssel az általános emberi művelődésnek lenni támasza”.

A Gellért-szobor, mely már nem közakaratból, hanem királyi adományként valósult meg, a maga korában nem volt népszerű. Az utókor ítélete azonban jóval kedvezőbb. Ma már méltányoljuk az ábrázolás nagyvonalúságát és a műhatásos elhelyezését, amely igényesen és imponálóan mutatja fel a historizmus szobrászatának egyik fő jellemzőjét, a kiváló scenírozást.

■ MAGYARORSZÁG AZ 1900-AS PÁRIZSI VILÁGKIÁLLÍTÁSON

A párizsi világkiállításon való magyar részvételt, amely minden korábbinál nagyobb léptékű volt, immár józan gazdasági és politikai megfontolások is indokolttá tették. A kiegyezés óta eltelt időszakban a hazai gazdaság, ipar és kultúra eredményeit első alkalommal itt, az évszázad lezárását ünneplő rendezvényen lehetett nemzetközi szinten is versenyképesnek bemutatni. A közjogi önállósága mellett a nemzet sajátos történelmi fejlődését is láttatni kívánó szándék eszméi alapját a millenniumi kiállítás és ünnepségsorozat korábban már megadta. Ám amíg ez utóbbi az ezeréves Magyarországot mutatta be, addig párizsi redukciója – az 1889–1900 közé eső periódus programkiírásának megfelelően – magát a millennium évét egy időbeli folyamat végpontjaként jelenítette meg. Az ezeréves államiság lezárását jelképező millenniumi magyar épületek és a bennük berendezett történelmi kiállítás az államalkotás megszilárdulását és az európai nemzetek között önálló arculattal helyet foglaló Magyarországot kívánta láttatni ³ (III/331. kép).

A nemzetek utcájában sorakozó pavilonokban és csarnokokban a nemzeti bizottságok a számukra kiosztott helyeket szabadon rendezhették be. A tervezési folyamatban fő szempont volt a vizuálisan egységes és a nemzeti jellegzetességeket mutató installációk megtervezése. A javaslat értelmében építészekre bízta nem csupán az installáció építészeti keretét, hanem a tárgyak elrendezését is; egységes és egyedi vizuális kiemelésük a kiállítási csoportok fizikai elhatárolását szolgálta. A formavilág hangsúlyozása érdekében az adott csoport jellegére utaló, „architecture parlante” felfogású elemeket alkalmaztak: a távközlési csoport távírópóznái és vezetékei vagy a közlekedési csoport kerekai és hajóorra például egyértelmű vizuális jelekként orientálták a látogatókat. A magyar építészet megoldásait a Bálint Zoltán – Jámber Lajos páros Lechner Ödönnek az Iparművészeti Múzeum épületén megvalósított vernakuláris formakincse közvetítette. A képzőművészeti kiállítások céljára újonnan emelt Grand Palais magyarországi szobor- és festészeti kiállításának installációját Fischer József építette, a berendezés





III/331 ■ A világkiállítás magyar anyagának előzetes bemutatása az Iparművészeti Múzeumban, 1900

kialakításában a Gelb és fia cég, valamint Vidor Leó műbútorasztalos vett részt (III/332. kép).

A magyar képzőművészeti csoport 92 művésze a Grand Palais három emeleti helyiségében állította ki 128 alkotását. A magyar tárlaton a konzervatív műcsarnoki festészet volt túlsúlyban. Az első teremben magyar és horvát festők képeit és grafikáit, a másodikban magyar festők alkotásait, míg a harmadikban építészeti rajzokat mutattak be. A szobrászati csoportban 19 magyar és két horvát művész szerepelt 42 művel. A földszinti csarnokban Fadrusz János Mátyás-szobrát, Stróbl Alajos Kochmeister báróról mintázott mellszobrát és *Anyánk* című művét láthatta a közönség, míg Zala György a millenniumi főcsoportban elhelyezett *Gábrriel arkangyal* és *Hungária* című szobraival, valamint Ferenc József és Erzsébet királyné büsztjeivel szerepelt. Róna J zsef a *Klapka* és a *Részeg faun* című alkotásait,

Holló Barnabás a *Wesselényi- emléktáblát*, Vedres Márk *Káin*, Kallós Ede *Ybl Miklós*, Tóth István *Bosszú*, Senyei Károly *II. Endre*, Füredi Richárd a *Táncosnő* című szobrot mutatta be. Kisplasztikáival jelentkezett többek között Telcs Ede, Ligeti Miklós, Bezerédi Gyula és Kiss György.

A festészet képviselője erős egyezést mutatott az újonnan átadott Múcsarnokban a négy évvel korábban bemutatott millenniumi kiállítási anyaggal. Egyebek között Baditz Ottó *Bíró előtt* című műve, Balló Ede több arcképe, Benczúr Gyula *Budavár visszavétele* (III/323. kép) és *Ferenc József*-portréja (III/96. kép), Horovitz Lipót *Karlovsky Bertalan*-portréja szerepelt. Lotz arcképei mellett Bihari Sándor, Csók István, Deák-Ébner Lajos, Vágó Pál népies életképei, Mednyánszky László, Mihalik József, Munkácsy Mihály, Bosznay István, Dudits Andor, Keleti Gusztáv, Mannheimer Gusztáv, Szinyei

III/332 ■ A Grand Palais szobrászati kiállítása, háttérben a magyar bemutató, 1900



III/333 ■ Márk Lajos: *Kísértés*, 1896

Merse Pál, Telepy Károly tájképei is láthatók voltak. Fényes Adolf *Család*, Halmi Artúr *Vizsga után*, Hegedűs László *Káin és Ábel*, Márk Lajos *Kísértés* (III/333. kép), Réti István *Bohémek karácsonya* (III/239. kép), Révész Imre *Panem* című alkotásai mellett helyet kaptak Ujváry Ignác, Stetka Gyula, Tornai Gyula, Zemplényi Tivadar, Pap Henrik, Pállik Béla, Kernstok Károly, Katona Nándor, Hollósy Simon, Glatz Oszkár, Iványi Grünwald Béla, Ferenczy Károly művei is. A metszők közül Doby Jenő, Olgyay Viktor, Paczka Kornélia, Morelli Gusztáv és Rippl-Rónai József munkáit mutatták be.

Az építészet területéről elsősorban Alpár Ignácnak a millenniumi kiállítási épületeihez, Hauszmann Alajosnak a budai királyi palotához és az Igazságügyi palotához, a Bálint–Jámbor-párosnak a párizsi történelmi pavilonhoz és a Huszártérmezhez készült tervei érdemelnek említést. A közönség megtekinthette továbbá Foerk Ernőnek az új budapesti zsinagógához készült egyik tervváltozatát, valamint Lechner Ödönnek a Posta-takarékpénztárhoz és Steindl Imrének az Országházhoz készített terveit is.

A jeles francia kritikus, Léonce Bénédict a magyar képzőművészeti részleggel kapcsolatosan elsősorban Benczúr Gyula, László Fülöp és Horovitz Lipót

portréit, Csók István, Hegedűs László és Zemplényi Tivadar festményeit, Munkácsy Mihály és Szinyei Merse Pál tájképeit említette az osztrák és a magyar piktúrát együtt, egyébként igen kis terjedelemben bemutató kritikájában a *Gazette des Beaux-Arts* hasábjain. A két ország képzőművészeti anyagának együttes tárgyalására más példákat is találunk. A *Revue de l'Art* 1900. októberi számában megjelent írás a magyar művészek alkottaiban a virtuóz festésmód ellenére a sajátos nemzeti karakter hiányát emelte ki. A fenti kritika a magyar művészek közül a Grand Prix-vel díjazott Benczúr Gyulát, az aranyéremmel kitüntetett László Fülöpöt és Csók Istvánt említette. Fadrusz János Grand Prix-t, Stróbl Alajos és Zala György aranyérmet kapott. Kiosztottak három ezüst-, hét bronzérmet, valamint egy dicsérő oklevelet. Az építészeti csoportban a 12 magyar és három horvát között kitüntetésben részesült kilenc építész: Hauszmann Alajos, valamint Bálint Zoltán és Jámbor Lajos Grand Prix-t, Alpár Ignác és a Műemlékek Országos Bizottsága aranyérmet kapott.

Az elsősorban a bútorművészetet és a lakberendezést központba állító iparművészeti bemutató, számos más ország kiállításához hasonlóan, a századforduló stíluspluralizmusáról tanúskodott.¹¹⁸ A magyar enteriőrök között szerepelt a budai vár

Hauszmann Alajos által tervezett historizáló Szent István Terme.¹¹⁹ A középső udvarra hat enteriőr nyílt, ezek egyikét a centenáriumi kiállítás anyaga foglalta el. De része volt a bemutatónak egy Erzsébet királyné számára tervezett magyaros jellegű kerti szoba, egy úri fogadószoba, a budai vár kovácsoltvas várkapuja, egy márványkandalló, egy teljes asztali készlet is, valamint több apróbb iparművészeti tárgy. Kiállították az épülő Országház egyik miniszteri dolgozószobájának teljes berendezését, a főváros pedig a polgármesteri szoba berendezését.

A szecessziós főpolgármesteri szoba berendezése több tervező munkáját dicsérte: Faragó Ödön készítette a könyvszekrényt, a pamlagot, az asztalt, a karosszéket; Nádler Róbert egy fémveretes iparszekrényt, Horti Pál egy zománcos bronzburkolatú kandallót, Kriesch Aladár egy nagy csomózott szőnyeget, Telcs Ede egy garabonciás diákot ábrázoló bronz kandallóórát, ifjabb Vastagh György Csikós szobrát (III/267. kép), Beck Ö. Fülöp egy ezüst dohányszóka készletet. Ezzel a szobával szemben állt a Steindl Imre által tervezett és a Thék-gyárban kivitelezett miniszteri dolgozószoba eoizinbetétes bútoraival. Faragó Ödön Erzsébet királyné részére készített szobabútorainak magyaros jellegzetességeit a magyar és a külföldi kritika egyöntetűen kiemelte, több szekrényét és a magyaros jellegű bútorokból álló teljes szoba berendezését a Victoria and Albert Museum vásárolta meg. A kiállításon szerepelt Kramer Samu könyvtárszobája, egy Mahunka Imre által kivitelezett, Faragó Ödön tervezte hálószobabútor, Gelb Miksa és fia női budoárja „applikációkkal gazdagon díszített bútorokkal és függönyökkel”. Az iparoktatási csoportban helyezték el a Faragó Ödön által tervezett és az állami iparoktatási intézetek műhelyeiben készült szalonberendezést. Thék Endre a miniszteri dolgozószobában kívül háromszárnyas díófa ajtót is kiállított. Horti Pál nevéhez bútortervek és aranyozott tükörkeretek kötődnek.

Az iparművészeti csoporthoz tartozott a Zsolnay-gyár nagy alapterületű kiállítása is: Farkasházi Fischer Vilmos kolozsvári porcelánfestő gobelinmustrás porcelánjai, a Kereskedelmi Múzeum parasztmajolika- és fazekasáru-gyűjteménye, Telcs Ede és Damkó József magyar néptípusokat ábrázoló

szobrai, az üvegipar termékei közül pedig Schreiber J. zayugróci gyára és Kossuch János munkái, valamint az Első Magyar Üveggyár Rt.-nek a budai vár számára megrendelt, teljes asztali csiszoltüveg-készlete. Waltherr Gida, a Forgó-féle Országos Üvegfestészeti Intézet vezetője ólomüveg ablakokat állított ki. A Herendi Porcelángyár termékeit, Fischer Emil tevékenységét,³ valamint az „ígéretes” darabokat kiállító Zsolnay-gyárat röviden a *Revue de l'Art Moderne* is megemlíttette.

A vasművességet két részben mutatták be: az építőipari jellegű munkákat (rácsos ajtók, kapuk, lépcső-, kerítés-, erkély- és záradékrácsokat, konzolokat, kandelábereket) a bányászati-kohászati csoportban, a belsőépítészeti munkákat (lámpák, gertyatartók, díszbútorok, bútorvasalások, kályha- és kandallószerelvények) az iparművészethez sorolták. Itt kapott helyet a Hauszmann Alajos tervezte és Jungfer Gyula által kivitelezett budai várkapu, és itt szerepeltek az Országház részére alumínium-bronz ötvözetből kovácsolt kandeláberek és egyéb kisebb alkotások. A pozsonyi Márton és Fia cég a köpcsényi Batthyány-kastélyhoz készített rácsos kapuján kívül kovácsoltvas alkotásokkal jelentkezett Páter Nándor, Satori Pál és Pick Ede, Forreider és Schiller pedig egy Horti Pál tervei alapján kidolgozott alumínium-bronz szecessziós virágasztalkával szerepelt. Domborított rézmunkákkal jelen volt Steiner Ármin és Ferenc, egyebek mellett Vastagh Csikós szobrának kivitelezői, valamint Jancsurák Gusztáv rézműves a szintén Horti tervei alapján készített vörösréz virágvázájával. Ebben a csoportban mutatták be Ludwig és Stetka vasművesek csillárjait is.

A szőnyegszővést – Hány Gyula, Horti Pál, Nádler Róbert mintarajzai alapján – a nagybecskereki gyár termékei, továbbá Kriesch Aladár, Faragó Ödön és Foerk Ernő terveinek a pozsonyi szövőiskolában kivitelezett darabjai képviselték. Szerepeltek a kiállításon Kovalszky Sarolta Németelemén készült munkái, valamint Fadrusz Jánosné és Kabay Dánielné csomózott selyemszőnyegek. Horti Pál, Nagy Sándor és Vaszar János magyaros témájú terveikkel járultak hozzá a szőnyegkiállítás színvonalához. A leírások szerint Rippl-Rónai „bizarr és erőteljesen kezdetleges rajzú” falikárpitokat és ellenzőket állított ki.

A HISTORIZMUS VÉGE – A MODERNIZMUS ÁTTÖRÉSE

■ A MŰVÉSZET ÖNTÖRVÉNYŰSÉGE: EGZISZTENCIA-SZIMBOLIKA ÉS A SZUBJEKTÍV TÁJ

Habár az 1850-es években több magyar festő is megfordult Párizsban, ők elsősorban a „juste milieu” festészetével, azaz a „romantika és a neoklasszicizmus elemeinek vegyítéséből kialakított historizáló történelmi zsánerfestéssel” kerültek kapcsolatba. Barbizoni képeket a magyarok inkább osztrák magángyűjtők 1868–1869-es bécsi kiállításain, 1869-ben a müncheni Glaspalastban, 1870-ben a bécsi Künstlerhausban vagy az 1873-as bécsi világkiállítás francia termeiben láthattak.³ A barbizoni „paysage intime” – részint festőbarátságok révén – elsősorban osztrák közvetítéssel hatott Magyarországon, egészen 1873-ig, amikor tavasszal Paál László Munkácsy Mihály meghívására Düsseldorfból Párizson át Barbizonba érkezett. Paál halálával európai rangú mestert veszített el a magyar művészet, és ezt a veszteséget csak tetézte, hogy a rövid életében is sanyarú sorssal küzdő művész még posztumusz szerencsétlenség is érte: a Nemzeti Szalonban 1902-ben megrendezett retrospektív kiállításán egy tűzvész következtében több főműve is a lángok martaléka lett. Felfedezését Lázár Béla művészeti írónak köszönhetjük, aki szorgalmasan végigjárta az akkor még élő szemtanúkat, a nemzeti önérzetet számtalan olyan anekdotával növelve, mely a kortársak elismerő véleményét örökítette meg. Max Liebermann például „igen melegen kezdett beszélni Paálról. Munkácsyval ment ki hozzá Barbizonba és meglepetve látta, micsoda kolorista talentum ő is, Munkácsy is, kiköltöztek tehát Barbizonba és versenyt futottak ott napestig.” Úgyisintén nagyra tartotta őt Munkácsy angol gyűjtője, Forbes J. Staates: „Paál művészetét nagyra becsül-

tem. Kora halálát gyászoltam. A világ egyik legnagyobb mestere lett volna, ha addig él, mint Millet vagy Munkácsy [...] Elmondta, hogy mindketten meglátogatták Londonban, sőt, falusi birtokára is kivitte őket. Munkácsy unatkozott, hiszen akkor még se németül, se franciául, se angolul nem tudott [...] de Paál feltalálta magát, franciául, németül is tudott az angolt is értette [...]. Egyszer Barbizonban kerestem Paált, kora tavasz volt, s nem találtam otthon. Átmentem Millet-hez, akitől igen sok rajzot kaptam. Szóba hoztam neki Paált. Tudja, mit mondott? Azt, hogy a legnagyobb tehetség, akit valaha Barbizonban látott.” Paál, aki 1870-ben a hollandiai Beilenben is járt Eugen Jettellel, 1871-ben Angliában megismerkedett Constable művészetével, ekkor festette a *Tájkép tehennel* című képét (1872), melyet már olyan remekművek előztek meg, mint *A berzovai út* (1871) vagy a *Dél* (1870). Végül Barbizonban telepedett le, ott dolgozott haláláig. Lázár írja: „Barbizonban ebben az időben a nagy mesterek közül már csak az öreg Millet élt, az is meghalt másfél év múlva (1875. január 20-án). Egy új festőkolónia keletkezett, többnyire idegen festőkkel [...] s közöttük Paál Lászlónak mihamar elismert neve lesz.” Főként a fontainebleau-i erdőt festette, az intim tájfestészet szellemében az emberi figurát gyakran mellőzve vagy csak staffázként használva. Művei azonban egyre drámaibbak, templomcsarnokot idéző erdőbelsői komor sejtelmekkel, izzó színekkel és mélyülő árnyakkal telítődnek: *Erdő mélye* (1873), *Naplemente* (1873, III/334. kép), *Erdei út* (1872 körül), *Viharos táj* (1875), *Erdő belseje* (1877 körül, III/335. kép). Robbanásig fojtott energiáival túlszárnyalja barátja, a világhírűvé lett Munkácsy tájfestészetét, noha Munkácsy életművének méltatlanul mellőzött, szintén kiemelkedő minőségű szegmensét képezik az erős kontrasztokra épülő, dra-

matizált színskálával készült tájképek (*Hazafelé*, 1882, *Legelésző csorda*, 1882, III/336. kép), *Esti hangulat*, 1870, *Poros út II.*, III/337. kép, 1880, *Fasor*, 1886, *A Colpachi park*, 1886, *A szénarakás*, 1886–1887). Olyannyira, hogy *A monceau-i park este* című festmény (1895, III/361. kép) vizuális rejtelmeinek sokaságával már messze elrugaszkodik a barbizoni hagyományoktól, és a hangulatkép-festészetnek ahhoz a csúcsához közelít, amelyet Magyarországon Mednyánszky László neve fémjelez.

Mednyánszky 1875-ben érkezett Barbizonba, ismerte Paál Lászlót, közvetve hatott rá Corot, Daubigny, Dupré festészete és Odilon Redon, aki Rippl-Rónai visszaemlékezései szerint Mednyánszkyt „érdekes filozófáló egyéniségnek találta”. Mednyánszky a századfordulóig valóban festett Corot párás, ezüstös stílusában erdőbelsőket, mocsárképeket *Mocsaras táj*, 1880-as évek, III/338. kép) és különösen sok éjszakai képet, amelyeken az egységes szürke tónus helyét a sötétből ékszerként előragyogó színek vették át (*Esti táj szekérrel*, 1880–1885 között, *Fűzes tehennel*, 1880–1885 között).



III/334 ■ Paál László: *Naplemente*, 1873

III/335 ■ Paál László: *Erdő belseje*, 1877 körül





III/336 ■ Munkácsy Mihály: *Legelésző csorda*, 1882



III/337 ■ Munkácsy Mihály: *Poros út. II.*, 1880

A legnagyobb hatást azonban az éppen 1875-ben elhunyt Millet tette rá. A kis méretben is monumentális felfogásig jutó Mednyánszky (*Tiszai tájkép*, 1877 után) azonban hamar elszakadt Millet szociális indíttatású művészetétől. Érett figurális műveiben és portréiban csakúgy, mint egyre absztraktabbá (*Áprilisi fények*, 1910 után, *Hóolvasás*, 1908–1912) és egyre színesebbé, látványosabbá váló tájképeiben *Olvadás*, 1900-as évek eleje) egy impresszionista közjáték után (*Hegyi tó*, 1890-es évek első fele⁸) Mednyánszky valami olyan különös dolgot hozott létre, melynek megértéséhez a „hangulat” szó korabeli és elsősorban bécsi közvetítésű jelentése vihet közelebb minket.

Az osztrák művészettörténet-írás az ún. Stimmungsimpressionismus elnevezést alkalmazza a „valóságbrázolás azon tipikus osztrák változatára”, mely a 19. század hetvenes éveiben alakult ki, s amelyet „a szubjektív benyomások visszaadására irányuló fokozott törekvés jellemzett, ami az időszaki természeti jelenségek és a hangulati tar-

talom egyensúlyában fejeződött ki”.⁹ Már maga a Stimmungsimpressionismus kifejezés körül folyó vita is az osztrák művészettörténészek azon igyekezetéről árulkodik, hogy az osztrák tájképfestők eme csoportját a franciáktól elhatárolják. Ugyanis az impresszionizmus kifejezés semmiképpen sem alkalmazható Albert Zimmermann egyes tanítványaira, Emil Jakob Schindlerre, Eugen Jettelre, Robert Russra, Rudolf Ribarzra és a hozzájuk csak laza szálakkal kötődő Tina Blaura vagy Theodor Hörmannra. Ők és Schindler későbbi tanítványai, az ún. plankenbergi iskola (Plankenberger Schule) festői és festőnői alkotják azt a tájképfestői irányzatot, mely Magyarországhoz oly sok szálon kötődik, például a kezdetek, azaz August von Pettenkofen és az ún. szolnoki iskola révén. A barbizoni festők legfőbb törekvése a deheroizálás, a valóság természetű leképezése volt, a klasszicista rajzközpontú akadémizmussal helyezkedtek szembe a kontúrfel lazító, oldott festésmód révén. A 17. századi holland festészetet, Hobbema és Ruisdael naturalizmusát,

III/338 ■ Mednyánszky László: *Mocsaras táj*, 1880-as évek



a megélenkült Rembrandt-recepciót részint ők közvetítették az osztrákok felé, részint a hágai iskola festői, akiknek műveivel az osztrákok számtalan holland tanulmányútjuk idején, vagy bécsi magángyűjteményekben és az 1873-as bécsi világkiállításon ismerkedtek meg. „A specifikusan osztrák elem a tájfelfogásukban, és ebben térnek el a korabeli francia impresszionizmustól – írja Martina Haja –, az a »hangulat« dominanciája”, ami nem más, mint a „jelenségszerű különöst” úgy felfogni, mint „egy általános állapot modulációját”, és a kicsi, önmagában jelentéktelen tájkivágatot az egész természet reprezentánsának tekinteni. Az osztrákok esetében tehát a hangsúly nem a tájrészlet intimitásán van, hanem a táj tartalomfelvevő, szimbólumhordozó képességén. A tájat pedig a hangulat teheti szimbolikussá, amennyiben, Klaus Demus szavaival, „hangulat az, amit az érzékenység a világ-lét modalitásai közül teljességnek tud felfogni”, tehát a hangulat mindig az egész helyett áll, az egészre vonatkozik, azt közli, azt reprezentálja. Az osztrák hangulatkép-festészetnek a franciáét meghaladó szimbolikus felvevőképessége azt is jelenti, hogy az utak elváltak: a pillanatnyság, az impressziók, a tárgyak tűnékenysége és változékonysága, a formai elem dominanciája és a formai elemezhetőség irányában haladó franciákkal szemben Schindlerék megpróbálják a tartalmi, elvont, általános és maradandó elemet összehangolni a természetű, valóságű, részletező ábrázolásmóddal. Az általuk festett természet nem lehet tűnékeny, hiszen általános tartalmak poétikus hordozójaként erős, biztos lábakon kell állnia. A „hangulat” tehát a tartalom ígérete és sugallata, és így intencióit tekintve valóban jelentősen eltér a barbizoni mintától. Nem véletlen az sem, hogy Schindler inkább a „poétikus realizmus” kifejezést használta maga és tanítványai tájfelfogására. A szimbolikus, tartalomelvű, transzcendálni kész/képes és a naturalisztikus, realista felfogás összehangolása az a művészi feladat, melyben Mednyánszky sokkal inkább osztozik Emil Jakob Schindlerrel, mint a barbizoniakkal, habár műveinek intenzívebb „szimbolikus felvevőképessége” és kifejezőmódjának expresszivitása a századfordulóra elválasztja őt az osztrákok röghöz kötöttebb, realistább művészetétől.

A modernizmus szülőanyjának is számító francia impresszionizmusnak a művészettörténeti kánonban elfoglalt kiemelkedő helye eltereli a figyelmet arról, hogy az egyenes vonalúként felfogott „fejlődés” valójában milyen mehökkentő mellékutakon és kitérőkön, olykor párhuzamos ösvényeken halad. Márpedig ez az impresszionizmus-komplexus a közép-kelet-európai régió művészettörténet-írását teljességgel áthatja: a művek értékét sok esetben még mindig azon mérik le, milyen mértékben érik el az impresszionizmus fokát. Gyakran szinte mentegetőzősképpen hatnak a „már-már impresszionista” vagy a „luminisztikus” kifejezések. A magyar művészettörténet-írásban ennek a jelenségnek szinte toposzá vált fordulata, mikor arról esik szó, hogy Szinyei Merse Pál a *Majális* (III/174. kép) című, 1873-ban a bécsi világkiállításon bemutatott művével a franciáktól függetlenül találta fel az „impresszionizmushoz vezető utat”. A festő maga így vallott erről: „Láttam a tájat napfényben, színpompában ragyogni, láttam fátyol felhők alatt, árnyék nélkül: alakot, gypet, fát, bokrot, szelíd színharmóniában összeolvadni. De hát lehet-e ezt *így* megfesteni? Szabad-e? [...] eszembe jutott azonban valami! Festő pajtásaim, kik múlt évben Párisban jártak a világkiállításon, csoda dolgokat beszéltek a francia festőkről: képeik nincsenek komponálva, egészen olyanok, mint a természet! Minden egyszerű, világos színekkel festve, a zöld gyepek világos zölddel zölde, a kék ég kékre, a piros kendő pirosra! – megálljunk csak! Hiszen ez az, amit én akarok! – így lettem én a francia festők utánzója, mielőtt még tőlük egy képet is láttam volna – Ab invisis.” Szinyei Merse Anna megfogalmazása szerint: „A fiatal magyar 1868–1869-ben készült vázlatainak merész eredetisége mutatja, mennyire önállóan talált rá a képegységet biztosító komplementer és kontraszt színek hatására, illetve a színek fényteltettségét jelző valószínű problémájára. Így francia kollegáival nagyjából egy időben, de tőlük teljesen függetlenül fedezte fel a napfény forma- és színalakító szerepét kutató plein airhez, sőt az impresszionizmushoz vezető utat.”³

Kevésbé közismert, de hasonló célokra kiaknázható példa Mészöly Gézáé, akit érdekes módon ritkán említene az osztrák Stimmungsimpressionismus

III/339 ■ Mészöly Géza: *Homokbánya*, 1872

magját jelentő Zimmermann-osztályból. A magyar hangulatképfestő Schindlerrel, Jettellel, Ribarzcal, Russ-szal együtt járt a bécsi akadémiára, ahol „az oktatás akkortájt még a természetábrázolás régi elvei szerint folyt. Ennek legfőbb alapja az aprólékos, száraz rajzolás és a természet utáni részlet-tanulmányok voltak. Év közben a Práterbe vagy a Bécsi-erdőbe jártak ki a növendékek – Mészöly is a Práterben rajzolta egyik finom tustoll tanulmányát, a *Partmenti fát* –, a nyári szünidőben pedig Zimmermann vezetésével évről évre a bajor hegyekben vertek tanyát; Berchtesgaden, Hintersee, Ramsau környékén készítették természet utáni vázlatukat, rajzaikat. 1869-ben már Mészölyt is köztük találjuk.” Mészöly volt az első magyar, akit a bécsi akadémián aranyéremmel tüntettek ki, és még mielőtt Münchenben vagy Párizsban megfordult volna, olyan plein air remekműveket festett, mint a *Homokbánya* (1872, III/339. kép), később pedig, amikor végre maga is eljutott Párizsba, olyan, már-már impresszionista képeket, mint a *Lido* (1883, III/340. kép). Míg Mészöly hamar elszakadt bécsi barátaitól és a balatoni tájak üde, világos színek-

III/340 ■ Mészöly Géza: *Lido*, 1883

III/341 ■ Mészöly Géza: *Balatoni halásztanya*, 1877

ben megfestett, levegős motívumaira koncentrált *Balatoni halásztanya*, 1877, III/341. kép) 43 éves korában bekövetkezett korai haláláig, addig a másik Zimmermann-tanítvány, a már említett Paál László Barbizonban telepedett le. Paált „különösen Jettel zárta a szívébe, akivel a művészet szeretete, a komoly becsvágy és a nagy célokra törés egyesítette”. Jettel magával vitte Paált Hollandiába, beilteni útjára is. Jettel egy levelét Lázár Béla közli, aki még abban a helyzetben volt, hogy személyesen a művész ismerőseitől szerezhetette be információit. A levélből valódi baráti aggodalom hangjai csendülnek ki: „Örülök, kedves barátom, hogy most már nyugodtabban élhatsz tanulmányaidnak – írja Jettel –, de azt nagyon sajnálnám, ha rajztanár válna belőled. Valóban nem nagy nyereség volna rád nézve, ha Aradon vagy valami más kis fészekben tanárkodnál. Ezért az árért odadobnám a 600 forintot a magas minisztérium lába elé. Azzal nem használnak az embernek, ha az egyik kézzel visszaveszik, a mit a másikkal adnak; óhajtom és remélem, hogy az egész csak formalitás, de azért jó lesz utánajárni a dolognak és tudasd velem, mi az eredménye.”

A passzus arra az ösztöndíjra vonatkozik, amelyet Paál csak azzal a feltétellel vehetett át, ha aztán visszatér Magyarországra. A minisztérium e kétségbeesett gesztusa jelzi, hogy Magyarországon miért is nem beszélhetünk az osztrákokéhoz hasonló hangulatképfestő iskoláról. A „magyar Barbizon” név Elek Artúr azonos című cikkének 1943-as megjelenése óta foglalt, és teljesen egyértelműen a századfordulón alapított nagybányai iskolára vonatkozik. A nagybányai művésztelep, ez a sajátosan magyar módra értelmezett plein air irányzat azonban vajmi kevés rokonságot mutat a barbizoniak művészetével. A magyar Barbizon valójában a magyar művészeti képzés hiányosságai folytán Bécsben, Münchenben, Hollandiában és Párizsban tanuló, olykor ott letelepedő 19. századi festők munkásságában, illetve az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat kiállításain látható hangulatképfestők műveiben keresendő.

Ez a vonulat a kortárs magyar műkritika számára még evidens volt, magát a „hangulatképfestészet” szót is használta Keleti Gusztáv, aki az 1885-ös Országos Általános Kiállításon megjelent műveket a következőképpen csoportosította: klasszikai vagy eszményi tájfestészeti irány (Markó Károly, Ligeti Antal stb.), látékyszerű festmény, „melyben a kiszemelt vidék portrait-szerű föltüntetése lehetett az illető művész főcélja” (Brodszky Sándor, Telepy Károly stb.), illetve az ún. „hangulatkép, melynek abban rejlenék titka, hogy érzelmeinknek parancsol, s a visszatükröztetett természet alaphangulatának megfelelő kedélyállapotot idéz elő a fogékonnyak keblében”.¹⁸ Ez utóbbi csoport a hangulatos tájkép, építészeti tájkép, állatkép alcsoportokra oszlik, melyekből az elsőt K. Spányi Béla, Tölgyessy Artúr, Aggházy Gyula, Ujváry Ignác, Elischer Lajos, Tarnóczy Berta, Mészöly Géza, Mednyánszky László, Nádler Róbert, Munkácsy Mihály neve képviseli. Ezt a sort még kiegészíthetjük Paál László, Magyar Mannheimer Gusztáv, Pállik Béla vagy a szolnoki iskola tagjai, például Deák-Ébner Lajos, Böhm Pál nevével. Közülük a később sikeres állatfestőként, „birkapiktorként” tevékenykedő Pállik Béla (*Patakpart eső után*, 1875 körül, III/342. kép) egy időben tartózkodott Bécsben és Münchenben Mészölyvel, és mindkettejüket kitüntették az 1873-

as bécsi világkiállításon. Szinyei Merse Anna, aki Baditz Ottó tájképeit is összefüggésbe hozza az osztrák hangulatképfestéssel, hozzáteszi azt a többekre érvényes észrevételt: „atmoszférafestése a München számára a barbizoni hagyományokat közvetítő idősebb Eduard Schleichel is rokonítja.” De szintén bécsi–müncheni kapcsolatokkal rendelkező K. Spányi Béla is, aki a poétikus hangulatot egészen szó szerint értve szívesen helyezett el hangulatos nemzeti emblémákként például gólyákat a tiszai lápvidék ihlette patetikus-szентimentális tájképei előterében.¹⁹ Harminc évvel később a jeles művészetkritikus, Lyka Károly a „naturalisták” összefoglaló elnevezése alá rendeli a hangulatképfestőket, megkülönböztetve őket a nagybányai iskolától: „Ez a festői csoport, e népes terület, a maga – pontosan alig meghúzható – határain belül, a legkülönbözőbb festői előadásmódokat foglalja egybe. Az elnevezés közös: naturalista. De hányféle stílus, hányféle művészi érték e sokszor használt, de új tehetségek révén a megkopástól mégis mindig megvédett fogalom mögött! Mennyire más ez ott, ahol a természet a festőnek foltokban jelentkező színes tünemény, s ott, ahol bizonyos költészeti tartalom is lappang, sőt ahol első sorban ezt kívánják az ecset emberétől, az érzelmek megütését. Mint például Spányi Bélánál s a vele egyívású nemzedék képeinél. Mennyire más művészet ez, mint mondjuk, a nagybányai képeké. [...] Pedig mindkettő naturalista: a Hollósy-kör friss tehetségeinek festése, amelyen Nagybánya napsugara ragyog, s Spányi Béla ezüstsükréi, komor fellegei, ólmos levegőt hordó jegenyéi és mocsarai.”

Nyilvánvaló, hogy a szolnoki iskola esetében szerencsés körülmény, hogy az alkotókat egy konkrét helyszínhez, egy művésztelephez lehet kötni. De mindez nem magyarázza teljesen, hogy miért nem született meg a magyar művészettörténet-írás számára a „magyar Stimmungsimpressionismus”, az az egységes „konstrukció”, melynek lebontását osztrák oldalon Herbert Giese oly hevesen követeli. Az persze érthető, hogy August von Pettenkofen, Otto von Thoren, Gualbert Raffalt vagy Tina Blau „Hunгарomániának” vagy „Pusztaromantikának” is csúfolt expanzív „hódításait” Szolnokon jobban számon tartja az osztrák művészettörténet-írás, mint



III/342 ■ Pálkai Béla: Patakpart eső után, 1875 körül

a magyarok „beszivárgó” honfoglalását, vagy portyázásait Bécsben. Markéta Theinhardt – Charles Sedelmeyer kapcsán megfogalmazott – óvatos fölvetése viszont, hogy talán osztrák–magyar Stimmungsimpressionismusról is beszélhetnénk, egyelőre visszhangtalan maradt. Munkácsy Mihály, a lenyűgöző karriert befutott egykori asztalosinas Bécsből írt sorai az osztrák–magyar kapcsolatok, e sajátos Hassliebe-viszony természetéről sokat elárulnak: „Igen derék magyar fiúkkal vagyok együtt szabad óráimban, s higgye el Uraságod, hogy ebben a nagy német faluban, ti. Bécsben, olyan magyar színezetű élet van, mint talán Pesten sem. A farsang erősen folyik itt, én is már részt vettem egynéhány igen színes magyar vigalomban, egyszóval feledni igyekszünk, hogy huncut a német, és erősen megtáncoltatjuk feleiket és leányaikat. Szeretnek is bennünket, meg félnek is tőlünk, mint a tűztől, melynek két hatása van: jótékony, ha határokba van szorítva, de ártalmas, ha túllépett korlátain.”³

A 19. század folyamán végbemenő individualizáció, mely a szekularizáció folyományaképpen minden műfajban éreztette hatását, a pozitivisták világkép megrendülésével egy újabb korszakot nyitott a tájképfestészetben. A párhuzamosan kiépülő politikai és magánszféra fokozatos szétválásával – mely egyben a kétféle művészeti szcénát, a magán- és a

közösségi (múzeumi, gyűjteményi, társulati stb.) nyilvánosság képfunkcióiban és képméreteiben is megjelenő elkülönülésével járt – az autonóm művészeti szemlélet egyre nagyobb teret nyert a tájfestészetben is. De amíg Pettenkofennél és Mészölynél a konkrét látvány leképezése, az atmoszferikus hatások és a világítási effektusok visszaadása még a historikus jelentésség lehetőségeivel kacérkodik, Paál László és Munkácsy tájfestészetében a lírai vagy drámai realizmussal felfogott természethű látvány már a vizionárius „belső táj” formájához közelít. A képkivágatok megváltozása, a közeli és távoli nézetek bevezetése vagy Mednyánszkyknál a horizontvonal szándékos megemlése, illetve le-süllyesztése, az előtéri kulisszák eltűnése, az esetleges, a napszakok vagy évszakok szerint szekvenciákba rendezett hangulatkép-sorozatokkal, a véletlenszerűen kiválasztott táji részletek telítése hangulatokkal már mind az újonnan fellépő, az Én elbizonytalanodásával párhuzamban jelentkező transzcendencia-igényre utalnak. A Herbert Spencer és Lamarck, illetve később Darwin evolúcionizmusát leghatásosabban közvetítő Hyppolite Taine „race, moment, milieu” szentháromsága mint – nem utolsósorban – esztétikai tanítás még mindig meghatározó, de a pozitivisták konstrukciókon hajszálfinom repedések mutatkoznak. Schopenhauer

felfedezésével a keleti tanok nagy divatja e réseken betörve indult hódító útjára. Nem véletlen, hogy Mednyánszky világnézetére ő, továbbá Helena P. Blavatsky, illetve Franz Hartmann és Annie Besant teozófiai tanításai tették a legnagyobb hatást. A szintén a pozitívizmussal párhuzamosan és részben a spenceri szintetikus filozófia előzményeiként megjelenő erő- és energiaközpontú filozófiák, így Julius Robert Mayer, Helmholtz és Tyndall művei Buckle nagy hatású determinizmusgondolatával együtt az erők és energiák felfedezése irányában hatnak. De Schopenhauer, akinek a világ akaratra és képzetre, azaz a fajfenntartást célzó ösztönerők és -késztetések valódi világára, illetve a valóságként érzékelt, ám csalóka, konfabulatív természetű jelenségvilágra oszlott, belopta a kételyt a tudást csak és kizárólag az egyéni tapasztalatból merítő pozitivisták és naturalisták világába. Mednyánszky, aki

már korai tájképeiben is a dologi természetben és az emberi természetben egyként munkáló pozitív és negatív, széthúzó és összetartó erők és életenergiák esszenciális megragadására törekedett, hogy azokat erős hangulatokba sűrítse, késői tájfestészetében már szinte kizárólag a tájkép rejtett metafizikájának ábrázolásával foglalkozott. Noha mindig megőrizte művészetének naturalista kereteit, hangulatképei az egyetemesnek tekintett természet szimbolikus érvényre emelt portréi. Művei mindig túlmutatnak önmagukon, archetipusokat elevenítenek meg. Annak ellenére, hogy képeinek zömével a 19. század magyar tájfestészetének csúcsára ért, ma már a modernizmust megelőlegező „Existenzbild”-jei, egyedülálló, monumentális felfogásban készült figurális hangulatképei, az ún. csavargóképek *Tűz mellett*, 1913 körül) festőjeként tartjuk őt számon, Európa legnagyobbjai között.

■ PAÁL LÁSZLÓ: NYÁRFÁK

Miután a 19. század első felének részben technikai, részben felfogásbeli újításai eredményeképp lehetővé, sőt kívánatosá vált a helyszínen, a szabad természetben való festés, a művészek közül egyre többen és egyre több helyszínen próbálkoztak a műtermen kívül dolgozni. A szabad levegőn történő alkotás néhány évtized alatt szinte teljesen megváltoztatta a festőműteremben kidolgozott, „ideális” elemekből építkező tájfelfogást; a művészek immár előnyben részesítették a nem komponált látványt, amely elsősorban szubjektív indítatásból vált motívummá. Ez a folyamat több összetevőből állt, amelyek részben egymástól függetlenül, részben egymásra épülve alakították ki a 19. század közepére azt a festésmódot, illetve természetszemléletet, amely ekkor a barbizoni festők tevékenységének köszönhetően általánosan elterjedt és utóbb elfogadottá is vált.

A barbizoni iskolának azonban történeti előzményei vannak. Ezek közé tartozik az angol akvarellfestészet, illetve az arra épülő itáliai tájrajzolás. Az akvarelltechnika köszönhetően már a 18. század második felében lehetővé vált a sza-

badban való festés, s néhány évtizeddel később az Itáliában összegyűlt nemzetközi művészsereglet tagjai már szinte valamennyien a mediterrán vidék épített vagy természeti szépségeit rögzítették. A későbbi barbizoni festők közül Corot 1825 és 1828 között tartózkodott Rómában, ahol számos rajzot készített, elsősorban a város környéki tájakról, s szinte minden esetben a természet apró, jelentéktelennek tűnő tájkivágatát választotta rajzai témájául. Rajzsorozataiban e motívumok nem elsősorban topografikus hűségre törekedtek, hanem a természet megértésének és formába öntésének tanúi; nem egy-egy festmény előkészítő vázlatai, hanem a művész mindenkor észlelésének – tágabb értelemben belső világának – közvetlen, autonóm megnyilvánulásai. Miután az 1820-as évek végén visszatért Franciaországba, Corot többször járt Barbizonban, ahol csatlakozott a már ott dolgozó művészekhez, s a táj intenzív átélésének élménye találkozott az Itáliában tapasztalt felfogással és módszerekkel.

Az angol akvarell mellett John Constable mindenkitől független tájfestészete befolyásolta igen

erősen a korabeli tájképfestőket. Constable éveket töltött azzal, hogy a természeti jelenségeket, elsősorban az égbolt változásait a szabadban, olajjal örökítse meg, s miután az 1820-as években kiállította műveit a francia Salonban, hamarosan számosan követték őt. Ekkorra tehát a természeti motívum megörökítése a szabadban nem volt teljesen elképzelhetetlen, s a kontinensen is kezdett elterjedni.²⁸

Mindezek mellett Paál Lászlót legfőképp a 17–18. századi holland tájképfestészet inspirálta, amelynek mestereivel és munkáival hollandiai tanulmányútjain találkozott. A holland festészetben a táj mint műfajteremtő motívum már a 17. század elejétől jelen volt, művészei elsősorban a természet realizisztikus megragadásának szándékával közelítették témáikhoz. Keresetlen motívumaik, egyszerű, pátosz nélküli előadásmódjuk közvetlen mintául szolgáltak a 19. századi tájfestők számára. Paál 1870-ben Eugen Jettel, bécsi festő barátja²⁹ társaságában utazott először Hollandiába, ahol az amszterdami, hágai és haarlemi múzeumokban Rembrandt és Frans Hals művei mellett megismerhette e festményeket, s vélhetőleg a hágai iskola kortárs műveit is.³ Hosszabb időt töltöttek el Beilenben, ahová a következő év nyarán és őszén is visszatértek.

Paál 1871 tavaszán Londonban időzött, s útja során éppen Constable és az angol akvarellfestők munkássága keltette fel érdeklődését.³ Még visszatért Düsseldorfba, de végül 1873 tavaszán végleg Franciaországba költözvén tavasztól őszig

III/343 ■ Paál László: *Nyárfák*, 1876



Barbizonban telepedett le. A francia szakirodalom itt nagyjából hetven művészt tart számon ebben az időben, Párizstól mintegy ötven kilométerre.³ Théodore Rousseau, François Millet és a legismertebb barbizoni művészek természetfelfogása szerint a művész nem helyezkedik a természet fölé, hogy annak javított, „idealizált” változatát vigye vászonra, hanem mind átvitt, mind konkrét értelemben behelyezkedik a természetbe: a helyszínen annak hangulatát megértve olvasztja egybe saját lelkiállapotával.³³

Paál Lászlónak valójában kevés munkája maradt fenn. Rövid pályafutásának legjelentősebb műveit Barbizonban festette, a művek azonban szétszóródtak, elvesztek, sok közülük a mai napig lappang. Első monográfusa, Lázár Béla gyűjtötte össze először az akkor még elérhető műveket, s a 20. század elején több kiállítást is rendezett ezekből a művekből.³ Paál legtöbb festménye ma a Magyar Nemzeti Galéria gyűjteményében található. Ezek közül az egyik legismertebb az 1876-ban készült *Nyárfák* című mű (III/343. kép), amelynek témáját több alkalommal, különböző méretben is megfestette. A sorozatokban, szekvenciákban való gondolkodás egyébként is jel-

lemző volt a korszak művészeire. A többi barbizoni festőhöz hasonlóan dolgozott Paál is. Nem bizonyos motívumokat festett, hanem a „természet hétköznapijait”.³ Így ezen a művén is megfigyelhető, hogy nem a táj valamelyik jellegzetes részletét igyekezett kiragadni; sokkal inkább a szeme előtt megjelenő látványegészre koncentrált, amint annak összhatását saját látásán átszűrte. Képzelete nem csapongott, nem kereste a mutatós részleteket; a természet frázisoktól mentes ábrázolását adta. Míg más képein inkább a zárt erdő, a csendesen összekapaszkodó fák intim hangulata dominál, itt a viharosnak tűnő, felhős, sötét égbolt előtt magasodó fák monumentalitása. A nagyobb látószögben bemutatott tájrészletnek köszönhetően ez az intimebb hangulatú „látkép” valójában az egész természet reprezentálásának hat. Paál László erdőképei kortársainak tájkompozícióitól főleg előadásmódjukban különböznek. Ő sohasem részletez: a nagy és egymással harmonizáló színfoltok használata sokkal inkább megfelel művészi szándékának, vagyis a hangulat sommázó megjelenítésének aprólékos részletezés nélkül, a természet szubjektív élmény-nyé alakításával.

■ MEDNYÁNSZKY LÁSZLÓ: VEREKEDÉS UTÁN

Noha a legnagyobb magyar hangulatképfestő, Mednyánszky László elsősorban több ezer – hol a barbizoniak, hol az impresszionisták nyomdokaiban járó – tájképéről ismert, itt most mégis egy figurális hangulatképét mutatjuk be, mivel ebben a műfajban egészen egyedülállót alkotott. A felvidéki magyar arisztokrata családban, Beckón (ma Beckov, Szlovákia) született különönc báró élete egyetlen gyűjteményes kiállításán 1897-ben, a párizsi Georges Petit Galériában hangulatos tájképek mellett egy sorozat csavargóképet is bemutatott, melyeket a kortárs francia kritikus, Adrian Remacle így jellemezett: „A Kárpátok sorozatán, egy fenségesen érintetlen természet vízióján kívül,

ahol a maga elszigeteltségében ott bolyong a magyarság és a magyar arisztokrácia szelleme, láthatunk sokkal naposabb és elsőre sokkal nyugodtabb hangulatú magyar tájakat is, továbbá más, Párizs környékét ábrázoló tájképeket, hatásosan karakterizált tanulmányfejeket, melyek közül kiemelkednek azok, amelyek ijesztő, fiatal városzéli csavargókat ábrázolnak, megidézve a fiatalkor romlottságát és a kamaszkor nyomorúságát. Ez utóbbi arcok túlzó, tragikus modernizmusa megdöbbenően hasonlít a Kárpátokat ábrázoló tájképekre és nyugtalanító, véres hangulatukra. E látszólagos paradoxon magának a különbségnek a tagadása. Egy félreeső gázlámpa kékes fé-



III/344 ■ Mednyánszky László: *Verekedés után*, 1897 körül

nyében ólálkodó La Villette-i suhancok – holnap talán már gyilkosok – és a történelmi rémtettek emlékét rejtegető komor hegyek ugyanabból a családból származnak. Rájövünk – rajtakapva a festőt –, hogy élvezettel állítja elénk ezeket a kivörösödött szemű és orrú, sápadt, fiatal teremteket, sovány, pengeéles vonásaikkal, dacos szájukkal, akik sapkájuk ellenzője alól jövőbe látó szemmel tekintenek az életre, amelyben az ember eszik és iszik, de ami számukra a külső bulvárokon ínségben töltött éjszakák szenvedésteli óráit jelenti, miközben rongyos ruhájuk szürkéségével beleolvadnak környezetük komor sötétségébe. A mozdulatok, az arányok, a tartás tökéletesen pontos, nemcsak a nyugalmi állapot megjelenítésekor (ez az a pillanat, amikor a kis ragadozó ráveti magát zsákmányára), hanem a dráma kellős közepén is. Nézzék meg a *Megfojtott férfit* vagy a *Lefogott küzdő* durva jelenetét, ahogy az egyik a rablógyilkost fojtogatják, a másikon pedig a hideg energiától elvadult tekintetű sovány csavargót lendületében tartja vissza és nyomja le a két „camaros”. Ezek valódi kis mesterművek. Ugyanazzal a szemléletmóddal készült a kis naiv, sápkóros tizenöt éves prostituált és kísérője, a rosszarjú munkás összeszorított szájával (*A strici*) és a két *Abszintívó*. A festő művészetében ezeken a képeken válik egyre hangsúlyosabbá, ha nem is a szánalom, de valami együttérzésféle e szegény ördögökkel.”³ Talán e párizsi sorozat egyik darabja lehetett Mednyánszky egyik korai főműve is, a *Verekedés után* (1897 körül,³ III/344. kép).

A képen szándékosan elbizonytalanított háttér előtt egy kocsmai verekedésben megsebesült csavargó félalakos portréja látható: rongyot szorítva sebére, egyenesen a nézőre szegezi riadt, űzött vadéra emlékeztető tekintetét. A festmény olyan, mint egy ablak, melyben a kiszolgáltatottság kerül közszemlére, és melyen át egy emberi teremtmény és az őt körülvevő társadalom viszonyára vethetünk kritikus pillantást. Noha a képen szereplő csavargó ikonográfiai párhuzamait megtalálhatjuk a kor közkedvelt kocsmai jeleneteiben, a francia sajtórajz karikatúrapanorámáiban, Sue és Murger regényeiben, Daumier búslakodó ivói-

ban, Manet koldusaiban és abszintívóiban, a figura mégis elüt ezektől a bevett zsánerfiguráktól. Egészen egyedülálló remekmű ez kora művészetében. Már a kép kivágás is rendkívül különös, ahogy a festő barnásvörös háttér előtt – melyen mintha egy ablak árnyképe jelezne, hogy a tér a szó szoros és átvitt értelmében is belső tér – térdtől felfelé, oldalnézetből mutatja az egész képmézőt betöltő alakot. Bármilyen kicsi is a kép, ez a sajátos kivágat azonnal megnöveli, monumentálissá teszi s így valami általános, szimbolikus értelemmel ruházza fel a központi motívumot, melynek tengelyén az aranymetszés szabályainak megfelelően a festő két nyugópontot jelölt ki a tekintet számára: a csavargó fejét és könyökét. A kompozíció e két pontja nem csupán formailag feleltethető meg egymásnak. A csavargó egy rongydarabot szorít valószínűleg vérző könyökére. Megüthették, s most visszavonulni kényszerült, arca éppúgy sérelmét tükrözi, mint a konkrét seb. A tekintetéből kiütközik, ahogy Mednyánszky előszeretettel fogalmazta meg „kis- és nagy ragadozói” láttán, „az állati lényeg”; riadalom és düh keveredik benne: egész alakja az elszenvedés állapotának passzivitását és passióját tükrözi. Van benne valami az állatok függetlenségéből és egyidejű kiszolgáltatottságából. Arra utal, hogy a természet, melyből vétettünk, illetve az emberi természet egy lényegű: ugyanazon erők és energiák járnak át a világmindenséget. Olyan az arca, mintha bárkié lehetne, holott modellje valóságos, és élethűen van ábrázolva: egy másik festményről, az *Öreg és fiatal csavargó* címűről (1900 körül) nagyon is jól ismerjük vonásait. Akár Mednyánszky tájképein, itt is egyszerre érvényesül a naturalista-realista ábrázolásmód és a szimbolista általánosítás igénye. Minden valóságosága ellenére a kép az egzisztenciális frusztráció állapotának általános érvényű emblémájaként fogható fel.

A *Verekedés után* ülő csavargójának formai alakzatát később viszontláthatjuk, megváltozott, az ellenkezőjére fordított jelentéstartalommal a *Sebesült* című képen (1917 körül). A húsz évvel korábbi csavargó immár megjárta a háború poklát. Továbbra is sebesült, és éppúgy embertársai

sebezték meg, de a hajdani riadalom izzó dühbe fordult: összefont karjaiban, parázsló tekintetében egy erejére ébredt vadállat támadókedve nyilvánul meg. Mednyánszky írta görög betűs titkosírással vezetett naplójüzetei valamelyikében, hogy „sorsom összefűzött egy csomó szegény emberrel, akiket egyszer talán megbosszulok”. Az 1890-es évek megfélemlített csavargója 1917-ben a bosszú angyalaként tér vissza. Mednyánszky László figurális művészetének legalapvetőbb vonása ez az átfordító-keresztelő motívumkezelés, annak belátása, hogy ugyanaz a formai alakzat számtalan, olykor ellentétes értelmű tartalom hordozójává is válhat, megfelelően annak, ahogy egész életünk „széthúzó és összehozó erők” küzdelme. E rendkívül modern felfogás gyökerét a filozófáló báró olvasmányaiban, Schopenhauerrel és a korabeli teozófiai tanokkal megtámogatott világnézetében kereshetjük. A nagyőri kastélyban régiója értelmiségi és agrárius mozgalmával (Justh–Czóbel-kör), az ún. „konzervatív reformtörekvések” felvidéki képviselőivel, majd később a budapesti könyvkiadó és mecénás, Wolfner József köreivel és a budapesti progresszióval is jó kapcsolatokat ápoló „Öreg Kutya” maga is hasonult a „koldus-filozófus” ikonográfiai hagyományához, és nem csupán külsőleg. A tolsztoji tanítások szellemében igyekezett megválni a társadalmi pozíciója kínálta biztonságtól és anyagi javaktól, lemondással teljes életében – nem függetlenül homoszexualitásától, melyről a főképpen férfiakat megörökítő portrégalériája árulkodik – olyan közelségbe került modelljei és védenicei világához, mely messze túlmutat a sue-i értelemben vett romantikus alászálláson, a kor divatos szecesszióin. Prousttal vagy Manet-val ellentétben ő nem egzotikus kirándulásokat tett a perifériák mélyvilágába, hanem, még ha örökös vándorként is, részese volt annak. Kortársai szerint mindig is vonzódott a katasztrófákhoz, és bár védenceit önzetlenül támogatta, hozzájuk való viszonyában keveredett az együttérzés és a kegyetlen kíváncsiság. Örökös kívülállóként egy sztoikus bölcs nyugalomával figyelte és öröközte meg a sokszor drámai eseményeket. Egyik

főműve, a *Tűz mellett* című festmény végsőig kiaknázza a szemantikai bipolaritás lehetőségeit. Nem tudni, hogy a képen térdeplő fiatal csavargó egy tábortűz vagy egy tűzvész lángjait figyeli-e, a kép tartalma csakúgy, mint helyszíne, meghatározatlan, interpretációját a festő ránk bízta. A fiú arca nem árul el semmit. Csak feszült figyelem tükröződik rajta, egész testtartása a ragadozóé, ahogy a látványra vadászik. Olyan számkivettség, olyan figyelem az övé, mint azé, aki megfestette: az egész festmény egy nagyra tágult pupilla, olyan emberé, aki nem ítélkezik, nem dönt, csupán roppant mód figyel: figyelmének súlya alatt szinte mi is összeroppanunk. A keretbe foglalt fürkésző tekintet, a voyeur, a leselkedő alakja arra figyelmeztet minket, hogy soha ne tévesszük szem elől az értelmezés, a megnevezés, a meghatározás fontosságát, ugyanakkor határtalan értelmetlenségét. Hiszen lehet, hogy a melegedő tábortüze más otthonának romjain támadt. A kép nem foglal állást. Olyan ez a festmény, mintha Mednyánszky egész művészetének emblémája volna: megpillantjuk benne az egyszerre gyermeki és mégsem teljesen ártatlan tekintetet, ahogyan az ismeretlen eseményre szegeződik, minden tagjával, taglejtésével, testének-szellemének minden energiájával arra az izzó, pokoli csodára összpontosítva, ami a létezés maga. A létezés folyamatos katasztrófájára. Az alakos zsánert, melyet itthon a reformkori irodalom jellegzetes típusokat bemutató panorámái (Kuthy Lajos, Nagy Ignác), a sajtórajz és a karikatúrák hagyományai (Jankó János) a szociális és moralizáló intenciók felé indítanak el, hogy a szolnoki paraszt- és munkaábrázolásokban érje el tetőpontját, Mednyánszky idejében már a müncheni és a bécsi érzelmős zsáner közhelyeitől is meg kell tisztítani. A zsáner műfaját jelzésszerű akciókra és monumentális, egyedülálló figurákra redukáló Mednyánszky művészetében létrejön az a tökélyre fejlesztett figurális hangulatkép, melynek szimbólumhordozó képességéről Mednyánszky 1896-ban maga írta naplójában: „Az egész testből üveglencsét kell alkotni, melyen át az ember az örökkévalóságba láthat.”³⁸

■ A MÜNCHENI HOLLÓSY-KÖR

München szerepe a 19. század második felének magyar művészetében elvitathatatlan, hiszen képzőművészeti akadémiaja révén az 1848–1849-es forradalom és szabadságharc bukása utáni két évtizedben a magyar művészeti élet helyszíne volt. Az 1870-es évektől kezdve pedig, amikor már Magyarországon is lehetőség nyílt magasabb szintű művészeti tanulmányok folytatására, kiállításaiival, műpiaci lehetőségeivel³⁹ olyan vonzerőt gyakorolt a térség leendő és kész művészeire, amely garantálta a művészeti centrum pozícióját. Ezen a rangon a század végének közeledtével egyre több európai nagyvárossal kellett osztoznia, ám a magyar művészet alakulásának több fontos eseménye is a bajor fővárosból indult. Ezek közül a Hollósy-kör működése áll a sorban legelől, tekintettel arra, hogy belőle nőtt ki a későbbi nagybányai iskola; a kör tagjainak müncheni tevékenysége így ennek közvetlen előzménye.

Az 1869-ben Münchenben megrendezett első nemzetközi kiállítás olyan lehetőséget jelentett a fiatal kelet-európai, Párizs után csak vág্যakozó művésznövendékek számára, amely ebben az időszakban egyedülálló, s hatása ennek megfelelően nagy volt. Ez a seregszemle lehetővé tette a fiataloknak, hogy megismerkedjenek a legújabb tematikus és stílári kísérletekkel, amelyek a megelőző korszak történeti festészetével, illetve az általa képviselt akadémizmussal szemben egészen új tendenciákat jelentettek. A magyar művészeti életben ezek a lehetőségek a művészek második nagy hullámát indították útjára, akik így az 1870-es években érkeztek a bajor fővárosba. Gerő Ödön a következőképpen foglalja össze ennek az időszaknak a jelentőségét: „Közben ráköszönt a német piktúrára az új francia festés. Courbet, Bastien-Lepage, Monet elhozzák Münchenbe képeiket. Mindegyik más hatást, egyenesen egymással ellentétes hatást vált ki, de mindegyik új megismerést hoz a meglepeteknek. Nagy földulás támad a nyomukban. Fölforgató hatásukat megérzik müncheni magyarjaink is. Münchenből Párisba törekszenek, mint régente Bécsből Münchenbe. Mennek feledni, új élményeket szerezni.” Azok közül a művészek közül, akik ezekben az években érkeznek Münchenbe tanulni, néhányan – például

dául Deák-Ébner Lajos, Karlovsky Bertalan, Vágó Pál, Aggházy Gyula, Révész Imre, Bihari Sándor – Párizsba költöztek, de később is egyre többen látogattak el a francia fővárosba (Réti István, Iványi Grünwald Béla, Ferenczy Károly, Csók István). Itt valamennyien tanultak a képzőművészeti vagy a Julian Akadémián, de utóbb mind visszatértek Münchenbe – még hozzá azért, hogy csatlakozzanak Hollósy köréhez.

Hollósy Simon, e generáció vezéregyénisége 1878-ban érkezett Münchenbe, miután művészeti tanulmányait másfél évvel korábban a budapesti Mintarajztanodában megkezdte. Münchenben ugyan beiratkozott az akadémiára, de rendkívüli berzenkedése az oktatás módszere és általában az akadémikus művészet ellen arra vezette, hogy hamarosan kimaradjon onnan. Szenvedélyes, korlátokat nem ismerő egyéniségének köszönhetően számos fiatal, nem csak magyar művészjelölt csoportosult körülötte. „Fanatikus hirdetője a természet, az érzés, a közvetlenség kultuszának, haragos ellensége a szenvelgésnek, a hazugságnak, a haszonlesésnek” – írta róla Réti István. Hollósy *Tengerihántás* című műve (1885), amelyet az 1888-as nemzetközi kiállításon mutatott be, művészileg nagy tekintélyt szerzett neki. 1886-ban a körülötte gyülekező fiatalok kezdeményezésére jött létre önálló szabadiskolája. Csók István így emlékszik erre vissza: „Szinte egyszerre mondtuk, annyira természetes volt: álljanak össze a magyarok, s korrigáljon Hollósy! Az eszme hihetetlen lelkesedést keltett. [...] Kik voltak az első tanítványai, nem tudom egész határozottsággal. Tán Zemplényi volt, Kukuly, Szamosy, Faragó, bizonyosan. Igazi híres tanítványa, akik aztán megteremtették Nagyabányát, Thorma, Réti, majd Ferenczy később jöttek. Az iskola hihetetlen gyorsan nőtt, túlszárnyalva merészen az összes magániskolákat.”³ Az iskola eredeti célkitűzése szerint az akadémiai felvételi vizsgára készített elő, de – mint Csók is írja – hamarosan nemcsak azok gyülekezőhelyévé vált, akik felvételizni készültek az akadémiára, hanem azok is csatlakoztak, akik éppenséggel nem kívántak az akadémia szigorú előírásokat követő tanmenetébe bekapcsolódni. Napközben Hollósy az általa nagyon fontosnak tartott rajzolást gyakoroltatta velük, miközben korrigált,

esténként pedig valamelyik müncheni kávézóban, a Café Lohengrinben vagy a Café Probstban gyülekeztek, és sok más mellett éjszakákba nyúló elméleti vitákat folytattak a művészetről. Az 1890-es években több olyan szabadiskola is működött az akadémiaától teljesen függetlenül, amely a hivatalosnak tekintett kereteken kívül fogadta a nemzetközi diáksereget. Ekkorra már Hollósy magániskolája vált az egyik legkedveltebb előkészítő szabadiskolává; oktatási módszerében semmiféle tudatosság nem nyilvánult meg, művészeti nézeteit – antiakadémizmusa mellett – elsősorban két fontos tényező határozta meg: az egyik a kortárs francia, a másik a 15. századi német festészet, főként Holbein művészetének példája, amely egyébként már a század első felének művészeire, egyebek mellett a nazarénusokra is jelentős befolyással volt. Hollósy ideáljában e két tényező, a kortárs franciák, közülük is Bastien-Lepage, illetve

Holbein művészete szintézisbe olvadt, mint írja: a francia művész „tökéletesítette azt az iskolát, amit Holbein kezdett meg”. A Hollósy fellépése előtt már együtt dolgozó Leibl-kör tagjai az 1860-as évek végétől ugyanebből a „régí német” (altdeutsch) művészetből kiindulva alakították ki rendkívül nagy hatású festészetüket, s noha Hollósy Münchenben élve igyekezett minden német hatás alól kivonni magát, Wilhelm Leibl erőteljes, ún. „őszinte” festészete rá is nagy hatást gyakorolt. A kiállításokon olyan műveivel is találkozhatott – *Frau Gedon* (1869), *Falusi politikusok* (1877), *Három asszony a templomban* (1878–1882, III/243. kép) –, amelyek a történeti festészet keresett témáival szemben kifejezetten egyszerű, a paraszti világból merítő témáikkal (III/351. kép) tűntek ki. A hatásvadász virtuozitás nem fért össze ezzel a témaválasztással, de Leibl és társai a reneszánsz német festői hagyományból ki-

III/345 ■ Hollósy Simon: *A jó bor*, 1884



III/346 ■ Hollósy Simon: *Az ország bajai*, 1893

indulva igényes, magas szintű festői tudással hozták létre műveiket, amelyek nem véletlenül váltak a következő generációk, így Hollósy példaképévé is. Számára ez a témakör különösen fontos volt, s az 1880-as évek több képén is fellelhető (*A jó bor*, 1884, III/345. kép; *Kocsmában mulatozók*, 1888, III/223. kép; *Az ország bajai*, 1893, III/346. kép).

E műveken a paraszti zsánertéma minden esetben azzal az előadásmóddal párosult, amelyet Hollósy művészetének másik nagy forrásából, a kortárs francia festészetből merített. Egyenesen csodálta a franciákat, diákjainak a müncheni ellenében mindig az ő festészetüket állította példának, személy szerint pedig Jules Bastien-Lepage-t, akinek képeivel szintén a müncheni nemzetközi kiállításokon találkozott – Hollósy maga ugyanis sosem járt Párizsban. A francia festő ekkor már néhány éve halott volt, kultusza azonban egyre erősebben hatott Európa-szerte.

A nagybányai festőkolónia 1896-os megalakulását megelőző müncheni esztendőkből a Hollósy körül tömörülő magyar fiatalokra így elsősorban a francia festészet gyakorolt döntő hatást, s főként az a stílus, amelyet Lyka Károly „finom naturalizmusnak” nevezett. Ennek legfőbb jellegzetessége a francia mestertől átvett gyöngyházszerű alaptónus, amely lényegében az atmoszféra megjelenítésének eszköze volt. Műveik témájának kiválasztásában még kötődtek a narratívához – a müncheni mesterek számára ez szinte kötelező volt –, de a plein air és az impresszionizmus tanulságai is megnyilvánulnak a kompozícióikon. Az 1888-ban Münchenben megrendezett nemzetközi kiállításon, amelynek anyaga a festészet elmúlt tíz évének eredményeit vonultatta fel, s egyben a festészeti naturalizmus legnagyobb seregszemléje volt, találkozhattak az irányzat fontos francia művelőivel. Jules Bastien-Lepage, Jules-Alexis Muenier, Pascal Dagnan-Bouveret művei

ugyan az akadémiai komponálási metódust alkalmazták, de az impresszionisztikus atmoszférafestés, a fényeffektusokkal való játék s más stílári kísérletek is jellemzőek voltak munkáikra, s nem utolsósorban ilyen volt az új médium, a fotográfia használata.⁴⁸ A fényképeket nemcsak a kompozíció kialakításában tudták felhasználni, hanem a jellegzetes, gyöngyházás hatásnak az elérésében is. A mozdulatlan fénykép lehetővé tette a modell mikropontosságú megfigyelését, s a világos színekkel – alapozás nélkül – felfestett háttérből szinte kiugranak a fotografikus hűséggel körvonalazott, porcelánszerű arcok. Ez a teljesen újszerű hatás lenyűgözte a kortársakat, s Münchenben is igen sokakat, ez nyomta rá bélyegét a Hollósy-kör művészei-

nek legismertebb alkotásaira még akkor is, ha ők nem feltétlenül dolgoztak fényképek alapján. E két legfontosabb hatás mellett a nemzetközi kiállításokon látható különböző stíluskísérletek is hamar utat találtak a magyar művészekhez, akik az 1890-es évekre ezekből új, korszerű szintézist teremtettek.⁴⁹ A különböző festészeti műfajokban, amelyeknek a változatossága kifejezetten jellemző erre a korszakra, igyekeztek ezeket az új tanulságokat ötvözni, s a valamiképpen a hazai témákhoz való kapcsolódással egyedi ízt adni kompozícióiknak.

A Hollósy-kör legismertebb tagjai, akik később a nagybányai iskola létrehozásában is részt vettek – Csók István, Iványi Grünwald Béla, Ferenczy Károly, Réti István, Thorma János –, valamennyien

III/347 ■ Iványi Grünwald Béla: *Juhász és parasztasszony*, 1892





III/349 ■ Ferenczy Károly: *Kertészek*, 1891



III/348 ■ Ferenczy Károly: *Leányok virágot gondoznak*, 1889



III/350 ■
Ferenczy Károly:
Válás, 1892

megfestették Bastien-Lepage-i képeiket, amelyek mindannyiuk munkásságában e müncheni korszak kiemelkedő alkotásainak tekinthetők. Csók István az 1890-es évek elején festett művei: az *Úrvacsora* (*Ezt cselekedjétek az én emlékezetemre*, 1890, III/245. kép), a *Szénagyűjtők* (1890, III/224. kép), az *Árvák* (1891, III/238. kép) vagy a *A cselédközvetítőnél* című kompozíció (1891, III/231. kép) szintén e képek sorába illeszkedik, utóbbin az egyébként domináns, vidéki tematikával szemben urbánus miliót választott, szinte ugyanazoknak a figuráknak a megfestésére. Hasonló minőséget képviselnek Iványi Grünwald Béla korabeli képei, az *Áhítat* (1891, III/244. kép) vagy a *Juhász és parasztaszszony* (1892, III/347. kép). Thorma Jánosra is ez a stílári megoldás hatott a leginkább, amelyet e korszakának főművén, a *Szenvedőkön* (1892, III/241. kép) az akadémizmusban gyökerező kompozícióval próbált összeegyeztetni.

A korszak egyik legtehetségesebb mestere, Ferenczy Károly nem is tekinthető egyértelműen Hollósy tanítványának, hiszen szinte kész művészként érkezett Münchenbe. 1887 végén utazott Párizsba, s bejárt a Julian Akadémiára, ahol többek között a francia akadémia mesterei is korrigáltak. Nagyjá-

ból két évet töltött ekkor a francia fővárosban, ám ebből a korszakából szinte alig ismerünk befejezett művet. 1889-ben hazatért, s 1893-ig, míg Münchenbe nem utazott, Szentendrén élt és alkotott – a Párizsban őt ért hatások nagyjából ekkor szűrődtek le művészetében. Így finom naturalista képei végző soron szentendrei korszakához kapcsolódnak, s olyan csúcsműveket jelentenek, mint például a *Leányok virágot gondoznak* (1889, III/348. kép), a *Kertészek* (1891, III/349. kép) vagy a *Válás* (1892, III/350. kép).

Münchenbe érkezve Ferenczy azonban fokozatosan elhagyta ezt a jellegzetes stílust, és művei látzólág egészen megváltoztak: az *Önarckép* (1893), a *Madárdal* (1893), az *Orfeusz* (1894) a művész elgondolásainak belső logikáját tekintve mégis folytonosságot képviselnek. Ferenczy ugyanis mindvégig látványhűsége törekedett, e törekvésében először a naturalizmus, majd Münchenben a sajátos, dekorativitástól is megérintett impresszionizmus lett a módszere, hogy még később a dekoratív hangsúly kerüljön előtérbe. Művészetének központi problematikája a természet és a benne elhelyezkedő figura harmonikus egysége, korszakonként más-más elvből kiindulva.

■ HOLLÓSY SIMON: TENGRIHÁNTÁS (KUKORICAFOSZTÁS)

Hollósy Simon első, müncheni korszakának legjelentősebb műve a több címen is ismert *Tengerihántás*, amelynek nemcsak a művész pályafutása szempontjából volt jelentősége, hanem fiatal kortársai, tanítványai számára is kiindulást, útmutatót jelentett, s alkotója személyét profetikus erővel, a vezető mester nimbuszával ruházta fel (III/351. kép). Ahogyan Csók István írta: „mert akkor ezt tartottuk a legnagyobb művészetnek”, Réti István szavaival: „semmi más műve ezen időeknek nem demonstrálhatja szemléltetőbben a ma naturalizmusának művészi jellemét”.

Hollósy a müncheni akadémiára járt, ahol a kor legismertebb mesterei, a hivatalos művészet legfőbb képviselői tanították, de amint a pesti Mintarajztanoda, úgy az akadémia kötöttségei

is inkább elvették a kedvét a művészeti tanulmányoktól. Ebből a korszakból kevés műve ismert. 1883-ban rendezték Münchenben a második nagy nemzetközi kiállítást, vélhetőleg itt gyakoroltak rá döntő hatást a francia festészet fiatal művészeinek új képei. Saját munkásságában a *Tengerihántás* szinte egyetlen előzményének az egy évvel korábban festett *Almatolvajok* (1884) tekinthető; első olyan munkája, amely stílári szempontból egyértelműen a francia festőket követi.

A párizsi Képzőművészeti Akadémián a Salon egyik kedvence, a legismertebb művészek közé tartozó Jean-Léon Gérôme volt az a tanár, aki az 1870-es évektől kezdve liberális tanítási módszereinek köszönhetően egyre több tanítványt vonzott.³ A fiatalokat arra buzdította, hogy az

akadémián kívül más festők munkásságát is kísérik figyelemmel, ne zárkozzanak el az új, s főként más impulzusok elől. A párizsi Salon kiállításain egyrészt a tájképfestés térhódításával egyre izgalmasabbá váló fénykezelés és atmoszférafestés új vívmányait tanulmányozták, másrészt azokat a releváns témákat keresték, amelyek aktualitásukkal sokkal inkább felkeltették érdeklődésüket. Gérôme ösztönzésére az akadémián elsajátított módszereket próbálták meg a tematikai és technikai újításokkal összeegyeztetni. Nem az akadémiai tradíció ellenében kerestek új ábrázolási lehetőségeket, hanem éppen e tradíció korszerűsítésére törekedtek: meg akartak maradni az akadémián oktatott, mimézisen alapuló hagyománynál, s ezt kellett új szintézisbe foglalni a modern kor élményvilágával, emberképével. Műveik közvetlen előzményét Millet paraszti tárgyú kompozíciói jelentették. A mozgalom élére Jules Bastien-Lepage állt, s Gerôme tanítványai köréből jó néhányan csatlakoztak hozzá, akik – míg legtöbbször a zsánerkép műfajának hagyományos eszközökkel való megújításán fáradoztak – az új médium, a fotográfia lehetőségeit vonták be az alkotás folyamatába: fényképeket készítettek a mindennapi jelenségekről, amelyeket felhasználtak kompozícióik kialakításában: az akadémián elsajátított komponálási metódust jelentősen támogatta ez a segédeszköz.

A *Tengerihántás* másik fontos forrása Wilhelm Leibl és a körülötte dolgozó német művészek festészete. Leibl a hagyományokhoz ragaszkodó paraszti élet mindennapjaiból merített új témákat, a korábban a biedermeierben kedvelt

anekdotikus narratívát teljesen elhagyva, a megszokott tartalmakat teljesen átalakítva. Ehhez új kifejezőmódot talált a középkori német festészetben, Dürer és Holbein munkásságáig nyúlt vissza, s e régi mesterek technikailag tökéletes festésmódját fejlesztette tovább: finom alaposággal, részletesen kidolgozott alakjai szinte fotografikus hűséggel jelennek meg a szűk belső terekben. A belső tér fontos tényező a korszak zsánerfestészetében: e legnépszerűbb műfaj keretein belül is próbálkoztak a természetes fény megjelenítésével – a zárt környezet adottságai mellett.

E két forrás, amely egyébként nemcsak Hollósy főművének jelentett inspirációt, hanem az egész korszak müncheni festészetét meghatározta, a *Tengerihántás*on is tetten érhető. A francia művészekről ellesett gyöngyházás festészmódor az aláfestés nélküli felületen különösen erősen érvényesül, a kép két alakja szinte reliefszerűen emelkedik ki a fehér, meszelt falsíkból. A technikai igényesség, amelyet Hollósy Leiblől lesett el, egybeesik a szinte fotografikus valóságot megidéző stílussal. Emellett a kompozíció zárt terében egyenletes, szórt fény világít. Nincsenek árnyékok és kiemelten megvilágított felületek sem; a festő ebben is a korszak egyik fő törekvéséhez csatlakozott. Amiben Hollósy mégis különbözik példaképeitől: egyelőre nem szakadt el a kor zsánerfestészetének fő jellegzetességétől, azaz nem mondott le az elbeszélésről, arról, hogy kompozíciójával lényegében valamilyen történetet illusztráljon. A képet az 1886-os budapesti múcsarnoki kiállításon az állam megvásárolta.

■ KIVONULÁS A VÁROSBÓL: NAGYBÁNYA

Nagybánya a magyar művészettörténeti tradícióban egész fogalomkört jelöl. Magában foglalja azt az intézményivé váló szerveződést, majd pedig intézménnyé válást, amely ehhez az erdélyi városhoz kötődik a 19. század végén, közvetlen előzmény-

ként beleértve Hollósy Simon 1886-ban Münchenben megnyitott festőiskoláját. Ez a csoportosulás 1896 nyarán ide települt át és működött 1901-ig, a mester távozásáig. Nagybánya jelenti továbbá ennek az iskolának az utódát, a következő évben megalakult Nagybányai Szabad Festőiskolát a városhoz hű, első nemzedék négy oktató tagjával: Réti István, Thorma Jánossal, Ferenczy Károllyal és Ivá-



III/351 ■ Hollósy Simon: *Tengerihántás*, 1885

nyi Grünwald Bélával, valamint körükbe sorolható az ugyancsak alapító, de Nagybányára később csak alkalmilag ellátogató Csók István is. Történetük az 1911-ben megalakult Nagybányai Festők Társaságával folytatódik, amely 1937-ben oszlatta fel magát.

Az alig fél évtized, amelyben a nagybányaiak művészete és a mögötte megmutatkozó elvek kötetünk korszakhatáráig bezárólag kirajzolódtak, rendkívül változatos képet mutat akár iskolaként, akár egyes tagjainak munkásságát tekintve. Nem véletlenül. Személyükben először csatlakozott egy egész festőközösség ahhoz a hitvalláshoz, hogy az alkotásban elsősorban a művészi individuumnak kell kifejezésre jutnia, s hogy ez hatalmas lehetőség kinek-kinek önmaga kibontakoztatására. Esztétikai nézeteik már első szerveződésüktől fogva az eleven természet festői birtokbavételéhez, a naturalizmushoz kötődtek, jöllehet ezt elég szélesen értelmezték. „Inkább jelszó volt, gyűjtőfogalom” – írja Németh Lajos. Közösen esküdtek fel azonban a szabad természetben való

alkotás, a Naturstudium módszerére, amelyhez a korábbi nagyváros, München után csendes hazai tájat választottak maguknak. Közös volt vonzalmuk a személyes látvánnyá tett motívum fényhatásainak és atmoszférájának megjelenítéséhez, a plein airhez, s két közös előd és példakép legalábbis összeköti őket: Bastien-Lepage és Szinyei Merse Pál (III/352–354. kép). Az alapító nemzedéket ezenfelül szemléleti-világnézeti és alkotáslélektani közösség is jellemezte, amit Réti így ír le: „Nem akarom, hogy esetleg félreértsék ezt a szót, hogy »úr«. Itteni használatomban nem társadalmi, hanem jellembeli jelentése van. Rokon, de nem teljesen egyező ez az angol »gentleman« fogalmával. Ezzel összehasonlítva: lágyabb szív, szélsőségesebb temperamentum jellemzi, másrészt több kényelemszeretet befolyásolja gondolkodásmódját s enyhíti elvi szigoruságát.”⁵⁸ Körültekintő meghatározása ez a kulturált polgár és a bohém elegyenek 1919-ben, a közös munkálkodáshoz közös identitást is kereső Réti tollából. Nagybánya széttartó művészi tendenciáit azonban szerencsésebb „jelenségcsoportnak” nevezni, és már az első pillanattól „dinamikus modellként” szemlélni.⁵⁹ Hogy a nagybányaiak az esztétikai és a művészettörténeti gondolkodásban is önálló fejezetet írnak, az főként teoretikusuknak, Lyka Károlynak köszönhető.

Lyka előbb festőnek készült Münchenben, ahol 1887-től Hollósy Simon magániskoláját látogatta, majd több pesti lapnak is tudósítója lett (III/355. kép). Érdeklődése kiterjedt a szépirodalomra, a társadalomtudományokra és a filozófiára is. Közvetlen müncheni tapasztalatai közé tartozott az a „nagy fordulat, amelyet a képírás Münchenben az 1880-as évek második felében vett”, s amelyet számos művében oly színesen mutatott be. 1904-ben visszatérve megemlíti, hogy azokban az években „kezdték ott egyesek naturalizmusról beszélni és írni, sokszor nagy hittel, sokszor borzadva és csüggetegen. Zola *L' Oeuvre*-je [*A mestermű*] ekkor volt a legkedvesebb olvasmány tárgya festőkörökben. A naturalizmus, amelynek egyik kialakulásáról ez a regény szól, sok mindenfelére szolgált. A fiatalok kezén bunkó volt a megvetett professzorok ellen. A professzorok pedig s függelékeik benne rettegtek a művészet végítéletét.” Zola 1886-ban jelent

III/352 ■ Szinyei Merse Pál: *Ruhaszárítás*, 1869



III/354 ■ Szinyei Merse Pál: *Léghajó*, 1878III/353 ■ Szinyei Merse Pál: *Hinta*, 1869III/355 ■ Lyka Károly: *Önarckép*, 1900

regényére Csók István is úgy emlékszik vissza, „hogyan ez a könyv többet tett a művészeti irányok új alakulására, mint maguk a művészek”. A naturalizmus, s ezt megelőzve a realizmus, előbb hódította meg a művészeket Párizsban, mint Münchenben. Az új művészettelfogás kezdő dátumaként hagyományosan Courbet 1855-ben, a párizsi világkiállítás mellett felállított ellen-, illetve magánkiállítását, a Pavillon du réalisme-ot szokás jelölni, amely az első demonstratív „kivonulás” volt a művészeti közélet színtereiről, megelőzve az 1863-ban megalakított Salon des refusés intézményét. Újabb elemzések szerint a szétválásnak és szembenállásnak ez az attitűdje egyben város és falu, városiasság és vidékieség ellentétét is magában foglalta: a „valóság” és a „reális” élet ábrázolásainak hangsúlyos színterévé – a városi élet mondén oldalának és elesettjeinek ábrázolásai mellett – a falusi élet vált, amelyben – mint például Millet vagy Bastien-Lepage – a földiken fáradozók nehéz sorsában feltáruló morális tisztaságot is érzékeltették.

A Lykától fentebb idézett „nagy küzdelem” a művészet „felszabadító” küzdelme volt. Éle egyenesen az akadémiákat célozta meg, hogy a századforduló kritikai irodalmának a legszélesebb körben alkalmazott toposzává váljék. Ez a „felszabadítási mitológia” mélyen áthatotta a művészeti fejlődés elképzeléseire vonatkozó gondolatmeneteket, amit Lyka egy másik, a *Magyar képzés* című tanulmányában (1920) tett megjegyzése is jelez: a művészet és a művészek szabaddá válásával együtt az individualizmus „győzelmét” is megállapítja. Hogy a művészet miféle győzelméről is van szó, azt kötetének utolsó sorai mutatják: a jelenre utalva a nagybányaiak beérkezését konstatálja, miközben szó szerint a magyar festőművészet fejlődésének „beteljesedését” emlegeti: „a sok bántó nyög, akadályozó korlát, bénító ellenállás megszűnt és szuverén szabadságban maga a művészet vehette kezébe a kormányt.” Lyka idézett tanulmánya Richard Muther *A festőművészet története* című művének magyar kiadását függelékként kísértte.³ A szerkesztők részéről nem volt véletlen e két szerző egybekapcsolása. Az egymást váltó s eszmeileg egymással ellentétben is álló korszakok leírásában Lyka hasonló módszereket követett, mint Muther, éspedig nemcsak e viszonylag késői művében, hanem már az 1890-es években írt tanulmányokban is.

Richard Muther a régiek és újak harcából kiindulva 1893-ban adta közre Münchenben a 19. század festészetének történetét összefoglaló művét, amelynek sok híve, ám számos ellenzője és kritikusa is támadt. Az egyetemi művészettörténet-írás szemszögéből igen jellemző a bécsi egyetem professzorának, Franz Wickhoffnak a megjegyzése: „Muthernek a 19. századi festészettel foglalkozó műve tekintélyes teljesítmény, azonban nem a tudomány, hanem eminens módon a publicisztika körébe tartozik.” Mások szerint könyvében a párizsi Salon ítéletei visszhangzanak. E vélemények alapján – egyetemi tanársága (Breslau) ellenére – Richard Muthert a 20. századi tudománytörténet is inkább a műkritikusok, mintsem az „igazi” tudományosság szereplői közé sorolja. Az európai festészet fejlődéséről adott rajzának alapmotívuma a heves küzdelem a művészet önelvűvé és függetlenné válásáért, amelyet az ifjak és az új művészet vív az „öreg” és a „rég”

művészet, az akadémizmus ellen. Saját hivatását művészettörténészként Muther így jellemezte: „Műmiák kiásása helyett a teremtető egyéneknek voltam szolgálatára, velük küzdöttem együtt a korszak nagy céljaiért.”⁶⁸ E százados jelentőségűnek mondott „tetet” nemcsak a művészettel foglalkozók széles köre, hanem a társtudományok képviselői is akceptálták, mivel mintája beilleszthető volt a századforduló modern – szociológiai – elméletei közé. Jászi Oszkár például a művészet és az erkölcs közötti kapcsolat tárgyalásakor (1904) szintén Mutherre hivatkozik, mondván, „a művészet mindig párhuzamosan halad az általános felfogásokkal”, azaz a 19. század művészetét az uralomra kerülő polgárság ízlése határozza meg.⁶⁹ „A szabadulás a tájképfestéstől jött. A természet elvezetett a valódi emberekhez és innen az igazi élethez általában.” Idézi is Muther sorait Gustave Courbet, Madox Brown és Adolph von Menzel jelentőségéről: „Ők voltak azok a nagy pionírok, a kiknek kezén az eddig, mint genrekép a történelmi festés mellett oly szerényen ballagó korkép hovatovább maga átvesszi a történelmi festészet szerepét; ők az elsők, kik életnagyságú porlepte munkásokat arra a helyre tesznek, hol eddig csak bársonyba öltözött történelmi nagyságok állhattak.”

A régi és új küzdelme mint történeti modell Lyka Károlynál kiegészül az ellentétes korszakok változásának teóriájával is. Az akkori művészeti életben megfigyelhető fordulatokra utalva Lyka megállapítja, hogy az egzakt, „tudományos pozitív naturalizmus” után az „individualizmus következett, mint egyenes ellentéte, sőt tagadása az előbbinek”. A *modern praerafaelista művészet* című cikkében (1894) fejti ki az egymást váltó és ellentétes szemléletű mozgalmakkal kapcsolatos tételét: „A modern művészet minden iskolája reactio az azt megelőző iskolával szemben.” Lyka szól a modern művészettel bekövetkező, egyéb változásokról is. Elsőként „a monumentális elem kihaltát” konstatálja, amit ő is, akárcsak Muther és később Jászi, társadalmi-politikai okokkal magyaráz. Szerinte a monumentális művészet az egyház és az arisztokrácia művészete volt, melyek a jelen „hatalmas demokrata és liberális áradat által meg vannak törve”. A vallásos festészet régi formái is megváltoztak, a modern művészet Jézus képében nem a vallásos tisztelet



III/356 ■ Csók István: „És szabadíts meg a gonosztól”. Vázlat, 1898

tárgyát, hanem „a történeti kritika által megtisztított Jézus” alakját festi (Uhde, Verescsagin), míg mások misztikus rajongásuk tárgyát látják benne.³ A történeti festészetnek már pusztán azért is véget kellett érnie, mert a modern képek a „jelenben mozognak”, s ezért a „tragikus elem” háttérbe szorult. A történetek helyett a „nép-pszichológia”, s egyáltalán a pszichológia érdekl az embereket. A szépség forrása „a művész egyéni felfogása”. Az *Athenaeum* folyóirat számára Lyka összefoglalta a legújabb művészeti törekvéseket: a művészeti naturalizmus „eszméileg ugyanazon szellem productuma, mely az új positivismusnak hódított teret” és „sok közös vonással bír a vele egykorú világnézetekkel”.

Nagybánya akadémizmustól elforduló modernisége ebben a folyamatban élen járt, ahogyan Lyka élete végéig tartó elméleti reflexiói és Réti Istvánnak *A nagybányai művésztelep* című könyve (1954, 1994) mutatják. Bár ezek utólagos elszámolásoknak tekintendők az áttörést hozó „stílussal”, a nagybányaiak korai korszaka már tematikájával is óvatossá int a utókor szintézisteremtőit.

A Münchennel való szakítás és a régiből az újba való átmenet ugyanis sem könnyű, sem gyors, sem

teljes nem volt. A 19. század uralkodó műfaja, a történeti festészet sokáig erős kötődést jelentett a számukra. Csak néhány példa: Iványi Grünwald Béla magyar mitológiai jelenetet (*Isten kardja*, más címen *Hadúr kardja*, 1890), Csók István pedig Krisztust, Vénuszt és Pánt egyszerre vitt vászonra (*És szabadíts meg a gonosztól*, avagy *Diadalmas Krisztus* címváltozatokkal, 1898, III/356. kép). Réti István a halott Kossuthot (*Kossuth Lajos a ravatalon*, 1894) festette meg, valamint nyugalmazott ’48-as honvédeket (*Öreg honvédek*, *Honvédtemetés*, 1899), Hollósy pedig Zrínyi Miklós legendás hőstettét *Zrínyi kirohanása*, 1896).

Az alapítók „honfoglaló” profetizmusa is régi, lokálpatrióta örökség: a nemzeti táj, a jól ismert otthonvilág vonzása, amely Nagybányán nyerte el ideális helyszínét. Hazatelepülésük talán elsődleges oka, hogy a civilizációtól távol, a természet nyugalmaiban annak jellegzetesen magyar adottságait, szépségét átéljék, vidékének sajátos karakterét megismerjék. Lyka bőséges forrása ebben a nemzeti hagyományok verbálisan és írásosan terjedő toposzkészlete lehetett, vissza-visszatérően pedig Hippolyte Taine miliőelmélete. „Ehhez honi

levegő kell, ehhez kell a magyarság szívverésének a megérzése és megértése, ehhez kell a magyar táj melankóliája, a magyar élet sírvavigadása, ehhez az a milió kell, amibe nem juthat idegenben senki sem”⁷⁸ – hangzik a magyar talaj és a nemzeti kedély kettős eszménye. Mint Lyka újabb kutatója fel is hívja a figyelmet, ez a hazai helyszín nem is lehetett nagyváros. Nagybánya ugyanis nemcsak München ellenpontja, hanem a „budapesti cinizmusé” is. Budapest mint „a mi városi életünk szűk és füstös, mesterkélt és hazug világa”⁷⁹ voltaképp az erdélyi vidék egyszerű életének ellenpontja volt a nagybányaiak szemében: München hazai megfelelője. A századvég erős civilizációkritikája, a kozmopolita centrumból való kivonulás, a gesztusként megélt „szecesszió” belső szükséglete az ő nemzedéküket is fogva tartotta. Az urbanizáció pokolszerű mélyrétegeit, amelyekbe csavargóképein Mednyánszky egzisztenciális odaadással szállt alá, ők inkább elkerülték.⁸⁰ Bárhogyan és bárhol éltek is, a nagybányai művészek számára az akadémiák zárt műtermi világával szemben a szabad természet, a tapintható külvilág, azaz az őket körülvevő élet volt az óhajtott inspirációs közeg.

Stílusigazodásuk nehezen körvonalazható. Az a naturalizmus ugyanis, amely a nemzetközi gyakorlat értelmében a látottak szenvedélymentes, leíró viszszaadását is jelenthette volna, Lyka és Réti interpretációjában személyes emóciók hordozója is volt, ilyenként pedig tartalmaké, jelentéseké, művészi üzeneteké, ahogyan ez a velük azonos időben fellépő szimbolizmust még határozottabban jellemzi. Küldetésük sajátos „nemzeti panteizmusnak” mondható, amellyel az egyetemes modernizmust művészi értékválasztás eredményeként hazai földre kívánták hozni. „A »természet« és az »érzés« volt a jel-szavuk. Szívük mélyéből hitték és hirdették, hogy a legfőbb, sőt egyetlen igazi szépség a természet, más szépség nincs is: ennek látványait visszaadni, azzal a megindultsággal, amit előtte éreznek, ez a művészet célja”⁸¹ – írja törekvéseikről Réti. Lyka Károly későbbi megfogalmazásában: „Minden értéküket ebből a kimeríthetetlen kincstárból és csakis ebből hozták fel, kiki a maga élményei, a maga érzésvilága szerint. Ezért nem is hasonlítanak egymáshoz, mert csak az alapelveik közösek.”⁸²

Lykáék számára tehát a nagybányai mozgalom révén céljához közelítő Művészet erkölcsi viszonyulás, elköteleződés dolga; része felépítendő személyiségüknek, a Réti által is emlegetett önazonosságuknak.⁸³ A még romantikus gyökerű, misztikus attitűdben rejlik a látvánnyal szemben hangoztatott alázatuk, áhítatuk és elfogódottságuk, amit Lyka Károly „a természet iránt érzett mély pietásnak” nevez. „Az a naturalizmus, amelyre e fejtegetések során hivatkozás történik, egészen egyebet jelentett számunkra, mint amit ma ezen a kifejezésen a gyakorlatban általában értenek. A mi naturalizmusunk [...] nem is annyira művészeti irányzat volt, hanem már szinte vallásszerű, pantheisztikus világszemlélet”⁸⁴ – idézi Réti is Thorma Jánosnak egy programírását 1898-ból, amelyet a tekintélyesebb nagybányaiak, Ferenczy Károly és Iványi Grünwald Béla is osztottak.

Tudjuk, hogy a Lyka Károly által nehezményezett „konzervatív” tendenciák még sokáig élnek, s majd vissza is térnek hazai művészetünk s egyáltalában a művészet történetében. Míg Lyka szerint ezekkel szemben Nagybánya „az ideális modern művészet folytatható és folytatandó tradícióját”⁸⁵ testesítette meg, Czóbel Béla, Ziffer Sándor, Perlrott Csaba Vilmos, Boromisza Tibor, Bornemisza Géza és társaik fellépésével hamarosan náluk is frissebb szemléletű irányzatok lépnek fel – megakadályozandó az elődök akademizálódását.⁸⁶ Mert a megújulási készség 1905–1906 körül Nagybányát is elérte, hogy immár az avantgárd irányzatoknak biztosítson társadalmi-kulturális-esztétikai szerepet és jelentőséget. Olyanfajta szerepet és jelentőséget egyébként, amely majd egyre rövidülő időkorlátok közé szorul a következő generációk életében, s változatlanul a modernizmus jelszavával.

Ez a kifejezés korszakunk végén mintegy rendszerszervező fogalomként élt a művésztszadalom szóhasználatában és a közgondolkodásban, jelentése azonban több mint száz év elteltével kritikai megvilágításra szorul. A Lyka-féle, nagybányai modernizmus nem csupán az akadémikus képzést utasította el, hanem alapjaiban támadta a 19. század egészen végigvonuló historikus világszemléletet – voltaképp magát a történelmet, amely a művészet elé akadályként tornyosul. Még mintegy százévnnyi idő, valamint száz év makacs történelmi tapasztalata kellett

ahhoz, hogy a „modernizmus” kifejezés fogalmi rögzíthetlenségét és rögzíthetlenségét műkritikusok, szociológiával és esztétikával foglalkozók, kultúrfilozófusok, irodalomkritikák végre kimondják. Mert éppen a történelem változásai hozzák el a nagybányaiak által is oly sokra becsült személyes én-ek korszakos átrétegződéseit, és eredményeznek addig nem látott kifejezőmódokat. Sőt, a társadalom egész csoportjait is ezek a változások készítetik új identitások keresésére. „Paradox módon a történelem bilincseinek lerázását célzó kísérlet felgyorsította a történelem folyamatát, mert a múlttal való mindennemű rokonság közömbös semmibevétele felszabadítja a képzeletet, hogy új formákat és alakzatokat találjon ki. Sokrétű váltakozás jelenik meg tehát ott, ahol egykor kontinuitás uralkodott” – írja Carl E. Schorske a bécsi századvégről szóló könyvének bevezetőjében.⁸⁷ A művelődéstörténész megfontolásaihoz a történelmet társíthatjuk: a modernitás és az izmusképződményekben mindig időre vonatkozó kategóriákat (nyelvileg kreált alapfogalmakat) kell látnunk, a hozzájuk rendelt ellenfogalmakkal – esetünkben a konzervativizmussal – együtt. A modern (korszerű) posztulátuma csak részben nyugszik tapasztalati tartalomra – állítja Reinhart Koselleck.⁸⁸ Inkább a jövőre vonatkozó várakozás fejeződik ki

benne, amely egy történelmi mozgás perspektívájából (jövőre vetített) leírására alkalmas. Egyidejűleg tételezett ellenfogalmával („korszerűtlen”) a modernitás a múlttal rendelkező meghaladásra ítélt állapotokat egy képzeletbeli időtengelyen, legyen szó stílusról, szokásokról, viselkedésmódokról vagy műalkotásokról. Mint minden temporális elképzelésben, a modernitás elvében az irodalomtörténész is problematikus szerkezetet lát: a történelemellenesség Schorske által is említett paradoxonát. „Lehetetlenné válik meghaladni a történelmet az élet nevében, vagy elfeledni a múltat a modernitás nevében, mivel mindketten az időbeliség közös sorsot létrehozó láncával vannak összekapcsolva” – olvassuk Paul de Man esszégyűjteményében.⁸⁹

Mindez nemcsak a historizmus világtörténelmi korszakából kiutat kereső Friedrich Nietzsche⁹⁰ jobb megértését szolgálja a fenti gondolkodók írásaiban, hanem akár Lyka Károlyét és az utána következő – majd egyre sűrűsödő – művészeti mozgalmakét is. Paul de Mannal szólva a modernség vonzereje szinte ellentétes azzal az igénnyel, hogy gondolkodjunk és írjunk róla – hiszen ez utóbbit csak a történelemhez fűződő tudományos érdekünk megtartásával, végső soron a történelmi nézőponthoz való ragaszkodással lehet.⁹¹

■ FERENCZY KÁROLY: JÓZSEFET ELADJÁK TESTVÉREI

A nagybányai festők biblikus vagy vallásos tárgyú képeit a kritikai irodalom kezdettől fogva figyelemmel kísérte, tekintettel azok pusztán számbeli gazdagságára is. A témaválasztás szokatlan volt mondható, mert belső ellentmondásban állt a festőknek már a Hollósy-körben, Münchenben megfogalmazott érdeklődésével a szabad természet iránt. Ellentétes volt a tiszta festőiségre hivatkozó nyilatkozatokkal, továbbá a művészeti írók által kialakított, általános Nagybánya-képpel: ún. „impresszionizmusukkal” is. Ferenczy Károly, Thorma János, Réti István, Iványi Grünwald Béla, Csók István már müncheni, illetve párizsi tanulmányaik és működésük idején is próbálkoztak vallásos témákkal; a nagybá-

nyai művésztelep alapítása után készült nagyobb méretű, reprezentatív vásznaikon pedig egymás után dolgozták fel a biblikus motívumokat.⁹²

A szakrális tárgykör 1896 után festett darabjait nem szabad a müncheni művészeti eseményektől elszakítva kezelni. A bibliai ábrázolások régi formulái iránt Nagybányán megmutatkozott törekvések ugyanis nem értelmezhetők csupán a hazai fejlődés vagy az ott megszületett irányzat keretei között. München hatása ebben a tekintetben annak ellenére jelentős volt, hogy a „nagybányaiság” egy radikális stílusfordulat ígéretével valóban az akadémiai normarendszertől való elfordulással járt, ahogyan azt Lyka Károly vagy Réti István egész pályafutásuk alatt visszatérően

kifejtik.⁹³ A művészek megnyilatkozásaiból és a kortársak vallomásaiból azonban kiviláglik, hogy többnyire vallásos meggyőződés nélküli, tudatos kapcsolódás volt ez az egyetemes képhagyományhoz, amely mögött tágabb világképük, egzisztenciális kérdéseik is meghúzódtak. Amit Réti István Thorma Jánosnak a Szentírás iránti vonzalmáról írt, az a kolónia többi tagjára is igaz volt: „festői erőt, mély emberi tartalmat, az elbeszélés és a jellemzés világosságát”⁹⁴ egyszerre keresték benne. Ezen túl azonban a szakrális helyszíneket és történeteket az újonnan felfedezett magyar tájba transzponálták s a természetes fény atmoszferikus hatásaival itatták át. A szekularizált narratíva így egyfelől természeti stúdiummá, új festői kísérletek terepévé vált, másfelől pedig személyessé – ami képeiknek egyúttal a látvány mögött megbújó, szimbolikus karaktert kölcsönzött.

A kietlen-kopár folyópartra lokalizált *Józsefet eladják testvérei* című jelenetével Ferenczy Károly 1900-ban készült el (III/357. kép). „A nagybányai lapály a köves medrű, kanyargó Zazarral, a kék hegyekkel szegett látóhatár monumentális sivársága biblikus messzeségek hangulatát kelti föl képzeletében, miként ha az emberiség emlékeznék álmodozva gyermekkorra rég elfelejtett történeteiről. Renaissance falfestmények tónusa, epikus nyugalma ömlik el a nemes kompozíción, amelynek tömegreliefjét, előkelő szín- és folthatását a természeti látvány meggyőző igazságával egyesíti” – vall a képről Réti István.⁹⁵

A kompozíció középpontjában a ruháitól félig megfosztott, „fogoly madárként vergődő”⁹⁶ József áll, ágyéka fölött még ott csillámlanak gazdag öltözetének foszlányai. Körülötte a testvérek, akik, mintha nem is egy családba tartozóak lennének, napsütötte, kidolgozott testükkel s egyszínű burnuszaikban rezzenéstelen arccal figyelik, hogy testvérük „vételárát” hogyan fizeti ki az előtérben álló, sárga kaftános kereskedő. A jelenetből csak József tekint ránk figyelő arccal, a képből kipillantó művészképmások régi formulája szerint; Valér nevű, tizenöt éves fia képében maga a művész.

A kompozíció első, szó szerinti jelentésszintje az az ótestamentumi történet, amely szerint Jákobnak Ráheldől született két, legkisebb és legkedvesebb gyermekének egyikét, Józsefet álmolátó képessége és cifra ruhája miatti haragjukban halálra szánják irigy testvérei, s végül húsz ezüstpénzért eladják egy kánaáni karavánnak (1Móz 33,19). Második olvasatában a történet árulásról, vérviszályról, meghasonlásról, vagyis a bűnről szól. Általánosabb értelmére pedig a kép szokatlanul nagy mérete, gondosan mérlegelt kompozíciómódja, leginkább mégis az alakok időtlen, mozdulatlan jellege figyelmeztet. A képen ugyanis alig van valami eseményyszerű, mintha a festő nem a hajdani bibliai jelenetet szeretne volna elénk idézni, hanem annak jelenbe áttett paraboláját. Malonyay Dezső ráérzett Ferenczy művészetének erre az antihistorikus jellegére, mikor így fogalmazott: „Felfogásában a kép nem szigorúan historikus, még sincs benne semmi zsányszerű. Az emberek cselekvésében, mozdulatukban valami félelmesen végzetszerűt látunk. Mintha nem is a saját akaratukból cselekednének [...] E biblikus érzést tetézi a vonalak és színfoltok egyszerűsége. Érezzük: e végzetes hely, ez a síkság mindig ilyen kopár volt, az a kék eget tükröző víz nem az élő víz [...] de a Holt tengerhez hasonló. Sohasem változó, halálosan kék és nyugodt, misztikusan mély.”⁹⁷ Ferenczy mitikus helyszíne a kimeríthetetlen emberi emlékezet szimbóluma; ahogyan e Biblia-hordozta, örök motívumra épülnek majd Thomas Mann kezdő sorai is a világirodalom nagy tetralógiájában: „Mélységes mély a múltnak kútja. Ne mondjuk inkább feneketlennek? Feneketlennek még akkor is és talán éppen akkor, ha kizárólag és egyedül az ember az, akinek múltjáról kérdés és szó esik [...] minél messzebbre hatolunk s tapogatózunk a múlt alvilágába, az emberinek, történetének, művelődésének kezdeti alapjai tökéletesen megmérhetetlennek bizonyulnak, s mérőnunk elől, bármily kalandos távolságokba gombolyítjuk alá zsinégét, mindig újra és tovább húzódnak vissza a feneketlenségbe.”⁹⁸



III/357 ■ Ferenczy Károly: *Józsefet eladják testvérei*, 1900

Ferenczy gyermekeinek köszönhetően a nagy vászon keletkezési körülményeiről is tudunk. Az emlékezések szerint apjuk „a naturalista eljárásnak megfelelően” valós, beállított jelenetet örökített meg a Zazar partján. A szükséges kellékeket egy bérelt, vásári fabódében tartották, a modellek pedig helybéli cigányok voltak.”⁹⁹

Ferenczy József-kompozíciója az egyén és a közösség meghasonlását, az individuum magányosságát: a művészsors példázatát tárja elénk a múltból a jelenbe áthozott érvénnyel. Az arisztokratikus kifinomultság és a „faragatlanság” lélekrajzi típusainak a képen ábrázolt ellentéte szoros kapcsolatban állhat a festőnek Valér fia által jól jellemzett esztétizmusával; azokkal az élet- és művészeti elvekkel, melyeket Ferenczy

többek között Joris-Karl Huysmans műveiből is ismerhetett. Hathatott rá Henry Bergson intuícióelmélete is, s a nyomában fellépő újidealistáké, akik elszakadást hirdettek a szociálisan elkötelezett naturalizmus elveitől, és azokkal szemben egy pozitív metafizikát állítottak: a mélyebb valóság csakis művészi képességgel lehetséges megismerését.

A festmény utótörténetéből kiderül, hogy jelentőségéhez már bemutatásakor sem fért kétség: a kritikák elismerően szóltak róla, s a nagybányai festő barátok – akkor sikertelenül – szorgalmazták, hogy közgyűjteménybe kerüljön. Egykori szépségét emelhette a valószínűleg még Nagybányán készült, edikulás, eredeti kerete, amely a Műcsarnok 1900. évi téli kiállításán még látható volt.

■ TÁJMISZTIKA, NOCTURNE AZ 1890-ES ÉVEKBEN

*„Ügyszólván magát adja vissza
minden alkotásában...”³*

Az 1890-es évtized egyik meghatározó irányzata az 1880-as években Franciaországból és Németországból kiinduló, az 1910-es évek végéig hangsúlyosan érvényesülő szimbolizmus volt. Teljes spektrumát nehéz meghatározni, mert számos helyen összemósódik más művészeti tendenciákkal, s nehezen szétszalazható kapcsolat fűzi a korábbi idealista – romantikában gyökerező – művészeti jelenségekhez, illetve az utána és részben belőle következő avantgárd irányzatokhoz is.

A 19. század utolsó harmadától az ismert világ korszakos jelentőségű változásai – új természet-tudományos rendszerek, mint Darwin evolúcióelmélete, a mikroorganizmusok felfedezése Robert Kochnak köszönhetően vagy Lord Kelvin új következtetései az univerzum természetéről és lehetséges végéről, a társadalmi változások, amelyeket a robbanásszerű ipari fejlődés okozott, az erősödő szociális mozgalmak, Freud tudatalattival kapcsolatos kutatásai és a pszichoanalízis nyomasztó tudományos következtetései – elbizonytalanították, szorongással töltötték el a múlt századvég emberét. Az 1870-es évektől a keresztény vallás és az egyház helyzete is megrendült, s a spirituális bázisát veszített társadalom egy része más, távoli vallásokat, transzcendens fogódzókat keresett, miközben lassan az új alapokra helyezett vallásosság is megújult. Az erősödő lelki igényeket kielégítette az az „amalgám”, amely a középkori gnosztikus tanításokból, a keleti filozófiákból – elsősorban a buddhizmusból és a hinduizmusból –, a teozófiából, valamint a rózsakeresztes mozgalomból állt össze, és amely módszert kínált a világ spirituális egységének helyreállításához.

A realizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus művészi eszközei képesek voltak a látható világ, a modern élet külsőségeinek megragadására, ám azok, akiknek ez nem volt elegendő, az immár megismerhetetlennek bizonyult világ szemnek láthatatlan, ám mégis létező lényegét szerették volna formába önteni. Ezeket a törekvéseket fogta egybe a

szimbolizmus fogalmával jellemzett irányzat, amely az 1890-es években valamennyi művészeti területen (képzőművészet, irodalom, zene, fotográfia) jelentkezett, mondhatni, egységes művészetfilozófiai rendszert alkotva. A közös gondolati alapok azonban – a látható világon túli igazságok, a világot alkotó Eszme közvetítése, a lélek mélyén rejtőző titkok feltárása, mi több, az élet értelmének vagy valódi „jelentésének” felfejtése – nagyon eltérő formát öltettek. A létezés nagy kérdéseit feszegető (a jó és a rossz küzdelme, a bűn és az erény, a férfi és a nő viszonya, a tudattalan mélységei) „antikizáló” szimbolizmus mellett erőteljesen jelen volt – különösen francia és belga területen – a francia irodalmi szimbolizmusban gyökerező irányzat, amely nehezebben felfejthető, szubtilis jelrendszerrel élt. Kulcsfogalmak az álom, a sugalmazás, a homály, amelyek alkalmazásával a látszólag „ártatlan”, hétköznapiak tűnő tárgyak (portré, szobabelső, tájkép) mögöttes tartalmakat, rejtett jelentést kapnak, a figyelmes és elhivatott szemlélő számára mélyebb igazságokat közvetítenek. Mallarmé híres formulája szerint: „Nem a dolgot magát kell megfesteni, hanem a hatást, amelyet kelt.” E művek értelmezése aktív nézői részvételt kíván: a képeken megjelenő „jeleket” a befogadó asszociatív módon, saját szubjektumán keresztül értelmezi.

Az 1880-as évektől jó három évtizedig készült tájképek szimbolista értelmezése viszonylag új fejlemény. Korábban inkább a figurális ábrázolásokat tekintették e törekvés fő megjelenési területének, ám a figyelem egyre inkább a tájképek felé fordult, mint sajátos hangulatok, érzések, spirituális, misztikus, transzcendens jelentések hordozóihoz.¹⁰⁸ Noha a szimbolizmus fogalmát csak 1886 után kezdték használni, az idealizmuson alapuló, a szubjektumot középpontba helyező gondolkodás- és alkotásmód gyökerei korábbra, a romantikáig nyúlnak vissza. A tájkép szimbolista felfogása így kapcsolódott a romantika idealista tájképfestési hagyományához. A romantikus tájképfestő számára a táj nem a nézőjétől függetlenül létező, hanem olyan látvány, amelyben a néző/művész saját lelkiállapotára ismer, amelyet szemlélve egynek érezheti magát a természettel, és általa értelmet adhat saját létezésének. A természetben és szimbólumaiban az isteni jelenlét

mutatkozik meg (Caspar David Friedrich vagy Joseph Mallord William Turner).

A szimbolista tájkép továbbmegy ennél: a táj egészen a festő szubjektumán átszűrve jelenik meg; a természet a művész reflexiója, belső énjének kivetülése.¹⁰⁹ A tájképfestés felértékelődéséhez nagyban hozzájárult Baudelaire szenvedélyes állásfoglalása, amelyet az 1846-os és 1859-es Salon kritikáiban fejtett ki. „A fák, hegyek, vizek és házak bizonyos együttese, amit tájképnek hívunk, nem önmagában szép, hanem én varázsolom széppé azzal, hogy hozzáteszem saját ideámat vagy érzésemet” – írta 1859-ben. Baudelaire nyomán Whistler is amellett érvelt, hogy a természet csak a művész szubjektumán keresztül nyer művészi, magasabb rendű formát. A szimbolista tájkép megértéséhez nélkülözhetetlen

az irányzat egyik programverse, Baudelaire 1857-ben írt *Kapcsolatok* (*Correspondances*) című műve, amely a természet – a világ – értelmezéséhez adott támpontokat és jelölt ki néhány vezéreszmét. Ezek szerint a természet transzcendens, szakrális tartalmak hordozója, szimbólumok útján „kommunikál” a figyelmes szemlélővel, akinek az érzékeléshez az összes érzékére (sens) szüksége van, minthogy ezek együtt hatnak rá (szinesztézia).

A szimbolista tájkép valójában metafora: a természet vagy a városrészlet szemlélésében elmélyedve az időleges révén feltárul az örök, a látható révén a láthatatlan. A tájban rejtőző misztikus, titkos értelem megjelenítéséhez szinte önként kínálkoztak az atmoszferikus jelenségek, az alkony és a hajnal, az éjszaka és a fény misztikuma.

III/358 ■ Olgyai Viktor: *Este a tanyán*, 1900 körül



1902-ben a *Művészet* hasábjain megjelent Dr. Olgyai Bertalannak, a festő és grafikus Olgyai Viktor bátyjának egy tanulmánya, amelyben a tájképfestés eme újabb fordulatát ismertette – nyilván nem függetlenül öccse befolyásától. „Bővebb vizsgálat után arra az eredményre kell jutnunk, hogy a színárnyalatban keresendő a hangulatnak, mint a kedély harmonikus zenéjének a fő forrása s hogy a színárnyalat akkor hat a legnagyobb fokban a kedélyünkre, ha valami nagyobb mértékű atmoszférikus változás átalakítja. Ide tartoznak a felhőzet sajátosabb jelenségei, az eső, a köd, a vihar, a hajnal és reggeli szürkület, az esti félhomály, a holdvilág stb. tüneményei. Innen magyarázható azon körülmény is, hogy a modern tájképfestők a ritkábban előforduló fénytüneményeket is előszeretettel tanulmányozzák,

sőt még ezeket is a színárnyalatban fokozzák, hogy annál szuggesztívebb módon, mintegy egy csapással férközthessenek a lelkünkhöz” – írja.

A szimbolizmusnak ugyan nem voltak határozott formai jellegzetességei, sem egységes stílusa, ám a tájképek megformálásában mégis érzékelhetőek bizonyos közös vonások: a realiztikus ábrázolásmódtól való elszakadás, a festői eszközök jelentős leegyszerűsítése, a hagyományos perspektíva elhagyása, a képtér kétdimenzióssá apasztása, a természeti elemek (köd, pára, alkony, fény) fokozott használata a víziószerű hatás érdekében, valamint az erőteljes és hangsúlyos színhasználat.

A magyar művészek között a természet transzcendens felfogása talán legerőteljesebben Mednyánszky László tájképein mutatható ki. Naplói-

III/359 ■ Rippl-Rónai József: *Park éjjel*, 1892–1895



ban ő több ízben utalt a természetben kifejeződő „Stimmungra”, és már 1880-ban kijelentette, hogy a tájban „bizonyos színvegyületeket és hangulatokat” keres.³ Az 1880-as évektől kezdve festett olyan tájképeket, amelyeken a motívumok összessége túlmutat a Stimmungsimpressionismus vagy a barbizoni paysage intime célkitűzésein, ahol is a fény, az aranyló nap, a kopár ágak rajzolata szubjektív, sajátos tartalommal telítik a képi látványt (*Tél*, 1888 körül, *Piros kendős asszony havas híddal*, 1880-as évek első fele). Mednyánszky 1889 körül, második franciaországi tartózkodása alatt ismerkedett meg – a magyar festők közül elsőként – a buddhizmussal, a teozófiával és a rózsakeresztes mozgalommal, vagyis a szimbolizmus spirituális „háttérországával”. E filozófiák beépültek sajátos világképébe,

továbbformálva eredendő társadalmi érzékenységet, „szeretettelozófiáját”, de tájképszemléletét is. Az 1890-es években festett tájképei egyenesen beilleszthetők a szimbolista-spirituális tartalmú „kontemplatív” alkotások körébe, amelyeken nem szerepelnek emberek, így a természet vagy városi részlet maga válik a kompozíció főszereplőjévé (*Szürküllet*, 1895–1900; *Tájkép lovassal*, 1895–1900; *Lankás Mocsaras alföldi táj*, 1898 körül; *Latyakos út Őszi mező alkonyatkor*, 1890-es évek; *Tél az erdőn*, 1890-es évek második fele; *Alkony*, 1897–1898). A tájak emberi jelenléttől mentes „üressége”, a narratív elem teljes hiánya, a természet egyeduralkodó volta szemlélődésre, elmélyedésre készítet, amely a misztikus élmény első lépése. Azt, hogy e kontemplatív tájképek értelmezés után kiáltanak,

III/360 ■ Rippl-Rónai József: *A tőketerebesi kastély éjjele*, 1900



ám „jelentésük” megfoghatatlan, a kortárs kritika is érzékelte. Nyitrai József így írt a festő *Alkony* című képéről: „Csakhogy nem alkony, mint ahogy ő maga sem érzi annak. [...] Ez a néma magány, ez a sejtelmeket keltő látvány egy húrt megrezegtetett az ő borrongó lelkében, gondolatokat támasztott benne, s ő a vásznon külső kifejezést adott... minek? Ki tudná megmondani.” E képek sorozatokat, utóbb kép-típust alkotnak az életműben.¹¹⁸ Mint Mednyánszky írta: „Az egyes kép vagy megjelenés nem adhat oly hangulatot és nem tartalmazhat annyi gondolat-sorozat, sem annyi szuggerátort, mint egy képsorozat, mely minden esetre érthetőbben fejezheti ki a legfinomabb érzéseket, úgy, mint a legkomplikáltabbakat is.”¹¹⁹ Mednyánszky 1890-es évekbeli tájképfestői teljesítményét nekrológjában Pekár Gyula egyértelműen a „baudelaire-i paysage” megfestésére való törekvésként értékelte.

Mednyánszky tájszemlélete nagyban hatott Olgyai Viktorra, aki a nagyőri kastélyban Mednyánszky környezetében ismerkedett meg a teozófia és buddhizmus eszméivel. Olgyai is sorozatban gon-

dolkodott, 1893-tól rézkarcokon örökítette meg a téli felvidéki erdő képeit. Tájképeinek motívumain jobban érezhető a teozófia jelenléte, mint Mednyánszkyénál. Kompozícióin Olgyai következetesen alkalmazta a jeleket: a fatörzsek mintegy összeköttetést képeznek ég és föld között, a folyókanyarulat vagy út átvezet az életen és egyben a „jelképek erdején”; misztikus fény járja át a természetet, sugarasan elővilágítva a fák törzsei között. Hasonló elemek jelennek meg nagy méretű, 1900 körül készült festményén (*Este a tanyán*, III/358. kép), ahol kevés eszközzel, visszafogott kékes-barnás színvilággal tűnik fel az alkonyati erdőszélen megbújó kis tanya. A már sötétbe burkolózó házacska felett magasba törő nyárfasor rajzolódik az alkonyi égboltra, az égi szférával összekötve a földet. A lenyugvó nap utolsó fénye megnyugtatóan tükröződik az ablakban világító meleg, narancsos fényben. Olgyai együtt alkalmazza itt a természetes és a mesterséges fényt – ez a kettősség majd Csontváry éjszakai képein talál igazi jelentésre, a fénymisztika további kiterjesztésével.

III/361 ■ Munkácsy Mihály: *A monceau-i park este*, 1897



Az éjszaka a művészetnek nagy hagyományú metaforája, amely egyben festői kihívást is jelent: a sötétség és a fény ellentétének ábrázolása egyszerre tartalmi és formai feladat. Az 1890-es évek egyik népszerű műfaja a „nocturne”, az éjszakai városkép. Nemcsak festők, hanem fotográfusok is megörökítették a villanylámpáktól világított éjszakai várost, amely sokrétű szimbolikát kínált. A nocturne műfaját Whistler „találta fel” és tette népszerűvé a kontinensen. Az 1860-as, 1870-es évektől festette a londoni Temze-part alkonyi, éjjeli és hajnali képét, amelynek témáját a zenéből kölcsönözve színharmóniákként és szimfóniákként határozta meg, és Chopin után nocturne-nek nevezte őket. Whistler Turner akvarelljeitől és Baudelaire írásaitól inspirálva, valamint a japán metszetek formai tanulságait felhasználva, költői képekben ábrázolta a modern nagyvárost. A megváltozott fényviszonyok hatását a *Ten O’Clock* leghíresebb passzusában így írta le: „mikor az est költészettel takarja a folyam partját, mint egy fátyollal és a magas kéményekből campanilek lesznek és a raktárakból paloták az éjszakában és az egész város úszik a légben és tündérvilág van előttünk [...] a természet, mely ezegyszer tiszta hangon énekel, bájos dalát egyedül a művésznek éneklí, aki fia és mestere – fia, mivelhogy szereti őt, mestere, mivelhogy megérti”.³

Whistler 1892-ben költözött Londonból Párizsba, abban az évben a Société Nationale des Beaux-Arts kiállításán négy műve szerepelt: egy portré és három tájkép, köztük a híres *Szürke és ezüst nocturne – Bognor* (Nocturne en bleu et argent, Bognor, 1871–1876). Ugyanezen a kiállításon Rippl-Rónai is szerepelt egy női portréval, így bizonyos, hogy látta Whistler e fő művét. *Park éjjel* című (III/359. kép) saját festménye (1892–1895) keletkezésénél számolhatunk Whistler közvetlen hatásával. Nocturne-jein az amerikai festő is szívesen használta a kék árnyalait (például *Nocturne en bleu et argent*, 1875–1880), amely Rippl-Rónai képén is dominál. Goethe szintana nyomán a kék színnek a teozófia speciális jelleget tulajdonított: a kék a sötétséget rejtí magában, vonzza a szemet, ám elidegenít, negatív energiát közvetít, elbizonytalanít. Noha Rippl-Rónai esetében teozófiáról nemigen beszélhetünk, a hangsúlyos kék szín hasz-

nálata mégis hasonló hatást kelt. A kísértet járta park, a bizonytalanul égbe nyúló fatörzsek, a közöttük átsejlő, távoli lámpafény, illetve a fák mellett álló, magányos lámpa erősebb fénye nem hívogat beljebb, inkább megtorpanásra késztet, és minden poézise mellett homályos szorongással tölt el, amelyet csak fokoz a pasztell technika. ippl- na- it párizsi karrierje elején foglalkoztatta az éjszaka, a lámpafény ábrázolása. Első kiállításán 1892-ben a kritika beszámolóí szerint fénytánułmánułok, éjszakai képek szerepeltek, például egy grand boulevard és több lámpafény-effektusos kép.¹²⁸ Az 1890-es évek másodík felében készült fekete képeken szintén a sötétség és az abból kivilágító részletek érdekelték (*Körhinta*, 1894 körül, *A Szajna éjjel*, 1898). Rippl-Rónai a parkábrázoláson alkalmazott fénymisztikát még egyszer adaptálta az 1900-ban készült, *A tőketerebesi kastély éjjel* (III/360. kép) című munkáján, ahol a kopár fák között a sötét ég alatt a világító ablakszemeivel hívogató kastély már nem a szorongató, magányos éjszaka képét sugallja, hanem a megérkezés örömet ígéri.

Az 1890-es évek Párizsának művészi színterén Whistler hangsúlyos jelenléte és az éjszakai város izgalmas festői kihívásai Munkácsyt sem hagyták érintetlenül. Az 1880-as években már vászonra vitt olykor erdők mélyén, parkokban pihenő, heverésző hölgyeket (*Pihenés az erdőben*, 1886, *Három hölgy a parkban*, 1886) jellegzetes térszerkesztési elvekkel, vízszintesen kinyúló, a képteret keresztben elvágó, megtört ágak motívumaival. 1897-ben azután ő is megfestette a maga éjszakai parkját *A monceau-i park este*, III/361. kép). Élete utolsó aktív éveiben köztudottan szívesen dolgozott a műterme melletti Parc Monceau-ban, amelynek éjszakai látványát is a korábban megszokott kompozíciós séma szerint alkotta meg. Rippl-Rónai parkjától eltérően a különös fényű alkonyi ég és a sötét fák ellenére a Parc Monceau éjszaka sem fenyegető vagy titokzatos: a lámpafény sétára hív, és a helyszín valóságát annak dísze, a kis bronzszobor is megerősíti. Malonyay Dezső már a bomló elme kivetülésének látta e különös, Munkácsy életművében valóban társtalan művet,¹²⁹ ám az valójában a korszakban divatos nocturne, a századvég kedvelt tájképtípusa.

■ PÁRIZS ÉS BUDAPEST A SZECESSZIÓ HAJNALÁN

A francia orientáció, az 1880-as évektől a 20. század első évtizedébe is átnyúlva, kiemelkedő szerepet játszott a magyar művészetben. Nyitánya, első fejezete az ottani művészeti életbe betagozódott Munkácsy Mihály nevéhez kapcsolható, aki megnyitotta műtermét a tanulni vágyók előtt. Hírneve és segítőkészsége számos fiatalat vonzott nagyszámú megrendelést teljesítő műtermébe. Ösztöndíjat is alapított, melynek segítségével többen kijutottak Párizsba.³

A par excellence Munkácsy-tanítványok, Pataky László, Révész Imre, Bihari Sándor a mester népies zsánerképeinek hagyományát folytatták, mások a szalonzsáner művelői voltak, s a publikum ízlését magas szinten kielégítő műtárgypiac szereplői lettek, akárcsak mesterük. A mindig is elismert, expresszív csendéletek és dekoratív szalonképek mellett Munkácsy megítélését árnyalja, hogy bár elutasította, néhol alkalmazta is az új festés- és szemléletmódot.³ *Virágok áldozata* című vászna (1896) vaskos realizmusa ellenére is sokkal közelebb áll a századvég ofelizmusához, mint például a témát szintén feldolgozó kortárs francia akadémikus festőké³ (III/362. kép). Tájképeit elemezték a barbizoni tájképfestészet vonatkozásában is, melynek egyik kiemelkedő képviselője barátja, Paál László volt.³³

A világhíres magyarok között számon tartott Zichy Mihály, hosszú oroszországi szolgálata után felszabadulva, 1874 és 1879 között szintén Párizsban telepedett le, ahol eszméit monumentális tablóban foglalta össze, s folytatta Gustave Dorééhoz hasonlítható, gazdag illusztrátori tevékenységét. Magyarországon Munkácsy és Zichy hírneve halálukig töretlen maradt; az előbbinek a bibliai témájú kompozíciói inspiráló hatást gyakoroltak Csontváry Koszta Tivadarra is. A kortársak elismerték, sőt csodálták mind Munkácsy, mind Zichy bravúros mesterségbeli tudását, de látványosság- és szenzációszámra menő munkáik témaválasztása, gesztusrendszere az újat kereső fiatalokra már nem gyakorolt hatást. Ezzel magyarázható, hogy sem Zichy, sem Munkácsy körül nem jött létre meghatározó, a jövő művészetét képviselő tanítványi kör. Ennek ellenére különösen Munkácsynak alapozó jelentősé-

ge és példakép értékű szerepe volt a szerény oktatási viszonyok miatt külföldre kényszerülő és még szerényebb lehetőségek között vergődő hazai festészet és grafika kibontakoztatásában. Különösen azért, mert a századvég és a századforduló művészete, bár a szecesszió és a szimbolizmus virágkorának tekintjük, Párizsban és Budapesten még erősen eklektikus összképet mutat. Az akadémiák hegemoniáját meg-ingató realizmus, majd impresszionizmus fellépése ellenére még uralkodnak az akadémizmus mesterei, miközben műveikben az új irányok hatása is felcsillan.³ A század közepétől fellépő újítók, így Édouard Manet kivonulása ellenére a párizsi Salonban való megjelenés a század végén is fontos maradt; Csók Istvánt például történeti festmény alkotására ösztönözte. A jó megélhetést, biztos vevőkört hozó történeti tárgyú, akadémikus kompozíciók és a zsánertémák uralma ellenére a század utolsó harmadában bekövetkező szemléletváltás nem a festőfejedelmek gazdagon berendezett műtermében vagy a tehetős polgárság igényeit kielégítő, a műkereskedelem által mozgatott művészeti piacokon, hanem szerény padlásszobákban, zsúfolt magániskolákban, kis művészkörökben született meg.

Justh Zsigmond 1888-as párizsi naplójában híven rögzítette a századvégi művészet sokszínűségét, s elsőként figyelt fel a dekadencia és a szimbolizmus megjelenésére, Puvis de Chavannes, Gustave Moreau, Odilon Redon művészetére és a kis műtermekben folyó elszánt munkára.³ Justh „a filozofikus nervozus” vonások, a kifinomult szennációk keresőjeként a lelki élet rezdüléseit megörökítő művészeket kedvelte.³ A szalonok sztárjait „vaskalapos akadémikus(oknak)” nevezte, s Munkácsy Mihály művészetét sem értékelte.

A magyar művészek hazai festészeti akadémia híján, magasabb önképzés céljából többnyire a müncheni akadémiára jártak, s ezen nem sokat változtatott az 1883-ban létrehozott, Benczúr Gyula vezette mesteriskola sem.³ A bajor főváros jelentős nemzetközi művészeti centrum volt és maradt még egy ideig, ahol a magyarok otthonosan érezték magukat, betagozódtak a művészeti életbe, így például az akadémia egykori tanítványai közül Liezen-Mayer Sándor 1882-től ott tanított. Létrejöttek magyar festőket vonzó magániskolák is, mint Hollós Si-

moné. A magyarok a korszak új festészeti irányait a müncheni Glaspalast kiállításain ismerték meg, mint a példaképükké vált Jules Bastien-Lepage és Pascal-Adolphe-Jean Dagnan-Bouveret naturalista műveit, s hatásuk alatt indultak el Párizsba. A század kilencvenes éveitől pedig már szinte kötelezővé, kihagyhatatlanná vált a párizsi tanulmányút.

A magyar művészek Münchenből Párizsba vándorlása 1887-ben Rippl-Rónai, Ferenczy Károly, Iványi Grünwald Béla, majd 1888-ban Csók István utazásával kezdődött meg. A francia fővárosba érkezve Ferenczy, Iványi Grünwald és Csók a Rodolphe Julian festő alapította akadémiára iratkoztak be.¹³⁸ Az École des Beaux-Arts szigorú felvételi rendjével szemben a Julian Akadémia, melyet a kül-

földi művészek és a nők is szabadon látogathattak, a fenténél liberálisabb elvekre épült.¹³⁹ Az oktatás alapja itt is az aktrajzolás és a kompozíció klasszikus szabályainak elsajátítása volt, s ugyanazok a professzorok – Jules Lefebvre, Gustave Boulanger, William-Adolphe Bouguereau és Jean-Paul Laurens – tanítottak, mint az École des Beaux-Arts-on, de itt nagyobb teret engedtek a tanulók ízlésének, egyéniségének. Ez a szabadság volt az, amely az első világháborúig ide s más hasonló párizsi magániskolákba vonzotta a festőnövendékeket a világ minden tájáról, így Magyarországról is.

A későbbi nagybányai mesterek közül Réti István és Thorma János az 1890-es években többször is kiutazott Párizsba. Mindketten beiratkoztak a Julian

/3 ■ Munkácsy Mihály: *Virágok áldozata*, 1896





III/363 ■ Ferenczy Károly: *Daphnis és Chloé. I.*
 Illusztráció Kiss József verséhez, 1896

Akadémiára. A kötetlenebb francia oktatás példája inspirálta a magyar festészet új irányát megalapozó nagybányai szabadiskola létrehozatalát, sőt működését is.

Nem csak a később Nagybányán dolgozók keresték fel a Juliant. A tanulók listáján 1896–1897-ben Hegedűs László nevével találkozunk, 1891 és 1894 között pedig a Rippl-Rónaihoz hasonlóan több évig Franciaországban dolgozó s a francia művészeti életbe hozzá hasonlóan beilleszkedő Kunffy (Kunfy) Lajoséval. 1889 és 1890 között itt tanult Vaszary János, majd az avantgárd nemzedék későbbi vezére, Kernstok Károly is.

A Julian Akadémiával kapcsolatban általában csak az újjító művészek nevét emlegetik, pedig ahogy tanárainak, úgy diákjainak nagy része is a hagyományörzők közé tartozott: például Deák-Ébner Lajos is látogatta. A párizsi szabadiskolák népszerűsége az 1900-as évek elején sem csökkent, Czóbel Bélától és Galimberti Sándortól Egry Józsefig számos magyar festőt vonzott az iskolák hírneve és viszonylagos olcsósága.

Jóllehet már az első nemzedék számára is világos volt, hogy a Julian Akadémia tanítási módszere hagyományos, s az új irányokat nem itt kell keresniük, hanem a galériákban és a független szalonokban, sokan itt maradtak, vagy a hozzá hasonló intézményeket, például az Académie Colarossit választották. A hagyományt követő, de jól képzett tanárok instrukciója mégis sokat számított. Ferenczy Valér szerint édesapja Tony Robert-Fleury tanácsára kezdett

el széles, nagy ecsettel festeni, s ehhez a módszerhez a későbbiekben is hű maradt.³

Társaitól is tanultak, akik magukkal hozták hazájuk tradícióit, például a Párizsban ekkor már jól ismert és kedvelt preraffaeliták elveit és a szecesszió különböző, helyi változatainak ismeretét. Ilyen közvetítő volt Rippl-Rónai számára skót barátja, James Pitcairn Knowles és az angol–amerikai Percyval Tudor-Hart, aki a gödöllői iskolát alapító Nagy Sándorhoz és Körösfői-Kriesch Aladárhoz csatlakozott egy időre.

A párizsi tapasztalatok a Münchenbe visszatérő, majd Nagybányán letelepülő festők számára egyértelműen fordulatot jelentettek; erősítették őket mind az akadémikus elvektől, mind a naturalizmustól való elszakadásban. Ezzel szemben kevésbé ismert, hogy milyen jelentős hatást gyakorolt rájuk a francia szimbolista mozgalom. Visszaemlékezéseiben a Csók István következőket írta: „Puvis de Chavannes Pauvre Pêcheurje erősen megingatta Bastien-Lepage absolut tekintélyét.” Ferenczy Károly bibliai témájú képeinek születésébe feltételezhetően Puvis de Chavannes hatása is belejátszott, például az *Ábrahám áldozata* vázlatán (1901), valamint Bródy Sándor *Az ezüst kecske* című (1898) kötetéhez készült illusztrációján (*A jövődő*). Ferenczynek a szintézis fontosságát hangsúlyozó elméletében is tetten érhető a szimbolisták hatása. Ferenczy ismerte Joséphin (Sâr) Péladan rózsakeresztes mozgalmát is, tagjai jórészt Puvis de Chavannes és Gustave Moreau tanítványai közé tartoztak. 1899-ben festett *Gömöry Olivér*-portréja a szimbolista portrétípus minden jellegzetességét mutatja.

Az 1887 és 1889 között Párizsban tartózkodó magyarok még nem találkozhattak a francia szecesszió kiemelkedő festőinek, a későbbi Nabiknak a műveivel, akik ekkoriban, 1888-ban kötöttek barátságot a Julian Akadémián. Többször is felvetődött a kérdés, hogy miért nem hatott a magyar mesterekre a francia impresszionisták művészete. Bár a párizsi világkiállítás (1889) találkozhattak néhány művükkel, Vaszary János szerint 1899-ben „Manet-ről, Renoirról, Monet-ről a műtermekben nem esett szó”.¹⁴⁸ A Musée du Luxembourgban még nem nyitották meg a múzeum Caillebotte-termét, s Paul Gauguin ekkoriban még a francia művészek közül is kevesen ismerték.¹⁴⁹

A Párizsban, valamint a Münchenben megismert plein air és a szecessziós-szimbolizmus különböző változatai együttesen formálták a Nagybányán kibontakozó, kiindulásában természetelvű iskola karakterét. A letelepedés évében, a *Kiss József költeményei* című kötethez készült illusztrációik erősen szecessziós karakterűek. A szintetizáló erejükkel kiemelkedő rajzok közül a *Daphnis és Chloé* történetéhez készült grafikákon Ferenczy a francia és német mesterek által is kedvelt antik témát dolgozta fel (III/363–364. kép). Iványi Grünwald illusztrációin franciás vonások fedezhetők fel (*De Profundis II.*). Vaszary János 1890-es években készült illusztrációi, ahogy a magyar szecesszió egyik fő művének számít *Aranykor* című festménye (III/375. kép), a német és a francia szecesszió ismeretét, egyéni hangú átfarmálását tükrözik.

Mednyánszky László volt az, aki számos, Párizsban megforduló magyar művész, így Ferenczy Károly, Csók István és Nagy Sándor figyelmét is felhívta a bontakozó szimbolizmus misztikus irányaira. Mednyánszky László meglepő módon több szállal is kötődött a francia festészet úttörőihez. Barbizon nagyjainak nyomát keresve a buddhista tanok iránt szintén érdeklődő Odilon Redonnal is találkozott. Millet és a barbizoni festők inspirációja mellett csavargóképei a klasszikus és roman-

tikus toposzokat („filozófus rongyszedő”) is beépítő Édouard Manet munkáihoz kapcsolhatók. Az *Abszintívó* című (1896 körül) festménye a francia mester *Abszintívójával* (1859) kezdődő témakörbe illeszkedik, amelyet Edgar Degas (*Abszintívó*, 1876), majd Picasso (*Abszintívó*, 1901) is feldolgozott. Karaktereket megragadó, az emberi nyomorúságot átérző látásmódja a téma francia feldolgozóival rokon felfogásról tanúskodik.

A nagybányai mesterekhez hasonlóan Mednyánszky is lelkesedett Pierre Puvis de Chavannes-ért. Egynemű tónus uralja monokróm színvilágú, a tűzvészek és a – Mednyánszky Margit szavai szerint – „veres bükkerdők” emlékét magukba záró tájképeit és például *Csavargók* című portréját (1897 körül) is. *Ülő öregasszony* vagy *Öregasszony karosszékből* című festményét (1881) a monokróm összhatás, az öregasszony testének síkszerűsége az *Öreganyám* című festményével (1894) a Nabi festők körében elismerést arató Rippl-Rónai előfutárává teszi.

Az életművet átfogó, újabb Mednyánszky-kiállítás katalógusában allegorikus-szimbolikus és esoterikus műveinek kutatása is kellő súlyt kapott.³ A festő 1895 körül készült, eddig lappangó szimbolista műveinek előkerülése tovább árnyalta a képet. Dematerializált figurát, szellemalakot látunk

III/364 ■ Ferenczy Károly: *Daphnis és Chloé*. II. Illusztráció Kiss József verséhez, 1896



III/366 ■ Rippl-Rónai József: *Rózsát tartó nő*, 1892–1895



III/367 ■ Rippl-Rónai József: *Vörös ruhás nő*, 1898

III/368 ■ Rippl-Rónai József: *Karcsú nő vázával*, 1894



A *Halál és az új élet allegóriája* és a *Sompolygó halál* című festményein. A víziókon, amelyeket Odilon Redonéval vethetünk össze, az átlépést más dimenzióba fénné válásként fogalmazza meg. Mednyánszky szimbolista tájképeinek egy-egy részletében a fényeknek az impresszionista mestereket is idéző villódzása (*Dunajeci táj*, 1900-as évek eleje) jelzi, hogy művészetébe egyéni módon, de beépült a francia kortársak művészetének ismerete.

A szimbolizmust kísérő misztikus társulások, a rózsakeresztesek, valamint a Párizsban is rendkívül népszerű preraffaeliták a Julian Akadémián 1892-től tanuló Nagy Sándorra gyakorolták a legnagyobb hatást (*Ave Myriam*, 1904). A szecesszióban középpontba kerülő iparművészeti tervezés, az „életre alkalmazható művészet” elvét is Párizsban ismerte meg. Vallásos tárgyú munkái, így a *Mester (Rabbi), hol lakol?* című festménye (1902) Maurice Denis hasonló tárgyú festményeivel (*Apostolok elhívása*, 1906) szemben nem formai újításával tűnik ki; Nagy Sándor a vallásos festészet ismert toposzát tolsztojánus és teozófus eszményeinek megfogalmazására használta.

Az 1890-es években hosszasan Párizsban tartózkodó Rippl-Rónai József volt a legfogékonyabb tanúja és aktív résztvevője a francia szecesszió kibontakozásának. Elsőként szakadt ki a naturalizmus és az akadémizmus vissza-visszatérő hullámaiból, s koncentrált a művészi formára, a kifejezési eszközökben rejlő lehetőségek kibontakoztatására. A téma elsődlegességét vallókkal szemben felismerte az „önmagában és önmagáért nőtt” stílus jelentőségét.

Az új szintetikus látásmód vezette rá a tömörítő fogalmazás fontosságára, az egynemű színsíkok és az erős kontúrvonalak alkalmazására, amely a „fekete korszak” monokróm színvilágú munkáit jellemzi (*Kuglizók, Két gyászruhás nő*, 1892). A franciaországi nemzetközi művészeti élet eseményeit követve fedezte fel az 1892 körül igen népszerű, az angol preraffaeliták és a kortárs francia mesterek festészetéből, valamint a japonizmusból egyaránt merítő James Abbott McNeill Whistler hosszúkás, álló formátumú, színfokozatokra épülő női portréit.¹⁵⁷ Whistler az 1890-es években franciaországi népszerűsége csúcsán állt. A francia állam által 1891-

ben megvásárolt *Elrendezés szürkében és feketében* *Anyám arcképe*, 1871) című festményét a kint tartózkodó magyarok is megcsodálták; hatása még Zádor István 1910-ben készült *Feleségem arcképe* című festményén is érezhető.

Rippl-Rónai kiemelkedő sorozata, a *Kalitkás nő* (1892, III/365. kép), a *Karcsú nő vázával* (1894, III/368. kép) című festménye, valamint hímezése, a *Vörös ruhás nő* (III/367. kép) és annak vázlata, a *Rózsát tartó nő* (1892–1895, III/366. kép) szecessziós toposzt dolgoz fel, a szép tárgyak vagy virágok szemlélésében elmerült nőalakot. Elegáns, sziluetszerű figurái erősen stilizáltak, s teljes egyiséget alkotnak környezetükkel. Ekkor jelentek meg elsősorban grafikáin a Nabikra jellemző, a gondolati és érzelmi kifejezés elmélyítésére szolgáló „kis torzítások”, valamint érzékelhető a kínai ecsetrajzok és a japán fametszetek hatása, mely új kompozíciós formát, szokatlan nézőpontból való ábrázolást és a síkot radikálisan érvényesítő térszerkesztést eredményezett (*Szőnyegszövő nő, Karosszékekben ülő nő*).¹⁵⁸ A *Revue Blanche*-ban megjelent *Olvasó nő* című litográfiáján (1894) a torzító perspektíva és a lámpafény kontrasztjának a kihasználása is a francia mesterek eszköztárának biztos és egyéni alkalmazását mutatja. *Moulin Rouge* című grafikáját (1897) más kortárs francia grafikusokkal, például Eugène Grasset, Louis Anquetin és a japonizáló Toulouse-Lautrec munkáival analóg formai megoldások jellemzik.

Samuel Bingnél jelent meg a „magyar Nabi” *Les Vierges* című kötete (1895), amelyet Knowles *Les Tombeaux* című könyvével együtt adtak ki.¹⁵⁹ A litográfiákhoz Georges Rodenbach belga szimbolista költő fűzött melankolikus hangulatú szöveget. Rippl-Rónai e művében került a legközelebb a Nabik szecessziójához. A sétáló, olvasó szüzek a *Revue Blanche* íróinak és a Nabi festőknek is kedvelt témái voltak. Bevallása szerint a sorozattal a csendes elmélkedés intim hangulatát, a formák és színek tiszta harmóniáját kívánta érzékeltetni. Bár Maurice Denis vallásos témájú műveit idéző kárpittervet is ismerünk tőle, műveinek többsége a mindennapi életből vett témakörökhöz ragaszkodó Pierre Bonnard és különösen Édouard Vuillard intim feldolgozásmódjához áll közel. Portréin és enteriőrjeiben

a mindennapi témát, a látszólagos véletlenszerűséget hozzájuk hasonlóan a kompozíció tudatos építettsége és főként a grafikus elemek egyéni használatát változtatja új minőséggé. Rá is hatott ugyanakkor a korszak szimbolizmus által meghatározott légkörre. Festményein a kortársak a fekete szín használatát már önmagában is szimbolikusnak tartották. Pasztellportréin a homályból felsejlő sápadt arcokban – a „sápadt” a korszak irodalmának egyik leggyakrabban előforduló jelzője volt – misztikus vonásokat fedeztek fel.

Kunffy Lajos festményein is érezhető a szecesszió monokróm színkezelésének a hatása (*Vitatkozó francia papok*, 1899; *Feleségem fiammal*, 1909). Ismerünk tőle karakteresen szecessziós festményt *Feleségem pálmaházban*, 1903) és impresszionista jellegű munkákat is. A franciaországi ismertséget és népszerűséget tekintve Rippl-Rónai mellett ő volt a legsikeresebb. Hasonlóan a Szolnok és Párizs között ingázó táj- és életképfestők munkáihoz, Kunffy hazai tájat és a cigányok keleties, színpompás öltöztetét, életmódját bemutató képei jelentős sikert arattak Párizsban. Közvetítő, kultúrdiplomata munkája is jelentős volt. Harmonikus könnyedséggel építette be festészetébe és grafikájába a Franciaországban megismert új irányokat. Beg Meilben, egy

kis bretagne-i, tengerparti faluban festette egyik legjelentősebb munkáját (*A bretagne-i tengerparton*, [Mendlik Oszkár és neje], 1898). Kunffy erős kontraszthatásra épülő, tiszta színvilágú festménye a Charles Cottet és Lucien Simon vezette Bande noire csoport áhítatos, sokszor komor hangulatú festményeit jellemző témakörbe illeszthető.

Rippl-Rónai jelentős befolyást gyakorolt a fiatalokra, elsők közt Vaszary Jánosra, aki második franciaországi tartózkodása idején kereste fel, s ekkor ismerte meg a Nabi festők munkáit is. Hatásukra fordult figyelme a szecessziós iparművészet, plakát- és könyvborító-tervezés felé. A Párizsban dolgozó vagy ide látogató művészek közül többekre hatott az új francia plakátstílus is, Alfons Mucha például Basch Árpádot inspirálta.

A 19–20. század fordulóján a magyar művészet felzárkózik az európai trendekhez. A szecesszió, ahogy az Osztrák–Magyar Monarchia más országaiban is, ekkortól bontakozott ki teljes spektrumában. Elsőpró sikerének oka abban is kereshető, hogy mint mindenütt, a művészek gyorsan átvették a legzetes stílusjegyeit, s létrehozták a helyi hagyományokhoz igazodó, regionális változatokat; nálunk a népművészeti inspiráció beépítésével született meg a „magyaros szecesszió”.

■ RIPPL-RÓNAI JÓZSEF: KALITKÁS NŐ

A *Kalitkás nő* című festmény nemcsak Rippl-Rónai művészetének új fejezete, hanem a modern magyar művészet nyitányának is tekinthető (III/365. kép). Számos, a kor legújabb szemléletét, festésmódját képviselő művész alkotásával rokon, mégis egyéni, kiküzdött, a kortárs festészet úttörőinek munkáihoz mérhető.

A hosszúkás formátumú festmény szobabelsőt ábrázol, a kékes-zöldes derengő fényben alig kivehető kanapéval és székekkel. Egyedül a karcsú, feketébe hajlóan sötétbarna ruhát viselő nőalak arca és keze, valamint a kezében tartott kalitka világos, színes foltja válik ki a homályból. Bensőséges légkör veszi körül a kecses mozdulattal hátrahajló asszony sziluettjét, aki gyöngéd figye-

lemmel nézi élénksárga madarát. Puhán és titkokat sejtetve bukkan elő a finom arcél, amely Rippl pasztellportréinak könnyed dekorativitását, illanó szépségét előlegezi. A melankolikus, szinte testetlenné hervasztott, sápadt nőalak rokonait a korszak szimbolista festményein találhatjuk meg. A kalitkát tartó, madárszárnyhoz hasonlatos kéz egyéni lelemény, kecsessége japán fametszeteket idéz.³

A nő madárral sokszor ábrázolt zsánertéma. A madár általában a tisztaság, a szüzesség szimbóluma, melyet a biedermeier festőktől a preraffaelitákig többen is megfestettek. Rippl-Rónai művét is az elődöket idéző, intim hangulat jellemzi, ám ő a mélységérzékeltetés, a plasztikus



III/365 ■ Rippl-Rónai József: *Kalitkás nő*, 1892

formák helyett a kép síkjának a hangsúlyozásával a szecesszió új, dekoratív elvét követi. Francia kortársaihoz hasonlóan arra törekedett, hogy a mindennapi élet megfigyeléséből kiindulva, annak motívumaiba saját érzéseit vetítő kompozícióit tömörítse, a lényegre redukálja: „az egyszerűség-keresés [...] magja az én faktúrámnak. Minél kevesebbel minél többet, sokat kifejezni.”

Ezen a festményén Rippl-Rónai már megvalósította az „egységes faktúra”, az „egyenlő módon való festés” technikáját, amely a sötét tónus ellenére dekoratív hatásúvá és egységessé teszi a képet. A világos részek éppoly lágyan, puhán vannak megfestve, mint a sötétségbe burkolt szoba. A felszín egyéni alakítása a festői eredetiség egyik legfontosabb ismérve volt a francia szecesszió legjelentősebb társulását alkotó Nabi művészek számára is. Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Maurice Denis, Paul-Élie Ranson – akikhez később sokszor és joggal hasonlították Rippl-Rónai művészetét – Gauguin cloisonnizmusából kiindulva kontúrokkal körülvett lapos színsíkokra s vibráló felszíni hatásra építették műveiket, míg a társaságukba tartozó Rippl-Rónai művei a faktúra egyneműségével tűnnek ki. A nőalakot körbefogó, szinte áhítatos csend

Maurice Denis-nek a mindennapos cselekedeteket is átnemesítő munkáira emlékeztet, míg a fekete szín uralma és a nőalak eleganciája Whistler portréit idézi, akárcsak a japánosan nyújtott képforma. Ahogy Whistlerre és francia kortársaira, Rippl-Rónaira is jelentős hatást gyakoroltak az angol preraffaeliták és a japán fametszetek.

Lehet azon vitatkozni, hogy közvetett vagy közvetlen határról van-e szó, hogy a Whistler vagy a francia művészek alkotásaiba ekkoriban már beépült japonizáló elemek voltak-e erősebbek, vagy az egymást követő párizsi fametszet-kiállítások nyűgözték-e le, de hatásukkal mindenképp számolni kell. Ami a japános jelleget illeti, abban a *Kalitkás nőt és „rokonait”*, vagyis a *Rózsát tartó nő* (III/366. kép) című festményt és a *Vörös ruhás nő* (III/367. kép) című hímezést a *Karcsú nő vázával* (III/368. kép) kétségtelenül felülmúlja. Ezt Rippl-Rónai Hélène Le Roy d’Etiolles festőnőről készítette, akitől japán rajzait kapta.¹⁶⁸

Rippl-Rónai modernségének kulcsa a festés-mód egyediségében és artisztikumában rejlik; abban a könnyedségben, amellyel mind a szecesszió kortárs francia és angol mestereinek, mind pedig a japán fametszeteknek az inspirációját beolvasztotta művészetébe.

■ LIGETI MIKLÓS: A TUDÁS FÁJA

A 19–20. század fordulóján a köztéri emlékművek tervezésével és kivitelezésével megbízott ismert szobrászoknak, amilyen például Ligeti Miklós volt, kevés idejük és energiájuk maradt arra, hogy saját kedvtelésükből készítsenek műveket. Az így született plasztikák viszont minden szempontból tarka képet mutatnak: a divatos népies zsáner-plasztikák mellett allegorikus nőalakok, mitológiai aktok, történelmi és bibliai figurák, valamint állatszobrok, polgári életképek töltötték meg a kiállítótermeket. Szimbolikus jelenetek, irodalmi alapokon nyugvó drámai szituációk, újszerű, szociális konfliktusokat hordozó csoportkompozí-

ciók megjelenítése jóval kevésbé kötötte le a szobrászok figyelmét, mint a festőkét. Ráadásul hazai hagyományokra sem igen támaszkodhattak, így inkább művészettörténeti, illetve kortárs külföldi előképek szolgáltak inspirációs forrásként.

„Ligeti Miklós [...] ismeretes volt arról – írja Lyka Károly –, hogy buzgó figyelemmel kísérte a művészeti irányok változásait, és nagy kedvvel kóstolgatott belőlük.”¹⁶⁹ Való igaz, a szobrász nem vált egyetlen tematikának vagy stílárus vonulatnak sem kizárólagos képviselőjévé. Néhány, elsősorban tematikai, de stílárus szempontból is összetartozó kisplasztikája a bűn és bűnhődés

kérdéskörét érinti. Ezek az alkotások – amelyek a szobrász személyes gondolatvilágáról is vallanak – beleilleszkednek a korszak aktuális, nemzetközi áramlataiba.

A citoyen morál egyik sarokkövét jelentő és Szókratészra visszavezethető gondolat, „a szép az jó” eróziója a 19. században ment végbe, párhuzamosan a hagyományos keresztény világkép átrendeződésével, illetve a hatalmi elit értékrendjének szekularizációjával. A dogmákkal körülbástyázott keresztény hit már nem az egyetlen, hanem csak az egyik lehetséges utat kínálta kora gyermekének, hogy a kihívásokkal teli miliőben belső egyensúlyát megőrizze. Ebben a szellemi közegben a homo ethicus újradefiniálása, a morális határok új kijelölése a bűn felmutatásához, fogalmának boncolgatásához, egzisztenciálisan pedig a korábbi határok áthágásának kipróbálásához vezetett. A filozófiai megközelítések mellett a művészet is fontos szerepet vállalt magára a régi értékrend lebontásában és az új keresésében. „A bűn és az erény körülményektől függ?” – tette fel a kérdést Byron 1821-ben írt, *Káin* című misztériumjátékában. Hozzá hasonlóan a század művészei új fénytörésben, a keresztény dogmával vitázva tették vizsgálat tárgyává az Ótestamentum különböző történeteit, köztük az első emberpár bűnbeeséséről és ezzel az eredendő bűn megszületéséről szóló, kardinális jelentőségű szakaszt. A század második felében Baudelaire már keserű következtetésre jutott: „Káin faja, romlás, betegség / hajt a hazátlan vég felé.” A számvetést elősegítendő, Európa-szerte előszeretettel nyúltak vissza az e témával korábban foglalkozó olyan művekhez is, mint Milton *Elveszett Paradicsoma* vagy poklával Dante *Isteni Színjátéka*. A Bibliában leírt bűnök ábrázolása hagyományos díszletek között, az eredeti szereplőkkel mind a festészetben, mind a szobrászatban – különösen a francia szobrászatban – egyaránt vissza-visszatérő téma volt. Évák, Ádámok, Ábelek, Káinok jelentek meg a kiállításokon. A művek egy részénél azonban idővel eltűnt a cím mögül az alapvető egzisztenciális kérdés, amely éppúgy csak ürügy-

ként szolgált általános emberi érzelmek – a bánat, a kétségbeesés és a szenvedés – emocionális állapotának feltérképezésére vagy pusztán egy izgalmas pozitúra szobrászi ábrázolására, mint ahogy ez a görög-római mitológiából kölcsönzött figurák vagy jelenetek esetében is történt.

Mindez Ligeti Miklóst is hosszan foglalkoztatta. E témakörhöz köthető műveinek többsége a bibliai bűnbeesés történetének szereplőit mutatja be. A ciklus 1897-ben készült első darabján *Éva* jelenik meg, ezt követi 1898-ban a gyermek *Ádám és Éva*, majd 1899-ben *A tudás fája* (III/369. kép), 1902-ben egy – csak fotóról ismert – *Éva* figura, az 1900-as évek közepén az *Elveszett Paradicsom* első változata, és az 1913-as gyűjteményes kiállításán az azóta elveszett *Sátán* című szobra. A művésznél e gondolat megjelenése kétséget kizáróan a Gárdonyi-féle városligeti *Pokol-körkép* épületének díszítőszobrászati munkáira vezethető vissza.³ A Dante művét alkalmi, vásári látványossággá formáló körkép szobrainak elkészítésekor Ligetit még nem Rodin híres kapujának felfogásmódja inspirálta, hanem a középkori ábrázolási hagyományra visszanyúlva, az alvilág urait kívánta naturalista mezbe öltöztetve megjeleníteni a romantikus pátosszal teli kompozíciókban. Jelentősen eltér tőlük *Éva* című márványaktja, amelynek alapján a későbbi kritikai értékelések Ligetit Rodin hazai követői közé sorolták. A körképszobrokhoz képest jól érzékelhető a nézőpontváltás. Az előbbieken a keresztény világképen belül maradt az ábrázolás, mert a bűnök csúfította gonoszok az egyetemes rossz megnyilatkozásai a jóval és a széppel szemben. A női test minden ideális szépségét felmutató *Éva* azonban már profán nézőpontból szemlélt, az Édenből kitaszított, magára maradt ember, csakúgy, mint a két változatban ismert *Elveszett Paradicsom*, amely a földön, felhúzott térdekkel, összegörnyedve ülő, minden izmát megfeszítő ifjú Ádámot ábrázolja a kiűzetés után. Ligeti a 19. század második felétől gyakori *Ádám és Éva* páros feldolgozásának egy extrém variációját is elkészítette. A piros villanykörte al-



III/369 ■ Ligeti Miklós: *A tudás fája*, 1899

máscskákat termő, bronzból készült Tudás fája alatt kisgyermekként márványba faragott, bájos Ádám és Éva a bűnbeesés előtti, édeni ártatlanság korát idézik fel. A különböző matériák korra jellemző keverésének elterjedt gyakorlata mellett a villanykörte almák ebben az összefüggésben nem egyszerűen szokatlan fényforrások, hanem Lucifernek, a fényhozónak a megtestesülései.

Magát a bűnbeesés pillanatát Ligeti *A tudás fája* című szobron faragta márványba. Az előzmények között találjuk Baudelaire *A sátán litániája* című versét, amelyben a költő szintén megidézi a nevezetes fát. Ligeti művén a fához szorosan hozzátapadó, almát szakító férfi mintha magányosan állna szemben a kísértéssel. A szokásos dramaturgia szereplői közül hiányzik a kígyó és látszólag Éva is. Jobban szemügyre véve a fa szabálytalan, organikus formáját, benne egy telt idomú, táncoló női alak körvonalai sejlenek föl. A nemének általános érvényű megtestesítőjévé emelkedő Ádám racionálisan kidolgozott, ideális anatómiai tökéletessége az érett reneszánsz – különösen Luca Signorelli – csupa izom férfiaktjaival rokon. A női alak látomását rejtő, expresszív mintázott fa szeszélyesen vonagló törzse, dús lombozata szinte magába szippantja a férfifigurát, és minden kétséget kizáróan itt nemcsak erotikus jelenetről, hanem szexuális aktusról van szó. A szobor szinte képletszerűen hívja elő Novalis megállapítását: „A férfi inkább ásványi, a nő inkább vegetatív.” A kor gondolkodásában az emberi és növényi létezés sokszor párhuzamba állították, így nagyon kézenfekvő volt a nő azonosítása az egyik nagyon ősi, szimbolikus jelentésű motívummal, a fával. Számos rokonságot mutató példa közül érdemes megemlíteni Rodinnek az *Éva és a kígyó* című, szintén a szinkretizmus jegyében fogant kisplasztikáját. A közfelfogással ellentétben azonban a francia szobrásznál Éva áll szemben a fa, a kígyó és Ádám jelentéskörét egymásra vetítő, csábító, organikus formációval. A Ligeti szobrán látható „nő és fa” kontaminációban megjelenő táncmozdulatnak világosan értelmezhető változata Faragó Géza

1906-os, *Modern nimfák* című, dekoratív ritmussú kartáncábrázolása. A rajzon a nők vállalai és csipői ellentétes irányba fordulnak, és a testhez simuló ruha, a fodros ruhaujj, a feltűzött hajkorona megmintázása hasonló Ligeti figurájához. Feltehetően mindketten ugyanabból a korabeli táncból – talán a boleróból – meríthették a motívumot.¹⁷⁸

A korszak a táncművészetben is jelentős változásokat hozott. A kötött táncokkal és a klaszikus balettel szemben született meg Loie Fuller kötetlen, természeti elemekkel extatikusan azonosuló, spirituális művészete, amely önálló tematikává vált a képzőművészetben.¹⁷⁹ Emellett megjelent a szórakoztató tánc új formája, a revütánc, amely elsősorban az érzéki élvezetek iránti vágy felszításának eszköze lett. A táncművészet differenciálódásával összhangban a megszaporodó képzőművészeti ábrázolások is sokféle jelentést kölcsönöztek a táncnak. A ligetben táncoló nimfák vagy tündérek rejtélyes, önkívületben megélt harmóniák hordozói, míg a középkori dance macabre ábrázolások leszármazottain a tánc a bűnre csábítás eszköze és a végzetessé váló, bűnös extázis megjelenítője. Ligeti, akinek kontaminált figurája az új táncok közül egy kommersz változatot idéz fel, ugyanezt a jelentést közvetíti: a nő a bűnös tudás, a beavatás kapuja; a vegetatív, ösztönös lét legyőzi a racionalitást.

A *Pokol-körkép* kínoztól jajgató kárhozottjai még a bűnhődés exteriorizált felfogásának ábrázolásáról vallanak, *A tudás fája* című művében azonban Ligeti közel került a bűn és bűnhődés kérdéskörének lélektanilag modernebb, interiorizált értékeken nyugvó megközelítéséhez. A korszakban széles körben elterjedt gondolati-fogalmi motívumok szimbiotikusan mintázott formái által – pár más műve mellett – Ligeti itt jutott legközelebb a szimbolizmushoz. Ő, valamint a baráti köréhez tartozó Vaszary János és Hegedűs László a 19. század utolsó évtizedének végén a szimbolizmusnak olyan, kevésbé spiritualizált, testesebb megközelítésére tettek kísérletet, amely a különbözőképpen idealizált figurákat naturalista részletezéssel közelítette meg.

■ LIGETI MIKLÓS: RIPPL-RÓNAI JÓZSEF PORTRÉJA

A budapesti Városliget Anonymus-szobrának (1903) alkotójaként ismert Ligeti Miklós Stróbl Alajosnál töltötte inaséveit, majd Mátrai Lajos György és Loránfi Antal tanítványaként kezdte magasabb művészeti tanulmányait az Országos Magyar Királyi Iparművészeti Iskolában. Bár keramikusi tevékenysége egész pályafutását végigkísérte, mégsem lett iparművész, mivel figyelmet keltő mintázókészségének továbbfejlesztését a kultuszminisztérium szobrászati ösztöndíjjal támogatta. A korszak több más magyar szobrászához hasonlóan így jutott el a bécsi akadémiára, ahol a historizmuson belül korszerűbb szemléletet képviselő Edmund Hellmer kurzusait látogatta. Hazatérve az Országos Magyar Királyi Mintarajztanodában ismételten Stróbl volt a mestere.

III/370 ■ Ligeti Miklós: *Rákászfű*, 1893



A pillanatot érzékenyen megragadó, 1893-ban mintázott, akadémikus zsánere, a *Rákászfű* Nadányi-díjat nyert (III/370. kép). A díj és az Eötvös Loránd által nyújtott művészeti ösztöndíj együttesen biztosította a fiatal művész több hónapos párizsi tanulmányútját 1894-ben.¹⁸⁰

»Páris« – ez volt minden fiatal művésznek vágy álma, és joggal – írja később emlékezéseiben. – Bátran állítom, hogy az 1890-es évek voltak a modern művészet és a francia művészet legnagyobb kora.¹⁸¹ Ligeti Miklós is beiratkozott a Julian Akadémia kurzusaira. Az akadémizmust könnyed eleganciával párosító szobrász, Denys Pierre Puech lett a mestere, akinek hatása korai arcképein és néhány későbbi kompozícióján is felismerhető. Sok pályatársához hasonlóan a tanulmányoknál is mélyebb benyomást gyakoroltak a fiatal szobrászra a kortárs művészetnek szentelt Luxembourg Múzeum 1893-ban újjárendezett kiállításai, valamint Auguste Rodin művészete. Párizsi tartózkodása alatt valószínűleg fel is kereste a francia szobrász műtermét. Emlékezései szerint a kortárs magyar művészek közül vele egy időben volt a francia fővárosban Rippl-Rónai József, Karlovsky Bertalan, Vaszary János, Markó Ernő, Koroknyai Ottó, Horthy Béla, Szikszay Ferencz, Nagy Zsigmond.¹⁸² Közülük Horthy Béláról portrédomborművet,¹⁸³ Markó Ernőről büsztöt¹⁸⁴ készített még Párizsban. Utóbbi – a szobor felirata szerint – a „Parisi víg napok emlékére” született.

1895-ben Franciaországból hazatérve Ligeti a Várkert-bazárban kapott műtermet, amelyet egy időre megosztott Vaszary Jánossal. 1900-as hazatelepedése után Rippl-Rónai József szintén hosszabb időt töltött a szobrász műtermében.¹⁸⁵

Míg a 19. század első felében a festett arckép is ünnepszámba ment Magyarországon, addig a század utolsó évtizedeiben, szinte a szobrászok számának növekedésével egyenes arányban nőtt a tehetséges körében a szoborportré iránti igény. Ligeti Miklós – Zala György és a szintén nagyszámú portrét alkotó Stróbl Alajos, illetve a vele



III/371 ■ Ligeti Miklós: *Rippl-Rónai József*, 1900–1901

egykorú Telcs Ede mellett – a 19. és 20. század fordulójának legjelentősebb portretistái közé emelkedett. Nemcsak kitűnő karakterizáló képessége miatt kedvelték, hanem gyorsasága is legendássá vált. Munkamódszerei közé tartozott, hogy mintázás közben beszélgetett a modellt ülő személyekkel. Megfigyelte arcizmuk játékát, amely által nemcsak a személy pillanatnyi pszichikai állapota, hanem lelkének mélyebb rétegei is megmutatkoztak a művész számára. A módszer rokon Rodin gyakorlatával, aki sétáltatta modelljeit, és ami ugyancsak párhuzamba állítható a természet változó fényei között dolgozó impresszionista festők alkotásmódjával. A személyiség elevenséget, közvetlenséget sugárzó

megformálásával ellentétes tendencia is érvényesült a korszakban, és ez alól Ligeti sem vonhatta ki magát. Létezett ugyanis egy olyan típus-ábrázolási hagyomány, amely a megmintázott személyek társadalmi hierarchiában betöltött szerepének érzékeltetésére alakult ki. A politikusokat és a főrangúakat például gyakran díszmagyarba öltöztve ábrázolták, számos esetben emelkedettséget sugalló, kimért testtartásban. Ennél általában oldottabb felfogásban születtek a művészportrék, sokszor a romantikától örökölt, „szél” fodrozta, festői formákkal mintázva.¹⁸⁶ Ligeti portrétermésében annak ellenére találkozunk hasonló megfontolásokkal, hogy mindig törekedett az ábrázoltak egyedi személyi-

III/372 ■ Ligeti Miklós: *Iványi Grünwald Béla*, 1902III/373 ■ Ligeti Miklós: *Lechner Ödön*, 1907

ségének lélektani elemzésére is. Párizsi tartózkodását követően a szobrász számos művésztársát mintázta meg, és talán az említett hagyomány is hozzájárult ahhoz, hogy egyre felszabadultabban bontotta ki a művészportré műfajában rejlő lehetőségeket. A megmintázottak között volt Vaszary János¹⁸⁷ és Rippl Rónai József (III/371. kép). Vaszaryt festés közben ábrázolja a ma már csak fotóról ismert mellszobor. A festő nagy, összefogott formákkal mintázott alakja a szuggesztíven ható, mélyen aláfürt szemekkel remekül tükrözi – a Jean-Antoine Houdon óta kibontakozó – francia kontaktusteremtő portré realista irányvonalának hatását. A Rippl-portré esetében ennél jóval merészebben szélesítette a szobrász a műfaj megszokott határait. A középtengelyből kissé kiforduló fej, a szem megformálása, valamint a test hátralépését érzékeltető vállvonal, amely finoman jelzi az alkotását szemlélő művész pózát, még a hagyományosabb felfogásba is

beilleszthető. A szobor felületkezelése azonban ellentmond a korszakban elfogadott, nyugodt, összefogott formálásnak, és szokatlanul gyors mintázásra vall. Valószínűleg egy ülés alatt készülhetett abban az időben, amikor a negyvenes éveibe lépő festő Ligeti műtermében rajzolt. Nemcsak a mintázóféval történő karistolás lett a formaképzés része, hanem a szobrász ujjbegyének nyoma is. Az egész szobrot meghatározza az az érzékeny vibrálás, mely legyűri a részletformák elkülönülését, felbontja a körvonal zártságát. Ennek köszönhetően a büszt egyszerre tükrözi a valós szituáció pillanatnyiságát és a személyes kézjegy nyoma által az alkotás folyamatát is. Amikor Rippl impresszionista portréja készült, Ligeti már érett, befutott művész volt, hiszen ő alkotta az 1900-as párizsi világkiállítás magyar pavilonjának bejárati domborműveit.¹⁸⁸ A nemzetek seregszemléjének idején Rodinne nagy retrospektív kiállítása volt

a francia fővárosban. Ez felszabadítóan hathatott Ligetire, akit – már korábban is – belső hajlama impresszionisztikus irányba terelt. E kötetlen, felszabadult mintázás emléke még pár portréján – köztük Iványi Grünwald Béláén¹⁸⁹ (III/372. kép) vagy Lechner Ödönén¹⁹⁰ (III/373. kép) – felbukkan, de számos arcképén már a kor-

szak más stílustörekvéseinek befolyása figyelhető meg. A *Rippl-Rónai József*-portré nemcsak Ligeti Miklós egyik főműve, hanem őrzi annak a szellemi izgatottságnak a légkörét is, amely a Várkert-bazár műtermében összegyűlt fiatalabb művészgeneráció modern művészetéről szóló beszélgetéseit jellemezhetette.

■ FERENCZY KÁROLY: ARCHEOLÓGIA

A mai művészettörténeti értékelés Ferenczy Károly *Archeológia* című festményét – a korábbi időszak „természetelvű Ferenczyt” hangsúlyozó recepciójával ellentétben – kiemelt figyelemben részesíti (III/374. kép). Témájában társtalannak tekinthető s a historizmussal szakító, a modernizmus kezdetét jelölő izgalmas műként tartjuk számon. Témájából adódóan a modern régészet, egyúttal a modern művészettörténet-tudomány is saját emblémájaként használja.¹⁹¹

Ferenczy még Münchenben, hazautazása előtt két változatban is megfestette ezt a témát, mely Petrovics Elek szerint eredetileg falképtervnek készült.¹⁹² Ezt erősíti a kompozíciós megoldás, amely alulról, rövidülésben láttatja a jelenetet. Réti is egy megbízás reményéről írt,¹⁹³ így az *Archeológia* akár egy nagyobb szabású koncepció kezdeti lépése is lehetett. Tehát nem tudjuk, hogy a festő hova szánta a tervét, de nyilvánvalóan összefügg a millenniumi ünnepek kapcsán felporodott megbízásokkal, illetve az ekkorra felértékelődött régészettel, mely a művészettörténethez hasonlóan segédtudományból Magyarországon is az önállósodás útjára lépett. Ebben az időszakban formálódott a Szépművészeti Múzeum gyűjteményi kialakításának koncepciója is. Az 1894-es első tervzet szerint az antik művészetet nemcsak másolatokkal kívánták reprezentálni, hanem eredeti antik, az egész mediterráneumot átfogó műtárgyakkal is. Az autentikus fragmentumok modern, alternatív értelmezéseket hozhattak volna a kortárs művészek számára is.¹⁹⁴

A kép modern szemlélete nemcsak szecessziós-nak nevezhető: dekoratív stílusából, de tartalmi megoldásaiból is következik. Címéből ítélve a Régészetet kívánja megjeleníteni, de perszifikáció helyett a régészet legfőbb módszerét, az ásást ábrázolja. Az allegória a „predellán” található görög szobortöredék maga, mely a művészet és a szépség megjelenítőjeként az egész kép értelmezője is, s kifejezi egyúttal Ferenczy esztéticizmusát, görögsgkultuszát is.¹⁹⁵ Az osztott, oltárszerű képtípust gyakran használták a korszakban (lásd Rossetti, Marées, Klinger, Hodler műveit). Ez nem csupán a világi művészet szakralizációjával járó folyamat következménye volt, hanem segített kilépni a művészeknek a hagyományos, centrális perspektíva által lehatárolt tér szűk lehetőségei közül.

A különböző időtartományokat – jelen, múlt, jövő – egy síkba sűrítette a művész. A dekoratív vonalvezetéssel, mely összefogja a színfoltokat, létrejött az egységes szimbolikus tér, melyben egymás ellentétei kiegyenlítődnek: mozgó-álló, fiatal-öreg, élő-halott. Éppígy a motívumok, a természetes fatörzs és az épített dór oszlopok egymásra rímelve, az örök körforgást sugallják. Az elmúlás és az öröklét dialektikája a gyökerekkel körbefont, felfelé tartott karú, a természet és a művészet egységét szimbolizáló antik nőalakban manifesztálódik.¹⁹⁶

Ferenczy Valér szerint édesapját ennek a képnak a készítése során Puvis de Chavannes *zevény halász* című festménye inspirálta. Ez a ha-

III/374 ■ Ferenczy
Károly: *Archeológia*, 1896



sonlóság itt csak a redukált színhasználatban nyilvánul meg.¹⁹⁷ Puvis antik művészetéhez való viszonya mégis rokonítható Ferenczyével, de ez elsősorban falképein tanulmányozható. Többek között az *Inter Artes et Naturam* című pannóját említhetjük, mely az 1890-es Salon de la Société Nationale szenzációja volt.¹⁹⁸ Puvis az antik romok között tevékenykedő, meztelenül ásó férfiak és a városias megjelenésű művészek csoportját körülvevő kortárs világ harmonikus együttélésével transzponálja Árkádia esztétikáját a modern életbe, miközben a történelmet a romok, a töredékek felfedezése révén idézi meg.¹⁹⁹ Ferenczy képéhez hasonló ismétlésekkel, a természet és a művészet egymásba játszásával a távoli antikvitás és a nyers modernitás kettősségét hozza összhangba.

A Ferenczy-kép további különleges, a néző/befogadó viszonyára reflektáló képi ötlete, hogy a néző előbb látja a földben rejtőz, nemsokára felszínre kerülő kincset, mint a kép szereplői, azaz egy újabb téri és időbeli dimenzióval gazdagodik a képi interpretáció, illetve a néző közvetlenül bekerül a képi cselekménybe.

Ferenczy gyakran dolgozott különböző magazinok vagy egyéb fotók alapján. A kép kompozíciós megoldása, a gödör szélén figyelő archeológusok

(a festő és édesapja) erősen emlékeztetnek a korabeli ásatásokról készült jellegzetes fényképekre. A festő tehát egy valós helyzetet ír át, azonban nem a naturalizmus, hanem a szimbolizmus nyelvén. A szerepjátszó önarcképpel viszszaütal a festő feladatára, és általánosan a modern ember mítoszkereső magatartására is. Az ásóval dolgozó figurák jelentősége megnő a képi kompozíción belül. Gellér Katalin szerint a kép egy Nietzsche-idézet illusztrációjaként is felfogható: „És íme a mithusztalan ember, akit örökös éhség gyötör a nagy múltnak közepette és keresi ásóval, csákánnyal a gyökereket, még ha a legtavolabb eső régi romokat kell is föltúrnia értük.” Az ásó ember figuráját a latin mottó: „Fac et spe- ra!”, azaz a cselekvés és a remény allegóriájaként ábrázolták már a reneszánsztól kezdve, majd a 19. században a francia Alphonse Lemerre, a parnasszisták kiadója tette széleskörűen ismertté, amikor emblémájává választotta. Ferenczy több rajzváltozatot készített az ásatást végző figurákról, akik későbbi művén, a Kiss József-illusztrációkban, „Arany János szobránál” ásójukkal a vállukon bukkannak fel. Ott hétköznapi viseletben, figyelmesen várják, hogy újra rálelhessenek az eredendő szépségre; valójában a szépség ars poeticájára.

■ VASZARY JÁNOS: ARANYKOR

Rózsaáldozatot bemutató, szerelmes emberpár a természet dús vegetációjába helyezett, antik szobrok között. Talán csak ennek megállapításában csenghetnek össze a kép régebbi és újabb interpretációi. Témája ugyanis a 19. századi magyar művészet egyik legtalányosabb darabjává avatja ezt a díszes keretével szervesen összenőtt, festői „építményt”³ (III/375. kép). Egykorú fogadtatása igen sikeres volt: a Múcsarnok 1898. évi tavaszi kiállításán Vaszary műve elnyerte az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat díját. Az állam még ugyanabban az évben meg-

vásárolta; 1900-ban kiküldte a párizsi világkiállításra, ahol bronzéremmel jutalmazták.

A kompozíció sejtetett helyszíne egy fáradt színekbe, párába burkolózó parkrészt, amelynek előtéri szögletében meztelen szerelmesek simulnak egymáshoz. A festésettörténet nagy európai motívumkincsének és formuláinak ismeretében alighanem a szerelemkert (locus amoenus, Liebesgarten) nosztalgikus felidezéséről van szó a századforduló egyik legsokoldalúbb magyar festőjének a képén is. Ez az egyszerre irodalmi és ábrázolási toposz általában a szép természet idea-



III/375 ■ Vaszary János: *Aranykor*, 1898

lizált kivágataként fordult elő a korábbi századok során a termékenység vagy a boldog, gondtalan élet ideális terepnumaként. Szerelmesek találka- vagy búvóhelye: liget, tisztás, rét, olykor erdőbeli vagy csupán egy árnyat adó fa gyakran forrással, patakkal, tóparttal, bokrokkal, virágokkal úgy is, mint a tavasz vagy a nyár allegóriája. Ellenvilágát, a locus terribilist a romantika teremtette meg olyan motívumokkal, mint a kihalt, sivár vagy fenyegető tájék, hegyorom, pusztaság, vadon, sziklaszirt, szakadék, szurdok. Utóbbi így a tél metaforája, a szerelmi bánat, száműzöttség, szellemi meg hasonlítás, melankólia birodalma, míg az előbbi az aranykor-ábrázolások (aurea aetas – aurea saecula) járulékos eleme, vagy azok teljes tartalma. A szerelemkert különféle műnemeken áthatoló szüzséje tartós szerepet visz Theokritosz

bukolikus költészetétől, pásztorjeleneteitől Vergilius elíziumi mezőin (Arcadia) át a keresztény paradicsomi képzetekig (édenkert) és a modernizmusokig a természet és a teremtet világ békéjét kereső, emberi kifejezés történetében. Az aranykori helyszínek, „boldogságzigetek” szabad szimbolikával telíthető, mindig megújuló kerettémáknak is felfoghatók, melyeknek tehát jelentős kultúrtörténeti állandóságuk van.

Vaszarynak ez az antik reminiscenciákba – szép testű aktokba, a görög klasszika művészetpártoló isteneitől vigyázott, kerti csöndbe – burkolt témaválasztása a kortársi formakultúra, a szecesszió áradó bőségével együtt alkot kivételes műegész.

A szerelmespár áldozati füstje a nő kezétől megérintett rózsákból száll fel, ajándéku a szép-

séget, a költészetet és a vadászatot megszemélyesítő istenek életnagyságú, hármasszoborcsoportjának. Bár a látványelemek a festői fantázia szülöttei, másolatokban világszerte elterjedt archeológiai nevezetességekről van szó: az Uffizi Képtár *Medici Vénuszáról*, a Vatikáni Múzeum lanton játszó *Apollo Musageteséről* (Apollo Citharaoedus), illetve a Louvre *Versailles-i Diana szobráról*. Kiemelt szerepet – aranyló hátfényt – kétségtelenül a kép bal szélén álló szerelemistennő kap, hiszen az egész látomás túláradó lírájának is az ő szemérmesen takart mezítelensége lehet az értelmező „kódja”. Ez a sok viszontagságot megélt római lelet a női szépség mintaszerűen megformált ősképe. Szemérmes Vénuszként (Venus pudica) is ismert, s a gipszgyűjtemények 19. századi elterjedésével a hazai művészeti oktatásnak is szereplője volt.²⁰⁸ Sok másolatban terjedő figurája lehetett a művész tapasztalati világának élménye, kanonikus kultúrkincs éppúgy, mint a belső látás mélyéből felhozott formaeszmény, maga az akadémiai idealitás. Releváns gondolat, hogy e számos későbbi remekmű inspirálója, a *Medici Vénusz* a park (kert) másik két szobordíszével együtt akár „egy művészettörténeti aranykornak” az emblémája²⁰⁹ is legyen.

A kulturális emlékezet „historizáló” attitűdjét azonban Vaszary meglehetősen friss kortársi igazodással, a szecesszió stíluskészletének következetes alkalmazásával párosította. Művét az ábrázolt „jelenettel” egyenrangúan kezelt, pazar díszítésű keretbe illesztette, melyen arannyal bevont, finom faragványok formájában burjánznak a virágok, levelek, indák, s nem utolsósorban az Aphrodité és Apollón attribútumaként, illetve a játékos életöröm jelképeként egyaránt értelmezhető, kígyószerűen megnyújtott delfin fonódó-kanyargó motívuma.

A társulati díj elnyerésében ez az összművészeti gesztus bizonyára szerepet játszott, ahogyan talán az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat elnöki tisztét betöltő Andrássy Tivadar személye is (III/376. kép). Andrássy ugyanis a szecessziós stílustörekvések egyik fő támogatójaként



III/376 ■ Benczúr Gyula: *Andrássy Tivadar arcképe*, 1900 körül

ebédlőjét, bútorait, edényeit is formaegységbe álmódva tervezte meg és kivitelezte Rippl-Rónai Józseffel. Egy évvel korábban saját költéségén olyan pályázatot írt ki, amelyben „a művészet szemmel láthatólag uralkodik az ipar felett”.

Az *Aranykor* kötetünk egyik záró darabja. A művészet emlékeit sokféle rendbe igazítani képes tudomány Vaszary János műremekében klasszikus eszmények és motívumok szüntelen időbeli áramlására ismerhet. Ez a régi fafaragó mesterek mívességével bekeretezett, modern látomás ugyanakkor nagyon is jelentős pillanat szülötte: azé a pillanaté, amikor a történeti múlt különféle formatörekvései a másik pólus, az eleven élet egységes jegyekkel ellátott és immár önértékké változtatott, tiszta stílusművészete felé tartottak. Következetes fejlemény volt ez: „nagy és kisművészetekben, az élet legkülönbözőbb tárgyain a stílusjegy vált az egység, a stílushoz tartozás akart és tudatos jelvé.”³ A historizmus évtizedeinek lezárultával a művészet önfelszabadító korszaka visszavonhatatlanul elérkezett.

