

Műfaji összefüggések a romantikus képzőművészetben

„Óvakodjon a művész az ideálnak csábító fogalmaitól, mert e színletes fogalomtól eredett az elméleti okoskodás, mely ... az úgynevezett képet a természet megelőzésével önmagából szerkeszteni igyekeztén a kifejezés nélküli hidegbe és holtba esik” írta Henszmann Imre „Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések közt” című művében 1841-ben, Pesten. A kiállított festmények, szobrok jó része nem felelt meg e követelményeknek Henszmann művének megjelenése idején. Az ihlető pillanat lenyomatát, a mindennapi élet kendőzetlen bemutatását, az események riportszerű felidézését, az ún. realizmust nehezen, vagy csak részben fedezhetjük fel az ekkortájt alkotott műveken. Senki sem tagadhatja: Henszmann realizmus iránti óhaja valós igény, mondhatjuk korának aktuális követelménye volt. Ez a követelmény azonban nem könnyen, egyik napról a másikra tört utat magának, hanem nehezen, fokozatos átmenetek vagy kísérletek során. A realizmus megjelenését ott várhatjuk legelőbb, ahol a legkevesebb volt a tradíciókból eredő kötöttség: a tájfestészetben, grafikai és populáris műfajokban, s nehezebben vagy egyáltalán nem érvényesült a figurális műfajokban, különösképpen azokban nem, amelyek szoros összeköttetésben álltak a kor hivatalos, akadémiai normáival, így a história műfajában sem. Ami a figurális kompozíciók közül mindinkább befolyása alá került, az a zsáner.

A realiztikus megjelenítés igénye nemcsak az élet kisebb-nagyobb eseményeinek szerkesztésektől és átkomponálástól mentes megragadására vonatkozott, hanem főképpen a lélektani realizmusra, a lelki történések, a belső, pszichológiai valóság megjelenítésére². A realiztikus törekvéseket sajátos módon azonban először nem a valóság vagy a környezet új szemléletű, kendőzetlen bemutatásában érhetjük tetten, hanem éppen az ábrázolási tradíciók újféle alkalmazásában vagy felhasználásában³.

Visszatérve a bevezetőben idézett henszmanni sorokhoz, tegyük fel a kérdést: mit értett ő az „ideálnak csábító fogalma” kifejezésen? Minden bizonnyal értette az Akadémia *electio-n* alapuló gyakorlatát⁴, de annak közkedvelt termékét, eredményét is, az ideálalakot, *ideálképmást*, vagy a kor kifejezésével élve röviden: magát az ideált. Ezek az ideálalakok többnyire egy eszme, vagy elvont tulajdonság megtestesítői kívántak lenni. A művész a valóság különböző elemeiből állította össze őket valami általános vagy absztrakt fogalmi karakterisztikum megtestesüléseiként. Az akadémiai normák szerint ezen ideálalakok mintegy gyűjtőlencseként magukba sűrítették a valóság egyes elemeit, s így egy magasabbrendű valóságot tükröztek vissza. A 19. század elején az ideálképek az életkép és zsáner műfajának nemegyszer váltak forrásaivá, példát jelentettek az „alacsonyabb” műfajok számára, mondhatni a „magasabb műfajok” jegyeivel látták el azokat⁵. Erre a gyakorlatra utalhatnak Henszmann elítélő sorai is. Az alábbiakban néhány példa segítségével szeretném bemutatni az ideálalak és a „belőle kisarjadó” 19. századi újabb műfajok sajátos viszonyát.

A fél vagy egészalakos ideálok már a 18. század első felében divatba jöttek⁶. A század közepének francia kritikája ezeket az ideálképmásokat „kifejező fejecskek”, „Têtes d’expressions” megnevezéssel illette⁷. Az ideálképmásokat ma inkább *sematikusnak* érezzük, mint jellemzőnek. A jellemzés eszözéül az ideálok esetében nem is az egyéni karakterisztikum, hanem többnyire attribútumok szolgáltak: korszó, bárány, kutya, virág, ékszer, s igen gyakran madár, köztük a galamb is (1 kép)⁸.

A 18. században annak a nőalaknak, amely galambot tartott a kezében vagy kebelében, az „ártatlanság” volt a hagyományos jelentése. Szimbolikus értelme régi, többretegű tradícióra vezethető vissza. (2. kép)

E tradicionális rétegek közül az egyik középkori eredetű. Hagományos jelentésében festette meg Correggio a páрмаi San Paolo kolostor festészeti díszét alkotó sorozatban⁹. Az apácafőnöknő fogadótermeként készült „cella” képei között két figurát is találhatunk, mely a tisztaság, ártatlanság erényét szimbolizálta. Az egyik az, amelyik fehér galambját mintegy fegyverként nyújtja a földi szenvedélyeket megtestesítő, kürtjét erőlködve fújó Pán alakja felé, a másik, a Pán baloldalán látható nőalak, mely passzív nyugalommal tartja szüzességének jelét, a fehér liliumot. (3. kép)

A középkori apáca-tükrök lényeges mondanivalója nyert itt képi megfogalmazást. Már Ambrozius, Jeromos és Augustinus is rögzítette a szerzetesi élet fundamentumát alkotó teóriát a személyes szabadságról¹⁰. A szabadság különböző fokainak elmélete szerint az a legteljesebben a szerzetesi élet keretei között bontakozhat ki. A szabadság legalacsonyabb fokán állnak e tanítás szerint a házások, akiknek erényes élete – szimbolikus megfogalmazva – harmincszoros termést hozhat. Egy fokozattal feljebb állnak az özvegyek, kiknek élete hatvanszoros bőséggel teremhet, s legbővebb az aratása a szűznek, kinek erényei százszoros termést hoznak. A szüzesség-allegóriák szempontjából fontos az apáca-tükrök azon megállapítása is, hogy a lelki szüzesség fölötté áll a csupán testi szüzességnek. Az előbbi ugyanis aktív, tudatos magatartást igényel, míg az utóbbi csupán passzív állapot vagy adottság. Megfogalmazásuk szerint az alázatos özvegy magasabban áll egy büszke szűznél! A szüzesség – latinul castitas, virginitas vagy másutt integritas – erényének kétféle, lelki és testi aspektusát is megfogalmazta tehát Correggio a Camera di San Paolo sorozatában.

A galamb-szimbolizálta erény, a lelki és testi tisztaság erénye nemcsak a kolostori élet követelménye volt, hanem az egyik legfontosabb asszonyi erény is. Wolfgang Resch Nürnbergben kiadott – a „Musterfrau” erényeit szimbolizáló – fametszetén (1520 körül) – házastársi hűségének, tisztaságának jeleként összezárt szárnyú galambot láthatunk az erényes háziasszony kebelén. (4. kép)¹¹

A tisztaságnak kétféle aspektusát még századok múltán is szívesen megkülönböztették: Batoni ideálalakján például a testi aspektust megjelenítő lilium és a lelki aspektust kifejező fehér galamb együttesen szerepel¹².

Az imént mondottak nem adnak azonban magyarázatot arra a kérdésre, hogy miért e szoros testi kapcsolat a galamb és nőalak között? 18. századi példák sokaságán figyelhetjük meg ezt a tulajdonképpen minden realitást nélkülöző mozzanatot: az ideálképek hősnői fehér galambjukat szorosan magukhoz ölelik, arcukhoz simítják, szárnyaival játszanak¹³. E szoros kapcsolatra a madárábrázolások másik, vulgáris jelentésrétege adhat magyarázatot.

A 17. századi holland életképek egy csoportjának másodlagos jelentésére mutatott rá Jongh holland kutató a hatvanas években¹⁴. Tanulmányának címe: Erotika madárperspektívából. Jongh azoknak az életképeknek tárta fel mögöttes jelentését, melyek leányokat, asszonyokat ábrázoltak madárral vagy madárkalitkával. A látszólag mindennapi életből vett jelenetek – bizonyítja meggyőzően – a szüzességre, illetve a szüzesség elvesztésére utalnak¹⁵. Sokhelyütt az ábrázolásokat kísérő versek, szövegek is alátámasztják ezt az értelmezést. Az egyik populáris metszetet például az alábbi moralizáló szöveg kíséri: „Verecundia expulsa, ceu avis e cavea emissa, raro revertitur”, azaz az odahagyott szemérem, miként a kalitkából kiröppenő madár, ritkán tér vissza”¹⁶

Sokféle változatban ismertek olyan jelenetek is, melyeken egy fiú, vagy siheder próbálja kinyitni a leány kalitkáját, annak kismadarát kicsalogatni, kiröppenteni. Ezek a képek kétségtelenül magára a szerelmi aktusra utalnak. A madarász fiú a szerelemvadászt jelenti, akár-

csak Mozart Papagenoja esetében, akit nagyon is földi vágyak űztek a maga Papagenája után. Jongh megállapítása szerint az efféle értelmezéshez a humanista libido hagyományon¹⁷ túl az a Vogel szóval kapcsolatba hozható kifejezés is hozzájárult, mely a német köznyelvben egészen vulgáris módon volt használatos magára a szerelmi aktusra¹⁸. A kalitkából kiröppenő madár, vagy az elpusztult kismadár talán azért is válhatott a szüzesség elvesztésének közhelyszerűen ismert jelképévé. Greuze 1765-ben a Salon-ban kiállított képe a fentiek ismeretében könnyen értelmezhető: a Leányka bánatát magyarázza a nyitott kalitka, az elpusztult kismadár és a szintén szüzességet jelképező koszorú romja is¹⁹. (5. kép). E kép tehát olyan témát mutat be szimbolikus formában, amelynek primér ábrázolását erős társadalmi tabuk tiltották, s melynek megértéséhez viszont a köznyelvi fordulatok közvetlen segítségét nyújtottak.

A korábban bemutatott allegorikus női féalakok, az „integritas” ábrázolások hősnői tehát azért szorítják magukhoz ártatlanságukat jelképező galambjukat, hogy az ne tudjon elröppenni, elveszni! Az akciót, a lelki tisztaság megőrzésének tudatos vállalását jelentik.

Az ártatlanság fenyegettségének allegóriája Léonor Mérimée „Innocence” című képe is, mely 1798-ban készült²⁰. (6. kép) A víz partján álló leányalak egy feltöretlen tojást nyújt oda gyanútlanul a sűrűből előkúszó kígyónak, mely az ősi kísértőt szimbolizálja. Másik kezével ruháját magasra felemelve tartja, miközben fehér galambja úgy tűnik éppen szárnyát emeli, hogy elröppenjen. Hasonlóan kifejező Molnár József jó 80 évvel későbbi műve, a „Galambvadász Ámor”²¹ (7. kép) A galambot magához szorító kislány itt a szüzességét féltő lány beszédes ábrázolása. Molnár József képe a fent bemutatott sokrétegű tradíció pontos ismeretéről tanúskodik. Képének párdarabja is volt, mely a galamb elvesztése utáni helyzetet ábrázolta²². Hasonló történetet öltöztet klasszicizáló köntösbe Engel József három szobra is. A nyugodt tartásban álló, kebelében féltő módon galambokat őrző „Ártatlanság” című műve²³, s a kevésbé ismert további két mű, a „Vadászat előtt” és a „Vadászat után”²⁴. (8–9. kép) A Vadászat előtt című, egy Diana-szerű lendületes nőalak, keblében galambokkal, kezében nyilvesszővel. A Vadászat után című művön tépett ruhájú, szinte teljes női népségét megmutató nőalakot láthatunk. Kibontott haja, s kezében és vállán a halott madarak kétségtelenné teszik számunkra, hogy miféle vadászatra is kell itt gondolnunk.

Az ikonográfiai tradíció szívós továbbélése a 19. században az eddig elmondottak alapján is vitathatatlan²⁵. A változást azonban mégis tetten érhetjük.

Már a 18. század végén megfigyelhetjük az ideálképek reális vonásokkal, mindennapi valóságtartalommal való fokozatos telítődését²⁶. Boucher két képe az ideálalak és a belőle, vagy mintájára alakított portréváltozat jó példája²⁷. (10. kép) A realiztikus mozzanat nemcsak az ideálképmás portrévá alakításában ragadható meg, hanem abban is, hogy Boucher igyekezett a tradicionális „integritas”-allegória galamb figurájának is valamiféle életszerű szerepet biztosítani: így vált az attribútum köznapi postagalambbá. A postagalambot ölelgető leányzó azonban a néző szemében nem csupán banális zsáner-alak volt, egyben megőrizte tradicionális jelentését is.

Az ártatlanság-allegóriák efféle zsánerré vagy portrévá alakításának több példáját is bemutatathatjuk. Legismertebb számunkra talán Barabás Galambpostája, melynek közönség-sikerét tartalmának éppen efféle kettős karaktere magyarázza. (11. kép) A tradicionális ártatlanság-kompozíciót magában foglaló aktualizáló zsáner-karakter éppen jelentésének többértésűsége miatt arathatott oly nagy sikert Pesten²⁸. A kép Irisben megjelent acélmet-szete mellé Johann Gabriel Seidl írt érzelmes költemény²⁹. A kép tradicionális rétegeinek ismerete magyarázza a vers ma már mértéktelennek ható érzelemáradását és titokzatos célozgatásait. Vers és kép hasonló összefonódására e témával kapcsolatban pár évvel korább-

ról is találhatunk példát. A lipcsei Englische Kunstanstalt kiadóvállalattól került Heckenast Gusztávhoz Stewardson metszete³⁰. (12. kép) E metszethez, mely az Emlény 1837-es számában jelent meg, Kunoss Endre, a „Bústavi” néven is megjelenő költő írt „Sértett Galamb” címen verset. Ez a költemény is az ábrázolásnak a morális hagyománnyal való kapcsolatáról tanúskodik. E versben a leány anyja is megszólal, s így inti a galambot ölelgető – értsd: lelki tisztaságát őrző – leányát:

„Leánykám! ha ígérted a szent fogadást
az árva galambtul a hű ápolást
Elvonni ne merjed!
mert esküszegésre ha lész kapható
megbünteti vétked a nagy bosszuló
S bündíjad örökre kiterjed!”³¹

Az örök kárhozát emlegetése csak az eredeti morális jelentéstartalom ismeretéből magyarázható, önmagában nem. E vers és a metszet népszerűségét mi sem jelzi jobban, mint Laccatáris Demeter két változatban is megfestett műve³². Az egyikben a leányt piros-fehér-zöld színekbe öltözötten látjuk viszont, amint a támadó sassal szemben elszántan védelmezi fehér galambját. Tartalmaz e kép politikai utalást is? Bizton nem állíthatjuk, de talán nem is kizárható. A másik képen romantikus tengerparti tájba helyezte a festő a galambos leány és a sas jelenetét³³. (13. kép)

A húszas-harmincas években megjelenő almanachok kedvelt képtípusa volt az olyan ideálalak is, mely portrészzerű címmel jelent meg. Ez esetben *a realizmus iránti igényt pusztán a címáddal elégitették ki*³⁴. Néhány olyan portréváltozatot is ismerünk azonban, mely bizonyosan nem ideálképként, hanem konkrét személyek portréjaként készült. Galambbal a vállán festette le magát Dukai Takách Judit költőnő, de a festők másutt is szívesen alkalmazták ezt az attribútumot: Canzi Ágost³⁵, Orlay Petrich Soma³⁶, Weber Henrik³⁷, Klimkovits Ferenc³⁸, Benczúr Gyula³⁹, Pállik Béla⁴⁰, éppúgy odafestették modelljeik képére a galambot, mint bécsi kortársaik, Daffinger⁴¹, Kupelwieser⁴², Amerling⁴³, vagy Waldmüller⁴⁴. Ez utóbbi többször is felhasználta. A biedermeier realizmus fő képviselőjének e művei arra figyelmeztetnek bennünket, hogy a természetelvű felfogás még nem jelentette egyben a régi képi toposzok és szimbólumok használatának elkerülését is⁴⁵. Jellemző módon, Waldmüller képéhez – akárcsak Barabáséhoz Pesten – vers is készült, Grillparzer írt róla „Unschuld” címen népszerű költeményt⁴⁶. (14. kép).

Az ábrázolásokkal kapcsolatos realizmusigény sajátos sorsára enged pillantást vetnünk Mezei Ilkának, Mezei Lajos kolozsvári festő leányának fiatalkori portréfotója is⁴⁷. (15. kép) A leány ölében ülő fehér galamb jelentését valahogy ilyenformán fordíthatjuk át szavakra: itt látható Mezei Ilka szűz leány korában. A fotográfiának – ennek a realizmusigényt is kiszolgáló új műfajnak – eszközeit nemegyszer használták fel tradicionális képi kontextusban: az ideálképek kompozíciója, beállítása az új műfaj keretei között is sokáig irányadó volt⁴⁸.

Rövid kitekintésképpen érdemes az ártatlanság-kompozíciók további sorsára utalnunk. A szimbolizmusnak a 19. századi ikonográfiai tradícióval való élő kapcsolatát bizonyítja Rippl-Rónai József: „Kalitkás nő” című 1892-ben festett képe. A feketeruhás, karcsú, fiatal nő óvatos mozdulattal emeli magasba kalitkába zárt madarát, lesütött szeme, szemérmes arc kifejezése éppúgy a hagyományos „integritas” jelentésre utal, mint áthatolhatatlan sötét foltként megfestett, magasban zárt ruhája is⁴⁹.

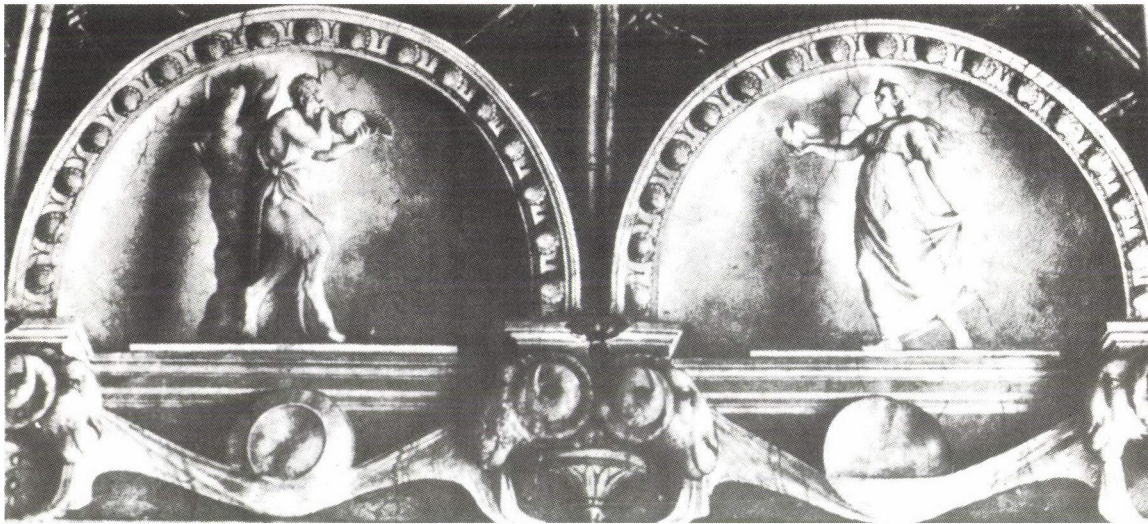
A század fordulóján, majd az első világháború után nemcsak a „magas művészet” körében használták fel a régi képi toposzt⁵⁰, hanem az széles körben terjed el a populáris műfajok majd mindegyikében, levelezőlapokon, kézimunkaképeken, gyerekeknek szánt papírajtécikon, sőt szöveges konyhai falvédőkön is⁵¹.



1. J. B. Greuze: Leány galambokkal. 1770 körül. London, Wallace gyűjtemény

2. J. Raoux (?) „Ártatlanság”. Ideálképmás. 1730 körül





3. Correggio: Ártatlanság és Pán. Részlet a parmai Camera di San Paolo freskódíszéből, 1518–1520.

4. Wolfgang Resch: Az erényes asszony. 1520 körül



5. J. B. Greuze: Kislány halott kanárrival. 1770 körül. Edinburgh, Nemzeti Galéria



6. L. Mérimée: Ártatlanság. 1798.



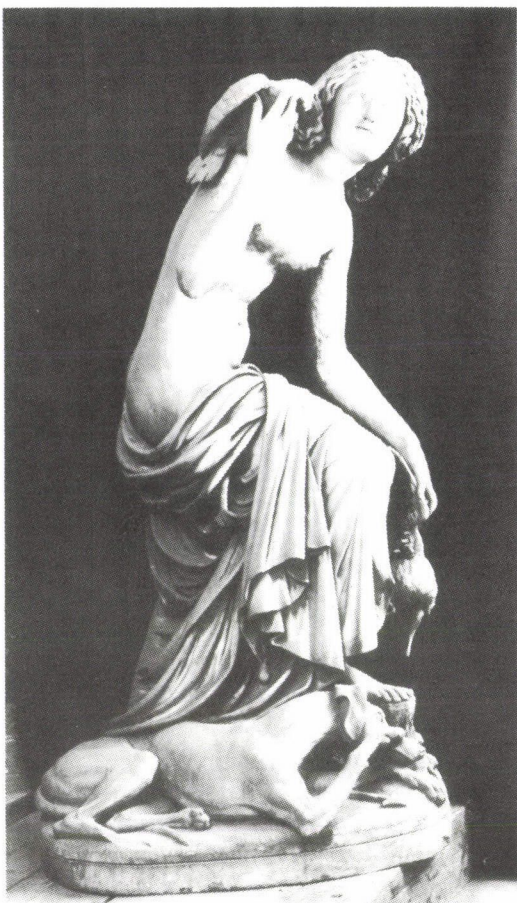
7. Molnár József: Galambvadász Ámor. 1883.





8. Engel József: Vadászat előtt. 1862.

9. Engel József: Vadászat után 1862.





10. F. Boucher: Galambposta és annak portréváltozata. 1760 körül



11. Barabás után Mahlkecht: Galambposta, 1843.



12. T. Stewardson után W. Finden: Sas és galamb, 1837.

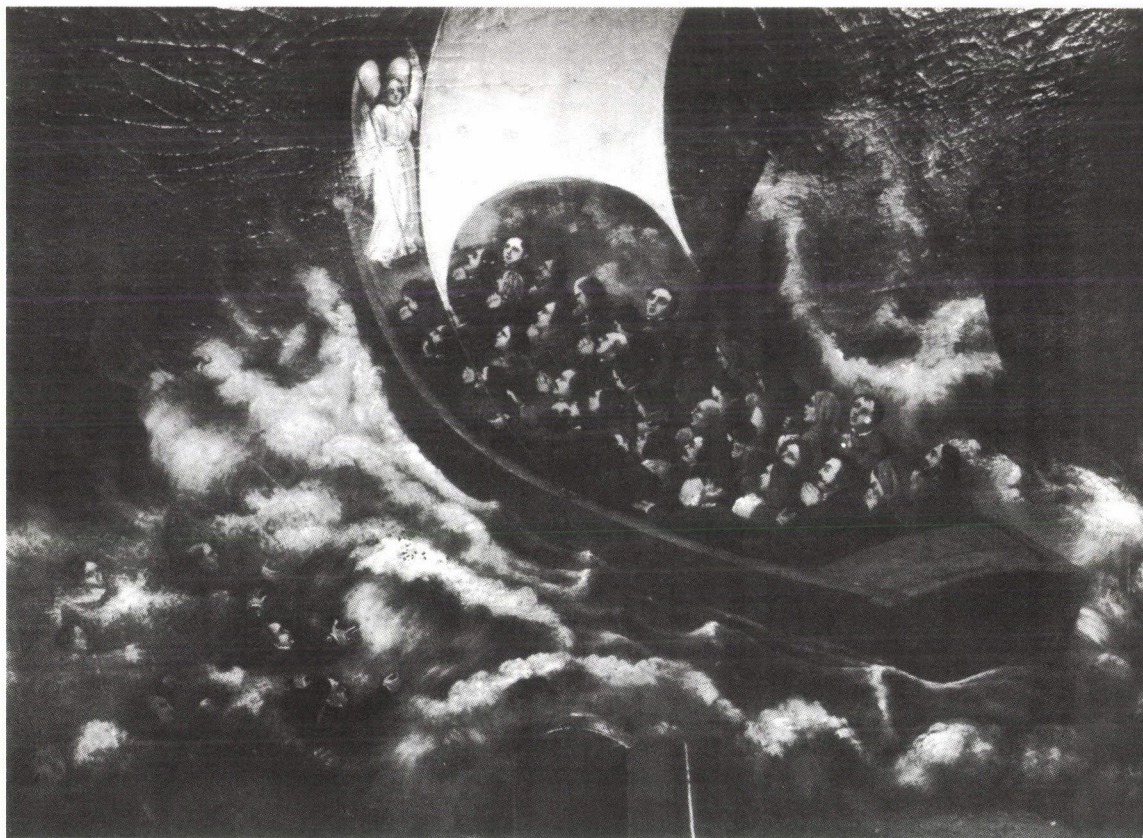
13. Laccaratis Demeter: Sas és galamb, 1840-es évek



14. F. G. Waldmüller: Ártatlanság, 1832.



15. Fotoportré fehér galambbal, 1900 körül



16. Pesky József: Az egyház hajója. Részlet a kerepesi temető kápolnájának oltárképéről, 1857.

A második világháború után újértelmezve éledt fel. Mint a béke allegóriája jelent meg elsősorban az állam által megrendelt alkotásokon: emlékműveken, plakátokon, bélyegeken. Mindannyian úgy véljük – joggal – hogy a békegalamb nem az eddig tárgyalt galambokkal hozható elsősorban összefüggésbe, hanem a Genézis özönvízjelenetének olajágát hozó galambjával^{5 2}. De hogyan jön ehhez a szimbólumhoz egy nőalak? És miféle nőalakról van itt szó?

Ezek az ábrázolások formailag, elrendezésben igencsak közel állnak a korábban bemutatott „integritast” szimbolizáló képtípushoz, ideálalakhoz. A magam részéről úgy vélem, hogy ebben az esetben egy motívum kiürülésének és újfajta tartalommal való telítődésének vagyunk tanúi. A leány galambbal motívum elvesztette szüzességgel kapcsolatos régi értelmét: a háború utáni Európában a szüzesség régi társadalmi értéke feledésbe merült. Megmaradt azonban az „integritas”-ábrázolások régi, skolasztikus eredetű tartalma, mely itt elsősorban a politikai értelemben vett Integritast jelenti. Ma már senkinek sem jutna eszébe, hogy e szimbólumot – mint a romantika korában – a „privát szférában” használja fel, vagy alkalmazza^{5 3}. Az „integritas” szimbólum „privát” jellegének megszűnése e képi toposz történeti-társadalmi kereteinek megváltozását is jelzi.

Visszatérve az „integritas” szimbólum múlt századi alkalmazásának példáiból leszűrhető következtetésekre megállapíthatjuk, hogy a harmincas-negyvenes években fokozatosan előtérbe nyomuló realizmus-igényt a *tradicionális akadémiai formulák aktualizálásában* érhetjük tetten legelőbb. Az aktualizálás során nem következik be az eredeti jelentéstartalomtól való drámai elszakadás, hiszen jónéhány mű esetében a *jelentés a kettős értelmezhetőség, azaz a mindennapi és az általános síkján egyaránt mozog*. Az eddigi példák azt bizonyítják, hogy az e korszakban született művek még őrzik a tradicionális tartalom jó részét is. Vajon igaz ez más kerettémák esetében is?

A kerettémák, motívumok – mint ez az „integritas” ábrázolások kapcsán is nyilvánvaló volt – nem korlátozódnak egyetlen nemzet kultúrájára, hanem többnyire egész Európában elterjedtek. Jellemző lehet azonban egy-egy nemzet kultúrájára a kerettémák felhasználásának módja. Fontos megvizsgálnunk, hogy egy-egy nemzet kultúrája milyen kapcsolatban állt a képi hagyománnyal. Befejezőképpen ezért szeretném azt a távolságot vagy különbséget érzékeltetni, mely azonos kerettémán belül egy francia és egy magyar mű esetében jól megragadható. Ez a távolság mélyen rávilágít a magyar romantika szellemi habitusára, karakterére is.

Zichy Mihály „Mentőcsónak” című művét hagyományosan a magyar festészeti romantika egyik fő művének tartják, melyet nemegyszer vetettek össze Gericault „Medúza tutajja” című, emblematikus fontosságú romantikus művével. Gericault alkotását úgy tekintik kutatói, mint amely az ún. „hajótörés” romantikus kerettéma felhasználásának fontos példája^{5 4}. Mivel ez a kerettéma – az „integritas” ábrázolásokkal szemben – viszonylag jól feldolgozott, itt mellőzhetjük annak szélesebb bemutatását. Röviden néhány emlékeztető mozzanat Gericault képével kapcsolatban: művének ötlete egy konkrét esemény mintegy riportszerű bemutatásának szándékából eredt. Megformálása során a festő számos szemtanú elbeszélését használta fel és sok részlettanulmányt készített. Mint ismeretes – a valószerű hatás elérése érdekében – tutajt is ácsoltatott és azt maga is kipróbálta. Bár művébe végül számos akadémiai toposzt is beleépített, képét mégis voltaképpen monumentális riportáznak szánta. Már bemutatásának színhelyei is e szándékát tükrözték. Angliában panorámások adták városról városra a képet és mutogatták beléptidő fejében^{5 5}. A közönség – a panorámák anonim közönsége – úgy tekintett a műre, mint egy panorama részletére, s a sors kétségtelen ironiája, hogy Gericault vállalkozása végülis azért nem hozta meg számára a kívánt anyagi sikert, mert megjelent egy riválisa egy teljes körpanorámával, mely hét jelenetben mutatta be a tutaj utasainak szörnyű sorsát.

Zichy képe nem hordoz semmiféle hasonló napi aktualitást, tradicionális rétege annál több. A viharban küzdő csónak utasainak magatartását a szerzetes által magasra emelt kereszthez fűződő viszonyuk határozza meg az együgyű gyermeki bizalomtól kezdve a konok és reménytelen elfordulásig. Jól értette a mű témáját a korabeli pesti kritikus, mikor „egy tengeri vésztlől elúzott hajóból csónakba menekedetteknek Istenbe helyezett reményük és hitük minőségét ábrázoló kép”-ről beszélt^{5 6}. A viharban küzdő hajó vagy csónak századok óta a küzdő egyház hagyományos szimbóluma. A hajóé, mely „fluctuat, nec mergitur” – hánykolódik, de nem merül el⁷. „Hozzád kiáltottak és megmenekültek, benned bíztak és nem csalatkoztak”. A 22. zoltár szavait illusztrálják a hagyományos „navicella” ábrázolások éppúgy, mint Zichy képe is⁸. Művének lélektani mozzanatai, a különböző emberi reakciók reális ábrázolásának igyekezete – akárcsak az imént bemutatott „integritas” ábrázolásokon – itt is egy hagyományos kompozíció keretei közé illeszkedik, mondhatni annak fundamentumára épít. E kép minden realizisztikus törekvése és hagyományos címe ellenére igen közel áll a régi, ún. hit-allegóriákhoz. Közvetlenül emlékeztetnem kell arra, hogy Zichy korai, Bécsben készült képei közül néhány ezt a témát járja körül⁹.

Hogy milyen volt a „navicella” ábrázolások képi konvenciója, mi minden tartozott bele abba a képi közhely-készletbe, melyet Zichy is ismerhetett, azt Pesky József néhány évvel későbbi pesti oltárképének részlete mutatja meg nekünk^{6 0}. (16. kép). A csónak orrában álló, keresztet felmutató angyal gondoskodik ezen az ábrázoláson a hívők hajójának csodás és sértetlen útjáról az élet viharzó tengerén, míg más hajók iszonyú hajótörést szenvedett utasai fuldokolva igyekeznek az igazi hit menedéke felé.

Zichy képének egyes elemeit – természetesen Pesky naív módján megfogalmazva és minden pszichologizálástól menten – itt is fellelhetjük: a kereszt értelmező funkcióját, a hajóban ülők naív bizodalmit, a hajón kívül fuldoklók csoportját, a viharzó tengert stb.

Összevetve a francia és a magyar művész viszonyát a „navicella” kerettémához megállapíthatjuk, hogy Gericault műve inkább a napi aktualitás fundamentumára, Zichy képe ellenben inkább az ábrázolási tradíciókra épít, ami jelzi a nyugati és közép-európai művész egymással nem összehasonlítható útját is. Zichy képének korszerűségét a „navicella” ábrázolások képi toposzának újszerű, lélektani realizmussal telített felhasználása biztosította, melynek eredményeképpen szinte egyetlen drámai pillanatba vonta és tette hitelessé a régi, ismert formulát, mintegy az életkép műfaji követelményeivel kibővítve a história illetve az allegória műfajába tartozó kompozíciót.

Nevezhetjük Zichy e tettét forradalminak?

Magam úgy vélem, hogy ezt a magatartást, a hagyományok ilyen erőteljes továbbéltetését, röviden megfogalmazva ezt a *felfogásbeli konzervativizmust* inkább tarthatjuk jellemzőnek és kontinuosnak, mint az újítások radikalizmusát, konzervativizmuson nem valamiféle politikai pártállást értve, hanem a *hagyománykötötte ember világlátását* a mannheimi értelemben. Meg kell jegyeznünk, hogy a bécsi életképfestészet képviselőinek 30–40-es években készített műveit, J. Danhauser, G. F. Waldmüller vagy P. Fendi képeit is igen gyakran a tradicionális képi formulák hasonló felhasználása jellemzi^{6 1}.

Az eddig bemutatott magyar példák – köztük Zichy képe is – szinte töretlenül illeszthetők a Monarchia más részein is megragadható „konzervatív romantika” vonulatába^{6 2}. E „konzervatív romantika” hazai folyamatait és jellemzőit azonban csak egy közép-európai tágasságú kutatás lesz képes feltárni, mely a szűkkeblű és rivalizáló oppozíció helyett az európai, ezen belül a közép-európai folyamatokra és azok hazai modulációira fordítja fő figyelmét.

JEGYZETEK

1. A tanulmány több részletben kiegészített változata az ICO (Iconographisk Post, Stockholm) 1985/2. számában „Oskulden” cím alatt, valamint a „Die Taube als Unschuldssymbol” címen megjelent tanulmányok: In: Man and Picture. Papers from The First International Symposium for Ethnological Picture Research in Lund, 1984. Stockholm, 237–249.
2. A pszichológiai igazságnak mint kategóriának megjelenéséről a 18. században: DRESDNER, A.: Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens. München, 1915. Erster Teil. 209.
3. Motívum és stílus összefüggéseiről: BIAŁOSTOCKI, J.: Romantikus ikonográfia. In: Régi és új a művészettörténetben. Bp., 1982. 239–255.
4. Az electioelmétről: MAROSI E.: Emlék márványból és homokkőből. Bp., 1976. 39, 185–187, 192.
5. Az ideálokról az almanachokban: VAYER-NÉ ZIBOLEN Á.: Barabás Miklós az illusztrátor. Műv. Ért. 1978. 128.
6. Az akadémiai doktrínák, az ideálfestészet hagyományairól a 18. századi francia művészetben: Dresdner 2. sz. jegyzetben i. m. 143–145, 250–259.
7. NYEMILOVA, J. Sz.: Régi képek titkai. Bp., 1979. 174–185. A 18. századi francia művészet kitűnő ismerője leírja attribúciós célú kutatásait két ideálképmással kapcsolatban, melyhez később megalapozatlan attribúciók tapadtak az ábrázoltak személyazonosságát illetően.
8. J. B. Greuze: Leány galambokkal. London. Wallace gyűjtemény.
9. PANOFSKY, E.: The Iconography of Correggio's Camera die San Paolo. London, 1961.
10. BARNARDS, M.: Speculum virginum. Geistigkeit und Seelenleben der Frau im Hochmittelalter. Köln, Graz, 1955. 40–46. A szüesség értelmezésének teológiai összefoglalása: H. NOLDIN, S. J.: Summa theologiae moralis. Compendium. De castitate. Oeniponte, 1961. Megfogalmazása szerint: „Carnis integritas, quod est virginitatis elementum materiale.”
11. KRETZENBACHER, L.: Bilder und Legenden. Erwandertes und erlebtes Bild-Erzählen zwischen Byzanz und den Abendlande. Klagenfurt, 1971. 147–149. Taf. XXXI. A galamb magyarázatául az alábbi vers szolgál:
„Auch so trag ich ein steden muet
Gleich wie die Turtel taube thuet
Gen dem der mein Petgnoss soll sein
Nit am jm prech die trewe mein.”
12. LEVEY, M.: Rocco to Revolution. London, 1966. Taf. 11. Az ábrázolókon ekkor és később is a kétféle virginitas szimbólum gyakran keveredik, vagy egyiket, vagy másikat használják. A leány galambbal ábrázolások egyaránt jelentik a lelki tisztaságot és az érintetlenséget is. Az allegorikus virginitas ábrázolások és a Mária ábrázolások sok ponton érintkeznek. Mária, mint „egyes galambnak” szimbolikus értelmezését fejti ki Telek József: „Egyes galamb azaz Boldogasszony templomba vitele napján” című prédikációjában. In: Tizenkétcsillag korona. Buda, 1768. 1387. (Una est columba mea.)
13. Néhány példa: Jan Raoux (1677–1734): Leány galambbal. Képe: Galerie Dobiaschofsky Auktion, Bern. 39. 1974. Nr. 532.; – J. Cheron sc. Michel van Loo után 1763.; Nő galambbal. Képe: Nyemilova 7. sz. jegyzetben i. m. Taf. 37.; Más attribútumokkal való összefüggésre (olajág, bárány, elefánt) forrás: DOLL, A.: Iconologie für Dichter, Künstler, und Kunstliebhaber. Wien, 1801. Ennek „Die Sanftmut” című lapját közli: BÖHMER, G.: Sei glücklich und vergiss mein nicht. München, 1973. 30.
14. JONGH, E. de: Erotica in vogelperspectief. De dubbelzinnigheid van een reeks zeventiende eeuwse genre voorstellingen. In: Simiolus. 3. 1968/69. 22–74.
15. Jól illusztrálja e jelentését Jacob Cats „Proteus”-ában (1627) megjelent metszet és epigramma. In: HENKEL, A. u. SCHÖNE, A.: Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Stuttgart, 1967. 749.; – Több példát bemutatott a témával kapcsolatban a braunschweigi Herzog Anton Ulrich múzeum 1978-ban rendezett kiállítás „Die Sprache der Bilder” címmel. 117–119.
16. Felirat Johann Elias Haid metszetén, melyet Godfried Schalcken képe után készített. Idézi: PIGLER A.: Barockthemen. 1974. Bd. II. 495.
17. A madár már az antik korban szerelem-szimbólum is volt. Lásd pl. Catullus: „Passer, deliciae meae puellae” című versét. Eddy de Jongh 14. sz. jegyzetben i. m. a libido-hagyomány későbbi forrásait is számbaveszi. A galamb Venusnak is szimbóluma volt. A Venus és „virginitas” ábrázolások összefüggéseire itt nem térhetünk ki.
18. E. de Jongh 14. sz. jegyzetben i. m. 4. sz. jegyzet
19. National Gallery, Edinburgh. Diderot e kép „természetességétől” és „naivitásától” úgy el volt ragadtatva, hogy kisebb novellát kerekített köré. Dresdner 2. sz. jegyzetben i. m. 271.; – A mű kétértelműségére utal: GONCOURT, E. és J.: A XVIII. század művészete és egyéb művészettörténeti tanulmányok című írásában. (Bp., 1975. 156.)
20. BECKER, W.: Paris und die deutsche Malerei 1750–1840. München, 1971. Taf. 93. Becker nem ismeri fel a mű ikonográfiai forrásait, a képet „Éva” ábrázolásokkal hozza összefüggésbe.
21. Egykor Szende Loránd tulajdona. Galambvadász I–II. 1883.
22. A párdarab fehér ruhás szőke kislányt ábrázolt könnyező szemekkel, aki búsan tartja ölében a nyíllal keresztülűrt szívű galambjának tetejét. Mögötte a kis Ámor, aki diadallal és szánakozással vegyes tekintettel néz áldozatára. TURCSÁNYI E.: Molnár József. Bp., 1938. Művek jegyzéke 320–321.
23. MNG. ltsz.: 2326.
Engel „Ártatlanság” című műve Benjamin Edward Spence (Liverpool, 1822 – Livorno, 1866) „Unschuld” címen metszet formájában is népszerűvé vált kompozícióját követi. A W. French által készített metszet Albert Henry Payne (1822–1902) által vezetett „Englische Kunstanstalt” lipcsei kiadó által „Unjersum” címen 1842–50 között megjelenő füzetekben jelent meg. Spence művén tünik leányzó látható fedetlen keblekkel, amint galambját magához szorítja eteti.
24. MNG. ltsz.: 67.3N és 67.4N. Korábban özv. Thék Endréné gyűjteményében. A szobrokat

Engel már az ötvenes években megmintázta, de csak 1862-ben került sor kifaragásukra. Kiállítva az 1873-as bécsi vilákiállításon, majd itthon az 1885-ös országos kiállításon. SZANA T.: Száz év a magyar művészet történetéből (Bp., 1901. 125.) megjegyzése a „pajzán” tematikáról azt bizonyítja, hogy Szana még ismerte a kompozíciós tradíciójának jelentését is, mely később feledésbe merült. SOÓS Gy.: Adatok a 19. századi szobrászat történetéhez. Műv. Ért. 1963. 48.

25. Ma már szinte áttekinthetetlen a 19. századi ikonográfiai tradícióval foglalkozó irodalom. Egyik legfontosabb mű ezek közül: HOFMAN, W.: Das irdische Paradies. München, 1960.

26. A 18. század végének kritikája egyaránt követelte mind a „valóságú”, mind az „ideálnak megfelelő” előadásmódot. Lásd. Dresdner 2. sz. jegyzetben i. m. 250–258.

27. ANANOFF, A.: Boucher. Bd. I–II. Lousanne, 1976. Kat. 688–689.

28. A Barabás irodalom többnyire fanyalgya foglalkozott a képpel és értetlenül állt annak egykori sikere előtt, inkább a mű negédségét vette észre, rejtett moralizáló szándékát nem. Hoffmann Edith ismerte az „ártatlanság” allegóriákat, de ő is – akárcsak korábbi és későbbi kutatói a képnek – a „realizmust” kéri számon a mű kapcsán és az akadémiai normatívák hatását és fontosságát a korban alábecsüli. A mű kettős értelmezhetősége, rejtett moralizáló tendenciája, szándékolt kapcsolata a „magasabbrendűnek” tudott akadémiai ideálkompozícióval nem tűnt fel Pontosan kifejtve: Barabás képe – a polgári illemnek megfelelően – azt fejezi ki, hogy a leányzó bár szerelmes levelet kap, de egyben ártatlan is! HOFFMAN E.: Barabás Miklós. Bp., 1950. 34–36.; – SZVOBODA G.: Barabás. Bp., 1983. 39–40.; – Itt soroljuk fel a Galambposta tematika néhány közismert hazai példányát: Marastoni Jakab 1846 (Pesti Műegylet, 1846, 230. kat. sz.); – Borsos József, 1855 (mgt); – uő.: 1861 (MNG. Ltsz.: F. K. 5516); – Kovács Mihály, 1885, (Egri Képtár).

29. Mahlknecht metszete az Íris 1843-as kötetében jelent meg. Lásd: Művészet Magyarországon. 1830–1870. MNG. Katalógus. 1981. 235. kat. sz.

30. Az „Englische Kunstanstalt” kiadót Henry Payne (1812–1902) alapította Lipcsében 1839-ben. Ettől kezdve igen fontos közvetítője az angol és francia polgári művészetnek. Heckenast üzleti kapcsolatban állt vele. Gesamtverlagskatalog des Deutschen Buchhandels. Bd. VII² Münster, 1883. 1828–1834; – Bd. XVI. 2, 2 1893. 2664–2668; – Heckenasttal való kapcsolatáról: VAYERNE ZIBOLEN Á.: Barabás M. az illusztrátor. Műv. Ért. 1978. 129.

31. Thomas Stewardson (1781–1859) képe után Finden acélmetszete az Emélyn 1837-es kötetében jelent meg. (38–46)

32. Mindkettő magántulajdonban.

33. Ez utóbbi datálatlan. A képi elemek – tenger, leány, sas, galamb, koszorú – sajátos módon összecsengenek Petőfi: „A szerelmes tenger” című versével és egyben hozzásegítenek a vers rejtett értelmének megfejtéséhez is:

„A leányka ott állt nem sokára
ahol tegnap koszorút kötött;
Koszorúja összetépve fekvék
Széteresztett fűrtel között.

Ottan állt, a tenger s ég között
Végtelenben járt tekintete,

Mint elfáradott galamb, amelyet
A sas helyről-helyre kergete.”

34. Például az Aurórában 1835-ben „Henriette” felirattal megjelent ideálkép (Johann Mezler rajza, Krepp metszete), vagy Barabás „La Colomba” feliratú ideálképei a Vielliében sorozatban, nemkülönbön hasonló eljárást követ Payne „Universon” sorozatának „Evelyn” feliratú lapja, mely több kép – köztük Weber Henrik portréjának volt kompozíciós forrása. VAYERNE ZIBOLEN Á.: 5. sz. jegyzetben i. m. 125–131. Az Auróra lapjára Zibolen Ágnes hívta fel figyelmemet, melyért itt mondok köszönetet.

35. Numvári Wether Olga portréja, 1851. MNG. Ltsz.: 6180.

36. Mihalovics Ilka portréja, 1856., mgt. KE-SERÜ K.: Orlay Petrics Soma. Bp., 1984. 92. kat. sz.

37. Magántulajdon.

38. Áverési Csarnok Katalógusai 1939.

LXXXIX. 242. kat. sz.

39. TELEPY K.: Benczúr. Nyíregyháza, 1964.

40. Magántulajdon.

41. Schattgotsch-Pejacsevich grófnő miniatűr-képmása. FUCHS, H.: Die österreichischen Maler des 19. Jahrhunderts. Bd. I–IV. Wien, 1973. Bd. I. 189.

42. Constanze von Spaun képmása. 1834. FEUCHTMÜLLER, R.: Leopold Kupelwieser, Wien, 1970. 192.

43. Több változatban is megfestette, így Neuhauser számára 1832-ben, Erzherzog Ludwig albumába 1840-ben és gr. Nákó Sándor részére is 1840-ben. FRANKL, A. L.: Friedrich von Amerling. Ein Lebensbild. Wien–Pest–Leipzig, 1889.

44. Waldmüller „Unschuld” képeit feldolgozta: BALKE, F.: Ein Unbekanntes Kinderbildnis von Waldmüller. In: Mitteilungen der österr. Galerie 1970. 150–157.

45. Waldmüllernek a hagyományokkal szemben – különösen a harmincas-egyes években megfigyelhető magatartásáról: GRIMSCHITZ, B.: F. G. Waldmüller. Salzburg, 1957.; – A korábban kifejtett „Madárkalitka” tematika életképi alkalmazására példa e korszakból Waldmüller „Ébredő sejtetem” című 1843-ban festett képe is. E művet kiállította a Pesti Műegyletben, majd sokszorosításra is került. A képnek hasonló közönségsikere volt, mint Barabás Galambpostájának, a hazai kritika azonban megróta a művészt. B. Grimschitz i. m. 64.

46. F. Balke 44. sz. jegyzetben i. m.

47. Mezei András tulajdona.

48. Példa rá az a prágai sztereo felvétel, melyet SCHEUFLER, P.: Praha 1848–1914. c. fotóalbumában közöl. Praha, 1984. 182.

49. E képet a kutatás mindaddig életképnek tartotta, holott inkább ideálképnek nevezhetnénk. Ugyanez évben Rippl másik, szintén szüzesség allegóriának tekinthető képet is festett „Karcú nő vázával” címmel. A hibátlan váza vagy kancsó is a szüzességet jelenti hagyományosan, míg a törött annak elvesztését. PIGLER A. a 16. sz. jegyzetben i. m. Bd. II. 575., valamint Die Sprache der Bilder 15. sz. jegyzetben i. m. 17.; Rippl szimbolikus képeiről: BERNÁTH M.: A Rippl-Rónai kutatás helyzete. Rippl-Rónai és a szimbolizmus. Ars Hungarica. 1982. 2. 207.

50. Stülüstől függetlenül felbuknak mind a magyar, mind a külföldi modern művészetben is. Pl.: Gulácsy: Akt madarakkal. Miskolc, Herman Ottó

Múzeum. Ltsz.: P.77.137 – Picasso: Kislány galambbal. London, Aberconway gyűjtemény, majd metszetei között is immár „békegalamb” jelentésben.

51. Ezek feltárása és számbavétele kutatásunk adóssága, hiszen a más és más kulturális környezetben létrejött kiemelkedő művészi alkotások egymáshoz való hasonlítására nemegyszer téves eredményeket szül. Csupán a konkrét képi környezetnek, a festő által is élt mindennapok képi világának feltárása képezheti alapját nemcsak a művésztörténetnek, de egy szélesebb értelemben felfogott néprajzi kutatásnak is. Teoretikus összefoglalása a módszernek: BRINGÉUS, N.A.: Bildlore. Gidlunds. 1981. Németül: Callwey, München, 1983.

52. ARADI N.: A szocialista képzőművészet eredete. Bp., 1970. 235. és 85. sz. jegyzet.

53. A „használat” körének meghatározása képezheti csak az interpretáció alapját, ezért módszertanilag vitatható az olyan „levezetés”, mint pl. DITTMAR, H.: Symbol der Sehnsucht aller – Die Friedenstaube (Düsseldorf, 1959.) műve, mely az ókortól napjainkig mutatja e szimbólum „egyetemes” használatát.

54. HÜTTINGER, E.: Der Schiffbruch. Deutungen eines Bildmotivs im 19. Jahrhundert. In: Beiträge zur Motivatik des 19. Jahrhunderts. München, 1970. 211–244.

55. OETTERMANN, S.: Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums. Frankfurt am Main, 1980. 100–103.

56. 1847-ben. Idézi: BERKOVITS I.: Zichy Mihály élete és munkássága. Bp., 1964. A források ismerete ellenére Berkovits e művet mint a pesti árvíz élménye nyomán felbukkanó romantikus önkifejezés példáját tárgyalja. Zichy képét Ranftlnak a pesti árvízről festett művével hozza kapcsolatba. Ranftl 1838-ban festett alkotásának jelentős tartalmi újdonságát nem ismerték még fel. E mű „modernségét” az jelenti, hogy aktuális jelenetet, valóságos eseményt kísérel meg monumentális formában előadni, immár teljesen függetlenül az akadémiai tradíciótól. Ezt a művet – festője bécsi lévén – művésztörténetírásunk ez idáig nem tartotta a hazai művészeti fejlődés részének.

57. Páris városának jelmondata, melyet azonban közhelyszerűen szokás magára az egyházra is érteni.

58. KIRSCHBAUM, E.: Lexikon der Christlichen Ikonographie. Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1972. Bd. III. 320–321.; Bd. IV. 62–67.

59. Meggyógyult, avagy imádkozó leány, 1845; Imádkozó asszony, 1845. Nem véletlenül

kapott ezek után Zichy megbízásokat oltárképekre is.

60. A Kerepesi temető 1857-ben készült oltárképe, fölül Maria Immaculata, mellette Mihály és Gábrriel arkangyalok, alul a küzdő egyház „navicella” formában megfestett képe. Mi csak e részletét illusztráljuk.

61. A „navicella” illetve a „vihar a tengeren” romantikus kerettémát a német illetve az osztrák nazarénusok is többször feldolgozták a hagyományos ikonográfiai tradíció keretei között: Olivier, 1834; Führich, 1848; Schnorr von Carolsfeld, 1853; Cornelius, 1843.

62. Ideálképet „öltöztet” életképi kontósbe pl. P. Fendi: Eltörtött a korsó, Pigler 16. sz. jegyzetben i. m. Bd. II. 575.; F. Eybl: Hagymát áruló tót fiú, 1835. Sz. M. ltsz.: 3028; Egy história műfajába tartozó képet telített életképi mozzanatokkal Danhauser: A gazdag dőzsölő és a szegény Lázár című képe (1836), mely az alkalmazott pszichológizáló módszer tekintetében igen hasonlatos Zichy eljárásához. E témát másutt még bővebben szeretném kifejteni – Az osztrák romantikus festők és a magyar történelmi festészet kapcsolatát az Auróra illusztráció kapcsán feltárta VAYERNÉ ZIBOLEN Á.: Kisfaludy Károly az Auróra képszerkesztője és illusztrátora. Műv. Ért. 1967. – Az Aurórában is közreműködő illusztrátorok, Schnorr von Carolsfeld, L. Russ, M. v. Schwind és a konzervatív romantikus írók, Zacharias Werner, Adam Müller és Friedrich Schlegel kapcsolatáról: FEUCHTMÜLLER, R.: Vom Lucasbund zur Wiener Spätromantik. In: Romantik und Realismus in Österreich. Ausstellung in Schloss Laxenburg, 1968. 47–48. A Schlegelek szerepéről és magyar kapcsolataikról: ZOLTAI D.: Romantikus kamasz-évek. In: August Wilhelm Schlegel és Friedrich Schlegel: Válogatott esztétikai írások. Bp., 1980. 64–66., 698–699.; A magyar vonatkozásokról, illetve a „konzervatív nemesi romantika” német-osztrák kapcsolatairól: FENYŐ I.: Nemzet, népirodalom. Tanulmányok a magyar reformkor irodalmáról. Bp., 1973.; Az itt tárgyalt romantikus mozgalmak – különösképpen történelemszemléletüket tekintve – „konzervatívnak” nevezhetők. Szélesebb összefüggésben: MANNHEIM, K.: Das konservative Denken. (Első kiadása 1927.) Egy részletét közli magyarul: Filozófiai figyelő, 1984. 2. 20–45.; A mannheimi „konzervatív gondolkodás-modell” történettudományi felhasználására fontos példa: NYIRI K.: Az osztrák emberkép. Konzervatív elmélet Hofbauer-től Hayekig. In: Medvé-tánc. 1984. 2–3. 33–54.

Katalin Sinkó: Idealbild, Porträt, Genrebild. Gattungsfragen in der romantischen Kunst

Die Verbreitung des Realismus im 19. Jahrhundert bedeutete keinesfalls der plötzlichen Schwund der Darstellungskonventionen. Bei der Interpretation der Wirklichkeit stützten sich die Künstler noch lange Zeit auf einzelne bildliche Konventionen. Wir verstehen darunter weniger konkrete Kompositionen, die sich etwa durch die Verbreitung von Stichen beharrlich hielten, sondern vielmehr eine an bestimmte Formeln gebundene bildliche und verbale Tradition.

So zum Beispiel die sogenannten Idealgestalten oder Idealbildnisse, die im Laufe des 19. Jahrhunderts eine eigenartige Quelle der Genrebilder und der Bildnisse bildeten – sie wurden gleichsam mit den Merkmalen der „höheren Gattungen” (etwa Allegorien) versehen.

Nehmen wir ein konkretes Beispiel: eine Frauengestalt mit Taube als Idealbild lässt sich bis zu den Denkmälern der mittelalterlichen monastischen Kultur zurückführen, aus dieser Zeit stammt auch die

traditionelle Bedeutung dieser Darstellung. Es handelte sich dabei jahrhundertlang um das Symbol der seelischen und körperlichen Reinheit (*castitas, integritas*). Die lange Tradition dieser Darstellung – die enge Verbindung der Frauengestalt mit dem Vogel – hat aber auch in der vulgären Tradition eine Erklärung: der davonfliegende Vogel symbolisierte den Verlust der Jungfräulichkeit.

Die Darstellungen des Themas aus dem 19. Jahrhundert zeugen von der Kenntnis der Tradition und deren bewusste Anwendung. Die genrehaften Momente erscheinen zunächst in der Aktualisierung der Idealgestalten, in der genrehaften Anordnung der Attribute, in der „Inszenierung“. Die so entstandenen Genrebilder bewahren noch beide Bedeutungsschichten: den Inhaltsbereich der althergebrachten Komposition (Unschuld) und die aktuelle genrehafte Bedeutung (z. B. Taubenpost).

Dem Bedürfnis nach Realismus kam der Künstler zuweilen allein mit dem Titel nach: die Idealgestalt wurde nicht unter einem Titel, der auf die traditionelle symbolische Bedeutung angespielt hätte, sondern als Porträt dem Publikum vorgestellt.

Die *Integritas*-Darstellung (Frauengestalt mit Taube) erfuhr nach dem zweiten Weltkrieg einen neuerlichen Bedeutungswandel, sie wurde mit der Bedeutung „Friede“ bereichert. In dieser neuen Bedeutung ist weiterhin ein Teil der ursprünglichen „*Integritas*“-Bedeutung enthalten, aber mit einer gewandelten gesellschaftlichen „Umwelt“, denn es gehört nicht mehr in die private Sphäre, sondern in die breiteste gesellschaftliche Öffentlichkeit. In diesem Medium lebt die bildliche Formel als Symbol der „politischen *Integritas*“ weiter.

Die Rahmenthemen, Motive und bildliche Konventionen beschränkten sich meistens nicht auf die Kultur einer einzigen Nation, sondern waren im allgemeinen in ganz Europa verbreitet. Charakteristisch für die einzelnen Nationen ist die Art der Verwendung des Rahmenthemas. In der romantischen Malerei Ungarns zeugt die enge Bindung an Rahmenthemen – zum Beispiel an das *Integritas*- oder *Navicella*-Thema – von der konservativen Gesinnung der Künstler.