

„Most egy új év kezdődik, ugyan mi új vad ideák fejlődnek ki a jövő 1844-ben?” – Ferenczy Istvánnak öccséhez írt szavai mélységesen jellemzőek a Mátyás-émlék küzdelmeiben megfáradt szobrászra, de egyszersemind plasztikusan villantják fel a történeti pillanatot, amelyben a klasszicizmus leáldozó fénye még bágyadtan keveredik a közeledő új ízlés, a romantika első sugaraival. Még és már: a régi formák és tartalmak kimerülése, üresedő sémáik és ugyanakkor az óvatosan és félszegen éppen csak beszivárgó új formák és tartalmak írják körül azt a jó évtizednyi időszakot, amely a harmincas évek végétől 1848–49-ig tartott. Különös, átmeneti idők, amelyeket az „új vad ideák” bátortalan megjelenése éppúgy meghatározott, mint a megjelenésük keltette aggodalom és a régebbi nemzedék hűsége a tradíciókhoz. Ferenczy keserű kérdése egyidejűleg vonatkozott a Mátyás-szobor sorsára, és saját generációjának, stílus-eszményeiknek jövőjére, feleletet azonban nem várt, azt – önkéntelenül – maga adta meg, amikor Mátyás-émlék utolsó makettjét elkészítette. Vachott Imre még a legelső tervek idején így foglalta össze a legfontosabb, mindenkit már-már személyes erővel érintő kívánalmakat: „Ki művészetünk lényegéül a természeti valót, s nemzeti jellemi kitűnőségét óhajtja, méltán követelheti, hogy hajdani nagy magyart ... mint szobrászatunk első nagy műtárgyát, eredeti sajátos ideálban adja elő, s mint ilyenben az egész magyar nemzet legfőbb lelkületét, különösen némi büszkeséggel párosult komoly méltóságát ... ügyekezze kifejezni. S ez lenne a magyar szobrászat belidománának nemzeti iránya.” Hosszú viták után, meg nem győzve, inkább csak beletörődött és a méltó, nagy feladathoz ragaszkodva, Ferenczy átformálta Mátyás alakját, imperatori öltözet helyett nemzeti viseletbe bújtatta és – bár a koncepció egészét érintetlenül hagyta – megváltoztatott néhány részletet is. A Mátyás-kori faragványokat idéző ornamentika ugyanannak a képzelt korhűségnek a jele, mint a sírkamra belsejébe tervezett reliefek (Mátyás apja ravatalánál, Mátyás kibékülése Szilágyival) középkorias-reneszánszos „díszletezése”. Valami fátyolosan bizonytalan új hang ez, alig hallható, folytatása nem lesz Ferenczynél. A dolog felettébb gyanús: mintha a romantika szelleme lopózott volna be a szobrász szigorú, száraz „lakatosi” (Széchenyi szava) klasszicizmusába. Bágyadt és esendő fordulat ez pályáján a teljes visszavonulás előtt, halovány kísérlet arra, hogy végül is alkalmazkodjék az új idők ízléséhez, az „új vad ideák” kívánalmaihoz. Vachott ugyanis bírálatában a romantikus hős nemzeti ideálját és a romantikus stílus iránti igényt írta körül, olyan eszményeket, hősokeket és olyan stílust, ábrázolásmódot, amely a harmincas évek irodalmának már eleven anyaga és alakítója volt, a festészetben már meghonosodott, és mindenek előtt a korszak magyar valóságából táplálkozott. A korszak irodalmi művei, Czauczig vagy Borsos festményei, az újságrajzok, a naplók, a levelek egyaránt árasztják magukból azt a különös, sűrű és életteli atmoszférát, mely a reformkori magyar társadalom mozgalmas, gyorsuló, kétségek, remények, küzdelmek között folyó életét meghatározta. A „nemzeti jellemi kitűnőségek” (Vachott) „jellemzetes, eleven és célirányos” (Henszlmann) alakjukkal, magatartásukkal, gesztusaikkal ott jártak, cselekedtek, viselkedtek a köznapi élet színterein, a családi életben, a társaságban éppúgy, mint a közjogi és politikai csatározásokban, az új típusú, a „szenvedélyek megrázó viharai”-ban élő, (Vörösmarty) romantikus hős hús-vér megtestesüléseként. Az embernek az a kikerülhetetlen (bár tiszteltelen) gondolata támad, ők bármely pillanatban készek arra, hogy valami szobortalapzatra emelkedve (ugorva?), egy korszak maradandó emlékeivé merevedjenek, bronzba, márványba. És mégis, ha a plasztika felé fordulunk, ha a Ferenczy utáni időszak

szórványos emlékeit szemléljük, szobrokban szinte nyomát sem találjuk ennek az ideálnak: nemesség és átszellemültség helyett elfogódott és ügyetlen gesztusokba, szabadság és érzelmi hajlékonyság helyett ólomlábakon járó, avított formákba, megbicsaklott arányokba ütközünk. Hogyan lehetséges ez?

A negyvenes évek, amelyről most beszélünk, különös szerepet játszott a magyar szobrászat korai történetében. Ferenczy egy előző időszak és stílus gyermeke volt, aki öntudatos feladatvállalása, ambíciói és keserves igyekezete ellenére végül is társadalmi háttér, társadalmi igény és anyagi támogatás nélkül dolgozott két évtizeden át. És persze szobrásztársak, szakmai közeg nélkül is – csaknem légüres térben. Tevékenysége így aligha válhatott folytatható tradícióvá, annál is inkább nem, mert végül még a stílus is mintegy kifutott alóla. A romantika első jeleit, és főként a közönség lelkesedését a romantika iránt, valóságos sorscspapásként élte meg (jól mutatja ezt elkeseredett érvelése a Mátyás-tervek mellett), és mi is csak belátó mosollyal vehetjük tudomásul, hogy végül az új vad ideákat ő sem kerülhette meg. Ennek emlékéért csak sötétedő daguerrotípiák őrzik, a gipszeket maga a művész megsemmisítette, de e „bűnjelekkel” a műveltebb társaság egyre növekvő igénye és vonzalma az újabb ízlés és eszméveliség iránt nem vált porrá. Ezt az igényt természetesen az irodalom készítette elő és táplálta, aztán irodalmárok, elsősorban irodalmilag művelt társaságok ápolták és gerjesztették, és lényegében ők voltak a művek szerény mecénásai is. Ha a Mátyás-emlék ügyét mozgató társaságot, a Szoborcsarnok Egyletet vagy az ötvenes évek néhány emlékművét állító kicsiny köröket vesszük szemügyre, világosan kell látnunk, hogy ez az igény lényegében sem szélességében, sem mélységében nem fogta át a magyar társadalmat, a középrétegekre, pontosabban a középrétegek csoportjaira korlátozódott – ez egyúttal az anyagi támogatás, a mecénatúra, a szobrászat esetében ugyancsak döntő alakítóerő mértékét is megszabta. És így nem csodálkozhatunk, ha az, amit romantikus szobrászatnak nevezünk, nem a klasszicizmusból kiágazó, ellentétekből születő folyamat eredménye, sokkal inkább szétszórtan, töredezetten, egymáshoz nem, vagy csak alig kapcsolódva született kisplasztikák, portrék, dekoratív épületdíszek ritkás sora. Ezek a negyvenes években készült művek szerényebb képességű és tanultságú szobrászok munkái, amelyeknek legfőbb érdemük létük és a plasztikai értéktől, vagy a nagy stílus belső erejétől független propagatív szerepük, hazafias, nemzeti érzésekre apelláló hatóképességük. Kétségtelen, hogy a romantika előkészítői, népszerűsítői, ideológusai és kritikusai, de a különböző műpártoló társaságok, emlékszobrok emelését szorgalmazó csoportok – éppen műveltségük litterátus jellege miatt – felismerték azt az erőt, amely szoborban, mint nyilvános helyeken, a közfigyelem és közszemlélet előtt megjelenő „műemlékben” rejlik; azt az erőt, amely csaknem az írott szó súlyával képes eszméket, gondolatokat sugározni, tudatosítani, a nézők válaszát provokálni és reakcióikat egy centrumba összpontosítani; s végül felismerték azt az erőt is, amely – a szobrok sokszorosíthatósága által – ezt a hatást kiterjeszteni és megsokszorozni képes. Nem véletlen, hogy a negyvenes évek folyamán több olyan terv született meg – akár magányos kezdeményezés formájában (Alexy uralkodóhadvezér-sorozata, 1844), akár társadalmi egyesületek céljaként (Szoborcsarnokot Létesítő Egylet, 1846), akár ideáltervek alakjában (Mednyánszky Alajos emlékmű-sorozata a Duna mentén, 1843, Széchenyi Üdveldéje, 1843) – amely végső soron a jelen és a múlt, az aktualitás és a történelem párhuzamaival, a kiválasztott példákkal egyaránt a nemzet-tudat területét érinti, hőseivel – elsősorban a Hunyadiakkal, a nagy királyokkal, hadvezérekkel, a kiváló írókkal, tudósokkal, de még a meg nem nevezett, „a harc vészei és a tanácsstermek vitái közt kitűnt nagy férfiak” (Mednyánszky) alakjával is – a nemzeti hős és a romantikus ideál plasztikus képét rajzolja fel.

A nemzeti hősök, a nemzeti történelem alakjai, a nemzeti múlt megörökítésének, ábrázolásának és kultuszának, vagy tágabban értelmezve, egy nemzeti kultuszhely megteremtésé-

nek gondolatát először Ferenczy István Mátyás-émléke fogalmazta meg, és ha személyes sorsa elszakadt is tőle, e gondolat tovább élt, formálódott a következő években, mások kezén. És nem véletlenül erősödött meg éppen akkor, amikor a reformkor társadalma felfelé, 1848–49 csúcspont felé tartott. Szomorúan és tárgyilagosan kell azonban látnunk azt is, hogy a szoborcsarnok-eszmék és nemzeti pantheon-ideálok gyönyörűen heroikus lendülete sohasem taláلت össze a realitással: a Szoborcsarnok Egyletet Züllich Hunyadijával együtt valószínűleg a történelem sodorta el; Alexy a pozsonyi országgyűlésen akart pártfogót találni bemutatott terveinek kivitelezéséhez és hiába; Mednyánszky ugyan még az egyes emlékek felállításának költségeit is igyekezett elosztani az arisztokrácia, a felső-papság, a nemesi családok és a nemzeti adakozás között, hogy némileg gyakorlati útra terelje a dolgot, de tervezete elsüllyedt az emlékezet útvesztőiben; Széchenyi röpirata irodalmi mű maradt, szobrok helyett szavak pantheonja. A társadalmat átfogó szellemi igények, anyagi források, mecénások és folyamatos szobrászati gyakorlat híján így maradt a korszak legaktuálisabb és legszenvedélyesebb gondolata, nagyszabású építészeti-szobrászati koncepciója, szobor-programja csupán „írott malaszt”, könyvekben és röpiratokban kutatható eszmetörténeti emlék.

S így kell tudomásul vennünk azt a különös tényt is, hogy a negyvenes évek bátoratlan romantikus kezdeményei és az ötvenes évek második felében újrakezdődő romantikus portrészobrászat, emlékmű-plasztika és kisplasztika között ezek a tervezetek és nemzeti érzülettel buzgó, költészettel átítatott röpiratok jelentik a vékonyka folytonosságot, az összekötő szálát. Akár szimbolikusan is tekinthetjük, hogy Mednyánszky a Duna folyása mentén felállítandó szobrok között a pesti parton egy üres talapzat elhelyezését javasolta (mint írta) „egy még élő hazánkfia számára”. Ez a talapzat átvitt értelemben is üres maradt még sokáig, míg a kismesterek (Dunaiszky László, Marschalkó, Schossel, Vay) és a nagy-iparosok (Geren-day) sokasodó „termelése” és apró eredményei közt Izsó művészetében a romantikus szobor megszületett.

48–49 és a következő évek valóságos cezúrát jelentettek a magyar szobrászat történetében is, valósággal eseménytelen, mozdulatlan, halott időszakot. A történelem földrengései a szobrászatot a legközvetlenebbül érintették, mind anyagi, mind szellemi-politikai következményeikkel. Alig ismerünk ebből az időszakból számbavehető művet (Ferenczy késői próbálkozásai, Schossel néhány portréja). A stílustörténelem iróniája, hogy ebben az ürességben jelenik meg Gasser Hentzi-szobra (1851), ez az izig-vérig romantikus monumentum neogótikus baldachinjával, a hős szívbemarkoló „beállításával”, középkori kosztümös mellékalakjaival, a müncheni iskola gördülékeny formaadásával. Ez a tökéletes romantikus mintakép azonban légüres térben áll (amíg fel nem robbantják majd), idegen marad hazai szobrászatunkban, ahol hiányzik a műfaji közeg, és idegen marad a nemzeti tudat számára is, ahol ellenszenv és gyűlölet kíséri.

Az ötvenes évek végén indul meg lassan a munka a műtermekben és műhelyekben; a szakmai buzgalomból és sűrűsödő magánmegrendelésekből születő portrék, a meginduló egyházi megbízásokból és városi feladatokból keletkező épületplasztikamelllett megjelenik az az emlékmű, amely mögött magányos polgárok (Tomori Anasztáz) vagy hazafiúi áldozatkészégtől vezérelt szobrász adakozókedvét kell felfedeznünk; a szaporodó pesti és vidéki kőfaragóműhelyek tevékenysége nyomán (Gianone, Pécs; Brikmayer, Győr; Szandház, Eger stb.). A síremlék műfaja népszerűsíti leghatásosabban a romantikus stílus plasztikai formanyelvét, szobrászati fordulatait. Az első romantikus emlékművet, Züllich Rudolf Kisfaludy-szobrát (1860) a hatvanas évektől kezdve gyorsuló iramban követi a többi, s ha kivitelezésük és felállításuk olykor el is húzódik (Engel: Széchenyi, 1880; Izsó: Petőfi, 1882), maguk a típusok és a kompozíciók a hazai szerény, egyszerűsége törekvő, és kissé lefokozott romantika születői. A romantikus köznyelv, eszköz és formátár lassan kész, az ideálok, a követelmények

lassan kikristályosodnak: nagy szerepe van ebben a korszak műkritikával foglalkozó szerzőinek (Kelety, Remellay, Osmós). Így hát megszületett a „nagy átlag”, a romantikus közeg, amelyből Izsó alakja és művészete kiemelkedhetett.

A szakirodalom boldogan hangsúlyozza azt a tényt, hogy Izsó az idősödő és visszavonult Ferenczy rimaszombati műhelyében inaskodva tanulta a szobrászat alapelemeit, s ilyenformán a klasszicizmus mintegy a romantikának adta át a stafétabotot. Megható kép elgondolni, hogy ott áll a magyar szobrászat három kiemelkedő alakja, Ferenczy, Izsó és Fadrusz (mert ő meg Izsó segédjeként kezdte pályáját), ott állnak egymás kezét fogva, s generációról generációra adják tovább a magyar szobrászat eredményeit. Megható, csak sajnos mégsem igaz, mert olyan folyamatosságot sugall, amely – sok különféle okból – nem jöhetett létre maradéktalanul. Szobrászatunknak ez a korai, klasszicizmus és romantika között tétovázó szakasza, de bizonyos értelemben a következő is, szaggatott, foghíjas és kissé „egérrágtá”, kezdésekkel, újra-kezdésekkel és elakadásokkal teli dadogó történet. Ha van folyamatosság, az talán éppen Izsótól számítható: nem személyes varázsának, életműve kikerülhetetlen hatásának köszönhető ez, hanem sokkal inkább a kiegyezés körül megváltozott feltételeknek, az egész gazdaságilag-társadalmilag-szellemileg újra felfelé tartó korszaknak. Szerénytelenség lenne Fülep Lajos tanulmányai után Izsóról bármi ún. „okosat” mondani, így csak héháy közhelyszerű megjegyzést tehetünk itt. Legjobb műveiben, a Csokonai-tervben, az emlékműben, a terrakotta táncoló parasztokban, de még a hevenyészett vázlatokban és zsánerekben is (Sebesült zászlótartó, 1869, Czigány Laokoon 18.....) a legmagasabb szintre emelte szobrászatunkat és magát a stílust is, miközben ösztönösen meghaladta a stíluskánonok rendszerét. Egymaga egyszerre találta meg plasztikai elveit a mozgásban, eszményeit a romantika érzelmekkel átítatott, mozgékony, csapongó szellemében, feladatát a nemzeti művészet keretein belül. Mindez csak szavakban ilyen bonyolult: bármely terrakottája a teret minden irányban átható mozgásával, az emberi testnek mozgástól áthatott hajlékonyságával, a modulatnak, gesztusoknak dinamikus kifejezőerejével, az alakok egész habitusával, szó szerint vett magatartásával és lobogó személyességével egyszerű és minden elemzésnél meggyőzőbb képet ad Izsó romantikájának természetéről. Fülep hangsúlyozta, hogy Izsó művészete, szobrainak heves és robbanékony hangvétele „kora valóságának” mélységes átéléséből, az érzelmi azonosulás képességéből táplálkozott. Valóban ő az első, aki a Henszlmann által követelt „való élet”-et formálta szobrokká, úgy, hogy az „élet” nem vesztett elevenségéből és tüzeből, hanem átjárta az anyagot és a formát, átélkesítette azt. A személyesség, amely kortársaitól annyira megkülönbözteti, innen táplálkozik: Izsó nem „témákat” vagy „feladatokat” mintáz meg, hanem saját legbensőbb mondandóit, amelyek szerencsésen vágnak egybe egy korszak és egy nemzet mondandóival.

Az ötvenes és hatvanas évek során keletkezett szobroknál gyakran figyelhetjük meg, hogy témájuknál fogva (Kossuth-, Batthyány-, Széchenyi-portrék, allegórikus ábrázolások) valamilyen mértékben még az előző korszakhoz kötődnek, és így kissé megkéssett eredményei egy feladatnak. Izsó is egy előző korszak feladatait oldotta meg, amikor az egyetemes és a nemzeti szobrászat kettősségét törékeny műveiben olyan lefegyverző egységgé olvasztotta. Művészete – bár egy egész generáció dolgozott körülötte – lényegében maga az „egyszemélyes magyar romantika”, mely halálával le is zárult. Épp elég későn. Izsó romantikus virtusából valami átszivárgott még Fadrusz fiatalkori szobraiba, egyébként azonban a hatvanas évek végétől ott toporgott egy nyugodtabb, kiegyensúlyozottabb, simább és közömbösebb ízlésáranlat, hogy az évtized végétől óvatosan előretolja a klasszicizáló akadémizmus, realizmus, historizmus állásait. Amikor 1879-ben a Deák-emlékmű pályázatán Huszár Adolf tervét ítélte a zsűri kivitelre méltónak, a vak is láthatta, hogy itt egy merőben más szellem, új ízlés és ideál győzedelmeskedett.

„Ugyan mi új vad ideák fejlődnek ki a jövőben”? – Ferenczy aggodalmának most már semmi értelme nem lett volna. A magyar szobrászat felnőtt és berendezkedett, és már nem érezte úgy, hogy sorsa stílusokhoz van kötve. A szobrászok lépést tartottak a szaporodó feladatokkal és a stílushullámok felgyorsult mozgásával. Nagyvonalúan és tettekre készen várták az „új vad ideák” rohamát.

Márta Kovalovszky: Die Romantik in der ungarischen Bildhauerei – warum ja, warum nicht?

Die Verfasserin überblickt die Probleme der romantischen Bildhauerei vom Ende der 40-er Jahr bis zu den 80-er Jahren des 19. Jahrhunderts. Nach ihrer Auffassung dauerte die Epoche des langsamen und unsicheren Überganges vom Klassizismus zur nationalen Romantik von der 30-er Jahren bis etwa 1848/49. Am Beispiel der letzten Maquette des „Mathias-Corvinus-Denkmal” von István Ferenczy wird nachgewiesen, dass die romantische Auffassung nicht einmal den bedeutendsten Meister des ungarischen Klassizismus unberührt liess. Obwohl die bildhauerische Konzeption im Wesentlichen unverändert geblieben ist, versuchte der Meister mit der nationalen Tracht und weiteren kleinen Änderungen die Annäherung an den neuen Geschmack. In Literatur, Malerei und Kunstkritik haben die Grundsätze und die Ideale der Romantik bereits deutliche Konturen erhalten, in der Bildhauerei gab es jedoch keine Ansätze der Erneuerung. Dies lag einerseits am Fehlen des Mäzenatentums, andererseits an der Schwäche der gesellschaftlichen Nachfrage. Die Verfasserin betrachtet als zentralen Gedanken der ungarischen Romantik „das nationale Ideal des romantischen Helden” (eine Formulierung von Imre Vachott). In der Bildhauerei wird dies aber lange Zeit nicht zum Ausdruck gebracht. Es gibt keine organische Entwicklung vom Klassizismus in Richtung Romantik. Die Verfasserin bezweifelt die Auffassung, wonach dem Klassizisten Ferenczy in der Entwicklung der Romantiker Izsó gefolgt wäre und der Akademist Fadrusz seine Laufbahn auf Izsó gestützt begonnen hätte, somit liesse sich eine kontinuierliche Entwicklung nachzeichnen.

Die 50-er Jahre sind in der Bildhauerei von der Tätigkeit von Kleinmeistern, von Arbeiten architekturgebundenen und ornamentalen Charakters gekennzeichnet. Obwohl die öffentliche Meinung die propagative Wirkung des romantischen Denkmals erkannt hatte, sind beim Fehlen der kontinuierlichen bildhauerischen Praxis keine wahrhaft bedeutenden Werke entstanden. Das erste bedeutende Denkmal der Romantik war das „Kisfaludy-Denkmal” von Rudolf Züllich (1860). Zur Herausbildung des Stils der nationalen Romantik leisteten die zunehmend qualitative Architekturplastik und die Grabmalplastik ihren Beitrag. Der bedeutungsvolle Schritt nach vorn erfolgte durch die Tätigkeit von Miklós Izsó, der den Stilkanon der Romantik bereits überwunden hatte und zum ersten Vertreter der individuellen bildhauerischen Selbstaussierung geworden ist. Die offizielle Annahme des „Deák-Denkmal” von Adolf Huszár im Jahr 1879 markiert bereits den Auftritt eines neuen akademischen Stiles in der ungarischen Bildhauerei.

