

VITÉZ Ferenc

# Madarász Viktor festőművész emlékezete



„Születtem Csetneken, Gömör m. 1830. december 14-én. Tanulmányaimat végeztem Iglón, Pécsen, Pozsonyban és Lőcsén. 1848–49-ben a 41-ik, később a 131-ik honvédszászlóaljnál szolgáltam Világosig. 1851-be[n] léptem a festészeti pályára, 1856-ig a bécsi Akadémia és Waldmüller Ferdinánd, azontúl pedig a párizsi École des Beaux-Arts és Leon Cognier tanítványa voltam. 1861-ben a párizsi Salon Annuel kiállításán arany érmet kaptam magyar történelmi tárgyú képeimmal. 1870-ben Párizsból Budapestre tettem át állandó lakásomat és műtermemet. Ösmertebb magyar tárgyú képeim: *Hunyadi László, Kuruc és Labanc, Thököly Imre, Zách Klára, Dózsa György népe, Zápolya Izabella, Dobozy, Bethlen Gábor és tudósai, Zrínyi Ilona, Báthory Erzsébet, Zrínyi és Frangepán, Utolsó Zrínyi, Ónodi országgyűlés, Petőfi*. A 73-as bécsi kiállításon, valamint a millenniumi retrospektív tárlaton érmekeket nyertem. Körülményeim és a megélhetés ügy hozták magokkal, hogy évek óta rézgyártással foglalkozom.”

A pontos dátumot nem ismerjük, de az bizonyos, hogy a nemzeti romantikus festőművész Madarász Viktor e rövid önéletrajzi vázlatát 1902 előtt keletkezett. Ekkorra ugyanis vállalkozásai megbuktak, vagyonaát elárverezték, 1903-ban pedig már az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat műteremházában lakott családjával, majd a Nemzeti Szalon rendezte meg az életmű-kiállítást. Az önéletrajz papírra vetésének idején már, mint írta, „rézgyártással” foglalkozott (tehát 1883 után és 1902 között járunk). A festő apja, Madarász András 1873-ban halt meg, a művész bécsi kiállításának évében, s tőle néhány ipari vállalkozást örökölt, amelyek igazgatásával kezdett foglalkozni, de a festéssel csak felesége halála után, 1883-tól szakított hosszabb időre. Apja emlékére 1874-ben még elkészítette annak portréját; 1873-ban festette meg *Izsó Miklós*, majd *Eötvös József* arcképét; az 1870-es évek elején született a kuruc hadvezér *Bercsényi Miklós* – „*Eb ura fako*” feliratú egészalakos portréja, majd 1875-ben *Vak Bottyánt* is megörökítette, s ugyanerre az esztendőre datálható az allegorikus *Hazám* című festmény: a haldokló Petőfi saját vérével írja a földre a „*Hazám*” szót. (Ez a romantikusan felfokozott, érzelmileg eltűzött, *Petőfi halála* címen is ismert kép nem tetszett a kritikusoknak, olajnyomatok formájában azonban nagyon sok családi otthonban segített a Petőfi-kultusz őrzésében.) 1873-tól mindinkább alábbhagyott festői lelkesedése, két pályázaton is kudarcot vallott, s egyre kevésbé vett részt a hazai művészeti életben, pedig 1870-ben nagy reményekkel költözött haza Párizsból. Az önéletrajzi feljegyzés az 1873–1902(?) közötti időszak festői munkái közül csak három nagyobb műre utal. Pedig még 1877-ben *Kossuth Lajos arcképe* mellett egy allegorikus Kossuth-festménye is kikerült műterméből *A hontalan* címmel, a száműzött államférfiről: a tengerparton ülő alak antik oszlopfőre könyököl, mintegy a lerombolódott múlt emlékein mereng. S a korszak utolsó nagy történelmi kompozícióit, *Zápolya Izabella* és *Az ónodi országgyűlés* jeleneteit is 1879-ben készítette el. Amikor 1883-ban első



felesége meghalt, energiáit valóban az apától örökölt vállalkozásokba fektette, nem sok sikerrel. Leginkább hadnagyi nyugdíjából élt, régebbi munkái közül többet is eladott a magyar államnak, ráadásul három gyereket is nevelte, ezért néhány év múlva feleségül vette Ziska Jolánt, akitől két újabb gyereke született. A következő két évtizedben gyakorlatilag csak néhány portrét festett: feleségéről, *Adeline*-ről készült emléképortré 1888-ban, 1890 körül fejezte be *Fekete kalapos nő* arcképét, 1893-ból egyik gyereke, *Pali arcképét* ismerjük.

Madarász Viktorról nem mondhatjuk el, hogy a modern magyar képzőművészet jellemző irányait és erényeit mutatta volna föl (a késői romantika jellegzetes eredményeként kibontakozó történelmi festészete okán ezt nem is igazán tehette), annak előzményei között azonban meghatározó az ő életműve is – a tanulságaival együtt. Németh Lajos azt vetette Madarász szemére, hogy eljutott ugyan Párizsba, ahol sikereket aratott, ellenben a romantikus festményein megjelenő színpadias eklektika nem szolgálhatott eszmei hagyományként a huszadik század újabb művészi problémáit megragadó modern irányzatok számára.

Az elfogultsággal egyáltalán nem vádolható Kállai Ernő „új magyar piktúráról” szóló 1925-ös könyvében viszont azt állítja, hogy festőművészetünk „érzelmi felszabadulását” a nemzeti romantika képviselte, amely sajátosan magyar stílust teremtett, ott pedig nemcsak a Székely Bertalané és a Benczúr Gyuláé, hanem Madarász Viktor munkássága is mérvadó. Ugyanis mind a három művész festőisége túllépett a pusztán történelmi illusztráción, köszönhetően annak, hogy „az élmény, melyet objektív, emberi és művészi tekintetben egyaránt centrálisan és tipikusan magyar”. Madarász a színpadias pátoszt is képes volt tárgyiasítani, amely stílusa „gerinces plasztikájának” vagy „a taglejtések és színhangulatok fojtott kifejező erejének” az eredménye. S Kállai vette észre Madarász képeiben azt az alaphangulatot is, amely a szabadságharc bukása után, a 19. század második felében, a sors- és létközösség megélésére és olyan kifejezésére koncentrál, amelyben a kétségbeesés és a lázadás egyaránt dominál. Mindeközben tiszta magyar képi lírát hoz létre úgy, hogy ölelkezik abban egymással „a sirató szomorúság és a halálig tartó dac”.

Madarász Viktor történelmi kompozíciói ebből a heves impulzivitással (nem pedig a színpadi keretek között) megélt hangulatból születtek, éppen ezért számára „a téma nem illusztratív alkalom, hanem kifejezőeszköz volt”. Az 1864-es *Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben*, a *Hunyadi László siratása (Hunyadi László a ravatalon)* 1859-ből vagy a többi rokon kép (például a *Zách Felicián* 1858-ból és a *Zrínyi Ilona Munkács várában* 1859-ből) dramatizált elbeszélése alkalmazkodott ugyan a közhangulathoz – hiszen az aktuális magyar bánatot és haragot festette meg –, előadásában a nemzeti önismeretet inspirálta.

Madarásznál a magyar karakter végzettszerűen ismétlődő összetevőinek lényeges eleme volt a „teljes életrevalóságában gátolt magyar öntudat lírája és pátosza”. S művészi hatása – a keményen mintázott szerkezetes plasztika és a fojtott erővel kibomló agresszív fény – a 20. század első harmadáig megfigyelhető volt a legkülönbözőbb modern irányokban is. Nem beszélve arról a hatásról – amelyet Veszprémi Nóra szintén kiemel kismonográfiájában –, hogy az allegorikus szemléletmód később elvezette Madarászt a szimbolikus kifejezéshez is: az 1907-es *Petőfi halála (Lidérc)* című festménnyel (ez már a második *Petőfi halála*-festményváltozat volt) például „igen közel kerül a századvég szimbolizmusához”. Matits Ferenc úgy véli: „Ő az első festőnk, akinek romantikus és akadémikus elemeket ötvöző művészete szakított az osztrák biedermeier stílusával, és a magyar festészetet a provinciális szintről európai rangra emelte.”

Madarász halálának 40. évfordulóján Lyka Károly már nem annyira a folytonosságra vagy a történelmi-esztétikai ellentmondásokra helyezett nagyobb hangsúlyt, hanem a festőt kísérő



„különös balsorsban” és a társadalmi-történelmi környezetében egyaránt tapasztalt ellentmondásokból próbálta fölfejteni a historikus képek mögötti személyiséget ugyanúgy, mint a közönség lélektanát. „Míg teljében volt alkotó erejének: a közönség teljes felkészületlenséggel állott művei előtt. Mikor pedig ugyanez a közönség lassanként beletanult abba, hogy művészi szempontból ítélje meg képeit: ereje ellankadt, s már árnyéka sem volt önmagának. Közben mintegy két évtizeden át pihentette ecsetjét. Ifjúkorában nagy diadalokat élt meg, öreg korára szinte elfeledték” – vélekedett Lyka, aki a sors dramaturgiáját is érzékeltette: „művész volt, aztán kereskedő lett, hogy végül újra megkísértse a művészetet. Élete tehát minden viszonylatban erőszakos és nagy zökkenésekkel volt tele”, ami a fejlődésének folyamatosságát is lehetetlenné tette.

A fenti értékminősítések jobb megértése végett tekintsük át Madarász Viktor életének néhány biográfiai és művészi fordulópontját, s tegyük ezt a festői önéletrajzi vázlatnál részletesebben!

A Gömör vármegyei Csetneken született 1830. december 14-én; apja, Madarász András nemesi származású volt, mégis rézfeldolgozót üzemeltetett, gépgyárat és malmot alapított, rézbányászattal foglalkozott. A gazdaságosabb tevékenység miatt keresett vállalkozásának új területet, ezért települt Pécsre. Fia Iglón, Lőcsén, Pozsonyban és Pécsen tanult – itt kezdett jogi tanulmányokat, de a rajzolással és festéssel is komolyabban foglalkozott. Közben érte élete meghatározó élménye: fivérével együtt részt vett az 1848–49-es szabadságharcban (a világsi fegyverletétel idején már hadnagyi rangban szolgált). A nemzeti szabadságeszmét családi örökségként kapta: a Rákóczi-szabadságharcig visszanyúló forradalmi lelkületet hozott vérvonalában. (Kardját és mentéjét megőrizte, még a sírjába is maga mellé rakatta őket.)

A szabadságharc után folytatta jogi tanulmányait, majd arcképfestést tanult. 1853 őszén beiratkozott a bécsi Képzőművészeti Akadémiára (nálunk ugyanis ekkor még nem létezett felsőfokú művészképzés), ahol 1855-ig a történeti-festészeti szakosztály hallgatója volt. Közben látogatta Waldmüller magániskolai óráit – ekkor készültek első történelmi tablói, köztük a *Kuruc és labanc* című képével már sikert aratott (a cenzúra miatti hivatalos címmel: *Életrajz Erdély múltjából* – de ismert a festmény a *Két testvér* cím alatt is). Azért volt mérföldkő ez a kép Madarász korai életművében, mert nem használta a korábbi elbeszélő sémákat, hanem „maga építette fel a jelenetet embertípusokból és tárgyi elemekből” – írja Veszprémi Nóra.

Madarász ösztönösen érezte, hogy reá vár a nemzeti romantika történelmi festészetének hagyománykialakítása. Hasonló feladatokkal nézett szembe, mint néhány évvel korábban a nemzeti irodalom megalapozásáért küzdő költőink és íróink. Először Kacziány Ödön hívta föl rá a figyelmet a *Művészet* 1904. évi 4. számában közölt Madarász-portréjában, hogy már a reformkorban megfogalmazódott a magyar történeti festészet iránti igény. „Vörösmarty, Bajza, Czuczor többször fölszólították Barabást, az arcképfestészet akkori büszkeségét, hogy fessen magyar történeti képet. [...] Az akkori almanachok, folyóiratok s hírlapok folyton közöltek ily értelemben cikkeket. [Madarászt] régi nemes család sarjaként erősen magyaros neveletésben részesülve, élénk képzelőtehetséggel megáldva, a régmúlt történetének megörökítése lelkesítette. Ha a formák és színek kifejezési nyelvét hatalmába kerítette, azaz ha megtanult rajzolni, festeni: történeti képek seregével fogja hirdetni hazánk múltjának dicsőségét.”

Azért mutatkozott nehezebbnek ez a feladat, mert – a hivatalos történettudomány hazai alapjainak lefektetése előtt – nemcsak a történelem (az események és összefüggések viszonya) értelmezésének keretei voltak meglehetősen képlékenyek, hanem a képi ábrázolásnak a hiteliségre vonatkozó szabályai sem voltak ismertek. Nálunk a romantika és reformkor idején kezdődött el a tudományos történetírás, az események és személyek kanonizációja, s még a festészet feladata sem volt tisztázott a történelmi eseményekre vonatkozóan. Madarász azzal



a dilemmával szembesült: hogyan teremtsen összhangot a történelmi hitelesség, a művészi fantázia és a kompozíció esztétikai követelményei között. Ebben a többszörösen feszített kényszerben alkotta meg végül „a magyar történelem legérzékletesebb képeit”.

S emblemikus alkotásainak java része Párizsban készült, ahol 1856-tól másfél évtizeden át dolgozott, nemzetközi hírnevét ott alapozta meg. A következő ellentmondást és művészi sorsfeszültséget éppen ez a tény jelentette. Szabadságharcos múltja és magyar függetlenségi elkötelezettsége egész életét végigkísérte – művészetét mindvégig a nemzeti függetlenség eszméjének szentelte, a magyar történelem hősi és tragikus emlékeit idézte meg művein, ösztönözve a nemzeti szellem ébrentartását. A hivatalos és magánstúdiumok során azokat a lehetőségeket kereste, ahogyan a realitás és a látomás, a történelmi és az érzelmi hitelesség találkozik és ötvöződik egymással. Párizsban beiratkozott az École des Beaux-Arts évfolyamára, de mellette magániskolai kurzusokra járt. David nyomán próbálgatta a klasszikus történelmi festészet (a képi történetmesélés, a virtuos és harcos bátorság megjelenítésének) szabályait, de szívesen időzött el az enteriőrök sejtelmes világában és a részletekben, nem kerülve az anekdotikus elemeket sem. Utóbbi irányvonalában az akadémikus-romantikus történelmi festők közül hatott rá Delaroche művészete. Nem mellékes az sem, hogy Théophile Gautier barátságának köszönhetően, annak szalonjában, olyan neves művészekkel ismerkedett meg, mint Hugo, Baudelaire vagy a két Dumas, akik mindannyian a modern romantikát, sőt, a szimbolizmussal gyökeret verő modern művészi szemléletet képviselték.

Ennek az új szemléletnek a jegyében már nem elég pusztán „hősies viselkedést” mutatni, hanem a szenvedély és fájdalom igazságának együtt kell fölfednie a szépség lényegét. Gautier (és az egész modern párizsi művészközösség) barátsága azonban nem a semmiből érkezett. Párizsban alkotta élete fő műveit: a *Hunyadi László siratása*, a *Zách Felicián* és a *Zrínyi Ilona Munkács várában* című történelmi jeleneteit, amely munkákkal az 1861-es párizsi Salon kiállításán aranyérmert nyert. A francia klasszikus történelmi festészeti sémát nemcsak romantikus atmoszférával töltötte meg, hanem magyar témákra alkalmazta, nem a tárgy- és alakszerű történelmi hűséghez ragaszkodott, hanem a megjelenítés erejét tartotta fontosabbnak.

„A kompozíció harmonikusan kiegyenlített, mégis szívbemarkolóan izgalmas a kép – írja Székely Zoltán a *Hunyadi László siratását* méltatva. – Félreérthetetlenül találó, mint egy pontosan megfogalmazott tömondat, amelynek elgondolkoztató, mély értelme van. A művész a mondanivaló szaggatott balladahangjához hangolta a kép minden elemét, terének és plasztikájának mértékét s a színek erejét, értékét is. A fekete bársony terítővel bevont ravatalon hosszan elnyúló, fehér lepellet leterített halott rideg zártságát fokozza a fekvő felkiáltójelként reáhelyezett véres pallos és a két hatalmas gyertyatartó; ezek szintén ezt az egyszerűségében zordon gyászhangulatot mélyítik el. Az oltár, a padló fekete-fehér kőkockái s a homályos kápolna falának nyomasztóan rideg tagolóelemei – mind arról beszélnek, hogy a halál itt mindent morc merevségbe kötött. [...] Madarász ezen a képen is olyan mértékben hangsúlyoz, vagy lefokoz, ahogy a tartalom kifejezésének egysége és intenzivitása megkívánja.”

1864-ben festette *Zrínyi és Frangepán*, 1868-ban *Dobozi* című képét, 1867-ben *Dózsa*-portréját, és szintén 1868-ban fejezte be a *Dózsa népe* című kompozíciót. A *Dózsa*-felkelést nagyszabású történelmi látomásban örökítette meg, s olyan szakrális atmoszférát teremtett a műnek, amellyel igazságot kívánt szolgáltatni Dózsa népének. Madarász ezzel Dózsa Györgyöt a függetlenségért való küzdelem nagy alakjainak a sorába emelte, a Zrínyiek, Rákócziak és kurucok, illetve Petőfi vagy később az idős Kossuth társaként. A *Dobozi*-kompozíció is művészettörténeti érdekesség: a több mint három méter szélességhez alig több mint egy méteres magasság társult, a horizontálisan elnyúló képen nem az eseményre vagy a szereplők lelki



vívódásaira volt kíváncsi a festő, hanem a „vesztett csata fojtogató atmoszférája” érdekelte, amelynek kifejezéséhez kiválóan megfelelt ez a rendhagyó formátum.



1870-ben visszaköltözött Magyarországra, „franciás” munkái azonban nem igazán nyerték el a „bécsi” ízléshez szokott kritika elismerését. A madarászi témaválasztás kompromisszumai ellenére bukott el két pályázaton (a remekbe szabott *Bethlen Gábor tudósai körében* című festményét is visszautasították). Mintegy „kárpozlásként” festhette meg 1874-ben a Nemzeti Múzeum megrendelésére *Eötvös József* egészalakos ülő portréját; majd a haldokló hős romantikus sémáját választotta a *Petőfi halála* című 1875-ös képéhez, amely ismét nem tetszett a kritikusoknak, de megigézte a közönséget. Az 1858-ban felszentelt baranyai magyarbólyi evangélikus templomnak az *Utolsó vacsorát* ábrázoló oltárképet festett – ebben a bibliai tematikában kevés mesteri munka született az övén kívül (a család evangélikus kötődései miatt egyébként jutányos áron vállalta el Madarász a megbízást). 1880-ban oltárképet készített (*Krisztus az olajfák hegyén*) a Nádaszy-család megrendelésére a pécsi evangélikus templomba.



A vállalkozások csődje és a maradék vagyon elárverezése után Madarász 1903-ban ismét festeni kezdett: a kuruc kor és '48 alakjait örökölte meg, előbb egyszerűbb kompozíciókban – mintha korábbi történelmi munkáiról ugyanúgy nem vett volna tudomást, mint a modern művészi áramlatokról –, a Rákóczi-kultusz újravirágzásával azonban a közönség ismét a kebelére ölelte. A kritika nem tette ugyanezt – viszont Ernst Lajos a barátságába fogadta. 1904-ben a Nemzeti Szalonban mutatták be Madarász Viktor életmű-kiállítását. A festő ezzel az új lendülettel alkotott jelentős képeket élete utolsó évtizedében. Kiemeljük közülük a romantikus témát szimbolikus erejűvé emelő *Petőfi halálát* (1907); a bécsújhelyi börtönben raboskodó (a börtönablakból – egyszerre a múlandóságot és a halhatatlan művészetet jelképező – hattyúkat etető) *II. Rákóczi Ferenc*-kompozícióját (1905); vagy a szintén 1905-ös *Kolajev históriája* című festményét (amely az orosz forradalomra utal, a háttérben a szakrális, a romantika és barokk szimbolizmus hagyományait ötvöző Krisztus-jelenéssel).

„Lelke fiatalos még, de a kéz előregedett” – jellemezte utolsó korszakát Lyka Károly. A festőaggastyán legszebb adománya talán „a szelíd elégia”. Ezzel az elégikus érzéssel, csöndesen, az új művészet izgalmában szinte elfeledve halt meg Budapesten, 1917. január 10-én. Bölöni György írta a *Világ* című lapban halálakor: „Madarász Viktort mi már nem is ismerjük.” Akik viszont emlékeztek rá, a *Hunyadi László síratása* című kép elrendezése szerint felravatalozott koporsónál vehettek tőle búcsút a Szépművészeti Múzeumban.