

Az első kötetrel kapcsolatos fönt kifejtett fenntartások többnyire nem is annyira a szerzőnek és a kiadónak szólnak, sokkal inkább annak az oktatási szisztémának, amelynek keretein belül a művet létrehozta. Nényei egyik interjújában mintaképként hivatkozik Gombrich fiataloknak szóló világtörténetére, amely viszont a magyar kiadásban mindösszesen 330 szellős oldal. Ehhez képest ez a vállalkozás sokszorosan terjedelmesebbnek ígérkezik, ami akkor is aggályokat ébreszt, ha a mai fiataloknak szóló irodalomra egyébként jellemzőek a terjedelmes sorozatok. Talán érdekesebb lett volna feladni a kronológia mindenhatóságának elvét, és régi hagyományokhoz visszanyúlva a poétikai, retorikai, irodalomelméleti és esztétikai fejtegetéseket a történeti haladványtól elválasztva, külön kötetben kiadni, mindegy kedvcsinálól az irodalom olvasásához. A főcímet – *Az irodalom visszavág* – viszont nem lehet az oktatási rendszer számlájára írni: megítélésem szerint már a tíz éve megszűnt folyóirat esetében sem volt különösebben humoros, így felmelegítve pedig még kevésbé, és a kötet célkitűzésével egybevágó értelmezését sem könnyű adni. Persze itt is érvényes, hogy a kötet nem a finnyás szakmabélinek, hanem a kamasz olvasónak (vagy a kamaszokkal hangot kereső tanároknak) szól; talán rájuk vonzóan hathatnak a recenzens által olcsónak vélt poénok is. Nényei Pál könyvének hangnemi újszerűsége, valamint az irodalomtanítás alapkérdéseire irányított figyelme mindenképpen kiérdemli a méltatást, és remélhető, hogy a kötet számos magyartanár és kételkedő ifjú olvasó kezébe jut majd el. (*Tilos az Á*)

MOLNÁR GÁBOR TAMÁS

## Fókuszálások

HORVÁTH GYÖNGYVÉR: *A MAGYAR FESTÉSZET TÖRTÉNETE FIATALOKNAK*

A Holnap Kiadó új sorozata arra vállalkozik, hogy bemutassa a magyar művészet- és művelődéstörténet egyes területeit a fiatal olvasóközönség számára, ismeretterjesztő jelleggel. Az elsőként megjelent kötet a magyar festészet történetének összefoglalására tesz kísérletet, a sorozat további kiadványai a belső borító tájékoztatója szerint a hazai építészet, színház, zene és népművészet történetét fogják bemutatni. A sorozat koncepciója hiánypótló a magyar könyvpiacra, és annál inkább az a középiskolás korosztály tájékozódásának segítségével. A megnevezett művészeti ágak tárgyalása az alap- és középfokú oktatásban csak határterületként, az irodalom társművészeteiként, illetve az egyes történelmi-művelődéstörténeti korszakok tárgyalása során kerül(het) szóba. A sorozat feladata, úgy gondolom, nem elsősorban adatok hozzáférhetővé tétele, amire elsősorban gondolnánk a „története” műfaji jelölőből, hanem szemléletmód, szókinccs, befogadói és interpretációs készség tanítása. A tét ugyanakkor a nemzeti-kulturális örökség újragondolása és egyáltalán elbeszélhetősége is. A problémakörök megfogalmazásán kívül azonban messze-mennyire következtetéseket egyelőre nem lehet levonni a sorozat teljesítőképességéről.

*A magyar festészet története fiataloknak* a 19. század közepétől a 20. század közepéig jelöli ki tárgyának időintervallumát, s egyúttal az elbeszélhetőség választott

fókuszát, ami a kiemelkedő alkotók életműveinek kronologikus rendben történő bemutatása. Ez részben kézikönyv, részben pedig lexikon jellegűvé formálja a kiadványt, amit a belső formátum osztott és következetesen ismétlődő felülete erősít: a vizuálisan is elkülönített egységek jól követhetővé teszik az egyes témaköröket és a megértéshez hozzásegítő kontextusokat. Az egyes fejezetek a következő sémára épülnek fel: metaforikus cím – festő neve – életrajza – festészetének jellemzése az életműben kitüntetett műfajok bemutatásával, illetve a közbeékelte zöld vagy sárga háttérű szövegdobozokban képelemzés, illetve festészeti iskolák, mesterek, tanítványok, hatások, nemzetközi háttér ismertetése. A gazdag, de szükségképpen kisméretű reprodukciók mellett minden fejezetben megjelennek Szimonidesz Kovács Hajnalka vidám, esetenként karikatúrába hajló illusztrációi, ami számomra abban jelent különleges innovációt, hogy lazítják a kötet szükségszerű komolyságát, s (akár nevetés formájában) együttgondolkodássá formálják az egyes festészeti jelenségeket – lásd például a tájképfestészetet bemutató szakaszhoz csatolt illusztrációt, amelyen a festők a panorámát egymástól is eltakarva állnak vásznaik előtt a szabadban (59.).

Mindazonáltal a frappánsan működésbe hozott szerkezet akkor is aggályos, ha a sorozat hangsúlyozottan ismeretterjesztő jelleggel indult útjára: ha kronologikusan egymás után helyezünk tetszőleges, bár a kötetterjedelem miatt mindazonáltal mégiscsak korlátozott számú festőt, mitől lesz ebből a konstrukcióból történet? Az életművek kronologikus bemutatása ráadásul annak a gyanúját is felveti, hogy valamiféle fejlődési láncolatot vagy organikus kapcsolódásokat lenne szükséges feltelezni a művészek között. A szerzőközpontú történeti elbeszélés természetesen a nemzeti kánon kérdéskörét is játékba hozza, ugyanakkor szükségképpen szem előtt kell tartani a korabeli nemzetközi festészeti irányzatokhoz való kapcsolódást. Ezzel együtt az ideális, vagyis a fiatal olvasót a képértelmezés metodológiájával is fel kell vértetni, vagyis valamiféle alapfokú ikonográfiai ismeretet is érdemes vele megosztani. Ennyi szálát kiegyensúlyozottan mozgatni bizonyosan lehetetlen vállalkozás: a kötet szerzője tehát szükségképpen hagyott el számos kontextust a választott narrációból.

Rendkívül fontos lenne pedig tudatosítani a magyar művészet történetéről való közgondolkodásban (ha van ilyen), hogy a 18. század végéig nem beszélhetünk „magyar” képzőművészetről, legfeljebb, ha magyarországról, de még arról is csak fenntartásokkal. Hiszen sem művészképzés, se megfelelő megrendelői vagy mecénási közönség, se publikus műgyűjtemény nem volt Magyarországon. A nemzeti romantika időszaka lényegében a magyar festészet születését és intézményesülését is jelenti, amelyet azonban radikálisan befolyásol az 1848–49-es forradalom és szabadságharc bukása. A „nemzeti romantikus” festészet (illetve szobrászat és építészet) a reformkorban erősen klasszicizáló stílusjegyeket mutat, ami ideológiai szempontból magától értetődő: azok hivatottak ugyanis a kelet-közép-európai nemzetek és a nemzeti kultúrák létjogosultságának, európai egyenrangúságának a demonstrálására. Az 50-es évek elejétől a kiegyezésig az elveszített szabadságharcra adott válaszként megjelennek a nemzeti identitásra, illetve a nemzetállalra reflektáló alkotások, amelyek többek között egy sajátos emlékezetgyakorlatot körvonalaznak: a nemzeti múlt megkonstruálásával a saját jelen politikai-ideológiai alaphelyzetének megértésére nyílik lehetőség. (Lásd például a mohácsi csata ábrázolásait, illetve egyáltalán a török-téma szerteágazó megvalósítását.) Az akadémiai fes-

tészet tárházát még mozgásban tartó historista-klasszicizáló, de a romantikus jelzőtől sem megfosztható festők életművén belül is, illetve más magyar festőknél megjelennek a 19. század második felének festészeti trendjei, amely alkotások és téma-választások jellemzően nem illeszkednek bele a nemzeti narratíva kereteibe. A Madarász Viktor életművét tárgyaló fejezet egyik zöld szövegdoboza a történelmi festészet fogalmát tisztázva világosan rögzíti a történelmi-ideológiai kontextust és az ebben a festészeti irányzatban fogant képek funkcióját, elhelyezésének appendix-jellege viszont aláássa a korszakértelmezés jelentőségét a 19. század vonatkozásában: „Így válik a magyar történelmi festészet a bukott szabadságharc mementójává, az önkényuralom idején a hatalommal való szembenállás eszközévé, amely érzelmi hatásaival hozzájárult a nemzeti tudat ébrentartásához.” (35–36.)

Nem gondolom, illetve még véletlenül sem akarom azt sejtetni, hogy a kötet szerzője ne lenne tisztában a „magyar festészet” szókapcsolatának problémáival, pontosabban egyáltalán a magyar festészet történetének sajátosságaival, a tipikusan a kelet-közép-európai régióra jellemző „egyidejű egyidejűtlenségekkel”, továbbá a haladás és a felzárkózás bővületében élő modernség torzító értékrendjével. Mégis azt gondolom, hogy nem lett volna szabad lemondani a fent vázolt problémakörök pragmatikus, előzetes összefoglalásáról egy bevezető fejezetben, hiszen az olvasó így a kötetnek már az id. Markó Károlyt (1793–1860) tárgyaló első fejezetében bajba kerülhet, amikor a következőket olvassa: „Bár életműve a késői akadémikus festészet legmagasabb színvonalát képviseli, Markó nem a hagyomány megújítására, hanem az ahhoz való mind tökéletesebb idomulásra törekedett.” (9.) Mintha ez a mondat egy olyan ki nem mondott elvárásnak engedelmességet, amely megköveteli a magyar festők életművének tárgyalásában az eredetiség kritériumát, az újítás teremtő gesztusát, holott Markó klasszicizmusa szempontjából ennek a fogalomnak nemigen van értelme. A hagyomány terminusának is csak akkor, ha azt nem a romantikus történelemfogalom, hanem a klasszicizmus időtlen szépsége felől értjük. A fejezet lezárása – amit mindazonáltal nem lehet teljesen következetesnek tekinteni a fentebbiek alapján – nagyon pontosan vet számot a festő alaphelyzetével, amelyet én az imént hiányként róttam fel: Markó tájképfestészete eszerint sokkal inkább a másfél-két évszázaddal korábban alkotó Claude Lorrain és Nicolas Poussin felől érthető meg, és teljességgel idegen a kortárs John Constable és William Turner esztétikájától.

Nagyon lényegesnek tartom, hogy a kötet felvállalja a képelemzés feladatát, s az adott értelmezés rendszerint számot vet a nemzetközi párhuzamokkal, illetve az adott képműfaj sajátosságaival – tapasztalataim szerint az innovatív, jelentés kereső, értelmező, párbeszédet nyitó nézői gyakorlatot minél korábban tanítani kellene a közoktatásban (már ha lenne rá lehetőség, kapacitás, társadalmi igény stb.) a passzív képnézési hagyomány ellenében. Nem elég azonban a hasonlóságokat megmutatni két kép egymás mellé helyezésével: az *Egri nők* (Székely Bertalan, 1867) és *A Szabadság vezeti a népet* (Eugène Delacroix, 1830) párhuzamai az első rápillantással is jól láthatók. Úgy gondolom azonban, hogy Székely festményét nem lehet csupán a szabadság allegóriája felől megérteni, a piramisszerkezet az ő műve esetében a barokk oltárképek hagyományát, a Mária országa és a kereszténység védőbástyája toposzait is implikálja, így a kép a nemzeti emlékezet konstruálására is kiváló példa lehet.

Különleges olvasói tapasztalat volt számomra, hogy a kronologikus, életművek bemutatásából szerveződő szerkezet létrehoz olyan párbeszédet a kötetben belül, amelyek engedik megtapasztalni a modernség festészetének összetettségét, a különböző festészeti irányzatok egymástól való tökéletes idegenségét – az egyes életpályák ismertetése itt ráadásul azt is világossá teheti, hogy miként hullott ki valaki azonnal a köztudatból vagy éppen vált kitörölhetetlenül részévé nemcsak a magyar festészetnek, hanem egyáltalán a magyar kultúra történetének. Talán nem nehéz kitalálni, hogy Munkácsy Mihály, Paál László és Szinyei Merse Pál egymás mellé helyezése hozza létre ezt a termékeny feszültséget. Nem gondolom, hogy ennek a kötetnek a feladata lenne Munkácsy arisztokrata milióket ábrázoló, rémisztően giccses zsánerképeinek a helyi értékén kezelése vagy a trilógia esztétikai megítélése, mégis jól érzékelhető, hogy a Munkácsy-fejezetben elsődleges szerepet kap a kultusz bemutatása és a fordulatos életút eseményeinek ismertetése. Úgy azonban, hogy a következő fejezet kompakt, jól követhető módon nyújt bevezetést Paál László életművébe, radikálisan megmutatkozik a termékeny sztárfestő és az akadémikus tájbrázolással szakító, Barbizonban alkotó művész pályájának és nem utolsósorban modernségének különbsége. Talán nem a legszerencsésebb Szinyeit az „önfeledt életöröm” festőjeként a fejezet címébe emelni, személye ugyanakkor tagadhatatlanul jó indok az impresszionizmus magyarországi megjelenésének bemutatására és a mozgalom francia gyakorlatának ismertetésére. A fejezet érdekes párbeszédet folytat a Munkácsyról írottakkal: Szinyei az őt ért negatív kritikák hatására élete utolsó éveiben felhagy a festéssel, s csak jóval halála után kapja meg az elismerést.

A századfordulós (plein air, szimbolizmus, szecesszió, preraffaelita hatás stb.) és a 20. század első évtizedeinek irányzataihoz (avantgárd, expresszionizmus, szürrealizmus stb.) sorolható festők pályájának ismertetésében a „magyar festészet” jelzős szerkezete véleményem szerint elbizonytalanodik azáltal, hogy ezt az időszakot már kifejezetten az európai trendekhez való igazodás jellemzi, olyan naprakészség, amelyben a festő tehetsége egyszerűen felülírja nemzetiségét. A 19. századi nemzeti kánon közismert alkotóihoz képest a 20. század festészetének ismertetéséhez még radikálisabb válogatásra volt szükség: Nagybányát Ferenczy Károly, a Nyolcak csoportját Czóbel Béla képviseli, a két világháború közötti két évtizedet pedig Aba-Novák Vilmos, Farkas István, Derkovits Gyula, Vajda Lajos és Korniss Dezső reprezentálja. A hiányérzet természetesen minden válogatás velejárója, azonban nehezen tudom értelmezni azt, hogy a kötetben egyáltalán nincs női alkotó (holott az utóbbi években például Anna Margit és Ország Lili életműve is hozzáférhetővé vált különféle jelentős tárlatokon, Szentendrétől Debrecenig).

A kötet hiányosságai kifejezetten a választott narratívából és egyáltalán a történetírás feletti kételyből adódnak, de semmiképpen nem a szerzői kompetencia hiányából: az egyes fejezetek feszes és összetett felépítése izgalmas együttgondolkodásra sarkallja az olvasót, aki, ha lemond a címben tett ígéret beteljesülésének kereséséről, termékeny párbeszédet folytathat a felvázolt értelmezési lehetőségekkel. *(Holnap)*