

Veszprémi Nóra: *Fölfújtt pipere és költői mámor. Romantika és művészeti közízlés a reformkori Magyarországon*

Budapest, L'Harmattan, 2015, 242 l.

Veszprémi Nóra 2015-ben megjelent monográfiája friss szemléletével, olvasmányos stílusával, „rettenetes” felkészültségével az utóbbi idők egyik legizgalmasabb tudományos munkája a reformkori magyar kultúráról. A disszertációból született kötet a reformkori közízléssel foglalkozik, ezzel együtt a magyarországi romantika folyamatos változásait mutatja be, továbbá az európai, főképp angolszász irodalmi folyamatokra is kitér. A mű hat fejezetre tagolódik, ezek közül az első egy részletes fogalmi és módszertani bevezető, az utolsó pedig összegzi a kötet tanulságait. A könyv szerkezetileg jól strukturált, a fejezetek logikai felépítése kiválóan követhető. A monográfia interdiszciplináris, több területet átfogó anyaga egyaránt foglalkozik irodalommal és képzőművészettel, gazdagon illusztrált oldalai segítik a képzőművészeti részek könnyebb interpretálását. A következőkben a közízlés fogalmából kiindulva végigkövetem a könyv gondolatmenetét, olykor saját példákkal kiegészítve vagy szemléltetve Veszprémi megállapításait.

A közízlés meglehetősen közismert fogalom, noha korántsem bizonyos, hogy mindenki ugyanazt érti alatta. Következetelenül használjuk a mindennapi társalgás során, és figyelmen kívül hagyjuk, hogy nem csak egy jelentéssel bír: a közízlés ugyanis lehet egy létező, empirikus dolog, az átlagemberek ízléspreferenciáinak összessége; illetőleg egy elvont fogalom, egy képzeletbeli dolog, amelyhez képest a művészek meghatározzák saját magukat, ha ki akarnak tűnni különbözőségükkel (12).

A romantikus művészek a nyárspolgári ízléssel szemben határozták meg magukat. Henszlmann Imre 19. századi művészettörténész és kritikus írásaiban sokszor nyilatkozott rosszállóan a közönség ízléséről, de megállapításai mindenféle szociográfiai látélelet nélkülöztek, pusztán egy olyan képzeletbeli ellenféllel viaskodott, akihez viszonyítva meg tudta határozni a „jó” művészetet (13). A népszerűtől való elhatárolódás érdekes módon azonban összefonódott a közösségi művészettel, „mert a romantikusok, amellet, hogy a tömegeből kiemelkedő egyén kultuszát hirdették, végtelen vágyódással tekintettek az idealizált középkor családiasnak elképzelt társadalmára, amelyben a művészet a mindennapi élet része volt” (14). Ennek a vágyódásnak a nyomát például fellelhetjük Toldy Ferenc 1825-ben Bajzának írt levelében, ahol Toldy a mellett foglalt állást, hogy nekik és a fiatal íróknak általában szükséges lenne „egy bizonyos popularitást” behozni a munkáikba, „mely nélkül Schiller vagy

Racine sincsen”, hogy a „közönségesebb” olvasókat se riasszák el írásaikkal, sőt inkább fejlesszék ízlésüket.¹ A korszakban a művészet ideális befogadjának magát a nemzeti közösséget tartották, de emellett megjelent az a nézet is, miszerint a befogadó egy érzékeny egyén, aki nem szükségszerűen tagja a nemzeti közösségnek (20). Ez utóbbi nézet nyomait kutatja a kötet.

Veszprémi – a második fejezetben – a gótikus irodalom magyarországi megjelenésével foglalkozik, és ennek segítségével igyekszik megragadni az egyéni befogadót. A gótikus regények ugyanis összekapcsolódtak az irodalom népszerűvé válásával, nem véletlen, hogy „a gótikus rémségek túlságosan populárisnak tűntek ahhoz, hogy a nagy művészek egyedi munkáinak összességéként definiált romantika részesei lehessenek” (38). Pedig maga a koraromantika igazi „se vele, se nélküle” viszonyt ápolt a rémségekkel, a nagy írók is merítettek a gótikus hagyományból, noha egyszerre el is határolódtak tőle (40). Itt érdemes egy pillanatra visszatekinteni Toldy fentebb idézett szavaira, amelyek bár a populárisból való merítésre szólítanak fel, mégsem buzdítanak az azzal való azonosulásra. Toldy mindezt úgy képzelte, hogy a végeredmény kapcsán azért „a csinos ízlésű soha meg ne botránkozzék”.² Veszprémi már a bevezetőben részletesen foglalkozik a különböző romantikafelfogásokkal, és logikus a meglátása, miszerint az egyedi munkák összessége helyett egy nagy összefüggő (s persze változatos) irányzatként érdemes a romantikára tekinteni, amennyiben ezt a populáris összetevőt, a rémségeket is meg akarjuk ragadni (38). E nélkül márpedig a közízlés sem lenne megfogható.

A „rettenetes” és a „nemzeti” kezdetben kéz a kézben jártak (43). A 19. századi ember, mikor egy várról készült képet nézegetett, valószínűleg előbb gondolt a várról terjengő rémmesére, mint a vár tényleges történelmi jelentőségére – így volt ez a könyvben példaként szereplő Hricsó várával is, amelyhez noha patinás nevek kötődnek, semmiféle jelentősebb történelmi esemény nem kapcsolható hozzá (45–46). A *Taschenbuch für die vaterländische Geschichte* és később Kisfaludy Károly *Aurorája* is nagy hangsúlyt fektetett a várakra – ez a gótikus regények hatása (48). Ez azért lényeges, mert a korszak almanachjai a nemzeti történelem popularizálásának megkerülhetetlen tényezői voltak.

A várak fontos szerepet játszottak a gótikus múltértelmezésben. A múlt egyetlen varázslatos fűzetként egy feneketlen, homály és köd fedte katlanban kavargó, amelyből csak egy-egy forrást vagy emléket lehet kikapni, de ettől még nem vész el belőlük az ismeretlen, fenséges és rettenetes régiség; ezt jelképezték a várak, amelyek esetében a történelmi jelentőség nem is volt igazán fontos (50). Remek példája ennek Kisfaludy Károly *A vérpohár* című elbeszélése, amely tökéletesen illeszkedik ebbe a hagyományba: gótikus díszletek, ódon várak, szerelem és halál. A várakra egyáltalán

¹ Toldy Ferenc Bajza Józsefnek, Pest, 1825. május 12. = *Bajza József és Toldy Ferenc levelezése*, kiad. OLVÁNYI Ambrus, Bp., Akadémiai, 1969, 217.

² *Uo.*

nem történelmi szerepük miatt van szükség: annak ellenére, hogy a jelentős magyar várak közé sorolható Visegrád az egyik helyszín, a vár csupán díszletül szolgál a szerelmi hűtlenség miatt bekövetkező tragédia számára.

Veszprémi rávilágít, hogy a *Taschenbuch* váras illusztrációi egyáltalán nem a gótikus, sokkal inkább a pittoreszk hagyományba illeszkednek (amelyben az egyedi tájak jól beazonosíthatóan olyanok, mint egy festmény, és már meglévő képtípusok szabályai szerint könnyen befogadhatók), s csak a várakhoz való képzettársítások – a képekhez mellékelt szövegek – gótikusak (51–54). A magyar festők közül Ligeti Antal volt az első, aki párával, felhővel, köddel ábrázolta a várait, a korban még a műveletlenséggel összekapcsolt atmoszférahatásokkal pedig megbontotta a pittoreszk látványt, mivel ez az ábrázolásmód az érzékekre hat, amelyet a szélesebb közönség is átélhet (55–56).

Kisfaludy Sándor regéinek 1807-es kiadásának illusztrációi szintén gótikus jegyeket mutatnak, ami utal arra, hogy a kortársak gótikus keretben értelmezték ezeket a műveket (57). Az *Aurorában* 1823-ban megjelenő regék már más illusztrációkkal jelentek meg, másféle érzelmeket közvetítettek: ezek már a regék nemzeti jellegét hangsúlyozták (de persze a gótikus jegyek is megmaradtak). Mindez a szerkesztői szándék megnyilvánulásának tekinthető, ugyanis Kisfaludy Károly, ha tehette, saját képeket csináltatott vagy csinált az almanachjába (63). Kisfaludy Kazinczy Ferencnek így fogalmazta meg szándékait: „A rézmetszetek töbnyire jó hírű Művészektől készíttetik [!], a rajzolatok tőlem lesznek, és mind a hazai történetből öszve szedett Scenák.”³ Így a nemzeti tematika nemcsak az irodalmi művekben, de az *Aurora* metszeteiben is képviseltette magát.

A történelmi múlt felé való fordulás mellett egy idő után egyre fontosabb lett az irodalomban a történelmi hitelesség, azaz hogy ne csak díszlet legyen a történelem; ezt Veszprémi Walter Scott példájával szemlélteti, aki nagy sikereket ért el a gótikus irodalomban, ám később elmozdult a tárgyilagosság felé, és letagadta korábbi műveit (67). Ez az elmozdulás a magyar irodalomban is jól érzékelhető, elég csak a már említett Kisfaludy Károly elbeszéléséhez képest két évtizeddel későbbi *Magyarország 1514-bent* említeni, vagy a még későbbi Kemény Zsigmond-műveket. A történelmi regények ennek ellenére nem csak a jelentős eseményekre koncentráltak, az olvasmányosság és a szórakoztatás szempontja nem szorult háttérbe (68). Ugyanakkor Veszprémi megállapítása szerint ez nem jelent meg a képzőművészetben, ott a történelmi múlt reprezentációja lett a fontos, és a történelmi festészetnek mint nagyszabású és komoly műfajnak tartózkodnia kellett a hatásvadász elemektől, a befogadókat sokkal inkább szellemi eszközökkel igyekezett elérni (68).

Veszprémi külön fejezetet szentel ezután a reformkori Magyarország kultúrájában megjelenő művésztipusnak. Fontosnak tartja, hogy a művészeti nézetek rekonstruálásakor ne csupán az elméleti szövegekre támaszkodjunk (79). A romantikus művésztől alkotott kortárs kép megragadásához ezért használ fel irodalmi szövegeket.

³ Kisfaludy Károly Kazinczy Ferencnek, Pest, 1820. december 28. = *KazLev.* XVII, 320–321.

Emellett Veszprémi szerint magyarországi viszonylatban fontos az irodalomról szóló diskurzus vizsgálata is, ugyanis e diskurzus élénkebb volt, mint a képzőművészeté; ezért is emeli ki a korszakban a magyar karakterű művész ideáljaként megjelenített Petőfit (88). Az ő idealizált alakja nagyban eltér a gótikus művésztől. Érdekes összevetni ezt Babits 20. század eleji perspektívájával, amelyben Petőfi egyenesen nyárspolgár, míg Aranyt a gótikus-romantikus művész ismertetőjegyeivel jellemzi: visszavonultan élő, múlt iránt érzékeny, lelki sebektől szenvedő zseni.⁴ Veszprémi szerint a romantikus művész alakja leginkább a művészekről szóló népszerű novellákban jelent meg, szemben a kritikai diskurzussal, ahol a magyaros karakterű költők uralták a terepet (89).

A szerző a következő fejezetben előbb egy regénnyel, Eötvös József *A karthauzijával* foglalkozik, és ennek egy eddig kevésbé vizsgált szereplőjére, Arthurra, a festőre irányítja a figyelmet. Az ő szerencsétlen sorsa a romantikus költőtípus példája (89). „Arthur személyiségében és vágyaiban két romantikus művésztípus ütközik egymással: a világtól elzárkózó csendes álmodozó és a világ megváltoztatására törekvő vezéregyéniség. Ez tulajdonképpen a két lehetséges módja annak, hogy a művész a művészet világának értékrendjét alkalmazhassa az anyagi valóságra is” (91). A romantika korában vált a művészet áruvá, ehhez pedig alkalmazkodnia kellett a művészeknek, és egyben el is kellett határolódnuk tőle, ha egyéni akartak maradni az iparosodó világban (81). Arthur gótikus magányában a közönsége fölé magasodik, rettenetet keltve bennük (96). A mű egyes elemei párhuzamba állíthatók Babits Arany-jellemzésével, Arthur éppúgy elüt a korszak elvárt magyar költőképétől, mint Arany Petőfitől. Érdekes adalék e kapcsán, hogy Szontagh Gusztáv recenziójában kiemelte Eötvös regényének borús vonásait, amelyek szemben állnak az egészséges költői hozzáállással.⁵

Ezután a művésznovellák elemzése következik, mely igencsak éleslátó megközelítéssel mutatja be ezek jellemzőit és gótikus kapcsolatait. Az elemzett magyar novellák hősei a történetek végére például „a gótikus regények jellegzetes gonosz szereplőinek, antihőseinek feleltethetők meg” (105). A művész jellemzésének egyik fontos korszakbeli toposza is megfigyelhető, az itáliai kapcsolat. Eszerint vagy Itáliából származik a művész, vagy élete során már járt vagy tanult ott, ami szintén a gótikus regények hagyományából ered (100–101). A fentiekből is kitűnik, hogy a romantika korában több művésztípus is jelen volt egyszerre, és ezek egyik jellemző alakja a gótikus művésze. Veszprémi szerint a gótikus művész „alakja a fenséges kategóriájához tartozó motívumok hálójában formálódik ki a szövegben, ami azt

⁴ BABITS Mihály, *Petőfi és Arany*, Nyugat, 3(1910), 22. sz., 1577–1590.

⁵ „[...] olvasás között gondolkodás- és érzeményeinket hőseivel [!] összeolvasztja, 's kétségbeesését 's lemondását a világról mint szükséges és elkerülhetetlen következményt állítja előnkbe. [...] Ha szerzőnkben egykor az ideál és valóság' ellentételei ki lesznek egyenlítve, ha önmagával a világgal 's emberiséggel nyugalomra 's békére lép – akkor, kivetkezve alanyi elfogultságából, a világot tiszta tárgyilagosságban eleinkbe fogja tüntetni, a' mint van; 's ekkor regényi Musája, összefrigyesítvén a' valóságost és szépet az igazsal és jóval, tökélye' fokára lépend.” Lásd SZONTAGH Gusztáv, *Budapesti árvizkönyv*, Figyelmező, 1839, 8 sz., 113–119, 117–119.

jelent, hogy egyrészt a művészek eredeti, zseniális alkotók, [...] másfelől azonban ez az eredetiség félelmetes erőként jelenik meg” (109). A korabeli emberek számára a novellákban megjelenő gótikus művészábrázolás magától értetődő lehetett, míg a lapokban a nemzeti művészfelfogást propagálni, magyarázni kellett (111).

A művészet mellett a romantika a szerelemfelfogásban is változásokat hozott. Veszprémi a negyedik fejezetben ezt a kérdéskört járja körül, ami már csak azért is elkerülhetetlen, mert a gótikus regények témája a rettenet mellett legtöbbször a szerelem volt (113). A fiatal nők körében népszerű könnyed szerelmes olvasmányokra kifejezetten rossz szemmel néztek a korszakban, és nem csak a könyvekben megjelenő esetleges rossz példák miatt. Veszprémi rámutat, hogy a lassú elmélyedt olvasást felváltó gyors, könyvet faló olvasás erkölcsi vonzatával is sokat foglalkoztak a korban, hiszen ilyenkor az olvasók megfélemedtek önmagukról, az illemről és az erkölcsökről (114). A korszak felfogása szerint az irodalommal szemben a képzőművészet még veszélyesebb, mivel nem a fantáziára, hanem egyenesen az érzékekre hat (123). A művészet hasznos vagy káros voltának vitája vezet el a *Galambposta* című festményhez, amely több szempontból is kiemelt jelentőséggel bír. Barabás Miklós egyik legismertebb festménye mérföldkő a magyar festészetben, a kortársak szemében pedig a portréfestészetnél magasabb rendű alkotás, híd a jelentősebb műfajok felé (140). A *Galambposta* szereplője a magyar nő ideálképét testesíthette meg a kortárs közönség szemében; ezzel teljesült a művészi szándék, amely az érzéki és eszményi közötti védett övezetet kereste, amely elfogadható a biedermeier zsurnalisztika és a közönség számára (168). Veszprémi rámutat, hogy az ideálképekben „testesültek meg azok a nézetek, amelyek a művészet személyes, érzelmes, a szerelemhez hasonló felfogásáról éltek a korszak sajtójában és – minden bizonnyal – a köztudatban” (168). A kép részlete – a női arc és a galamb – a monográfia hátsó borítóján is megjelenik.

Korábban szó volt Kisfaludy Károly igényéről, hogy saját metszeteket készítsen az *Aurorába*.⁶ Halála után utódja, Bajza József már nem törekedett erre: „Az 1836-os kötetet például kizárólag a londoni Ackermann & Co. által forgalmazott acélmetszetek díszítik” (173). Az illusztrációk többszöri, különböző kontextusban való felhasználására Veszprémi az utolsó nagy fejezetben tér ki, amely a késő romantika és a biedermeier azonosításának kérdéseiig vezet. „A reformkori műbarát nap mint nap találkozhatott olyan esetekkel, amikor egy kép értelmezése csupán a véletlenül létrejött kontextuson múlt, a kontextussal együtt változott, és – végső soron – hangulatfüggő volt” (171). Egy kellően gótikus szöveg akár egy bájos képet is átértelmezhetett, ahogy a legrettenetesebb várromot is idillivé szelídíthetett egy középkori „családéletet” kereső néző (179). Ez a szelídítés az, ami átvezet a biedermeier újfajta megközelítéséhez. Veszprémi ugyanis Virgil Nemoianu nyomán a biedermeier és a késő romantika

⁶ Hogy mennyire igaz ez, arról az is tanúskodik, hogy ha más nem, akkor saját maga készítette el a képeket: „Az 1826-os *Aurorában* Kisfaludy már csak saját rajzait hozta. Talán nem is csak a takarékoság készítette erre, hanem első jelentkezésének sikere bátorította.” Lásd VAYERNÉ ZIBOLEN Ágnes, *Kisfaludy Károly*, Bp., Akadémiai, 1973, 42.

azonossága mellett érvel, és az almanachkultúrában látja ennek az egyik legtisztább kifejeződését: „a romantikus képzetek vándormotívumokká szelídülnek, amelyek apró változásokkal térnek újra és újra vissza az illusztrációkon és szövegekben, kicsinyke könyvvé és kereskedelmi terméké válva” (179).

Ezzel pedig Veszprémi szépen keretbe foglalja az egész kötetet, amely a romantikát megelőző gótikától egészen a biedermeierig követi az irodalmi és képzőművészeti folyamatok alakulását. Mindennek összefoglalásaként képelemzéseket is végez a kötet végén, Borsos József *Az elégedetlen festő* és Madarász Viktor *A bujdosó álma* című képe kapcsán. Veszprémi mindkét festményről igen részletesen, nagy műgonddal ír. Az illusztrációk hasznossága ebben a részben is kiütöközik, remekül segítik az olvasót az interpretáció követésében. Ha egyetlen hibát felvethetünk a kötet képanyagával kapcsolatban, az mindösszesen annyi, hogy nem színes.

A könyv remekül szerkesztett, a szöveg gördülékeny, világos és lényegre törő, ugyanakkor szakmai. A minőségi megjelenésért dicséret illeti mind az ötletes borító tervezőjét, Bogdán Csillát, mind pedig az igényes és kellemes szedéstükröt tervező Kardos Gábort. A legnagyobb dicséret mégis a szerzőé, aki friss gondolataival, széles látókörű szakirodalmi tájékozottságával egy remek interdiszciplináris monográfiát írt. Több tudományterület szakemberei fogják nagy haszonnal forgatni kezükben az elkövetkezendő években a *Fölfújt piperét*.

Boldog-Bernád István