

A MŰVÉSZET MINT INTÉZMÉNY

MARGÓCSY ISTVÁN

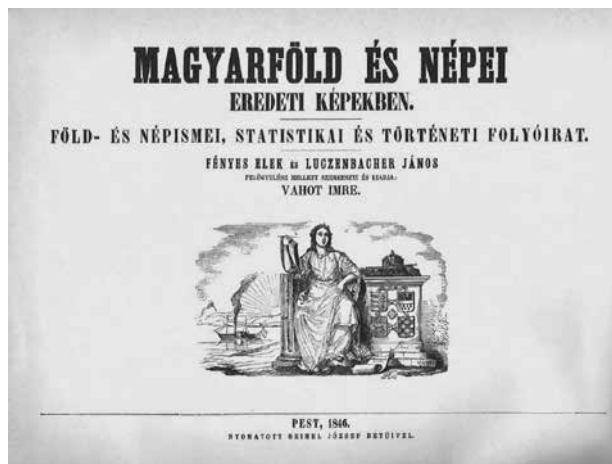
A magyar művészet a XIX. században! Mit is rejt magában egy ilyen nagy elbeszélés? Adva van egy történetileg kialakult nagy közösség, amely valamilyen szempontból egységnek tekinti önmagát, s miközben hol nemzetnek, hol társadalomnak, hol országnak, államnak nevezi önmagát, számba kívánja venni azt a beláthatatlanul hatalmas és rendkívüli mértékben szétágazó halmazt, amit e közösség, kialakulása, fennállása s folyamatos hagyományozódása során művészetként létrehozott, fogyasztott, propagált, vagyis mindazt, amit a változó korokban, változó szempontok alapján művészetként értett, művészetként

tartott számon. Adva van a hatalmas, műtárgyakból, műemlékekből, művész-életművekből álló, felmérhetetlen „dologi” halmaz – s az elbeszélésnek magának kell eldöntenie, nemcsak azt, milyen szempontok alapján rendezi e rendezetlen együttest, hanem azt is, miket is tekint e halmaz tagjainak, hogyan szelektál, s mit minősít – s nemcsak esztétikai érték szempontok alapján – egyáltalán figyelemre méltónak, s így figyelembe veendőnek. S hányféle megoldási javaslat született már a művészettudományok intézményesülésének hosszú története során: volt, hogy minden művet és alkotót számba vettek, aki s ami valaha élt és mozgott vagy hatott; volt, hogy egy ideális cél elérésének nagy versenyfutásában keresték ki azokat, akik az elért cél fényében „elődöknek” minősülhettek; volt, hogy csak a legnagyobb alkotók portrészorozatában gondolták megvilágítani a felgyülemlett minőségi érték halmazt; volt hogy egy princípium (pl. a par excellence magyar nemzeti jelleg vagy beállítottság) alapján radikális határvonalakat húztak a halmaz elemei közé; volt, hogy ideológiai-eszmei (tartalmi) összetevők alapján minősítették és rendszerezték a műveket és alkotókat; volt, hogy stílustörténeti értékpreferenciák alapján egész történeti korszakokat minősítettek elfogadhatatlannak, retrográdnak vagy idegennek – s a sor még sokáig folytatható lenne. S persze mindezek a kísérletek és összefoglalások, melyek mind meg is indokolták, s a maguk módján igazol-

ták is választásukat, egymással állandóan vagy nyílt, vagy elhallgatott vitában álltak (hiszen választásaik és interpretációik mindig valamely más rendszerezés választásaival szemben fogalmazódtak meg), de szembenállásukban az esetek többségében mind a művészet működésének *folyamata*, mind pedig az egyedi műalkotások interpretációs bázisa kifejtetlen vagy elfojtott maradt.

E jelen nagy összefoglalás nagyszabású újítása az, hogy a művészetet nem az egyéni alkotók zsenialitása vagy gyarlósága felől közelíti meg, nem azt keresi a művészet jelenlétében, hogy milyen mindent átfogó nemzetkarakterisztikai vagy ideológiai *faculté maitresse* hathatott szinte

demiurgoszként az esztétikai szféra kibontakozására, hanem a művészetet mint társadalomtörténeti jelenséget vizsgálja, s azt prezentálja, miként bontakozott ki az a társadalmi igény vagy megrendelés, amely az alkotókat, a megrendelőket és a fogyasztókat épp ilyen műalkotások létrehozására és fogyasztására, hasznosítására és élvezetére készítette és készítette fel. Evégett nyer végre részletes elemzést – szorosan a művek alkotásfolyamatával összekapcsolva – a képzőművészet korabeli elméleti és módszertani szakirodalmá és kritikai recepciója: a könyv, hasznosítván a mára megkerülhetetlenné vált teoretikus belátást, miszerint a művek csak kritikai recepciójukkal és interpretációjukkal *együtt* képezik meg történetüket és hatástörténetüket, mindenütt árnyaltan tárgyalja azt a tudás- és ízlés-horizontot (vagyis a korabeli szakirodalmat), amely egyszerre szabta meg a megrendelések „dekórumát” és a befogadásnak interpretációs mezejét. E könyv, igen szerencsés módon, egyszerre nyújtja a művészet történetét és a művészetnek kritikátörténetét is; s ismét csak dicséretes módon, kritikátörténeti alapon tárgyalja az egyes művek recepciójának időnként igen éles vitáit is – ezzel is opponálván a művészet lineáris leírásának nemcsak elméleti, hanem történeti képtelenségét is (mindezt igen szépen szemlélteti annak a dilemmának felvetése, hogyan ítéljük meg, ha jelentős értelmezők nagyon eltérő értékítéletet alkotnak ugyanarról; a példa: Izsó Miklósnak *Búsuló juhásza*,



vagy *Táncoló paraszta* testesítheti-e meg a maga korának elvárásait...).

A társadalmi intézményesség dominanciája nagyon fontos tudománytörténeti lépésként értelmezendő: ennek révén vált kiiktathatóvá a magyar művészettörténetet oly sokáig meghatározó dichotómia: a magyarországinak és a magyarnak szembeállítás. A magyarországi társadalom intézményes elvárásainak szempontjából ugyanis *minden*, ami ezen intézmény-



Ferenczy Károly: Józsefet eladják testvérei, 1900.

rendszeren belül létrejön, *azonos* kategóriák között lesz tárgyalandó, függetlenül attól, hogy milyen nemzetiségű volt, vagy milyen külföldi hatás vagy iskolázottság alapján dolgozott az alkotó, a megrendelő vagy az interpretátor: ha a mű és az alkotói gesztus elfogadást nyert a működő intézményen belül, akkor *itt* fejtette ki hatását – s épp hatástörténetében válik részévé a nagy elbeszélésnek. Az elmélettörténeti fejtegetések nem magyar példái is emiatt válnak fontos- és értelmezhetővé: a magyar társadalom számára készülő művészet *ugyanazon* kategóriák között vélte magát kifejtendőnek, mint külföldi nagy iskolái: a mégis létrejövő másság vagy elkülönböződés nem elmaradottságként vagy megkésetttségként kell, hogy interpretáltassék, hanem az intézményrendszerek különbségével: a magyar művészet *ugyanazt* nem ugyanarra használta. E téren a legnagyobb újítása a könyvnek alighanem az, hogy az állami mecénatúra intézményének eddigi megítélését is revízió alá veszi, s a magyar társadalomfejlődés különútjának hozományként megadja neki a méltányos (persze nem kritikátlan) elismerést is: miközben elismeri az állami beavatkozás ideologikus és manipulatív jellegét, a művészetépítés kultúrpolitikai kibontakozásának fantasztikus előnyeit is hangsúlyozza.

A XIX. század első felében a magyar képzőművészet legfontosabb funkciója a társadalmi reprezentáció volt, mind az állam, mind az egyház, mind a rendi státuszt képviselő arisztokrácia számára (emiatt a leírás impozáns részletességgel és belátással tárgyalja a templomi falfestészetnek vagy oltárfestészetnek, a sírszobrászatnak működését is), mind pedig a nagy lendülettel kibontakozó genuin nemzetideológia számára: emiatt kap különleges és rendkívüli nagyságrendű funkciót az emlékműállítás, a „hírnév” számára történő megörökítés aktusa. A történeti festészetnek előre törése, a megálmodott szoborparkoknak, nemzeti panteonoknak vizuális tervezése mind a reprezentáció igényével készült – s hogy milyen erős társadalmi igény hívta elő e műfajoknak felvirágzását, az a műveket körülvevő propaganda- vagy vitairadalom felidézése révén válik belát-hatóvá. E könyv műleírás-stratégiájának központi kategóriája épp emiatt lesz a műfajok rendkívüli erejének bemutatása: hisz a keletkező művek eleve műfaji elvárásoknak megfelelően lettek koncipiálva, s ezen elvárások alapján nyerték (izlésalapon akár tetsző, akár elutasító) recepciójukat – s ez a stratégia teszi lehetővé, hogy – nemzetközi viszonyok közé helyezve a kérdést – ama nagy (s erősen ideológiai megalapozottságú) XIX. század-konceptió is, amely a historizmus címmel megbélyegzett hatalmas irányzatot generálisan utasította el, eltűnhetik a század meghatározó karakterisztikumai közül.

Az intézmények meghatározó szerepének elismerése alapján történik a könyv korszakolása is: a csak évszámok által jelzett korszakok, helyeselhetőleg, sem politikai-történeti, sem eszmetörténeti, sem stílustörténeti elnevezéseket nem kaptak: mindezen összetevők csak mint másodrendű jellegzetességek nyernek említést. Minden művészettörténet-írásnak talán legnehezebb problémája az, hogy anyagát a történeti idő mely pontjain véli elhatárolhatónak – e téren ez az új szintézis, úgy látom, anyagválogatásának köszönhetően, következetesebben és szerencsésebben jelölte meg a nagy határpontokat (1800 – 1840 – 1870), mint ahogy azt a Nemzeti Galéria 1980-81-es nagy kiállítása tette (1780 – 1830 – 1870). A teljes folyamat egységében és persze végtelenségében: ama választás, amelyet itt tapasztalhatunk, meggyőzően hártja el a magyar hagyományban erősen uralkodó politikátörténeti határképzést (idézzük csak fel az irodalomtörténet-írás évtizedes dilemmáját: vajon 1849 vagy 1867 tekintendő „igazi” irodalmi határnak?), s amikor határhúzó érintkezik a politikátörténettel, akkor is intézményekben gondolkodik; a kiegyezés ideje ugyanis nem a politikai esemény értelmében tűnik értelmes korszakhatárnak, hanem amiatt, hogy az államhatalom átalakulása radikálisan átalakította

a kulturális működések mecenatúráját, fenntartását, s emiatt a kiegyezés után lényegében minden kulturális intézmény egészen más koordináták közé került. Egyrészt a fenntartás és fejlesztés hatalmas támogatást élvezhetett – másrészt, mivel az addig autonóm politikai eszmeként működő nagy nemzeti ideológiát az új állam teljes mértékben magáévá tette, magába olvasztotta, mondhatni: államosította, a művészet befolyásolásának és befolyásolhatóságának egészen új teret nyitott és engedett; ilyen értelemben tűnik elfogadhatónak, hogy külön fejezetben tárgyalják a millennium ünnepségsorozata mint önállósult intézmény, amelynek kihatása a művészeti aktivitásra beláthatatlanul nagy volt (ld. pl. Stróbl Alajos millenniumi ünnepi látványosság-tervezetét). E könyv XIX. százada így kissé másként néz ki, mint amit a történelem vagy irodalomtörténet leírásában megszoktunk – de a felosztás indokolása meggyőző: mivel minden kulturális alrendszernek megvan a maga önálló mozgás-rendje, ama (persze korántsem vitathatatlan) korszak- és alkorszakhatárok, amelyeket a domináns irodalomtörténet hagyománnyá tett, egyszerűen érvénytelennek tűnnek a képzőművészet tükrében; e könyv korszakolás-technikája, remélhetőleg hatással lesz majd az elkészülő irodalomtörténeti század-leírásra is. S ami e téren leginkább dicsérendő: a könyv lezárása, azaz Ferenczy Károly és Vaszary János két nagyszerű képének kiemelése és elemzése nyitva hagyja a nagy kérdést: vajon a nagybányai iskola nagyszerű teljesítménye a XIX. század betetőzésének vagy a XX. század kezdetének tekintendő-e?

Feltétlenül megemlítendő, hogy e könyvnek a művészetszemlélete üdítően gazdagabb a megszokott elitárius művészettörténetekénél (s pláne az irodalomtörténetekénél!); bizvást úgyis lenne nevezhető: a magyar vizuális kultúra története a XIX. században. Rendkívül fontosnak tekintendő ama gesztus, hogy a „nagy” művészet mellett ez az összefoglalás gondot fordít a művészetnek propagandájára is (nyugodtan nevezhetjük így: a kép-politikára): az iskolai oktatásra, a sokszorosított grafikára, a képeskönyvekre, a könyvekben megjelent műtárgyábrázolásokra, s a látványokról és a műtárgyakról szóló nem mindig szakmai diskurzusokra is (gondoljunk csak az ez időben kiterjedt „hazai” tájábrázolások nagyon nagy hatására akár a tájszemlélet egészét, akár a tájak nemzeti szemléletű beállítását, akár a tájak historizálásának gesztusát illetően). Hiszen a XIX. században áltálal válhatott a képzőművészet megbecsült tömegélményé, hogy az egyedi s nem könnyen hozzáférhető műveket már legalább grafikus „átiratban” sokak megismerhették (akár a fontosnak tekintett szobroknak divatos kisplasztikai sokszorosítása révén is), alkalmazhatták és továbbadhatták, ami által a vizualitás iránti érdek és érdeklődés hatalmas mértékben megemelkedett – csak épp a „klasszikus” művészet-leírások lebecsülték, esztétikai „gyarlóságuk” okán emez aktivitás-csoportot: holott enélkül már abban

az időben sem érvényesülhettek volna oly mértékben, mint megtörtént, a „nagy” művészek és művek.

A könyv nagy erénye, hogy az intézményes művészetalakulás folyamatábráját kitűnő műelemzések beiktatásával egészíti ki, s az általános művészet-történeti váltások esztétikai jellegét vagy esélyét a kiemelkedő alkotások egyediségét hangsúlyozó leírásokkal igazolja és legitimálja. E megoldás azért is igen tanulságos, mert a műtárgyak kiemelésével elkerüli ama mindig is kísértő csapdát, hogy a történetet a jelentőssé vált művészek pályaképével helyettesítse – így az alkotók nem hősökként, hanem a folyamatok képviselőiként vagy beteljesítőjeként jelennek meg, nem (egyébként kétségbe nem vont) zsenialitásuk hangsúlyozásával, hanem a művek funkcionálásának bizonyításával. Az érzékeny és árnyalt mű-interpretációk itt nem kerülnek szembe a történetmondással, hanem együtt működnek és hatnak; meg is őrzik a nagy művész hasonlíthatatlanságát, de bele is illesztik az egyéni gesztusrendszert a másokkal együtt képviselt tendenciák áramába. A nagy művészek itt is nagy művészek maradnak – de nem az ő nagyságuk garantálja a művészeti jelenlétet és érvényességet, hanem épp fordítva: hatásuk és hatástörténetük igazolja ama mozgásoknak történeti (és esztétikai) létjogosultságát, amelyek biztosították számukra a megnyilvánulás lehetőségeit. Sőt: e téren külön is kiemelendő, mily fontos szerepet kapott ebben az összefoglalásban a művészi szerepek kialakításának, kiépítésének és működtetésének nagy folyama, és külön érdekességként hat az az áttekintés, amely a jelentősként elismert művészek kultuszát ismerteti: íme, a százéves folyamat végére a képzőművészet oly impozánsra intézményesítette magát, hogy képviselőit a legmagasabb hódolat elfogadására és élvezésére is képessé tette. Érdekességként megemlíthető az a nagyon fontos különbség, amely az irodalmi és művészeti kultuszok struktúrájában megmutatkozik: míg az írók, költők kultusza, bizonyára az irodalomnak nemzetfenntartó szerepébe vetett hit okán, mindvégig a patetikus fenség modalitásában nyilatkozik meg, addig a művészek kultuszában, a hódolat nagyszabásúsága mellett, a bohémságnak mozzanata is mindvégig benne rejlik (Munkácsy Krisztus-képeinek apoteózisa mellett ott van a művészünnepek karneváli forgataga; vagy lásd pl. Benczúr díszmagyaros önarcképe mellett azt a képet is, amelyen önmagát mint faunt jelenítette meg...).

E nagy összefoglalás a nem művészettörténetész számára természetesen elsősorban koncepciójának gazdagságával és nagyvonalúságával érvényesül: a nem szakmabéli olvasó, miközben végtelenül sokat tanul s tud meg (újra s új szempontok alapján) a XIX. századi „művészetakarásról” és művészeti tevékenységről, részletekre kiterjedő bírálatot nem kíván mondani: csak örvendeni tud, hogy e kötet szerkesztői (Sisa József, Papp Júlia és Király Erzsébet), valamint írói olyan példát statuáltak a magyar művészettudományok számára, amelynek kihívásai,

remélhetőleg, hasonlóan érdekes és tanulságos eredményeket iniciálhatnak. Mert az irodalomtörténész – az itteni elemzések alapján – komolyan el kell, hogy gondolkodjon: nem lehetne-e az irodalomtörténetet is intézmények működése alapján újragondolni? Igaz, a magyar irodalom hagyományozódása, szokásrendje, intézményesülése, relatív autonómiájának kivívása sokkal régebbi megalapozással s elismertséggel bírt, mint a képzőművészeté, s – aktuálisan nézve – a XIX. század legelejére már nagyon erős és legitim rendszerként tudta prezentálni magát, s ezért bizonyos értelemben előnyösebb helyzetben volt, mint a képzőművészetek; másrészt viszont, mivel a nagy, XIX. századi nemzetépítő stratégia az irodalomban sokkal jobban bízott, mint bármely más művészeti ágban, s az irodalomban (nyelvi megalapozottsága okán) sokkal magabiztosabban tudta önmagát feltalálni, sokkal erőteljesebben hatott *vissza* az irodalomra; aminek egyszerre voltak nagyszerű előnyei,

s máig érzékelhető hátrányai is. Hisz bizonyára joggal feltehető a kissé blaszfém kérdés: vajon Jósika Miklós regényeit miért kanonizálta erőteljesebben és magabiztosabban a magyar kultúra, mint mondjuk Ferenczy István vagy Alexy Károly szobrait? Miért gondoljuk magától értetődőnek, hogy Bajza József vagy Reviczky Gyula írói/költői teljesítménye súlyosabb és fontosabb a nemzeti egészének szempontjából, mint Borsos József vagy Madarász Viktor festészete? Ám, ha újragondoljuk és revízió alá vesszük a magyar nemzeti kultúra kanonizálódási stratégiáját, az irodalmat is alighanem oly funkcionális (nem pedig demiurgoszi) kulturális rendszerként kellene vagy lehetne szemlélnünk, amely intézményeket teremtven, intézmények keretei között fejti ki önmagát és hatását: amilyenként a képzőművészetet e nagy munka felmutatta. Köszönet a példaadásért – remélvén és várván a többi művészet-szakma reflexióit és kísérleteit. □

SZÉTTARTÓ ELBESZÉLÉSEK, OLDOTT FOGLALATOK

B. NAGY ANIKÓ

AXIX. század magyar képzőművészetét összegző munka egybetartozik az építészetet és az iparművészetet tárgyaló, már korábban megjelent könyvvel,¹ melynek *Bevezetése* Sinkó Katalintól a két kiadvány közös bevezetője:² a történeti háttérrel, a tudománytörténeti folyamatokat és a korszakolási kérdéseket megvilágító teoretikus keretnek egyik íve. S bár a sajátosan a képzőművészetre szabott elméleti foglalat másik íve a szerző halálával³ megtört, a művészettörténet historiográfiáját a kultúratudomány összefüggéseiben, a társdiszciplínák posztmodern látásmódjait a művészeti jelenségek tanulmányozásának szemléletébe és módszertanába integráló utolsó esszéjéből (*Recepció és kreativitás*)⁴ az akkor még alig formát öltő, rendhagyónak, „a 19. századi magyar képzőművészet kézikönyvszerű összefoglalásának”⁵ tervezett mű elméleti alapvetése már kiolvasható. E két írás adja a végül 2018-ban nyomdába került kötet fundamentumát.

A komplex nézetű tárgyalásmód nem előzmény nélküli a magyar tudománytörténetben, az 1980-ban a Magyar Nemzeti Galériában rendezett *Művészet Magyarországon 1780–1830* című kiállítás és emlékezetesen bilikék borítójú katalógusa, majd az 1830-tól az 1870-ig tartó időszakot feldolgozó, emlékezetesen

bugyirózsaszínbe kötött folytatása már interdiszciplináris felfogásban készült.⁶ Ennek újraértelmezése lehetett a kézikönyv megalkotóinak egyik célja.

A Sinkó Katalin halálával magukra maradt szerkesztők – Papp Júlia és Király Erzsébet – néhány kulcsfontosságú döntést hoztak. Egyfelől, bár a feldolgozás követi az első kötet háromosztatú kronológiai rendjét, a korszakokat nem stílustörténeti irányokkal, hanem pusztán évszámokkal jelölték. Másfelől, a nagyelbeszélés megteremtésére vonatkozó esetleges elvárásokat félretelve, a XIX. század

1 ■ *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet.* Szerk. Sisa József. MTA Bölcsészettudományi Kutató Központ – Osiris, Bp., 2013.

2 ■ Az építészet és iparművészet tudománytörténetét Sisa József és Prékopa Ágnes az első félkötetben foglalta össze.

3 ■ Sinkó Katalin 2013. december 10-én halt meg.

4 ■ Sinkó Katalin: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből.* MNG, Bp., 2012. 276–313. old.

5 ■ Király Erzsébet: *In Memoriam Sinkó Katalin (1941–2013).* <http://real.mtak.hu/63851/1/muvert.63.2014.2.9.pdf>

6 ■ *Művészet Magyarországon 1780–1830.* Szerk. Szabolcsi Hedvig – Galavics Géza. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1980.; *Művészet Magyarországon 1830–1870.* I–II. kötet. Szerk. Szabó Júlia – Széphelyi F. György. MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1981.

művészetét alkotók, intézményrendszerek és nézetvilágok párhuzamos résztörténeteiben, egymásba fonódó jelenségszálak hálózataiban kívánták megragadni. Ebben a szerkesztési módban fogantak a kötet váltott fókuszokat összefűző képkezelési metódusai is, melyeket írásomban a külön kiemelt műelemzések tükrében veszek szemügyre.

A korszak-monográfia mintegy 1000 lapja a 668 szövegek között képen túl 99, grafikai és tipográfiai eszközökkel hangsúlyozott, szoros fókuszba vont mű – ismert és kevésbé ismert alkotások – képét és elemzését adja közre. A válogatás nem szöveg és illusztráció szokott viszonyaiban, hanem megemelt retorikai síkon, kép–szöveg alakzatokban jelenik meg. A nem mellékletként, hanem esszenciális tartalomként kiállított együttes és a metszéspontok, beszédes hiányok, keresztstruktúrák bonyolult társulásaiból létrejövő elbeszélésfolyam többszörös kapcsolódásai a kötetet egybefogó szerkesztői koncepciókat példázzák.

Az illeszkedéseket, kontrasztokat, oppozíciókat, széthajló narratívákat különösen azokon a csomópontokon lehet megragadni – s e könyv jórészt ilyenekből épül –, ahol egy tematikai egységben több szerzői szöveg és több kiemelt műleírás torkollik egybe. Nem klasszikus, befelé tükröző *mise-en-abyme* szerkezeteket látunk, a műleírások belső mintázatai nem feltétlenül simulnak a keretstruktúrákba, hanem több vonatkozásban kitérítik, megtörik őket. Kiváltképp izgalmas reflexiók mezőket kínálnak azok a kötetben konzekvensen végigvezetett keresztvezetések, átmetzések, ahol más-más tónusban megszólaló szerzői szövegek érnek össze. A szerkesztők nem törekedtek az ütközések elsimítására, a polifon szerkesztésmód párhuzamos különidejűségek mozaikjaiban tárja az olvasó elé a képtudományi, kulturális antropológiai vagy kultúraturtudományi módszerek művelői, a tárgykutatók és a klasszikus művészettörténetírás reprezentánsai által kölcsönösen tudomásul vett, észrevételezett és respektált interpretációs síkokat. Ennek eredményeképp végső soron egy grandiózus *Mischung* született.

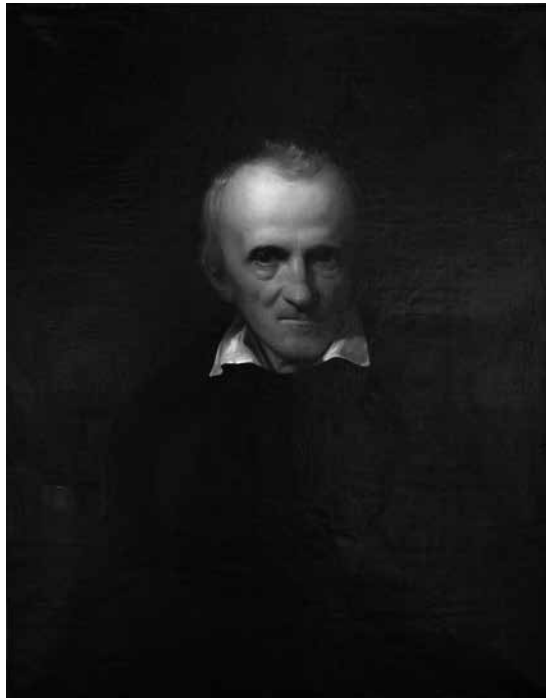
A három periódusra tagolt szerkezetben az egyes korszakok mellé rendelt, különálló műleírások a század utolsó harmadára meghatározóvá válnak – arányaikban is tükrözik a képi ábrázolás, kép és szöveg

viszonyainak mélyreható átrendeződését, más szóval a vizualitás változóban lévő közösségi szerepkörét. A korszakhatárok óvatosan „alulfoglalmazva”, inkább ízlések, korosztályok, attitűdök átmeneteiként jelennek meg – háttérbe vonva a fejlődés lineáris képzetét és a modernizmusba való menetelés narratíváját.

A kötet mindhárom nagy egységében a festészet és a grafikát tárgyaló passzusokba szerkesztett betétek – Sinkó Katalin törtériefestészetéről szóló összegzését (135–158. old.) leszámítva, melynek műleírásait Sinkó Katalin és Papp Júlia jegyzi – a keretező szövegek szerzőin túl még több mint harminc kutató munkái. A szobrászatról szóló fejezetek és a tárgy-elemzések ellenben egyazon szerző tollából származnak: az első és a második részben Kovalovszky Márta, a harmadik részben – egyetlen kivétellel – Nagy Ildikó munkái. S bár az azonos szerzőség nem zárja ki az „optikacserét”, a multifokális látást, ez a konstrukció nyilvánvalóan inkább a kiegyensúlyozott summázás, mintsem az ütköztetett vagy komplementer megközelítések, az egy tematikus térben egymásnak feszülő ellentmondások terepe.

A fejezetekből és alfejezetekből előléptetett műelemzések szelekciója elsőrendűen nem a kvalitást, hanem a nemzeti kultúra formálódásában betöltött szerepkört regisztrálja.

A kötet első – a Kazinczyról szóló alfejezetbe tagolt – tárgyleírása Heinrich Thugut *Kazinczy Ferenc portréjének* messzire vezető kötelekeit bontja ki. A sokáig Johann Nepomuk Ender alkotásának vélt festmény 1830-as keletkezésének és különböző tulajdonosok közti hanyattatásának, majd 1833-as Akadémiára kerülésének története, túl a modell és a képmás jelentőségén, a magánviszonyokban kibontakozó értékrendek intézményesülésének folyamatait hordozza, és a kötet egészének interdiszciplináris, antropológiai szemléletét exponálja. A portrét 1832-ben „magához váltó” Toldy Ferenc révén megjelenik a történet lélektani horizontján Pyrker püspök *A' szent hajdan' gyöngyei* című, németül írt verse és az annak apropóján kirobbant ún. Pyrker-pör, amely az államnemzeti kötődés és az eredetközösségi nemzettudat konfliktusát jelöli, s amelyben, tudjuk, Kazinczy vereséget szenvedett. Az elkövetkezendő évtizedekben az eredetközösségi identitás határozta meg a nemzeti művészetről való gondolkodást.



Heinrich Thugut: Kazinczy Ferenc, 1822–30.

A szöveg Bicskei Éva tanulmányának⁷ rövidre fogott változata, amelyből kényszerűen kihullottak a kapcsolati háló nőörténeti szálai, s így sajnos Brunsvik Teréz küzdelmei is a hazai kiseddívó intézmények létrehozásáért, holott e küzdelmekben maga Thugut is komolyan elköteleződött.

A kis művek, határeseti zsánerek és elveszett művek előtérbe hozásának a kötet több pontján kitapintható törekvése – alkalmanként visszajára fordított rangsorban, a nevezetes, emblemikus alkotásokat a szövegfolyamban, míg a kisebb zsánereket a kiemelt felületen bemutatva – a művészetet a vizuális kultúra egészében látó szemléletből fakad.

Így a jó kormányzás és a napóleoni háborúk után beköszöntő béke allegorikus ábrázolásainak sorában Sinkó Katalin több ismert festmény és díszítő plasztika közt megemlíti Joseph Abelnek, a Pesti Királyi Városi Színház számára 1812-ben készített, I. Ferenc kormányzásának apológiáját ábrázoló, ám az uralkodó halála után, 1836-ban használaton kívül került előfüggönyének vázlatát, amelyet külön műleírásban is bemutat. A magyar nemzeti gondolat irányába tett uralkodói gesztus révén az osztrák Parnasszuson színre lépő szentkoronás géniusz – a politikai kurzusok és a színházi zsánerek mulékony természetéből adódóan – csak rövid ideig szerepelt a Német Színház rivaldáján. Az illusztrált függöny mint a késő barokk és rokokó színházban fogant képzőművészeti felület a XIX. század végéig népszerű volt, majd a XX. század eleji avantgárd színházi látványban egy rövid időre újra felbukkant.⁸ A kézikönyvben nem szerepelnek ugyan Liezen-Mayer Sándor müncheni és hannoveri függönyei, de Hessky Orsolya doktori disszertációja⁹ külön fejezetben foglalkozott e művekkel, továbbá Sinkó Katalin gondolatait és az újabb szövegekbe vezető szálak alkotta hálózatot – a kötetben átnyúló kérdéskörök metanarratíváját.

Az allegóriákat a társadalmi nyilvánosságban vizsgáló alfejezetből lép elő az Akadémia számára Johann Nepomuk Ender által 1834-ben festett, már a maga korában is elveszőben lévő jelentésekkel terhelt címerkép keletkezés-, recepció- és tudománytörténeti szempontú, a művet végső soron „képi tradíciók és műfajok határmezsgyéjén” (134. old.) rögzítő műleírása¹⁰ is, mintegy késői válaszként Sinkó Katalinnak a keretszövegben olvasható, a kép megfejtését függőben hagyó soraira (123. old.). Ekképp a betét átszövődik a keretbe, és bizonyos mértékben hordozza is azt.

A közéleti és a magánmegrendelésű portrékról szóló, Szvoboda Dománszky Gabriella által írt alfejezetekbe Bicskei Éva és Papp Júlia műleírásai ékelődnek. Utóbbi a keretszövegben „az egyik legszebb magyar íróportrénak” nevezett *Batsányi János képmást*, Heinrich Friedrich Füger bécsi akadémiai tanár művét a magán- és a nyilvános rendeltetések metszéspontjain, a reprezentációban vitt szerepkörökben rajzolja körül, a képfunkcióra vonatkozó nézőpontokkal árnyalva az esztétikum általi kijelölés,

más szóval az esztétikai szemlélet egyedulalmának hagyományait.

Markó Károly *Visegrád* című képéről Hessky Orsolya írt összegzést, a keretszöveg szerzője Sinkó Katalin. Az elemzésben említődik a festmény újabb bizonytalanná vált szerzősége és lebegtetett datálása, melyet Bellák Gábor vetett föl a 2011-es Markó-kiállítás katalógusában.¹¹ Ezáltal éppen a XIX. századi magyar autonóm tájfestészet emblemikus műve került homályba, a véglegessé formált értékelésektől tudatosan tartózkodó kézikönyv egyik példázataként.

Míg a kötet első része javarészt Sinkó Katalin keze nyomát őrzi, a második résztől megfogytatkoznak a tőle származó szövegek, néhány írását immár tanítványai egészítették ki.

A műleíró betétek tárgyválasztása a nyilvánosság bővülő intézményrendszeréhez és a zsánerek sokasodásához, illetve a populáris művészeti jelenségek és új képi médiumok térnyeréséhez kötődik.

Josef Danhauser *Liszt a zongoránál* című, 1840-es festményét Király Erzsébet a Pesti Műegylet témakörébe rendezve mutatja be, és sajátos, a Beethoven-émlékmű előmozdításának szándékával alkotott hódolatképként határozza meg, kimutatva két értelmezési szint – Bécs és Párizs – egyidejű megjelenését a kép utalásainak rendszerében. Danhauser a műegyleti mozgalom fontos referenciális alakja volt, többek között az ő festménye alapján sokszorosították az egylet első ajándék műlapját. Magyarországi hatókörének jelentősége több tekintetben is előkerül a kötetben. Veszprémi Nóra kutatásaiból¹² tudjuk, munkássága iránymutató volt Borsos József számára, és hatása a népi és polgári életképről szóló fejezetben részletesen bemutatott *Lányok bál után* című festményén is felfedhető.

A koncertkép sokrétű – zenetörténeti,¹³ bűtörténeti,¹⁴ kultusz történeti¹⁵ – olvasatai már átvezet-

7 ■ Bicskei Éva: Viszonyok intézményesülése. *Irodalomtörténet*, 2016. 1. szám, 31–55. old.

8 ■ Így Pablo Picasso előfüggönye a *Parádé* című Eric Satie – Jean Cocteau – Szergej Gyagilev-balletthez, Párizs, 1917.

9 ■ Hessky Orsolya: „Du gleichst dem Geist, den du begeistest” (Goethe: *Faust I.* 32. „Azzal vagy egy, kit megragadsz”). *Az irodalmi illusztráció XIX. századi történetének egy fejezete: Faust-illusztrációk, különös tekintettel Liezen-Mayer Sándor Faust-sorozatára*. Művészettörténet-tudományi doktori értekezés, ELTE, Bp., 2015. 110–122. old. (<https://edit.elte.hu/xmlui/handle/10831/32688?locale-attribute=en>)

10 ■ Bővebben kifejtve: Bicskei Éva: Johann Nepomuk Ender: A Magyar Tudományos Akadémia címere, 1834. In: Bicskei Éva – Ugró Bálint (szerk.): *150 éves a Magyar Tudományos Akadémia, Épület- Intézmény- és Gyűjteménytörténet*. Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont, 2018. 241–249. old.

11 ■ *Markó Károly és köre. Mitosztól a képig*. Szerk. Bellák Gábor – Dragon Zoltán – Hessky Orsolya. MNG, Bp., 2011. 105–106. old.

12 ■ Veszprémi Nóra: Virtuóz táncos az álarcosbálon. Borsos József stílusáról. In: *Borsos József festő és fotográfus*. MNG, Bp., 2009. 30–51. old.; uő: The Emptiness Behind the Mask: Rococo Revival in Mid-Nineteenth-Century Austrian and Hungarian Painting. *The Art Bulletin*, 96 (2014), 4. szám, 441–462. old.

nek a művészkultusznak a kötet harmadik részében kifejtett jelenségéhez is. Király Erzsébet – félretéve a kötet szerkesztői logikáját – ezt nem műelemző mellékletek, hanem három esettanulmány beágyazásával világítja meg, amelyekben Zichy Mihály maga rajzolta keretbe foglalt fényképe és a Lotz Károly halála alkalmából készült *hommage*-rajzok mellett impozáns léptékű performatív zsánereket – ünnepeket, beszédeket és temetési meneteket állít a középpontba. A befoglaló szövegben javasolt vizsgálati szempontok a kultusz kutatás irányába terjesztik ki a művészettudomány szemléleti és módszertani kereteit.

Tovább időzve a Liszt-képnél: a Paganini alakjához tapadó, vélhetően saját önstilizációjából eredő epitheton ornans, az „ördög hegedúse” és talán az 1837 és 1849 között keletkezett *Dante-szonáta* indító témája, a pokol kapuját, az örök kárhozatot jelképező, addig tiltott „ördögi hangköz”, a diabolikus triton alkalmazása nyomán a Liszt ikonográfiájában is megjelenő, a virtuozitást a démonikussal egybeforrasztó konnotációk a XIX. századi művészkultusz jóval sötétebb modulációit sejtetik. A „sátáni figurák” kultusza a fenséges elméletének¹⁶ jegyében a XVIII. század végi Milton-illusztrációk lendületes, hódító Sátánjában formálódott, majd a második romantikus nemzedék köreiben rögzült általánosan elfogadott, a századvégén többszörösen meg-

pecsételt kulturális toposzá, amelynek felfejtésével, mentalitástörténeti aspektusaival az utóbbi években számos publikáció foglalkozott.¹⁷

A festmény centrumában ülő, férfiruhás George Sand és az egyetlen háttal ábrázolt, Liszt lábainál kuporgó szereplő – Marie d’Agoult, Liszt élettársa és három gyermekének anyja – testtartásban és viselkedésben kifejezett függőségi rendje a század művésztének gender szempontú feldolgozására irányítja a



Josef Danhauser: Liszt a zongoránál, 1840.

figyelmet. A kötet tematikusan is kiemelt fejezetben jeleníti meg a nők képzőművészeti oktatása intézményesülésének fázisait (Bicskei Éva, 454–456. old.), és a szerzők egy része éles fénytörésben láttatja a nőtörténet vetületeit az Auróra-körben alakot öltő női nemzeti panteontól a polgári életképek, a történeti festészet és a történeti zsánerfestészet nőképzeteiig. Másfelől vannak e téren elmulasztott lehetőségek és hiányzó tekintetek is. A századvég nőképe csak halványan mutatkozik meg a kötetben, kiemelt műelemzés formájában pedig egyáltalán nem. A szolnoki tájfestő miliőben szó esik Tina Blauról (Markója Csilla, 383., 806. és 810. old.), de alakja árnyékban marad, holott a müncheni és bécsi szcénát uraló, ún. *Stimmungsimpressionismus* jelentős képviselője volt,¹⁸ aki élete végéig sérelmezte és nő voltának tudta be, hogy nem válogatták be *Az Osztrák–Magyar Monarchia* írásban és képben című kiadvány (az ún. *Kronprinzenwerk*) illusztrátorai közé, amelynek pedig előfizetőket is gyűjtött.¹⁹

A cigányábrázolás külön kezelt tárgyköre a népi és polgári életkép vonulatában jelentkezik, keretszöveg és előlépő, a hatástörténetet rekonstruáló műelemzés formájában is, és ez az egyik pont, ahol fino-

13 ■ Suzanne Marie Francis: Liszt at the Piano: The Impact of Iconography on Mid-Nineteenth Century Musicology. *Studia Musicologica*, 55 (2014), 1–2. szám, 131–144. old.; Kovács Imre: The Apotheosis of Beethoven in Danhauser’s Painting Liszt at the Piano. *Studia Musicologica*, 55 (2014), 1–2. szám, 119–130. old.

14 ■ Danhauser bútorszakértő is volt, 1829-től a saját bútorgyárát igazgatta. Vö: Veszprémi: The Emptiness, 444. old.

15 ■ Gerda Wendermann: Josef Danhausers »Liszt am Flügel«, 1840. *Jahrbuch der Berliner Museen*, 53 (2011), 111–115. old.

16 ■ Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi Gyögy. Magvető, Bp., 2008.

17 ■ Luisa Calè: *Fuseli’s Milton Gallery. ‘Turning Readers into Spectators’*. Clarendon Press, London, 2006; Siobhan Lyons: Nietzsche, Satan, and the Romantics. The Devil as “Tragic Hero” in Romanticism. In: Benjamin McCraw – Robert Arp (eds.): *Philosophical Approaches to the Devil*. Routledge, New York, 2015. 33–43. old.

18 ■ Julie M. Johnson: *The Memory Factory: The Forgotten Women Artists of Vienna 1900*. Purdue University Press, West Lafayette, 2012.

19 ■ Helga H. Harriman: Olga Wisinger-Florian and Tina Blau: Painters in „Fin de Siècle” Vienna. *Woman’s Art Journal*, 10 (1989–90), 2. szám, 23–28. old.

man artikulált, ám ütköző nézetekkel találkozunk. Révész Emese a század első felének cigány zsánerképeit, köztük Barabás Miklós *Egy utazó cigány család Erdélyben* című, 1843-ban kiállított művét és annak recepcióját a multietnikus államnemzet fogalomkörében értelmezi – eszerint a birodalom népcsoportjai egyenrangúak voltak, az „erdélyi oláh éppúgy, mint a vándorcigány” (352. old.). Veszprémi Nóra viszont ezt a festményt Barabásnak a *Vásárra induló román család* című, 1843–1844-ben festett képével összevetve úgy látja, hogy a tisztán etnográfiai olvasattal szemben a rongyos öltözék többféle hatást váltott ki a kortárs közönségből. Egyfelől részvétet keltett, mint általában a közkedvelt koldus- és szegényember-zsánerben fogant ábrázolások, s ekkor a rongyok magasztos értelmet nyertek, másfelől a folyóiratok szatirikus novelláiban az ágrólszakadt külső mulatság forrása volt, ezáltal a kétféle zöngé a *szabad* és a *más* kettős azonosításból sarjadó ambivalenciákat ébresztett.

A gender- és polgárjogi szemléletű kritikai reflexiók az akadémiai szférától s így e kötetből való távolság arányában töltődnek fel radikalizmussal – így ezeket más mediális felületeken kell keresnünk. Bár Veszprémi Nóra pályája elején külön tanulmányban²⁰ elemezte a vándorcigányok XIX. századi képzőművészeti reprezentációjának bonyolult kérdésköreit, egy 2013-ban föltett blogposzton²¹ – ezúttal angolul és az akadémiai tárgyalásmódon túl – arra jutott, hogy a cigányok a Barabás-*oeuvre*-ben éppúgy, mint a következő nemzedék alkotásain, a magyar nemzetképzeten kívül rögzített sztereotípiákban, a róluk való tényleges tudás szándéka nélkül jelentek meg.

Találunk arra is példát a kötetben, hogy egy szerző a saját szövegébe illeszt attól tematikusan látszatra elhajló műelemzést. Az egzisztencia-szimbolika és a szubjektív táj témakörét rendszerező írásából Markója Csilla maga emeli ki Mednyánszky László *Verekezés után* című figurális hangulatképét, mert úgy látja, „az arcok túlzó, tragikus modernizmusa megdöbbenően hasonlít a Kárpátokat ábrázoló tájképekre és nyugtalanító, véres hangulatukra” (814. old.). Végső soron kivezeti a képet a retorikai keretből, és átvezeti a *Tűz mellett* című, a figurális hangulatkép zsáneréből kinövő emblematikus alkotáshoz.

Az alapvetően értéksemleges, távolságtartó hangvétel, amely a kötet vállalt s jórészt végig is vitt beszédmódját megszabja, nem zárja ki, hogy egy-egy szerkesztői döntés mögött ne sejenének fel érzelmi motivációk. A harmadik részben, a privát szférák festészeti dekorációját tárgyaló alfejezet képmelléklete Pállik Béla egy fiatalkori mennyezeti freskója (*Apolló szekere*), leírásában (536–539. old.) Boncz Hajnalka részletesen kitér a megrendelő és a festő kapcsolati hálóra, a freskótér programjára és főként – a műalkotás originalitásához fűződő, a romantikában fogant képzeteket tágítva – a képzőművészeti alkotások másolásának didaktikai indíttatású gyakorlatára, amely ez esetben a választott minta – Guido Reni

római *Aurora*-freskója – várpalotai adaptálásához vezetett. Pállik Béla várpalotai tartózkodásai idején a környék birkanyájairól is készített vázlatokat, ezek alapján festette meg később *Birka-akol* című, az 1878-as párizsi világkiállításra is kivitt hatalmas vásznát. A kép 1995-ben a Magyar Nemzeti Galériában rendezett *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* kiállításon²² döbbenetes hatást keltett. A várpalotai freskó beemelése a válogatott műtárgygyűttesbe talán nem pusztán annak szociokulturális relevanciájából, hanem egy Sinkó Katalinra emlékező szerkesztői gesztusból is fakad.

A kötet záróképe, utolsó kiemelt műtárgya Vaszary Jánosnak a dekoratív kézműves keret motívumait a kompozícióba átfonó *Aranykor* című látomása. A szerkesztő-szerző Király Erzsébet a művészettudomány önképét látja ebben az 1898-ban bemutatott műben, mi pedig talán a kötet szerkesztői krédóját is kiolvashatjuk soraiból: „A művészet emlékeit sokféle rendbe igazítani képes tudomány Vaszary János műremekében klasszikus eszmények és motívumok szüntelen időbeli vándorlására ismerhet.” (859. old.)

A folyamatosan változó diszkurzív térben a kézikönyv egyes megállapításai nem várt visszaverődéseket kelthetnek. A Magyar Tudományos Akadémia palotáját díszítő allegóriákról Kovalovszky Márta azt állapítja meg, hogy „jelentéktelen plasztikájukkal beleolvadtak a homlokzatba” (422. old.). A homlokzati program egykori, a tudományok nemzetekfölöttségét hangsúlyozó koncepciójáról és módosulásairól a 2018-ban megjelent jubileumi kötet közölt adatokat.²³ Ám ezek a zömükben valóban már máshol is használt sablonokból öntött szobrok – Raffaello helyett 1963 óta Mihail Vasziljevics Lomonoszovval – egy drámai pillanatban elhangzó tüntetési szónoklat erélyes retorikájában – Bicskei Éva beszédében – eredeti szerepkörükben, teljes vértetben, mint a magyar intézmény védnökei jelentek meg, melyek a fenyegetettség idején jótállnak érte, és az európai társszervezetek körébe emelik tevékenységét.²⁴ Az Akadémia szobrai ezentúl ezt is jelentik. Aligha találunk ennél ékeesebb bizonyítékot arra, hogy a művészetben nincsenek a hatástörténet jelenségeitől mentes narratívák. □

20 ■ Veszprémi Nóra: Barabás Miklós, Petőfi Sándor és az utazó cigány család. Egy közös motívum a 19. századi képzőművészetben és irodalomban. *Művészettörténeti Értesítő*, 51 (2002), 3–4. szám, 265–286. old.

21 ■ <https://hungarianarthist.wordpress.com/2013/01/31/stereotypes-and-what-they-hide-on-the-representation-of-gypsies-in-hungarian-painting/>

22 ■ *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészeti kultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században.* Konceptió: Sinkó Katalin. MNG–Pannon GSM, Bp., 1995.

23 ■ Bicskei – Ugró (szerk.): *150 éves az Akadémia székháza*

24 ■ Bicskei Éva beszéde 2019. március 21-én az Akadémia előtt rendezett demonstráción.