

TUDOMÁNY + TUDOMÁNY

KESERŐ KATALIN

Kézikönyv. Pontosan 1000 oldal! Nem sejtettem, amikor recenziót vállaltam róla, legfeljebb tudat alatt, mert nemigen akaródzott igent mondani. Azért sem, mert egy kézikönyvet nem egyhuzamban olvas az ember, hanem aktuális kutatásai kiindulópontjaként használja, különös tekintettel a bibliográfiájára is. Ezért egy kézikönyvben mindennek benne kell lennie, összeállítása rendkívül nagy feladat. Ha jól sikerült, mindent dicsérhet a recenzens. De mi az a minden?

Elsősorban persze a figyelmünk előterébe hozott „anyag”, másodsorban az a szakmai közösség, amely egy tág, de ugyancsak közösség létrehozásán munkálkodik azzal, hogy zártabb körű (mondjuk:

tudományos) ismereteit/tudását egy-egy művészeti alkotás köré rakja, miáltal ezek (művek és olvasók) jelentésben gazdagabbak lesznek, s a művek helyet – olykor megkülönböztetett – kapnak a művészettörténetben és a kollektív emlékezetben, értéküké válnak. Ezért az értékteremtő munkáért – mely kanonizáció is, jelen esetben a XIX. század magyar művészetéé – egyértelmű dicséret illeti a szakmai közösséget.

Az alábbiak inkább személyes emlékek és vonzódások a XIX. századi művészet történetének tudományával és tárgyával kapcsolatban. Hangsúlyt helyezve a kötetben talán kevésbé kiemelt kérdésekre: az egyetemekre mint a mai szakembereket is képző (mű)helyekre; egy olyan művészetfogalomra, amely kiindulópontja lehet akár egy évszázad áttekintésének is; a művészetek közösségére, mely segíthet rávilágítani a „művészet” gyakorlata és a lényegbelisége közötti különbségre.

A kézikönyvek összeállításával és kiadásával valamint a mindezekhez szükséges kutatások elvégzésével megbízott MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, majd Kutató Intézet 1969-ben, a létrejöttékor kezd-



Ferenczy István: Az üdvezült lélek (Ürményi-emlék, Vál) 1825.

te meg ebbéli tevékenységét.¹ 1981-ben megjelent Németh Lajos szerkesztésében *A magyarországi művészet története VI. köteteként* a *Magyar művészet 1890–1919*, 1985-ben Kontha Sándor szerkesztésében, VII. köteteként a *Magyar művészet 1919–1945*, majd 1987-ben Marosi Ernő szerkesztésében, II. köteteként a *Magyarországi művészet 1300–1470 körül* (mindegyik az Akadémiai Kiadónál). Aztán csend. A művészettörténeti kézikönyvsorozat hatalmas és nehéz kötetekkel indult, a szöveg- és képkötetek szétválasztásával (például a VI. kötet 690 szöveges és 600 képdallal, azaz összesen 1290 oldallal, de azért szövegközi képekkel is). A XIX. századot

1 ■ A „nagy magyar művészettörténeti összefoglalás” előkészítő munkálatairól lásd: MTA Művészettörténeti Kutatócsoport *TÁJÉKOZTATÓJA I.* (Kézirat gyanánt) Bp., 1972.

2 ■ Például: *Text and Image in the 19-20th Century Art of Central Europe*. Eötvös Kiadó, Bp., 2009.

3 ■ Lásd Marosi Ernő szerkesztői utószavát *A magyar művészettörténet-írás programjai* kötethez. Szerk. Turai Hedvig, Marosi Ernő. Corvina, Bp., 1999.

4 ■ Zádor Anna – Szabolcsi Hedvig (szerk.): *Művészet és felvilágosodás*. Akadémiai, Bp., 1978. A tanulmánykötet az 1971–1972-es mátrafüredi nemzetközi történet- és irodalomtudományi kollokviumokon alapult, amelyeken művészettörténészek is részt vettek.

5 ■ Az MTA Művészettörténeti Kutatócsoport és a Szerb Tudományos és Művészeti Akadémia romantika-konferenciája (1981), a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat romantika-konferenciája (1986).

6 ■ Szabolcsi Hedvig – Galavics Géza (szerk.): *Művészet Magyarországon 1780–1830. Katalógus*. (Kiállítás a MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében, Magyar Nemzeti Galéria 1980. június–augusztus). MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1980.; Szabó Júlia – Széphelyi F. György (szerk.): *Művészet Magyarországon 1830–1870. Katalógus*. I–II. köt. (Kiállítás a MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Nemzeti Galéria közös rendezésében, Magyar Nemzeti Galéria 1981. augusztus–november). MTA Művészettörténeti Kutató Csoport, Bp., 1981.)

7 ■ Lásd a katalógusok 327, illetve 540 képét.

illetően az 1981-es könyvben tárgyalt periódust megelőző két alkorszak várt kiegészítő kutatásokra és önálló publikálásra. Az időszak művészete nemzetközi kutatásának fórumai folyóiratok (*Romantik, Nineteenth-Century Art Worldwide, Art History Supplement, Nineteenth-Century Gender Studies* stb.), egyetemi kiadványsorozatok, (nemzeti) művészettörténeti társulatok XIX. századra specializált tagozatai (például a NCSA az AAH keretében Angliában) és múzeumok, egyetemi kutatóintézetek és más művészeti intézmények, a humán tudományosság egyesületei által szervezett konferenciák Kanadától Párizson át Tajvanig. Ezek körében kitapintható a tudomány intenzív kiszélesedése, újabb és újabb kérdéseinek/szemponjtjainak felmerülése és elterjedése. Nálunk az egyes műhelyek (mint maga az Intézet vagy a Magyar Nemzeti Galéria) folyamatosan teszik közzé – másokat is bevonva – kutatási eredményeiket és a nélkülözhetetlen forrásszövegeket, rendeznek kiállításokat a gyűjteményeikre alapozva a XIX. század tudósairól, művészeiről, speciális műcsoportjairól, de az említett, „demokratikus” szakmai fórumok mára gyakorlatilag eltűntek: egyikét kivételtől eltekintve,² az utóbbi időben a szakmai „közösség” nem is beszélt a XIX. századról.

Most az V. kötet (*A magyar művészet a 19. században*) második (fél)kötetét jelent meg. Önállóan is forgatható, 767 szövegközti (!), színes és fekete-fehér képpel. Megelőzte valamivel (az újnak negyedével) kisebb terjedelemben az *Építészet és iparművészet* alcímű (szerk. Sisa József, Osiris, Bp., 2013.), mely kitűnő főszerkesztői előszóval és főként Sinkó Katalinnak a XIX. század periodizációjáról írott tudománytörténeti elemzésével kezdődik. Mindkét félkötet előkészítésénél Sinkó és Nagy Ildikó volt a tudományos tanácsadó.

A mostani kötet is főszerkesztői előszóval és egy alapos szerkesztői bevezetővel kezdődik, amelynek megírásában Nagy Ildikó is részt vett. Ez utóbbi címe *A 19. századi magyar képzőművészet kutatásának és tudomány szemléletének rövid története*, de persze nem a művészet tudomány szemléletéről, inkább a tudomány művészetszemléletéről vagy a művészettörténet szemléletváltozásairól szól. Ez a bevezető példászerű pontossággal és érzékeny megfogalmazásban tárja elénk a hazai és a hazai tudományosságot befolyásoló nem-

zetközi szaktudomány XX. századi és jelenkori alakulásának eddig nem összegzett, árnyalatokban gazdag, bonyolult történetét: a XIX. század művészetének egészére vonatkozó szemléleti változások és módszerek ismertetése után az egyes képzőművészeti területekhez kötődő, majd az alkorszakok közül kiemelten az utolsóval (a historizmussal és ennek kapcsán a stílusokkal) foglalkozó, változó tudományos nézeteket

taglalja, filozófiai összefüggéseikben is. Egy tudomány hazai életébe nyerünk így betekintést, megismerve az egyre bővülő tárgyanyagból és publikumból, illetve az ezeket szavakkal leírható jelenségekké alakító gondolkodásból fakadó változásait, melyek fordulatokban éppolyan gazdagnak mutatják, mint a vizsgált korszak művészetét.

A bevezető azzal a konklúzióval zárul, hogy a kötet a különböző „művészettörtések” tükré kíván lenni, s így a történelem talán valóban legbonyolultabb, XIX. századát nem bontja korszakokra, inkább csak tagolja az általános európai polgárosodással, az iparosodással, a nemzetné válással és az egész „szociokulturális folyamat” összefüggésben.

A *korszakolás* a tudományos problémák közül talán a legrégebbi, s kiemelése

nemcsak azért lényeges, mert a kanonizáció egyik alapja,³ hanem mert a mindkét könyvben tárgyalt három korszak (1800–1840, 1840–1870, 1870–1900) meghatározása mind a szaktudományon belül, mind a történettudományokban (beleértve az irodalomtörténetet is) változó volt. Legutóbb, az 1970-es, 1980-as években több konferencia (a felvilágosodás és a művészet kapcsolatáról,⁴ illetve a romantikáról⁵) szólt erről is, és két nagy – művelődéstörténeti szempontú, és így akkor fordulatot hozó – áttekintő kiállítás 1980/1981-ben, melyeket a Kutatócsoport a leendő kézikönyv előmunkálataként a Magyar Nemzeti Galériában rendezett.⁶ A revalidációértékű műtárgyanyagot és dokumentumokat felvontató kiállítások a műalkotásokat a nagy európai történelmi, eszmetörténeti és művelődéstörténeti fordulatokkal és a művészet hazai változásaival összefüggésben értelmezték.⁷ Az új eredmények alapján az előzetes tervek két, egymást követő korszakot tárgyaló kézikönyvről szóltak, tekintettel a „hosszú” XIX. századra, amely megjelölés akkoriban terjedt el, és később vált általánossá a nemzetközi művészettörténet-írás-



Ferenczy István: Kölcsey Ferenc, 1841-46.

ban. Mindenesetre a periodizáció mint tudománytörténeti és struktúraalkotó téma jelenléte a friss kötetben jelzi a korábbi tudományosság szükséges felemlegetését a mindenkori kézikönyvekben, akkor is, ha nincs aktuális jelentősége.

A most elvágólagos – se nem „hosszú”, se nem „rövid” – XIX. században (a tervezett V. kötetet művészetekként egybefogva, illetve kettéválasztva, és más időbeli keretben tárgyalva) – ami feltétlenül hatásos és célszerű kurtítás-egyszerűsítés eredménye, és ezért vitázni sem érdemes vele – az egykori művelődéstörténeti folyamat már nem érzékelhető egészében, jóllehet minden rész „a művelődés kereteivel” indul. A különbség kiderül az első alkorszak (1780–1830) korábbi művésztörténeti (re)konstrukciója és a mai összevetéséből: az előző a tájképpel és a népéletképpel indult, a történelmi téma és a többi műfaj csak ezután került szóba, míg most a história és az egyházi festészet az elsők. Galavics Géza egykor a személyes alkotói indíttatásokat vette alapul a tanulmányaiiban – a műfajok sorrendje eszerint alakult, s a műfajokat társadalomtörténeti keretbe helyezve rekonstruálta az irántuk megnyilvánuló igényeket és a népszerűségüket, melyek nem a művész státuszának, hanem a *képnek* szóltak. Mindeközben széles körű (nemzetközi) stílustörténeti kontextusba helyezte a műveket. Most – jóllehet „a

művelődés kereteiben”, de – a hivatalosság: az akadémia szemszögéből (hierarchikus felfogásából) és a hozzá igazodó „reprezentatív nyilvánosság” felől tekintve kerülnek sorra a műfajok, ami kétségtelenül indokolt, de elsősorban a művelt megrendelők oldaláról nézve a kép/szobor jelentőségét – és inkább aztán, hogy a kép mint művészet rangosodott, majd a következő periódusban megszületett Magyarországon az „akadémia” – európai mintára és Mintarajziskolaként.⁸ (A művelődés, tudjuk, belső indíttatásból fakad, de lehet átfogó politikai program célja is, mint volt Mária Terézia számára.) Épp ez a nagy, művelődéstörténetinek is mondható különbség (ti. a művelődés és a reprezentáció, az esetleges művelődéspolitikai között) kívánná meg a korszakonként változó művésztörténeti szemléletet. (Az utóbbi évtized nemzetközi szakmai fórumainak témáiból nemcsak az derül ki, hogy bátran szerveződnek a

műalkotások és a művészek köré, hogy kérdésük ezekből – a művészi problémákból – fakad [például: hogyan jeleníthető meg anyagban az anyagtalán *fama* és *memoria* – vö. az allegóriák értelmezésével a kötetben], hanem az is, hogy a populáris és hétköznapi kultúra is a művésztörténet vizsgálati terepe [például a vallásos kép esetében].) Mindazonáltal lehet, hogy a kézikönyv struktúrája, fejezeteinek ismétlődő felépítése jobb áttekintést kínál az olvasónak, amint az is lehetséges, hogy nehéz elvonatkoztatni az egykori kiállítás és katalógusa élményétől annak, aki látta. Amit megerősített az 1970-es, 1980-as évek tudományköziségre épülő művészetszemlélete.

Az MTA *Művésztörténeti Füzetek* című kiadvány-sorozatának első jelentős, a XIX. századdal is foglalkozó kötetei és az interdiszciplinaritásáról ismert Németh Lajos könyvei⁹ „mellett” Németh G. Béla irodalomtörténész az Eötvös Collegiumban, majd az ELTE általa alapított Művelődéstörténeti Tanszékén (1981) tartotta tudományközi összejöveteleit. „Meggyőződése volt, hogy poétika nem létezik szociológiai, lélektani, bölcséleti, nyelvészeti, társadalom-, művelődés- és gondolkodástörténeti távlat nélkül.”¹⁰ (Poétikán értve „a művészi módon való cselekvés tudatos mozzanatainak kutatását” és leírását.¹¹) Összefoglalóan tehát művelődéstörténetinek



Vidra Ferdinánd: Pannonia, 1844.

8 ■ Az egykori második periódust (1830–1870) így mutatta be az 1981-es katalógus.

9 ■ Mojzer Miklós, Galavics Géza, Vayerné Zibolen Ágnes, Ernyey Gyula, Belitska-Scholtz Hedvig munkái. Németh Lajos: *A művészet sorsfordulója*. Gondolat, Bp., 1970.

10 ■ Szegedy-Maszák Mihály: Németh G. Béla 1925–2008. *Magyar Tudomány*, 2008. 11. szám <http://www.matud.uif.hu/08nov/13.html>

11 ■ Pál József: *A neoklasszicizmus poétikája*. Akadémiai, Bp., 1988.

12 ■ A művelődéstörténet és a két „mester” széles körű jelentőségét tiszteletkötetek bizonyítják: az *Utak a vizuális kultúrához* II. (1979, MTA Vizuális Kultúrakutató Csoport, Bp.–Veszprém) az 50 éves Németh Lajos és az *Irodalomtörténeti és művelődéstörténeti tanulmányok a 60 éves Németh G. Béla tiszteletére* (szerk.: Kósa László, Szegedy-Maszák Mihály, ELTE, Bp., 1985). Majd Németh Lajos 60. születésnapjára jelent meg a *Sub Minervae nationis praesidio* című kötet (ELTE, Bp., 1989).

13 ■ Henszlmann Imre: *Párhuzam az ó- és újkori művészeti nézetek és nevelések közt*. Pest, 1841.

és interdiszciplinárisnak, de művészetelméletinek is nevezhetjük a szemléletüket.¹² Úgy látom azonban, hogy mára a *társadalomtudományi* megközelítések harmadszori felvirágzása és eluralkodása közepette egyaránt háttérbe szorult a művészet *közvetlen* és *művészettudományos* szemlélete. Igaz ugyan, hogy a kézikönyv kiemelt műelemzései – miközben a lehető legtágabb kontextusba helyezik tárgyukat – olykor kitérnek az egyedi, szembetűnő vonásokra is. Például Kazinczy Thugut-féle portréja esetében Bicskei

Éva – miközben számos új és tényszerű összefüggésre hívja fel a figyelmet – egy tömör mondat erejéig szól a személyiség megjelenítésének egyéni voltáról, a kevésbé mintakövető, mint inkább közvetlen megfigyelésből eredő festői eljárásról is, melyet nem sokkal utóbb a XIX. század magyar művészetéről leghatékonyabban író, a természettudományokban is jártas Henszlmann Imre állított példaként kortársai elé.¹³ Ám az allegorikus Magyarország-ábrázolások nagyon is szerencsés összevetésekor (szövegközi képekkel) Sinkó Katalin azonosít ugyan két-féle nemzetszemléletet, de a festmények lényegi – festői – különbségeit (az enteriőrben, oroszlános-reneszánsz trónuson ülő *Pannonia* fáradt színtelensége és nemzetközi hagyománykövetése Vidra képén vs. a Weber Henrik-festmény természetben ülő *Hungáriájának* mozgó alakja, részben elforduló arca, összhangja a természettel) nem említi.

Anélkül, hogy Vidra művét lebecsülném, hiszen a kép Pannoniához és antik történelméhez méltó akart lenni, megjegyzem, hogy Weber Hungáriája nemcsak derűs, ami igazán ritka eset a század első felében, hanem szokatlan beállításával ígéretet is hordoz a jövőt illetően: a programszerű műalkotások talán szükséges közjátéka után a természet, a valóság szemléletében megszülető magyar festészetét. Érvényes ez a reprezentatív portrék sokasága és Weber Henrik *Mosonyi Mihály zeneszerző és felesége* című kettősportréja különbségére is, noha az utóbbin nincs természeti környezet, csak a mozdulat természetes. A magam részéről ezeket a képeket – épp ezért – kiemeltem volna. (A tájfestészetnek, a grafikus tájképeknek pedig volt olyan szerencsésük, hogy kezdetben a tájak iránti lelkesültségen túl nem kötődtek megbízókhoz és programokhoz, így alko-

tóik csavaroghattak, miközben felfedezhettek-eltanulhattak technikákat és lehetőségeket is.)

A kép vagy szobor művészetként való bemutatása – kifejezetten „költői” voltának feltárása (az inveniótól a művészi eszközökön keresztül az összehangolt kompozícióig) – a műelemzéseknek kevésbé tárgya úgy, ahogyan például az egy-egy vers vagy novella az irodalomtörténetben. (A XX. század második felében a művészettörténet tudományára döntően hatott – a történettudományok mellett – az

irodalomtörténet-írás is, sőt az irodalomtudomány műelemző módszerei és szemlélete eluralták az esztétika egész területét. Lehet, ezért hiányolom itt.) Pedig a képzőművészet magyarországi meghonosodásában és saját útjának megtalálásában a *tárművészeteknek* (irodalom, zene, színház) döntő jelentősége volt. Ahogy ezt a kézikönyv is hangsúlyozza, amikor kiemeli Kazinczy Ferenc „ízlésterjesztő” szerepét, H. F. Füger *Batsányi János*-portréját, id. Markó Károlynak Pyrker János verseihez festett *Szent Hajdan gyöngyeiből* című képét, a színház és vizualitás kapcsolatát a Pesti Királyi Városi (német) Színház előfüggönyének elemzésében, és említi Kisfaludy Károly osszianizmusát vagy az írás és kép együttesét a *Hébe* zsebkönyvben. Az irodalom és a képzőművészetek kapcsolata azonban nem csak elvi vagy gyakorlati jellegű.

Nézzük például Ferenczy István *Rhédey-síremlékét* (Kacsándy Terézia és Rhédey Lajos számára, 1831.), az antikizáló szarkofágot a nagyváradi Rhédey-mauzóleumban! Rhédeyné elhunytakor (1804.) Csokonai búcsúztatta őt *A lélek halhatatlanságáról* szülő filozófiai költeményével. Ez a „kirándulás” Csokonai halálát okozta, s noha Kazinczy a költő sírjára szándékozott állítani egy olyan síremléket, mely a vershez fogható (Canova *Amor és Psychéjét*), Ferenczy volt az, aki az első büsztöt faragta róla (amivel Kazinczyt a hívévé tette), majd elkészítette az említett síremléket, sőt a Csokonai-vers gondolatiságának megfelelő emléké állítására is vállalkozott. A Canova szobrászatában otthonos Ferenczy ugyanis ismerete Csokonai költészetét. Mindenesetre amikor Pál József italianista irodalomtörténész *A neoklasszicizmus poétikája* című könyvében áttekinti a síremlék műfajának (neo)klasszicista költői és szobrászi meg-



Weber Henrik: Hungaria, 1840-es évek

valóságait, Kazinczyt, Csokonait és Canovát is tárgyalja, s a Halál géniusza/Ámor és Psyché alakjának kettősét a két művészetben a halálélmény és -felfogás lényegi és közös toposzaként írja le. Meggyőződésem szerint ez Ferenczy Úrményi-síremlékének is tárgya. A lélek felemelkedő márványalakja (micsoda hatalmas szobrászi feladat ellenkezni a gravitáció törvényével!) megfelel a kompozíció címének (*Üdvözült lélek*), melyben egy kis Ámor-figura is megje-



Magyar művészeti oktatás a Párizsi világkiállításon, 1900.

lenik Thanatosz szerepében, s – ismerve Ferenczy művészi invenciójának említett gyökerét – e kettőst a platonikus indíttatású művészi eszme megvalósítási kísérletének tarthatjuk. Az a történelmi „poétika”, amely a műalkotás korának elméleti és társművészeti emlékei között helyezi el a vizsgált művet, vagy együttesükből kiindulva rajzolja meg a kor művészetének világképét, még a történelmi szemléletváltások közepette is példaszerű. (Vö. *Az antik szobrászati hagyomány tovább élése és a Síremlékek, kutak alfejezeteikkel!*) Egy-egy kevésbé sikerült műalkotás esetében is az lenne, hiszen épp a „hibák” jelezhetik azokat a művészi problémákat, amelyek – kilógva a klasszicizmus esztétikai objektivitásából és ezért gyakran érdektelen műveinek sokaságából – a művészetet tovább mozgó aspirációkra vetnek fényt.

Jókai írta később, 1859-ben: „a festők kizárólag énekeseket és zenészeket festenek, szobrászok írókat, költőket, színészeket ábrázolnak.”¹⁴ Így történt ez az

önkényuralom idején, a vidéki szoborállítások, valamint az első Nemzeti Színház előtti szabadtéri szoborcsarnok (e nemben az első) esetében is. Nemcsak Lendvai, a színész szobrát állították itt fel (Dunaiszky László műve Tomory Anasztáz ajándékként, 1860.), hanem és előbb Züllich Rudolf Katona József-szobra a magyar drámairodalom hőstét állította az emberek elé (Tomory megrendelése, 1857.), majd Kisfaludy Károlyt (ugyancsak Tomorytól és Züllich-től, 1858., vö. a *Portré-reprezentáció – Közéleti portré* alfejezettel a második részben!). A magyar színjátszásnak, amely egyesíti az irodalmat, színészetet, zenét és a vizualitást, egyedi emlékeket is állítottak. Ezek (és a többiek) – a nyelvvel foglalkozó szerzők alakjai révén – a nemzet kultuszát ápolták, míg a német színház (1812) előfüggőnye, díszítőszobrai és kifestése a görög mitológiához kapcsolódott. Az 1837-ben megnyílt Magyar (Nemzeti) Színház elé később állított szobrok nem feltétlenül reprezentációs céllal készültek (esztétikai vonatkozásait – célul tűzve a realizmus és az idealizmus összeegyeztetését Szontág Gusztáv „egyezményes” filozófiájának jegyében – akkor Ormós Zsigmond taglalta is), inkább a *szobor-jelenlét* friss igaztételével a magyar művészetek közös „hőseit” elevenítették meg. (A művészetköziségről egyébként szól a XIX. század kevés, művésztől eredő, teoretikus – igaz, inkább a teóriát magyarító – írásainak egyike is.¹⁵)

A szoborállítások sora a művésztámogatásról is szól: egy olyan közember, mint Tomory Anasztáz tanár és földbirtokos, számos szobor elkészíttetésére vállalkozott, számos esetben egyének vagy egyesületek indítottak hasonló céllal helyi vagy országos gyűjtést, vagy – mint Vay Miklós báró – maga a szobrász ajándékozta művét a köznek. Ez a múpártolás az értelmiség, illetve a közösségek érzeménycsere és céljairól vall, és méltán kaphatna helyet az állami mecenatúra története mellett. Sőt.

Az alkorszakok közül a harmadik teljesen kifejlett művészeti világot mutat be, az intézmények közt az előző fejezetben már megjelent műkritikát és különösen a művészettörténetet is érett műveltségben ismerteti Tímár Árpád, illetve Marosi Ernő. Beletartozik a *századvég* is, amelyet stiláris összetettségében

14 ■ Kakas Márton levelei. *Vasárnapi Ujság*, 1859. december 11. 15 ■ Orlai Samu: A festészet és költészet rokonsága. *OMKT Évkönyve* 1863. Pest, 1864. 67-75. old.

16 ■ Lyka Károly: A modern művészet bölcselete. *Athenaeum* 1 (1982), 3-4. szám, I. 281-298., II. 447-466. old.; uő: A legújabb művészeti törekvések. *Athenaeum* 2 (1983), 2-3. szám, I. 244-254., II. 396-404. old.

17 ■ Vekerdí László: „Das Leben ist der Güter...” In: Takács József – Selli Margit – Dankó László (szerk.): *„Ex invisibilibus visibilia”. Emlékkönyv Dávid Katalin professzorasszony 70. születésnapjára*. Pesti Szalon – Ferenczy, Bp., 1993. 40-48. old.

18 ■ Lásd az MNG *Lélek és forma* című kiállítását, változatait és katalógusait külföldön az 1980-as években.

(historizmus, realizmus, posztimpreszionizmus, szimbolizmus, szecesszió) éppúgy, mint kultúra- és társadalomtörténeti, valamint művészetközi szempontból, továbbá az egyes művészetek ágait, műfajait, funkciótípusait és a művészeti életet tekintve is teljes értékűen mutatott be az 1981-es kézikönyv (a VI. kötet), amely – a művészet természetét követve – az összetettségben egy új korszak kibontakozását is láttatta az 1890-es években. Nem feltétlenül „fejlődéstörténeti” értelemben, ami

kétségkívül divatjamúlt elgondolás, habár „a kompozíció, a forma és a stílus kérdései”, azaz a művészet legsajátabb folyamatai – melyek az 1981-es kézikönyv témái – akkor, a „tiltott” modernség kultúrsa idején ennek kialakulását értéként mutatták fel. A modern művészet felől tekintett a XIX. századra, lényege azonban nem ez volt, hanem a művészettörténeti korszakfogalom, melyet a világnézet megváltozásaként írt le a kötetet szerkesztő Németh Lajos, s ennek jelenlétét a művészetben vizsgálta a XIX–XX. század fordulóján. Így kétségtelenül nem tulajdonított akkora jelentőséget például a millenniumi kiállításnak, mint az új kötetek (V/1., V/2.). Ebből azt a következtetést is levonhatnánk, hogy a korábbi kézikönyv művészi értékre orientált szemléletét mára felváltotta egy szaktudományos, értékközömbös, pozitíviztikus szemlélet, melynek

bölcsője épp a XIX. század volt, noha a végére a művészek mindent megtettek e természettudományos alapú szemlélet művészetre is vonatkozó eluralkodása ellen. Ez azonban egyáltalán nincs így. A közelmúlt évtizedekben új és átfogó kutatások tárgya lett például az Országház építéstörténete (lásd az V/1. kötetet) vagy – határozottan a XIX. század történeteként – egy-egy intézmény (például az MTA) művészettörténeti jelentősége, és – az új típusú (emlékezet-) kutatások eredményeként – a századvégi művészskultusz és a művészek támogatása. És olyan kitűnő műelemzések születtek *A historizmus vége – a modernizmus áttörése* alfejezetben, mint például Kopócsy Annáé Ferenczy Károly *Archeológiájáról*, Király Erzsébeté Vaszary János *Aranykoráról* és Ferenczy Józsefet eladóják testvérei című képéről (utóbbi Sinkó Katalinnal közös munka) stb., amelyek egy újra műközpontú szemléletet dokumentálnak, amint az egész alfejezet és a III. fejezet struktúrája és fogalmi pontosan

megfelelnek a korszak „független” művészete helyzetének és aspirációinak. Nem beszélve arról, hogy ifjú festőnövendékként az érintett korszakban, megérteni próbálva a modern művészet jelentéseit és összefüggését a modern élettel, Lyka Károly foglalkozott hasonló kérdésekkel – az individualizmussal, a művészi szubjektummal, a hangulattal, érzéssel, miszticizmussal, a művészi intencióval és intuícióval, a „lírai művészettel” és a tájkép jelentőségével

– az *Athenaeum* hasábjain.¹⁶ A XIX. század és a századvég művészetéről művelődés- és társadalomtörténeti, valamint pszichológiai szempontból gondolkodott. Így és azáltal, hogy néhány ezredforduló kutatás (például Mednyánszkyról) egy – mondhatni – régi-új szótárat vezetett be a nemzetközi és hazai szakirodalomba (egzisztencia-szimbolika, szubjektív táj, hangulatfestészet, individualizmus), amely – a kézikönyv megelőző 90 évre vonatkozó külső (közéleti, intézményi, reprezentációs, politikai) nézőpontjaival, késztetéseivel szemben – olyannyira a vizsgált korhoz köthető (ontológiai, fenomenológiai) kérdésekhez tapad, hogy akár indokoltan ki is maradhatott volna a kötetből, viszont épp az új kutatási eredmények és fogalmak igénylik az áttekintésüket és rögzítésüket a XIX. századra vonatkozóan is. Amint Vekardi László írta korábban: „Mai fogalmakkal

a művészet korábbi funkciója és jelentősége nem érthető meg [...], a művészet egészébe való integrálása nélkül, a művészet fogalma revíziójának és rekoncipiálásának szüksége nélkül, az egész kategoriális terület [...] áttekintése nélkül.”¹⁷ Ennek megfelelően a fejezet felépítése követi az előzőekét (intézményrendszer, állami és nemzeti szféra, egyházi reprezentáció), megtoldva – a II. fejezet sokszorosított művészetéhez hasonlóan – a vizuális kultúra változásaival és most már az útkeresésekkel, új inspirációkkal is.

Az 1980-as években megjelent kézikönyvek természetesen nemcsak az ismeretek szélesebb körű terjesztésére,¹⁸ de új kutatásokra is sarkalltak. Úgy tűnik, ez velük jár: az 1981-es kötet nyomán a XIX–XX. század fordulójával kapcsolatban a Magyar Nemzeti Galéria számos monografikus, az életműveket és a korszakot, a művészeti intézményrendszert újraértékelő, a művészettörténeti szemléletet gazdagító és kiterjesztő kiállítást rendezett és katalógust jelentetett



Huszka József: Parajdi festett kapu, 1894.

meg, nem beszélve az építészettörténet-írás felvirágzásáról, kezdve a Gerle János adatgyűjtése nyomán és a Holnap Kiadó gondozásában megjelent századfordulós, monografikus és forrásszöveg-gyűjteményt tartalmazó kötetekkel. Mára már – újabb és újabb kiadók és kutatók közreműködésével – szinte minden akkori építész, épület vagy épülettípus és az építész társadalmi-gazdasági-kulturális-stiláris összefüggései területekre kerültek vagy „kézben vannak”.

Fontos megemlíteni az Iparművészeti Múzeum tudományos tevékenységét is, ahol a nemzetközi stílustörténeti kiállítás- és katalógussorozat után a magyarországi szecesszió került előtérbe,¹⁹ illetve maga a múzeum-épület és a gyűjtemény XIX. századi megalapítása és története. Ebben az utótörténetben, mely a mai kézikönyvvel és utána tovább folytatódik, meghatározó szerepet játszanak a rendszerváltás után megszaporodott közép-európai egyetemek művészeti- vagy építészettörténeti tanszékei (köztük a kolozsvári Babeş-Bolyai Tudományegyetem Magyar Történeti Intézetének művészettörténeti képzése), de a társtudományok intézetei is (a Debreceni Egyetem BTK kutatócsoportjai), illetve tanáraik, akik a diákjaikkal

együtt nevesített/támogatott vagy természetes kutatási programokat indítanak szakdolgozatok, doktori disszertációk formájában vagy közös munkaként.²⁰ Kézikönyv-szempontról mindez a tevékenység a szakma közös ügye, nyomon követendő, s nemcsak azért, mert az új és újabb generációk többet/mást tudhatnak az előzőknél, hanem mert meg is változtathatják a szakmai érdeklődés irányát.

Az 1990-es évekre egy módszertudományos robbanás is bekövetkezett: a JATE Összehasonlító Irodalomtudományi Tanszékének ikonológiai műhelye 1986-ban kezdte kiadni forrásszöveg-fordításait és tanulmányait, az MTA Irodalomtudományi Intézetben pedig 1989-ben tartotta első konferenciáját a Kultusz-történeti Kutató Csoport (KUKUCS), amely azután a Petőfi Irodalmi Múzeummal közösen is rendezett konferenciákat, de mindenképpen erősen befolyásolta e múzeum szemléletváltását.²¹ Dávidházi

Péter irodalmi antropológiának nevezte „a kultikus tiszteletadás továbbélésének módozatait és hatásuk kulturális jelentőségét”²² vizsgáló kutatási irányt. Egyenes és gyors következménye volt a művészettörténeti antropológia meglétének demonstrációja: az *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* című nagy (XIX. századi) művészettörténeti tárlat és katalógusa az MNG-ben 1995-ben, *Művészetkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században* alcímmel, Sinkó Katalin rendezésében

és koncepciója szerint. Hasonlóan koncepciózus kiállítás volt a *Történelem – kép*, Mikó Árpád és Sinkó Katalin rendezésében 2000-ben, mely a középkor tárgytipusaitól, témáitól kezdte a XX. századig tekintette át – művészeti antropológiaként – a történelem emlékei és a történeti művek közti viszonyt, jelentős részt (VIII–XV. fejezet) szentelve a XIX. századnak: archeológiai érdeklődésének, népszerűsítő illusztrációinak, a nemzeti érzésben, majd államéleti reprezentációban betöltött szerepének, s kis részben – a tanulmányok között és a műtárgykatalógusban is – a független művészi invencióból születő, történelemhordozó alkotásoknak, a századvég antihistorizmusaként könyvelve el őket. A történeti mű társadalmi szerepe és szemléltető

funkciója került így előtérbe, a történelem olyan ontológiai vagy fenomenológiai jelenléte helyett vagy nélkül, mint amilyenről Molnár Sándor kortárs tör-



Molnár Sándor: Vajk megkeresztelése I. és II. 1985.



19 ■ Például Somogyi Zsolt: *A magyar szecesszió bútorművészete*. Corvina, Bp., 2009.; Lechner Ödön-kötetek, 2014.

20 ■ Példa az utóbbira a CEEPUS keretében, három 3 éves periódusban, 1993-tól folytatott kutatás: *Közép-Európa művészete a századfordulón* (résztevői a krakkói Jagello, a budapesti ELTE, a pozsonyi Comenius, a prágai Károly Egyetem), lásd http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/indexbfe2.html?option=com_tanelem&id_tanelem=681&tip=0 vagy a 2000-es évek elejétől órák és szabadidő keretében folytatott ornamentikakutatás.

21 ■ Lásd pl. az *ItK* Krónika rovatát 1991. 3. szám, 345–346. old.

22 ■ Uo.

23 ■ 1982-től a Gondolat Könyvkiadó sorozatában, illetve a Corvina Kiadó *Művészet és elmélet* című forráskiadványsorozatában. Ez utóbbiban jelent meg a Marosi Ernő szerkesztette *Emlék márványból vagy homokkőből* (1976).

24 ■ Marosi Bevezetése előtt a Művészettörténeti Dokumentum-

ténelmi képei tanúskodtak 1986-os *Rajzkiállításán*, s amelyek – talán épp ezért – ki is maradtak a körkép-ből, felvetve azt a kérdést is, hogy a nyugati kultúrában nem hordozza-e minden műalkotás (és alkotó) *ab ovo* a történelmet is, még a demonstratívan „anti-historikusak” is, amelyekből a jelenre vagy a jövőre vonatkozó érzékenységek és szándékok olvashatók ki. És azt a kérdést is felvetve, hogy tulajdonképpen mi a különbség, s van-e különbség a társadalmi szerepet, funkciót betöltő műtárgy és a művészeti alkotás között.

A kérdés vizsgálatához szükséges modern és klasszikus művészettörténeti módszerek, terminológia tudománytörténete jelentős bevezetőkké és utószavakkal ellátott forráskiadványokban látott napvilágot.²³ Majd a művészet részösszefüggéseken túllépő szemléletének (például a képanthropológiának) tudományos forrásai kerültek sorra 2003-tól, Bacsó Béla és Thomka Beáta szerkesztésében a *Kijárat* Kiadó *Spatium* sorozatában. Megjegyzem: a századforduló-kutatás „előtörténetét” tekintve a kutatói alapállást az ELTE Művészettörténeti Tanszéke teremtette meg, Marosi Ernőnek a művészettörténet-tudományról (történetéről és módszereiről) szóló szigorú, további olvasást igénylő tankönyvével (*Bevezetés a művészettörténetbe*. Tankönyvkiadó, Bp., 1973.), mely teljes mértékben elvárta a diákok „módszertudatosságát” (amit a mai kézikönyv 1993 utáni jelenségnek nevez), még ha erre csak később jöttek is rá.²⁴ (Helyette ma a

Művészettörténeti Intézet hallgatói számára *Művészettörténet. Bevezetés* címmel egy sokszerzős [Hans Belting, Heinrich Dilly, Wolfgang Kemp, Willibald Sauerländer, Martin Warnke, Rényi András] olvasmányos tankönyv áll rendelkezésre.²⁵) Ebben ugyan műfajként határozódnak meg nem-műfajok, az egyes művészeti ágak (építészet, iparművészet, festészet, szobrászat), és szerepet kap a művészet funkciók szerinti rendszerezése (nyilvános vagy magán,

szakrális vagy profán) is, de elmarad a művészet saját funkcióinak tárgyalása – amit Németh Lajos már 1971-ben összegzett *A mű és a történelem* című tanulmányában.²⁶ A műalkotással való foglalkozás elemi módjai és az interpretáció módszerei azonban példamutatók ebben az online egyetemi jegyzetben.

A művészettörténeti tényanyag feltárásában is jelentős volt a budapesti egyetem (és természetesen a múzeumok) művészettörténészeinek szerepe: korábban, Gerevich Tibor professzorsága idején a publikált bölcsészdoktori disszertációk között egy sor XIX. századi tárgyú „kismonográfia” volt.²⁷ Később pedig, az 1980-as években Németh Lajos indította el az egzisztenciafilozófia témáival összefüggésbe hozható funerális művészet kutatását kollégáival és hallgatóival.²⁸

Az „egzisztencia-szimbolika” fogalmát kiragadom a kézikönyv végéről, mert az eddigi kiemeléseimből (a Thugut-féle portrétól kezdve) és a „hiánylistából” úgy tűnik, jelenléte valamilyen formában végigkövethető a XIX. századon. (Lehet ez persze személyes vonzalom, hiszen a XX. század közepének művészeti irodalma és az akkori művészet egy része – anélkül, hogy megnevezett módszer- vagy nézőpont-fogalmakkal operált volna – a műalkotásokhoz és a valóság elemeihez mint egzisztenciához közelített, a létüket s magát a léte tartotta fontosnak; s ez így szerepelt az 1981-es kézikönyvben is.) Nem is alkothatott volna jobban teóriát róla más, mint egy Kelet-Közép-Európából származó író, irodalomtörténész és filozófus, Hans-Ulrich Gumbrecht.²⁹ Másrészt, Vekerdit folytatva, a kérdés az, hogy „Mi az egzisztenciális a művészetben? Az egzisztenciára, létre, életre nézve döntő – az egzisztenciát megtartó, az egzisztenciának feltétele? Lehetséges ez egyáltalán?



Benczúr Gyula: Vajk megkeresztelése, 1875.

tációs Központ adta ki Kampis Antal *A művészettörténet tudomány módszertani kérdései* című kötetét 1963-ban, majd az MTA Művészettörténeti Kutatócsoportja a *Művészettörténet – tudománytörténet* Timár Árpád szerkesztésében 1973-ban. 25 ■ A TÁMOP fordítási programnak köszönhetően, mely hozzáférhetővé tette a müncheni Zentralinstitut für Kunstgeschichteben 1983-ban szerkesztett tankönyvet (http://art-hist.elte.hu/TAMOP_412/1_1_einfuehrung.html#idp43344)

26 ■ In: Németh Lajos: *Minerva baglya*. Magvető, Bp., 1973. 27–94. old.

27 ■ Még korábban az egyes képzőművészeti ágak sajátosságairól is születtek meghatározó monográfiák, pl. Hekler Antal: *A szobrászati stílus problémái*. Orsz. Magy. Kir. Képzőművészeti Főiskola, Bp., 1915.

28 ■ Németh Lajos: *„Sziget és mentőövet!”* Életinterjú 1986. Szerk. Beke László, Németh Katalin, Pataki Gábor, Timár Árpád. MTA BTK – Mission Art Galéria, Bp., 2017.

Lehet a művészetnek ilyen funkciója?” Vekerdi – Fülep Lajosra hivatkozva – mondta: „a végső kérdéseket kell bolygatni”,³⁰ s mivel a művészet – szemben a tudománnyal – önmaga (azaz nem feltétele az utalás), ilyenként pedig csupa jelentés, ráadásul az egyedi műalkotás érzéki, konkrét és egyszeri, ami egybevághat a befogadó érzéki, konkrét egyszerűségével is, érdemes megnézni, hol jelentkezett következetesen művészettörténet-írásunkban az „érezki,

mint fél évszázaddal korábban Fülep Lajos is. Németh talán jobban hangsúlyozta ennek az egzisztenciának a szoros összefüggését a történelemmel, hiszen saját – a világháború és az újabb önkényuralom utáni – kora erős igénye is munkált benne az „egzisztenciára” (a létezők jelenlétére). A művé válás folyamatát a valóság metamorfózisának nevezte,³³ habár a valóságba minden emberi tartományt beleértett. Ez volt a művészetfogalma. Ennek jegyében írta Hollósy-, majd



konkrét és egyszeri” műalkotás történelmileg/filozófiaiilag hiteles jelentéssel telítése, azaz a művészet egzisztenciális funkciójának felismerése és megfogalmazása. Ernst Lajos lakása. *Vasárnapi Újság*, 1898. 42. szám

Nagy Balogh-monográfiáját és – *Modern magyar művészet* címen – a XX. század addigi magyar művészetét összefoglaló könyvét 1968-ban.³⁴

A tudományos munkáját az 1950-es években, Fülep Lajos aspiránsaként kezdő Németh Lajos műalkotás-értelmezéseiben jelentésgazdaggá is vált saját kora és a századforduló művészete. Nemcsak a hétköznapok egyéni tapasztalatait egyetemes szintre emelő és érthetővé tevő filozófiai nézőpont révén, ami akkor az egzisztencializmust jelentette, és ami már Németh Eötvös kollégiumi felvételijének is tárgya volt (maga a vizsgáztató, Mátrai László közölte és vezette be Sartre tanulmányát 1947-ben³¹), de művészbáratái gondolatainak ismerete alapján is. (Fülep figyelmeztette arra, hogy az alkotók feljegyzései pontosabbak, mint a filozófia teóriái.) Felismerte, hogy egy művész minden vonalának van valami jelentése, valamiféle érvénye,³² s hogy az önálló, konkrét érzéki jelenség ezért teremtés. A műalkotást önálló egzisztenciának nyilvánította,

Tanulmányköteteiben – *A művészet sorsfordulója* (1970), *Minerva baglya* (1973) – attól a kérdéstől kezdve, hogy „hogyan” alakult ki a modernizmus,³⁵ a magyar művészettudomány Fülephez köthető

29 ■ Hans-Ulrich Gumbrecht: *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford, 2004. Magyarul: *A jelenlét előállítása. Amit a jelentés nem közvetít*. Palkó Gábor ford. Ráció – Historia Litteraria Alapítvány, Bp., 2010.

30 ■ Vekerdi: „Das Leben ist der Güter...”, 40. old.

31 ■ Jean-Paul Sartre: *Exisztencializmus*. Bev. Mátrai László. Ford. Csatlós János. Magyar Központi Híradó, Bp., 1947.

32 ■ Németh: „Szigetet és mentőövet!” 297. old.

33 ■ Az ideológiai ellenőrzés miatt, mert később már kimondta, hogy a művészet átalakítja a valóságot. Uo. 338. old.

34 ■ Németh Lajos: *Hollósy Simon kora és művészete*. Képzőművészeti Alap, Bp., 1956.; uő: *Nagy Balogh János*. Képző-

egzisztenciafilozófiájának (fenomenológiájának) folytatására és fejlesztésére vállalkozott. Nemcsak megelőlegezte a művészet haláláról az 1980-as években divatosá vált diskurzust, mely tulajdonképpen a művészettörténet mint módszer (átmeneti) „halála” volt, hanem már 1973-ban, a szociológia és a kulturális antropológia eredményeit és gondolkodását felhasználva túl is lépett rajta. A századfordulóról szólva – ugyancsak Fülep nyomán – megállapította, hogy „megszűnt a művészet egzisztenciális az emberiség ügye lenni. [...] ebből következik az, hogy akkor csak egyedi utak vannak. Ez a szuverén szubjektivitásnak [...] kérdése.”³⁶

A kanonizációs folyamat – a különböző korok és az élő tudomány nézőpontjainak összeegyeztethetősége – is ebből a szempontból foglalkoztatta: „Hogy egy kor mit fogad el művészetnek, hogy a művészettörténet hogyan konstruálja a saját tárgyát, hogy egy kor hogyan fogad el művészetnek valamit, mennyiben társadalmi önkény, mi az, ami ebben objektív, mi az, amit mi elfogadunk, milyen kritériumok alapján fogadjuk és minősítjük ezt.”³⁷ Egy válaszkísérlete: „Az értéket én mindig összefonom valahogyan a belső struktúrával, tehát a belső, az immanens poetikával.”³⁸ Amikor a művészetet aktusnak (és praxisnak) nevezte, mely – szemben a tudomány valóságmegismerésével – átalakítja a valóságot, nem közvetlen, a mai civilizációban célként és eszközként megfogalmazott aktivitásra gondolt. Mikel Dufrenne-nek az alkotófolyamatot egy ismeretlen feladat teljesítésének, „előadásának” (performanciának), a semmiből a levésbe, konkrét egzisztenciába való átmenetének nevező fenomenológiája³⁹ nyomán is állította, hogy a mű *index sui*. Ahogy Sartre hatásosan fogalmazta meg „Tintoretto sárgájával” kapcsolatban: a szín „nem a fájdalom jele, hanem maga a fájdalom”: szubsztancia.⁴⁰

Lykára és Németh Lajosra emlékezve is sajnálhatjuk, hogy a jelen kötetben nem készült újabb elemzés Hollósy Simon *Rákóczi-indulójáról*, vagy hogy nem kapott az MTA falképeihez hasonló súlyt a tájképes (felolvasó) terem kétféle (felvidéki és balatonfelvidéki) hazai tája, valamint a harmadik (az alföldi) Munkácsy *Poros útja* elemzésével, jóllehet ez a típus már a XIX. század elején (Barabás Miklós: *Alföldi táj gémeskúttal*, 1838.), illetve a századközépen (például Lotz Károly: *Zivatar a pusztán*, 1861.) megszületett.

zóművészeti Alap, Bp., 1960.; uő: *Modern magyar művészet*. Corvina, Bp., 1968.

35 ■ Németh: „Szigetet és mentőövet!” 237. old.

36 ■ Uo. 290. old.

37 ■ Uo. 321–322. old.

38 ■ Uo. 296. és 318. old.

39 ■ Mikel Dufrenne: *Phénoménologie de l'expérience esthétique*. PUF, Paris, 1953.

40 ■ Jean-Paul Sartre: *Velence foglya*. Ford. Klimó Ágnes. Helikon, Bp., 1984.

41 ■ A főszerkesztői előszóban a korszakok jellemzéseként a „magára találás”, a „kibontakozás”, az „európai felzárkózás” kategóriái szerepelnek.

E művek az eszme helyett az emberi létre és színterére irányuló figyelmet mutatják, ami egészében lehet olyan, vagy lehet olyan eleme, amely miatt beleértendő – a maga valójával – a „megfigyelő” is, aki figyelme tárgyát önálló létezőként (képként, egzisztenciaként) elő is tudja állítani, meg tudja jeleníteni, jelenvalóvá tudja tenni. Természetesen olykor a történelem is megjelenhet így (például Hollósy említett képének vázlatain), s maga az élet is – akár biblikus „köntösben”, egzisztenciaszimbólumot alkotva (Munkácsy, Mednyánszky, Ferenczy). Hogy a „bennelét” miként jelenik meg, az a művészet kérdése (kezdve az intuíción, az intención, folytatva – Fülep Lajos 1911-es tanulmánya szerint – a „művészi emlékezéssel”, és az így az alkotóval is azonos alkotás előállítja, prezentálja magát a létet.) Ez olyan mértékű szubjektív részvételt követel az alkotófolyamatban, hogy – különösen a századfordulón – számos művész a testével és vérével írott műnek nevezte az alkotásait: a (már) nem az akadémikus szabályok szerint született vagy vázlatban maradt mű maga az egzisztenciáért folytatott küzdelem. Források, dokumentumok és vázlatok segítségével bemutatható ez az alkotófolyamat, bizonyítékául annak, hogy van magyar művészet, nemcsak mint praxis, hanem mint egzisztencia is.

Mivel a fentiek – úgy is, mint a bemutatott időszakok saját problémái és mint a magyar művészet-történet, -elmélet saját „iskolája” – kevésbé emlegetett szemléleti lehetőségek a kézikönyvben, a történelem, a társadalom és a művészet közti *művészettörténeti egyensúlyt* problematikusnak látom a kötetben.

A fenti kiragadott példák, tudom, nem elégségesek ahhoz, hogy rajtuk keresztül megismerjük a kézikönyvet, vagy akár azt az aggodalmat, amelyet a többi emberi tevékenységtől megkülönböztethető művészet változó fogalma kelthet az olvasóban. Hiszen nem kerítettem sort több értékes feltárássra, összefoglalásra, mint amilyen Papp Júliáé az oktatásról (beleértve az itáliai tanulmányutakat is), az egyházi festészet hatalmas anyagának bemutatása Kerny Teréziától és Sinkó Katalintól, a „birodalmi patriotizmusnak” már a *Történelem* – *képpen* is felvetett témája. A médiatörténetnek is köszönhetően hasonlóan fontos területnek számít a későbbiekben a fotográfia, melyről Cs. Plank Ibolya, Farkas Zsuzsa és Földi Eszter írt.

Az építészeti-iparművészeti kötetre (V/1.) röviden visszatekintve: Míg abban a periódusok stílustörténetiek (klasszicizmus, romantika és historizmus), a képzőművészetről szóló mostani kötetben (V/2.) a periódusok – indokoltan – nem kaptak nevet.⁴¹ Ott a fejezetek belső szerkezete világos volt: a kötet a korábban Rados Jenő által meghonosított, (társadalmi) funkciók szerint megkülönböztethető építéstípusokat, építészeti műfajokat⁴² tekintette át korszakokként, kiemelt példák korrekt és széles körű elemzésével és gazdag (szövegközi) képanyag segítségével. Az iparművészet hangsúlya a bütortörténetre esett, és – kiegészülve a mindenkori tárgykultúrával

– igen kis részt foglalt el a kötetben (mindössze 78 oldalt a 735-ből, ami akár arányosnak is mondható). Könnyen és jobban dokumentálhatók lettek volna itt a XIX. századi világiállítások is, a bemutatott anyagok miatt, amelyeknek éppúgy fő témái voltak a szakoktatás, a gyűjtemények és a tárgykultúra, mint a kötetnek, és avatott feldolgozásuk is ismert.⁴³ Örvendetes tény viszont, hogy legalább egy cifraszűr erejéig az a kézműves kultúra is helyet kapott az *Építészet és iparművészet* kötetben (és a másikban is), amely a parasztművészet és az „ipari művészet” közötti területet töltötte ki. (Megjegyzem: a VI. kötetben – Németh Lajos és Sármány Ilona tollából – megismerhettük a korszak parasztművészetét is, a néprajz tudományának alakulástörténetével és nyilvánosságával együtt, mely az 1970-es évek közös konferenciái óta⁴⁴ a művészettörténetnek is témája.) Ez a témakör azért is fontosnak látszik, mert voltak parasztházak, kismemesi kúriák és bútorok, falusi templomok és mesteremberek által készített-díszített berendezések; megkülönböztethetők a paraszti polgárság bútorai és persze a viseletei is, melyeknek anyagát valahol készítették, formáit megadták. Ebből a szempontból az a prágai Nemzeti Galériában demonstrált cseh múzeumi-kiállítási és művészettörténeti koncepció, amely az ún. „magas” művészet szervezett megjelenése előtti és a vele párhuzamos kultúra tárgyait is bevonja a művészettörténetbe, érdekesnek, sőt követendőnek tűnik. Azért is, mert a maguk idejében mindezt művészetnek vagy iparnak nevezték, épp úgy és akkor, amikor az iparművészet fogalma is kialakult. S hogy a vizsgált kor mit tartott művészetnek, legalább annyira mérvadó, mint az utókor álláspontjai.

Ha az V. kötet társadalomtörténeti összefüggéseket bevonó koncepcióját fontosnak és érettnak találjuk, akkor (az 1870-es népszámlálás szerint) a népesség 60%-át adó földműves és önelátó gazdasága, kultúrája is helyet kaphatna benne, jelezve, hogy volt „magyar művészet” a modernizáció előtt és közben is.⁴⁵ Nélküle hirtelen támadt kreativitásról beszélhetünk a XIX. századi ún. vizuális művészetekben. Ezt be is vezeti Sinkó Katalin adata arról, hogy a bécsi Képzőművészeti Akadémiának 3200 (!) magyarországi növendéke volt a XIX. század első felében. Viszont lényeges, hogy a modernizációval járó társadalmi változások következtében támadt új építészeti funkciótypus, a munkáslakótelep egészen korai megjelenéséről szó esik, mint ahogy a kertek és városi parkok is állandó témái a fejezeteknek.

Hogy ennyi szót vesztegetek a kézikönyv első kötetére, annak egy mindkettőt érintő kérdés az oka: Vajon az újabb összefoglaló kategória – „vizuális művészetek” – vesztett-e mára – joggal – akkorát a hiteléből, hogy elválasztható lett egymástól egyfelől az építészet és az iparművészet, másfelől a képzőművészetek, együttes érzékelésük és szemlélésük helyett? Vagy e három művészeti ág annyira különböző len-

ne (esetleg: anyagi-technikai vs. szellemi meghatározottság, dizájn vs. nem-dizájn karakter?), hogy a művészettörténetben gond nélkül függetleníthetők volnának egymástól? Biztosan nem (lásd az iparosképzést célzó, de általános rajzi ismereteket is adó rajzoktatást Budán és másutt). Persze, az építészeti „robbanás” és a városépítészet megjelenése, az iparosodás kétségtelenül elsődleges jelentőségű a XIX. századi Magyarországon, és nem csak az újonnan született Budapesten. De vajon nem hasonló „vizuális” fordulat-e például a profán kép megjelenése és technikai változatainak elterjedése a társadalomban? Indokolt-e a külön-külön kezelésük, ha – ráadásul, a hagyományok szerint – az építészet a többi „vizuális művészet” inspirálója, nyilvános és magántereinek megteremtője is, aminek története szorosan összefügg nemcsak az épületdíszítő festészettel, szobrásszal és a berendezéssel, de a festészet, szobrászat, rajz és grafika alakulásával, sőt még autonómiájuk kivívásával is? (A XIX. században bizonyára nem – s ezt érdemes volna hosszabban kifejteni. Illetve: az építészet mindenképpen összefügg a képzőművészettel az épület esetenként szobrásziva-festőivé válásakor, ami épp a XIX. században kezdődött el hazánkban,⁴⁶ és a művészetköziség bevezetését igényelné az építészettudományba.) Talán egyszer összeáll egy (két) olyan kötet, amelyben korszakonként együtt kap helyet a képzőművészet, építészet és iparművészet. Érdemes lenne kipróbálni!

Összességében: gondos, alapos, hatalmas tudásanyagot jól forgathatóan közreadó munka ez a kézikönyv. Külön elismerést érdemelnek a szerkesztők, akik 35, zömében az új generációba tartozó szerző írásait hangolták egységes egészéssé. Mégis keveslem a művészet jelenlétét, mely valahogy úgy lett volna biztosítható, ahogy egyetemista koromban (az 1960-as évek végén) Szabó Júlia kezdte egy konferencia-előadását a Magyar Nemzeti Galériában, Egry Józseffel kapcsolatban: közölte a kép adatait (méretét, anyagát, technikáját), s ezzel megfellebbezhetetlenül „adva volt” a mű, ő volt a „keret”, mely világokat nyitott meg. Megdöbbentő volt. □

42 ■ Zádor Anna – Rados Jenő: *A klasszicizmus építésze Magyarországon*. MTA, Bp., 1943.

43 ■ Székely Miklós: *Az ország tükrői. A magyar építészet és művészet szerepe a nemzeti reprezentációban az Osztrák–Magyar Monarchia korának világiállításain*. CentrArt, Bp., 2012.

44 ■ Például: Hofer Tamás – Andrásfalvy Bertalan (szerk.): *Népművészet tegnap és ma. A Magyar Néprajzi Társaság vándorgyűlése, Pécs, 1976. szeptember 23–26*. Magyar Néprajzi Társaság, Bp., 1976.

45 ■ Talán a Néprajzi Múzeum most megjelenő, Granasztói Péter-szerkesztette könyve, a *Tárgykészítés és fogyasztás Magyarországon az ipari forradalom korában (1750-1850)* feltárja ezt a tárgykultúrát.

46 ■ Vö. Hajnóczy J. Gyula: *Vallum és intervallum. Az építészet tér analitikus elmélete*. Akadémiai, Bp., 1992.