

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 *viszsa* 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

A XIX. 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 szövegközi 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 többsikű 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 elsimitására, a polifon szerkesztésmód párhuzamos különidejűségek mozaikjaiban tárja az olvasó elé a képtudományi, kulturális antropológiai vagy kultúraturudományi 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.

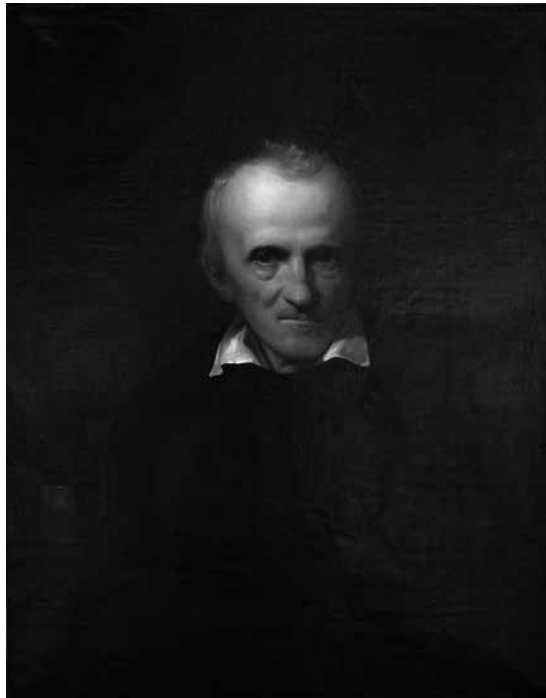
A három periódusra tagolt szerkezetben az egyes korszakok mellé rendelt, különálló műleírások a század utolsó harmadára meghatározóvá válnak – arányaikban is tükrözik a képi ábrázolás, kép és szöveg

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 nő történeti 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 egyeduralmának 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 bűtortörténeti,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 begeistert” (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 emblemikus 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 freskóterv 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/sterotypes-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.