

# A 19. SZÁZADI MAGYAR KÉPZŐMŰVÉSZET KUTATÁSÁNAK ÉS TUDOMÁNSZEMLÉLETÉNEK RÖVID TÖRTÉNETE

Kiadványunk 2013-ban megjelent első kötetének bevezetése a történeti háttér elemzése mellett részletesen tárgyalta a 19. század művészetének általános kutatástörténetét, illetve a korszakolás kérdését.<sup>1</sup> A második kötetben ezért csak az időszak képzőművészetére, valamint a stílusfogalmak változására vonatkozó kutatások történetét tekintjük át.

Az elmúlt évszázadban az európai művészettörténet-írásban a 19. századi, „akadémiai” művészet vizsgálata háttérbe szorult. Fülep Lajos a 20. század elején azért helyezkedett szembe az akadémiai gyakorlattal – néhány alkotó tevékenységének kivételével teljes egészében idesorolva a 19. századi hazai művészetet –, mivel az „a modern művészet fundamentumát alkotó művészeti autonómia akadály” volt.<sup>2</sup>

Bár a hagyományos akadémiai művészet behatásoltabb értékelésére Európában csupán az 1970-es években került sor, egyes 19. századi stílustörékvésekre már korábban is irányult figyelem. A klasszicizmus művészetének vizsgálatához inspirációt jelentett a felvilágosodás és a francia forradalom iránti érdeklődés, a romantika és a realizmus pedig éppen az akadémiai elméletekkel, értékhierarchiával és művészeti gyakorlattal való tudatos, bár nem teljes szembenállás miatt vált érdekessé a 20. századi művészettörténetesek számára.<sup>3</sup>

A 19. század első fele hazai művészetének vizsgálatában a 20. század elején a legfontosabb feladat az anyaggyűjtés volt. A legnevesebb képzőművészekről (Kisfaludy Károly, idősebb Markó Károly, Ferenczy István) már a 19–20. század fordulóján monográfia<sup>4</sup> született, a Magyarországon tevékenykedő, kevésbé ismert hazai és külföldi festők, illusztrátorok, szobrászok életrajzi adatainak és művészi tevékenységének feltárása azonban csak a 20. század elején kezdődött meg. Indulásától, 1902-től jelentős szerepet játszott ebben a Lyka Károly által szerkesztett

*Művészet* című folyóirat „Adatok művészetünk történetéhez” rovata.

Az adatközlések szerzői kiemelt figyelmet fordítottak a Magyarországon tevékenykedő művészek nemzeti hovatartozására is. A 17–18. századi európai kultúra transznacionalizmusa után – melynek fontos közvetítő eszköze a lingua francaként működő latin nyelv volt – a 19. században Közép- és Kelet-Európában egyre erőteljesebbé vált az önálló nemzeti művészet és irodalom felvirágoztatásának az igénye. Megkezdődött a nemzeti múlt tragikus és dicsőséges eseményeinek nyilvános reprezentációja, a nemzeti mitológia elemeinek az összegyűjtése (ahol hiányoztak, utólagos „megalkotásuk”), illetve a „nép” – nálunk elsősorban a parasztok, csikósok, gulyások, cigányok – életének bemutatása. Bár a nemzeti múlt eseményeivel foglalkozó műalkotások – például a török háborúkról készült falképek és metszetek vagy a honfoglalás kori vezéreket, nemzeti szenteket, királyokat ábrázoló portrék – a korábbi évszázadokban is készültek, ezek többnyire egy-egy főnemesi családhoz vagy szűkebb világi vagy egyházi csoporthoz kapcsolódtak. A 19. századi művészet ezzel szemben a nemzet egészének múltját és jelenét kívánta bemutatni még akkor is, ha ez a század elején elsősorban a nemesi nemzet múltját jelentette.<sup>5</sup> A hazai művészekre vonatkozó 20. század eleji adatközlések is rávilágítottak, hogy míg a korábbi évszázadokban túlnyomó többségben külföldi művészek kaptak megbízást itthoni munkákra, a 19. század elején már kezd kialakulni a „magyar iskola”, noha a „nemzeti művészet” igénye csupán a reformkorban, az 1820-as évek végétől jelentkezett erőteljesebben.

A 19. század első felének hazai művészetében a nemzeti jelleget kutatta 1922-től megjelenő sorozatában Lyka Károly is, aki ezt azzal is hangsúlyozta,

hogya a korszakot nem nemzetközi stílusfogalommal, hanem a sajátosan magyar érvényű (a szakirodalomban később alig meghonosodott) „táblabíró világ művészete” kifejezéssel határozta meg.<sup>6</sup> Lyka óriási forrásanyag feldolgozásával teremtette meg azt az adatbázist, amelyre a korszakot tanulmányozó kutatók azóta is támaszkodnak. Úttörő munkájában hangsúlyt fektetett a művészeti élet intézményrendszerének bemutatására, a művelődéstörténeti kitekintésre, illetve „a művészi szempontból nem kimagasló művek történelmi jelentőségének” kiemelésére.<sup>7</sup> Műfajttörténeti szempontok szerint kezdődött meg a 20. század elején a 19. századi hazai festészet reprezentatív ágának, a történeti festészetnek a vizsgálata is.<sup>8</sup>

Egységes, homogén európai művészeti stílusokról már a korábbi évszázadokban sem lehetett beszélni, a különböző, néha ellentétes sajátosságokat mutató stílusirányzatok egymás mellett élése pedig a 19. század művészetében még erőteljesebben jelentkezett. Ezzel is összefügg az a jelenség, hogy a művészettörténet- és az irodalomtörténet-írás a klasszicizmus, a romantika, a biedermeier, a realizmus fogalmát stílusként, korszakként, a romantikát és a biedermeiert pedig ezek mellett életérzésként, magatartásformaként vagy „lelkialtként”<sup>9</sup> is definiálta.<sup>10</sup>

A 19. századi stílustörekvések közül a kutatás először a biedermeierre fordított figyelmet.<sup>11</sup> 1913-ban Ernst Lajos magángalériájában *Magyar biedermeier művészet* címmel rendeztek kiállítást, egy évvel később pedig az európai biedermeier művészetet bemutató kötet látott napvilágot.<sup>12</sup> Nemcsak a korszak iránti érdeklődés növekedését jelezte az 1937-ben a Múcsarnokban *A magyar biedermeier művészet* címen rendezett reprezentatív kiállítás, illetve Kopp Jenő 1943-ban Budapesten megjelent, *A magyar biedermeier festészet* című könyve, hanem annak a szándékát is, hogy az irányzatot besorolják a nemzeti művészet kereteibe. Kopp az irányzat par excellence hazai képviselőjének Barabás Miklóst tartotta, de már 1933-ban önálló kötetet szentelt Borsos József művészetének is. Barabás és Borsos életművének romantikus sajátosságait ugyanakkor már a 20. század elején hangsúlyozták.<sup>13</sup>

A 20. század közepétől a hazai művészettörténet-írásban a biedermeier kifejezés használa-

ta – nem függetlenül az 1945 után bekövetkezett politikai-ideológiai változásoktól – túlnyomórészt a műkereskedelemben szorult vissza. A korszak stílusfogalmainak terminológiájával kapcsolatban – a realizmus kifejezés egyre hangsúlyosabbá válása ellenére – nem alakult ki egységes álláspont.<sup>14</sup> Az építészethez hasonlóan a képzőművészetben is használatos volt a klasszicizmus és a romantika stílusfogalma,<sup>15</sup> de elfogadott volt a szentimentális, a polgári, a népies vagy a romantikus realizmus meghatározás is.<sup>16</sup> A 20. század utolsó évtizedeiben – részben talán az ilyen címen rendezett nagy külföldi kiállítások<sup>17</sup> hatására – a biedermeier kifejezés ismét megjelent a hazai tudományosságban.<sup>18</sup> Az 1980-as évektől kiadott művészettörténeti összefoglalások már ismét használták a biedermeier fogalmát,<sup>19</sup> a *Helikon* című folyóirat 1991-ben megjelent, *A biedermeier kora nálunk és Európában* című, külföldi kutatók tanulmányait is tartalmazó különszáma pedig a fogalom irodalmi, képzőművészeti, zenei megjelenését tágabb kulturális összefüggésben vizsgálta.<sup>20</sup> 2009-ben nagyszabású kiállítás mutatta be a magyar biedermeier festészet legjelentősebb alkotójaként számon tartott Borsos József festői és fotográfusi tevékenységét.<sup>21</sup> A korszak hazai művészetének nemzetközi kontextusba helyeződését jelzi, hogy magyar kutatók is részt vettek a 2015-ben Pozsonyban rendezett biedermeier kiállításhoz kapcsolódó konferencián,<sup>22</sup> s hogy Borsos József *Libanoni emír* című kiváló festménye – számos más hazai műalkotással együtt – szerepelt a 2016-ban Bécsben, az Österreichische Galerie Belvedere-ben rendezett reprezentatív biedermeier kiállításon.<sup>23</sup>

A felvilágosodás kutatásának az 1970-es években több tudományágban megfigyelhető hazai felendülése során a korábbinál nagyobb érdeklődés övezte a klasszicizmusnak a felvilágosodás ideológiájával való kapcsolatát.<sup>24</sup> A művészettörténészek módosították a korábbi korszakolást is: az addigi 1800-as korszakhatár helyett az 1780–1830, illetve 1830–1870 közötti tagolást vezették be. A kutatások eredményeit az 1978-ban Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig szerkesztésében megjelent, a vizsgált korszak művészeti intézményrendszerére vonatkozó tanulmányokat is tartalmazó *Művészet és felvilágosodás* című kötet<sup>25</sup> tette közzé. Ennek bevezetőjében

Zádor Anna hangsúlyozta, hogy az 1780–1810 körüli évek kutatása sokáig fehér folt volt, aminek az oka részben a fennmaradt képzőművészeti alkotások kis száma és szerény minősége, részben pedig a korábbi – az 1800-as évvel kezdődő – korszakolás volt.<sup>26</sup>

Nemcsak az új korszakolást és szemléletmódot tükrözték, hanem az 1780–1810 közötti időszak vizsgálatának fent említett hiányosságait is pótolni igyekeztek az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport közreműködésével a Magyar Nemzeti Galériában 1980-ban, illetve 1981-ben rendezett, országos léptékű gyűjtő-feltérképező munka eredményeit bemutató, művelődéstörténeti körkép körvonalazására törekvő kiállítások. „A bemutatott korszak korábban még viszonylagosan önálló periódusként sem szerepelt (igen hiányosan ismert anyaga nagyjából besorolódott a késői barokkba vagy a reformkorba); a művészeti válfajokra, műfajokra figyelő összefüggő kutatása is csak újabban kezdődött. Így éppen művelődéstörténeti újszerűsége, sőt, ilyen szempontból mérlegelendő fordulat-jellege maradt homályban”<sup>27</sup> – olvashatjuk az első kiállítás katalógusában. A korábban „kiállításokon nem szerepelt, kiadványokban alig vagy egyáltalán nem publikált anyagot”<sup>28</sup> bemutató tárlatok – a megjelentetett katalógusokkal együtt<sup>29</sup> – fontos szerepet játszottak az 1780–1870 közötti művészet „újrafelfedezésében”, s jelentős lendületet adtak a 19. századi művészet tudományos feldolgozásának.<sup>30</sup> A két kiállítás eredményeit, tanulságait is felhasználta néhány évvel később megjelent korszak-monográfiájában Szabó Júlia.<sup>31</sup>

A 19. századi művészethez kapcsolódó kutatási eredmények szemlétjét jelentette 1986-ban az MTA Művészettörténeti Kutató Csoport és a Magyar Régészeti és Művészettörténeti Társulat szervezésében *A magyar romantika szellemi arca* címmel tartott, a realizmus problematikájára is kitekintő<sup>32</sup> tudományos tanácskozás, melynek előadásait 1987-ben az *Ars Hungarica* című folyóiratban tették közzé.<sup>33</sup> A „munkaértekezlet folytatása volt annak a konferenciasorozatnak, amelyet a Művészettörténeti Kutató Csoport a művészettörténeti kézikönyv előkészítéseként rendezett a módszertani-terminológiai problémák tisztázására”.<sup>34</sup> Az új korszak-meghatározás elfogadottságát jelzi, hogy az akkori ter-

vek szerint a kézikönyv a magyarországi művészet 1780–1890 közötti szakaszát mutatta volna be.

Az 1980–1990-es években a 19. századi stíluspluralizmus nézetének elterjedésével<sup>35</sup> párhuzamosan a kutatás a stíluskorszakok vizsgálata helyett egyre inkább a történeti folyamatok komplex elemzésével, a képzőművészetnek a kortárs társadalmi és művelődéstörténeti jelenségekkel szinkronban történő vizsgálatával kezdett el foglalkozni. A korábbi stílus-történeti szemlélet visszaszorulását jelzi, hogy a 19. századi művészet történetével foglalkozó összefoglaló kiadványok és kiállítások címében – a Corvina Kiadó ismeretterjesztő sorozatát kivéve<sup>36</sup> – egyre ritkábban szerepel a stílusok neve. Az 1980-ban és 1981-ben a Nemzeti Galériában rendezett kiállítások címe – *Művészet Magyarországon 1780–1830* és *Művészet Magyarországon 1830–1870* – is arra utal, hogy a szervezők nem kívántak állást foglalni a stílusfogalmak vitájában. A 19. század utolsó éveiben fellépő és a századot lezáró naturalizmust a Nagybánya-kiállítás is eszmeáramlatok küzdelmében született, komplex művészeti mozgalomként mutatta be.<sup>37</sup>

Bár a 19. századi hazai művészeti élet és intézményrendszer egyes elemeinek – a művészeti oktatásnak,<sup>38</sup> a műgyűjtésnek,<sup>39</sup> a művészeti társulatoknak<sup>40</sup> – a feltérképezése már a 20. század első felében megindult, s a művészeti közéletre, a műkereskedelemre, a művészek életkörülményeire vonatkozó szisztematikus adatgyűjtést Lyka Károly is folytatott,<sup>41</sup> az 1970-es évektől az érdeklődés egyre módszeresebben fordult a 19. századi művészeti oktatás,<sup>42</sup> a nyilvános kiállítások és egyesületek,<sup>43</sup> a múzeumok,<sup>44</sup> a műkereskedés, a műgyűjtés,<sup>45</sup> a művészkultusz,<sup>46</sup> a mecénatúra, a műkritika és művészettörténet-írás kezdetei,<sup>47</sup> az utazások,<sup>48</sup> a közízlés,<sup>49</sup> az Osztrák–Magyar Monarchián belüli nemzeti reprezentációnak a viláckiállításokon megmutatkozó szerepe<sup>50</sup> stb. felé. Több, a korszak művészetével és művészeti életével foglalkozó forráskiadvány,<sup>51</sup> valamint a tudománytörténethez,<sup>52</sup> illetve a történeti muzeológiához kapcsolódó kötet<sup>53</sup> jelent meg.

A magyar hősmitológia, nemzeti emlékezet és emlékkiállítás fonalát az 1993-ban megjelent, ún. Historizmus-kötetben négy nagy tanulmány is felvet-

te, hogy számos későbbinek a mintája legyen.<sup>54</sup> Az ezekkel összefüggő másik nagy témát az emlékezet helyei alkotják ugyanott.<sup>55</sup> Egy évtized múltán a kettőt együtt, vagyis a hősök kultushelyekben megőrzött hírnevét és azok művészi megjelenítését nemzetközi összefüggésben tárgyalta Heldenbergben, a Radetzky marsall emlékdombján megrendezett nemzetközi kiállítás, reprezentatív magyar anyag bevonásával.<sup>56</sup> A történetiségben kiteljesedő nemzeti múlt tárgyait az elmúlt évtizedekben igen széles szakmai részvétellel, négy nagy múzeumi kiállítás tárta a közönség elé,<sup>57</sup> míg az ötödik és a hatodik a historizmusból a modernizmusba való átmenet emlékeit is szemléltette.<sup>58</sup>

Néhány, a kutatás folytonosságából korábban hiányzó műcsoport feldolgozása általános műfajelméleti eredményeket is hozott. A 19. században kedvelt, mára azonban marginalizálódott társasági arcképcsarnokok és egyesületi portrék felfedezésével például nemcsak Székely Bertalan elfeledett műveinek egy csoportja lett integrálható a festő életművébe, hanem a közéleti személyiségek megörökítését szolgáló, ún. kommemoratív portré fogalma is ismertebbé vált.<sup>59</sup>

2007 és 2010 között a nemzeti szempontú irodalmi és művészeti élet kezdetei, illetve meghatározó alakjai, Ferenczy István és Kazinczy Ferenc interdiszciplináris kutatás középpontjában álltak: a klasszicizmus művészetelméletének, ízlésvilágának, az alkotók társadalmi kapcsolatrendszerének szentelt tanulmányok, kiállítások, illetve katalógus jelzik e tendenciát.<sup>60</sup>

A historizmus kiemelkedő művészegyeniségeinek életművét, mint Szinyei Merse Pálét, Benczúr Gyuláét, Zichy Mihályét, az 1990-es évektől az elmúlt évtizedig monografikus vállalkozások tárták fel.<sup>61</sup> Székely Bertalan és Munkácsy Mihály – munkásságuk átfogó bemutatása alkalmából – recepciótörténeti megvilágítást is kapott.<sup>62</sup> Az utóbbi művészről tudományunk talán legrégibb vitája zajlott és zajlik változatlanul, a tudománytörténet időben változó nézőpontjainak más-más kontextusában.<sup>63</sup> Annál nagyobb hiány, hogy Ybl Ervin és Riedl Frigyes Lotz Károlyról írott monográfiáit máig nem követte megújult szakirodalom.<sup>64</sup> A művész Than Mórral közös, monumentális munkáinak feldolgo-

zásához a *Művészet Ybl és Lechner korában* címmel 2014-ben megrendezett konferencia is csupán néhány előadással járult hozzá.<sup>65</sup> A modern polgári kultúrában játszott női szerepmóddal vizsgálatával Székely Bertalan életének és életművének kutatása újszerű, társadalomtudományos irányt vett.<sup>66</sup>

A 19. századból kivezető modernizmus-narratíva megalkotójának, Fülep Lajosnak a munkásságát a 2000-es évek elejétől nagyobb ívű hatástörténeti tanulmányok értékelték,<sup>67</sup> a magyar művészettörténet-írás másik nagy alakjáról, Németh Lajosról pedig interjúkötet született.<sup>68</sup>

A nemzeti művészet modernizmusba is átnyúló kontinuum a 19. századvég nagy ideológiai áramlatainak felfejtését releváns közelítésként kínálta fel napjaink kutatógenerációjának, amely a művészeti folyamatok mélyebb megértésének kulcsát ismer-te fel bennük. Malonyay Dezső, Palágyi Menyhért, Beöthy Zsolt, Pekár Károly, Ernst Lajos és Lázár Béla nem professzionális képzettségű, ám a századvég ízlésére, esztétikai és bölcséleti nézeteire, irodalomfelfogására, gyűjtés- és kiállítástörténetére erős és tartós hatást kifejtő szereplők voltak, akik a romantikus historizmus, a régi keletű nemzetkarakterológia, a pozitivista miliőelmélet hagyománya felől vezették a „nemzeti művészet” történeti szálát az 1900 utáni új korszakhoz.<sup>69</sup>

A kiállítótérrel és a múzeummal, a 19. század nagy nyilvánosságnak szánt, reprezentatív kultúr-intézményeivel a közelmúltban egy-egy összegző-elemző bemutatás, illetve tudományos feldolgozás foglalkozott. A Múcsarnok 120 éves fennállása alkalmából 2016-ban a századvégi Osztrák–Magyar Monarchia festészeti törekvéseiről, mecénásairól, művészetét alakító eszméiről és egykori tárlatairól *Az első aranykor* címmel nemzetközi kiállítás emlékezett meg.<sup>70</sup> Múzeumtörténetünk legújabb kiadványa pedig a tárgyi emlékek szisztematikus gyűjtésének egyetemes háttérét, külföldi előzményeit és különféle szintjeit vette számba: az Országos Széchényi Könyvtár, majd a Magyar Nemzeti Múzeum belső szervezeti átalakulását, gyűjteményeinek strukturálódását, illetve intézményi széttagolásukat az Iparművészeti Múzeum, a Történelmi Képcsarnok, az Országos Képtár, majd a Szépművészeti Múzeum önállósulásáig.<sup>71</sup>

A nyugat-európai művészettörténet-írásban a 20. század utolsó évtizedeiben fellendülő képtudományi kutatás (iconic turn, pictorial turn) hatására itthon is átértékelődtek a vizuális kultúra korábban periferikusan kezelt, populárisabb médiumai,<sup>72</sup> az előző évszázad irodalmi zsebkönyvei, a könyv- és sajtóillusztrációk, a fényképezés és ezek kapcsolata a képzőművészettel.<sup>73</sup>

A 19. századi hazai művészet tárgyalásában általánosan is bekövetkezett szemléletváltás jól nyomon követhető a Magyar Nemzeti Galéria állandó kiállításának korszakunkat érintő, részleges átrendezésében is, amely 2016 novemberében zajlott. Az újabb változások nemcsak azon mérhetőek le, hogy a kurátorok a korszakhatárt – a 2002-ben megjelent művészettörténeti összefoglaláshoz,<sup>74</sup> illetve jelen kézikönyvünkhöz hasonlóan – ugyancsak 1800 körül húzták meg, hanem abban is, hogy a tárlat „az egyes időszakokra különösen jellemző hívószavak, képzőművészeti jelenségek mentén vezeti végig a nézőt, csak indokolt esetben térve ki az egyes műfajok alakulására, és csak másodlagosan utalva a stílustörekvések mozgására”.<sup>75</sup>

\*

A 19. századi magyar szobrászat történetét még nem írta meg senki, de készültek részösszefoglalások. Pasteiner Gyula *A magyar szobrászat* című tanulmányában Ferenczy István fellépésétől a pályakezdő Stróbl Alajosig és Zala Györgyig tekintette át az évszázad hazai szobrászatát. Írásában tizenhét szobrást ismertet, közülük kiemelten ír Ferenczyről, Izsó Miklósról és Huszár Adolfról.<sup>76</sup>

Pályája kezdetén Pasteiner intenzíven foglalkozott a szobrászat stílári kérdéseivel. Szemléletét Winckelmann elvei formálták, azt vallotta, hogy a szép iránti „helyes” érzék kialakulását az antik szobrok alapos tanulmányozása és az így nyert útmutatások követése biztosíthatja.<sup>77</sup> A művészet folytonosságát, a „rég” és az „új” kapcsolatát ebben a viszonyban látta megtestesülni. A szobrászat lényegének az „emlékszerűséget” (monumentalitás) tartotta, ennek megvalósulása a nemzeti szobrászat létrejöttének feltétele. Izsó Miklósból vélte megtalálni azt a tehetséget, aki hivatott arra, hogy ezt a régi vágyat a magyar művészetben beteljesítse.

Izsóban azonban csalódott. A Petőfi-szobor vázlatában éppen azokat a tulajdonságokat látta viszont, amelyeket szobrászatelleneseknek tartott: vagyis az architektonikus alakítás hiányát és az allegorikus utalások eluralkodását.<sup>78</sup> Csalódásával nagyjából egyidejűleg fordult el Winckelmanntól is, és került Gottfried Semper eszméinek hatása alá. A magyar szobrászatról írt tanulmánya tehát a nagy kiábrándulások után, 1883-ban született meg, összegzőként és a tanulságok levonásával.

Bár Pasteiner kiábrándult a szobrászattól, nem szűnt meg reménykedni. Semper azt vallotta, hogy ami ellentmond az anyagnak, az művésziellen, és ez érvényes mind a technikai, mind a tektonikus művészetekre. Ezért a „Semperrel megjavított Winckelmann”<sup>79</sup> értelmében Pasteiner ekkor már a nemzeti tartalom, az ideális forma és a megfelelően kiválasztott anyag együttesében látta a művészi alkotás feltételét, és ennek megvalósulására várt. Ezért tartotta fontosnak még 1883-ban is, hogy felelevenítsen egy tíz évvel korábbi gondolatot (nagy valószínűséggel a sajátját), vagyis azt, hogy Izsó *Búsuló juhászá*nak „életnagyságú mintája a nagyobb méretnek megfelelő némi változtatással elkészüljön és ércbe öntessék”.<sup>80</sup>

Üdvözölt minden technikai újdonságot, így például az elsőnek vélt „hazai műöntvényt”, Kiss György Victoria-szobrát a Deák-mauzóleum kupoláján, mely a Schlick-féle öntödében, immár Magyarországon készült. „A magyar szobrászat vagy ércben lesz, vagy nem lesz” – állította.<sup>81</sup> A fiatal generáció szakmai felkészültségében és a technikai feltételek hazai megteremtésében bízva írta le, hogy „A haladás útján vagyunk. Ez kétségtelen. A jelek igen biztatóak [...] A szobrászaton most a sor, hogy a dicsőség szomját kielégítse.”<sup>82</sup> De kritikát vagy tanulmányt a szobrászatról többet nem írt. A művészetek történetét összefoglaló nagy művében Izsó *Búsuló juhászá*t már csak sikerült kísérletnek nevezte, és a magyar szobrászat jövőjét attól tette függővé, hogy „a német befolyás igáját képes lesz(-e) végleg lerázni”.<sup>83</sup>

Pasteiner a szobrászat nemzeti jellegét tartalmi kérdésnek tekintette. Egy emberöltővel később Fülep Lajos viszont azt állította, hogy a nemzeti jelleget a forma adhatja meg. Nagyszabású és nagy hatású

esszéjének<sup>84</sup> kiindulópontja, hogy az „egyetemes” és a „nemzeti” korrelatív fogalmak, és ha a művészetben van nemzeti jelleg, „úgy magának a formának kell annak lennie”. Tekintve hogy „a művészi forma természeténél fogva univerzális”, a nemzetihez való viszonya azon múlik, hogy „miként lesz az etnikaiból univerzális”.<sup>85</sup> Egy nép művészeti küldetése tehát valamilyen formai problémáról szól.

Bár Pasteiner és Fülep felfogása gyökeresen eltérő, mindketten ugyanarra a szobrászra hivatkoznak, de nem ugyanarra a műre. Pasteiner a *Búsuló juhász* „emlékszerűvé” alakított változatában látta meg a nemzeti jelleg lehetőségét, Fülep viszont Izsó *Táncoló parasztok* sorozatában találta meg annak megvalósulását. A szobrászat alappelmája a kontraposzt, az emberi test térbeli, kompozicionális megjelenése. Izsó figurái erre a kérdésre a magyar tánc leképezése révén adnak olyan választ, melyben „az abszolút plasztikai gondolat *nemzeti formát* ölt”.<sup>86</sup> Tehát a magyar tánc motívumaiban „a plasztika törvényei megelevenednek, és láthatóvá válnak”.<sup>87</sup> Ezt ismerte fel Izsó és formálta meg a „kompozíció, (az) eredeti természetlátás, (a) művészi formában megtestesült etnikai ideál (és a) plasztikusan megoldott drapéria”<sup>88</sup> együttesével.

Fülep esszéjét írt, nem művészettörténetet. A 19. századi magyar szobrászat köréből csupán három művészt említett: Ferenczyt, Izsót és Huszár Adolfot. Azt a három szobrászt, akit Pasteiner is kiemelten tárgyalt. „Izsó után bejutunk az emlékmű-szobrászat vadonjába”<sup>89</sup> – zárta a gondolatsort Fülep, de minden ellenszenve dacára a Deák-emlékmű térbeli elhelyezésére mégis talált néhány méltató szót. Érdekes, hogy Pasteiner is éppen a sokat szidott Deák-szoborban, a figura arcában fedezte fel a monumentális formálás jeleit.

Fülepéhez hasonló művészetfilozófiai esszé a magyar szobrászatról nem született. Művészettörténeti áttekintések készültek, melyek fő kérdése változatlanul a nemzeti jelleg, illetve a korstílus, ezen belül a szobrászati stílus lehetősége.

1926-ban jelent meg Ybl Ervin könyve *Az utolsó félszázad művészete* címmel, amely a 19. század második felének és a századfordulónak az európai művészetét tekinti át építészet–festészet–szobrászat felosztásban, országokként. A bevezetésben Ybl le-

szögezi, hogy a 19. században nincs uralkodó stílus, a művészetben zűrzavar van. Egy friss eszmét vár, amely majd „a művészeket is összeforrasztja a közös stílus ösztönös akarásában”.<sup>90</sup> A 19. század a festészet százada, a szobrászat jelentősége másodlagos. A század első felében a klasszicizmust felváltotta az „ébredező naturalizmus”, és ezzel együtt utat tört a „nemzeti érzés”, mely a korhű viseletben nyilvánult meg.<sup>91</sup> A kor kiemelkedő zsenijének Auguste Rodint tartja, akinek iránya azonban követhetetlen. Mellette Constantin Meunier és Adolf von Hildebrand a jelentős szobrászok. Az utóbbi stílusérzékében, a „tisztá” szobrászi felfogás tudatosságában látja az „emlékszerűség” megvalósulását és ezáltal az új stílus lehetőségét.

Szobrászatunk eklektikus, művészeink német iskolázottságúak, a nemzeti jelleg nehezen érvényesül a műveikben. „Legeredményesebben egyes zsánerfigurákban jelentkezett a magyar szellem”<sup>92</sup> – írja. Így például Izsó *Búsuló juhász*-ban és kisebb-nagyobb zsánerszobraiban, amelyek mindegyike „tösgyökeres magyar típus”.<sup>93</sup> Emlékműveink a „nemzetközibb” irányt követik, a neobarokk és a neoreneszánsz a jellemző, akár az építészetben. Ő is megemlíti a Deák-szobrot, amelyből hiányolja a nagyvonalúságot, de méltányolja benne a mellékalakok kompozícióját és megformálásuk nemességét.

Ybl a kor szinte minden magyar szobrászát felsorolja, beosztva őket a neobarokk, a naturalizmus és az impresszionizmus irányzataiba. Kiemeli és röviden jellemzi Fadrusz („a megfelelő stílusba kapaszkodó természetesség”), Zala (francia hatás, „megkapó igazsággal párosult ünnepies felfogás”) és Stróbl (közvetlen természetesség és emlékszerűség) műveit. A tiszta szobrászi kifejezés lehetőségét Beck Ö. Fülöpben látja, nálunk ő „a modern stilizáló irány” legjelentékenyebb képviselője.<sup>94</sup>

Genthon István megírta mind a régi, mind az új magyar festőművészet történetét,<sup>95</sup> de a szobrászatét nem. Van azonban két tanulmánya, melyben az adott kor aktuálisnak tartott problémáit tárgyalja a szobrászat körében: az idegen hatások és a jellegzetesen magyar vonások mibenlétét a történeti anyagban, valamint a szobrászati stílus lehetőségét a 19–20. század fordulóján az európai és a hazai mű-

vészek munkáiban.<sup>96</sup> Mindkét tanulmányban érinti a 19. századot, de lényegében átsiklik rajta.

Az első tanulmány a középkori kezdetektől a 20. század elejéig tekinti át a „magyar szobrászat útját” a „nemzeti eszmény” és az „esztétikai értékelés” szempontjából. Elsősorban az itáliai (olasz) és a francia hatásokat emeli ki, és azt vizsgálja, hogy „művészetünk ezeket hogyan dolgozza át sajátosan nemzeti karakterűvé”. Szobrászatunk Ferenczy Istvánnal „kapcsolódik utoljára az Itália földjéről kiinduló stílustörékvések körébe”. De sem ő, sem „a nálánál sokkal jelentősebb Izsó Miklós” nem talált követőkre. A magyar szobrászatnak „végig kellett verekednie magát a francia és a német földről ideplántált emlékműszobrászat korán”. A századvégi szobrászat mindenütt „állami zsoldba kényszerült”, a jellegtelen műtermelést különféle „neo” stílusok uralják. Fadrusz, Zala és Stróbl műveit is festői-ség és pátosz jellemzi. Az új század szobrászata az „anyagszerűség” jelszavával indult meg. Elméleti alapját Hildebrand, gyakorlati hatóerejét Aristide Maillol adta meg. A statika örök szükségességének felismerésével új „archaikus kor”, egy stíluserejeds köszöntött be, de, mint írja, az ítélkezés még korai lenne.

Hét évvel későbbi tanulmányában rövid áttekintést ad az európai szobrászatot a századelőn jellemző tendenciákról. Kiemeli Hildebrand hatását és Maillol szerepét, akik mindketten az „architektonikus alakítást”, a „statika kérdéseinek újbóli rendszerezését” tűzték ki célul, ezért a jövő útját bennük látja. A 19. századi magyar szobrászattól ismét kiemeli Ferenczyt és Izsót – az utóbbiról bővebben ír, lényegében Fülep szellemében –, de harmadikként melléjük állítja Stróbl Alajos néhány munkáját is. Így például az operaházi Erkel-szobrot, mely a patetikus és festői modor helyett a „statikai törvényszerűségek bátor megszólaltatója”, valamint néhány késői női portrét, melyek a „modern szellemű előadási módnak valóságos remekművei”.<sup>97</sup> Ezek a szobrok azonban már átvezetnek a 20. századhoz, és Genthonnak valójában erről a korról van mondanivalója. A modern szobrászatnak meg kell találnia „az anyaggal való harmóniát”. Vagyis visszaérkeztünk ahhoz a gondolathoz, amelyet Semper ihletésére már Pasteiner is megfogalmazott. Genthon

azonban nem ír sem a nemzeti tartalomról, sem az ideális formáról mint alapfeltételről. A modern szobor az ő felfogásában a statika, a tömeg és az anyagszerűség hildebrandi követelményét társítja a kompozíció elvontságával és a természeti formákkal. Ezt vizsgálja különös érzékenységgel Beck Ö. Fülöptől Vilt Tiborig a 20. századi magyar művészek munkáiban. A 19. századi szobrászat megértéséhez azonban ő sem talál kulcsot.

1939-ben jelent meg Pogány Ö. Gábornak a Hekler-tanszéken írt dolgozata a 19. század első felének magyar szobrászatáról.<sup>98</sup> A szerző a bevezetőben leszögezi, hogy a témát két alapvető szempontból vizsgálja: az esztétikai értékek kiemelése helyett, illetve mellett a művészi tevékenység és a műalkotások korhoz kötöttsége, valamint a nemzeti jelleg szempontjából. Ez utóbbi esetben Szekfű Gyula írására hivatkozik, aki a művészettörténet kutatóit a magyar jelleg kimutatására ösztönözte, de nem csak a különbségek meghatározásában.<sup>99</sup>

Szándékának megfelelően Pogány széles társadalmi és kultúrtörténeti háttérrel vázol fel. Különösen részletesen szól a korszak irodalmáról, és ebbe a háttérbe illeszti bele a szobrászat jelenségeit. Nem ír le pályaképeket, nem ad műelemzéseket, hanem a kortörténeti és az adott műfaj lehetőségei által felvetett problémák szerint csoportosítja az ismereteket.

A vizsgálandó kor a klasszicizmus ideje, a magyar történelemben „a szellemi élet hőskora”.<sup>100</sup> A klasszicizmus és a magyarság viszonyáról megállapítja, hogy nálunk a „latinizmus” olyan mélyen beágyazódott a szellemi életbe, hogy „a magyar klasszicizmus alkatszerű klasszicizmus, nem csupán időszzerű áramlat, hanem *nemzeti formanyelv*”.<sup>101</sup> Ez a stílus a szobrászat számára különösen kedvező volt, mert sajátosága a különleges plaszticitás, az alaki szilárdság, a fojtott taglejtések, kánonszerű arányok, szigorú anyagszerűség és formatisztélet. Ez pedig nagyszerű plasztikai lecke lehetett szobrászaink számára.<sup>102</sup> Nálunk a klasszicizmus sokáig fennmaradt, ezért a romantika sohasem tudott igazán érvényesülni. A klasszicizmus formái csak később, „az emlékműszobrászat historizmusa és a polgári vásárlókedv műtárgyforgalma között bomlottak fel”.<sup>103</sup>

Pogány részletesen elemzi a mecenatúrában létrejött változást. A gazdag műpártolók helyébe a kis

közösségek léptek, a „nemzet” lett a mecénás, és a közösség a kis tehetségeikért is lelkesedett. A meglehetősen csekély szakirodalom alapján összefoglalja mindazt, ami a korszak szobrászatáról tudható. A származás, az iskolázottság, a művészi öntudat, a művész és a mesterember viszonya jelentik a főbb szempontjait. Nem az esztétikai minőséget, hanem a szándékot keresi és méltányolja, ezért helyet kapnak a kismesterek, a félbeszakadt pályák, a bukások, az elfelejtett művészek is. Érzékelteti azonban, hogy a művész, sőt a „nemzet művésze” címre csak Ferenczy volt méltó. A század közepére azonban kifejlődött a közönség kritikai érzéke. Az utolsó fejezet Ferenczy István tündökléséről és bukásáról szól.

Pogány könyve rövid, új kutatást nem tartalmaz. A század második felének szobrászatáról azonban még ilyen kis könyv sem készült. Lyka Károly a századforduló szobrászatát írta meg,<sup>104</sup> vagyis az 1896–1914 közti 18 évét. Ez a késő historizmus és a szecesszió ideje. Lyka a korszakot egyetlen egységnek tekinti, amelyben különféle stílusok élnek egymás mellett. Fő szempontja a szobrászat társadalmi beágyazottsága, az ugrásszerűen megnövekedett igények, és ebből a szempontból ez a közel két évtized – a millennium és az első világháború között – valóban egységet alkot. Megnőtt a megbízások, a szobrászok, a pályázatok és a művek száma. Ezt a tetemes műtárgymennyiséget Lyka műfajok, vagyis a szobrászi feladatok szerint csoportosítja. Ezeken belül kiemeli a jellegzetes mestereket, akiket egy-egy művük elemzésével jellemez is, és ahol szükségesnek látja – szinte didaktikusan – visszacsatol speciális szobrászati problémákra (színes szobrok, patinakérdések, a műfaj és az anyag kapcsolata stb.). Hatalmas adatanyaggal dolgozik. Igyekszik mindenkit megemlíteni és besorolni, aki az adott időszakban kiállított. Műfaji felosztása eltér a megszokottól: az emlékmű, a síremlék és a zsáner után *A műhely falai közt* című fejezetben együtt tárgyalja az aktszobrokat és a portrékat. „Mind a kettő igazi műhely-művészet” – indokolja Lyka, ugyanis a művész az inspirációt nem a „külső világ forgatagában”, hanem a műteremben kapja.<sup>105</sup> Alkotáslélektani szempont alapján teremti meg tehát a szokatlan párosítást, de lényegében olyan művészeket és műveket tárgyal itt, akiket és amelyeket ma a sze-

cesszió, a szimbolizmus vagy a korai modernizmus körébe sorolunk. Ezzel rávilágít a századforduló művészetének összetettségére. Ennek a csoportosításnak viszont az az ára, hogy kimaradnak a historizmus portréi, azok a művek, amelyeket Pasteiner „a kisebb méretű emlékek” közé sorolt. A záró fejezetekben a domborműveket és a díszítőszobrászatot, valamint az új éremművészetet tárgyalja, ez utóbbi lényegében Beck Ö. Fülöpről szól.

Összefoglalásként megállapítja, hogy a kor magyar szobrászatában nincsenek olyan karakteres jelenségek, mint a festészetben. Az idősebb generáció csak ritkán tudta levetni a bécsi iskolázottság hatását, a fiatalok viszont már Párizsban tájékozódnak. A nagy mesterek munkásságát elmélyedt természet-tanulmányok és mértéktartás jellemzi.

Szintén a századforduló korát tekinti át a magyarországi művészet történetének 1981-ben megjelent, hatodik kötete, de szélesebb időintervallumot fog át.<sup>106</sup> Az 1890–1919 közötti időszakot tárgyalja stílustendenciák, azokon belül pedig művészeti ágak szerint. Széles társadalmi és kulturális háttér ad keretet a késő historizmus, a szecesszió és a modern törekvések képviselőinek, személyekre bontott, hosszabb-rövidebb pályaképekkel és műelemzésekkel. Célja szerint a kötet összefoglalja azokat a tudományos eredményeket, amelyek a megelőző évtizedekben új ismeretekkel és új szempontokkal gazdagították a magyar szecesszió és modernizmus történetéről, értékeléséről kialakított képet. Ezt a célt el is érte. Tekintve hogy a historizmus kutatása ezekben az években nálunk még nem indult meg, a róla szóló fejezetek lényegében a már ismert tudást és szemléletet rögzítették.

Ennek tarthatatlanságát ismerte fel Zádor Anna, aki a kötet megjelenése után többeknek – akik nagyrészt egykori tanítványai voltak – megbízást adott bizonyos témák kidolgozására a historizmus művészetének köréből.<sup>107</sup> A könyv, bár a kézirat sokkal korábban elkészült, csak 1993-ban jelent meg, jeleül annak, hogy a historizmus befogadása milyen sok akadályba ütközött, annak ellenére, hogy már 1983-ban megjelent Sinkó Katalin alapvető tanulmánya, amely nemcsak az emlékműszobrászat, hanem az egész korszak új szemléletű megközelítését mutatta fel.<sup>108</sup>

A Historizmus-kötet tanulmányai sokirányúan foglalkoznak a korszak szobrászatával is, a műveket a kor társadalmi igényeinek függvényében vizsgálják. Részletes ismertetést kapunk a szobrászat társadalmi háttéréről, a megváltozott mecenatúráról, az intézményrendszerről, a pályázatokról, a műfaj technikai feltételeinek alakulásáról és ennek hatásáról a napi gyakorlatra, a meghatározó mesterekről és műveikről, de az emlékművek és a városkép kapcsolatáról is. Mindezekből következik, hogy alapvetően változott meg a művész és a műalkotás viszonya: a romantikus művész belső azonosulását felváltotta a feladat teljesítése, az eszmei ideálkép helyett a (vélt) történelmi hitelességgel megidézett múlt politikai eszményképe.<sup>109</sup> Tanulmány készült a műfajok hierarchiájának változásáról<sup>110</sup> éppúgy, mint a téma és a stílus kapcsolatáról, vagyis arról, hogy a közösségi eszményt megtestesítő „hős” alakváltozatai hogyan fejezik ki a nemzeti értékek, eszmények módosulását.<sup>111</sup> Sinkó Katalin írása pedig már a tovább élő historizmusról szól. Témája a millenniumi emlékmű mint a nemzeti identitástudat megtestesítője, amelynek nagyszabású tere a mindenkori politikai rítusok színtere. Eszmekörének kialakulásától az 1991-es pápalátogatásig tekinti át a tanulmány az emlékmű és környezete gyakori átalakításait a szüntelenül változó történelemszemlélet, a politikai reprezentáció és a szimbolikus politikai küzdelmek szempontjából.<sup>112</sup>

Ígéretesnek indult a korszak első felének feldolgoása az 1970–1980-as évek fordulóján. 1978-ban jelent meg a *Művészet és felvilágosodás* című kötet, amely alapvető, új szemléletű tanulmányt közölt a pályakezdő Ferenczy Istvánról,<sup>113</sup> valamint Huber Józsefről.<sup>114</sup> A tanulmánykötet és az azt követő két kiállítás<sup>115</sup> a tervezett kézikönyvet készítette volna elő, amely azonban sajnos nem valósult meg. A kiállítások és katalógusai számos, addig mellőzött művészt és művet vontak be a tudományos kutatás körébe. Hasonló jelentőségű volt az 1986-ban rendezett romantikakonferencia, amelynek szobrászati előadása stílus és műfaj ambivalens viszonyát vizsgálta, azt, hogy a romantikát valójában Izsó Miklós egyedül képviselte a magyar szobrászatban.<sup>116</sup>

Önálló szobrászattörténeti kiállítás nagyon ritkán van. Szobrászokról pedig egyáltalán nincsenek

olyan nagyszabású, monografikus tárlatok, mint amilyenek egy-egy jelentős festőről. Hiányzik tehát az az ösztönző erő és lehetőség, amely egy-egy életmű tudományos feldolgozását elősegítené. Éppen ezért van nagy jelentőségük azoknak a tanulmányköteteknek, kiállításoknak, amelyek meghatározott műegyütteseket mutatnak be vagy meghatározott művészeti problémák köré szerveződtek. Az elsőre volt példa *A budavári királyi palota évszázadai* című konferencia és vaskos kötet. A szobrászati tanulmányok a műfajt egy nagyobb egység ikonográfiai programjába ágyazva tárgyalták.<sup>117</sup> Az MTA Képzőművészeti Gyűjteményének feldolgozása során pedig a szobrászati anyag katalogizálása számos új adattal bővítette az egyes művek történetére vonatkozó ismereteket.<sup>118</sup>

A Magyar Nemzeti Galéria 1995 és 2010 között négy nagyszabású kiállítást rendezett. A Sinkó Katalin és munkatársai – Király Erzsébet, Róka Enikő, Veszprémi Nóra –, valamint Imre Györgyi és Mikó Árpád rendezésében megvalósult tárlatok műfajokon és stílusokon átívelő problémakörök szerint csoportosították anyagukat. Ezeken a kiállításokon a szobrok és a szobrászok mindig jelentős helyet kaptak. A katalógusok tanulmányai foglalkoztak a fiatal Ferenczy Istvánt övező művész-kultusszal,<sup>119</sup> az emlékezetpolitika mindenkori aktualitásainak kiszolgáltatott emlékműszobrászattal,<sup>120</sup> a testábrázolás változásaiban tükröződő emberkép módosulásaival az aktszobrászatban,<sup>121</sup> és „a nemzet képi reprezentációjának” megjelenésével Ferenczy István és Izsó Miklós szobraiban.<sup>122</sup>

A *modell* című kiállítás egyik fontos témája volt az akadémiai oktatás, általa pedig az antik művészet recepciója a szobrászi gyakorlatban. Ekkor már az OTKA támogatásával évek óta folyt a kutatás a Képzőművészeti Egyetemen az intézmény elődeinek, a Mintarajztanodának és a mesteriskoláknak a történetéről, az oktatás módszereiről. Ezek eredményét kiállítások és tanulmánykötetek összegezték.<sup>123</sup> Az akadémiai oktatás iránt Európa-szerte megnövekedett érdeklődéssel összefüggött, hogy az 1980-as évektől megkezdődött az oly sokáig lenézett gipszmásolat-gyűjtemények rekonstrukciója és bemutatása. Szerény visszhangként a Szépművészeti Múzeum is rendezett egy kis kiállítást az anyagából,<sup>124</sup>

s publikálták a Nemzeti Múzeumban egykor volt, Pulszky Ferenc által kialakított görög szobrászat-történeti másolatgyűjtemény történetét is.<sup>125</sup> A kutatások rávilágítottak a másolatok fontosságára az akadémiai oktatásban. A témáról a Képzőművészeti Egyetem konferenciát és kiállítást rendezett.<sup>126</sup> A gipszmásolatok kérdésköre ezzel azonban korántsem merült ki, ahogy ezt a 2016-ban tartott *Törékeny érték. A gipsz a 19–20. századi múzeumi és oktatási gyakorlatban* című konferencia is mutatta.<sup>127</sup>

A kiállításoktól, konferenciáktól és szervezett kutatási programoktól függetlenül is számos fontos szobrászati tanulmány jelent meg a szakfolyóiratokban és a múzeumi évkönyvekben szobrászokról,<sup>128</sup> szobrokról,<sup>129</sup> szoboregyüttesekről<sup>130</sup> és másolatokról.<sup>131</sup>

\*

A 19. század utolsó harmadának művészeti élete nem véletlenül kívánczolt külön szerkezeti egységbe, jóllehet a megelőző idők szerves folytatása. Az 1870–1900 közötti évtizedek építészetet, festészetet és szobrászatot egyaránt átfogó, önálló periódusa *historizmus* megjelöléssel vált ismertté a nemzetközi, majd pedig a hazai művészettörténeti szaknyelvben. Jelentése mára mind átfogóbb, kezdetei mind messzebbre nyúlnak az időben, s mint újkori kultúránk komplex jelensége, egyre több vizsgálható területet foglal magában. Magyar nyelvű, önálló művészettörténeti áttekintés – akárcsak a korszak szobrászatáról – nem készült róla. Genezise és a reflexív tudományosságba vezető útja azonban vázolható, párhuzamosan azokkal a szemléleti-módszertani változásokkal, amelyeket története során maga után vont.

A fogalom kritikai kibontakoztatása és meggyökereztetése *A historizmus művészete Magyarországon* címmel 1993-ban vette kezdetét, Zádor Anna kezdeményezésére. Az általa szerkesztett, többszerzős tanulmánykötet a Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutató Intézetének gondozásában tudománytörténeti fordulatot hozott: a korszak terminológiája, időhatárai, főbb jellemzői és az általa megnyitott kutatási horizontok egyaránt ennek a több nemzedéket átfogó együttműködésnek köszönhetők.

A kiadói előszó az 1981-ig visszanyúló előzményekre is utalást tesz. Az első ösztönzés a 19. századot komplexen vizsgáló német és osztrák művészettörténeti könyvsorozatok felől érkezett.<sup>132</sup> Maga a historizmus kifejezés – noha szórványosan és körvonalazatlanul – ugyancsak német minta nyomán volt jelen a magyar művészettörténeti gondolkodásban, egyre növekvő szakmai érdeklődés mellett.<sup>133</sup> A fogalom kritikai alkalmazása, emlékananyagának újrendezése az 1990-es évek elején egyébként már nem csupán aktuális hazai feladat volt, hanem a nemzetközi tudományos párbeszédbe való bekapcsolódás sürgető szükséglete is.

A manapság „Historizmus-kötet”-ként emlegett, úttörő jelentőségű kiadvány előszavában Zádor Anna szól az általánosan elfogadott időkeretről: a historizmus művészete hagyományosan a kiegyezés-től a milleniumi kiállításig terjed. A behatárolás ez esetben történeti-politikatörténeti, azzal a megszorítással, hogy kezdő-, illetve végpontja – a kulturális jelenségek tagolásának általános gyakorlatához igazodva – rugalmasan kezelendő.<sup>134</sup>

Amit a historizmus terminusa e tanulmánygyűjtemény születése idején jelöl, azt az építészetben *eklektikaként*, a festészetben és a szobrászatban pedig *akadémizmusként* ismerhettük korábban; mindkettő a jelenség *stílusként* való felfogását jelzi. Az erre épülő szemlélet kérdéses voltát azonban már az előszó fölveti. A 19. századi minták ismétlődő gazdagságában, a stíluspluralizmus jelenségvilágában ugyanis Zádor Anna nem a formák önmozgását tartja lényegesnek, hanem a történeti reminiscenciák sajátos funkcionalitását. Azt, hogy e formákat egykor a polgári-iparosodó társadalom célkitűzéseire, tehát egy új korszak körülményeihez igazították hozzá. Az antik szépségeszménynek, az érett reneszánsz vagy a barokk korszak kifejezőgazdagságának, pompaszeretetének felidézése a 19. századi alkotók és a megrendelők megváltozott életfeltételeire, világlátására vetnek így fényt. Nem csupán az építészetben – ahol az alkalmazott stílusjegyek szinte kizárólagos dominanciával bírnak –, hanem a festészetben és a szobrászatban is. S noha tűnhet úgy, hogy a historizáló eljárás, az „eklektika” csak pusztán „válogatás”, „szemezgetés” a múlt formáiból – negatív felhangját már etimológiája

sugallja –, a kötet koncepciója szerint sokkal fontosabb a benne kifejeződő viszony a *történelemhez*, a század legnagyobb témájához. A historizmus műalkotásainak lekicsinylő minősítése ezért külsődleges és jogosulatlan közelítés.

Elhangzik a másik fontos állítás is: a historizmus nem okvetlenül korlátozódik néhány évtizedre és annak ismétlődő stílusaira; átfoghat akár nagyobb időegységet is. „Különösen alkalmas a megjelölés a XIX. század hazai művészetének itt tárgyalt szakaszára, hiszen még a gyorsabban fejlődő országokban is szokássá vált a klasszicizmust és a romantikát is a historizmushoz sorolni.”<sup>135</sup>

Az „akadémizmus” szó használatába hosszú időn át ugyancsak lekicsinylő tartalom kódolódott, s a Historizmus-kötet előszava ezt is érinti. Festészetünk és szobrászatunk ugyanis egészen a század végéig magán viselte a művészeti oktatás régi, többnyire állami alapítású műhelyeiben tanultakat a minden konvenciótól szabadulni igyekvő, autonóm művészet eszménye ellenében. Idegen mérce ez – mutat rá Zádor Anna, hiszen a század utolsó harmada gazdag külsejű és belső díszítésű köz- és magánépületeket, városházákat, színházakat, múzeumokat, változatos épületkerámiákat, dekoratív népművészeti elemeket, nagyszabású köztéri szobrokat, igényes arcképek és síremlékek százait és nem utolsósorban kiváló festői életműveket hagyott ránk. A művészettörténeti irodalomban ezek az alig méltatott vagy egyenesen elutasított teljesítmények hallatlan tárgyi bőségről tanúskodnak, ezért a Historizmus-kötet új értékelési mechanizmust és feltárási módokat javasol a terméketlen régiek helyett. Például azt, hogy Munkácsy Mihály művészetét ne a francia impresszionizmussal mérjük, s hogy a mindenkor nyugati művészet általában se képezze viszonyítási alapját a vele egyidejű magyarnak. A historizmus önálló művészettörténeti periódusként való elismertetése tehát ebben a koncepciózus vállalkozásban egy revideálandó műszemlélettel s hozzá egy új kutatási metodológia meghirdetésével járt, ami egyszersmind tágabb kultúraelméleti dimenziókat is megnyitott. Ezek egy része a kötet elméleti írásaiban kapott hangot.

„Tudjuk, minden tudomány feladata, hogy episztemológiai vizsgálatai során szemügyre vegye opera-

tív kategóriatárát, s ütköztesse az empirián alapuló kutatás új tapasztalataival”<sup>136</sup> – mutat rá tanulmányában Németh Lajos a historizmus fogalmi tisztázásának szükségességére, miközben választ keres az iránta világszerte megnövekedett érdeklődésre is. Előfeltevése, hogy mindez nem pusztán a művészet-történet-írás belső problematikája. Utalva Jürgen Habermasnak az Adorno-díj átvételekor mondott beszédére, a szerző a történeti stílus újjászületésében a modernség és a konzervativizmus egykori küzdelmének folytatását látja. „A manapság előszeretettel használt »posztmodern korszak« elnevezés is csak részben utal »avantgarde-on túli« időszakra, igen sok vonásában »avantgarde előtti« eszmék nem is leplezett újjászületését jelenti”<sup>137</sup> – olvassuk. A historizmus sikerének másik oka Németh Lajos meglátása szerint a társadalomtudományok olyan felfutó irányzataiban keresendő, mint a szociológia, a szemiotika, a kulturális antropológia és az ikonológia. Ezek ugyanis – mint értékeli – a művészet társadalmi meghatározottságára, funkcionális mechanizmusaira és jelstruktúráira fogékonyak; olyan aspektusokra, amelyeket az önmagáért létező művészet, úgymond, már maga mögött hagyott. Így fogva fel mármint a kérdést, a historizmus valóban deficiittel küzd az öt időben felváltó és vele elvszerűen is szembeforduló autonóm művészet eszményével, egyszersmind mértékével szemben. Mindazonáltal, a szerző teret biztosít a progresszióra felfűzött művészettörténeti modell kritikusaiknak is. Szót kap az a nézet, hogy a történeti idő nem a dolgok egymásutánja, hanem egyidejűségek ciklikusan vagy spirálvonalban haladó sokasága; hogy az új nem feltétlenül jobb és értékesebb a réginél, s hogy a historizmus művésze sincs eredetiség, stílussteremtő képesség híján, amely őt kényszerűséből utalná a múlt mintáihoz. Apologétái szerint ugyanis a historizáló stílus *szándékolt* stílus – már ha jogos egyáltalán a stílus fogalmán valamiféle homogén képződményt érteni. Egységes stílus ugyanis nemcsak a 19. században nem volt, hanem korábban sem – idézi fel Németh többek között Hans Gerhard Evers véleményét.<sup>138</sup> A kérdést – a kötetben elsőként – így teszi fel: „tulajdonképpen mi is a historizmus: korszak? stílus? magatartás? szemlélet?”<sup>139</sup> A historizmus mibenlétéhez közelítve, a szerző kitér a

művészettörténet korábbi századaiban felbukkant stíluskölcsonzések, forma- és témaapplikációk, tovább élő műtípusok és különféle „survival”-ek példáira. Ami a historizáló eljárást elválasztja ezekről, az a tudatos történeti reflexió – hangoztatja Németh a konszenzusos véleményt. A reneszánsz kapcsán teszi azt a fontos megkülönböztetést, hogy az már több az antik formák evokatív, inspiráló hatásánál: inkább „revival”. S azt sem tartja véletlennek, hogy a reneszánszban fogalmazódik meg az akadémia gondolata, márpedig „a későbbiekben az akadémiák válnak a historizálás intézményes bázisaivá”.<sup>140</sup> Ezt a változást minőséginek ítéli, felülemelkedésnek a kézművesség állapotán. Minthogy a reneszánszban a tudatszférák már elkülönültek egymástól, a művészet sem kívánt többé a teológia szolgálólánya lenni: az „autonómiájáért harcolt”.<sup>141</sup>

Németh Lajos összegzésében a historizmus mint *korstílus* minden korábbinál ellentmondásosabb: nem rendelkezik csakis rá jellemző formakészlettel, nincs önálló kódrendszere, formulátára, s ez szükségképpen reflexív viszonyra, kölcsönző magatartásra, illetve a pluralitás elvének deklarálására készíti. Ennek okát a szerző a stílus ellenpólusában keresi: a historikus műalkotás, úgymond, „elsősorban jelentéshordó volt, mégpedig nem pusztán művészi, esztétikai jelentés, hanem ideológiai, irodalmi, formailag is meghatározó jelentés hordozója”. Épp ezáltal teljesíti be alapvető funkcióját, és pedig az adott társadalom legitimációs eszközeként: hivatalos művészet Európa-szerte, amely a különféle nemzeti formanyelveket, nemzeti historizmusokat is magában foglalja. Az egyetemes mintakészlethez Németh Lajos szerint ezért társulnak mindenütt bonyolult szemantikai apparátusok és régebbi korok ikonológiai programjai; innen a neostílusok allegorizáló-fogalmi jellege és reprezentációs igénye, melyekkel a társadalmi nyilvánosság felé fordul.<sup>142</sup> Elméleti konklúzióit Németh Lajos főként az építészet példáira alapozva, a korszakot magát főleg művelődéstörténeti szempontból tekinti gazdagnak és tanulmányozandónak.

A stílus látható implikációiból adódó érdeklődés vezet a Historizmus-kötet másik teoretikusát is, aki az előtörténet áttekintése mellett periodizációs kérdésekbe is belebocsátkozik. Hajós Géza *Klassziciz-*

*mus és historizmus – korszak vagy szemlélet?* című tanulmányában egy 1978-as bécsi kiállítás tanulsaigaival vet számot.<sup>143</sup> Annak a folyamatnak a rekonstruálására vállalkozik, melynek során a század elejét jelző klasszicizmus a „klasszikusból”, a historizmus pedig a „historikusból” létrejött, hogy kimutassa a két fogalom egymáshoz való viszonyát, illetve mindkettőét – a történelemhez. Könnyen lehet ugyanis, hogy a művészettörténeti korszakolás egy mára már avultnak mondható, specifikus felfogásból ered – veti előre.<sup>144</sup> Hiszen a száz év történetét tartós feszültség kíséri, és pedig a *normatív* és a *történeti* gondolkodás között.

A „klasszikus” kifejezés Hajós által követett nyelvi múltja az előbbi minőséghez vezet vissza. Johann Georg Sulzer esztétikájának (*Allgemeine Theorie der schönen Künste*, 1771–1774) bővített kiadása (1798) szerint annyit tesz, mint „első, avagy legfelső osztályból való”. A klasszikusok voltaképp különböző korokból és helyekről származó csúcsteljesítmények, ám csak azon népeknél váltanak ki egyöntetű tetszést, amelyek mintegy elérkeztek az értelem és az ízlés legfelső fokához. Az időbeli tökéletesedés a felvilágosodás jellemző tanítása: „beteljesedésre irányuló törekvés, amely az egyes évszázadok közötti kapcsolatot létrehozza” – emlékeztet Hajós.<sup>145</sup> A „história” ugyancsak sulzeri kifejezése, amely ugyanekkor még csupán az „elbeszélések” és „egyes történetek” hagyományát takarja, számára azt jelzi, hogy a történelem, mint olyan, a maga fogalmi megkonstruáltságában még nem létezik. A Sulzer-féle tematikus szócikkek között ezért nem találkozunk sem a klasszicizmussal, sem a historizmussal, s főleg nem művészeti korszakmegjelölésként. A par excellence történelmi szemléletmód, a mai értelmű *historizmus* Hajós eseménykrónikájában majd csak mintegy negyven év múlva jelentkezik, Friedrich Wilhelm Joseph Schelling és August Wilhelm Schlegel művészetfilozófiáinak, valamint Georg Wilhelm Friedrich Hegel esztétikai előadásainak idején. Az utóbbi hozta a legtartósabb bölcséleti változást azal, hogy a szellem fejlődését „szimbolikus”, „klasszikus” és „romantikus” szakaszokra tagolva írta le. Ezek nála egyben a művészet fejlődési fokai is, amelyek a továbbiakban egy átfogó esztétikai rendszert, majd művészettörténeti periodizációt generáltak –

összegzi a szerző.<sup>146</sup> Fejlődési fokok, de még nem korszakok.

S vajon hogyan alakul a két formavonulat között a harmadik? A romantika fogalma és használata már kezdetben sem volt homogén, mivel „elegyes érzéseket” értettek rajta – hangsúlyozza Hajós.<sup>147</sup> Ellentétben az antik görögség óta mindig jelen lévő klasszikával, a romantika ráadásul eredetében is homályos, sokgyökerű művészi törekvés; inkább *szemlélet*, amely épp emiatt nehezebben válik majd „korszakká”. Ám Hajós szerint éppen a romantikával kapcsolatos elméleti fejtegetések mutatják meg a másik tendencia, a klasszicizmus éppen bontakozó, tágabb értelmét. Az utóbbi terminus valószínűleg 1825-ben született meg francia földön: a „classicisme” az ókori szerzők, 17. századi klasszikus írók híveinek csoportjára utalt, s nemsokára elterjedt Angliában is. A klasszikus irodalom és művészet eszményéhez, a klasszikus stílushoz és formához való hűséget összekötötték egy tudatos pártfogoló gesztussal, a görög és latin auktorok iskolai oktatásának szorgalmazásával. Programszerű igazodás, sőt újjáélesztés ez, amelyet az előző tanulmányban Németh Lajos hasonlóan kitüntetett mozzanatnak talált, s már a reneszánszban érzékelt: „revival”. A kezdetek vitatható nyitottságától eltekintve Hajós Géza is arra jut, hogy a fordulat határozott „historizáló reflexió”. A klasszika és a klasszikusok korábbi fogalmaitól ez annyiban jelent elmozdulást, hogy egy időtlen jelenségből és annak képviselőiből hamarosan egy „időbelileg rögzíthető stílusjelenséget és aktuális tevékenységet” nevez és alapoz meg.<sup>148</sup> A Hajós-féle folyamat felderítése során így jutunk el egy harmadik stádiumhoz.

A német gondolkodásban akkor már majd fél évszázada terjedő „historizmus”<sup>149</sup> kifejezés lassanként a művészettörténeti kutatásba is átkerül, a múlt-hoz és a hagyományokhoz való ragaszkodás átfogó értelmében. Heinrich Hübsch éppen a hagyomány történetiségére hivatkozva különbözteti meg a klasszikusnak három, időben egymást követő fajtáját, úgymint „klasszikus-ókeresztény”, „romantikus-keresztény” és „klasszikus-újkeresztény” – az utóbbi már a Hübsch-féle jelen.<sup>150</sup> Hajós Géza megítélésében itt újabb, immár fordított irányú váltás következik be: a „klasszikus” kezd korszakformáló erővé

válni, míg a „történeti” a művészet örök normája. A szerző a klasszicizmus terminusának megszületését Franz Reber 1876-ban megjelent összefoglaló munkájához (*Geschichte der Neueren Deutschen Kunst vom Ende des vorigen Jahrhunderts bis zur Wiener Ausstellung 1873*) köti. Ennek első könyve: *A művészet újjáéledése* főcímmel a klasszicizmus, míg a második a romantika periódusát tárgyalja.

A klasszicizmus tehát lassan elnyeri végleges helyét – időben a rokokó után – a stílusok egymásutánjában,<sup>151</sup> s ezzel a Winckelmann által megalapozott művészettörténet történeti tudományos rendszere „egy emelettel” magasodik – összegzi Hajós. Így a „klasszicizmus”-sal korábban megjelölt korszaknak az újólag megképződött „historizmus” kezdetét kellett jelentenie. Ahogyan ott a klasszikus, úgy itt „a” történeti jelenik majd meg egészen általános érvénnyel. A fokozatosan megszilárduló stílustanban a hegei fejlődésezsmét – voltaképp a történelem megjelenítését – a szerző egyre szemléletesebbnek és egyre kiterjedtebbnek ítéli. A „történeti stílus” gyanánt használatos „historizmust” majd az esztétikai szféra is adoptálja, ám olyan felfogásban, amely Hajós olvasatában igen közel áll a filozófiai historizmushoz: az ember időbeli létezésére rezonáló szemléletmódot, felfogást vagy módszert jelent a műalkotásokhoz való általános viszonyban. A 19. század vége felé haladva ez a történeti stílus szerinte nem „egy” lesz a többi (gótika, reneszánsz, barokk, rokokó) között, hanem valami más. A historizáló szemlélettel átítatott 19. században az egyetemes történelem különféle periódusai és formamintái ugyanis azért ismétlődtek, mert bennük a korszak saját jelenét, egyszeri önmagát kereste. „Minél inkább kivetíti a művészettörténet az építészeti stílusokat a különböző, önmagukban zárt történeti szférákba és kapcsolja ezekhez, annál sürgetőbben merül fel a jelenkori stílus kérdése.”<sup>152</sup> A századközép bizonytalan arculatát fájlalva, Heinrich Hübsch is magasabb rendű, monumentális művészetet posztulál a szekularizáció és a pozitivisták tudományoság nyomán keletkezett kulturális vákuumban. Az embernek a múltjaival való párbeszéde tehát önkeresés, szimbolikus aspektusokat hordozó gesztus.

E látásmód mélyebb analízisét és a historizmus fogalmi letisztulását Hajós Géza már a 20. századra

teszi. Arra jut, hogy a művészetről való gondolkodás öntörténetében ez a fejlemény bizonyosan nem független Ernst Troeltsch *Der Historismus und seine Probleme* (1922) vagy Friedrich Meinecke *Die Entstehung des Historismus* (1936) címmel világszerte terjedt, nagyszabású történettudományos-eszméletörténeti munkáitól.<sup>153</sup> A történeti iskola, amely romantikus örökségként deklarálta minden létező dolog időbeli függőségét és individualitását, végleg megrendítette azt a nézetet, miszerint létezhetne minden korszakot, népet, műalkotást és formát egyneműsítő stílus. Nem más ez, mint konstrukció, akként pedig – paradox módon – ugyancsak romantikus. Ahogy Hajós kijelenti: közelebbi vizsgálatok során rendre fikciónak bizonyul. A történeti szemantika- és fogalomkutatás atyját, Reinhart Kosellecket idézve hangzik el a tanulmány írójának egyik hitvallása, miszerint „minden egyes korszakban történeti időstruktúrák sokasága rejlik”. Ez pedig a művészettörténetnek is szemléleti alternatívát kínált: felderíteni elsősorban a konkrét műalkotásokét. Az egyedi konzisztenciák ugyanis – s Hajós itt már Hans Robert Jaussra, a recepcióesztétika megalapítójára hivatkozik – nem eshetnek többé áldozatul egy „áttekinthetetlen általános inkonzisztenciának”, amint az a 20. század paradigmaváltását megelőző, pozitivisták korszakában zajlott. A feladat immár a művészeti műfajok egymás közötti viszonylatának, valamint az őket hordozó történeti-társadalmi folyamatok „összfolyamatok” gyanánt való felfogásának a vizsgálata.<sup>154</sup>

Hajós ezzel nem csupán eszköztárat ajánl. Arra figyelmeztet, hogy ismételt fordulóponthoz, egyben saját jelenünk centrális tudományelméleti problémájához, a *történelem* megváltozott fogalmához érkezünk. Ahogyan a stílusok hosszadalmas históriájából kiderülhetett, ez, vagyis a történelem tartotta őket közös nevezőn, ma pedig éppenséggel ennek a régi értelme, s vele együtt bármiféle keretező képessége vált kérdésessé. „Abban a pillanatban azonban, amikor kételyek merülnek fel »a történelemmel mint olyannal« szemben, egy korszak »homogén« szemléltetése ugyancsak kérdésessé válik...” – írja. A klasszicizmus, romantika, historizmus valaha megszületett, használt s már mindig is használatban maradó fogalmainak is a történetiség természetének

alaposabb megismerése adhat új tartalmakat, már ha többet keresünk bennük, mint korszakok kizárólagos szignifikánsait. A művészettörténet sikerrel, sőt a többi tudomány számára is gyümölcsöző módon tapinthatja ki a jegyükben született, egyedi műalkotások komplex vonásait és viszonyukat egykori saját, társadalmi valóságukhoz.<sup>155</sup>

Írásában Hajós valójában a művészetértés elsődleges szempontját tárta az olvasók elé 1993-ban. Egy akkor – és mindmáig – igen-igen vitatott korszaknak, a historizmusnak és tárgyainak a korábbiaknál megengedőbb kezelése, sőt újragondolása alkalmából időszerű volt ezt a lényegében szellemtudományi-hermeneutikai problémát explicitté tenni a magyar olvasók számára.

Akkor már három évtizeddel voltunk túl azokon az európai kísérleteken, amelyek a század teljes és torzításmentes művészi spektrumának visszanyeréséért folytak. A számos ilyen munka között, melyekre már a *Historizmus-kötet* is utalt, Werner Hofmann 1960-ban megjelent, magyarul 1987-től olvasható, *A földi paradicsom (Das Irdische Paradies, Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts)* című könyve említendő. Nem csupán célkitűzéseinek világossága miatt, hanem mert kiválóan sűrítette a 20. század közepének a fent elhangzottakkal közös szemléleti-módszertani tájékozódásait.

Tanulmánygyűjteményében Hajós egy közkeletű elméleti sémát tett tárgyává, miszerint korunkhoz főleg az érzékelt világ közvetlen birtokbavételét áhító 19. századi művészi áramlatok, nevezetesen a realizmus, a naturalizmus és az impresszionizmus vezettek volna el, és pedig a tájfestészet műfaji uralma alatt. Tény ugyanis, hogy a 20. század különféle programjai és csoportosulásai ezekből az áramlatokból vezették le magukat, miközben az avantgárd mozgalmak kibontakozása felé tartottak. A történelem egyes fejezeteinek ilyen következetes egymásra épülésében ismét a közkeletű történelem sémája lépett egyet az időben: az egyenes vonalú fejlődési sort eszerint a látványcentrikus művészetakarássok reprezentálják. A gondolati indítatású, idealista törekvések – a historizmuséi – ebben az egyirányúvá szimplifikált gondolati modellben tehát szükségképp váltak háttértörténetessé, vagy „kínos eltévelyedések” gyanánt egyenesen leértékelődtek.<sup>156</sup>

Hofmann kritikája szerint mindez a korszak hiányos, ezért korrigálandó összképét eredményezte. A történelmi spekulációk láncolatának megszakítása érdekében ő „az izmusokat, a stílusfogalmakat és más esztétikai kategóriákat” mellőzni kívánta, helyettük pedig közös tartalmi nevezőre hozni annak formai szempontból szélsőségesen eltérő jelenségeit. Konceptízus munkájából így nem véletlenül esett ki a „valódi” és az „utánérzett” művészet addigi – és még sokáig kísértő – feszültsége, miközben száz év felszínre hozható ismeretei, gyarapodva a kutatás angol–amerikai hozzájárulásaival, új problémaszintre emelkedtek. Az 1974-es új kiadás alkalmából Werner Hofmann a historizmus–avantgárd közötti átmenet e középponti problémájára, a „rangosodás” és „rangvesztesség” dialektikájára tett nyomatékokat: „a magas művészet képi hagyománya vulgarizálódik, a napi művészeté pedig nemesedik.”<sup>157</sup>

Kettős tekintetben is felszabadító volt ez. A művészi progresszió lassanként megszűnt a diszciplináris történetmondás kizárólagos referenciapontja lenni, ami a stílust mint annak addigi szervező elemét is új játékba hozta. A teleologikus művészettörténeti látásmódot fokozatosan kiszorította a történeti idő Hajós tanulmányában már megismert, modernitás *utáni* szemlélete, amely már önmagában is ösztönözte a forradalmi változásoktól nem érintett művészi teljesítmények jobb kiaknázását, előítélet-mentes befogadásukat. Ismét korszakváltás zajlott: a 19. századi modernizmus az egységes és egyetemes történelem fogalmával együtt a nagyelbeszélés műfaját magát is kétségek közé szorította, újabb ismeretelméleti fordulatot készítve elő. A művészetek stílusvezérelte, egységes narratíváit az 1960-as évektől fellépő posztmodern kísérletek számos érveléssel igyekeztek lebontani, miközben a történeti megértésre alapozott tudományfelfogás a kultúra- és társadalomtudományok mindegyikének új antropológiát és metodológiai perspektívát kínált.

Werner Hofmann könyve is magán viseli a 21. század szkepszisét és az innováció igényét. Következtesen végigvitt kijelentéseken nyugszik, melyek ösztönző hatása már a magyar közegbe érkezés előtt is számottevő volt nemzetközileg. Az olvasó száz év képkultúrájának keresztmetszetét kapja benne

történelem és élet, múlt és jelen, szellem és természet, képzelet és valóság, tudás és ösztön, fenséges és köznapi, ideál és reál, az „általános emberi” és a „nemzeti” küzdelmének modellértékű rajzaival, amelyekben vizualitásunk modernitása megalapozódott, s amelyek között ugyanakkor sokkal gyakoribb az átjárás, mint azt véltük. Törésvonalak mentén elrendezett témák és motívumok ezek, amelyek az adott évszázad minden régiójában megjelentek valamiképp, s amelyek kinek-kinek a művészet-teremtő kultúráját és annak tudományterületeit végigkísérhették.<sup>158</sup> Werner Hofmann – a stílus magyarázó szerepének és mindenféle formakényszernek a felfüggesztése végett (is) – a műalkotásokba kódolt *élettartalmak*, formává vált eszmék és jelentésviláguk nyomába eredt, hogy létükre alternatív magyarázatokat adjon. Esszéiben a művészet és a művészeti élet a társadalom nagyobb szövetéből kibontandó feszültségtérben helyezkedik el. Genezisét és értelmét éppúgy nyerheti a kor ideológiai vagy politikai képződményeiből, intézményeinek célkitűzéseiből, szociális viszonyaiból, etikai diskurzusaiból, mint az uralkodó ízlésből vagy esztétikai tanokból, normákból.

Tudós meggyőződés a könyvben az is, hogy a művészet világához a társadalmi nyilvánosság, mint felvevő közeg, szervesen hozzátartozik. E társadalmi nyilvánosság szimbolikus megtestesítőjét Werner Hofmann a világlkiállítás intézményében látja színre lépni: a „közzsemlére tétel” grandiózus gesztusát a 19. század „hivatalos névjegyének” tekinti, amelyben egyszerre zajlik a múlt kosztümös-jelmezes seeregsemléje, „minden emberi tevékenységi terület maradéktalan muzealizálása”, ugyanakkor a jelen, az árutermelő technikai civilizáció felmagasztalása.<sup>159</sup> A stílusok sokat emlegetett pluralizmusának leíró képlete helyett ezúttal a stíluskötelékek felbomlásának, az értékek viszonylagossá válásának esettanulmányokból nyert magyarázatát kapjuk, hogy belőlük újabb kérdések és további válaszok fakadjanak. A világlkiállítások tematizálása ugyanis is más értelemezőket is megnyithatott a jövőnek, mint amilyen például a 19. századi művész helyzete, identitása, szerepviseleése az állami feladatok, a szubjektív művészi szándékok és közönségigények cserefolyamataiban.<sup>160</sup>

Az összefüggés jelentőségére csaknem ugyanekkor figyelt fel az univerzális hermeneutika is. Hans-Georg Gadamer a 19. század magára maradó művészenek, a *bohémnek* egyre inkább elveszni látszó helyét a világban a világát egyre inkább elvesztő műalkotás sorsával hozta párhuzamba: a műalkotásával, amely az önállósuló esztétikai szféra konstruált rendjében, önnön tartalmi mércéitől, történeti hordozó közegétől, saját életvonatkozásaitól megfosztva alkot idő rendezte sort és járul hozzá évszázadok minőségi alapon elkülönített, virtuális halmazához.<sup>161</sup> A művészet kanonikus aspektusai és áthagyományozásuk alternatív mechanizmusai tehát az 1960-as évek elején különféle iskolákhoz tartozó, prominens elméletalkotókat fordítottak hasonló irányokba.

A gondolkodás termékeny átorientálódásának további jeleként lépett fel Hans Robert Jauss és a konstanzi iskola is azzal az ugyancsak hermeneutikai meggyőződéssel, hogy a műalkotás történetileg elrendezett, individuális feltételrendszeréhez az általa kiváltott hatásmechanizmusok is hozzátartoznak. Sőt, hogy az utókor csak e hatásmechanizmusok révén nyerheti vissza őket a maga számára. A jellegzetesen szellemtudományi koncepció egy három komponens alkotta folyamatról beszél, amelynek a szerző, a mű és annak befogadója (a néző, az olvasó, a hallgató, a kritikus, a közönség) egyaránt részese. A korábbi normatív, leíró alkotás- és ábrázolásesztetikával ellentétben, ahol a kutatói figyelem csak a szerzőt és művét illette meg, ez a harmadik ágens, tudniillik a befogadó úgy jelenik meg a gondolkodás friss terepén, mint a műalkotások mindenkorai címzettje, mint minden kultúra hordozója és egyben közvetítője, aki ugyancsak történeti jogaiba kívánczik, vagy inkább kívánczik vissza. Benne teljesül és megy végbe minden kulturális produktumnak a környezetével folytatott dialógusa, amely ez esetben is tudósi rekonstrukciót tesz szükségesé annak a perspektivikus maximának a jegyében, „hogy egy előtörténet csak egy bekövetkezett fordulat utótörténetéből ismerhető meg”.<sup>162</sup>

Az 1993-ban megjelent Historizmus-kötet a 19. század hazai művészetének néhány elemét (emlékműszobrászat, a millenniumi kiállítás, illetve a millenniumi emlékmű tere mint szimbolikus tér, táj és

történelem, téma és stílus kapcsolata, a társasági festészet stb.) lényegében hasonló szempontoknak vetette alá, ha a kultúratudomány eme heurisztikus teóriái még nem forogtak is közkezen. Az építészet és az iparművészet látványosabb társadalmi beágyazottsága mellett a festészet és a szobrászat „művészetentúli”, azaz „külsődleges” motivációit és azok egykorú forrásait is komolyan vette. A historizmus ebben a kötetben mindenesetre nem a „megkészt” akademiázó művészi eljárások negatív példatára, hanem az Osztrák–Magyar Monarchia soknyelvű közösségében különösnek, magyarnak tudott élettartalmakat megjelenítő képzőművészeti hagyományé, amelynek minden faktorához megfelelő hozzáférést kerestek az akkori kutatók, majd az utánuk következők. A historizmus egészét átható nacionalizálódás, hazai kultúránk e mélyebb történeti feltárásra megérett, stabil öröksége, illetve a magyar művészet folyamatos helykeresése, vágott szinkronitása az egyetemes kultúrával természetes módon jelölte ki számukra a vizsgálódás addig mellőzött terepeit és látószögét.<sup>163</sup>

A következő évtizedek kutatói már a módszertudatosság jegyében munkálkodtak tovább, elfogadva a múlt emlékeivel való korrekt bánásmód alaptanítását: minden historikus fenomént, így a műalkotást is annak valós társadalmi-szellemi-kulturális kontextusából kell kibontani.<sup>164</sup> A történelmi tények immanenciáját, koherenciájuk tisztelét azonban nem csupán a rész–egész logikája tanította. Kényszerítő erejű volt az a közhely is, hogy „a” múlt – akárcsak „a” történelem – közvetlenül soha nincs adva; „objektív” leírása, végleges feltárása ezért lehetetlen. Világunk részévé csak azon dolgok révén válhat, amelyek újra és újra megidézhető, a mindenkor jelen nézőpontjának azonban mindig másként feltárulkozó forrás gyanánt megmaradtak belőle. A történeti megértés igénye a művészet tárgyait ezért különös ranggal és méltósággal ruházza fel, mert az emberi múltak sajátserű, érzeki-szemléletes tanúságtevőit ismeri el bennük. A műalkotások eszmék, sorsok, törekvések, szándékok lenyomatai; megannyi egyszeri formát öltött, megtestesült idő. Társadalmi tapasztalásként való felfogásuk a művészet dolgainak általános felértékelődését hozta el világszerte, s ennek köszönhetően tárgyalt évszázadunk egésze is új megvilágításba kerülhet.

E kötet három fejezete elméleti számvetés is. A mindig kötelező önreflexió<sup>165</sup> eredménye, éspe- dig a *stílus* hagyományos fogalmának megszüntetve megtartása mellett. Történetének megírt távlatai- ból ugyanis mára világossá lett, hogy a stílus maga is több az eddig tárgyalt, egyszerű formamintánál. Inkább *kifejezés*: egy „koré, népé, személyé, iskoláé, tájé” – ahogy arra Radnóti Sándor stílustanulmá- nya<sup>166</sup> rámutat, s igazához elég a szó 19. század végi „magyaros” jelzőjének konnotációira, felidéző-szim- bolikus értelmére hivatkozni. A stílárís reminiscen- ciák, újjáéledések, neostílusok a kultúra múltbeli nyomaival teremtő viszonyba lépő, ismétlődő embe- ri magatartás jelentésteleli dokumentumai; ahogyan tagadásuk sem más, mint új jelentések keresése a modernitásba átvezető, történeti évszázadban. A stí- lusnak ez a felfogása a műalkotás régi közlő erejére (Mitteilungscharakter), ezáltal pedig az alkotótól a recipiensig terjedően vizsgálható *funkcionalitásá- ra* mutat rá.<sup>167</sup>

A művészetnek ez a régi-új „igazsága” és a hoz- zárendelt elemző-értelmező „módszer” a 19. szá- zad csaknem minden szegmense számára egy ko- rábbinál tágasabb interpretációs teret nyitott meg, diszciplináris munkamegosztást ajánlva történészei számára is.<sup>168</sup> A műalkotás sokrétű vonatkozásrend- szere, vagyis a mindenkori életvalósággal<sup>169</sup> fennálló kötelemeinek elismerése ugyanis természetes módon hozott létre egy virtuális kutatói közösséget a műve- lődéstörténet, az irodalom, az esztétika, a néprajz, a zenetudomány, a pszichológia, a vallástudomány, az egyre differenciálódó kulturális és vizuális antro- pológia, valamint az általános képtudomány irány- zatainak rokon felfogású művelői között.

Az utóbbiról, a kultúra nyelvi, illetve képi repre- zentációjának alternatívái<sup>170</sup> között született *Bild- wissenschaft* (Bildforschung, visual/culture stu- dies) tudományáról külön is szólnunk kell, mivel talán ez jelzi leginkább a posztmodern kihívások tu- dományközi dimenzióit.<sup>171</sup> Kirajzolódik belőle, hogy a belső hasadásokkal teli 19. században a művészet nemcsak stílustöréseket, hanem önértelmezésbeli változásokat is elkönyvelt és a klasszikus századok eredetiségnormáját is kikezdte. A formakánon fel- függesztése, a stílusok ismétlődő alkalmazása és a

normativitás elenyészése feljebb emelte, majd önálló szerephez juttatta a reprodukív, a tömegszerű és a kereskedelmi célú művészi termelést, a képi kom- munikáció hatékony közegét fedezve fel benne is.

Az ipari korszak médiumainak funkciójába helye- zése esztétikai gyarapodást, diszciplinánknak pedig új szempontokat adott. A fényképezés alkotó jel- legének elfogadása és múzeumi integrációja igen pregnánsan mutatja ezt. A fotó immár új típusú kép gyanánt lett része a művészet történetének: modell, reprodukció, közvetlen természetstúdium, a mű- tárgy forrása és egyben maga is műtárgy.<sup>172</sup> A vál- tozás Hans Belting megfogalmazásában: „A puszt- án művészetben belüli érdeklődést az antropológiai tájékozódás váltja fel. A művészet és az élet közötti ellentét, amelyből a művészet legjobb erőit merítet- te, feloldódik, ha elmosódnak a képzőművészet azon határai, amelyek eddig elválasztották más médiu- moktól és a szimbolikus kölcsönös megértés egyéb rendszereitől. Ezek a fejlemények nemcsak új esé- lyekkel kecsegtetnek, de problémát is jelentenek an- nak a szakmának a jövőjére nézve, amely önnön igaz- olását úgy biztosította, hogy tárgyát (a művészetet) más tudás- és értelmezői területektől elhatárolta.”<sup>173</sup>

Kutatástörténeti összefoglalónkat zárja végül két gondolat. Az egyik, hogy kötetünk nem egyetlen le- hetséges művészetértésből, avagy egyetlen mód- szer végigviteléből kirajzolódó története 19. századi képzőművészetünknek. Nem kívánt hagyományos nagyelbeszélés lenni, s nem törekedett hiánytalan áttekintésre sem. Fejezeteink és egyes tételeink a korszak festészetének és szobrászatának résztörté- netei, amelyek azonban sok szállal kötődnek egy- máshoz. A másik gondolat ebből következik. Mint- hogy ezek a történetek (a művészet intézményeié, műfajoké, kiállításoké, díjaké, művészeti tanoké, kultuszoké, mítoszoké stb.) empirikusan sem illesz- tethők már a stílusok régi rendjébe, az adott száz- évet inkább csak tagoltuk. Könyvünk lényegében azt mutatja be, hogy a magyar művészet reprezentatív emlékanyaga, a róla való egykori tudás és a ráépülő egykori tudomány az őket szolgáló intézményi hát- térrel együtt, hogyan vállaltak szerepet az európai polgárosodás és nemzetté válás számtalan fejezetre bomló, szociokulturális folyamatában.