

SZEMLE

NAGY ÁRPÁD MIKLÓS: CLASSICA HUNGARICA –
A SZÉPMŰVÉSZETI MÚZEUM ANTIK GYŰJTEMÉNYÉNEK
ELSŐ ÉVSZÁZADA (1908–2008).
MÚZEUMCAFÉ KÖNYVEK 2. BUDAPEST 2013. 303 LAP, ILLUSZTRÁLT

Megjelent a Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének új története, pontosabban fogalmazva, sőt idézve – hogy ráhangolódjunk a munka tenorjára – első évszázadának története. A gyűjtemény előző, hasonló léptékű feldolgozása, az első ötven évé a múzeum megnyitásának ötvenedik évfordulójára jelent meg 1956-ban. Szilágyi János György írta.¹ Hogy mekkora súly nehezedett Nagy Árpád Miklósról, akinek szorgalmáról tanúskodik az előtünk fekvő kötet, talán nem kell magyaráznom. A gyűjtemény maga is több problémát hordoz: egy művészeti – nevében hangsúlyosan művészeti – múzeum egyik osztálya, amelynek anyaga zömmel régészeti lelet, jórészt azonban nem csak az; ugyanakkor a gyűjtemény gondozói között képzett művészettörténész ritkán akadt. Mégis Hekler Antal vagy Szilágyi János György munkássága, tanítványi köre meghatározó része, inspiráló forrása a 20., sőt, a 21. század magyar művészettörténetírásának.

E kollekció sorsának feltárása hozzátartozik a hazai művészettörténet-írás történetéhez. Maga a gyűjtemény is kiemelkedő jelentőségű; művészeti gyűjteményként általában, magyar gyűjteményként pedig különösen. Fontos e kötet is, tele tanulságokkal; újabb darabja annak a múzeumtörténeti sornak, amelyet a Szépművészeti Múzeum munkatársai mostanában megjelentettek, gondolok itt Radványi Orsolya tanulságos és hasznos Térey-monográfiájára² vagy Tóth Ferencnek a Modern Gyűjtemény létrejöttét nyomon követő, adatokban igen gazdag kötetére.³ Abban is hasonlít ezekre az írásokra, hogy erősen támaszkodik a múzeum újja-rendezett Irattárának régi anyagára.

Hosszú bevezető nyitja az elbeszélést (9–15), azután a száz év története nagyjából kronológiai rendben sorakozik (17–229), a végén egy rövidítésjegyzékkel (231–233). Hátralékiül terjedelmes bibliográfia áll, a gyűjtemény hajdani vezetői írásainak életmű-bibliográfiája (235–291). Ezt Illés Eszter állította össze. Nemcsak a tételeket sorolja fel megjelenésük sorrendjében, hanem a rájuk adott reflexiókat, recenziókat is. Összesen öt – igencsak különböző fajsúlyú – tudós szerepel benne: Wollanka József (235), Hekler Antal (235–248), Oroszlán Zoltán (249–260), Dobrovits Aladár (261–266) és Castiglione László (267–290). Ez a rész egyébként nagyjából az ötödét teszi ki a könyvnek, tehát jelentős helyet foglal el benne. Haszna kérdéses, sőt, talán nincs is valódi haszna. Mindenképp jobb lett volna, ha inkább a gyűjtemény jelentős darabjairól szóló, fajsúlyos írásokat listázták volna, vagy akár az időszaki kiállítások sorát. Egy ilyen típusú szakirodalmi válogatást azonban hosszan kellett volna mérlegelni, sok munka lett volna vele. Ez nem a bibliográfusnak kitűnő Illés Eszter feladata lett volna, hanem a gyűjtemény gazdájáé.

A tartalomjegyzéken végigtekintve ([5]), meghökkenítő fejezetcímeket találunk. „Első átmeneti kor”, „második átmeneti kor”, „második aranykor” stb. Olyan, mintha az ókori birodalmak történelméből jól ismert tagolással találkoznánk. Időtlenséget és folyamatosságot sugall, vagyis a szerző ebbéli hitét, meggyőződését tárja őszintén az olvasó elé. Bevallom, nem tudtam megbarátkozni vele, nem tudok benne mást, mint modorosságot látni. Nagy Árpád az 1929-ig tartó rész (az első öt fejezet) korábbi, *Holm*-beli megjelenésekor még tárgyyszerűbb

fejezetcímeket használt és pátosz nélküli tudományos prózát írt.⁴ Kár volt ennyire felstilizálnia a szöveget, bár néha oly szép a retorikai teljesítmény, hogy az előző nemzedék valamelyik nagy filológusa is írhatta volna. A kötetet ettől függetlenül új eredményei, krónikaként olvasandó kései szakaszai egyaránt fontos munkává teszik.

Még egy kitérőt szeretnék tenni, mielőtt töredékes kommentárjaimnak nekifogok. A *Holmiban* 2007-ben megjelent előzménynek nem csak a fejezetcímei voltak jobbak. Ha összevetjük azt a szöveget a maival, úgy találjuk, hogy a *Holmiban* voltak bekezdések, amelyek az új verzióból eltűntek. Korábban például a kiegyezés előtti rész után új fejezet következett, kiemelt főcímmel (*A birodalmi korszak [1867–1918]*).⁵ Az új kiadványban az erős tagolás és a fejezetcím is megszűnt, ugyanaz a mondat csupán új bekezdésként jelenik meg. Mivel minden bekezdés tompán kezdődik, ha az előző mondat a sor végéig fut, akkor a szöveg tökéletesen összefolyik. Végigtekintve a könyvön, úgy látom, mintha a tördelő direkt arra törekedett volna, hogy mértanilag világosan körülhatárolható formákat, foltokat alakítson ki laponként, lappáronként, függetlenül a gondolati hangsúlyoktól. Ritkán találkozok az ember tudományos könyvben olyan szövegtagolással, amelyik az áttekinthetőség, hogy ne mondjam az érthetőség ellen dolgozik. Az igazi megpróbáltatás azonban a már említett bibliográfiánál vár az olvasóra. Az egyes tételek ugyanis szoros rendben követik egymást, apró, halvány vörös ponttal elválasztva, hogy minél nehezebben lehessen bármit megtalálni. A képjegyzék (293–299) tipográfiája korrekt, és tartalma is az; nemcsak a leltári számokat közli, hanem irodalmat is ad, vagy keresztivalkozásokkal segíti az olvasót. A vörös-fekete kétszínűség a kötet szöveges részét záró névmutatónak is előnyére válik (301–303).

Lássuk részletesebben a kötet tartalmát. Az 1. fejezet (Őstörténet [–1896]: előzmények) a Szépművészeti Múzeum alapításáig tekinti át a klasszikus antikvitás hazai recepcióját, elsősorban gyűjtéstörténeti szempontból. Érdekes, hogy a *Holmiban* ezt *Előtörténetnek* és *A birodalmi korszaknak* hívták, és az őstörténet utóbbinak csak alfejezete volt, és még 1908-ig, vagyis Paul Arndt márványszobrainak megvásárlásáig, a gyűjtemény tényleges megalapításáig tartott. A 2. fejezet (41–60) *Az első korszak (1896–1908): két alapítás* címet viseli, és bevonja az antik gipszmásolatokat is a gyűjtemény történetébe, Nemzeti Múzeumbeli előzményeikkel együtt. Utóbbi részletesen Szentesi Edit – befejezetlen – kutatásaiból ismerjük.⁶ Az antik gipszmásolatok egyébként sem a Nemzeti Múzeumban, sem a Szép-

művészetiben nem voltak társtalanok; előbbiben magyar középkori és reneszánsz művek kópiái, utóbbiban pedig európai (és magyar) középkori és reneszánsz főművek másolatainak valóságos erdeje állt. 1908 a hagyományos alapítási dátum, ekkor vásárolták meg a múzeum számára a 135 eredeti antik márványszobrot a müncheni Arndt-gyűjteményből. A 3. fejezet az 1908 és 1914 közötti éveket tárgyalja (63–77), és Wollanka József működésének állít emléket. E korszak vége felé, 1913-ban nyílt meg az első állandó antik plasztikai kiállítás a múzeumban, eredeti művekből és gipszmásolatokból. A következő, a 4. fejezet (79–93) az „első aranykor”-t, gyakorlatilag Hekler Antalnak a múzeumban töltött hivatali időszakát fedi le (1914–1918). Ekkor kerültek ide az Arndt-gyűjteményből a terrakotta-szobrok is, szám szerint mintegy 650 mű, ami nagyságrendi változás volt. Hekler szerzeményezte a velanidezai torzót is, és a ma Berlinben őrzött, 5. századi trónoló istennőszobor is majdnem Budapestre került. Az 5. fejezet (95–114) az 1919 és 1929 közötti évtizedet tárgyalja. Kiindulópontja Hekler távozása az egyetemre, záró dátumát pedig az antik márványszobrok katalógusának megjelenése adja (1929). Ebben az időszakban még Hekler vitte az ügyeket, bár hivatalosan nem dolgozott a múzeum kötelékében. Az 1930–1945 közötti időszak újabb egységet képez (6. fejezet, 117–134), ebben Oroszlán Zoltán a főszerep, aki már 1923-tól a gyűjteményben dolgozott. 1930-ban nyílt meg a terrakották terme (megjelent a katalógusuk is),⁷ s vált ezzel teljessé az állandó kiállítás. A harmincas évek második felében, amikor a nagy budapesti gyűjtemények – az ún. *lex Hóman* nyomán – felbolydultak, és műtárgyaik egy része szerencsétlen módon ide-oda vándorolt a különböző múzeumok között, az antik műtárgyak csak késve érkeztek a Nemzeti Múzeumból; annyira későn, hogy a ládákat már ki sem bontották. Háború volt. A fejezetet 1945 zárja le, ami persze sokkal markánsabb választóvonal, mint volt az előző, amely inkább szimbolikus határ lehet.

Az 1945–1949 közötti pár mozgalmas év a következő állomás, ez a 7. fejezet (137–153). Oroszlán 1945 végén ment át az egyetemre; 1946-ban jelent meg Dobrovits Aladár a múzeumban. 1947-ben rendezték meg a magángyűjteményi kiállítást ókori tárgyakból,⁸ és ebben az évben lépett a múzeum szolgálatába Szilágyi János György, akit 1949-ben – Dobrovits távozása után – nevezett ki Genthon István főigazgató a gyűjtemény vezetőjévé.

A következő rész, a „második aranykor” 1950-től 1993-ig tartott (8. fejezet, 155–197), ez Szilágyi osztályvezetőségének korszaka, kinevezésétől hivatalos nyugalomba vonulásáig. Az 1950 körüli, a gyűjteményt sokszorosára bővítő (egyébként már

1950 előtt elkezdődő) korszak viszonylag rövid volt; ekkor vették át a fővárosi és vidéki közgyűjteményektől azokat az antik tárgyakat, amelyeket nem Magyarországon találtak (*extra Hungariam*, ismétlődik újra és újra). Az akció az 1934 után végrehajthatatlanul maradt *lex Hóman* szellemében zajlott le, és óriási lett a jelentősége: ekkor kapott igazán súlyt az antik gyűjtemény a múzeumon belül, és menekült meg sok műtárgy az elkallódástól vagy tért vissza a feledésből. Örök múzeumi dilemma: ha egy helyre koncentrálnak a szétszórta, ám összetartozó tárgyakat, nem szüntetik-e meg annak lehetőségét, hogy másutt is foglalkozni kezdjenek velük? Az ókortudomány annyira speciális felkészültséget és segédgyűjteményeket kíván, hogy teljesen reménytelen lett volna erre a lehetőségre bízni. Egyedül a debreceni Déry Múzeum antik műtárgyai maradtak meg az eredeti, zárt gyűjteményükben.⁹

E „rövid” második félszázad terjedelmes tárgyalását nem kronológiai, hanem tematikus rend tagolja; a gyűjtemény gyarapodása, a könyvtár fejlesztése, a nyilvántartási rendszer kiépítése, a tudományos kutatás kiteljesedése stb. Vajon lehetett volna ezt az ötven évet is kronológiai egységekre bontani? Hosszú időszak, valószínűleg igen; a nagy ütemű gyarapodás korszaka egyszer csak lezárult; utána minden lassabban csordogált; az állandó kiállítások többszöri újra rendezése is darabolta az időt; nemkülönben a komoly időszaki kiállítások bokorba gyűlt sorozata. Nagyhatású, szerencsétlen cezúra volt az 1957-es esztendő. Szilágyi János Györgyöt Debrecenbe száműzték (56-os magatartása miatt), év végén pedig kettéválasztották a gyűjteményt görög-római és egyiptomi és közel-keleti részre. Az utolsó, 9. fejezet (199–223) Szilágyi János György nyugalomba vonulásával (1993) kezdődik. Szerencsére ez csupán formális lépés volt, és a gyűjtemény szellemiségét továbbra is az ő személyisége határozta meg. Ezt az utolsó részt nem merem kommentálni, ez már csakugyan a jelen; nemcsak a róla való beszámolókat kellene minősítenem, hanem a beszámoló tárgyát is. Erre nem vállalkozhatom.

Teljesen egyetértek a Szerző egyik végkövetkeztetésével, azzal, hogy a remekművek és a körülöttük, a szomszédságukban, igéző jelenlétükben zajló kutatómunka együtt alkotják a gyűjteményt. Vagyis a gyűjteményhez hozzá tartoznak a kutatók is; tekintsük az egészet egyetlen intézménynek. A művek maguk csupán a lehetőségét hordozzák a folytatásnak vagy – ha a folyamatosság megszakad – az újrakezdésnek. Én tovább mennék. A gyűjteményt azok pozicionálják szellemileg, akik gondolják. Bármely ragyogó műtárgykollekció is kerülhet az intellektuális tetszhalál állapotába, ha azokat, akik a gondját viselik, nem tekintik többnek intelligens

kiszolgáló személyzetnél. Hosszan tudnám sorolni a példákat; de csak a múltból tallózok. Mindannyian tudjuk, hogy a Grafikai Gyűjtemény hova emelkedett Hoffmann Edith idején; a Szoborosztály Balogh Jolán vezetése alatt; a Régi Magyar akkor, amikor Mojzer Miklós megalkotta szellemi műhelyét, vagy miként tekintettünk a Történelmi Képcsarnokra, amikor az oda belépőt Rózsa György fogadhatta. Egy gyűjteménynek súlyt, tekintélyt a benne dolgozó nagy tudósegényiségek adnak.

Ennyi röviden, szárazon a tartalom. Ami a kísérőtörténetet, a hazai antikvitás-recepció vázlatos krónikáját illeti, Nagy Árpád könyve ennek erősen szubjektív képét nyújtja; ami pedig a gyűjteménytörténetek közötti súlyát jelzi: Szilágyi János György ötven évvel ezelőtti nagy tanulmányában sok olyan lényeges adat szerepelt, ami itt hiányzik. Vagyis annak, aki e gyűjtemény történetére kíváncsi, továbbra is Szilágyi János György 1956-ban megjelent tanulmányának elolvasásával kell kezdenie.

Lényeges tárgyi újdonságot a Szépművészeti újjárendezett irattárból most előkerült akták és a Paul Arndt erlangeni archívumából származó adatok jelentenek. Fontos annak a felismerése, hogy 1894-ben a majdani Szépművészeti Múzeumban – az ismert prioritások mellett – az antik Mediterraneum teljes művészeti hagyatékának is szerepet szántak, vagyis éppen úgy, ahogyan az Antik Gyűjtemény később, az 1950-es években kibontakozott. Szép és gondos az elemzés, amellyel Nagy Árpád a Pulszky Károly által vásárolt – igen csekély számú – antik műtárgy múzeumi történetét nyomon követi. Részletesen feltárul – az aktákból, a levelekből – Arndt kiemelkedő szerepe az antik szobrok vásárlásában. Újdonság a gyűjteménytörténet legendás elemeinek sikeres demitizálása is. Ilyen például a Kovács-Karap Ernő budapesti ügyvéd híres-hírhedt gemma-gyűjteményének története. A múzeum okkal nem vásárolta meg a csillagászati összegre tartott, gyanús kollekción. Figyelemre méltó megállapítása a Szerzőnek, hogy Kovács-Karap gyűjteményének nem antik tárgyait is számításba kell vennie annak, aki ezt a történetet teljes egészében meg akarja érteni. A ma Berlinben őrzött, már említett istennőszoborról is csak a múzeumi legenda őrizte sokáig, hogy majdnem Budapestre került. Az irattárból előbukkantak az ügy aktái, bennük a tervezett vásárlás részleteivel. A könyvnek számtalan új adatot, korábban ismeretlen összefüggést, felismerést köszönhetünk.

Nem volna szép a recenzenstől, ha ezek után csak a hibákra koncentrálna, és listázásukon kívül egyéb mondanivalója nem volna. Meggyőződésem azonban, hogy e hibák, hiányosságok nem a véletlen művei, hanem az általános koncepció vitatható

pontjairól árulkodnak. Először néhány olyan eset következik, amely kiegészítéseket tartalmaz a kötetben előadottakhoz, utána egyéb problémákra is ráterek. Lábjegyzetekből, képaláírásokból indulok ki.

Kezdjük távolról. A kötet 38. képén az aláírás szerint „[a] Hekler-kiállítás a Dór udvarban: ókori szobrok gipszöntvényei. 1920–1945 k.” láthatók. A kép megjelent Radványi Orsolya már említett Térey-kötetében is, a dór udvar látványaként, az 1910-es évekre datálva.¹⁰ Ha nem foglalkozunk a datálással, csak a látvánnyal, Radványi Orsolya képaláírása a pontosabb. A képen ugyanis nemcsak ókori szobrok gipszöntvényei láthatók. A dór udvar közepén álló Venus-szobor a Medici Venus másolata, pontosabban fogalmazva szabad variációja, és nem gipszből öntötték, hanem márványból faragták. Kalandos történetét Galavics Géza derítette ki és írta meg a Művészettörténeti Értesítő 2013-as évfolyamában,¹¹ úgyhogy a cikket Nagy Árpád – aki kéziratát 2011-ben zárta le – nem ismerhette.

A szobrot gróf Apponyi Antal (1751–1817) szerezte a 18. század végén, elég nagy összegért, alkotója (a család hagyománya szerint) a Bécsben is dolgozó olasz szobrász, Giuseppe Ceracchi (1751–1801) volt. Apponyi a szobrot a hógyészi kastélya parkjában álló Venus-templomban (egy antikizáló kerek templomban) helyezte el, ahol közel nyolcvan évig állt, mígnem egyik leszármazottja, Apponyi Károly 1889-ben a Nemzeti Múzeumnak nem adományozta. A kerek templomot felszentelték, hogy családi mauzóleumként funkcionáljon. A szobrot később a Nemzeti Múzeum átadta a Szépművészetinek, ahol azután az udvar közepére került. Valószínűleg a háború alatt megsérült, és ma törött szobormásolatként a Modern Művészeti Gyűjtemény raktárában vesztegel. A 18. század végén oly fontos Venusszobor-másolatot megvásároló és felállítató Apponyi Antal volt egyébként az, akinek Joseph Haydn az Apponyi-kvartetteket ajánlotta 1793-ban (Op. 71, 74; Hob. III. 69–74.). A bécsi Musikverein igazgatója volt, a város zeneéletének fontos személyisége; műgyűjteménnyel is rendelkezett. A történet így kerek. Az Apponyi családról még lesz szó. A dór udvart ábrázoló fotóhoz egy pillanatra visszatérve: a bal sarokban látható kompozíció Canova *Cupido és Psyché*jének másolata, amelynek eredetije a Louvreban van.

Hekler Antal életútja bemutatásának nem először rugaszkodik neki a szerző. Megírta az Enigma egyik tudománytörténeti számában¹² és rövidebben a Holmiban.¹³ Nagyjából ezeket összegzi itt. Van azonban egy új lábjegyzet, induljunk ki ebből.

Az 50. lapon arról is szó esik, hogy Hekler nem kapcsolódott a hazai archeológia előző nemzedékéhez, jelesül a Pulszky-körhöz. A 120. jegyzet meg-

jegyzi: „[b]ár a nemrég előkerült Hekler–Hampel levelezés vékony szálú tudományos kapcsolódást mutat: OSZK Kézirattár, Pulszky Ferenc hagyatéka – Fond VIII/2556”. Ezzel a jegyzettel több baj is van. Az idézett fond nem csak Pulszky Ferenc hagyatékát tartalmazza, de ez bagatell. Nem értem egészen, mit jelent a „nemrég került elő” fordulat, hiszen 1929 óta ott van a helyén a Kézirattárban, ráadásul mutatózva a Levelestár dobozaiban. A számon pedig nem Hekler és Hampel levelezése található, hanem csupán Heklernek Hampelhez írott levelei; Hampel levelei nincsenek itt. A levelekre a címzett általában rávezette, mikor válaszolt. Többnyire pár napon belül. Hekler leveleiből szerencsére kibontakozik az az intenzív kapcsolat, ami a müncheni évek alatt kezdődött, és nyilván Hampel haláláig tartott (az utolsó levél 1909-ben kelt, de Hekler ekkor már Hampel József munkatársa volt a Nemzeti Múzeumban). Hekler leveleinek épp nyitó darabját a Kézirattárban ráadásul rossz helyre sorolták. „Hekler Antal Pulszky Ferenchez” került a palliumra és a mutatóba is: Fond VIII/409. Mivel Pulszky Ferenc (1814–1897) 1905-ben már rég halott volt, a levél nem íródhatott neki. Érdeemes idézni: „Mélyen tisztelt Méltóságos Uram, azért a kegyes, pártfogó jóindulatért, melyet irányomban ösmeretlenül is tanúsított, fogadja mélységes hálámat és köszönetemet. Az ajánlás bizonyos mértékben mindig meg nem érdemelt jele a bizalomnak. De kétszeresen az az ösmeretlennel szemben, aki mögött nem áll egyéb, mint egy becsületes törekvés, s előtte sincs más, mint a kétes jövő a maga bukdácsoló reménységével. – Az előlegezett bizalmat hálás lélekkel köszönöm, s fogadalomnak tekintem, mely beváltásra vár. / S ennek a bizalomnak az értékes eredménye, Furtwänglernek irántam való érdeklődése, mint kötelességre intő harangszó, nap nap után figyelmeztet erre a fogadalomra, melynek beváltására munkakedvem és akaraterőm szövetséget kötöttek. / Még egyszer legmélyebb köszönetet mondva vagyok mély tisztelettel Méltóságos Uramnak alázatos szolgája, dr. Hekler Antal. München, 1904. XII. 12.” A lap tetejére a címzett ráírta: „vál. 1905.9/1.” A Fond VIII/2556 első Hekler-levelének dátuma 1905. január 14. Hekler ebben már Hampel levelére válaszol. Később is többször visszatér leveleiben arra, hogy átadja Furtwängler üdvözlését. Nyilvánvaló, hogy Heklert Hampel ajánlotta Furtwängler figyelmébe. Ismeretlenül, tegyük hozzá, és valaki közbenjárt, hogy Hampel írjon Furtwänglernek. Ennek kiderítése még előttünk áll. Hekler indulása annyira különleges, és egész pályája annyira fontos a magyar művészettörténet-írás egésze szempontjából, hogy elkezdtem külön foglalkozni vele.¹⁴ Most csak röviden sorolok fel néhány adatot és teszek fel egy-két kérdést.

Hekler éjt nappallá téve dolgozott Münchenben (súlyos munkamániás volt), és igyekezett Hampelt minden tudományos újdonságról, így a Glyptothek új szerzeményeiről, a friss kiadványokról tájékoztatni. Furtwängler felfigyelt Heklerre, szobrászati kérdésekkel kapcsolatos feladatokat adott neki, az ezekből született tanulmányok magyar változatait Hampel egymás után közölte az Archaeologiai Értesítőben. Recenziókat is kért tőle. Párizsi tartózkodása alatt beleszeretett a görög vázafestészetbe is, találkozott a Louvre-ban Edmond Pottier-val (aki később a *Corpus Vasorum Antiquorum* sorozatát elindította), és így jelenhetett meg az első vázafestészetéről szóló szakcikk magyarul az Archaeologiai Értesítőben, a *Hephaistos visszatérése (Festett görög harangkratér a Louvre-ban)*. 1906 januárjában nyílt meg Münchenben az a kiállítás, amelyet a magángyűjtemények antik szobraiból rendeztek. Az erről beszámoló levélben feltűnik Paul Arndt neve, akinek hatalmas anyagából csak néhány darab szerepelt. A gyűjtővel (és persze másokkal) jó kapcsolatokat épített ki, és amikor Itáliába utazott 1906 tavaszán, Arndt látta el tanácsokkal, hogyan viselkedjék az olasz gyűjteményekben, ha azt szeretné, hogy hagyják nyugodtan dolgozni.

Hekler még nem fejezte be müncheni tanulmányait, midőn váratlanul meghalt édesapja, és ez anyagilag is megingatta a helyzetét. Koronghy Lippich Elekhez, a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium művészeti osztályának vezetőjéhez fordult, aki intézkedett. Hekler Hampel közbenjárását is kérte. Így került minisztériumi kötelékbe, ahonnan szabadságot és ösztöndíjat kapott, és folytatta tanulmányait. Hosszasan sorolhatnánk az adatokat: Hampel volt, aki támogatta Heklert, majd müncheni doktorálása után odavette a Magyar Nemzeti Múzeumba. Hekler nála habilitált 1911-ben, és kezdett maga is tanítani a budapesti egyetemen. Hogyan neveljünk utánpótlást, meg lehetne tanulni. Hekler be is állt a sorba. 1907-ben Dunapentelén ázott Mahler Edével; ketten szignálták a Hampelnek szóló jelentéseket. De Heklert mindenekelőtt a Szépművészeti Múzeum érdekelte. És gyanítom, hogy a feljebbvalókat is, ezért kerülhetett sor a helycserére. Amidőn Hampel József meghalt (1913), a helyére a Régiségtár élére Varjú Elemért nevezték ki. A tudósként jelentéktelen Wollanka ekkor a Nemzeti Múzeumba került, Hekler pedig átment a Szépművészetibe.

A Heklert idéző Szilágyi János Györgyöt idézem:¹⁵ „A múzeum alapítása utáni első évtized... az antik-gyűjtés szempontjából lényegében teljes meddőségben telt el, s »a rendelkezésre álló plasztikai dotációt kizárólag gipszmásolatok megszerzésére fordították oly időben, amikor még becses eredeti

alkotások megvásárlására is nem egyszer kínálkozott volna kedvező alkalom«. ¹⁶ Szakértelem és kellő ügyszeretet hiányában ezt az alkalmat végleg elszalasztottuk volna, ha nem jön közbe szaktudásával, lelkes odaadásával és magával ragadó akaraterejével az a tudós, akinek görög-római gyűjteményünk megalapítását és mindmáig legjelentősebb anyagának megszerzését köszönhetjük: Hekler Antal.” (...) „Az ő személyes érdeme, hogy 1908-ban sikerült megvásárolnunk Paul Arndt müncheni archeológus 135 darabból álló márványgyűjteményét, amely antik gyűjteményünk alapja és maig legértékesebb része, s amelynek a gyűjtemény nemzetközi hírnevét köszönheti. A gyűjteményt és tulajdonosát Münchenben ismerte meg Hekler...” Magáról az Arndt-gyűjtemény megvásárlásáról Nagy Árpád több, korábban ismeretlen adatot közölt e kötetben az Arndt-archívumból. Az onnét idézett levelek abból az időből származnak, amikor Hekler már nem volt Münchenben.

Nagy Árpád Hekler-portréjából azonban nem ezek az adatok hiányoznak igazán. Mindaz hiányzik belőle, ami nincs kapcsolatban a Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményével. Hekler 1918-ban átvette a művészettörténeti tanszéket (Henszlmann, ill. Pasteiner tanszékét) a budapesti egyetemen (ő volt az utolsó, akit még a király, IV. Károly nevezett ki), és ettől kezdve generációit nevelte fel a magyar művészettörténet-írásnak, Pigler Andortól Balogh Jolánon és Aggházy Márián át Garas Kláráig, hogy csak a Szépművészeti Múzeumon belül maradjak. Kapossy János, Entz Géza vagy kivált Zádor Anna meghatározó alakjai lettek a hazai művészettörténeti oktatásnak, a műemlékvédelemnek, általában a tudományos kutatásnak. Hekler életművének ez a másik fele. Talán van annyira jelentős, mint az antik gyűjtemény megalapozása.

Maradjunk még Heklernél. Már bőven az egyetemen volt, amikor 1928-ban próbálta megszervezni „az antik művészet barátainak társaságát”, hogy pénzt szerezzen a vásárlásokhoz. Fő pártfogónak Esterházy Mária hercegnőt szemelte ki. Ehhez kapcsolódik a 104. lapon a 310. jegyzet. „Arndt-archívum 1928. I. 25. Esterházy Mária hercegnő (1900–1971) alapítványi tervéről más forrást egyelőre nem sikerült találni. Esterházy Alexandra grófnő (1856–1930) Apponyi Sándor özvegye 1929-ben létrehozott egy alapítványt, ám nem a Szépművészeti Múzeum, hanem a Nemzeti Múzeum gyűjteményeinek a fejlesztésére. Alapítólevelét lásd *A Magyar Nemzeti Múzeum Tanácsának Kiadványai*/I, Budapest 1937, 106–110. Ezúton is köszönöm Török László szíves segítségét a magyar arisztokráciát illető kérdések tisztázásában. Apponyi Sándor (1844–1925) huszonnégy tételes athéni és dél-itáliai vázagyűjte-



1. A könyvtárszoba a nagylengyeli Apponyi-kastélyban. Archív fotó

ménye később szintén a gyűjteménybe került (ltsz. 51.14.–51.24.; 51.34–51.90; 51.94–51.95)."

Apponyi Sándor neve a mutató szerint csak itt fordul elő a könyvben. Mint Esterházy Alexandra néhai férje, akinek „vázagyűjteménye szintén a gyűjteménybe került”. Apponyi Sándor az egyik legnagyobb magyar könyvgyűjtője volt a 19–20. századnak. Elsősorban azokat a külföldön megjelent nyomtatványokat gyűjtötte szisztematikusan, amelyek magyar vonatkozásúak, de kimaradtak az RMK III. kötetéből. Értelemszerűen sok közöttük az antik szerzők kiadása is: Juvenalis, Cicero, Apuleius, Claudianus, hogy csak az elejéről, az ősnymtatványok közül idézzek párat. Több ezer tételes könyvtárát saját maga publikálta négy kötetben, német nyelven Münchenben.¹⁷ Mindezt nem idehaza, „bundás” magyarságból kezdte el, hanem – diplomata apja, Apponyi Rudolf mellett évtizedekig Párizsban és Londonban élve – európai példákat és tanácsadókat követve, mindvégig mozgósítva a korszak antikvárius hálózatát.¹⁸ Jelentős magyar történeti témájú metszetgyűjteményt

is összeállított.¹⁹ Nagylengyeli kastélya könyvtártermét historizáló, neoreneszánsz könyvszekrény-sorral bélelte ki speciális gyűjteménye számára, s ezeknek a szekrényeknek a tetején álltak az athéni és campaniai antik vázák. Nem hiszem, hogy véletlenül beszerzett szobadíszek voltak; Apponyi igencsak művelt és koncepciózus ember volt, tudós gyűjtő. Gyűjteményét még életében a Magyar Nemzeti Múzeumnak adományozta, együtt tartandó és elidegeníthetetlen egységként, így került az egész nagylengyeli könyvtár a Nemzeti Múzeum épületében lévő Széchényi Könyvtár egyik különálló termébe, eredeti felállításában. (1–2. kép. Az archív fotók közül az egyik még eredeti helyén, a másik már a Nemzeti Múzeum épületében mutatja a könyvtártermet.²⁰)

Az antik vázák először 1947-ben kerültek a nagyközönség elé, a Szépművészeti Múzeumnak az akkor még a múzeumon kívül található antik tárgyakat bemutató, időszakos kiállításán.²¹ A Széchényi Könyvtártól vették át őket 1951-ben. Apponyi vázáinak zöme azóta az antik állandó kiállításon



2. Az Apponyi-könyvtár a Széchényi Könyvtárban (a Nemzeti Múzeum épületében). Archív fotó

látható, ez legitimálja ottlétüket. Ezt bizonyára maga Apponyi Sándor sem kifogásolná, aki a magyar közgyűjteményeket mindig támogatta. A campaniai vázákat²² és az etruszk hydriát²³ Szilágyi János György publikálta 1981-ben a *Corpus Vasorum Antiquorum* első budapesti kötetében.²⁴ Az athénieket tartalmazó CVA-kötet még nem jelent meg. Az egyetlen vörös alakos etruszk váza festőjét Szilágyi János György „Apponyi festő”-nek nevezte el.²⁵

1995-ben az Országos Széchényi Könyvtár Apponyi Sándor születésének 150. évfordulója alkalmából kiállítást rendezett a gyűjtemény válogatott darabjaiból, és ekkor ötöt bemutattak az ókori vázák közül is.²⁶ A különben gondosan szerkesztett katalógusban még a leltári számukat sem tüntették fel. Számon tartották, de nem tudták őket virtuálisan sem integrálni. A konferencia előadásai közül egyik sem tért ki erre a vázagyűjteményre, amelynek különös vonása – erre Szilágyi János György hívta fel a figyelmet –, hogy tizenkettő athéni, tizenkettő pedig campaniai, ami nem lehet a véletlen műve. Ar-

ról azonban máig semmit nem lehet tudni (ezúttal sem tudtuk meg), hogy Apponyi kitől, mikor, honnan vásárolta a vázáit.

Volt a könyvtárban két kelta urna is (ma is ott vannak), ezek valószínűleg Wosinszky Mór (1854–1907) Tolna megyei ásataiból származtak.²⁷ Wosinszkyt is Apponyi „fedezte fel” és támogatta régészeti tevékenységét; ketten alapították a szekszárdi múzeumot, amelynek épületét (ma Wosinszky Mór Múzeum) egyébként ugyanaz a Schikedanz Albert tervezte (1900), aki épp ekkor a Szépművészeti Múzeumot építette. Az „App. H.” vagy az „App. M.” kezdetű jelzet fogalom a régi magyar kultúra ismerői előtt; Apponyi Sándor nevét ma már legkevésbé az adományozást egyébként becikkelyező 1925. április 7-én kihirdetett törvény őrzi.²⁸ A Szépművészeti Múzeum antik gyűjteményének friss történetében egy lábjegyzetben, a felesége apropóján szerepel.

Esterházy Alexandra (Alexandrine) grófnő 1929-ben nem egyszerűen alapítványt hozott létre „a

Nemzeti Múzeum gyűjteményének fejlesztésére”, hanem a lengyeli kastélyt az összes berendezési tárggyal és a birtokkal együtt a Nemzeti Múzeumnak adományozta.²⁹ Nem volt gyermekük. 1878-ban ment nőül Apponyi Sándorhoz, és teljesen azonosult férje tudományos és közművelődési törekvéseivel. Apja Esterházy Ernő (1823–1904) volt, testvére, Miklós (1858–1895) egy Borghese hercegnőt vett feleségül, és Itáliában élt. Alexandrának lezármazásilag sok köze aligha volt az ugyanebben a jegyzetben emlegetett herceg Esterházy Máriához (1900–1971) – az utolsó herceg, Pál (1901–1989) testvéréhez –,³⁰ mivelhogy a cseklézi grófi ágból származott.³¹ Sokadik unokatestvérei lehettek egymásnak, bár nyilván számon tartották a rokonságot.

A Hekler által tervezett támogató társaság egyike lett volna azoknak a húszas években létrehozott kulturális egyesületeknek, amelyek egy-egy arisztokrata védnöksége alatt működtek. Esterházy Mária hercegnő budapesti szalonjában például a *Budavári Tudományos Társaság* tartott előadásokat. A Társaság 1921. április 18-án alakult meg a hercegnő védnöksége alatt, Vojnovich Géza, Hekler Antal, Császár Elemér, Domanovszky Sándor, Melich János, Korniss Gyula, Pauler Ákos és más tudósok részvételével.³² Tudományos könyveket is kiadtak. Ez az egyesület jelentette meg például Pigler Andor vagy Kapossy János forrásfeltáró kismonográfiáit,³³ vagy Balogh Jolán egyik korai főművét, amelyben milánói levéltári kutatásait összegezte.³⁴ A művészettörténeti kiadványok mögött persze Hekler állt, de úgy látszik, hogy az egész sorozatnak a gondját viselte.

Nem Apponyi Sándor az egyetlen, akinek csak lábjegyzetben jutott hely ebben a gyűjteménytörténetben. Haan Antal sem járt jobban. Ezúttal Wesselényi Polyxénia – hosszasan idézett – itáliai útirajza adta az apropót. Idézem a 23. lap 36. jegyzetét: „... Ezen a ponton kell utalni arra, hogy a kiegyezés előtt számos múzeum vásárolt vagy kapott ajándékba *extra Hungariam* műtárgyakat. Példaként említették meg Haán Antal festő (1827–1888) Itáliában összeállított vázagyűjteménye, amelyet 1860-ban eladott a gyulai múzeumnak. Később ezek a tárgyak is a Gyűjteménybe kerültek (pl. lásd alább, 51. kép). A Haán-gyűjteményről lásd J. Gy. Szilágyi: »Ein wiedergefundenes Vasenfragment«, *Acta Antiqua* 1 (1951–2), 113–119.”

Ha valaki nem rest, és előrelapoz az 51. képhez, akkor láthatja, hogy az az Andokidés-festő kylixét (annak részletét) ábrázolja, amely a gyűjtemény kevés világhírű darabjainak egyike.³⁵ Ha belenézünk a *Corpus Vasorum Antiquorum* megjelent első budapesti kötetébe, ott huszonhat darabot találunk a Haan-gyűjteményből, ami a kötetben feldolgozott százhárom műnek durván az egynegyede.³⁶

Ki lehetett ez a Haan Antal, ötlik fel rögtön a lelkesült olvasóban a kérdés, már csak a kylix miatt is. Apja híres evangélikus lelkész, testvére Haan Lajos (1818–1891) lelkész és történész, a Tudományos Akadémia tagja,³⁷ ő maga festő, aki élete jelentős részét Itáliában töltötte, végül Capri szigetén halt meg. Itáliában gyűjtött antik tárgyait 1873-ban (nem 1860-ban) eladta az akkor (és nem a kiegyezés előtt) alakulóban lévő Békésvármegyei Múzeumnak.³⁸ Haan Antal gyűjteménye a kinyomtatott összesítés szerint 269 művet tartalmazott, „etruszk”, „római” és „egyiptomi” műveket (nem csak vázákat).³⁹ A múzeumot szervező helyi régészeti bizottság – a vételár ezer forint volt – felkérte Ipolyi Arnoldot és Rómer Flórist, hogy nyilatkozzanak az értéke felől. „A két tudós kedvező véleménye oly hatalmas támogatója lett a régészeti bizottság jelentésének, hogy a vármegye 1874. február 9. közgyűlése a nevezett gyűjtemény megvételét és a megyei múzeum felállítását nagy lelkesedéssel kimondta.” Ezt követően mások is felajánlották kisebb gyűjteményeiket; a megyeháza udvarán álló „fonóházat” rendezték be múzeumnak, amelynek felállításában Haan Antal is részt vett.⁴⁰ Ez az antik tárgyakból álló gyűjtemény lett az alapja a Békésvármegyei Múzeumnak. A jelentésre felkért Ipolyi Arnold és Rómer Flóris jól ismert szereplői a hazai régészetnek és művészettörténetnek a 19. század második felében; Rómernél jobban senki sem ismerte a római provinciális emlékeket.

Nem értem egyébként – visszatérve még a 23. lapra –, hogy miért kellett arról a Wesselényi Polixénáról egy oldalt írni a főszövegben, akinek semmije nincs a gyűjteményben. Nagy Árpád itt a korabeli magyar műveltségi viszonyokat illusztrálja a remek idézettel. „Kivált nekünk, magyaroknak, feltűnőleg kevés ízlésünk és szeretetünk van a szép művek iránt. (...) Hány elegáns és magát legneveltebbnek képzelő társaságban árulja magát el néha ezen tárgyak iránt oly bosszantó s még nevetséges merő tudatlanság is, mely a tudományokat üldöző, könyvtárgyújtogató Omar ajkaira való volna!” Az idézet előtt Nagy Árpád arról értekezik, milyen kevesen voltak Magyarországon, akik kiigazodtak az ókori művészet alkotásai között. Wesselényi Polyxéna tényleg közéjük tartozott, a társadalmi látélet pontos – 1842-ben. Ha azután felütjük az eredeti kötetet,⁴¹ akkor azt látjuk, hogy az antik művek között Canova, Raffaello, Michelangelo neve is feltűnik éppen ezen a lapon, és az útleírás egyébként is teli van a reneszánsz alkotásainak eufórikus dicséretével; két lappal korábban arról olvashatunk, hogy Raffaello *Transfiguratio*jának megpillantása Polyxéna egyik legmegrázóbb római élménye volt.⁴² A magyarul is tudó, poliglott Mezzofanti bíboros Mátyás

király *Breviarium Romanum*át is megmutatta neki.⁴³ Szóval, az útleírásban is csak az egyik rész az antik, a többi között.

Sajnos nemcsak azokkal a lábjegyzetekkel lehet jellemezni a kötetet, amelyekben a gyűjtemény történetének igen fontos figurái rejtőznek, hanem azokkal is, amelyek hiányoznak. Itt van mindjárt Ráth György (1828–1905), hogy ismét egy nagy magyar bibliofilt és műgyűjtőt vegyünk elő. A 19. század második felének nagy magyar műgyűjtője ő, aki mellesleg az Iparművészeti Múzeum szervezésében, alapításában is jelentős szerepet játszott. Mindenét az államra hagyta, és gyűjteményét végakarátának megfelelően együtt tartották – 1950-ig, amikor szétosztották az illetékes gyűjtőkörű múzeumok között. Csak a könyvtárát őrizték meg eredeti rendjében máig a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárában.⁴⁴ Gyűjtött ókori tárgyakat is, és Fejérváry Gábor gyűjteményéből több szálon kerültek hozzá műtárgyak, bronzszobrok, gemmák, vázák, amelyek végül mind a Szépművészeti Múzeumba jutottak. Ráth Pulszky Ferencsel szoros gyűjtőkapcsolatban állt, de nem tudható pontosan, milyen egyezségek, bonyolult tranzakciók révén jutottak birtokába a műtárgyak. Imhotep szobrocskája, amely eredetileg a Fejérváry-gyűjtemény legértékesebb kisbronz volt, szintén Ráth kollekción át, vagyis a Ráth Múzeumból vándorolt végül jelenlegi helyére.⁴⁵

Schwaiger Imre (1865–1940) nevével is csak Szilágyi János György ötvenéves áttekintő cikkében találkozunk, Nagy Árpád őt sem tartotta érdemesnek arra, hogy beemelje a történetbe. Pedig személyének új irodalma is van, Kelényi Béla ismertette részletesen életútját és életművét 1998-ban.⁴⁶ A szegedi születésű Schwaiger műkereskedő lett, aki Londonban és Delhiben működött, s főképp indiai műtárgyakkal foglalkozott, azok nagyra becsült szakértőjeként tartották számon. (A Victoria & Albert Museum is sok műkincset – ajándékokat is – köszönhet neki.) Felvinczy Takács Zoltán őt tekintette Hopp Ferenc után a Hopp Múzeum második alapítójának, olyan nagyszámú adományt juttatott az akkor még a Szépművészeti Múzeum szervezetében működő múzeumnak, éveken át, összesen több száz darabot. A legszebb gandhári szobrok – ezek III–IV. századiak – az ő révén kerültek Budapestre. 1939-ben, amikor visszavonult, felszámolta londoni üzletét és ismét hatalmas adományt tett a múzeumnak. A 140 tételben ezúttal ókori görög vázák is voltak, így például egy attikai vörös alakos peliké.⁴⁷

Sorolhatnám, de nem folytatom tovább, végül is nem az én dolgom Nagy Árpád helyett tovább – vagy inkább újra – írni az Antik Gyűjtemény történetét. Csak azt szeretném megismételni, hogy

a hiányzók vagy a lábjegyzetek hátsó traktusába süllyesztett gyűjtők, mecénások mind ott voltak az 1956-ban megjelent gyűjteménytörténet főszövegében. És ki mindenki még.

Többször elhangzik, mentegetőzéseként, hogy a magyarországi antikgyűjtés története feldolgozatlan. Olykor az is, hogy nem volt antik gyűjtés Magyarországon. Mindkettő állítás igaz, csak éppen a kiindulópont téves. Már a sokat citált Fejérváry-gyűjtemény sem csupán antik műtárgyakat őrzött. Hadd idézzem az eperjesi ház leírását Pulszky Ferenc önéletrajzából: „Az ablakokra német üvegfestéseket akasztott a XVI. és XVII. századból, gyönyörű jávorfa szekrényekben állította fel görög, római és középkori műemlékeit...”⁴⁸ Középkori faragványai és antikizáló, reneszánsz kisbronzai is voltak.⁴⁹ A *Fejérváry–Mayer-kódex* példázza, hogy nem antik tárgyai voltak a legértékesebbek, hanem például az a közép-amerikai kódex, amelyik kevesedmagával képvisel egy egész – a 16. században módszeresen elpusztított – műfajt.⁵⁰ (Ezt Pulszky Ferenc már 1855-ben eladta.) Voltak szép számmal távol-keleti műtárgyai is.⁵¹ Kiragadható-e egyetlen szál egy gyűjteményből, ez még akkor is kétséges, ha épp az volt a specialitása. Magyarországon komoly műgyűjtemények jöttek létre a 19. században, amelyekben olykor volt antik műtárgy, olykor meg nem. Gyakrabban nem, vagy csak kevés.

Nagy Árpád kötete azt a szemléletet képviseli, hogy a gyűjtemény önálló, mintegy absztrakt entitás, ami oda bekerül, tulajdonképpen hazaérkezik; mindaz, ami odáig történt vele, kihagyható gyűjtéstörténeti érdekesség; a lényeg, hogy a mű elfoglalta helyét a külön bejáratú univerzumban. Csakhogy az Antik Gyűjtemény hatalmas, több ezer tételes gyarapodását 1947 és 1953 között épp az tette lehetővé, hogy volt *honnét* átvennie a műtárgyakat a Szépművészeti Múzeumnak. Az országhatáron *belül* volt annyi *extra Hungariam* antik műtárgy – elsősorban az országos és vidéki múzeumokban, közgyűjteményekben, de magánosoknál is –, hogy a Hekler lefektette alapokra rá lehetett építeni egy egész gyűjteményt. A rendszerváltásig, vagyis a Rákosi-korszaktól kezdve négy évtizeden át nem is volt nagyon lehetőség másra, mint a hazai magángyűjtemények darabjainak megvásárlására. Ennek a háttérnek az elemző feltárására lett volna szükség visszamenőleg is. Nem a hazai „antikgyűjtés” története hiányzik, hanem a magyarországi műgyűjtés története nincs megírva. Izgalmas intellektuális feladvány: mit képviseltek a 19–20. századi magyar társadalom eleváltabb rétegeiben az antik műtárgyak, volt-e különleges szerepük? Ehhez azonban nem elég csupán az egyetemes ókortudományt behatóan ismerni, hanem a régi magyar művelődés

történetét sem ártana, legalább nagy vonalakban. Ha már egyszer a Szépművészeti Múzeum éppen Magyarországon jött létre.

Szilágyi János György mutatott példát erre a szofisztikált, körkörös megközelítésre is. Nemcsak a *Liber Antiquitatis* körül forgó évtizedes kutatásokra,⁵² és nemcsak a *Pelasg ősök*re gondolok, amely mintaszerűen feldolgozta az itáliai magyar légiónerói ásatásának anyagát,⁵³ hanem arra is, hogy az Antik kiállítás legutolsó verziójában, körben a falakon megjelentek a „gyűjtemény elhunyt mecénásainak, gyarapítóinak, tudományos gondozóinak” kisméretű portréi.⁵⁴ Bármennyire csábító is a gondolat, a történelem nem velünk kezdődik, és nem mi vagyunk az idők beteljesítői sem. Nagy Árpád hosszan próbálja elénk búvólni Kerényi Károly antikvitásképét, de annak mintha csak az egyik felét látná élesen. Kerényi és tanítványai a magyart és az egyetemest egyaránt fontosnak tartották. Aki e történet magyar oldalát negligálja, az ugyanúgy téved, ugyanolyan provinciálisan gondolkodik, mint az, aki csak a magyart tartja fontosnak.

Vessünk végezetül még egy pillantást a kötet külső megjelenésére. Bárd Johanna a könyv tervezője, akinek nem egy katalógusát volt szerencsénk korábban megismerni és becsülni. Ezért keltett meglepetést e kötet tipográfiája, amely e sorok íróját arról győzte meg, hogy a tervezőnek nincs affinitása az ókori művészethez. A külső borítótábla – rusztikus, „trendi”, vastag karton – a sorozat sajátja, a kínosan pink színű metszés nemkülönben. Az igazi meglepetés a táblát felcsapva vár az olvasóra: mintha a Csillagok háborújába csöppentünk volna, szemta-

núi lehetünk egyetlen, kimerevített pillanatban a szikrázó fénykardok összecsapásának. Ha ezen szerencsésen átlendülünk, a helyzet normalizálódik, a szennycímlaptól kezdve ez is olyan, mint bármely más könyv. Tipográfiai bajok azonban – egy részüket már láttuk – itt is vannak. A jegyzetek ide-oda ugrálnak: hol a lap alján, hol a szélén, hol a szemközti oldalon sorakoznak; az igényes, a műtárgyakat korrektül – rendőrségi fényképszerűen – bemutató illusztrációk kicsiny méretűek, kivált a pazarlóan széles, üres margóhoz képest. Ezzel szemben a kötetben végigvonul egy egész- vagy duplaoldalas fotókat tartalmazó, a szöveghez semmi módon nem kapcsolódó képsor, zömmel az antik gyűjtemény szobrainak – márványoknak, terrakottáknak, bronzoknak – dramatizált sorozata. Gáti György fényképfelvételei kommentárok azokhoz az ókori művekhez, amelyek ebben a gyűjteményben találhatóak. Ez művészi interpretáció; a kritikus legfeljebb a kvalitást kérhetné rajta számon. Egy gyűjteménytörténeti kötetben azonban ilyen sorozatot illeszteni műfajtévesztés. A múzeumtörténettől tudományos objektivitás várható el, nincs szükség szubjektív vizuális értelmezésre. A választás szándékos; a nyitókép a képjegyzék szerint Gáti önálló kompozíciója, középpontjában egy vésett antik kristálygolyóval. Bajelhárítóként került ide? A szerző, a kiadó, ne adj’ isten a tipográfus nem bízott a műfaj sikerében? Egy gyűjteménytörténet ritkán válik bestsellerré, a múzeumnak mégis kötelessége kiadni. Úgy hírlík, megjelentetik angolul is. Nem ártana előtte átdolgozni.

Mikó Árpád

JEGYZETEK

1 Szilágyi János György: Az Antik Osztály. In: A Szépművészeti Múzeum 1906–1956. Szerk. Pogány Ö. Gábor – Bacher Béla. Budapest 1956, 60–86.

2 Radványi Orsolya: Térey Gábor 1864–1927. Egy konzervatív újtó a Szépművészeti Múzeumban. Budapest 2006.

3 Tóth Ferenc: Donátorok és képtárépítők. A Szépművészeti Múzeum modern külföldi gyűjteményének kialakulása. Budapest 2012.

4 Nagy Árpád Miklós: *Classica Hungarica* (I–II). A Szépművészeti Múzeum Antik Gyűjteményének története a kezdetektől 1929-ig. Holmi XIX. 2007, 469–485, 617–637.

5 I. m. 473.

6 Szentesi Edit: Szobrászattörténeti másolatgyűjtemények a Magyar Nemzeti Múzeumban a 19. század utolsó harmadában, I. Pulszky Ferenc görög szobrászattörténeti másolatgyűjteménye. Művészettörténeti Értesítő LV. 2006, 1–94.

7 Oroszlán Zoltán: Az Országos Magyar Szépművészeti Múzeum antik terrakotta gyűjteményének katalógusa. Budapest 1930.

8 Antik kiállítás. Vezető. Írták és a kiállítást rendezték Oroszlán Zoltán és Dobrovits Aladár. [Az előszót Genthon István írta.] Budapest 1947.

9 Ennek anyagából – kiegészítve a Szépművészeti, az Iparművészeti Múzeum és magánosok gyűjteményéből – rendeztek kiállítást a székesfehérvári István Király Múzeumban: *Art Antique / Antik művészet*. A kiállítást rendezte és vezetőt írta Szilágyi János György. Székesfehérvár 1975. Egy évvel korábban Budapesten: *Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más hazai gyűjteményekből*. A kiállítást rendezte és vezetőt írta Szilágyi János György. Budapest 1974. Az anyag tudományos feldolgozása a Szépművészeti Múzeum Bulletin-jében jelent meg, folytatásokban: Szilágyi János György – Szabó Miklós: *Art antique au Musée Déri de Debrecen et dans*

- d'autres collections hongroises / Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más magyar gyűjteményekből. In: Bulletin du Musée Hongrois des Beaux-Arts, 46–47. Budapest 1976, 3–85, 143–180; *Barkóczy László – Castiglione László – Szabó Miklós – Szentlélek Tihamér – Szilágyi János György*: Art antique au Musée Déri de Debrecen et dans d'autres collections hongroises / Antik művészet a debreceni Déri Múzeum és más magyar gyűjteményekből. In: uo. 48–49. Budapest 1977, 5–46, 179–200; *Castiglione László – Szentlélek Tihamér – Szilágyi János György*: Art antique au Musée Déri de Debrecen et dans d'autres collections hongroises / Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más magyar gyűjteményekből. In: uo. 50. Budapest 1978, 3–34, 135–151; *Török László*: Art antique au Musée Déri de Debrecen et dans d'autres collections hongroises / Antik művészet a debreceni Déri Múzeumból és más magyar gyűjteményekből. In: uo. 51. Budapest 1978, 3–39, 169–183.
- 10 *Radványi* i. m. (2. j.) 13. kép.
- 11 *Galavics Géza*: az oszlopos körtemplom és az angolkert – az antikvitás vágyképe és aktualitása. Kerttörténet és művészettörténet. Művészettörténeti Értesítő LXII. 2013, 273–294.
- 12 *Nagy Árpád*: Pont – ellenpont. Hekler Antal, a klaszika archeológus. In: „Emberek, és nem frakkok”. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai. Tudománytörténeti esszégyűjtemény. I–III. Enigma, 47. sz., 161–173.
- 13 *Nagy* i. m. (4. j.) 479–480, 620–626.
- 14 E készülő, nagyobb tanulmány függelékében Hekler müncheni éveiből származó valamennyi levelét is szeretném kiadni.
- 15 *Szilágyi* i. m. (1. j.) 62–63.
- 16 Sz. J. Gy. jegyzete: *Hekler Antal*: Az antik gipszgyűjtemény rendezése. In: Országos Szépművészeti Múzeum Évkönyve III. 1921–1923, 102.
- 17 *Alexander Apponyi*: Hungarica. Ungarn betreffende im Auslande gedruckte Bücher und Flugschriften. I–II. München 1903; *Alexander Apponyi*: Hungarica. Ungarn betreffende im Auslande gedruckte Bücher und Flugschriften. III–IV. München 1925–1927. Az OSZK néhány éve újra kiadta mind a négy kötetet, kiegészítve egy ötödikkal, mert a gyűjteményt később is – már a könyvtárban – folytatták, kiegészítették.
- 18 *Soltész Erzsébet*: Apponyi Sándor Hungarica-gyűjteménye és katalógusa. In: Magyarország és Európa az Apponyi-gyűjtemény tükrében. Emlékkülés és kiállítás Apponyi Sándor születésének 150. évfordulója alkalmából. Szerk. W. Salgó Ágnes. Budapest 1995, 17–23.
- 19 *Cennerné Wilhelmb Gizella*: Gróf Apponyi Sándor és a magyar történeti képes forrásanyag. In: Magyarország és Európa az Apponyi-gyűjtemény tükrében... i. m. (18. j.) 25–36.
- 20 A képeket Farkas Gábor Farkasnak, a Régi Nyomatványok Tára vezetőjének köszönöm.
- 21 Antik kiállítás. Vezető. Írták és rendezték: *Dobrovits Aladár – Oroszlán Zoltán*. Budapest 1947.
- 22 *János György Szilágyi*: Corpus Vasorum Antiquorum. Hongrie, Budapest, Musée des Beaux Arts. Fascicule 1. Bonn–Budapest 1981, 51.34 (24/1–3); 51.37 (24/4–6); 51.38 (27/1–3); 51.41 (32/1–2); 51.42 (33/1–2); 51.90 (34/1–2); 51.39 (38/1–4); 51.89 (40/1–3); 51.35 (41/1–4); 51.36 (43/1–3); 51.40 (45/1–4)
- 23 *Szilágyi* i. m. (22. j.) 51.23 (21/1–4, 22/1)
- 24 *Szilágyi* i. m. (22. j.)
- 25 *Szilágyi* i. m. (22. j.) 61 (21/1–4) hivatkozik a Majewski-émlékkönyvben, 1973-ban megjelent cikkére.
- 26 Magyarország és Európa az Apponyi-gyűjtemény tükrében... (18. j.) 114. (76–80. sz.)
- 27 *Szabó Géza*: Gróf Apponyi Sándor és Wosinszky Mór székszárdi múzeumalapítása. In: Magyarország és Európa az Apponyi-gyűjtemény tükrében... i. m. (18. j.) 86–88.
- 28 *Hóman Bálint*: Apponyi Sándor; *Uő*: Gróf Apponyi Sándor ravatalánál; *Uő*: Gróf Apponyi Sándor Magyar Könyvtára. Mindhárom írás újra közölve: *Hóman Bálint*: Történetírás és forráskritika. I–II. Máriabesnyő–Gödöllő 2003, II., 333–345.
- 29 *W. Salgó Ágnes*: Bevezetés. In: Magyarország és Európa az Apponyi-gyűjtemény tükrében... i. m. (18. j.) 7.
- 30 *Gudenus János József*: A magyarországi főnemesség XX. századi genealógiája, I. Budapest 1990, 357.
- 31 *Gudenus* i. m. (30. j.) 366.
- 32 *Kollarits Krisztina*: A régi ház és a lerombolt ház. Tormay Cécile kísérlete a konzervatív értékek védelmére. PhD-dolgozat. Budapest, ELTE, 2008, 28. jegyzet. (A dolgozat részletének pdf-verzióját használtam.)
- 33 *Pigler Andor*: Olasz freskóciklus a Szépművészeti Múzeumban. Budapest 1921; *Uő*: A pápai plébánia-templom és mennyezetképei. Budapest 1922; *Uő*: A győri Szent Ignác-templom és mennyezetképei. Budapest 1923; *Kaposy János*: A szombathelyi székesegyház és mennyezetképei. Budapest 1922; *Uő*: F. A. Hillebrandt, 1719–1797. Vázlat. Budapest 1924.
- 34 *Balogh Jolán*: Adatok Milano és Magyarország kulturális kapcsolatainak történetéhez. Contributi alla storia delle relazioni d'arte e di cultura tra Milano e l'Ungheria. Budapest 1928.
- 35 *Szilágyi János György*: Az Andokidés-festő kylix. In: *Uő*: A tenger fölött. Írások ókori görög és itáliai kultúrákról. Budapest 2011, 74–89.
- 36 *Szilágyi* i. m. (22. j.) 50.905 (2/4); 50.729 (2/5); 51.229 (2/6); 50.314 (2/7); 51.228 (4/5–6); 50.728 (4/8); 50.312 (5/1); 50.313 (5/2); 50.311 (5/5); 50.910 (6/2); 50.786 (9/6); 50.322 (10/1–7); 51.27 (11/4, 6 et 10); 50.614 (12/1); 50.906 (12/3); 50.626 (12/9); 50.787 (12/10); 50.321 (13/1 et 3); 51.92 (14/1–3); 51.135 (18/1–4); 50.908 (18/1–3, 20/1–2); 51.26 (18/4–6, 20/3–4); 50.315 (23/3); 50.316 (23/4); 50.320 (23/6); 50.615 (52/1–4).
- 37 *Szinyei József*: Magyar írók élete és munkái, IV. Budapest 1896, 199–204; *Katona Csaba*: „A templomba járó öregeket faggattam [...] a régi Csabáról. Haan Lajos mint ember és történész. In: A múlt felfedezői. Epizódok és arcélek a Magyar Történelmi Társulat és a Békésmegyei Régészeti és Múvelődéstörténeti Társulat múltjából. Szerk. *Erdélyi Ádám – Katona Csaba*. Gyula 2011, 16–34. Számon tartja a szlovák tudományosság is: Slovenský biografický slovník II., Martin 1987, 253.
- 38 *Szilágyi Miklós*: Domonkos János és a „Békésvármegei Múzeum” története. In: A Békés Megyei Múzeumok Közleményei XVI. 1996, 402.
- 39 *Mogyoróssy János*: Igazgatói jelentés. A békésmegyei múzeumban található tárgyak. In: A Békésmegyei Régészeti és Múvelődéstörténeti Társulat Évkönyve I. 1874/75. Gyula 1875, 178–179. L. még: Képes kalauz a Békésmegyei

Múzeum érem- és régiségtárában elhelyezett tárgyak ismertetéséhez. Fametszvényekkel. Szerk. Id. Mogyoróssy János. B.-Gyula 1885, 17–22. Az V–VIII. tárlók tartalmazták a Haan-gyűjtemény műtárgyait; az Andokidés festő kylixét a VIII. tárlóban a 25. számon írták le.

40 *Zsilinszky Mihály*: A békésmegyei régész- és művelődéstörténeti társulat keletkezése. In: A Békésmegyei Régészeti és Művelődéstörténeti Társulat Évkönyve I. 1874/75. Gyula 1875, 3–5. – Haan Antal gyűjteményének történetével újabban Szilágyi János György és Szentesi Edit foglalkozik, eredményeik közlése hamarosan várható.

41 *Wesselényi Polixéna*: Olaszthoni és schweizi utazás, 1842. S. a. r. Győri János – Jékely Zoltán. Budapest 1981. – A Nagy Árpád idézte részben van három pont, zárójelbe fogva, amivel hosszabb kihagyást szoktunk jelölni. Az általa citált 1981-es kiadásban azonban a szöveg itt folyamatos. A *Holmban* megjelent változatban is ott e három pont, még zárójel nélkül. A könyv első kiadásában (Olaszthoni és schweizi utazás. I. kötet. Írta *Paget Jánosné Wesselényi Polyxéna*. Kolozsvárt MDCCCXLII) a 93. lapon sincs semmiféle többlet. Vagyis ez a három pont itt teljesen felesleges.

42 *Wesselényi* i. m. (41. j.) (1981) 71–72.

43 *Wesselényi* i. m. (41. j.) (1981) 137.

44 *Horváth Hilda*: Ráth György és gyűjteménye. Új Művészet III. 1992/6, 6–11; *Horváth Hilda*: Pulszky Ferenc és az iparművészeti mozgalmak. In: Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére. Szerk. Marosi Ernő et al. Budapest 1997, 72–73; *Horváth Hilda*: Az Iparművészeti Múzeum múgyűjteményének története – vázlat. In: Az idő sodrában. Az Iparművészeti Múzeum gyűjteményeinek története. Szerk. Pataki Judit. Budapest 2006, 47–51. Az Akadémiai Könyvtárban a könyvek külön jelzeten vannak (Ráth).

45 *Török László*: Egy ókori egyiptomi bölcs utazásai. In: Pulszky Ferenc (1814–1897) emlékére. Szerk. Marosi Ernő et al. Budapest 1997, 37–43.

46 *Kelényi Béla*: Schwaiger Imre, a connaisseur. Egy családregegy fejezete a Hopp Ferenc Kelet-Ázsiai Művészeti Múzeum történetéből. Művészettörténeti Értesítő XLVII. 1998, 53–65.

47 *Kelényi* i. m. (46. j.) 16. kép

48 *Pulszky Ferenc*: Életem és korom. I–II. S. a. r. Oltványi Ambrus. Budapest 1958, I., 115.

49 *Boánár Szilvia*: Antikizáló reneszánsz kisbronzok. In: Antiquitas Hungarica. Tanulmányok a Fejérváry–Pulszky-gyűjtemény és a Liber Antiquitatis történetéről. Szerk. Szentesi Edit – Szilágyi János György. Budapest 2005, 223–240.

50 A *Viczay-gyűjteményből* került Fejérváryhoz: *Szentesi Edit*: *Viczay*. In: Magyar Művelődéstörténeti lexikon, XII. Főszerk. Kőszeghy Péter, szerk. Tamás Zsuzsanna. Budapest 2011, 430. L. még: *Gyarmati János*: A gyűjtemény két amerikai tárgya. In: Antiquitas Hungarica... (49. j.) 241–29. Facsimile kiadása az OSZK-ban: Codex Fejérváry–Mayer 12014 M City of Liverpool Museums. Introduction C. A. Burland. Graz 1971.

51 *Bincsik Mónika*: Keleti tárgyak. In: Antiquitas Hungarica... (49. j.) 251–272.

52 Részletesen: Antiquitas Hungarica... (49. j.)

53 *Szilágyi János György*: Pelasg ősök nyomában. Magyar ásatás az Appenineken 1861-ben. Budapest 2002.

54 *Szilágyi János György*: Antik művészet. Vezető az Antik Gyűjtemény állandó kiállításához. Budapest 2002, 6. L. még: *Török László*: A művészettörténész írótablája. Szilágyi János Györggyel az Antik Kiállításon. BUKSZ XII. 2000, 377–378.

A MAGYAR MŰVÉSZET A 19. SZÁZADBAN. ÉPÍTÉSZET ÉS IPARMŰVÉSZET. SZERK. SISA JÓZSEF.

BUDAPEST, MTA BTK – OSIRIS KIADÓ, 2013. 735 LAP, 223 + 164 + 380 KÉP

Megjelent a magyarországi művészet történetét bemutató, új művészettörténeti kézikönyv-sorozat első kötete, amely Magyarország 19. századi építészetét és iparművészetét tárgyalja.¹ A vaskos, több mint hétszáz oldalas mű az MTA BTK Művészettörténeti Intézetének hosszú idők óta – azt gondolom – legjelentősebb produkciója. Jól tudjuk, hogy a művészettörténet a maga tárgyát folyamatában vizsgálja, és ez áll a művészettörténeti kutatások eredményeit összefoglaló művekre is. Ebben az értelemben a kötet folytatása valaminek és kezdete valami újnak. Folytatása annak a kézikönyv-sorozatnak, amelynek kiadása a hetvenes évek második felében kezdődött el, s amelynek tervezésében, el-

indításában mint ifjú ember magam is részt vettem. Vannak itt a teremben többen is rajtam kívül, akik ennek a folyamatnak szintén részesei voltak – a sorozat sikereinek és a félbemaradásának is. Úgy vélem, hogy e kötet és a sorozat újraindítása számára mind a kettő tanulsággal szolgál.

Több mint három évtizedes múltja van ugyanis a magyar művészettörténeti kézikönyv-sorozat kiadásának. A hetvenes évek második felében a tudomány részéről nagy elvárás volt a kézikönyvek készítése. Akkoriban a legkülönbözőbb tudományokban valóságos „kézikönyv-boom”-ról beszélhettünk. Ez elől a feladat elől a művészettörténet, okkal, nem térhetett ki, annál is inkább, mert ellenében az irodalomtudománnyal vagy a történet-tudománnyal – amelyek művelői, az irodalomtörténészek és a történészek generációi a Toldy-féle irodalomtörténettől vagy a Szalay László-féle ma-

¹ A 2013. november 25-én, a Magyar Tudományos Akadémia palotájában rendezett könyvbemutatón elhangzott szöveg szerkesztett és jelentősen kibővített változata.

gyar történettől számítva kézikönyvek egész sorát hozták létre – a művészettörténet ilyen nem tudott felmutatni. Az 1956-ban megjelent – és 1973-ig még négy kiadást megért – „kétkötetes” ezt a szerepet már nem tudta betölteni. Még nagyobb volt tehát az elvárás, hogy induljon el a művészettörténeti kézikönyv-sorozat. A munkát az akkor nemrég alakult Művészettörténeti Kutatócsoport vállalta, de mögötte állt tulajdonképpen az egész szakma. Nyolc kötetesre tervezték a sorozatot, úgy, hogy mindegyik kötet páros kötet legyen, egyik a szövegkötet (amelyet egyébként gazdagon illusztráltak), a másik az önálló képkötet. Elkezdődtek a periodizációs viták arról, hogy hol húzódnak a magyar művészet történetében a korszakhatárok (amelyek a kötetek időhatárait is kiadták), milyen legyen a művészettörténeti jelenségek, folyamatok bemutatásának a metodikája, a kötetek belső tagolása vagy éppen a szöveg és a képanyag viszonya. Olyan kérdések tehát, amelyek elől az új kézikönyv-sorozat szerkesztői, szerzői, tervezői sem térhetnek ki.

Németh Lajos volt ennek a munkának a *spiritus rectora*. Erős elméleti tájékozottsággal rendelkezett, s mellette igen alapos anyagismerettel is. Meghatározó szerepe volt annak a konszenzusnak a kialakításában, hogy a kötetek szerkezetét és a tárgyalás módját a művészettörténet és a művészetszociológia kettős nézőpontja határozza meg. Ez azt jelentette, hogy mindegyik kötetnek lett egy művészetszociológiai része, amely a tárgyalt korszak társadalmával, a művészet számára lehetséges szervezeti keretekkel, a művészek és mesterek képzésével, a megbízók és a közönség igényeivel stb. foglalkozott, utána pedig a műveknek, a mestereknek a bemutatása következett.

Erősen kettéosztott struktúra alakult ki tehát, s mi ebben a kettéosztottságban, a kétféle fókuszálásban találtuk meg azt a közelítésmódot, amely lehetővé tette a művészettörténet bemutatását úgy, hogy kapcsolódjon a többi tudományhoz. Három kötet jelent meg ebben a szerkezetben. Az első (1981-ben) a 19. század legvégétől az 1890-től az 1919-ig terjedő időszakot tekintette át Németh Lajos szerkesztésében, ezt folytatta az időben a két világháború közötti időszakot bemutató korrekt kötet, amelyet Kontha Sándor szerkesztett, végül 1987-ben jelent meg a Marosi Ernő szerkesztésében és vezetésével kiadott harmadik, a középkori kötet, a kézikönyv-sorozatnak a legimpozánsabb és leggazdagabb tartalmú darabja.

Ez a sorozat azonban megszakadt, s 1987 után már nem jelent meg újabb kötet. Meghatározó változások történtek a politikában, a tudományhoz való viszonyban, a kultúra finanszírozásában, de valamennyire még a művészettörténet művelésében,

illetve a közönséggel való találkozás formájában is. Európában a 70-es, s még inkább a 80-as évektől egyre több nagyszabású tematikus múzeumi kiállítás készült, amelyekben tudományos alapvetéssel egy korszakot, egy művészeti, kulturális, történeti jelenséget, vagy egy-egy művészt, művészcsoportosulást mutattak be. Közönségszerű módon prezentálva, s hozzá méretes katalógusokban komoly, tudományos igényű tanulmányokkal és műtárgyelemzésekkel. Ha sorra vesszük a 11–12. századi témáktól egészen az emlékezetes bécsi, annak idején a reveláció erejével ható, s Pestről külön buszokkal látogatott *Traum und Wirklichkeit* (Álom és valóság) kiállításon át a század elején rendezett kiállításokig, jól látszik, hogy ezeken a kiállításokon a figyelem a művészettörténet egészére kiterjedt, s a tudományossággal is és a közönséggel is valami új, másfajta kapcsolat teremtődött meg. Magyarországon a Művészettörténeti Intézet volt az első – dicséretére legyen mondva –, amelyik ráértett erre a folyamatra. Noha akadémiai intézet volt s nem múzeum, elsőként vállalt föl ilyen típusú kiállításokat. Ilyen volt például az Árpád-kori kőfaragványokat bemutató kiállítás és katalógusa (1978) Székesfehérváron az István Király Múzeumban, és ilyen a felvilágosodás időszakát, majd az utána következő korszakot átfogó kiállítás Budapesten, a Magyar Nemzeti Galériában (1980, 1981). Az Intézet tehát egyfelől vállalta, hogy kézikönyv-sorozatot készít, másrészt vállalta, hogy a múzeumok révén bekapcsolódik az európai művészettörténet-írásnak abba a gyakorlatába, amelyik a művészeti jelenségek bemutatásában a közönséggel, a szélesebb közönséggel való kapcsolatot új formáit kereste.

Ezután következett nálunk is a hazai nagy múzeumi tudományos kiállítások sora – mint például a Magyar Nemzeti Galériában a *Főúri ősgalériák, családi arcképek* a Történelmi Képcsarnok anyagából (1988) vagy a Dunántúl középkori művészetét bemutató *Pannonia regia* (1994), és a sor hosszan folytatható. Innentől kezdve több évtizeden át a művészettörténet-írásnak ezek a múzeumi kezdeményezésből született kiállítások voltak a legfontosabb, a legtöbb újdonságot hozó – és a széles közönséggel találkozni, ugyanakkor a tudomány eredményeit is közvetíteni képes – megnyilatkozási formái. Ez tulajdonképpen máig él, de épp most vagyunk tanúi annak, hogy ennek a karaktere is változik. A szigorúan tudományos kiállítások mellett – amelyek új témát választanak, s újfajta megközelítéssel és tudományos igényességgel dolgozzák fel tárgyukat – az a fajta kiállítás is megjelent, amelyik első sorban a közönségsikerre számít. Nem az elsődleges tudományos feldolgozásra fókuszáló, hanem a nagyközönséget a múzeumba vonzó bemutatókat

hozott létre. Ilyen például a mostani *Caravaggiótól Canalettóig* című, nagyszabású barokk kiállítás is a Szépművészeti Múzeumban. Más példák is vannak rá, amelyek kifejezetten erős művészeti élményt nyújtanak a közönségnek, bennük azonban a magyar tudományosságának nem az az elsődleges szerepe, hogy ismeretlen adatokat feltárva új megvilágításba helyezzenek egy-egy művészettörténeti korszakot vagy jelenséget – mint mondjuk a Sinkó Katalin rendezte *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* vagy akár a 2008-as budapesti reneszánsz kiállítások tették –, hanem hathatós kultúraszervező tevékenységgel olyan műalkotásokat hoznak Magyarországra, amelyek a széles közönséget tudják elérni. Kiemelkedő művészettörténész kurátori teljesítmények állnak néhány kiállítás mögött (Monet, Cézanne, Rembrandt), amelyek egy-egy világhírű művésznek, művészcsoporthoz tartozó műveit a világban szétszóródott művei közül a kurátorok (és a múzeumok közti kapcsolatok) révén kiemelkedő minőségű műveket (s mellettük a korszak legjobb művészettörténész szakembereit) sikerült Budapest számára megnyerni. Mindegyik kiállítástípusnak megvan a maga helye, mindegyiknek megvan a maga jelentősége. Mindez jól mutatja a művészettörténeti közelítésmódoknak azokat a hullámzásait, amelyek meghatározzák egy-egy tudomány helyzetét és lehetőségeit, befolyásolják kezdeményezéseit, így akár egy kézikönyv elkészítését is.

Azóta, hogy a múlt század hetvenes-nyolcvanas éveiben a művészettörténeti kézikönyv előző sorozata nálunk elindult, nagyon megváltozott a politikai és a kulturális környezet, megváltoztak a kiadás finanszírozási feltételei. Az első három nagy volumenű, kettős kötetet még az Akadémiai Kiadó adta ki, s jól tudjuk, hol tart ma már az Akadémiai Kiadó az ilyen típusú vállalkozások finanszírozásában. Sok minden megváltozott azóta, de afelől nincs kétség, hogy az 1980-as évek kézikönyvei nagyon jó kezdeményezéseket, komoly tudományos eredményeket őriznek, amelyek egyértelműen beépülhetnek a mostaniakba. Elmélyedt kutatások vannak mögöttük, és – erről viszonylag kevés szó esik – többhöz külön tanulmánykötet is készült. Ezek a tanulmánykötetek, szándékaik szerint, mintegy megelőlegezve az összefoglalást, tudatosan törekedtek arra, hogy egy részterületnek, egy korszaknak az új kutatási eredményeit összefoglalják. Ilyen volt a felvilágosodás-kötet (1978), ilyen volt a reneszánsz és barokk-kötet (1975), ilyen volt a tudománytörténeti kötet (1973) is. Mindez azonban nem változtat azon, hogy az 1980-as évek végén, a harmadik kötet megjelenése után a sorozat megszakadt. A tervezett további öt kötet nem készült el, s nem jelent meg.

Folytatására is csak negyedszázad múltán támadt igény, de már megváltozott körülmények között. Megváltoztak közben a kézikönyvekről, így a művészettörténeti kézikönyvekről, azok feladatáról, típusáról, szerkezetéről, sőt a megcélozni kívánt olvasóközönségről vallott elképzelések is, és jelentősen megváltozott maga a kutatási környezet is. A folytatást még 2006-ban a Művészettörténeti Kutatóintézet akkori igazgatója, Beke László kezdeményezte. Folytatást abban az értelemben, hogy készüljenek újra a magyar és magyarországi művészet történetéről korszak-összefoglalások, s ezek műhelye változatlanul az Akadémia Művészettörténeti Intézete legyen. De a munkát a főszerkesztő, a szerzők és a konzultánsok nem ott, s nem abban a struktúrában és közelítésmóddal kívánták folytatni, ahol a sorozat abbamaradt, hanem újragondolva a művészettörténeti kézikönyv feladatait és lehetőségeit új sorozat készítésébe fogtak.

A nyitó kötet tárgyául a 19. századi magyarországi művészetet választották, s úgy vélem – s ebben a megjelent kötet csak megerősít –, szerencsés választás volt. A 19. század az egyetemes történelem egyik legdinamikusabb korszaka volt, ideje és színtere olyan mélyreható politikai, társadalmi és kulturális változásoknak, amelyek hatása máig éretnék bizonyult. E korszakról – jelentősége miatt – rendkívül sok kutatás készült a történelem, az irodalomtörténet, a kulturális antropológia, a szociológia és más tudományok műhelyeiben. Ebből a nézőpontból is jó döntés volt ezt a korszakot a művészettörténeti kézikönyvsorozat nyitódarabja témájául választani, mivel a rokon kutatási területek eredményei a kor művészeti jelenségeinek bemutatására új impulzusokat kínáltak.

Az új kézikönyv első kötete, *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet* címmel jelent meg. Megjelenése egy kicsit ünnep a számunkra. Még akkor is, ha tudjuk, hogy ez valójában fél kötet, mert hiányzik mellőle a még csak készülőben lévő másik, a 19. század festészetével és szobrászatával foglalkozó párja. De így is jóval több annál, hogy csupán fél kötetnek tekintsük. S éppen sorozatnyitó mivoltában az. Példát szeretne adni ugyanis arról, hogyan kívánja a mostani művészettörténész generáció a következő évtized(ek)ben ezer esztendő magyarországi művészetének történetét tudományos igényességgel, szélesebb közönség számára bemutatni. E kötet, tartalmán túl, azt is megmutatja, milyen formátumot, módszert, struktúrát, nézőpontokat választottak hozzá, s hogyan kívánták átalakítani a művészettörténeti elbeszélés módját és ritmusát, benne kép és szöveg viszonyát is. S nemcsak a két 19. századi kötet, hanem az utánuk kö-

vetkezők számára is, de a tárgyalandó korszakok másfajta struktúrájához, karakteréhez igazítva.

A másik ok, amiért a megjelent első kötetről azt gondoljuk, hogy több önmagánál, az Sinkó Katalin nagy ívű bevezető tanulmánya. Valójában ennek a két 19. századi kötetnek, de tulajdonképpen az egész újraindított vállalkozásnak is ő a *spiritus rectora*. Egyike volt azoknak, akik a legtöbbet tették a 19. század mint korszak a korábbiaknál sokkal árnyaltabb megismertetéséért. A megjelent kötet *Bevezetőjében* nagy elméleti felkészültséggel vázolta föl a 19. század mint önálló művészettörténeti korszak-felfogásának filozófiai, tudománytörténeti, eszmetörténeti hátterét, a társtudományokhoz való kapcsolódásának jelentőségét. Sinkó Katalin nagyon határozottan kimondja, hogy a művészettörténeti koncepciók sosem függetleníthetik magukat azoktól a történeti, irodalom- és filozófiatörténeti megközelítésekől, amelyekkel e tudomány művelői a maguk számára egy adott korszakot meghatároznak, és arról maguknak konszenzust alakítanak ki. Noha ezek kétségkívül hatással vannak a művészettörténeti konstrukció kialakítására, a művészettörténetnek mindig az volt a célja, hogy a saját maga anyagából kiindulva és stílusfogalmakkal operálva úgy fogalmazza meg a művészetek egy-egy korszakáról vagy akár egy jelenségről összefoglaló értékelését, hogy az a társadalomtörténet rendszerébe is beilleszthető legyen. Sinkó Katalin *Bevezetőjében* ehhez is kínál általánosabb érvényű szempontokat, amikor a 19. század művészetének áttekintéséhez többek között a társadalmi és kulturális elitek változó összetételének, az egyház és az arisztokrácia fokozatosan csökkenő, a művészetek főáramlataira befolyást gyakorló szerepének jelenségeire, s ezek kutatásának fontosságára hívja fel a figyelmet. S nem csak a 19. századra vonatkozó érvényességgel, hanem a korszakot megelőző századokra és a 20. század művészetére is.

A kötet szerkesztői és szerzői a művészettörténet-tudomány metódusa szerint stílusfogalmakkal dolgoznak, de a kötet címéül történeti korszakfogalmat választottak, a 19. századot mutatják be. Ezt az ellentmondást a szerkesztők úgy oldották föl, hogy az építészeti kötet belső tagolását hagyományos stílus kategóriák alkalmazásával oldották meg: az 1800–1850 közötti korszakot a *klasszicizmus*, az 1850–1870 közöttit a *romantika*, míg az 1870–1900 közöttit a *historizmus* koraként tárgyalták. A művészetek történetében, tudjuk, merev korszakhatárokkal dolgozni roppant nehéz, szinte lehetetlen, s ez a 19. századra még inkább áll. Úgy tűnik, hogy leginkább még az építészettörténetnek sikerül ez, s éppen az építészeti formában következetes alkalmazásával. A kötet két kulcsszava a „stíluspluraliz-

mus” és a „historizmus”. Közülük a „historizmus” a magasabb rendű fogalom, ennek egyik jellemzője a „stíluspluralizmus”. Ugyanakkor ez utóbbi jelentése az egyértelműbb, mert a historizmus fogalmát a kötet többféle értelmezésben is használja. Sinkó Katalin a *Bevezetőben* áttekintve az erre vonatkozó kutatásokat, logikusan és hosszan érvel amellett, hogy a historizmus fogalmát annak a művészetfelfogásnak a közös jellemzőjeként fogadjuk el, amely a barokk, mint az utolsó nagy egységes korstílus lecsengése után a történeti stílusok és formák kreatív felidezésében és alkalmazásában találta meg lényegét, s már a klasszicizmustól kezdődően a historizmus fogalmát egységesen az egész 19. század művészetére alkalmazzuk. Sisa József viszont a 19. század építészeti bemutatató kötetben a historizmus fogalmát inkább csak az 1870–1900 közötti időszak építészetének, a klasszicizmus és a romantika korszakát követő periódus jellemzésére használja.

A 19. század erősen, néhol egyenesen drámaian változó kor volt. Ha belegondolunk, a napóleoni háborúk végétől a millenniumi korszak végéig tartott, s hihetetlen nagy történeti, társadalmi, gazdasági változásokkal járt együtt, benne Budapest páratlanul gyors fölfejlődésével és világvárossá válásával, a magyar államiság modern intézményrendszerének épületekben is megtestesülő kialakításával. Mindezt a művészetek nézőpontjából a legérzékenyebben az építészettörténet keretei között lehet bemutatni, s ezt a kézikönyv most megjelent első kötete látványosan bizonyítja. A kötetnek nemcsak szerkesztője, összeállítója, s a korszak áttekintését meghatározó struktúrájának a kidolgozója is Sisa József volt, de aki egyúttal a kötet egy igen jelentős, túlnyomó részének szerzője is. Sisa évtizedek óta kutatja ezt a korszakot, több 19. századi építésről önálló monográfiát is készített, s munkájában nemcsak évtizedes kutatói tapasztalata, s az európai építészettörténeti kutatások magas szintű ismerete segítette, hanem egy amerikai építészettörténet kiadásában szerzett szerkesztői tapasztalata is. Bő másfél évtizeddel ezelőtt ugyanis, amerikai kezdeményezésre – konkrétan Dora Wiebenson kezdeményezésére – a hazai művészettörténészek és építészek közösen írtak egy magyar építészettörténetet, amely egy amerikai kiadónál jelent meg (1998). A munkában részt vevő kollégáknak meg kellett küzdeniük azzal, hogy volt egy nagyon határozott amerikai művészettörténész szerkesztő, aki elvárta, hogy a tengerentúli olvasóközönség számára jól követhető magyar építészettörténet készüljön, s a szerkesztésben Sisa József volt a társa. Úgy gondolom, ez jó iskola volt számára, s ebből nemcsak ő és szerzőtársai, de a magyar művészettörténet-írás is profitálhatott (magyar kiadása 1998).

Az új művészettörténeti kézikönyv tiszta, világos szerkezete, a történeti és művészeti folyamatokat jól láttató rendje, átgondolt válogatású képanyaga akár erről is tanúskodhat. S ez a jellemzés nemcsak az építésztörténetre, hanem a kötetben helyet kapott 19. századi iparművészetről szóló részre is áll. Arra az iparművészetre, amellyel ezeket az épületeket berendezték, lakhatóvá, élhetővé tették. Az iparművészet a művészettörténeti összefoglalásoknak általában valahol a végén szokott helyet kapni, kicsit a „futottak még” kategóriában. Itt viszont az egyes stíluskorszakoknál az iparművészet az épületek között elkezd élni, és miután kifejezetten jó új kutatások vannak a 19. század bútór-, kerámia-, üveg- és textilművészetéről, eredményeik olyan szervesen kapcsolódnak a történetbe, a művésztörténetbe, ahogy azt eddig még nem tapasztaltuk. (Szerzők: Balla Gabriella, Prékopa Ágnes, Horváth Hilda, Rostás Péter.)

Az a szándék is kiolvasható a kötet szerkezetéből – s ez is változás a korábbiakhoz képest –, hogy olvashatóbbá, közönségbaráttá és tárgyát az európai művészeti rendbe jobban alkalmazhatóvá kívánta tenni. Ebben az értékrendben fontos szerepet kap a tipológia módszere. A tipológia első ránézésre pozitívista megközelítésnek is látszódná, sőt, akár a történeti problémák megkerülésének is vélhetnénk. De ennek a kötetnek a tipológia alkalmazása kifejezetten az előnyére vált. Az tehát, hogy épülettípusonként tárgyalva teszi láthatóvá, hogy egy adott korszakban mit és hogyan reprezentál például egy középület, hogyan felelt meg az adott korszak elvárásainak, tervezőik milyen stílári eszközökkel oldották meg a feladataikat. Kiderül továbbá, hogy ezek a feladatok a 19. század egész időszakát végigkövetve hogyan és mikor jelentkeztek az országban, a fővárosban, a regionális központokban és a kisebb városokban is. Ha egymás mellett látjuk például, hogy milyen látványos városházák épültek a történeti Magyarország területén, vagy milyen nagyobb építkezési, városrendezési programok valósultak meg, akkor derül ki igazán, hogy az építészeti feladatoknak, a megvalósulás módjának, a rendelkezésre álló építésznek, a formavilágnak és a rendszer-specifikus igényeknek milyen sokféle s mégis hasonló módon tudtak megfelelni Nagyszebentől Lőcséig, Budapesttől Sopronig és Kassától Temesvárig és Eszékig. Rendkívül érdekes és változatos rendszer tárul a szemünk elé, akárhová tekintünk is. Nézzük akár a zsinagógákat, amelyek nagyszámban épülnek a század második felében, vagy akár a hidakat vagy az ipari építményeket. A tipológiai rendszer tehát nagyon láttatóan tud jellemezni egy korszakot, ez feltétlenül erénye a kötetnek.

Az újraindított magyar művészettörténet kézikönyv legjelentősebb metodikai újdonsága azonban mégis az, hogy átvette a modern európai művészettörténeti kézikönyveknek az utóbbi bő másfél-két évtizedben formálódott tematikai rendszerét. Ezt a nagy múzeumi kiállítások tudományos igényű katalógusainak mintája nyomán alakították ki. Egy jól megcsinált kiállítás-katalógusban előbb átfogó nézőpontú tanulmányokban a kiállítás tárgyául választott művészeti jelenséget mutatják be, s ezt követi a katalógusrészben képekkel illusztrálva a kiállított műalkotások egyenkénti részletes elemzése és értelmezése. Ezt a rendszert vették s alakították át a modern kézikönyvek is úgy, hogy a képekkel is illusztrált művészettörténeti tanulmányok után itt is katalógusrész következik, de ezek nem a kiállított műtárgyakról, hanem a kézikönyv tárgyalt korszakának legjellegzetesebb épületeiről, épületegyütteseiről, képekről, szobrokról szólnak, egyediségükben s tipikus jegyeikkel együtt részletesebben bemutatva. Ennek a kézikönyv felépítésnek kialakultak a hozzávetőleges belső arányai is: mintegy egyharmad a művészettörténeti összefoglalás, egyharmad a képanyag és egyharmad a képanyaghoz fűződő mélyebb ismertetés. Ilyen volt a morvaországi barokról szóló kötet, de ilyen a hatkötetes osztrák művészettörténeti összefoglalás metódusa, és ilyen a szlovák művészettörténet eddig megjelent darabjainak a szerkezete is.

Ilyen lett a magyar művészettörténeti kézikönyvsorozat most megjelent nyitódarabja is. Az említett, közép-európai művészettörténeti kézikönyvek könyvformátumtól, tipográfiától függően 500–700 oldal terjedelműek, s inkább csak abban térnek el egymástól, hogy több vagy kevesebb egész oldalas színes képet hoznak, s hogy anyagukat hány önálló katalógustételben mutatják be. Ha például valós köteteket hasonlítunk össze, a szlovák barokk kötet (szerk. Ivan Rusina, 1998) több mint 500 oldalon 300 képet hoz, s mindegyiket önálló katalógustételben is feldolgozza, míg az osztrák barokk összefoglalás (szerk. Hellmut Lorenz, 1999) 700 oldalon mintegy 400 képpel él, s ezt 350 katalógustételben és a bevezető tanulmányokban osztja el. A magyar 19. századi kézikönyv hozzájuk képest 735 szövegoldalával és abban 835 képével jelzi, hogy bár a magyar kézikönyv metodikája hasonló a két szomszéd országbeli kézikönyvhöz, a magyar kötetnek belső arányai lettek mások. A kisebb formátum eleve több oldalt jelentett, s mivel a kötet szöveges részét igen gazdagon illusztrálták, így nem tűnik túlságosan kevésnek, hogy egy teljes évszázad építészetéből mindössze 41 épületet emelt ki a szerkesztő, hogy azokat részletesen bemutassa, katalógustétel-szerűen elemezze. Két okból sem. Az egyik, mert nem

külön katalógusrészben helyezték el a kiemelt épületeket elemző szövegeket, hanem a korszak építészetét tárgyaló szövegbe illesztve, úgy – s ez a másik ok –, hogy a narratív elbeszélő módban a szerző egy-egy kiemelkedő vagy igen jellegzetes épületnél meg-megáll, ritmust vált, s részletesen bemutatja a kiválasztott épületet (története, tervei, épülettömege, homlokzata, belső terei). Mivel a kiválasztott 41 fontos épület mindegyike olyan, amelyik mind stílusában, mind karakterében, mind a mögötte lévő alkotó stílusában, stílusfejlődésében meghatároz vagy jól jellemez egy adott korszakot, mindez változatosságot, belső ritmust ad a kötetnek, s jobban láthatóvá teszi, plasztikusabbá formálja az összképet. A most megjelent kézikönyv az előbb távlati összképet, majd részletező közelképet mutató, s egy-egy korszak bemutatásánál a két nézőpontot jó ritmusban váltogató módszert eredeti módon és sikeresen adaptálta. Egyúttal tanulságul, felhasználható modellül is felkínálja az ezután készülő hazai művészettörténeti kézikönyvek számára. Ám lehetőségei (vagy korlátai) majd akkor mutatkozhatnak meg igazán, ha elkészül s megjelenik a 19. századi kézikönyv második kötete is, amely a festészet, a szobrászat és a grafika műfajaira, a korszak művésze győzelméire, s a század kínálta feladatokra és lehetőségekre s a rendkívül gazdag művészeti életre is ugyanolyan jól alkalmazható lesz. Mindezeket túl az 1980-as évek kézikönyveihez képest a kötet fontos újdonsága, hogy szövegét (hasonlóan a szomszédos országok kézikönyveihez) lábjegyzetekkel látták el. (A pontosság kedvéért: 1624 lábjegyzettel.) Tehát a kötet valódi kézikönyvként kíván funkcionálni, s az érdeklődő olvasót akár egy-egy állítás forrásáról, akár bővebb információszerzés lehetséges helyeiről is tájékoztatni szeretné.

Hasonlóképpen erényként kell kiemelni, hogy a kézikönyv új területeket is bevont a tárgyalásba. Közülük kiemelkednek a 19. századi kastélykertek, városi parkok, amelyek most kerültek be először egy művészettörténeti összefoglalásba. Amikor a Művészettörténeti Kutatócsoportból az egykötetes művészettörténetet írtuk (1983, Gondolat Kiadó), a hazai barokk és felvilágosodás-kori fejezet szerzőjeként még nem gondoltam arra, hogy a barokk kertek és angolkertek is beletartoznának egy összefoglaló művészettörténetbe. Akkortájt Közép-Európában még messze nem volt akkora a művészettörténeti érdeklődés a történeti kertek iránt, mint akár egy-másfél évtizeddel később. A 2001-es, a Corvina Kiadó által kiadott kétkötetes művészettörténetben viszont már jelentőségének megfelelően foglalkoztam a történeti kertekkel. A mostani kézikönyvben a kertek immár szervesen beletartoznak a műv-

szettörténetbe. Sisa József, aki már a 90-es évek második felében foglalkozott a kastélykertekkel, városi parkokkal, nagyon tudatosan döntött úgy, hogy az épületek mellett az átalakított táj, a városi parkok, a kastélykertek is mindegyik korszakban részei legyenek a művészet történetének. Legjelentősebb példák oly természetességgel épültek be a kötet rendszerébe, amekkora természetességgel az akkori építők is használták és alkalmazták a műfaj kínálta lehetőségeket. Tájépítészek, főkertészek, akik ezt a munkát végezték, legyenek akár külföldiek, akár hazaiak, ugyanúgy megkapták méltó helyüket ebben a történetben, mint az építészek. Új volt számomra az ipari épületek, a hidak, a pályaudvarok, s velük összefüggésben az öntöttvas és a vasbeton szerkezeteknek, tehát az új technikai újításoknak a részletes bemutatása is. A pályaudvarok beemelése a művészettörténeti kontextusba hasonlóképpen különösen fontos és tanulságos, mert szinte a lényegét ragadja meg ennek a korszaknak.

A kötet szerzői listája 16 nevet tartalmaz, de becslésem szerint az építészeti rész mintegy 80%-a Sisa József munkája. Mellette Bibó István, Winkler Gábor és Rozsnyai József írt bővebb összefüggő részleteket, s többeket (Farbaky Péter, Lóvei Pál, Papp Gábor György, Ritoók Pál, Róka Enikő) egy-egy témára vagy nevezetesebb épület megírására kért föl a szerkesztő. De van olyan szerzője is a mostani kötetnek, aki már a Németh Lajos által szerkesztett „Magyar művészet 1890-ről 1919-ig” kézikönyvnek is szerzője volt, Nagy Ildikó. A régi kézikönyvben a kor szobrászatának a történetét dolgozta fel, a mostaniban pedig a szerkesztő tudományos tanácsadója (Sinkó Katalinnal együtt), s tevékeny szerepet vállal a folytatásban, a készülő második kötetben is. Ily módon személye közvetlenül is kapcsolatot teremt a régi és az új kézikönyv között. A szerkesztő Sisa József a korszak művészettörténetének másik meghatározó alakját, a kötet legtöbb építészettörténész szerzőjének mesterét, Komárik Dénest is bevonta e kötet munkálataiba, amikor őt a kor két jelentős épülete, a pesti Vigadó és a Dohány utcai zsinagóga elemzésének megírására kérte föl. Ez a gesztus is azt szimbolizálja, hogy generációs, személyi kapcsolatokon keresztül azoknak az elődöknek a munkája, eredményei is jelen vannak az új kötetben, akik az elmúlt évtizedekben a korszak meghatározó jelentőségű kutatói voltak. (Nekem valamely katalógustétel szerzőjeként személy szerint Gábor Eszter neve hiányzik közülük, noha tudom, hogy szerkesztői felkérést ő is kapott.)

„A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet” címmel megjelent kötet jelentős teljesítménye a magyar művészettörténet-írásnak. Az a tény, hogy megjelent, ugyanakkor a folytatást

illetően egész sor új kérdést is generál, s ezek megválaszolása vagy a róluk való diskurzus nemigen kerülhető meg. És itt még nem is arra gondolok, hogy nem túl szerencsés, ha a most megjelent 19. századi építészetet és iparművészetet tárgyaló kötetet csak több év múlva követi majd a 19. század festészetét, szobrászatát, grafikáját, képzőművészeti életét tárgyaló kötet, mert ez részben, mint ismeretes, Sinkó Katalin betegségével s korai halálával függött össze. A biztató jel az, hogy ez a második kötet befejezés előtt áll, és remélhetőleg hamarosan megjelenik.

A folytatást illetően inkább olyan kérdések vetődhetnek föl, hogy jobb lenne többet hallani a tervezett folytatásról. Hány kötetre tervezik a magyar művészettörténeti kézikönyv sorozatát, milyen tagolási rendszerek mentén állnak össze az egyes korszakok, a szerkesztők stíluskategóriákkal vagy inkább történeti korszak elnevezéssel kívánnak-e inkább élni, vagy mindkettővel, ahogy például ez az osztrák művészettörténeti kézikönyv esetében is történt. Vajon a többi, az egyes korszakokat feldolgozó kötetet is a 19. századhoz hasonlóan páros kötetnek tervezik, vagy csak a 19. század hatalmas anyaga (és a kényszerűség) kívánta meg, hogy ezt a korszakot két kötet terjedelemben tárgyalják. Az bizonyos, hogy az egyes kötetek tagolási rendszerénél nem lehet mechanikusan ott folytatni, ahol az 1981-ben kezdett (majd megszakadt) sorozat ezt kitűzte, hiszen ezt a konstrukciót a 19. század önálló köteté váló formálása már megbontotta, s ez az előtte lévő és utána következő kötetekre mindenképpen kihatással lesz. Az a kérdés pedig, hogy kik lesznek a szerzői az egyes köteteknek, nevezhető akár költői kérdésnek is, ám bizonyos, hogy nincs olyan művészeti korszaka a magyarországi művészettörténetnek, amelynek feldolgozását a Művészettörténeti Intézet kutatógárdája teljesen egyedül tudná vállalni. A művészettörténeti kézikönyv-sorozat igazán akkor lehet sikeres, ha a legszélesebb hazai szakmai együttműködéssel készül, sőt nem tartanám kizártnak, hogy külföldi (erdélyi kollégáinkat nem közéjük számolom) szakemberek is részt vennének benne. Ehhez persze szükség lenne arra,

hogy a kutatásfinanszírozás rendszere kiszámíthatóbb legyen, hiszen a jelenlegi rendszer éppen azt nem támogatja, hogy egy témakör vagy akár egy egész korszak meghatározó művészeti ágának a legjobb szakértője külsőként írja meg a leendő kézikönyvben az adott korszak vagy jelenség történetét, s ezért honoráriumban részesüljön. A kézikönyv-program eredményes megvalósításához az is szükséges, hogy nagymértékben támaszkodhassunk a nagy hazai múzeumi gyűjtemények és a magyar műemlékvédelem gyűjteményeinek szakmai háttértámogatására is. Ez esetenként attól is függ majd, hogy ezen intézmények új vezetése saját intézményükön belül mekkora szerepet szán a par excellence tudományos munka támogatásának. Ez a jelenség az utóbbi időben nem mutat emelkedő tendenciát, sőt, s ez kihathat akár a művészettörténeti kézikönyv-sorozat támogatására is.

Mindezeket csupán azért hoztam szóba, hogy érzékeltessem, a folytatásban, a változó kutatási környezetben s még inkább a szintén változó könyvkiadási támogatási rendszerben mindenképpen meg kell találni annak a lehetőségét, hogy folytatható legyen a magyar és magyarországi művészet történetének kézikönyv-sorozata. Közép-európai szomszédainknál sorra készültek, készülnek az adott ország művészettörténetének kézikönyvei, Lipcsében pedig Közép-Európa művészetének történetét bemutató kézikönyv-sorozat összeállításának szervezését kezdték el. Mindenképpen jelen kell lennünk az európai, a közép-európai művészettörténet-írás terepén s ilyen jellegű projektjeiben.

Zárómondatként a várt folytatáshoz kapcsolódó legújabb jó hír, hogy az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontja a magyar művészettörténeti kézikönyv első, a 19. századi építészetrel és iparművészettel foglalkozó kötetének angol nyelvű kiadását kezdeményezte, s ennek munkái elkezdődtek. S jól tudjuk, ha még valami nagyon hiányzik a magyar művészettörténet-írásból, az a magyar művészet történetének idegen nyelven történő, szisztematikus megismertetése.

Galavics Géza