

Sinkó Katalin

1941–2013



2013 karácsonya előtt néhány nappal az utóbbi három-három és fél évtized magyar művészettörténet-írásának egyik legjelentősebb, eredeti tudósa hunyt el. Hamvait az ünnepek utáni első napon, 2014. január 2-án helyezték el a budapesti Rózsák tere Szent Erzsébet-plébániatemplomának kriptájában. A szertartás, amelyen nem hangzott el a „szakma” laudációval összetéveszthető nekrológja, minden jelenlévőnek értésére adta, hogy a szakmai közéletben tündöklő, úgyszólván minden munkájában kitűnő és elbűvölő művészettörténész-személyiség megtért oda, ahonnan vettett, s az a személyiség, aki eddig rejtőzködve őrizte ma-

gánéletét (és talán magányát), ezentúl már nem lesz látható, a másikat pedig, aki (példájával, közvetve és közvetlenül tanításával) megmarad az élők között, írásaiból lehet megismerni. Komor, mert kérelmelhetetlen figyelmeztetés – aligha idegen elhunyt (a liturgia szóhasználatával) Katalin nővérünk akaratától. Nagy és fontos, szépen rendezett életművet, kevés személyes nyomot hagyott hátra.¹

Mindezt előrebocsátva rovak le egy adósságot. Sinkó Katalin – annak ellenére, hogy lényegében egyidősek voltunk – az ELTE Művészettörténet Tanszékén, ahol 1974-ben fejezte be tanulmányait, a tanítványom volt. Én, akit érettségi után azonnal felvettek, akkor már egy évtizede tanársegéd, ő, aki szintén kezdettől művészettörténésznek készült, akkor a Bizományi Áruház becsüse – „handlé”, ahogyan Cyrano de Bergerac orr-monológjának taktikájával igyekezett ironikusan megelőzni minden előítéletes megjegyzést. Ezenkívül sok mindenről volt hallgathatója az akkori bölcsészkaron: katolikus neveltetéséről és hitéről, a Felvidék két háború közti kisebbségéből eredő, s akkoriban a katolikus sajtóban dolgozó édesapjáról,² '56-os hős férjéről, Kiss Imréről. A hasonló jártasság azonban sok kimondatlan dologra is ráéreztetett.

Mindenesetre Sinkó Katalin szinte mohón vetette rá magát a művészettörténetnek minden ismeretanyagára és módszerére – nyilván már annak biztos tudatában, hogy mit kíván a szakmában tenni, s némi fensőbbesség jogos önértékeléssel is, hiszen mindazt a gyakorlati és történeti ismeretanyagot és szociális tapasztalati hátteret, amelyhez a BÁV akkor már vezető

¹ 70. születésnapja körül (jellemzően szigorúan körül, de nem *alkalmából*), nagyrészt tanítványainak és munkatársainak kezdeményezéséből, fontos publikációk láttak napvilágot. A kevés személyes vonatkozásból a legtöbb: SZŐKE Annamária: Sinkó Katalin köszöntése. In: *Etudes sur l'histoire de l'art en honneur de Katalin Sinkó – Művészettörténeti tanulmányok Sinkó Katalin köszöntésére*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet. *Annales de la Galerie Nationale Hongroise – A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 1997–2001*, Budapest, MNG, 2002. 9–13 – további utalások alkalomadtán, a szerzők dedikációs fordulataiban. – Vele egyetértésben zajlott válogatott tanulmányainak kiadása is: SINKÓ Katalin: *Ideák, motívumok, kánonok. Tanulmányok a 19–20. századi képkultúra köréből*. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő. Budapest, MNG, 2012. Publikációinak (nem teljes, az idegen nyelvű kiadásokat mellőző) bibliográfiája: 315–318.

² Vö. a *Vigilia* köréhez fűződő kapcsolatáról: SZŐKE 2002. i. m. 10.

munkatársaként hozzájuthatott, az egyetemen nem lehetett megszerezni, csak a gorkiji „az én egyetemeim”-en. Láttam egy akkori hallgatók által szervezett, Szlovákia – Kis-Lengyelország – Szilézia – Csehország – Szlovákia körúton a minden iránt megnyilvánuló, eleven érdeklődését. Ennek célja (nem mellékes: 1972-ben) a művészettörténeti Közép-Európa-fogalom realizálása volt. Visszfényét mostanában, ennek a (nem Kelet-, hanem Közép-Európa) kategóriának nagy jelentőséget tulajdonító figyelmében találok.³ Volt-e benne feszültség amiatt, hogy egy szerencsésebb kortársa vizsgáztatta? Ha volt, ez legalább kölcsönös volt. Késői lecsapódása egy különös kísérlet arra, hogy tudományági paradigmákat és ezek változásait életrajzi keretben, egy nemzedék megszemélyesítőjének kvázi-regényében értesse meg.⁴ Mindenesetre a művészettörténet-írás historiográfiájára vonatkozó előadásaim lehettek Sinkó számára közvetlenül érdekesek. A művészettörténet-írás tudománytörténetét először az 1971/72-es tanév második félévében és 1972/73 két félévében tanítottam, ezekről a fejtegetésekről magam is leginkább az 1976-ban megjelent kötetből tudok valamelyes fogalmat alkotni.⁵ Úgy látom, Kati ezt idézte, használta, még nagy, szintetikus igényű tanulmányainak 2000-rel kezdődő sorozatában is (ezzel anticipálva munkásságának valamilyen kronológiai tagolását). A művészettörténet tudománytörténete azonban az ő kezében mind módszerét, mind céljainak értelmezését tekintve más lett, kérdései újabb kérdéseket nyitnak meg, feltevései egyetértésre, olykor ellentmondásra is ösztönöznek. Az adósság nem csekély, s nem is csak személyes: immár a diszciplína közösségére vonatkozik.

Ennek az elmaradt dialógusnak témái közé tartozott volna a nézőpontok tisztázása. Bármi hihetetlennek tűnik is, egy olyan, csupán pár száz szereplőt mozgató diszciplínában is, amilyen a magyar művészettörténet, a historiográfiai feldolgozásra-értékelésre váró történeteknek nagyon különböző aspektusai jelennek meg – nagyrészt a szájhagyomány alapján. Sinkónak 1980-ig főleg a műkereskedelemben lehettek tapasztalatai, s ezeken kívül tanulmányai idején, a hatvanas évek fordulója és 1974 között az ekkor forrongó – és ezért különös hatósági figyelemmel kísért – egyetemen szerezhetett élményeket. Magam is ezt, a Vayer-tanszék perspektíváját ismertem, s mellé 1974-től, amikor a Művészettörténeti Kutatócsoporthoz kerültem, egyre inkább a Magyar Tudományos Akadémiáét is. A Nemzeti Galériáról Pogány Ö. Gábor főigazgatóságának fénykorából voltak ismereteim, Sinkó Katalinnak csak a legvégéről, amikor (Bereczky Lóránt főigazgatósága 1982-ben kezdődött) már alapos generációváltással az a korszak (utólag látjuk: fénykor) kezdődött, amelynek ő lett egyik vezető személyisége. Ezen időszakokban a két intézmény viszonya nem nevezhető harmonikusnak: az előzményekkel szemben a magyarországi művészettörténeti szintézist (s vele kimondatlanul a tudományos kutatások koordinálására való felhatalmazást) az MTA kapta, a várakozással ellentétben éppúgy az ELTE-tanszék, mint a Nemzeti Galéria mellőzésével. A feszültség ez utóbbival eleinte a lefokozás tudatán alapult, a nyolcvanas évektől pedig a múzeumi tudományos kutatás autonómiájának jogos kívánságán. Az akkor még egyetlen tanszék Vayer Lajos nyugalomba vonulása után, 1978-tól kezdve Németh Lajos közelítette tematikában – és részben a (nyolcvanas évek közepéig jobb) lehetőségekre is tekintettel az Intézet feladataihoz és munkatársi gárdájához. Mindebből a történések megítélésének igen eltérő intézményi hagyományai alakul-

³ Lásd Katalin SINKÓ: The Marosi Files: from „progressive Traditions” to „Multiplicity of Viewpoints”. In: *Bonum ut pulchrum. Essays in Art history in Honour of Ernő Marosi on his Seventieth Birthday*. Ed. by Lívía VARGA et alii. Budapest, Institute for Art History of the Hungarian Academy of Sciences, 2010. 55–106: 65–68; „Együttműködés és integráció: Kelet- és Közép-Európa között, 1981–2007” című rész: SINKÓ Katalin: Nemzeti képtár. „Emlékezet és történelem között”. *Annales de la Galerie Nationale Hongroise – A Magyar Nemzeti Galéria Évkönyve 2008*, Budapest, MNG, 2009. 125–163.

⁴ SINKÓ 2010. i. m.

⁵ *Emlék márványból vagy homokkőből. Öt évszázad írásai a művészettörténet történetéből*. Válog., ford., előszó: MAROSI Ernő. Budapest, Corvina, 1976. (Művészet és elmélet.)

tak ki. Amennyire általános diszciplináris érdekű és érvényű lett Sinkó úttörő vállalkozása, a *Nemzeti képtár* a Magyar Nemzeti Galéria megalapításának évéig, 1957-ig, ettől kezdve azonban már belső intézménytörténet – az egyik lehetséges; hasonló értékrendeket mutat fel a műemlékvédelem, s mutathatna fel még több intézmény is a maga részéről. Sinkó Katalin maradandó értékű historiográfiai tette azonban a források feltárása, törekvése az intézményi-közöségi folklórhagyományok meghaladására.

A Művészettörténet Tanszéken nemcsak jóindulatú, hanem egyben az életre ablakot nyitó szokás is volt olyan szakdolgozati és disszertáció-témák kijelölése, amelyek megfeleltek a jelölt tapasztalatainak. Nyilván így kapta 1974-ben megvédett szakdolgozatának témáját: *A magyarországi műkereskedelem kezdetei az 1780-tól 1840-ig megjelent lapok tükrében*. Ezen alapult egy intézeti kiadványban, az 1978-ban megjelent *Művészet és felvilágosodásban* (melynek a szerkesztők, Zádor Anna és Szabolcsi Hedvig által képviselt koncepcióját Pogány a leghevesebben opponálta, majd szabotálta) való részvétele is.⁶ A gyűjtéstörténet szolgáltatta a Nemzeti Galériában, a Mravik Lászlóval együtt rendezett *Válogatás magyar magángyűjteményekből* című kiállításon történt bemutatkozásának alkalmát is, 1981-ben. Az első mintegy bejelentkezés – Entz Géza gyűjtéstörténeti munkásságának folytatása és kiegészítése új adatokkal és szempontokkal: feltűnik az irodalomban Plagemann neve és modern műve, *Das deutsche Kunstmuseum* [1967], de jegyzetben utal Szűcs Jenőnek arra a művére (*A nemzet historikuma*, 1970) is, amely azután ritkán hiányzik tanulmányainak jegyzeteiből. Böhm József Dániellel ért véget a korábban publikált közlemény, vele kezdődik az 1981-es kiállítás bevezetője is. Ezúttal az előzményeket maga Entz Géza foglalta össze. Sinkó műve hatalmas, célszerűen jegyzetelt adattár, jól és alig ismert, vagy éppen feledésbe ment gyűjtéstörténeti adatokkal a 19. század közepétől a második világháborúig. Egyben kívánságlista is, amely fontos szerepet játszott és játszik mindmáig a hamarosan meginduló gyűjtéstörténeti kutatásokban. Egyben az a bőrönd, amellyel Sinkó a Nemzeti Galériába érkezett. Kibontásában maga is részt vett, s minősítéseiben, olykor csak egy-egy jelzőben, fellelhetők későbbi szempontjai: a gyűjtéstörténetről a múzeumtörténetre való átváltás súlypontjai, a nemzeti historizmus törekvései, szociológiai jelenségek és a recepció stílustörténeti vonatkozásai.

Sinkó válogatott tanulmányainak gyűjteménye – nyilván a szerkesztők és a szerző együttműködésében megállapított – fejezetekre tagolódik, amelyek tematikus logikai összefüggésükön kívül valamelyes kronológiai egymásutánt is mutatnak. Mintha egy szerényen előadott szakmai-szellemi önéletrajz is kirajzolódna ebből a sorrendből. A korai publikációkra visszatekintő *Műgyűjtés* fejezetet az *Emlékművek és kultuszaik* című követi: historizmus-tanulmányok, amelyek metodikai aktualitása váratlanul napi politikai aktualitássá változott. Közöttük foglal helyet az a megkésve publikált változat a millenniumi emlékmű kultikus akciókban betöltött helyéről, amely – miután a könyv kézírata „időközben bizonyos mértékig maga is dokumentummá vált” – csak 1993-ban látott napvilágot a Zádor Anna által szerkesztett historizmus-kötetben.⁷ Hasonló kutatási súlypontot képvisel életművében a *Művészkultusz* fejezet két tanulmánya, amelyek előkészítik az 1995-ös *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* című, számos munkatársnak önálló kutatási témát adó kiállítást.⁸ A művészettörténész műhelymunkái sorakoznak ezután három fejezetben: valamennyi hagyományos problémafelvetésként és interpretációként

⁶ Adatok a magyar műgyűjtés történetéhez. In: *Művészet és felvilágosodás. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. ZÁDOR Anna–SZABOLCSI Hedvig. Budapest, Akadémiai, 1978. 545–552; *Ideák, motívumok, kánonok*. 2012. i. m.

⁷ *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Szerk. ZÁDOR Anna. Budapest, MTA MKI, 1993. 277–293.

⁸ *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. Koncepció: SINKÓ Katalin. Szerk. IMRE Györgyi. Budapest, MNG, 1995.

is olvasható, s valamennyiben jelen van a továbblépés az interdiszciplináris metodika felé. Tanulmányok, esszék ezek a szó igazi értelmében, általánosságban a kulturális antropológia szempontjainak és alkalmazásának (eredményes) kísérletei: *Műfajok, Ikonográfia, Popularizálódás* címmel. Mindezek ismét szerepet kapnak egy, a historizmus mint stílus és mint tudományos módszer kérdéseit összefoglaló, ezredfordulós nagy vállalkozásban, amely a Nemzeti Galéria mint tudományos műhely *par excellence* reprezentációját jelenti: a *Történelem – kép* Francis Haskell-től kölcsönzött, a parafrázisban járulékos jelentést is nyert címmel⁹ jelölt kiállításában. S az utolsó fejezetet Sinkó historiográfiai érdeklődésének – még egyetemi éveiből magával vitt legfontosabb célkitűzésének – dokumentumai alkotják. Talán másképp is olvassuk őket abban a kontextusban, amelyet más késői tanulmányok alkotnak, mindenekelőtt a 2009-ben publikált *Nemzeti képtár*, amelynek historiográfiai jelentősége aligha merül ki sajnálatos aktualitást nyert pamflet-funkciójában mint balhiedelmek és hazugságok cáfolata. Idesorolando másik nagy szintézise, *A művészettörténet nemzeti látószöge. Kánonok és kánontörések*.¹⁰ Meghatott büszkeséggel regisztrálok, hogy a késői tanulmányoknak (2009-ig volt a Magyar Nemzeti Galéria főmunkatársa) ebbe a sorozatába illik a *Marosi-files* is, valamint a csak a válogatott tanulmányok sorában, kéziratból kiadott *Recepció és kreativitás. Művészettörténeti metahistóriák a stílustörténetek kialakulásáig*.¹¹

Sinkó Katalin nem azok közé tartozott, akik megtartóztatták magukat személyes véleményük kifejezésétől, s inkább elhallgattak, amikor személyes, biográfiai közelségbe kerültek saját emlékeikkel. Ebben ő, aki 19. század-specialistaként volt ismert, nagyon is modernistának bizonyult, a szó kettős értelmében: mint kortársainak értelmezője és szószólója, és mint ezzel beavatkozni, használni igyekvő aktivistája diszciplinájának. Értett ahhoz, hogy letűntnek, semlegesnek hitt korokat és jelenségeket felelevenítsen, felmutassa akár politikai aktualitásokat, akár lappangó utóéletüket – mindig *sine ira et studio*. Historiográfiai tanulmányaiban pontosan, több szempontból is kijelölte a pályát, amelyen működni, játszania – ahogyan középkori auktorok írták volna: „Isten akaratából, vagy a sátán incselkedése folytán” – megadatott. Kronológiát alkotni annyit jelent, mint leküzdeni és birtokba venni egy jelenséget, úrrá lenni rajta. A többféle úton megkísérelt periodizáció tanúskodik ennek személyes intellektuális nehézségeiről.

A *Nemzeti képtárban* a kronológiai váz alapjai az intézménytörténet alapvetően kulturálpolitikai tényei. Az egyetemes és a nemzeti művészeti közgyűjtemények viszonyának történeti elemzése után és a Magyar Nemzeti Galéria intézménytörténetének bemutatása előtt a tulajdonképpeni kortörténet periodizációs javaslatára a munka IV., *Múzeumok a szocializmus átlamszerkezetében* című fejezete¹² adott alkalmat: egy hangsúlyosan objektív hangnemben, első ízben levéltári források (javarészt Pogány Ö. Gábor irathagyatéka) alapján megírt összefoglalás. Ebben aránylag szűk teret kap az 1945-öt követő, mintegy 1948-ig tartó koalíciós időszak, a különféle művészeti irányzatok sokféleségének bemutatása, annál nagyobbabban a törekvésnek nyomon követése, amely a korban általános ideáloknak, a művészi szabadságnak és a közművelési („népművelési”) feladatkörnek örve alatt fokozatosan előrenyomuló, szovjet mintájú kommunista kultúrpolitika dominanciájának létrejöttét jelenti. Ennek a „szálampolitikának” fordulópontja lesz 1949, amikor az addig működtetett, még Hóman Bálint által a Nemzeti Múzeum körül kialakított múzeumi szervezet felszámolására, a „kulturális

⁹ *Történelem – kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon – Geschichte – Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn.* Szerk. MIKÓ Árpád–SINKÓ Katalin. Budapest, MNG, 2000.

¹⁰ *XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép.* Kiállítási katalógus. Szerk. KIRÁLY Erzsébet–RÓKA Enikő–VESZPRÉMI Nóra. Budapest, MNG, 2010. 29–91.

¹¹ *Ideák, motívumok, kánonok* 2012. i. m. 276–313.

¹² *Nemzeti képtár* 2009. i. m. 47–69.

forradalom” szolgálatába állítására és egy különösen visszataszító nyelvezetet használó retorika kialakítására került sor. Bemutatja a pártok és az intézmények hatalmi harcait: a formálisan kisgazda vezetésű Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium és a Révai József vezette Népművelési Minisztérium rivalizálását, az előbbi által életre hívott, rövid életű Múzeumok és Műemlékek Országos Központja sorsát. Elemzi a tudományos kutatásokért felelős – a Népművelési Minisztérium kezdeményezte s az átszervezett Magyar Tudományos Akadémia asszisztálásával megalakított – Magyar Művészettörténeti Munkaközösség, illetve az azt felváltó Művészettörténeti Dokumentációs Központ történetét (ez utóbbiból jön majd létre 1969-ben az akadémiai Művészettörténeti Kutatócsoport). Ugyanekkor zajlik le egy ma már alig követhető bűvészmutatvánnyal a Fővárosi Képtár megszüntetése, anyagának a Szépművészeti Múzeum Új Magyar Képtárába való beolvasztása (azaz az egyesített anyagnak a Károlyi-palotában való kiállítása), majd 1957-ben, a Kúriában megnyitott Nemzeti Galériaként való önállósítása. Sinkó kronológiájában a mélypontot 1952 jelzi, s nem pusztán a rendelkezésére álló forrásanyagból levont következtetés láttatja az egész folyamat soha nem nyugvó mozgatójának a végül Galéria-alapító Pogány alakját. 1953-ban az „új szakasz” enyhülő periódusát nyugtázza, s nem tekinti fordulópontnak vagy korszakhatárnak 1956-ot sem. Pogánnyal szemben Fülep Lajos jelenik meg pozitív ellensúlyként – akit Sinkó egyáltalán nem idealizál, kultuszát olykor kritikusan szemléli.¹³ Fülep pozitív jelentőségét Sinkó mindenekelőtt a „proletkultus, önkasztráló primitivizmus” kultúrpolitikájának bátor kritikusaként betöltött szerepében látja, s bemutatja, hogy bukása 1956-os szerepének következménye volt – végleg 1960-ban (!).¹⁴

Ennek az egyáltalán nem szívdertítő intézménytörténeti-eseménytörténeti perspektívának párhuzamával és részben korrekatívjaként szolgál Sinkó más historiográfiai tanulmányainak eszmetörténeti-metodikai kronológiája. Ennek legáltalánosabb keretét két, egymást 1962 (a forradalom utáni konszolidáció) táján váltó vezéreszmének, a „haladó hagyományok”, illetve a „nézőpontok sokfélesége”, a pluralizmus koncepciójának dominanciájával írja körül.¹⁵ Első látásra – az elemzés mellőzésével – a két, lényegében a popperi „zárt” és „nyitott” fogalmainak megfelelő ellentétpárt alkotó fogalom egyfajta fejlődést, szabadulási, szellemi autonómiához vezető folyamatot sejtet. Explicitebb az a nem sokkal későbbi elemzési kísérlet, amelyben Sinkó a kánonok és a „kánontörések” historiográfiai fogalmával kísérlete meg a folyamat – szakmai identitástudatunk szempontjából döntő jelentőségű – leírását.¹⁶ Ebben a sok tekintetben különös tanulmányban mindenekelőtt a fordított kronológiai sorrend meglehetősen meglehetősen alapja egy Friedrich Schlegel-aforizma („A történéssz: visszafelé tekintő próféta”), célja a fejlődéstörténetnek még a látszatát is elkerülni: „A kép, amely így keletkezik, egyazon »figura« eltérő felvételeinek egymásra rajzolt vagy vetített képéhez hasonlatos, s lényegét tekintve a kánonképződés módjára kérdez rá.”¹⁷ Megfordítva a tanulmányban követett sorrendet, a nemzeti művészet paradigmáinak történeti sorozata a 19. század elejével (Joseph Abel 1807, illetve 1812) kezdődik, s a kortörténet szempontjából még mindig jelentős két dátummal (Budapest, 1923: Fülep Lajos: *Magyar művészet*, illetve Budapest, 1939: *Mi a magyar?*) folytatódik. A következő – kellő történeti alappal kijelölt – mérföldkő: „Budapest, 1950. október: *A magyar művészettörténelem föladata*”. – Szempontunkból itt, a kultúrpolitikai perspektívából láttatott mély-

¹³ Vö. pl. A művészettörténet nemzeti látószöge. Kánonok és kánontörések. In: *Nemzet és művészet* 2010. i. m. 43.

¹⁴ *Nemzeti képtár* 2009. i. m. 68; vö. SINKÓ Katalin: Néhány akta 1952–1953-ból. Az MTA és a múzeumok. In: *„A feledés árja alól új földeket hódítok vissza”.* Írások Tímár Árpád tiszteletére. Szerk. BARDOLY István–JURECSKÓ László–SÜMEGI György. Budapest, MTA MKI–MissionArt Galéria, 2009. 259–277.

¹⁵ Az alcímben: *Marosi Files* 2000 i. m., elemmezve az 1960-as évektől megjelenő törekvéseket: közép-európai regionális fejlődés, a nemzet historikuma, periodizációs kérdések, stíluspluralizmus, a historiográfia művelése, hermeneutika.

¹⁶ *Nemzet és művészet* 2010. i. m. 29–81.

¹⁷ Uo., 29.

pont közelében, a programalkotás és a nemzet historikumának felismeréséről szóló elemzés jelentős. Ezt követi – Vayer Lajosnak az 1969-es budapesti nemzetközi művészettörténeti kongresszus bevezetőjében kifejtett koncepciójára utalva – „Budapest 1969: Általános és regionális fejlődés – a közép-európai kulturális régió fogalmának legitimációja”. Ezután talán szubjektívebben kijelölt és inkább diszciplináris érvényű, ezért az előbbieknél vitathatóbb fordulópontok kijelölései következnek: „Bécs, 1983: Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule”, majd: „Berlin, 2001: Művészettörténet Kelet-Közép-Európában és a nemzeti diskurzus”, továbbá: „Budapest, 2005. november: A nemzeti tudományok historikuma”, illetve egy fontos német művészettörténeti kongresszus: „Marburg, 2009: Kánon”. Valamennyi utóbb felsorolt „kánontörés” a magyar művészettörténeti problematika egyetemes („közép- és nem kelet-európai”) érvényére vonatkozik. Jelzik, hogy mennyire a szerző gondolkodásának középpontjában állt mindvégig a magyar művészettörténet-írás egyetemes beágyazottságának tudata – pontosan küldetése.

Sinkó Katalin historiográfiai koncepcióit itt bizonyos értelemben személyes dokumentumként, hiányzó önéletírásának pótlékeként, szellemi azonosságát leíró forrásként mutattuk be – ami semmiképpen nem jelenti ezek lebecsülését. Ellenkezőleg: nemcsak személyes értékrend, hanem egy mindinkább sűrűsödő átmenetekkel és paradigmaváltásokkal szembesített generáció eszmélkedésének is kifejezője. Ő Németh Lajosra mint ritka kivételre hivatkozva elemezte a művészettörténet filozófiatlanságának és az elméleti reflexiótól való tartózkodásának jelenségét és okait – egyértelműen tanúsítva, hogy maga is kivétel.¹⁸ Tudományelméleti-historiográfiai munkái rendkívüli – már csak periodizációs kísérletei révén is a szó legszorosabb értelmében: korszak-alkotó – jelentőségűek. Feldolgozásuk, folytatásuk előttünk álló feladat, amely elől nem lehet kitérnünk.

A fent elemzett historiográfiai munkák és fogalomrendszerük hatalmas olvasottság és rendkívüli interdiszciplináris tájékozottság tanúi és eredményei. Ez a kettő – mindkettő egy mindvégig fiatalos kíváncsiság megnyilvánulása – egészen kivételes innovatív kutatói alkat meghatározója. Sinkó legtöbb munkájában tetten érhető a művészettörténet társtudományaitól (és társaként felismert újabbaktól) érkező, a nemzetközi szakirodalom szempontjainak hazai kipróbálására, honosítására irányuló törekvéseinek szerepe. Alighanem a legtöbbet olvasó művészettörténész volt – és olvasási szokásainak sajátos vonása, hogy mennyire kedvelte az antikváriumai régiségeket: köztük idegen nyelvű eredetű olyan, feledésbe ment fordításait, amelyek recepciótörténeti értéke mellett forrásértéke is nagy volt, hiszen gyakran régi művészek számára is közvetítőknak bizonyultak. Elég itt csak a „kánontörésekről” szóló, fent idézett nagy tanulmányának apparátusát szemügyre venni: a hazai ihletők közé tartoznak az irodalomtörténeti kánonkutatás alapművei, Thomas Kuhn paradigmaelméletének irodalma, filozófiatörténeti¹⁹ párhuzamok. Egész sorozatát lehetne összeállítani a Sinkó kutatásait inspiráló fontos szerzőknek: Thomas Nipperdeytől (nemzeti emlék) kezdve Pierre Bourdieu-n (társadalmi emlékezet), Hans-Georg Gadameren, Martin Warnkén, Francis Haskellen át Pierre Noráig (az emlékezés helyei).

Ha indulásánál fontos szerepet játszott a historiográfia és a történettudomány (mindenekelőtt Szűcs Jenő) példája, későbbi tájékozódását erősen meghatározta a recepciótörténet irányzata, s különösen a hetvenes évektől kezdve domináns, Magyarországra késéssel érkező historizmuskutatás módszertana.²⁰ Megőrizve fenntartásait a marxista társadalomtörté-

¹⁸ Uo. 29–30.

¹⁹ Vö. Recepció és kreativitás. Művészettörténeti metahistóriák a stílustörténetek kialakulásáig. In: *Ideák, motívumok, kánonok* 2012. i. m. 276–313.

²⁰ Vö. az általa áttekintett irodalom kritikai szemléjét: *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet*. Szerk. Sisa

nettel szemben, folyamatosan kereste egy nem marxista indíttatású szociológiai interpretáció példaképeit, ezekre leginkább Haskell módszerében találva rá. E példaképek vezették az etnográfia felé, ahol (így mindenekelőtt Kovács Ákos kiállításain és kutatásaiban) fontos inspirációkat kapott a politikai populizmus háttére előtt zajló popularizálódás, illetve trivializálódás (falvédők, de az irredentizmus propagandaművei: *A megsértett Hungária* ábrázolásai is) folyamatainak kutatásához. Egyaránt érdekelte a történelem iskolai szemléltetőtábláinak története²¹ és az 1896-os millenniumi ünnepek és kiállítás. Ez adott számára alkalmat a népművészet-fogalom és a Néprajzi Múzeum keletkezéstörténetének elemzésére.

A néprajztudósokkal való együttműködésének és főleg a Hofer Tamással folytatott eszmecseréknek legfontosabb tudományos eredménye egy nagy, *Az ornemens mint nemzeti nyelv* című tanulmány a népművészet és az iparművészet történetének közös gyökereiről.²² Ismeretes, hogy ezek múzeumainak alapítására a szándékot Magyarországon egyidejűleg, 1873-ban nyilvánították ki. Az iparművészet budapesti múzeuma 1896-ra felépült – a néprajzé és a népművészeté sohasem. Viszont Lechner Iparművészeti Múzeuma épületének a népművészettől ihletett ornamentikája okán akár a népművészeté is lehetne. A tanulmány alapvetően a művészettörténet historiográfiai tényein alapul – s ebben a megközelítmódban erősen el is tér az etnográfian belüli szempontoktól. Az interdiszciplináris metodika alkalmazása mindenekelőtt azért volt indokolt, mert az a szemlélet, amelynek gyökereit vizsgálta, egyáltalán nem a kultúra valamely részterületét, hanem egészének felfogását jellemzi. Elég megfontolnunk, hogy amikor Bartók *Cantata profanájában* a szarvassá vált, a tűzhelytől és pohártól eltávolodott fiú azt kiáltja, hogy „csak tiszta forrásból”, az ősművészet elvét – és a népi, földművelő paraszti kultúrának mint ez ősi kincs örököjének feltételezését – hirdeti. Sinkó vizsgálata az ornamentika mint önálló művészeti ág 19. századi historiográfiájához vezet. Az egyik szál az 1851-es Londoni Világkiállítás hatásai közül az alkotja, amely – így az angol *Arts and Crafts*-mozgalomban – a gépipari tömegtermelés okozta károkat a régi kézművesség formakincsének gyűjtésével, felhasználásával és mintalapokon való terjesztésével igyekezett kiküszöbölni. A másik, az ornamentika ősművészetté, a legelsőnek tekintett textilművészetből származóvá nyilvánítása Gottfried Semper stílusának egyik alaptézise. Nem véletlen, hogy Semper éppúgy a Londoni Világkiállítás tanulságai nyomán jutott téziseihez, mint az ornamentális nyelv grammatikájának rekonstrukcióját a mintakincs gyűjtésével megvalósítani igyekvő Owen Jones – de a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatójaként Pulszky Ferenc is. A népművészet mint ősművészet tézise tehát a pozitívizmus ősművészet-konceptiójának szülötte, s ebben gyökereznek – ahhoz hasonlóan, mint nem sokkal később a népzene „rég” és „új” stílusának megkülönböztetése – a díszítőművészet magyar stílusának vitái. Ezek vezetnek el Huszka József ázsiai származtatás-elméleteinek kialakulásához, s ebben a kontextusban zajlik a magyar stílus szinte minden 19. század végi archeológust, művészettörténészt és építész mozgószóvíváta. Az új elemet Semper bécsi kritikája, Alois Riegl abszolút történetiségre alapozott stíluselmé-

József. Tudományos tanácsadók: SINKÓ Katalin és NAGY Ildikó. Budapest, MTA BTK MI, 2013. (A Magyarországi Művészet Története 5/1.) 20–31.

²¹ SINKÓ Katalin: A művészi siker anatómiája 1840–1900. In: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk* 1995. i. m. 30. Vö. SZABÓ László: Iskolai szemléltető képek 1872-ből. In: uo. 100–104.

²² Az ornemens mint nemzeti nyelv. A népművészet fogalmának kialakulása az iparművészeti múzeumokban a pozitívizmus korában. In: *Ideák, motívumok, kánonok* 2012. i. m. 242–275. Eredetileg: Die Entstehung des Begriffs der Volkskunst in den Kunstgewerbemuseen des Zeitalters des Positivismus. Ornament als Nationalsprache. *Acta Historiae Artium*, 46. 2005. 205–259. Korábbi változata: Viták a nemzeti ornamentika körül 1873–1907 között. In: *Romantikus kastély. Tanulmányok Komárik Dénes tiszteletére*. Szerk. VADAS Ferenc. Budapest, Hild-Ybl Alapítvány, 2004. 399–433. Lásd még Historismus und die ungarische Ornamentik. In: *The Nineteenth-Century Process of „Museumization in Hungary and Europe*. Ed. Ernő MAROSI-Gábor KLANICZAY. Budapest, Collegium Budapest, 2006. (Collegium Budapest Workshop Series No 17.) 305–316.

lete jelentette, amely egyben leszámolt a népek-rasszok külön-külön eredetének feltevéseivel is, s az ornamentika egyetemességét hirdette. Riegl végső célja azonban szintén „a művészeti formák grammatikájának” kidolgozása volt.

Sinkó népművészetről szóló tanulmányai alighanem a nemzet historikumának Szűcs Jenő által kidolgozott téziseiből kiindulva, nézeteinek szintézisét képviselték. Historiográfiai rekonstrukcióját számos fórumon előadta, illetve vitára bocsátotta, részlet-vonatkozásait is kidolgozta: így a magyar művészképzésben felhasznált mintalap-anyag és szakirodalom felmérésében való részvételével,²³ és azzal az inspiratív szerepével, amely Huszka József munkásságának és mintagyűjteményeinek feldolgozásával²⁴ a néprajztudományban is új utakat mutatott. A Huszka-életmű kritikai feldolgozásához fűződik egy – mindeddig aligha felfedezett, s ezért hatástalanul maradt – igen jelentős önkorrekciója, amely a népművészet-fogalom historiográfiai vizsgálatának kontextusába tartozik. 2006-ban a Huszka-katalógusba rövidebb tanulmányt írt *Historizmus és a magyar ornamentika* címmel,²⁵ amelynek tárgya a „magyar forma nyelv” tartalma és annak értelmezése, helyenként szó szerint a legutóbbi időig csak németül hozzáférhető nagy tanulmánnyal egyező megfogalmazásban. E tanulmány igen fontos hozadéka a fogalmi tisztázás: a „historizmus” szó különféle jelentéseinek értelmezése. Sinkó itt különbséget tesz „történelemszemléleti historizmus” (azaz a fejlődés gondolatára alapozott történetiszemlélet) és művészeti historizmus között. Felidézi azokat a vitákat, amelyek a virágos motívumok magas művészeti (korai újkori perzsa, török előképekre visszavezethető) eredetéből indultak ki, és amelyek során népvándorlás kori régészeti emlékek és textíliák is szerepet kaptak az érvelésben. Huszka fokozatosan ezeket is bevonta rekonstrukciójába. A döntő változást Riegl ornamentika-felfogásában regisztrálta, különválasztva a történeti metódus értelmében felfogott historizmust, amelynek legkövetkezetesebb képviselője volt, a stílárius historizálástól, történeti formáknak a jelen kifejezőeszközeiként való alkalmazásától, amelyet elvetett (anti-historizmus). Huszkat (és mintaképét, a Riegl ellenében fellépő Josef Strzygowskit, valamint magyar követőiket egészen a jelenkorig) az etnikusan determinált formák változatlanóságát hirdető ahistorizmus képviselőiként különböztette meg. Sinkó megfogalmazása szerint „A historizmusban Riegl nem a tudományos ismeretek művészileg is értékesíthető tárházát, hanem saját kora kulturális krízisének jelét látta: a modern művészet nem lehet a régi utánzata. [...] Nietzsche nem a históriát, hanem a teremtő géniuszt állította világszemlélete középpontjába.”²⁶ Ugyanebbe a kontextusba helyezte a kérdést a Collegium Budapestben tartott előadása, amely Adolf Loos 1908-as nevezetes kijelentéséből indult ki: *Ornament ist Verbrechen*.²⁷

Ezeket a fogalmi distinkciókat és fejtegetéseket Sinkó Katalin korábbi antihistorizmus-felfogásának tükrében tekinthetjük – mégpedig különös figyelmet érdemlő – korrekcióknak. 1991-ben a fenti idézetben is felemlített zsenikultuszt és az azt kísérő szimbolizmusban különösen Csontvárynak „a múlt és a jelen közötti kontinuitást vagy inkább azonosságot érzékeltet[ő]” attitűdjét tekinti a művészetet a historizmustól megkülönböztető jelenségnek.²⁸ Kritikával illeti azokat a művészettörténészeket, akik Csontváry művészetének értelmezéséhez az utat

²³ KATONA Júlia–GYÖRGY Judit: *Díszítmények és ideák vonzásában. A Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtárának díszítőművészeti könyvritkaság-gyűjteménye*. Budapest, MKE, 2010.

²⁴ SINKÓ Katalin: Az ornamentikai mintalapok és az „előkép-mozgalom” 1850 és 1900 között. In: *Huszka József, a rajzoló gyűjtő*. Kiállítási katalógus. Szerk. FEJŐS Zoltán. Budapest, Néprajzi Múzeum. 2006. 134–135.

²⁵ *Historizmus és a magyar ornamentika*. Az etnográfia tárgyainak művészi szemlélete. In: *Huszka József 2006*. i. m. 278–281.

²⁶ *Huszka József 2006*. i. m. 280.

²⁷ *Historismus und die ungarische Ornamentik 2006*. i. m. 305.

²⁸ A Madonna-festő. Művész-szerep és historizálás Csontváry önarcképein. In: *Ideák, motívumok, kánonok 2012*. i. m. 105. Vö. bővebben: SINKÓ Katalin: A cédrusok. In: *Történelem – kép 2000*. i. m. 732–735.

a 19. századi historizmus megkésett jelenségeként keresték. Sinkó, aki rendszerint tartózkodott a 20. századi művészet kérdéseinek taglalásától, ebben a kérdésben határozottan az 1960-as évek avantgárd ihletésű Csontváry-kultuszának híveként és őrzőjeként nyilatkozott meg. Ez a megfigyelés explicitebb a Magyar Nemzeti Galéria millenárius kiállításának katalógusában – nem utolsósorban azért, mert a historizmus és az antihistorizmus kérdése az ott szerepeltetett 20. századi válogatás értelmezésében (bizonyos értelemben, lásd fent a „haladó hagyományok” kérdését) a közelmúlttal való számvetést is érinti. Tanulmánya igen fontos helyet foglal el a kötet bevezető tanulmányainak sorában, hozzá a katalógus megfelelő helyén válogatott tárgycsoport is tartozik.²⁹ Az „Antihistorizmus: a múlt kiszabadulása a történelem fogságából” című kiállítási egység első csoportja a „szemléletbeli antihistorizmus”-ként jellemzett tendencia válogatása (Szinyei Merse Pál, Székely Bertalan) volt. A második: „Ósmagyar motívumok a Zsolnay-gyár készítményein a századfordulón”, egyértelműen olyan művek, amelyeket 2006-ban a Huszkára alkalmazott „ahistorikus” attitűd jellemez. Hasonló Csontváry Zarándoklás-képének helyzete, „őstörténeti” szimbolizmusa miatt, míg Gulácsy Lajos és Ferenczy Károly képeire a fent említett „szemléletbeli antihistorizmus” attitűdje jellemző. Úgy tűnik, a 2006-os fogalmi distinkciók sorában nemcsak az antihistorizmus és az ahistorizmus ellentétpárja jelentős, hanem – szemben a burckhardti *Existenzbild* értelmezésével – szükséges a historizáló festői stílus (neoreneszánsz, neobarokk, második rokokó) figyelembevétele is. Magától értetődik, hogy a szimbolizmus és a szecesszió törekvései nem ellentétesek a historizmussal, s a modernitás értelmében felfogható nagy szakítás ott tételezhető fel, ahol a kortársak is észlelték, ott, ahol „az utak elváltak”.

A probléma azonban tanulságokkal jár, mindenekelőtt Sinkó Katalin szellemi hagyatékának folytathatóságára – illetve a folytatás kötelezettségére – nézve. Mindenekelőtt, ez a hagyaték – és nem csak a nagy súlyú historiográfiai corpus – nem önmagába zárt, hanem a magyar művészettörténet egészében továbbgondolást, alkalmazást igényel. Másrészt folytatást igényel maga az elméleti igényesség, az interdiszciplinaritás felé nyitott, de a művészettörténeti hagyományban megalapozott módszer is.

A Művészettörténeti Intézet Sinkó Katalinban régi, sok vállalkozásában részt vevő, segítőként, vitapartnerként, szerzőtársként mindig készséges kollégát vesztett. Ennél többet is: elsősorban rá, a vállalkozás egyik tudományos tanácsadójára várt *A magyar művészet a 19. században* 2013-ban megjelent első, az építészetet és az iparművészetet tárgyaló kötete³⁰ után a második, képzőművészeti szintézis koncepcionális részeinek megírása. Bízunk abban, hogy szellemi hagyatéka és utódaira örökített tanítása elegendő lesz e munka befejezéséhez. Bízunk még inkább abban is, hogy munkáinak a szakmát és intézményeit illető tanulságai, nem titkolt, de mindig szelíd érveléssel hangoztatott következtetései egyszer meghallgatásra találhatnak.

Marosi Ernő

²⁹ Historizmus – antihistorizmus. In: *Történelem – kép* 2000. i. m. 103–115. A tanulmány személyes fontosságát árulja el az „Édesapám emlékének” dedikáció.

³⁰ SINKÓ Katalin: A történeti háttér; A 19. század művészete a magyar művészettörténet-írásban és a korszakolás. Mindkettő in: *A magyar művészet a 19. században. Építészet és iparművészet*. Szerk. SISA József. Budapest, MTA MKI, 2013. 13–20, 20–31.