

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



SZÉKFOGLALÓ ELŐADÁSOK
A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIAÁN

GALAVICS GÉZA

KÉPTÖRTÉNET ÉS TÁRSADALOMTÖRTÉNET
KORA ÚJKORI NÉZŐPONTVÁLTOZÁSOK AZ EURÓPAI
ÉS MAGYARORSZÁGI CIGÁNYÁBRÁZOLÁSOKON

Galavics Géza

KÉPTÖRTÉNET ÉS TÁRSADALOMTÖRTÉNET

KORA ÚJKORI NÉZŐPONTVÁLTOZÁSOK AZ EURÓPAI ÉS
MAGYARORSZÁGI CIGÁNYÁBRÁZOLÁSOKON

Székfoglaló előadások a Magyar Tudományos Akadémián

Galavics Géza

KÉPTÖRTÉNET ÉS TÁRSADALOMTÖRTÉNET

KORA ÚJKORI NÉZŐPONTVÁLTOZÁSOK AZ EURÓPAI ÉS
MAGYARORSZÁGI CIGÁNYÁBRÁZOLÁSOKON

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA



Magyar Tudományos Akadémia, 2024

Az akadémiai székfoglaló előadás elhangzott 2022. június 16-án.
A szerző 2023. március 21-én elhunyt.

Sajtó alá rendezte: Székely Júlia
A bibliográfiát összeállította: Buzási Enikő

Lektorálta:
Alföldy Gábor
Buzási Enikő
Lővei Pál

© Galavics Géza, 2023
© Magyar Tudományos Akadémia, 2024

Magyar Tudományos Akadémia
1051 Budapest, Széchenyi István tér 9.
mta.hu

A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából kiadja az MTA Könyvtár és Információs
Központ.

A kiadásért felel: Freund Tamás, az MTA elnöke
Borítóterv: Szabó Éva | avesophia.hu
Tördelés: Vas Viktória
Borítókép: MTA Székház, Díszterem (Mudra László fotója)
Nyomdai munkálatok: Prime Rate Kft.

ISSN 1419-8959
ISBN 978-963-7451-96-6
DOI [10.36820/szekfoglalo.2024.galavics](https://doi.org/10.36820/szekfoglalo.2024.galavics)

Minden jog fenntartva!

TARTALOM

A kiadványról	6
Képtörténet és társadalomtörténet. Kora újkori nézőpontváltások az európai és magyarországi cigányábrázolásokon	7
I. Az európai kezdetek	8
II. A 18. század – a magyarországi cigány muzsikuskok felfedezése és növekvő elismertségük	28
A székfoglaló előadás témájához kapcsolódó publikációk Galavics Géza munkásságából	54
Zsoldos Attila elnöki laudációja	55

A KIADVÁNYRÓL

Galavics Géza 2019-ben lett a Magyar Tudományos Akadémia rendes tagja, a székhogyláló megrendezése azonban a koronavírus-járvány miatt sokáig halasztódott, végül 2022. június 16-án került rá sor. Előadása témáját, problémáit Galavics Géza sokakkal megbeszélte, többek között én is részt vettem a szöveg szerkesztésében. Az ünnepség után megállapodtunk abban, hogy bár egyelőre még más dolga van, de hamarosan belefogunk az előadás kiadásába. Erre azonban váratlan halála miatt már nem kerülhetett sor. A közös sajtó alá rendezés elmaradt, a székhogyláló anyagát most mégis megjelentetjük, de Galavics Géza hirtelen elhunya miatt sajnos lábjegyzetek nélkül.

Az itt közreadott szöveg három forrás összefésüléséből jött létre: a székhogyláló megírt és felolvasott előadásából, az eseményen elhangzott szóbeli kiegészítések-ből és az előzetesen elkészített, de terjedelmi okokból kihúzott részekből.

A székhogylalót csaknem ötven kép illusztrálta, ezekből válogattuk ki a képanyagot. Az előadás részét képezték a bejátszott zenei részletek is.

Az esemény megtekinthető az MTA honlapján:

mta.hu>Videók>Akadémiai székhogylalók

<https://www.youtube.com/watch?v=uL-MKCIerYY>

Székelv Júlia

KÉPTÖRTÉNET ÉS TÁRSADALOMTÖRTÉNET

Kora újkori nézőpontváltozások az európai és magyarországi cigányábrázolásokon

Tisztelt Osztályülés, Kedves Vendégek!

Hogy miről fogok beszélni? A címe ki van vetítve... Ám a kollégáim azt kérdezték, hogy hogyan keveredtem én a cigányábrázolásokhoz? Foglalkoztam én valaha cigányábrázolásokkal? Tudták, hogy nem. Foglalkoztam viszont számos olyan művészettörténeti problémával, ami érintette a cigányábrázolásokat, akár a műfajt, akár a népeletképeket a felvilágosodás korából, akár a viseletképeket, mint a londoni viseletkódexnél, akár amikor Haydn korának zenéjéről volt szó egy nagy kiállításon Eisenstadtban. De összefoglalóan valóban nem írtam erről. Mindaddig, amíg 2010-ben meg nem jelent nálunk, a Művészettörténeti Intézetben Junghaus Tímea, az MTA első roma származású művészettörténésze, aki már jó tapasztalattal érkezett, ő rendezte a Velencei Biennálén az első Roma Pavilon anyagát, ő állította össze nemzetközi anyaggal, ő dolgozott a Roma Kulturális Központban a roma művészeti gyűjteményen. Mikor bemutatkozó előadását tartotta, a magyarországi cigányábrázolásokkal kezdett foglalkozni, és ez a múltba vezetett. Persze sokféle módon hozzászóltam, hogy még mi mindennel lehetne kiegészíteni. Végül a Goethe Intézetben egy nemzetközi roma konferencián 20 percben ezt elő is adtam. A külföldi kollégák előadásaiból azonban azt láttam, hogy a cigányábrázolások története egy önálló műfaj, ám nem művészettörténeti folyóiratokban jelenik meg, hanem emberjogi, a cigányság jelenével, problémáival, integrálódásával, az előítéletekkel foglalkozó kötetekben, és így automatikusan bekerül egy olyan kontextusba, ami a művészettörténeti jelenségeket is átértelmezi. Ebből nőtt tehát ki ez a projekt, kísérlet arra, hogy képesek vagyunk-e visszamenni addig, amikor az első cigányábrázolások megjelennek, egy olyan narratívát felépíteni, amelyből – noha az anyag bizonyosan megrostálódott az előző századokban – mégis kialakul egy összkép. Erről fog tehát szólni a székfoglaló előadásom. Most van itt az ideje annak, hogy megköszönjem – mert nagyobb falatnak bizonyult ez a téma, mint gondoltam, és a család türelmére volt szükség – feleségemnek, családomnak a

támogatásukat, továbbá a művészettörténész, zenetörténész, irodalomtörténész, táncművész kollégáknak a jóindulatú segítségét, együttműködését.

I. AZ EURÓPAI KEZDETEK

Az európai művészetnek mindig voltak olyan kiemelkedő egyéniségei, akik rendelkeztek a képességgel, hogy alkotásaikba sűrítsék koruk emberének világról alkotott képzetét. Székfoglalóm témájára, a kora újkori európai és magyarországi cigányábrázolásokra összpontosítva a 16. és 17. századot jelentő régi művészet köréből négy olyan nagy hatású nyugat-európai művészről szeretnék szólni, akik az elsők között figyeltek fel alkotóként az Európában megjelenő cigányságra. Mivel nézőpontjuk a kor társadalmának érték- és viszonyrendszerében gyökerezik, műveik koruk társadalomtörténetének is részei. S bár értelmezésüket alapvetően a művészettörténet módszerei teszik lehetővé, megközelítésük nem nélkülözheti a romákkal foglalkozó történeti és társadalomtörténeti kutatások szempontjait és eredményeit sem. Előadásomban külön is kiemelném e két tudomány vizsgálódásának néhány sarokpontját, mert több évszázad cigányábrázolásait ezek figyelembevételével fogom értelmezni.

Itt szeretnék néhány szót szólni a névhasználatról: a következőkben a népcsoportra az akkor érvényes *cigány* népvét használom, miként ezt az akkoriak is tették, megnevezésüket a német, olasz és szláv nyelvekhez igazítva, miközben a francia nyelvterületen, attól függően, hogy milyen irányból érkezőknek vélték őket, az *égyptien* (amelyből a mai *gypsy* elnevezés ered) és a *bohémien* név is (amely a bohém szóban él tovább) használatos volt. Mindegyik elnevezés feltűnik majd az egykorú ábrázolásokkal kapcsolatban, de a sokrétegű identitást hordozó *roma* elnevezést csak a legújabb kor vonatkozásában fogom használni.

Maguk a cigányok évszázados vándorlás után úgy a 15. század közepe tájától már jelen voltak szinte egész Európában. Vándorlásuk során az európai társadalommal való találkozásuk nem volt mindig zökkenőmentes. Másfajta életstratégia szerint éltek, más volt a csoportkohéziójuk, benne a férfiak és nők szerepe, s még sorolhatnánk. De, mint a neves francia kultúrantropológus, Patrick Williams

már az 1990-es években hangsúlyozta, a cigányok vándorlásának „lényegi vonása nem magában a vándorlásban rejlik, hanem a mindenkori környezethez való viszonyulás módjában. Ezért van az, hogy minden cigány csoport történelme annak a népnek a történelméhez kapcsolódik, amellyel az adott közösség a vándorlása során kapcsolatba került”. Noha ennek megfelelően Európában a cigányokról többféle narratíva létezik, a többségi társadalomhoz való viszony alakulása mindentől hasonló mintázatokkal írható le, s általános érvénnyel bír. Az angol Thomas Acton már az 1970-es években okkal figyelmeztetett arra, hogy „felszínesek azok a megközelítések, amelyek a cigányságot az üldözés állandó tárgyaként mutatják be. A cigányok történelme valójában ciklikus: az üldöztetés krízisei új beilleszkedéshez, a befogadó közösséggel kialakult új szimbiózishoz vezetnek, amíg az új gazdasági vagy társadalmi változások alá nem ássák azt, és nem produkálnak egy újabb válságot.” (Ahogy ez korunkban, a mi térségünkben a rendszerváltozás nem kívánt mellékhatásaként történt.)

Egy másik axiómát a cigányokkal foglalkozó magyar tudományosság eredményeiből választottam. Nem a korábbi, a főként a cigány nyelvjárásokkal foglalkozó nyelvészet, a néprajz, a történettudomány nagy hagyományú módszereivel dolgozó kutatásokból, hanem az utóbbi évtizedek cigánykutatásába friss szelet, markáns változásokat és dinamizmust hozó szociológia, valamint főként a kulturális antropológia, szociálintropológia, illetve a kisebbségkutatás köréből. Az ő vizsgálataik fókuszában elsősorban a mostani néhány évtized jelenségei állnak, de általánosító megfigyeléseik nem függetlenek a cigányság századokra visszanyúló helyzetétől sem. Az etnikai különbségtétel gyökereit, formáit, indítékait, éltetőit a legkülönbözőbb nézőpontokból vizsgáló írásaikat egy évtizeddel ezelőtt az MTA Kisebbségkutató Intézete az *etnicitás* fogalma köré rendezve, kötetbe is foglalta. Ebből idézem Durst Judit antropológust, a Kisebbségkutató Intézet, valamint a londoni University College kutatóját, aki hangsúlyozta: „A cigányokkal foglalkozó antropológiai szövegek [...] gyakorlatilag megegyeznek abban, hogy nem lehet a cigányokra úgy tekinteni, mint egy »közös kulturális tartalom« hordozóira, hanem sokkal inkább olyannak kell látni őket, mint egy sajátos viszonyrendszer szereplőit.” Ehhez a megállapításhoz ő is az európai cigánykutatás klasszikusának, a már említett Patrick Williamsnak legtöbbször idézett tézisét társítja, melynek lényege, hogy ha a cigányok történe-

téről beszélünk vagy írunk – én művészettörténészként idesorolom a képi nyelven kommunikáló képzőművészeteket is –, elbeszélő *én*ünk a *mi* pozíciójából szólal meg. Ami így van századok óta. *Ők*, mármint a cigányok, a 20. század utolsó harmadáig inkább csak szereplői, semmint alakítói ennek a történetnek. De hogy a „cigány” csak a „nem cigánnyal” együtt létezik, azt markáns módon így fogalmazta meg a 2021-ben elhunyt Patrick Williams: „Abban a megnevezésben, hogy cigány, *benne vannak űk, de benne vagyunk mi is*. Az ő valóságuk is, és azok az elképzelések is, amiket mi erről alkotunk. A jelenlétük is, és az a viselkedés is, amelyet feljűk tanúsítunk. Benne van a köztűnk és köztűk fennálló viszonyok egész története.” Székfoglalóm erről, pontosabban ennek a történetnek egy szeletéről: a régi képzőművészetben megnyilvánuló viszonyról szól, annak kora újkori, de a későbbi idűszakra is kiható szakaszáról – mégpedig a műalkotások példáján.

Bár a művészet funkciója révén is társadalmi kontextusban jelenik meg, s emberi viszonylatokat fejez ki, máig érvényesnek kell tartanunk a neves lengyel művészettörténész, Jan Białostocki figyelmeztetését arra nézve, hogy: „naivság lenne az a feltételezés, miszerint az élet és a művészet közötti út olyan rövid lett volna, hogy valóságos politikai és vallási folyamatok közvetlen módon tükrűződnek” benne. A régi művészetek vizuális sajátságai mindig műfaji keretek közt érvényesűlt: ikonográfiai formákban, képi toposzokban és vizuális metaforákban jelent meg. Arra pedig Ernst Gombrich emlékeztet minket, hogy valójában „milyen szűkek azok a határok és milyen szubtilisek azok a variációk, amelyeken belül a művészek és mesterek megalkották remekműveiket” – mégpedig oly módon, hogy „a festőknek fel kellett használniok a korábbi nemzedékek tapasztalatait”. A képzőművészetek és a társadalomtörténet kapcsolódási pontjainak megteremtéséhez máig meghatározó Aby Warburg tevékenysége, aki a művészetekben a gondolat és az élet megnyilvánulásait kereste, s számára a művészet a változó magatartásformák, világnézetek, vallások, mítoszok és – ahogy ő külön kiemelte – az előítéletek jele volt. Ez utóbbihoz a cigányábrázolások nem egy példával szolgálnak majd. Warburgéhoz hasonló álláspontot képviselt művészetelméletének továbbvivűje, Erwin Panofsky is, aki – szemben Wölfflin teóriájával, amely szerint az ember látásműdjá koronként változik, s részben ebből eredeztethetűk a különböző művészeti stílusok és kifejezsműdok változásai – azt az álláspontot képviselte, hogy

a látás maga, mint fiziológiai folyamat, állandó. Ami változik, az az emberi psziché folyamatos és aktív viszonya a látott világhoz, másképpen szólva a képzőművészeti alkotások az ember szellemi fejlődéséből fakadó, a világ interpretálásában beállt változások következményei, azok vizualizált művészi megjelenítései.

A legkorábbi cigányábrázolások Nyugat-Európában a 15. század legvégétől számított másfél évszázadnyi időszakban készültek. Fontos volt ez az időszak, mert ekkor alakultak ki azok a műfajok, ábrázolási típusok, ikonográfiai megoldások, amelyek a későbbi századokban képi megjelenítésük kereteit adták; e kereteken belül, attól függően, hogy mikor, milyen társadalmi közegben és képi környezetben jelentek meg, számos változat jött létre. Közös bennük, hogy a cigányokat szinte

mindig az adott társadalom részeként ábrázolják. Egyik ilyen volt az 1560-as években született s hamar népszerűvé vált új műfaj, a világ népeinek viseleteit bemutató metszetes könyv, amelyet az az elementáris érdeklődés hívott életre, ami a 16. század nagy földrajzi felfedezéseit, intenzívebbé váló kereskedelmi kapcsolatait s a világ eseményeiről gyorsan terjedő híreket kísérte. A főként fametszetekkel illusztrált köteteket Párizsban, Velencében, Nürnbergben és Frankfurtban adták ki. A válogatás nézőpontja Európa-centrikus volt, magyarok is mindig szerepelnek benne, de ázsiai, afrikai, sőt, a vadak szigetéről való képzeletbeli viseletek is helyet kaptak. Az információt maguk az egész alakos képek hordozták: különböző nemzetbeli főrangúak, városi polgárok és parasztok viseletei, férfiak és nők ugyanabból a



1. kép L'egyptienne. François Desprez (1525–1580): *Recueil de la diversité des habits, qui sont de présent en usage, tant es pays d'Europe, Asie, Affrique & Isles sauvages. Le tout fait après le naturel.* Paris, 1564. Fametszet.



2. kép Hieronymus Bosch (1450 k.–1516): Szénásszekér-triptichon, 1512–1515. Madrid, Prado.

társadalmi rétegből, akiknek földrajzi hovatartozását és társadalmi státusát képaláírások jelölték. Az egyik legkorábbi egy 1564-ből való párizsi kötet, amelynek 122 képe közt már szerepel egy cigány férfi és egy nő viseletképe is. A fiatal cigányasszony – ahogy a kötet nevezi, *L'egyptienne* (Az egyiptomi nő) – karakteres képét mutatom be (1. kép), mellére kötött csecsemőjével, csíkos öltözetben, nagy, kerek fejfedővel. Képaláírását francia versike kíséri semleges szöveggel: „Az egyiptomi nő máig így öltözik / Mint ősei tették, szokásuk őrződik. / Ahogy a jelenlévőt saját szemetek, / Rokonait úgy látták fölmenőitek.” A viseletkép ilyen értelemben demokratikus műfaj volt, híján minden előítéletnek, maga az ábrázolásmód pedig Brueghelnek és követőinek festményein tűnik fel majd újra. Új, sokszorosított műfajként ekkortájt jelennek meg a világ nevezetes városainak ábrázolásai is, vagyis a *Civitates orbis terrarum* (A földkerekség városai) hat kötetben, 363 város (benne

23 magyar) kitűnő rézmetszetével. Vagyis a szinte egy időben terjedő grafikai viselet- és városképsorozatok révén egy olyan gazdag vizuális összkép jelenhetett meg a 16–17. század világáról, s abban a cigányokról, amellyel Európa polgárai addig messze nem találkoztak.

Hieronymus Bosch

A cigányság – mint ábrázolási téma – másképp keltette fel a kor legjelentősebb festőinek érdeklődését, akik nem a statikus megoldású viseletképek módján ábrázolták a cigányokat, hanem a többségi társadalom tagjaival való találkozás jeleneteiben. Ez legkorábban 1510 táján figyelhető meg, s nem kisebb mesternél, mint a szürreális vízióiról ismert Hieronymus Boschnál, az ő nagyméretű *Szénászekér-triptichonján* (2. kép). A festmény a földi világ javai utáni bűnös és féktelen sóvárgásról szól, és a két oldalszárny (a *Paradicsom* és a *Pokol*) által közrefogott középkép ábrázolásáról kapta a nevét. Ihletője egy flamand közmondás volt: „A világ egy nagy szénászekér, amelyből mindenki annyit szakít, amennyit csak bír”. A kompozíció középpontjában Bosch démonai húzzák a megrakott szénászekeret, amelyet a pápa, a császár, s egyházi és világi méltóságok követnek, az em-



2.a kép Részlet.

berek pedig, egymást taposva és öldökölve rohanják meg, hogy mindenkinél előbb hozzáférjenek a „szénához”, azaz a világ javaihoz. A festő külön teret szán a kompozíció alján a másképp megítélt, deviánsnak tartott figuráknak: a kapzsi szerzeteseknek, a betegét kuruzslással gyógyító álorvosnak, valamint két kis jelenetben a cigányoknak, akik apró ábrázolással

jelennek meg, keresni kell őket a triptichon több mint száz alakja közt. De ott vannak, lent, a középkép bal sarkában, egymás mellett (2.a kép). Jobb felől Bosch a városok, falvak szélén szabadban élő vagy vándorló cigányok életmódját idézi fel

jelzésszerűen: egy cigányasszony, aki épp tisztára mossa az ölében fekvő gyermeket, míg a háttérben nyáron sül egy fűszerekkel megtűzdelt disznófej, a másik jelenet pedig egy tenyérjós cigányasszonyt mutat, amint jellegzetes nagy kalapban, mellére kötött csecsemővel áll egy előkelő hölgy előtt, aki jóslásra nyújtja a kezét. A cigányasszonyok a tenyérjósítás praxisát még Keletről hozhatták magukkal, és évszázadokon át őrizték hagyományát, sajátították el rituáléját, jóslataikat újra meg újra saját korukhoz és környezetükhöz igazítva. Aki hozzájuk fordult, fizetség ellenében – ma úgy mondanánk – „személyre szabottan prognosztizált jövőképet” kapott. Mindenekelőtt azért – hogy a már említett angol cigánykutató Thomas Acton *bon mot*-ját idézzem –, mert „a cigányok mindig jobb szociológusai voltak a nem cigányoknak, mint fordítva, másképpen a jövőmondás nem működött volna”.

A 16–18. században ez a két jelenet lesz majd az európai cigányábrázolások leggyakoribb típusa. Különösen a tenyérjósítás – mint egy jól variálható, különböző szituációkba behelyezhető, pittoreszk képi motívum. Habár ez a foglalatosság a többségi társadalom igényeit elégítette ki, még ha különböző trükkökkel párosult is, könnyen része lett a *mi* és az *ők* hagyományos viszonyrendszerének. Ennek a viszonyrendszernek fogalmi meghatározása Reinhart Kosellecktól származik, aki aszimmetrikus ellenfogalmakkal operáló rendszerként jellemzi, amelyben az egyik oldal önmagát az idegennel szemben úgy határozza meg, hogy a másikat az elhatárolódás eszközeként egy sor negatív tulajdonsággal ruházza fel. Elméletét ő történelmi példákkal illusztrálta, de mi magunk mából vett, kortársi tapasztalattal is bőven rendelkezünk. Koselleck emellett figyelmeztet arra is, hogy „a történelem sohasem azonos annak nyelvi megragadásával és szóban vagy írásban – s tegyük hozzá, képekben is – visszatükröződő megtapasztalásával, de nem is független ezektől”. Ami különösen áll a régi művészetre, mivel a képzőművészet gyakran képi toposzok alkalmazásával karakterizál. A tenyérjósítás időről időre felbukkanó ábrázolása éppúgy szólhat az emberi hiszékenységről, a jövőbelátás vágyáról, de ha trükkös megoldásokkal is párosul, táplálhatja akár a többségi társadalom cigányokról kialakított negatív képzetait, velük kapcsolatos előítéleteit. A tenyérjósítás ábrázolása nem feltétlenül magáról a cselekményről szól, hanem sokkal inkább egy cigányokat jelölő képi kód, amellyel a művész szabadon bánik – az

emberi viszonylatok megjelenítésénél éppúgy, mint a művészi ábrázolásmódok eszköztárának alkalmazásánál.

Brueghel, Caravaggio, Callot

Vegyünk vizsgálat alá három 1560 és 1640 között készült főművet: egy flamand, egy itáliai s egy francia művész alkotását, amelyek cigány figurákat más-más szerepben láttatnak. A legkorábbi a Szépművészeti Múzeum képe, idősebb Pieter Brueghel 1566-ban festett *Keresztelő Szent János prédikációja*, az egyik legfontosabb mű Brueghel életének utolsó fél évtizedéből (3. kép). A kép erdei tisztást mutat, ahol a próféta hirdeti a sokaságnak Krisztus eljövetelét. S bár a festmény Németalföld erősen forrongó időszakában készült, s a szent hallgatósága kortárs németalföldi öltözéket visel, mégsem lehet Brueghel festményét aktuális politikai állásfoglalásként értelmezni, ahogyan azt Jan Białostocki meggyőzően bizonyította is. Amellett érvelt, hogy a művész saját kora morális jellemzését adta, és a fonák világ kettősségéből leszűrhető tanulságokat tárta közönsége elé, ami a próféta hallgatósága közt feltűnő cigány résztvevők szerepére is érvényes. A próféta közelében ülő, nagy, kerek kalapjáról jól felismerhető cigányasszony szinte elbűvölten figyel a szent szavaira, míg az előtérbe helyezett cigány férfi és nő egy előkelő patriciusnak vagy nemesembernek jósol éppen (3.a kép). De nem ők a csoport központi



3. kép ld. Pieter Brueghel (1527/28–1569): Keresztelő Szent János prédikációja, 1566. Budapest, Szépművészeti Múzeum.



3.a kép Részlet.

figurái, hanem a szakállas, fehér körgalléros úr, aki nem a prófétára figyel, és nem Krisztus eljövetelétől várja a megváltást, hanem tenyerét a csíkos ruhát viselő cigány férfiúnak és párjának nyújtva tőlük akarja a jövődőt megtudakolni. A festményen hit és üdvösség áll szemben a babonával és kárhoyattal, amely kritikai hangvételen Brueghel személyiségének modern értelmezések szerinti „szkeptikus–humanista” karaktere is megjelenik.



4. kép Caravaggio (Michelangelo Merisi) (1571–1610): A jósnő, 1596/1597. Róma, Musei Capitolini.

A másik két művész, Caravaggio és Jacques Callot, bár mindketten a cigányábrázolások sztereotípiáihoz nyúltak vissza, a téma feldolgozásához új képi megközelítést alkalmaztak, máig ható eredetiséggel és művészi kifejező erővel. Caravaggio 1595 táján készült műve a tenyérjósítás ekkor már jó évszázada elfogadott sztereotip értelmezését kétszereplős, félalakos zsánerjelenetben fogalmazta újjá. A képen (4. kép) egy előkelő ifjú nyújtja jóslásra a kezét egy fiatal cigánylánynak, aki egyik kezében az ifjú tenyerét tartja, míg másik kezének ujjai finoman tán „a szerelem vonalát” „keresik” rajta – vagy esetleg valami mást? Kezek és tekintetek fonódnak egymásba, s a szép cigánylány mosolyának oly erős a kisugárzása, hogy szinte fogva tartja az ifjút. Párosuk első látásra bensőséges együttlétnek tűnik, ám a részleteket alaposabban megnézve a kezek találkozásánál egy apró mozdulat elárulja, hogy itt egy másik történet is zajlik. A jósnő nemcsak jövőt mond, de – ha az ifjú középső ujjára is figyelünk – a zsongító jóslás közben a gyűrűjét is megpróbálja megszerezni. Caravaggio művészi megoldása tökéletes illúziót kelt, emberismerete pedig a látszat és valóság rejtélyes együttesét fedi fel. A kép nem a cigányokról szól, hanem a sokrétű, kiismerhetetlen emberi természetéről és az egymás közötti viszonyokról. Ezt igényelte a művész pallérozott római közönsége, a műértők és festők, s ez vonzza azóta is az új kérdésfelvetések egész sorát. Caravaggio műve a téma és a festői értékek okán egy sor itáliai, francia és németalföldi folytatóra talált. Átvették a tenyérjósítás vezérmotívumát, csakhogy a néző figyelmét már nem a caravaggioi vagy bruegheli visszafogott utalásrendszerrel, hanem a megfestett cigányok karakterének túlhangsúlyozásával, főképp a jóslást kísérő machinációk fölerősítésével kívánták felkelteni. Georges de la Tour 1630-as években festett képét (5. kép) idézem föl ennek példajaként.

A harmadik nagy európai művész, a Lotaringiában született francia Jacques Callot a különleges, egyéni hangvételő cigányábrázolásoknak volt virtuóz mestere. A sokszorosított grafika műfajában tevékenykedett, bravúros rézkarcoló- és metszőtechnikáját Rómában és főként Firenzében alakította ki, ahol a Mediciudvar nagyszabású ünnepségeit örökítette meg látványos metszetekben. Méltán volt népszerű nemcsak az európai királyi udvarok, de a kortárs művészek körében is: Van Dyck portrét készített róla, Rembrandt gyűjtötte rézkarcait. Tőle származnak a század talán legérzékenyebb művészi reflexiói, a kor társadalmi jelenségeit



5. kép Georges de La Tour (1593–1652): A jósnő, 1630-as évek. New York, Metropolitan Museum of Art.

kíméletlen tárgyilagossággal megörökítő metszetsorozatok, köztük a legismertebb, a harmincéves háború borzalmairól 1633-ban készült *Les Grandes Misères de la guerre*, benne az *Akaszottak fájának* sokkoló látványával. Callot különleges témaérzékenységét mutatja az 1620-as évek elejéről való másik sorozata is: *A cigányok élete / Les bohémiens*, ahogy hagyatéki leltárában említik (6.1–4. képek). A négy lapból álló sorozatnak egyedülálló módon maguk a cigányok a főszereplői, nem pedig a többségi társadalommal való érintkezéseik alkalmai. Callot nyilvánvalóan érzélte azt az ambivalens viszonyt, amely a városok és falvak lakóit a cigánysághoz kötötte, azt, ahogy értékrendjük elutasítása keveredett szolgáltatásaik s jelenlétük valamilyen szintű elfogadásával. Ahogyan ábrázolásra méltónak találta titokzatosnak tűnő vándorló életmódjukat is, valamint az élethez való viszonyuk nagyon másfajta elevenségét is. Ez megérinthette a művészt, aki e témával számíthatott közönsége érdeklődésére is. S bár Callot kreatívan s nyilván jó üzleti érzékkel készített sorozatokat, egy cigányéletképekből álló sorozatnak a





6.1-4. kép Jacques Callot (1592-1635): Vándorló cigányok, 1-4. (Les bohémiens) 1621-1635. Rézkarc.

saját korában nem volt hagyománya; a képi narrációt s a hozzá illő képstruktúrát így maga alkotta meg. A négy lap együtt, egy történetben mutat férfiakat, nőket és gyerekeket, akiknek életéből háromféle közelítésmóddal három élethelyzetet emel ki. Az első két lapon katonának állt cigány férfiak vonulnak családjukkal együtt, lovon, gyalog és málhás szekéren (6.1-2. kép), a harmadik lapon pedig egy városszéli fogadónál pihennek meg, ahol a tájban a családok apró alakok csupán (6.3. kép). Az utolsón a mintegy negyven főből álló karaván öreg fák árnyékában ütött tábor, ahol az asszonyok tevékenykednek, a katonák pedig pihennek (6.4. kép). Ebben az egyetlen ábrázolásban Callot rendkívüli módon és elevenséggel tudta közel hozni közönségéhez egy cigánytábor életét. Azzal, hogy többféle tevékenység közben jelenített meg cigány karaktereket, a hitelesség addig nem tapasztalt szintjét érte el. Hogy ez a művészi élményszerűség mennyire új és megmagyarázhatatlan volt az egykorú közönség számára, azt mi sem bizonyítja jobban, mint a 17. század legismertebb párizsi művészeti írójának, André Félibiennek anekdotikus feljegyzése, miszerint Callot gyerekként otthonról megszökve egy cigánykaravánhoz csatlakozott, s évekig közöttük élt. Csak a 20. században derítették ki, hogy jellegzetes művészlegendáról van szó, amely így inkább a valóság illúzióját megteremteni képes művészet dicsőítésére szolgálhatott.

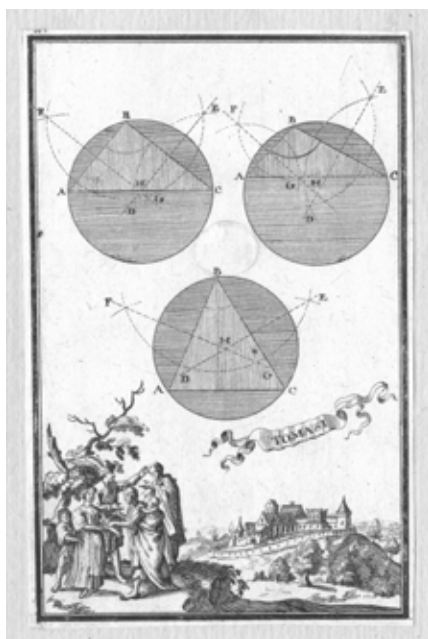
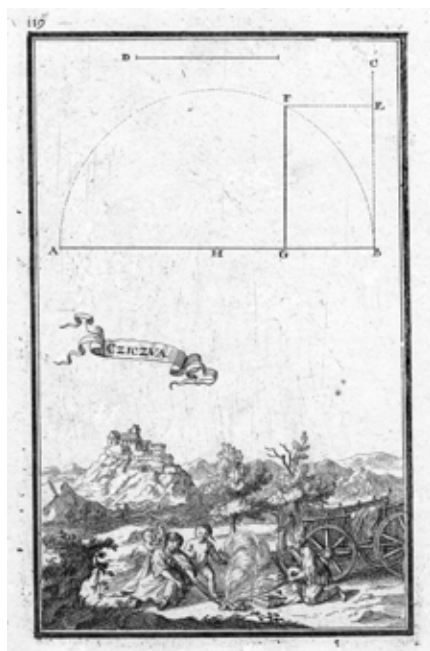
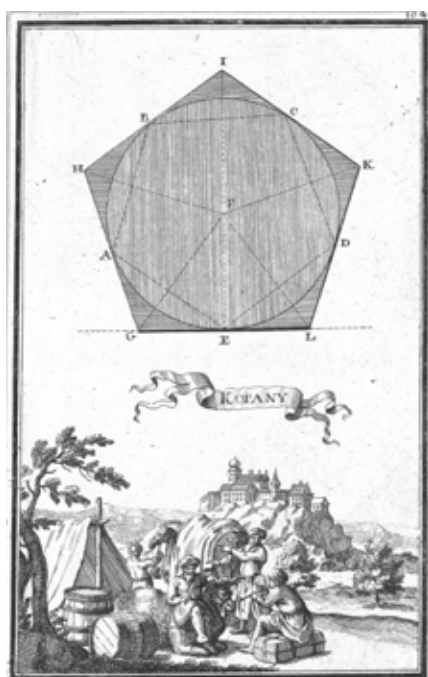
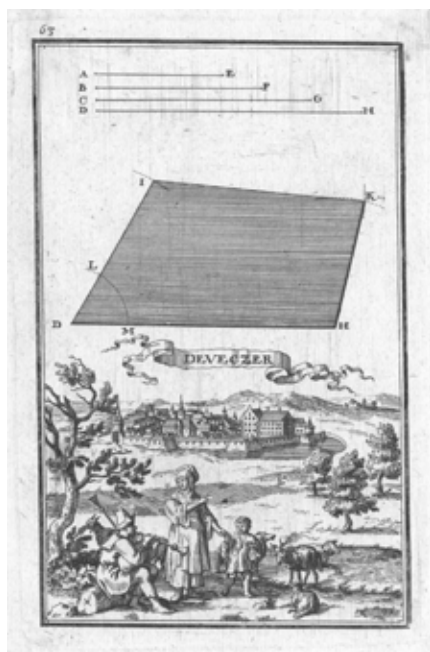
Magyarországi és erdélyi cigányábrázolások az európai képi tradíció keretei közt

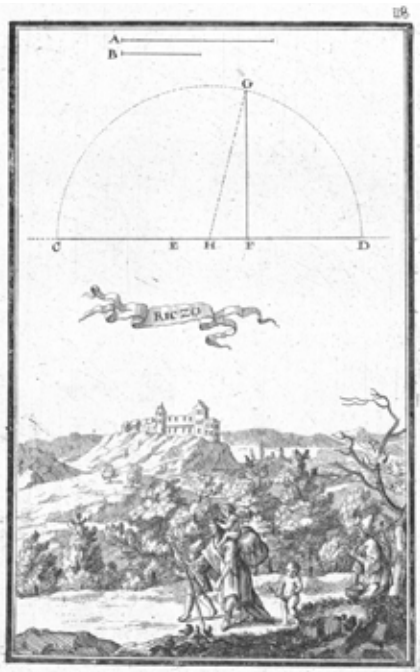
A Bosch-féle kezdet után Brueghel, Caravaggio és Callot a cigányábrázolások történetében koruk legjelentősebb műalkotásait hozták létre, és kétségtelenül elősegítették, hogy a cigányok a következő időszakban a képzőművészeti alkotások által is a nyugat-európai társadalmi folyamatok szereplőivé és részeseivé váljanak.

Magyarország nézőpontjából a kérdés csak az volt, hogy vajon a nyugat-európai közönség érdeklődése e területek népeire is kiterjedt-e, a műfaji újítások, kialakult képi megoldások keltettek-e Magyarországon és Erdélyben olyan visszhangot, hogy általuk az ott élő népek, köztük a hazai cigányság képviselői is, vizualizált formában is megjelenhettek. Erre esély ott volt, ahol az érdeklődés nemcsak a magyarországi és erdélyi háborúkról tudósító vár- és városábrázolások, ostromképek iránt volt meg – erről sok metszetes kiadvány tanúskodik –, hanem az ott lakó népek iránt is. S ha külföldről mutatkozott is ilyen érdeklődés, műalkotások ebből csak akkor születtek, ha volt hozzá a térségben fogadókészség is, művész is, s megtalálták azokat a képzőművészeti műfajokat és formákat, amelyeknek keretei közt megjelenhettek. Két ilyen példát ismerünk a 17. század végéről, s mindegyikben helyet kaptak a cigányok is.

Justus van der Nypoort

Magyarországról szólt, de Bécsben, 1686-ban adtak ki egy 120 rézkarcból álló metszetes könyvet (Burckhard von Birckenstein: *Ertz-Herzogliche Handgriffe des Zirckels und Linials...*), amelyben a zsánerábrázolások nem önállóan, hanem két másik képtípussal, geometriai ábrákkal és vár- és városlátképekkel kombinálva, egy kompozícióiban egyesítve jelentek meg. Több lapot is mutatok közülük (7.1–5. képek). A könyv szerzője, összeállítója és a geometriai ábrák készítője Burckhard von Birckenstein császári hadmérnök volt. Ő évekig dolgozott magyarországi várak erősítésén, és ő volt a gyermek trónörökös, József geometriatanára is. Ezért vannak a képen a mértani ábrák. A kötet szerkezete, képeinek kompozíciós rendszere friss francia példát követett, mint annyiszor a Habsburgok, a bécsi udvar művészeti reprezentációjában. A minta Alain Manesson-Mallet, a Napkirály udvarában hasonló pozíciót betöltő hadmérnök és kartográfus 1684–85-ben kiadott illusztrált könyve a francia várak és a térképészet kapcsolatáról. Birckenstein





7.1-5. kép Justus van der Nypoort (1625 k.-1694) metszetei (1-5.), in: Ernst Burckhard von Birckenstein: *Ertz-Herzogliche Handgriffe*. Wien, 1686. Rézkarc.

- 7.1. Magyarok Devescer látképevel
- 7.2. Törökök Koppány látképevel
- 7.3. Cigány kovács Csicsva látképevel
- 7.4. Jóslás előkelő párnak Tamási látképevel
- 7.5. Vándorló cigányok Hricsó látképevel

művében, metszetein a geometriai példatár csak képi retorikai keret, mert a cél egész Magyarország – a királyságbeli és a török által megszállt rész is – várainak, városainak és a környezetükben élő népeknek az ábrázolása volt.

Ez utóbbi adta a kiadvány vonzerejét, mert a feladattal az Utrechtből származó, ott kitűnően iskolázott fiatal holland művészt, a

Bécsbe áttelepült Justus van der Nypoortot bízták meg 1684 táján. Ő 1675 óta Közép-Európában tartózkodott, s itt is készített holland zsánerképregrafikákat, részt vett az itteni várakat és kastélyokat ábrázoló képes topográfiai munkálataiban. Élt egy ideig Magyarországon, előtte a horvát-szlavón határvidéken is, jól ismerhette ezt a régiót. Szinte rászabott feladat volt az itteni vár-látképeket (akár előképek nyomán, akár a fantázia segítségével) s hozzá a magyarországi zsánerképeket megrajzolni. Birckenstein mértankönyve a magyarországi várakkal még a felszabadító háború előtti állapotot mutatja, az akkori Magyarország emlékezetét őrzi. Rézkarcai magyarok, császáriak, törökök, hétköznapi jelenetekben és hadi eseményekben egyaránt szerepelnek, változatos és eleven képét adva a szétszakított Magyarország társadalmának. Az ő képein tűnnek föl először a magyarországi cigányok. Három metszet szól róluk, kettőn önállóan csak ők maguk, egyen pedig interakcióban szerepelnek. A lapok közül kettő az európai művészet több évszázados cigányábrázolásainak képi toposzait követi, de van egy harmadik, amely eredeti alkotásnak tűnik

(7.3. kép). Ez egy cigány kovácsot ábrázol a felvidéki Csicsva várával a háttérben. A képen – Nypoort egyik legszebb rézkarcán – a kovács a szekere mellett földre tett üllőn valamilyen patkófélét kalapál, s mellette felesége a fújtatóval a tüzet éleszti. Hétköznapi családi jelenet ez, s már a 15. században leírták, hogy így működik az úton lévő cigány kovács, akinek a szolgálatára uradalmi és paraszti gazdaságokban évszázadokon át számítottak. Egy 18. század közepi szepességi cigányösszeírásban például 500 cigány közül 450 kovácsot és csak 8 hegedűst találni. A másik a cigány képi toposzok egyik leggyakoribbja, a tenyérvéjés jelenete (7.4. kép). Előkelő magyar házaspár találkozik egy cigány családdal. Az asszony – a hátára kötött kisebb gyerekével – a nemesasszonynak jósol éppen, aki mögött már ott áll a nagyobb fiú az asszony pénztárcájára lesve. Nyugat-európai festők által olyannyira begyakorolt képi séma ez, hogy Nypoortnak csak a nemesi pár öltözetét kellett megváltoztatnia, mint a jóslás díját a cigány családfőnek fizető, tollforgós főveget viselő magyar úr esetében. A következő kép (7.5. kép) szintén az ismert európai képi hagyomány szellemében készült, s vándorló cigányokat ábrázol: Hricsó várának előterében elől egy cigányasszony halad három gyerekével, közülük a középső egy falovacskán lovagol mellette (ő közvetlenül a németalföldi képtradícióból került ide, lásd az ifj. Brueghel egy képrészletét), a sort pedig a magyaros süveget viselő családfő zárja, kezében bográcsot, vállán az elejtett vadat viszi. Maga a három cigányábrázolás, miként a holland művészek a kötetbe készült többi rézkarca is, finom vonalrendszerével, tiszta rajzával, karakteres figuráival s általuk magas művészi kvalitásaival válik ki. Ebben társa azoknak a Magyarországon megforduló vagy magyar megrendelőknek dolgozó németalföldi művészeknek, akik a 17. századi Magyarországról, népéről és kiemelkedő személyiségeiről a legmagasabb művészi színvonalon készítettek művészeti alkotásokat. Köztük van a tán legszebb 17. századi magyar városlátkép, Kolozsvár vedutájának rajzolója, a belga Egidius van der Rye, vagy egy másik holland művész, a Rubens-tanítvány Jan Thomas, aki megfestette Zrínyi Miklós nevezetes arcképét, és az árpási oltárképen a császárral és a pápával együtt Mária köpenye, oltalma alá húzódo magyar urak csoportképét is. Birckenstein Bécsben 1686-ban német szöveggel megjelent könyve Magyarországról készült, de külföldi közönségnek szánva. Ott nagyon jól is fogadták, s a következő hetven év alatt nyolc kiadás is készült belőle, de már

nem Bécsben, hanem mind Augsburgban. S csak a nem túl hosszú kíséző szövegen változtattak néha, Nypoort rézkarcai nem veszítettek művészi hatásukból.

Erdélyi viseletalbumok

Hasonlóképpen főként külföldiek számára készült egy másik 17. század végi műalkotás-csoport. Ez egy Erdély népeiről készült reprezentatív viseletkép-sorozat volt, amelyre megjelenési formáját tekintve pontosabb a viseletkódex megnevezés. A kötetenként átlagosan hatvan–hetven vízfestményből álló gyűjtemény a 16. századi nyugat-európai viseletsorozatok mintájára, mintegy azok adaptációjaként készült. A 17. század végétől csaknem tucatnyi olyan erdélyi viseletalbumot ismerünk, amelyen a soknemzetiségű Erdély lakói tűnnek fel jellegzetes öltözetükben. Ekkor választották ki az egyes népek és népcsoportok legsajátosabb, különböző társadalmi rangú képviselőit, férfiakat is és nőket is, s egész alakban lerajzolták őket. A viseletalbumok színes lapjain legnagyobb számban magyarok, szászok és románok szerepelnek, s mellettük néhány erdélyi szerb, görög, zsidó, örmény, török és anabaptista lakos is, s Erdélyben itt jelentek meg először a romák is, cigány megnevezéssel. Az elkészült vízfestményeket többnyire német, néhol latin felirattal látták el, azután a 18. században s még a 19. század első két évtizedében is tetszés szerint másolták, variálták. Új típusokat vettek fel, másokat elhagytak, s nincs közöttük két teljesen egyforma. A nagyobb albumok közül hármát-hármát Budapesten és Nagyszébenben, kettőt Londonban, s egyet-egyet Bolognában, Grazban, Debrecenben és Bukarestben őriznek.

Mivel a viselet – különösen a feudális társadalomban – egy bonyolult társadalmi érték- és szokásrendnek kell, hogy megfeleljen, ezért megközelítő pontossággal jelzi viselője korát, társadalmi helyét és rangját éppúgy, mint származását, etnikumát, illetve azon belül akár egy kisebb régióhoz való tartozását is. Egy sok képből álló erdélyi viseletsorozat a társadalom jellegzetes tükröképeül szolgál, ez adja különleges történeti forrásértékét. Meglepő, hogy hasonló 17–18. századi viseletalbumokat Közép-Európából máshonnan nem, csak Erdélyből ismerünk. Ebben fontos szerepet játszott, hogy a viseletképek összeállítását még az 1660-as években az erdélyi szászok kezdeményezték. Előzménye egy Franciaországban tanuló erdélyi szász ifjú, Lorenz Töppelt / Toppeltinus 1667-ben Lyonban latinul

kiadott, Erdélyt bemutató munkája, amellyel a Habsburg-ellenes nyugati koalícióban többször szerepet vállaló fejedelemséget és lakóit kívánta megismertetni. Ez a tizenkét szász, magyar és román viseletet ábrázoló metszet az erdélyi viseletsorozatok kezdete volt, s a rajzokat hozzá egy nagyszebeni festő készítette. Az 1690-es évek táján már mintegy hatvan viseletképre bővült a sorozat, amelynek két legkorábbi példánya Erdélyből került Nyugatra. Abból, hogy e viseletkódexek egy része ma is külföldön van, s a magyarországi és erdélyi példányok több darabját is onnan vásárolták vissza, úgy tűnik, hogy nagyrészt a külföldi érdeklődés kielégítését szolgálták. Népszerűségüket talán annak köszönheték, hogy a török kiűzése idején az európai hatalmi egyensúly átalakulásában Európában egyre fokozottabb figyelem irányult Erdélyre, amely a Habsburg-fennhatóság alatt is szeretne volna megőrizni önállóságát s benne a vallások szabadságát. A fejedelemség politikai elitje például III. Vilmos angol király támogatására is számított ebben, Anglia konstantinápolyi követének, Lord William Pagetnek tevékeny részvételével. Ő úgy kerül a történetünkbe, hogy 1702-ben állomáshelyéről Erdélyen keresztül tért vissza Londonba, méghozzá egy erdélyi viseletalbummal. Ez az album (pontosabban annak egy egykorú, már Angliában készült másolata) Londonban fenn is maradt (ezt adtuk ki facsimilében Jankovics Józseffel és Várkonyi Ágnessel), s a kutatás során az egyik legkorábbi példánynak bizonyult. Együtt egy másik, de csak töredékes formájában ismert párjával, amelyet viszont báró Ferdinando Marsigli, tudós bolognai polihisztor, a Habsburgok szolgálatában álló magas rangú katona vitt magával az 1690-es években Erdélyből, ahol térképeket készített. Tudós érdeklődése kiterjedt Erdély természeti értékeire éppúgy, mint lakóira. Erdély népeiről (köztük a cigányokról is) szerzett megfigyeléseit és tapasztalatait egységes rendszerbe – lakhely, nyelv, vallás, tevékenység – foglalta. Az erdélyi cigányok két legrégebbi ábrázolása azonban csak az angol követ albumában szerepel, képünket is onnan választottuk. Az erdélyi viseleteket megörökítő nagyszebeni festők az erdélyi cigányság legjellegzetesebb képviselőiként egy üstfoltozó, kissé szakadt öltözékű cigány férfit (8.1. kép) és egy színes ruhás, jól öltözött asszonyt (8.2. kép) mutattak be, aki a párja által kovácsolt tűzszerszámát értékesíti. Ők képviselik majd több mint egy évszázadon át csaknem minden viseletalbumban az erdélyi romákat, s lettek képi megjelenítői az etnikai, vallási, nyelvi, társadalmi



8.1-2. kép Erdélyi cigány férfi (1.) és asszony (2.) a British Library viseletkódexéből. *The true & exact Dresses & Fashions of all the Nations in Transylvania*, 1700 után. Akvarell. London, British Library, Manuscript Collections.



9.1-2. kép Erdélyi cigány férfi (1.) és zsidó kovács (2.). Képpár az Országos Széchényi Könyvtár viseletkódexéből, 18. század első évtizedei. Akvarell. OSZK Kézirattár, Quart. Germ. 892.

tagozódását és öltözetüket illetően is sokszínű, multikulturális Erdélyben. S ha a viselet-albumok összeállításánál a társadalmi hierarchiát is érzékeltetni kívánták, mint a Széchényi Könyvtár egyik viseletalbumában, a cigány férfi a sor legvégére került – egy erdélyi zsidó társaságában (9.1–2. kép).

Elmondhatjuk tehát, hogy a legkorábbi cigányábrázolások Justus van der Nypoorttól kezdve a 17. század végi, Erdélyből elszármazott viseletalbumokon át egészen a 18. században másolt ismert ábrázolásokig, bár jellemzőnek ítélt élethelyzetekben, foglalatossággal, illetve pénzkereset közben mutatták a cigányokat, egyik esetben sem muzsikus tevékenységgel jellemezték őket. (A 19. század elején a Bécsből Nagyszébenbe települt Neuhauser festőfamília egyik tagja újrafoglalmazza majd az erdélyi viselettípusokat. Ebben már szerepel egy cigányhegedűs, de feltehetően még abból a létformából, amikor a falu cigány kovácsa, ha kellett, cigányhegedűsként is tevékenykedett.)

II. A 18. SZÁZAD – A MAGYARORSZÁGI CIGÁNY MUZSIKUSOK FELFEDEZÉSE ÉS NÖVEKVŐ ELISMERTSÉGÜK

Bár a magyarországi és erdélyi művészetben az ország népeit ábrázoló 17. század végi képegyüttesek, amelyekben a cigányok is helyet kaptak, még a 18. század közepén is jelen vannak a vizuális térben, a cigányábrázolások műfajában egy teljesen új forma jelenik meg: a cigány muzsikusról készült ábrázolásoké. Magyarországon született képi téma ez, hazai igény hívta életre, s végig a 18. században, de még a 19. század első évtizedeiben is ez lesz a hazai cigányábrázolások szinte kizárólagos formája. A Rákóczi-szabadságharc utáni békét hozó évtizedektől, az addig a társadalom peremére szorított cigányságból kiválik egy réteg, a cigány muzsikuské, s különleges zenei előadásmódjukkal, a közönségükkel kialakított intenzív kapcsolat keretei közt egy évszázad alatt megszületik a magyar nemzeti identitás máig élő fontos zenei eleme: a verbunkos-zene ritmusára, előadásmódjára épülő muzsika.

Sok összetevőjű történet ez, a magyar kultúra egyik legizgalmasabb fejezete. Bár cigány zenészek virtuóz muzsikájáról szól, mégse csak a zenetörténetre

tartozik. *De tartozik-e a művészettörténetre?* Noha a folyamat maga nem művészettörténeti jellegű, annyiban igen, hogy ha a műalkotások egy adott kor emlékezetét, érzéseit, elfogultságait hordozzák, vagy éppenséggel azt kísérik, sőt reprezentálják, akkor ez a folyamat a műalkotáson keresztül is értelmezhető lesz, ami hozzásegít minket ahhoz, hogy közelebb jussunk a megértéséhez. Mivel ezt a folyamatot csak a 19. század első feléig kísérik az egységes narratívába rendezhető képzőművészeti alkotások, bemutatásukkal, elemzésükkel én is addig követem a történetet. Székfoglalómnak ebben a második részében művészettörténészként, főként műalkotásokból kiindulva teszek rá kísérletet, de néhol, jelzésként, rövid zenei példákkal is élek.

Az 1720-as évek elejétől egyre többször találkozunk a magyarországi forrásokban cigányzenekarokkal, akiknek szerepe, elismertsége is változóban volt ekkor a hazai zenei életben. A hely, ahol színre léphettek, s ahol szereplésük nagyobb visszhangot keltett, elsősorban a kastélyok világa volt, akár szabad térben. A béke évtizedeiben a főúri életforma meghatározó keretét az európai művészeti gyakorlatnak megfelelően az új típusú kastélyok adták, amik egyszerre jelentették a reprezentáció terét és a társas szórakozások színterét. Ekkor épült Eszterháza (akkor még Süttör) középső traktusa, Pozsony környékén a cseklézi Esterházy-kastély, míg a szomszédos Magyarbélén Csáky Imre kalocsai érsek, pozsonyi prépost nagyszabású kastélya. Ezekben kapott fontos szerepet a zene, aminek részeként, különböző szerepben és alkalmakkor a cigánymuzikusok is megjelentek, köztük a tán elsőként híressé vált Barna Mihály cigánymuzikus.

Barna Mihály cigánymuzikus, Csáky Imre udvari zenésze

Az új típusú kastélyok építtetői közül az évekig Rómában tanult Csáky Imre bíboros, kalocsai érsek számára az 1720-as években a zene lett a főúri, főpapi reprezentáció egyik legfontosabb eleme. Zenepártolását nemrég dolgozta fel a zenetörténész Sas Ágnes, s tőle tudjuk, hogy nagy létszámú udvari zenekart tartott fenn, a zenészek jól megkülönböztethető három csoportjával. Ezek egyike a trombitások, akik az ünnepélyes ki- és bevonuláskor éppúgy zenéltek, mint az egyházi szertartásokon, a másik csoport az érsek képzett, hangszeres muzikusokból és éneke-

sekből álló együttese volt, ők miséken, valamint az érsek pozsonyi palotájában és vidéki kastélyában is játszottak, s harmadikként – ami teljesen új a főúri zenei struktúrában – a Csáky által foglalkoztatott magyar zenészek, élükön egy virtuóz cigánymuzsikussal, Barna Mihállyal. Az érsek Szepes megyei birtokáról, Illésfalváról származó hegedűshöz négy-öt tagú banda tartozott, szintén falubeliek, de egyedül ő volt cigány. A magyar zenészek természetesen magyaros muzsikát játszottak születésnapok, névnapok alkalmából, valamint a főúri környezetben megtartott lakodalmakon is. Olyan sikerrel, hogy a pozsonyi és Pozsony környéki kastélyokban lakó főúri családok, így az Esterházy, a Károlyi és a Pálffy grófok néha kikérték az érsektől magyar muzsikusaikat, ő pedig szívesen rendelkezésükre bocsátotta zenekarát.

Barna Mihályt az 1720-as évek elejétől haláláig, 1731-ig említik a levéltári források. De emlékezetét még évtizedekkel később is őrizték abban az 1720-as években játszódó történetben, amely szerint őt is meghívták muzsikálni az evangélikus nemesi család, a Radvánszkyak által rendezett egyik lakodalomba. Ez önmagában is jelzi, hogy kiváló hegedűtudásáról szűkebb környezetén túl is ismert volt. S hogy erre rá is szolgált, azt az a történet mondja el, amelyet szereplése után közel félévszázaddal később, 1776-ban jegyeztek fel: „Muzsikájával és kiváló előadásmódjával Barna nagy tetszést aratott a nagyurak közt. [...] Amíg [...] őeminenciája, a [...] kardinális udvarában élt, egyszer egy nemes Radvánszky családtag esküvőjén tizenkét jóhírű cigánymuzsikus közt olyan játékot produkált, hogy mindenkit messze maga mögé utasított. Ezáltal nyerte el azt a lehetőséget, hogy ott, ahol művészetét oly derekasan bizonyította, emléket állítsanak neki. Egy hozzáértő festő hamarosan meg is festette őt egész alakban, a Csáky grófok libériájában ábrázolva. A képmáson jobboldalt felirat adta meg a nevét, »Barna Mihály«, balra pedig az igen nagy elismerést jelző »Magyar Orpheus« titulust. E festmény mind a mai napig ott látható Radvánszky János úr radványi kastélyában, közvetlenül a bálterembe felvezető lépcső mellett.”

Maga a festmény sajnos nem maradt fenn, emlékezetét csak ez a történet, illetve a kép leírása őrizte meg. De még ez is információk egész sorát hordozza. Az egyik, hogy Barna Mihály a sikerét egy lakodalomban aratta, amelynek zenével kísért, egymásra épülő szokásrendje, érzelmekkel teli menyasszony-búcsúztatók-

kal, esküvői táncok egész sorával megannyi alkalmat kínált egy cigánymuzsikus számára, hogy tudását árnyaltan mutassa meg. A másik fontos információ, hogy a radványi kastély festményén Barna Mihályt a Csákyak libériájában, vagyis alkalmazotti formaruhájában ábrázolták. A főrangú, akár uralkodói reprezentációban az udvari muzsikuskoknak készítettett egyenöltözete maga is a reprezentáció része és eszköze volt. Ilyet viselt Eszterházában a hercegi udvar ifjú karmestere, Josef Haydn is a legkorábbi, 1766 táján festett képmásán (elpusztult a második világháború végén). Barna Mihály és Joseph Haydn „udvari muzsikusk libériájában” karakterű portréja azonban csak tipológiai szempontból mutat hasonlóságot, mert társadalomtörténeti nézőpontból egy világ választja el őket egymástól. Haydn esetében a libéria viselése a kor udvari zenészeinek szokásos protokollját tükrözi, a cigánymuzsikusk Barna Mihály esetében azonban ez a társadalmi kiemelkedés jól látható jele, tudásának, megbecsülésének kifejezője. Csáky érsek magyar zenészeinek primásaként pedig arra is lehetősége volt, hogy a tanult zenészekből álló udvari együttes vonósainak játékát, technikáját, zenekarának effektusait, összhangját hosszú időn át megfigyelje, eltanulja, alkalmazza. Saját tehetsége, s az így megszerzett tudás és tapasztalat emelhetette őt hegedűjátékában kortársai fölé. Ennek volt visszajelzése már önmagában is a radványi kastélyba festett portré, amit különlegessé s egyben megtisztelővé tesz, hogy egész alakban készült, de még inkább az, hogy a kiemelkedő tehetségű cigánymuzsikusk a görög mitológia csodás képességű zenészeivel állították párhuzamba, s őt képmásán „Magyar Orpheus”-nak nevezték. Úgy gondolom, hogy a kép megrendelése s vele az Orpheusz-párhuzam a kastély urához, Radvánszky Jánoshoz (1666–1738) köthető, aki II. Rákóczi Ferenc egykori bizalmas embere volt, Zólyom megyei alispán és országgyűlési követ. A magyar irodalomtörténet úgy tartja számon őt, mint költőt, aki verseibe szívesen vonta be az antik mitológia szereplőit, akár saját élet- és vershelyzeteinek párhuzamaként is. Ez az alkotói karakter rokonítja őt a Barna Mihály-képmás feltételezett megrendelőjével.

Barna Mihály virtuóz cigányhegedűs egész alakos portréjának elkészítése nagy változást jelent a magyarországi cigányok ábrázolásában. Új elem ebben a történetben, hogy Barna zenei tudásától, virtuóz játékától elbúvólt arisztokrata közönsége képzőművészeti alkotással kívánta alakját megörökíteni. Rendkívüli gesztus volt ez, tán az első, hogy egy cigány embert, egy roma férfit személyében,

individuumként festenek meg, s a képet egy rangos nemesi família rezidenciájában őrzik. A közösségi emlékezet látható jele ez a képmás, amelynek létezése s a hozzá kapcsolódó történet addig őrizte ábrázoltja emlékezetét, amíg azt 1776-ban németül nyomtatásban is közzétették. Nem tudjuk, hogy a 18. században készült-e még ilyesfajta kép Magyarországon, de egy hasonló gesztusra, egy cigány virtuóz zenész arcképének elkészítésére még egy jó évszázadot kell várni. Ez Bihari János képmása lesz majd, s az ábrázolt, úgy gondolom, nem függetlenül Barna Mihály képmásától, az „Orpheus” titulust is megörökli / megkapja majd.

Huszárok és vérteskatonák táncmulatsága a szabadban cigány és zsidó muzsikuskok zenéjére, 1760-as évek

Barna Mihály zenei tehetségét portréja tette emlékezetessé, ami azonban elpusztult. Biztos, hogy az idő a hasonló ábrázolásokat is jócskán megrostálta. A témát kutatva a kérdés számomra az volt, hogy a ránk maradt cigánymuzsikusk-ábrázolások alapján vajon lehet-e olyan narratívát megalkotni, amely segít abban, hogy – bevonva az írásos forrásokat és a kultúra területén bekövetkező változások jeleit is – a művészettörténet eszközzel bemutassuk a magyarországi cigányok, s különösen a muzsikusk cigányok iránti növekvő érdeklődés, az elismerés és az elfogadás folyamatát. A következő ismert, cigánymuzsikuskokat ábrázoló festmény Barna Mihály kora után három–négy évtizeddel később készült. Egy északkelet-magyarországi, nagyméretű (170 cm széles), reprezentatív



10. kép Lieb Ferenc (műk. 1758–1788): Huszárok és vérteskatonák táncmulatsága a szabadban cigány és zsidó muzsikuskok zenéjére, 1760-as évek. Rimaszombat, Gemersko-malohontské múzeum.

kép szabadtéri táncmulatságot ábrázol, rajta két csoportban katonák és magyar ruhás lányok ropják a táncot, s mindkettőnek külön banda muzsikál (10. kép). A magyar huszároknak háromtagú cigányegyüttes (10.a kép), a jobbra lévő vértés katonáknak, régi nevükön „vasas németeknek” pedig három zsidó muzsikus (10.b kép) húzza. A tábori jelenet távolról a németalföldi zsánerképeket idézi, azok művészeti hagyományából nőtt ki, ezért műfaji elődjeként érdemes egy 1600 körüli festményt felmutatni, a nagy Brueghel fiától, idősebb Jan Bruegheltől (11. kép). Ez hasonló megoldásban németalföldi parasztokat vagy polgárokat ábrázol, akik saját zenészeik játékára két csoportban kétféle táncot járnak. Az erdőszélen itt is jelen vannak a cigányok, csoportjukban a már sokat említett képi toposz, egy jósoló cigányasszony tűnik föl. A magyarországi kép szignálatlan és datálatlan, készítési idejét stíluspárhuzamok alapján az 1760-as évekre tesszük. Már 1882 óta a rimaszombati múzeumban őrzik, ahová a közeli Uzapanyit község kastélyából a Szentmiklóssy család adományaként került be.

A kép több szempontból is különlegesnek számít. A 18. századból ez az első és egyetlen ránk maradt közép-európai festmény, amely egy hazai, sokszereplős táncmulatságot ábrázol, zenélő cigányzenekarral és zsidó muzsikusból álló együttesel. Különleges társadalomtörténeti nézőpontból is, mivel először jelenik meg rajta valóságosan, képi formájában az, hogy a cigányságból és a zsidóságból, a társadalom peremére szorult két népcsoportból kivált egy megfelelő képességgel rendelkező réteg, amelyik rátalált a többi társadalmi csoport által nem vállalt feladatra, arra, hogy új hangzású szórakoztató zenével szolgáljon a paraszti, városi vagy akár nemesi rangú közönségnek. Bár a táncmozdulatokból kikövetkeztethető, hogy a két muzsikusbanda itt különböző zenét játszik, a cigánymuzsikusok a huszároknak gyorsabb ritmusban húzzák, amire a legények virtuóz táncfigurákat mutatnak be, szemben a vasas német katonák kötött páros táncával, melynek lassabb ritmusához muzsikálnak a zsidó zenészek. Írott forrásokból azonban tudjuk, hogy mindkét zenész formáció ismerte a divatos európai táncok zenei repertoárját is, hogy Csokonai *Dorottyájához* nyúljak vissza: tudtak francia táncokat, lengyelt, stájerest, galoppátát, mazurkát, valcerest, szinte mindent, amit közönségük kívánt tőlük.



10.a kép Részlet.
10.b kép Részlet.





11. kép 1d. Jan Brueghel (1568–1625): Falusi ünnepség (részlet), 1600. The British Royal Collection.

A festmény témaválasztása, figuráinak markáns hazai karaktere olyan szokatlan a 18. századi magyarországi mecenatúrában, hogy erős megrendelői kötődést feltételezhetünk a téma iránt, erre mutat a kétféle tánc és két muzsikusbanda egy képen történt ábrázolása is. Az érdeklődés ezzel együtt nem egyedi: az 1760-as években Gömörben és a szomszédos megyékben több nemesi családban újra meg újra elismerő kontextusban tűnnek föl cigánymuzsikusok. Növekvő népszerűségüket írások és képi ábrázolások egyaránt jelzik. A rimaszombati festményre több mint negyven évvel ezelőtt találtam rá az ottani múzeum raktárában, s 1987-ben közzé is tettem, ismeretlen festőjét azonban csak jóval később sikerült meghatároznom. Azután, hogy 2019-ben megjelent Jávor Anna kitűnő monográfiája az 1760 körüli évektől három évtizeden át Északkelet-Magyarországon működő rokokó festőről, Lieb Ferencről. Az életmű-feldolgozás által lett a festőnek életrajza, tevékenységi köre, festészeti oeuvre-je, művészi karaktere, s kirajzolódott az őt foglalkoztató megrendelők köre is, akik közé a rimaszombati kép Szentmiklóssy családból való megrendelőjét is sorolom. A régióban élő és dolgozó Lieb Ferencet a

Máriássy, Forgách, Andrássy, Patay családok is foglalkoztatták, de találhatóak munkái kegyúri és szerzetesrendi templomokban, s dolgozott városi és falusi megbízók számára is. Meglepő, de nem tudjuk, honnan jött Magyarországra, s hol sajátította el mesterségét. Nem volt akadémiai végzettsége, de technikailag jól képzett, az európai festészeti hagyományokban tájékozott és a mozdulat-beállítással jól karakterizáló festőként jelenik meg művein. Fő műve a rokokó edelényi kastély kifestése, ahol újabb cigánymuzsikus-ábrázolásával találkozunk.

A ritka témájú rimaszombati kép esetében fölmerülhet a kérdés, hogy vajon a festő ecsetjét gazdag fantáziája vezette-e, vagy a táncmultság ábrázolásában bizonyos fajta hitelességre törekedett. Hogy ezt eldöntsük, arra egyfelől a táncoló katonának jellegzetes viselete, másfelől a magyar huszárok tánca kínálkozott elemzésre. A huszárviselet megörökítése nemcsak színben, de olyan részletekben is pontos, mint a tarsolyukon feltűnő Mária Terézia-monogram vagy a huszárcsákót díszítő rangjelző tollbokréta (a fehér a közlegényeké, a fehér-piros a rangot viselőké), de hasonlóan minuciózus a Habsburg Birodalom másik lovas katonaságának, a magukat a keresztes vitézek utódainak valló vasas németek fehér viseletének ábrázolása is. Ez azt is jelenti, hogy a cigánybanda és a zsidó muzsikuskok együtteséről festett kép maga is hitelesnek tekinthető (*10.a,b képek*). Mégis, ha a bemutatott műalkotások kapcsán valamilyen módon érzékeltetni szeretnénk, hogy milyen lehetett a cigánymuzsikuskoknak hírnevet és növekvő elfogadást hozó zene és előadásmód, a legjobb, ha az zenei példák, párhuzamok és hatások révén történik. Miután ez nem az én szakterületem, a Zenetudományi Intézet-beli zenetörténész és tánc-történész kollégáim együttgondolkodását és segítségét kértem ebben. A rimaszombati képhez a táncfolklorista Felföldi Lászlóét, hogy a mozdulatokból visszakövetkeztetve keressünk példát arra, miként jelent meg cigányzenének és huszártáncnak az 1760-as években megfestett szcénája úgy két évszázaddal később, ma, az erdélyi – már filmezéssel kísért – táncagyományban. A gyűjtést és a felvételt 1969-ben Martin György, Kallós Zoltán és munkatársaik készítették Kalotaszegen, Türen, s a Zenetudományi Intézet Filmarchívuma őrzi, ahol a nyilvántartásban „csárdás és szapora” megnevezés áll. (Itt film következik, kb. 1 perc, párban a festménnyel, mintha ők is erre járnák.)



Úgy gondolom tehát, hogy a párhuzam nagyon is áll, ugyanezt a karakterű táncot festette meg a festő. Amikor Martin Györgynek megmutattam a képet, felajánlotta, hogy ha közzéteszem, szívesen írna róla a tánc szempontjából, arról, hogy milyen információkat hordoz 1760 környékéről a magyar táncról, mert nincs más, ehhez hasonló forrás: ez a legkorábbi emléke egy ilyenfajta cigánytánc és egy ilyenfajta huszártánc ábrázolásának. Sajnos Martin György, mielőtt ezt megtehetné volna, meghalt, úgyhogy én csak az emlékére készült Festschriftben tettem írásomat közzé, az alakját méltatva – és most is felidézem munkásságának jelentőségét.

Czinka Panna emlékezete

A rimaszombati képet követő újabb hazai cigánymuzsikus-ábrázolás szintén Lieb Ferenc alkotása, de már egy emelkedettebb műfaj: a Borsod megyei edelényi kastély mennyezetképének része (*12.1. kép*). A festő 1769 őszén kapta a megbízást a Borsod megyei Edelény kastélyának emeletén egy hat szobából álló reprezentatív terem sor freskóinak elkészítésére, amit 1770-ben fejezett be.

A kastélyt a császári hadsereg francia származású, itt megtelepedett tábornoka, Jean-François L'Huillier építtette, belső díszítését pedig a grófi család harmadik generációjába tartozó Forgách Ludmilla és férje, Esterházy István készítette el az 1760-as években. A grófi házaspár ambícióit jól jelzi, hogy a hétéves háborúban résztvevő, de a katonaságtól visszavonuló férj, Esterházy István a Borsod megyei főispáni tisztséget célozta meg (nem érte el), a feleség, Forgách Ludmilla pedig Mária Terézia csillagkeresztes dámájának rangját (ő elérte).

Amint Jávor Anna kismonográfiája bemutatja, Lieb Ferenc festői hangvétele – megbízói igényeinek megfelelően – a tudós emblematizálás, a mitológiai párhuzamok alkalmazása, formavilága jellemző. A hagyományos kastélykultúra különböző funkciójú tereit, mind külön az úr és külön a grófné lakrészeit, a közös élet színtereit a festő a helyiségekhez illő falképekkel díszítette. Ezek túléltek a már a 20. század elejétől eredeti funkcióját veszített kastély hányatott sorsát, s ha sérülten is, rongáltan is, de megmaradtak, a belső terekben egyedüli őrzőjeként a rokokó, késő barokk kor arisztokrata életvitelének.



12.1–5. kép Edelény, Esterházy–Forgách-kastély, Lieb Ferenc (műk. 1758–1788) falképei:
12.1. kép Ebédlő, Lieb Ferenc falképe, 1769–70.

A fogadóterembe Lieb a négy évszakot festette meg, a nagy ebédlő festett erkélye mögé pedig uraságok kedvteléseinek idilli jeleneteit, közelebbről is mutatom az önfeledten hintázó kisasszonyt (12.2. kép), valamint egy vadászatot (12.3. kép). Az urasági hálóteremnek a mennyezetére pedig egy idősödő grófi pár került, akinek mesterkélt testtartással megjelenő párosa maga a hamisítatlan méltóság és elegancia (12.4. kép). Ide tétette a képi programot megtervező megrendelő, Forgách Ludmilla grófnő a cigány hegedűs alakját, aki már nem a táncoló katonáknak zenélő mezei muzsikusként, hanem feladatához és környezetéhez méltóan veres nadrágot, sárga sarkantyús csizmát, ezüstgombos mentét viselő muzsikusként, akinek öltözete a leghíresebb cigányegyüttesek tagjaiéhoz hasonló ilyen öltözetet visel. Értelmezéséhez közelebb juthatunk, ha azt is vizsgáljuk, milyen szöveg- – akarom mondani, képi – környezetben jelent meg a kastély festett dekorációjában. Muzsikusként előkelő uraságok oldalán egy kastély képi reprezentációjában megjelenni teljesen új szerep egy cigány hegedűs számára.



12.2. kép Hinta, Lieb Ferenc falképe, 1769–70.



12.3. kép Vadászat, Lieb Ferenc falképe, 1769–70.



12.4. kép Urasági hálóterem mennyezetképe. Czinka Panna és grófi pár cigány zenésszel, Lieb Ferenc falképe, 1769–70.



12.5. kép Urasági hálóterem mennyezetképe. Czinka Panna képmása, Lieb Ferenc falképe, 1769–70.

A falképsorozat előkelő szereplői nem azonosíthatók be, inkább csak a társadalmi rangjuknak és szerepüknek jellegzetes karakterei. Az edelényi falképen a grófi pár balján az ifjú cigánymuzsikus hegedül, jobb oldalukra pedig Lieb Ferenc egy jól öltözött, rokokó kalapot viselő, pipát szívó, vidám, nevető arckifejezéssel ábrázolt asszonyt festett (12.5. kép). Szerepe a rezonőrre, arckifejezése tán az enyelgő grófi párra utal, szájában a pipa viszont egyértelműen a fiatal cigány hegedűssel köti össze. Az azonosított személy pedig nem más, mint a 18. század legismertebb cigányprímása, a legendás Czinka Panna, aki hegedűjátékával Gömörben és a környező megyékben páratlan népszerűséget vívott ki magának. Feltételezett meghatározása Lieb monográfusától, Jávor Annától származik. Azonosítását megkönnyítik az 1772-ben meghalt Czinka Panna halálára disztichonokban írt latin nyelvű versek, amelyekben művelt nemesi közönsége emlékezik meg róla, kinézetéről, testi adottságairól, zenei virtuozitásáról.

Czinka Panna latin búcsúztató versei (1772) magyarul

Zenei virtuozitásáról

Stájer-módi zenét vágytál, vagy németet éppen,
vagy tán melyet a frank kedvel? – A mestere volt!
Ám legszebben e nő a magyart játszotta – ma is még
szint’ belesajdul a szív – s húzta varázslatosan.
Mit szaporítsam a szót? Folyamok sodrása megállt és
sziklák táncoltak, hogyha e nő muzsikált.
Híre ezért járhatta be földünk. Benne, amíg élt
korszaka főnixét látta az emberiség.
Ó, sebes ujjai mint szaladoztak végig a húron,
Főbusznak volt ily mesteri gyors keze csak!
Többnyire füstöt szítt hegedülvén, mert igen ízlett
néki pipája, amíg húzta a karcsu vonót,

Csak pipafej nélkül harapott rá, kurta szopókán,
hogy ne zavarja a szár, míg sebesen muzsikál.
Ő maga volt prímás – fia, férje meg ő alakított
két-vagy hármásban nagyszerű kis-zenekart.

Himnikus a vers hangja, az elragadtatást kifejező a tónus, kortárs dokumentumként őrizve meg a csodálatukat. Közösségi identitás formálódik itt latin nyelvű alkalmi versekben, hogyan lett ez a zene Czinka Panna közönsége identitásának részévé.

A testi kinézetéről szóló vers pedig azt is egyértelművé teszi, hogy a falkép őt mutatja, egyfajta rokokó karakterkép alapján.

Testi kinézetéről

Testre kövér volt ő, termetre középmagas éppen,
torka a strúmától duzzadozott feszesen.
Arca olyan, mint más etióp nőké odalent, a
forró trópusokon, ősei földje ölen.
Ám ez a szín inkább kedvessé tette s csinossá,
s még ha koromfekete, vajh ki törődne vele?
Lám, a rigónak is elnézed tollát ha sötét is,
hogyha füledbe hatol bájteli zengzete épp.
Hóragyogásu, fehér fogsort rejtett e sötét száj,
túlcsillogta e fog ind elefánt agyarát!
Öltözetét bátran hordhatta akármilyen úrhölgy,
mindig úriasan járt, elegáns-kecsesen.

Sírfelirata

Czinka Panna, vonóművész, az egekben is ismert,
itt nyugszik, s anyaként élete mégis örök.
Ím, ki elolvasod ezt, könyöröggj, hogy hamvai nyugtot
leljenek itt – ennyit kér e rövid felirat.

Asszony szült engem, s asszonykényt szültem örök hírt,
hírem örökké él, holt csak ez asszonyi test.
Édesanyám csak a pusztá halált testálta reám – ám
én eleven nevemet hagyhatom itt örökül.

(Valamennyi fordítás: Magyar László András)

Nem kétséges, az edelényi falkép Czinka Panna alakját idézi meg közönségének s nekünk is, ám nem annyira portréként, hanem inkább rokokó karakterkép módjában.

Kortársa volt a festőnek a verseket 1776-ban leközlő szepességi evangélikus lelkész, Augustini ab Hortis Sámuel, aki Wittenbergben és Berlinben is folytatott tanulmányokat, majd életét nagyrészt a Szepességben élte le. Ő írta le Czinka Panna származását, élettörténetét, a hegedűjátékban megszerzett tudását, életmódját, elismertségét, páratlan sikereit, s mindent, amit róla tudunk, egyes egyedül neki köszönhetjük. Nem Czinka Panna-életrajzot írt, hanem 1776-ban egy kisebb könyv terjedelmű cikksorozatát a cigányságról, s írása bécsi, de magyaroknak szánt német nyelvű folyóiratban, az *Allergnädigst privilegirte Anzeigen*ben jelent meg. Ennek egy részlete a Czinka Panna-életrajz és mellékletei. Augustini Sámuel első volt Európában – nagy szó ez –, aki a cigányokról előítélet nélkül tudott írni, s a tudós szisztematikusságával foglalkozott eredetükkel, szokásaikkal, életmódjukkal, ruházatukkal, hibáikkal és erényeikkel, s szembement azzal a sok előítélettel, amelyekkel róluk vélekedtek. Az 1770-es évek Európájában, mint Reinhart Koselleck írja, a világ fejlődése számára „új elvárású horizontok” (*Erwartungshorizonten*) jelentek meg az európai politikában és gondolkodásban is. Augustini Sámuel is a felvilágosodás gyermeke volt, hitt abban, hogy a kormányzatok segítségével, a neveléssel társadalmi felemelkedésük elősegíthető. Külön foglalkozott a hazai, kiemelkedő cigánymuzsikussal, páratlan sikereik, különleges elfogadottságuk a cigányok tehetségének, kiművelhetőségének példái voltak.

Általa őrződött meg Csáky bíboros cigánymuzsikusának, Barna Mihálynak a története, ő írta meg Czinka Panna fejlődéstörténetét. Attól kezdődően, hogy a cigányhegedűs családba született leányt – amikor megmutatkozott tehetsége – gömöri földesura, Lányi János kísérletképpen rozsnyói városi muzsikuskhoz

adta tanulni, s oly kiváló tudást szerzett, hogy fiatalon cigányzenekart alakított. Férjhez adta egy kovácshoz, házat építtetett neki a Sajó partján, s előbb sógoraival, majd fiaival muzsikált. Oly nagy elismerést vívott ki a tágabb térségben is, hogy halála után hívei latin költeményekben emlékeztek meg nagyságáról. Augustini hármát közölt is belőlük – fentebb idéztem őket. Páratlan dokumentumok ezek a cigánymuzsikus és közönsége egymásra találásáról, a versek sokat elmondanak erről a folyamatról.

De hogy milyen muzsikát játszhatott, azt nem tudjuk, mint ahogy az eddig mutatott cigányábrázolásoknál sem tudjuk, hogy milyen muzsika állhatott mögöttük. Ehhez én ismét zenetörténész kollégához fordultam, Domokos Máriához, és ő ajánlott egy darabot az általa feldolgozott kéziratos *Barkóczy-kóde*xből. Ezt hallgassuk meg most.



Johann Martin Stock

Amikor Augustini Sámuel 1776-ban kiadta Czinka Pannáról életrajzát és a halála után róla írt emlékező verseket, Johann Martin Stock, az erdélyi szászként született magyarországi művész Esterházy Fényes Miklós udvarában dolgozott Eszterházában. Stock a 18. század egyik legkiválóbb hazai születésű festője és grafikusja volt, bécsi akadémiai tanultsággal. Átmenetileg Pozsonyban élt 1785-ig, és tagja volt a pozsonyi felvilágosult értelmiségi körnek. Érzékelve a cigánymuzsikusok növekvő hírnevét s muzsikájuk terjedő népszerűségét, 1778-ban hatlapos rézkarc-sorozatba fogott (13.1–6. kép). Barátja, Korabinszky Mátyás jegyezte föl róla, hogy a cigánymuzsikusairól híres Galántára utazott azért, hogy különböző zenei tevékenységükben lerajzolja őket. Stock „gondolkodó művész” volt – ez egy akkori fogalom –, a korszak modern művészeti ideáljának megfelelően, akinek birtokában volt Winckelmann könyve, s tájékozott volt arról is, hogy Svájcban Johann Kaspar Lavater az emberi arcok karakteréből próbálja meghatározni egyfajta tipológia szerint az emberi jellem és a lelki tulajdonság különbözőségeit. Stock a bécsi Akadémiáról ismert svájci művészbarátján keresztül felajánlotta Lavaternek, hogy akár száz rajzot is küld neki pozsonyi lakása előtt a piacra igyekvő emberekről, hogy Lavater azokat is használja fel munkájához. Galántai rajzai után nagy



13.1–6. kép Johann Martin Stock (1742–1800): Cigány zenészek, in: *Abbildungen verschiedener Inwohner Ungarns und Siebenbürgens. 1. Folge, vom jemahligen Zigeunern*, 1778–79. Rézkarc. Országos Széchényi Könyvtár, Kézirattár.

művészi gonddal fogott hozzá a cigány muzsikusról készült rajzai rézbe metszéséhez. A század kis számú magyar *peintre-graveur*jei, azaz rézmetsző festői közé tartozott, s művei felkeltették a kortárs főrangú műgyűjtők figyelmét is; levonatait gyűjtötte Albert herceg, Magyarország akkor Pozsonyban székelő helytartója, az Albertina megalapítója, de megtalálhatók voltak az Esterházy Miklós herceg rajz- és metszetgyűjtésében is. Rembrandt rézkarcainak ígézetében készült egyik lapja a kisbögös cigányról lírai hangvétellel tűnik ki. (13.4. kép) Stock a képeket egy Magyarország és Erdély népeit bemutató viseletsorozat nyitó darabjának szánta. Hatalmas változás ez a műfaj magyarországi történetében, amelynek 17. század végi példáiban az erdélyi cigány a társadalmi rangsorban és a képek sorrendjében a legutolsó helyet foglalta el.

Stock életének különleges alkalmá lehetett, hogy Esterházy Fényes Miklós udvarában Joseph Haydnal egy időben működött, és hogy a hercegi udvar mulatsága idején alkalmasint cigánymuzsikuskok is zenéltek. S ha a herceg akkor rendezett olyan nagyszabású kerti ünnepélyt, amelyre meghívták saját cigányzenekarukkal együtt a környékbeli falvakat parasztjait, hogy táncmulatságukban az uraságok gyönyörködjenek, akkor az udvari karmesternek és a festőnek akár közös



élménye is lehetett. Azokról a multságokról azonban nem készült rajz vagy festmény, a herceg halála után fia Esterházy Antal Sopron megyei főispáni beiktatásáról viszont igen, s az erről készült rézmetszeten már ott szerepel egy cigányzenekar. A rimaszombati olajfestmény után a 18. századból ez a második olyan ábrázolás, amely cigányzenekart ábrázol, itt prímással, kontrással, kisbőgőssel és egy cimbalommal együtt. Johann Martin Stock cigánymuzsikus-ábrázolásain feltűnő,

hogy őket nem együttesként, hanem különálló alakokként ábrázolta. Ennek oka az volt, hogy amikor műfajt választott cigánymuzsikusai megjelenítéséhez, nem a zsánerkép műfajához fordult, hanem egy népszerű európai képsorozat típusához, amely a városi köznépet ábrázolta, amint általában kiáltásokkal kínálták portékájukat, s ezért a sorozat neve franciául *Les Cris de Paris*, Bécsben pedig *Kaufruf in Wien*, amelynek metszetei a bécsi Akadémián Stockot is tanító Johann Christian Brand rajzai után készültek.

Számomra a muzsikusokat megörökítő művészt, Stockot és Joseph Haydnt nemcsak az Esterházy hercegi udvar köti össze, de sokkal inkább az, hogy művésztükbe mindketten beemelték, szervesen integrálták a cigánymuzsikusok zenéjének rájuk tett hatását. Most hallgassunk meg Joseph Haydn C-dúr zongoratriójának *Rondò all'Ungherese* tételéből egy kis darabot.



Bihari János

„A 18. század utolsó harmadától kezdve a magyar nemzeti mozgalom a zenének – a nemzeti táncot kísérő hangszeres zenének – fontos szerepet szánt. Ennek hangzásban mindenekelőtt korszerűnek és virtuóznak kellett lennie; méltónak a híres magyar tánchoz és a nemzeti törekvések egyéb megnyilvánulásaihoz. A magasabb társadalmi körökben is érvényesülni kívánó zenészek ezzel a szereppel olyan lehetőséghez jutottak, mely egyetlen más nép szórakoztató zenészeinek sem adatott meg” – fejtette ki Sárosi Bálint, a Széchenyi István Művészeti Akadémián 2006-ban elmondott székfoglalójában.

Megszülettek azok az első rajzok és metszetek, amelyeken a cigányzenekarok önállóan, már önmagukért jelentek meg. Ilyen a Bikessy-Heinbucher József mérnökkari tiszti rajzait sokszorosító, 1816 után készült rézmetszetsorozat (*14. kép*), valamint egy másik, Petrich András generálistól (*15. kép*). A cigánybanda ábrázolásában mindketten Stock sorozatából indultak ki.

Bihari János, az akkori leghíresebb prímás zenei életben vitt szerepét példázza, hogy ha külföldi vendégek jöttek Magyarországra, vagy ha nagy hadgyakorlatot tartottak itt, a nádor mindig Biharit és bandáját hívta muzsikálni. Zenéje és előadásmódja mély társadalmi megbecsültséget szerzett neki a művelt körökben is.



14. kép Bikessy-Heinbucher József (1767–1833) rajza nyomán Karl Beyer: Cigányzenekar, 1820. Színes nyomat. Néprajzi Múzeum.

mert cigányprímásként a magyar zenei hagyományt és a magyar közönséget ő ismerte a legjobban. Frissen komponált, divatos verbunkos darabok között a neki tulajdonítottban lehet a legtöbb magyar nyomot találni.” Ebben a korban született meg és lett az írók közt népszerű az emlékmű-állítás gondolata, műalkotással megörökíteni az ország nevezetes alkotóit vagy eseményeit. Kazinczy barátja, Cserey Farkas 1816-ban Kazinczynak javasolta, hogy állítsanak emlékoszlopot Debrecenben Csokonai emlékezetére. Kazinczy nagy kedvvel foglalkozott emlékművek megtervezésével, és egy emlékoszlopra vésette volna az „et in Arcadia ego” szöveget. Az „Árkádiában éltem én is” gondolatra a debreceniek sértődötten reagáltak, mert nem ismerték az „Arcadia” szót, és a lexikonból azt olvasták ki, hogy jelentése ’kietlen legelő’ és a ’marhák földje’. Ebből lett a híres Árkádia-pör, Kazinczyék (a nyelvújítók) és a debreceni ortológusok vitája. Az emlékmű nem valósult meg. De ekkor már Rómában Canova környezetében, Thorvaldsen műhelyében ott dolgozott a fiatal szobrász Ferenczy István, aki még itthon elhatározta, hogy márványból

Kazinczynak számoltak be pesti barátai, hogy amikor Berzsenyi 1810. március végén Pesten járt, mindenképpen Bihari muzsikáját akarta hallani, és amikor rátalált, barátait is odahívta, és ott hangzott el lelkesült mondata: „Bort ide, Te pedig, Bihari, húzd! Énnekem a muzsika, csak magyar nóta legyen, igen tetszik”. És Kisfaludy Sándor is a maga megítélésében a cigányprímással példálózott Kazinczynak írott egyik levelében: „Én csak az vagyok a magyar poéták között, ami Bihari és Pityók a muzsikusok között”.

Sárosi Bálint így karakterizálta Bihari alakját: „Bihari volt a legnépszerűbb, nemcsak úgynevezett kompozícióíért, hanem elsősorban azért,



15. kép Petrich András (1765–1845): Cigányzenekar, 1820-as évek. Színezett tollrajz. MTA Könyvtár, Kézirattár.

szobrot farag Csokonainak, és magával vitt a már meghalt poétáról egy rézmetszetet. A zsinóros magyar ruhában ábrázolt Csokonai-mellszobor visszhangot keltett a műtermet látogató előkelőségek – köztük József nádor – körében, s Ferenczy hazahozta a magyar nemzetnek a ma Debrecenben őrzött Csokonai-szobrot.

A primás hírneve készítette Cserey Farkas erdélyi földbirtokost és katonát arra, hogy az írók között akkor népszerűvé lett emlékműállítás gondolatát követve – történetünkben Barna Mihály radványi képmása után másodszer – ez esetben a pesti legkiválóbb festővel, Donát Jánossal 1820-ban elkészíttesse Bihari portréját (16. kép). Donát sűrűn zsinórozott, aranysujtásos mentében, bajusszal és vonzó tekintettel örökítette meg Biharit. Jobbra a polcon hegedűjével, és alatta a felirat: „Bihari, a Magyar Czigányok Közt Orpheus”. Mint már említettem, az 1720-as években a híres cigányprimást, Barna Mihályt is Orpheusként ábrázolták, de barokk kori arcképe sajnos nem maradt ránk, így Biharie az első ismert – és ránk is maradt – cigány virtuóz zenészportré. Együttal ő az első magyar roma férfi, akit képmásáról testi valójában is megismerhetünk, a felvilágosodás kori portré ideáljának felfogásában személyiségét is híven visszaadva. Donát János műve Bihari legmagasabb fokú társadalmi elfogadottságát is érzékelteti azzal, hogy



16. kép Donát János (1744–1830): Bihari János, 1820. Magyar Nemzeti Múzeum. Felirat a hegedű alatt: „BIHARI a magyar Czigányok Közt Orpheus”.

portréja a megoldásmódjában semmiben nem különbözött kora középnemeseknek arcképtől. A zenész hivatásának eszköze, a hegedű is ott kapott helyet a képen, ahol a nemesi címer szokott lenni, funkciójából kiemelve, fent, a háttérben. A képről az akkori magyar sajtó is beszámolt, litográfia is készült róla, mielőtt a Bécsben élő Cserey Farkas magához vette. Donát a magyar arisztokrácia és a katolikus klérus értelmiségi festője volt, köztük Kazinczyé is. A tőle való arckép önmagában is elismerést jelentett. Ahogy mást jelentett

ekkor az „Orpheus” titulus is, mint Barna Mihály korában, akkor, amikor még legfeljebb a megrendelő klasszikus műveltségét bizonyította. Az antik mitológiai alak a 19. század elején már irodalmi értelemben volt a dalnok, a költő szinonimája. Nem hiába nevezte el Kazinczy saját szabadkőműves neve után *Orpheus*-nak az általa indított magyar nyelvi irodalmi folyóiratot, ahogy ugyanezzel az *epitheton ornans*szal illette Baróti Szabó Dávid Ráday Gedeont is, költőként „magyar Orpheus”-ként nevezve őt.

Eddig a nagy hatású cigánymuzsikuskok vagy a róluk készült ábrázolások mellé csak lehetséges zenei párhuzamokat illesztettünk, Biharinál azonban saját szerzeményt is bemutatathatunk. Érzékelni lehet, milyen volt az a zene, amely akkor mélyen megérintette hallgatóságát, és képes volt közösséget formálni, s ha kellett, a nemzeti identitást erősíteni és ébren tartani. Hallgassunk egy részletet Bihari képmása alatt, az ő nevezetes, *Mikor a pénze elfogyott* című kompozíciójából Pál István Szalonna, Pávai István és Doór Róbert előadásában.



Megszületett az a magyaros zene, a verbunkos, amelyik máig része a magyar identitásnak, és ha elkezdik játszani külföldön, akkor ránk ismernek benne, igen, ez egy magyaros zenei motívum. A három nevezetes verbunkos-szerző nevét – Bihari, Lavotta és Csermák – együtt szokták emlegetni. Bihari balesetet szenvedett, és abbahagyta a hegedülést, Csermák és Lavotta – nekik nem sikerült a pályán maradniuk, egyik kastélyból a másikba vándoroltak, aztán ivásba menekültek, és nem folytatódott a történetük. De a verbunkos megszületett, a zenéje része a nemzeti identitásnak, csak éppen átalakult. Képzett muzsikusok már elkezdték korán lekottázni a darabjaikat – hiszen ők hallás után dolgoztak –, és kiadták kottás könyvekben, amikből a polgárság és a nemesség, a nemesi kisasszonyok átvették, és fortepianón vitték tovább ezt a hagyományt, nagyon népszerű darabokat játszottak.

Liszt Ferenctől napjainkig

Ez a hagyomány lassan elér majd Liszt Ferenchez, aki tizenegy éves volt, amikor maga is találkozott Biharival, és hallotta a játékát. Sárosi Bálint azt kérdezte: mit érthet egy tizenegy éves gyerek? honnan emlékezne rá? De köztudomású, hogy Liszt Ferenc már ötéves korában hangversenyt adott, egy kivételes zseni volt, és igenis emlékezhetett arra, hogy milyen fantasztikusan játszott Bihari. Liszt Ferenc megírta franciául a cigányokról és a cigány zenéről szóló könyvét, és ismeretes, hogy azt a téves alapállást vette föl, hogy a magyar zene igazából cigány zene. Hatalmas felzúdulást keltett, tiltakoztak a nótaszerzők, tiltakoztak a zsurnaliszták. Liszt minderre nem válaszolt, hanem gyönyörű darabokat írt, a *Magyar rapszodiákat*, amiket máig nagy örömmel és boldogsággal hallgatunk, fölismerve bennük – Liszt variációiban – a verbunkos motívumait. Amikor Liszt Ferenc Magyarországon 1843-ban hangversenyezett, olyan elismerés, ováció és akkora siker fogadta, hogy a Nemzeti Múzeum igazgatóját megbízták, kérje meg Lisztet, engedélyezze a portréjának a megfestését, nem mással, mint Barabás Miklóssal, a kor leghíresebb hazai festőjével. Engedélyezte, a kép 1847-ben elkészült (*17. kép*), ám a Nemzeti Múzeum leltárkönyvébe csak a forradalom után, 1849-ben jegyezték be. És a történet úgy kapcsolódik össze Biharival, hogy Bihari portréja is bekerült két évvel később a Nemzeti Múzeumba. Jelentős esemény ez, mutatja, hogy tehetségükkel,



17. kép Barabás Miklós (1810–1898): Liszt Ferenc, 1847. Magyar Nemzeti Múzeum.

hitelességükkel, tudásukkal a cigányok is joggal szerepelnek a nemzeti panteonban.

Valójában ez után a Liszt-vita után már megkezdődött a zenei képzés az akkori Zeneakadémián, és Hevesi Sándor lépett föl a terméketlen viták ellen. Azt írta, hogy amíg nem hagyjuk ki a nemzeti szempontokat a Zeneakadémia professzorainak a megválasztásában, addig nem lesz korszerű képzés. Akkor lesz igazi magyar, modern zene, ha olyan tanárok jönnek, akik ezt még akkor is át tudják adni, ha éppen nem be-

szélnek magyarul – minthogy többen voltak ilyenek (magával az alapító Liszttel az élen). Ekkor még csak készült megjelenni a színen Kodály Zoltán és Bartók Béla is (akiket a magyarul szintén nem beszélő német Hans Koessler tanított itt). Ez tehát nagyon előrelátó megjegyzése volt Hevesi Sándornak.

Ugorva nagyot az időben, amikor a Zeneakadémián megjelent az első cigány származású tanár, a világhírű cimbalomművész, Rácz Aladár, akkor, mint ismeretes, a tanárok egy része ellenezte, másik része boldogan vette, és teljes mértékben elismerte Rácz Aladár tehetségét, művészetét, és hogy helye van a zeneakadémiai tanárok között. És megint ugorva egyet, amikor bejött a jazz, ami hirtelen konkurenciát jelentett a cigány hegedűsök és muzsikusok számára, egy részük képes volt átállni, más hangszert fölvenni, mert kiderült, hogy a cigányok – épp a nagy variációs tehetségük, rögtönzéseik révén – kiválóan képesek erre. Megtörtént a váltás, tehetségük bizonyítja ezt, hiszen számos világhírű jazzmuzsikus is roma származású, miközben sokan közülük a klasszikus zenének is elismert, hivatott tolmácsolói lettek.

Napjainkban a Cziffra-fesztivál minden évben a 20. század egyik legnagyobb zongoravirtuózának, Cziffra Györgynek állít emléket, akinek korán meghalt édesapja cimbalmos volt. A Cziffra György emlékére rendezett héten rendszeresen roma származású művészek is színpadra állnak, tisztelegve ezzel egyrészt az elődök, másrészt Cziffra György előtt is, egyfajta folytonosságot képezve tulajdonképpen a 18. századi elődökig visszamenően. Ez egy hallatlanul szép gesztus, egy valós, a zenetörténetet, a magyarországi zene történetét képviselő jelzés. Amikor gondolkodtam, hogy mi legyen az előadásom vége, először azt a felvételt szerettem volna elhozni, amikor Fischer Iván kivitte a zenekarát Londonba, és olyan programot állított össze, hogy egyszerre játszott Lendvay Józsefnek az apja, idős Lendvay József, aki rendes kávéházi cigány volt, és mellette játszott a fia, ifjabb Lendvay József, aki Liszt-díjas hegedűművész. Fischer Iván nagyon tudatosan a kontinuitást hangsúlyozta ezzel a választással. Ennek nagyon örvendtem, ez a koncert a YouTube-on fenn volt – de aztán huss, eltűnt, és többet sose láttam. Kerestem egy másik példát, ez a Cziffra-fesztiválnak egyik darabja. Ebből szeretnék mutatni zárásként egy talán kétperces részletet. 2020-ban készült: Balázs János zongoraművész, Oláh Kálmán, a jazzmuzsikus, és Lendvay József, a kiváló hegedűművész játsszák Paganini: La campanella című (már Liszt, majd Cziffra által is feldolgozott) Caprice-ának átíratát. (A felvételt a Zeneakadémia Archívumából Lakatos Gergely bocsátotta rendelkezésünkre.)



Én már csak a zenészek mögött kaptam jegyet, és egy pillanatra feltűnt most a képem is a videón. Közvetlen közelből láthattam, hogy ők hogyan dolgoztak együtt, és milyen örömmel játszottak. Tehát ez a taps szólt akkor ott a zenészeknek, és számomra szólt azoknak az elődöknek is, akiknek a sorsát, a megjelenését, a feltűnését, az elismerését, a nemzeti identitásban játszott szerepét próbáltam bemutatni.

Köszönöm a figyelmüket.

A SZÉKFOGLALÓ ELŐADÁS TÉMÁJÁHOZ KAPCSOLÓDÓ PUBLIKÁCIÓK GALAVICS GÉZA MUNKÁSSÁGÁBÓL

Összeállította: Buzási Enikő

Galavics Géza: Népéletkép, zsánerkép. In: *Művészet Magyarországon 1780–1830*. Kiállítási katalógus. Szerk. Szabolcsi Hedvig, Galavics Géza. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatócsoport, 1980. 55–61.
Katalógustételek: 148–162.

Galavics Géza: Művészettörténet, zenetörténet, tánc-történet. Muzsikus- és tánc-ábrázolások 1750–1820 között Magyarországon. *Ethnographia* 98 (1987) 2–4. sz. [Néptánc-tanulmányok Martin György emlékére] 160–206.

Galavics, Géza: Johann Martin Stock und Joseph Haydn. Die Entdeckung der ungarländischen Zigeunermusiker im XVIII. Jahrhundert. *Acta Historiae Artium* 34 (1989) 3–4. sz. 245–252.

Galavics Géza: Erdélyi viseletalbumok a XVII–XVIII. században. In: *Régi erdélyi viseletek. Viseletkódex a XVII. századból*. Bev. Jankovics József. Tanulmányok: Galavics Géza, R. Várkonyi Ágnes. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1990. 57–131.

Galavics Géza: Johann Martin Stock (1742–1800): Magyarországi cigánymuzsikusok. In: *Európa színpadán. Magyarország ezeréves hozzájárulása az európai közösség eszméjéhez*. Szerk. Marosi Ernő. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet – Balassi Kiadó, 2009. 166–167.

Galavics, Géza: Johann Martin Stock (1742–1800): Zigeunermusikanten in Ungarn. In: *Auf der Bühne Europas. Der tausendjährige Beitrag Ungarns zur Idee der Europäischen Gemeinschaft*. Hg. von Ernő Marosi. Budapest, Forschungsinstitut für Kunstgeschichte der Ungarischen Akademie der Wissenschaften – Balassi Kiadó, 2009. 182–184.

Galavics, Géza: Johann Martin Stock (1742–1800): Gypsy Musicians in Hungary. In: *On the Stage of Europe. The millennial contribution of Hungary to the idea of European Community*. Ed. by Ernő Marosi. Budapest, Research Institute for Art History in the Hungarian Academy of Sciences – Balassi Kiadó, 2009, 182–184.

ZSOLDOS ATTILA ELNÖKI LAUDÁCIÓJA

Tisztelt Osztályülés, Kedves Vendégeink!

Az imént hallott előadás után, úgy vélem, felesleges kérdésekkel zaklatni előadóinkat azt firtatva, mire gondolt pontosan, amikor – egy más alkalommal – azt találta mondani, hogy „a művészettörténet maga is történelem, csak éppen [...] látható”. A kutatói hitvallásnak is beillő bon mot híven tükrözi azt a felfogást, mely végigkíséri előadóinkat pályafutása során, s melynek következetes alkalmazása a művészettörténeti kutatások egyik legtekintélyesebb képviselőjévé avatta; aligha függetlenül attól, hogy a történeti tudományokat egymástól elválasztani igyekvő – olykor aprólékos gonddal, máskor inkább kicsinyes féltékenységgel kijelölt – diszciplináris határokat munkásságának kisugárzása magától értetődő eleganciával hagyja figyelmen kívül. A halk szó is messzire hangzik, ha ott van mögötte az intellektuális fedezet. És, bizony, ott van, nagyon is.

A kutatói habitus ezen legfőbb jellemzőjének gyökerei előadónk szellemi eszmélésének időszakig követhetők nyomon, amikor is a kulturális örökség emlékeiben szerfelett gazdag szülőföld által felébresztett érdeklődés a történelem iránt végül a művészettörténet irányába kanyarodott, köszönhetően annak, hogy a 20. század közepén egyes oktatási reformoknak – hangozzék ez bármily különösen a jelen tapasztalatainak birtokában – kivételesen még értelmük is lehetett.

Az a szemléletmód, amelyet előadónk már korai munkáiban érvényesített, erőteljesen kitágította a művészettörténet szakmai horizontját. Ebben a gondolati keretben a művészettörténeti vizsgálódás tárgya – maga a mű tehát – nem csupán önmagában álló műtárgy vagy építmény, mely legfeljebb a stílustörténet eszközeivel megragadható párhuzamai révén kapcsolódik saját korához, hanem egyfajta sajátos, képi nyelven megfogalmazott történeti dokumentum, mely minden részletében információkat hordoz arról a világról, amelyben megszületett, s ezek meg is ismerhetők, ha a hagyományos – kizárólag vagy legalábbis főként – a művet a középpontba helyező vizsgálat helyett, a megrendelő mecénás, az alkotó művész és a befogadó közönség sok szálból szövődő kapcsolatrendszere kerül előtérbe.

Ez a megközelítés egyúttal megköveteli azt is, persze, hogy a művészettörténész olyan otthonosan mozogjon a társtudományok – a szűkebb értelemben vett történettudomány, az irodalom- és zenetörténet vagy éppen a néprajz – szempontjainak területén, ahogyan az előadónkra jellemző, mert így járulhat hozzá az egykor volt valóság minél teljesebb megismeréséhez azon eredményekkel, amelyek viszont csak jól képzett művészettörténésztől remélhetők.

A fáradhatatlan kitartással épített és ma is épülő kutatói életmű – mely mint egyfajta opus mirabile áll előttünk – bátran kiegészíthető ugyanakkor a tudományos közéletben vállalt feladatok sorával. Egy kisebb kutatóintézetre is futná előadónk tudományos fokozatot szerzett tanítványaiból, miként a Magyar Tudományos Akadémia szintén mindig számíthatott rá, akár a Művészettörténeti Tudományos Bizottságban, akár más akadémiai testületekben, s ma már legendásak azok az általa, az 1980-as években szervezett Kárpát-medencei tanulmányutak, melyekre csak azért nem szokás valamiféle „multidiszciplináris továbbképzés”-ként emlékezni, mert ahhoz túlságosan eredményesek és jó hangulatúak voltak. [...]

Mindezeket mérlegre téve a Filozófiai és Történettudományok Osztálya javaslatára a Magyar Tudományos Akadémia Közgyűlése Galavics Gézáttal Akadémiánk rendes tagjai közé választotta.

MTA

