egy kutató aligha tud teljesen átfogni, fokozott nemzetközi együttműködéssel lehet áthidalni.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a szerencsés témaválasztás áttekinthető szerkezetű, arányos feldolgozással párosult. A falképek valóban a középpontban állnak, és a szerző más területeket csak annyira von be a vizsgálatba, amennyire ez szükséges; de ha megteszi, legyenek az a teológia, a didaktikus-moralizáló irodalom, a liturgia, a hagiográfia, a rend- vagy várostörténet egyes kérdései, elismerésre méltóan széles tájékozottságról tesz tanúbizonyságot. A kötetet impozáns bibliográfia egészíti ki; ugyan hiányzik néhány, a jegyzetekben használt rövidítés feloldása (pl. 17. o. 13. j.: Wagner 1774, 14. j.: Sopko 1995, 69. o. 207. j.: Iványi 1911, 138. o. 89. j.: Lutz-Perdrizet 1908 stb.), s pl.a *Legenda aureát* is ma már a kritikai kiadásból illik idézni (Iacopo da Varazze: *Legenda aurea*. Edizione critica a cura di Giovanni Paolo Maggioni. Firenze, 1999), de a magyar nevek és címek alig szorulnak korrekcióra. A fáradtságot nem ismerő kutató a szakirodalom feldolgozásán túl helyszíni szemlék sokaságára vállalkozott, és nemcsak falképek, hanem pl. kódexek miatt is (a Gyulafehérvárra került lőcsei könyvtár kedvéért). A hatalmas anyaggyűjtés azonban nem tompította el kritikai érzékét, hanem éppen ellenkezőleg: Lőcse és Pónik feldolgozásával teljes mértékben bizonyította felkészültségét a nehéz művészettörténeti feladatok megoldásához. Márpedig ilyenből akad elég, hiszen, mint a kötet befejezésében utal is rá, a térség falképfestészete még sok szempontból feltáratlan és közöletlen. Csak remélhetjük, hogy a fent említett középeurópai összefogás jegyében ez a kérdés is el fog mozdulni a holtpontról, melynek első állomása éppen a jelen szakmunka.

Szakács Béla Zsolt

OLYAN-E A FŐISKOLA, MINT A RAJZTANODA? *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig* című kiállítás és kötet tanulságai. Az érintett három kiállítás: *Egyszervolt fényképek* (1999) illetve *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig* címen (2001/2002) a Képzőművészeti Egyetem Barcsay Termében, és *Mucha és társai* (2001/2002) elnevezéssel a Budapest Galériában volt látható. A kötet Blaskóné Majkó Katalin és Szőke Annamária szerkesztésében *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig. Az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde, a későbbi Mintarajziskola és Rajztanárképző, majd Képzőművészeti Főiskola rajztanárjelöltjeinek, rajztanárjelöltnőinek és művésznövendékeinek az iskola tantervét illusztráló munkái, valamint az iskola könyvtárában található kézikönyvek, mintakönyvek, mintalapok, metszetek, fotók, reprodukciók és szemléltető eszközök bemutatója az 1871 és 1908–1921 közötti időszakból* (Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002, 332 oldal) címmel jelent meg.

Aki kutat, az talál – bizonyítja a Magyar Képzőművészeti Egyetem elődintézményei művészeti és könyvtári külön gyűjteményeinek feltárására indult program sikere. A könyv- és irattár rendezése során rendre előkerültek leltározatlan vagy könyvként számon tartott műtárgyak. Majkó Katalin, a könyvtár vezetője irányításával és az OTKA négyéves anyagi támogatásával 1998-ban megindult a feldol-

gozás, amely nemcsak adatokat és összefüggéseket, hanem – váratlanul – XIX. századi hallgatói rajzok nagy csoportját is felszínre hozta. A művek és dokumentumok lehetővé tették az 1871-ben alakult Mintarajztanoda oktatási rendszerének átfogó rekonstruálását.

Az anyag lendületet adott az intézmény történetének kutatásához is. A munka eddigi eredményeit bemutató három kiállítás és a most szemlézett tanulmánykötet a széles értelemben vett intézménytörténeti rendszerezés további irányait is segít meghatározni. A kutatás hozadéka így máris sokrétű: előkerültek – változó arányban dokumentatív, illetve esztétikai értékkel bíró – műtárgyak; az egyetemi könyvtár és egyes irattári részlegek feldolgozottsága sokat javult; és láthattunk három, a szakmának csemegét, a közönségnek látványos anyagot egyaránt nyújtó kiállítást. S született egy részben kiállítási katalógusként, részben tanulmánykötetként hasznos könyv; legfőképpen pedig útjára indult művészeti életünk egy igen fontos, ám eddig elhanyagolt, s előítéletektől terhelt területének történeti kutatása.

Számos oka van, hogy a művészeti oktatás története és kapcsolata más művészeti kérdésekhez sokáig kevés figyelmet kapott idehaza. Legáltalánosabban, a művészet intézményi kereteinek, s ennek részeként az oktatás jellegének vizsgálata viszonylag érdektelennek tűnt a közelmúltig. Egyrészt élt a művészi alkotás autonómiájába vetett hit; s ennek fényében csupán életrajzi részletnek számított, ki hol végezte tanulmányait. Másrészt túlontúl gyakori volt a modern magyar történelemben, hogy a (művészeti) oktatásba nyíltan beavatkozott a politika; s ezek az akár jobb-, akár baloldali uralmú időszakok kétségtelenül inkább ideológiai, semmint esztétikai viták színterévé tették a művészeti képzést. A Képzőművészeti Főiskola 1972-ben, Végvári Lajos szerkesztésében kiadott centenáriumi kötete – a mostani könyvet megelőzően a kérdésnek az egyetlen, szélesen elérhető forrása – maga is legalább annyira kötelezően ünneplő, mint valóban szakmai kiadvány volt.

A Főiskolán folyó tanítás még a késő szocializmus pragmatikus légkörében is csak kevéssé tartott lépést a művészképzés nemzetközi változásaival. Különösen a mai kortárs és a történetivé vált modern művészet közötti különbség erősödésével egyre anakronisztikusabbá vált a hagyományos – alaposságában amúgy dicséretes és külföldön is elismert – képzés. S ahogy a Főiskola konzervativizmusáról ezért az ezredvég hallgatóiban és szakembereiben elég kritikus vélemény szilárdult meg, úgy rögzült, visszatekintve, a századvég Főiskolájáról is, hogy az maradi, a nyugati fejlődéstől már eleve leszakadt intézmény volt. Mivel az intézmény alapító igazgatója a művészeti szemléletében akadémikus Keleti Gusztáv volt (1871–1902), a Főiskolát könnyű volt kezdettől fogva korszerűtlenként „leírni". Az iskola konzervatív történetének narratívája részben éppen azért stabilizálódott, hogy legitimálja az intézmény megrögzöttségét még a huszadik század végén is.

Bár a közelmúlt kultúrpolitikai rehabilitációs törekvései nem mindig szakmai alapról indultak, a Főiskola történetének és vezető alakjainak újraértékelése ezek után valóban időszerű volt. A korábban meggyökeresedett nézetek szívósságát jelzi, hogy e kutatás eredetileg nem kifejezetten intézménytörténeti programmal indult, hanem ilyen irányú kiszélesedését csak a megtalált műtárgyak szenzációjának – és a részt vevő művészettörténészek ambíciójának – köszönheti. Az elfeledett és most fellelt hallgatói rajzok nem több mint tizenöt-húsz évvel ezelőtt al-

kalmasint még elsikkadtak volna; s ma a „korszellem" ajándéka, hogy végre tényleg lendületet adtak az intézménytörténeti kutatásnak. Ehhez hozzájárult, hogy a hazai művészettörténet-írás egyik legfontosabb fordulata az elmúlt öt-tíz évben pontosan az intézménytörténet nagykorúsítása lett. A Főiskola odafordulása saját múltja felé szervesen illeszkedik az állami mecenatúrával (például az *Aranyérmek és ezüstkoszorúk* a Nemzeti Galériában), a magángyűjtéssel (Ernst Lajos), múzeumtörténettel (közgyűjteményeink bicentenáriuma) foglalkozó kutatások és kiállítások sorához. Még közvetlenebb a kapcsolat a közelmúlt eredményeihez a Várbazár (ahol többek között a női festészeti tanfolyam működött), a vidéki művésztelepek (ahová a főiskolások nyári gyakorlatra jártak) vagy éppen a műterem-építészet kutatása terén. A Főiskola-kutatás merít ezekből, ahogy előre is viszi ezeket. Csak remélni lehet, hogy az eddig csupán az első ötven évre (1871–1921) szorítkozó munka ezek után időben is előre lép majd, és spektrumában még tovább szélesedik.

Az eddigi tanulságokból kiadott kötet egyik erénye éppen a kutatás által megmozgatott területek sokszínűségének bemutatása. Külön tanulmány foglalkozik a Főiskola (Szőke Annamária), azon belül a női hallgatók (Bicskei Éva), illetve a könyvtár (Majkó Katalin), s speciálisan a főiskolai művészettörténet-oktatás (Gosztonyi Ferenc) és az iskola nyilvános kiállításainak (Révész Emese) történetével. Önálló írás szól az egyes gyűjteményekről (optika – Peternák Miklós, fénykép – Bán András, plakát – Földi Eszter, japán anyag – Máté Zoltán) és az egyes stúdiumokról (szerkesztés – Katona Júlia, építészet – Sólymos Sándor, ornamentika – Sinkó Katalin, tájrajz – Szabó Júlia, grafika – Zsákovics Ferenc).

A kötet egésze egy sor új szempontot vet fel annak értékeléséhez, miként illeszkedett a művészeti képzés igen összetett programjának megteremtése és lépésenkénti átalakítása a dualista Magyarország társadalomtörténetéhez. A Főiskola fejlődése megértésének kulcsa valójában ennek felismerésében rejlik: az intézményt nem az adott művészgenerációk képzésük utáni esztétikai produktumának tükrében érdemes – mint egy újításra kevéssé ösztönző művésziskolát – elkönyvelni, hanem az ország kulturális modernizációjában felvállalt sokrétű feladatai alapján szerencsés értékelni. Ez természetesen nem változtat azon a tényen, hogy újító szellemért mily sok fiatal magyar művész kényszerült német és francia területre menni, ám segít annak megértésében, hogy ezt a feladatot a Főiskola nem kívánta – talán nem is igazán tudta volna – felvállalni, miközben ígéretesen működött egy sor más tekintetben.

A történeti esszéket összefésülve jól látszik, már alapításától kezdve milyen eltérő elvárások fogalmazódtak meg a Főiskolával szemben. Eötvös József programjában a leendő Mintarajztanoda a népnevelés előmozdítására, rajztanárok képzésére volt hivatott. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat igénye egy művészeti akadémia volt, míg – a rokon intézményeket tanulmányozandó, európai körútra küldött – Keleti nagy hangsúlyt helyezett a műipar fellendítésére és gyakorlatias érzékű tervező-művészek képzésére. Ha azt is figyelembe vesszük, hogy az építészet-oktatás milyen súllyal szerepelt a curriculum-ban (több közös profeszszor is akadt a József Műegyetemmel), akkor valójában négy, ma már különválasztott képzési irányt találunk a Főiskola kezdeti évtizedeiben. Ez az első ok, amiért indokolatlan volt korábban a kontextusából kiragadva kritizálni a főiskolai oktatás színvonalát: a XIX. századi hazai művészeti intézményrendszer tagolatlan

volt, s ha egy fedél alatt ily szerteágazó funkcióknak kellett megférnie, akkor az óhatatlanul is az egyes szakterületek minőségének rovására ment. Inkább dicséretesnek lehet tekinteni, hogy a különböző kulturális érdekek viszonylag jól artikulálódhattak; s az igazi kérdés az, hogy a képzési irányok fokozatos önállósodása miért nem járt együtt megfelelő minőségi javulással.

E komplex kiindulásból az is következik, hogy a Mintarajztanodára hibás visszavetíteni a későbbi Főiskola már kizárólag művészképzésre szakosodott működésének elvárásait. A Főiskola-kutatás egyik fő iránya éppen az lehetne, hogyan is indult meg idehaza a művészeti, de nem művész-nevelés, azaz a rajztanárképzés. Máig is igaznak tűnik, hogy az ország lemaradása nem annyira művészeinek képzésében, hanem az általános vizuális edukáció terén mutatkozik meg. Fontos volt természetesen a kétféle képzést különválasztani. S jogos azt újra meg újra megállapítani a kötetben, mennyire hátráltatta a művészképzést, hogy tanterve és oktatói csak lassan differenciálódtak a rajztanító- és tanár-, illetve a művészképzés mentén. De nem szerencsés a Főiskola történetét egy olyan szálra felfűzni, hogy az „igazi" művészképzést milyen sokáig hátráltatta a „másodlagos" művésztanárképzés jelenléte.

Ez a hierarchia ugyanis akkoriban nem volt adott, ráadásul nem is élethű. Sőt, az adott intézményi keretben éppen egy fordított hierarchia is elképzelhető lett volna. A rajztanárképzés fejlesztése valóban tisztán állami feladatnak volt tekinthető, míg a művészképzés jócskán folyhatott volna – és a századfordulótól kezdve folyt is – magániskolákban és mesterek műtermeiben. Nem nyilvánvaló, miért kérhetnénk számon (akár a múltban, akár a jelenben), hogy az állam nem finanszírozza a művészképzés teljes spektrumát; sőt a Főiskola története éppen azt mutatja, hogy egy nagy, monolitikus állami intézmény szellemében sem a legmegfelelőbb az újító művészeti törekvések megvalósulására. Talán nem szentségtörés elgondolkozni azon, hogy az iskola elsődleges küldetése a rajztanár-képzés elindítása volt; míg a művészképzésnek milyen jót tett volna, ha csak az egyik helyszíne marad a Rajztanoda, s teljes vertikumának kiépülése nem az intézményen belül, a többi feladat kihelyezésével, hanem más – önálló, vegyesen állami, magán, egyesületi és társulati fenntartású – keretben zajlott volna.

A rajztanárképzés eredeti súlyát jelzik az iskola külföldi sikerei is. A nemzetközi rajzoktatásügyi kongresszusokon (1878 Párizs, 1902 Bern, 1908 London, 1912 Drezda) a magyar tanrend egyre növekvő elismertséget aratott; s ha az első világháború nem akadályozza meg, Budapest lett volna az egyik következő konferencia színhelye. Az iskola jól szerepelt számos kisebb nemzetközi kongresszuson is, akár egyazon évben több helyszínen, például 1911-ben Rómában és Hannoverben. A hollandiai rajztanárképzést kifejezetten a magyar példa alapján szervezték meg. Éppen azt kellene megvizsgálni, miért volt ennek idehaza csupán mérsékelt visszhangja, miért maradt a rajztanárképzés érdekérvényesítő képessége gyenge, s hogyan lett e biztató kezdetből a kollektív amnézia révén olyan kudarc, hogy ma a hazai művészeti élet leggyengébb láncszeme valójában az iskolai vizuális nevelés. Érdemes lenne a művész- és a művésztanár-képzés egymáshoz való viszonyát nemzetközi összehasonlításba is helyezni. 1905-ben például az iskola adott otthont a Magyar Rajztanárok Kongresszusának; s tanulságos lehet ennek tematikáját és eredményeit az említett nemzetközi vagy más országok hasonló nemzeti fórumainak napirendjével összemérni.

A művészképzés terén a századfordulótól kezdve talán szintén gyümölcsözően lehetne a magániskolák (Rippl-Rónai Józseftől és Kernstok Károlytól, Aba-Novák Vilmoson át, Jaschik Álmosig) és a Főiskola egymást kiegészítő illetve versenyhelyzetét áttekinteni. Ugyanez vonatkozik az eredetileg a Főiskolától függetlenül indult mesterképzők beolvasztására. A kötet eredményként könyveli el az alap- és továbbképzés egységesítését, ám valóban jót tett-e (és jót tesz-e ma) a posztgraduális képzésnek, hogy ugyanazon intézményen belül, ugyanazon professzorok felügyelete alatt, oly szorosan kapcsolódik az első diplomához? Helyes-e Keletit még mindig hibáztatni azért, hogy sokáig „csak" az alapképzést kívánta az államilag szervezett és elkerülhetetlenül is központosított iskolában meghonosítani? Nem lett volna-e érdemes a képzés hármas helyszíni tagoltságát (Andrássy úti főépület, Várbazár, Epreskert) is inkább az önállóság előmozdítására használni? Az ilyen normatív kérdéseken túl, hasznos lenne tudni, milyen alternatívák voltak a központosításhoz, s milyen más szervezeti hálóban valósulhatott volna meg a többlépcsős képzés.

Több figyelmet érdemelne az „iparművészeti" oktatás is, amely eleddig – a rajztanárképzés mellett – a főiskola történetének másik mostohagyermeke volt. 1880 és 1896 (az Iparművészeti Múzeum megépülte) között helyileg is a Főiskola épületében és keretei között zajlott a leendő iparművészeti iskola munkája. A mai Magyar Iparművészeti Egyetem így a Mintarajztanoda egyik legfontosabb utódintézménye, s történetének hasonló feldolgozása aktuális feladat. Annál inkább, mert egészen az első világháborúig a hazai művészeti képzés egyik motorja volt a műipar fejlesztésének szándéka. Az önálló iparművészet, mint olyan, hazai gondolata az angliai „arts and crafts" mozgalom hatására és a kapitalista gazdaság megteremtésének programjára megy vissza. Amiként a Nemzeti Múzeumból fokozatosan kivált az iparművészeti gyűjtemény, úgy a Mintarajztanodától is elkülönült az iparművészeti iskola; ám annak tantárgyai negyed századon át, s valójában még 1896 után is, nagy szerepet játszottak a „képzőművészeti" képzésben. Ennek egyik oka a historizmus uralkodó szelleme volt: ahogyan a történeti stílusok felfrissítésében látták az akkori élő művészet lehetőségeit, és a tömegszerű árutermelés kényszerei között az ipari formatervezés és a hagyományos esztétikum kombinálásának esélyét, úgy érthető meg valójában, mekkora súlya volt a művészképzésben az „alkalmazott" készségeknek, s miért is hívták az iskolát mintarajztanodának. Hiszen (történeti) mintalapok másolása alapján kívántak rajzolást tanítani.

Ezen a ponton kapcsolódik egybe a művészeti képzés XIX. század végi koncepciója az eseti áruminta-kiadványokból meginduló művészeti folyóiratokkal és albumokkal is, valamint a didaktikus múzeumi gyűjteményekkel, amelyekbe nemcsak az eredetileg kifejezetten erre a célra gyűjtött iparművészeti anyag, hanem a kezdetben a Nemzeti, majd a Szépművészeti Múzeumban tartott gipszöntvények is beletartoztak. A sokszorosított grafikai eljárások oktatása szintén iparművészeti indíttatásból kezdődött el, s csak annak nyomán nyert önálló esztétikai funkciót, hogy reproduktív szerepét nagyrészt átvette a fotó. A Szépművészeti Múzeum Grafikai Osztályára még a két világháború között is bejárhattak az immáron Képzőművészeti Főiskola hallgatói, hogy eredeti munkákat tanulmányozhassanak. Ha a gipszöntvények divatja le is áldozott, a Szépművészetiben a grafika megtartotta edukatív küldetését (is), s a művészképzésben sokáig aktív szerepet vállalt. A dua-

lizmus fél évszázadára pedig átfogóan elmondható, hogy a művészeti képzés és a múzeumok kialakulása összefonódott – nem csupán egymással, hanem az Eötvös-féle népnevelési és a Kossuth-féle iparfejlesztési programmal. A gipszöntvények, a sokszorosított grafika és a fotó sokáig párhuzamosan használt, alternatív eszközök voltak a művészeti kánon reprodukciók révén történő terjesztésére, úgy a széles közönség és az őket tanító rajztanárok, mint az „autonóm" képző- és az „alkalmazó" iparművészek felé. Nemcsak a rajztanár- és a művészképzés, hanem az utóbbin belül az „alkotó" és a „dekoratív" művészi oktatás is szoros kapcsolatban állt.

Gazdaság, oktatás és művészet kibontakoztatása a dualizmus korában egymást kölcsönösen erősítő szándékként jelentkezett, ami éppenséggel a Mintarajztanoda végzőseinek elhelyezkedési esélyeit is javította. Ezért sem megalapozott a Főiskolán kizárólag egyfajta autonóm művész-szakképzés első világháború előtti megvalósulását számon kérni. Tény, hogy a „compositio" háttérbe szorítása vagy a szabad professzor-választás késői bevezetése hátráltatta a művészek fejlődését, s ebben az értelemben konzervatív volt az iskola; ám ezt nem érdemes valamely „általánosan konzervatív légkör" vagy magyar maradiság következményének betudni, hanem a gyakorlatias tényezőit, illetve – a historizmus tekintetében – az eszmetörténeti okait kell látni. A Főiskola alapvető célja *nem* elit művészeti képzés volt, s még a művészoktatáson belül sem a romantikus esztétikából induló, s majdan az érett modernizmus zseni- illetve művész-hérosz kultuszában csúcsosodó öntörvényű alkotás tisztelete, hanem az idehaza meghosszabbított érvényű historizmus *per se* derivatív, azaz történetileg származékos szemlélete uralkodott. Ezért nem törhetett át például az egész időszak talán legfontosabb főiskolai mesterének, Székely Bertalannak a modern formalizmust megelőlegező tantervi javaslataiból éppen a historizmust meghaladó rész.

Ez a viszonylagos elmaradottság a szigorúan vett szakmai kérdésekben tény, s kétségtelenül magyarázza a Főiskola művészképzésének a modern művészet lendületéhez mért konzervativizmusát; ám ezt nem szabad rávetíteni a Főiskola egyéb területeinek sikerére, illetve kulturális modernizációnk tágabb keretéből kiemelve tárgyalni. A Főiskola ön-reprezentációját az úgynevezett ifjúsági és növendéki, illetve a nagy országos kiállításokon (amelyek közül, a most már újra egyre jobban ismert 1885-ös és 1896-os seregszemlén túl, külön figyelmet érdemelne például az 1879-es székesfehérvári és az 1902-es pécsi bemutató) szintén ennek tükrében megfelelő vizsgálni. Ez a szemléleti kettősség magyarázza végeredményben a régi (1877), majd a ma is működő Műcsarnok (1896) építészetének és kiállításainak üzenetét is, amely megfelelt a Rajztanoda jellegének, s jól mutatta a különböző mértékben, de mindkét intézmény hátterében álló Képzőművészeti Társulat befolyását.

Ez az összetett helyzet arra is ösztönöz, hogy a Főiskola személyi vezetésének átalakulását valamelyest más fényben nézzük. A hagyományos narratíva szerint Székely Bertalan, majd Szinyei Merse Pál kinevezése Keleti Gusztáv halála (1902) után az iskola vezetésében végre meghozta egy-egy megfelelő rangú alkotóművész elfogadását. Ennek szimbolikus jelentőségét nem tagadva, a rendre ügyvezetőként tevékenykedő, s valójában az iskolában *avant-la-lettre* kulturális menedzserként érdemi döntéseket hozó Várdai Szilárd alakja jóval több figyelmet érdemel. Tanulságos, hogy az első világháború után a Főiskola újjászervezésével Lyka Károlyt, azaz inkább egy szervezőt, egy gyakorlatias érzékű és integratív személyiséget, semmint egy „nagy öreg" mestert bíztak meg; s ő emelt azután tanári kulcspozíciókba

jeles művészeket (például Vaszary Jánost, vagy éppen Réti Istvánt, aki egyébként már a világháború előtt is oktatott az iskolában).

A huszadik században ugyan fokozatosan visszaszorult a Főiskola feladatai között mind a rajztanár-, mind az iparművész-képzés, s így a tanrend alapvetően egy szépművészeti akadémiáé lett, mégis megfontolandó, hogy az alkalmasság az intézmény vezetésére inkább adminisztratív elvárás, semmint az egyéni művészi tehetség és életmű függvénye. Az első világháború előtti időszakra mindenképpen elmondható, hogy a Rajztanoda szakmai munkájának fokmérője nem annyira egy-egy nagy művész igazgatóvá kinevezése volt. Az akkori, nagyon sokrétű intézmény ideális vezetője talán éppen egy önálló művészi ambíciók nélküli, nagyvonalúan gondolkodó figura lehetett volna – elegendő önállósággal az egyes tanfolyamok lehetőleg művészileg és szervezésileg egyaránt tehetséges vezetői (mint például Stróbl Alajos) számára.

E dilemmák közül számos végigkísérte a Főiskola történetét azóta, sőt néhány súlyosabb is lett. A huszadik század két hullámban – először a harmincas, majd az ötvenes években – a korábbinál nyíltabb politikai beavatkozásnak engedett teret az intézmény életében. S bár ezek ideológiai töltete jócskán eltért, hatásuk egyöntetűen konzervatív volt: valóban akadémizálták az iskolát, kiszűrve onnan a fogékonyságot az újításra. Visszaütött az egyébként oly nagy eredményként elkönyvelt „profiltisztulás": amint a Rajztanoda eredetileg sokszínű funkciói rendre elkülönültek, a Főiskola steril képzőművészeti intézmény lett, a mindenkori politika reflektorfényében, elszakítva a több kísérletezésre alkalmat adó más iskoláktól (például az alkalmazott grafikai orientációjú szabadiskolák a két világháború között, vagy akár az Iparművészeti Főiskola a közelmúlt évtizedeiben). Saját területén ráadásul közel monopolhelyzettel bír, amihez egyelőre csupán a Pécsett folyó képzés kínál alternatívát. A huszadik század második harmadára a Főiskola szervezetében és küldetésében valóban egy *académie des beaux-arts*-rá vált – miközben a művészet ma már minden, csak nem „szép", s ennek a típusú intézménynek, a modern alkotói irányzatok fejlődésének tükrében, nemzetközileg egyre inkább lejárt az ideje.

Az intézménytörténeti kutatás folytatásának ezért eleinte ugyan kis népszerűséggel kecsegtető, de hosszabb távon talán valós szembenézésre késztető hipotézise lehetne, hogy a huszadik század derekától kezdve a Főiskola mint intézmény már különösebb politikai nyomás nélkül, maga termelte ki azt a gárdát és szellemiséget, amely tekintély alapon hierarchizálta, s a változásokkal szemben rögzítette az oktatást. Ez a belterjes rendszer még a valamikori avant-garde hullámokban dolgozó alkotókat is rendre beszippantotta azóta. A műcsarnoki életmű-kiállítás, a magas állami kitüntetés és a vaskos katalógus mellett a főiskolai tanári kinevezés lett a mindenkor „megkésett" elfogadásuk jele. Ezzel máig automatikusan újratermelődik egyfajta oktatási feszültség, hiszen rendre a korábbi időszak művészeti kánona telepszik rá a fiatalok képzésére. Nem a historizmus kísértete ez a mai körülmények között? Hiszen ma sok tekintetben tényleg oly konzervatívan működik ez az intézmény, mint ahogyan eddig ezt elődjének, a Mintarajztanodának a kezdeti története kapcsán sugallta. Némi pszichológiával intézményi projekciónak lehetne ezt nevezni: az intézmény a jelenének problémáit vetítette rá saját múltjára. Itt az ideje, hogy a mostani kötet e téren további kutakodásra, sőt talán gyakorlati változtatásokra is ösztönözzön.

Ébli Gábor