



SZÍVÓS ERIKA

*A magyar képzőművészet
társadalomtörténete 1867–1918*

SZÍVÓS ERIKA

A magyar képzőművészet társadalomtörténete
1867–1918

A kötet megjelenését
a Habsburg-kori Kutatások Közalapítvány
támogatta.



HABSBURG TÖRTÉNETI MONOGRÁFIÁK 7.

SOROZATSZERKESZTŐ GERŐ ANDRÁS

© Szívós Erika, 2009

ÚJ MANDÁTUM KÖNYVKIADÓ

www.ujmandatum.hu

Felelős kiadó Németh István
Felelős szerkesztő Tomkiss Tamás
Borító- és könyvterv Krauter Tamás
Készült a Kánai nyomdában
Felelős vezető Kánai József

ISSN 1789-7017
ISBN 978-963-9609-99-0

SZÍVÓS ERIKA

*A magyar képzőművészet
társadalomtörténete
1867–1918*

Ú·M·K

Budapest, 2009

Tartalom

Bevezetés	9
I. A képzőművészet feltételrendszere Európában a 19. században és a 20. század elején. A művész társadalmi szerepének változása	17
I. 1. <i>Az európai országok művészeti intézményrendszere a 19. század első felében</i>	19
Állami mecénatúra és szerepvállalás	19
Képzőművészeti akadémiák	20
Kiállítóhelyek, kiállítási lehetőségek	23
Az első művészeti egyesületek	24
A képzőművészet iránti társadalmi igények.	
Az egyes társadalmi rétegek művészetéhez való viszonya	25
I. 2. <i>A 19. századi intézményrendszer elleni lázadás formái.</i>	
Szecessziók és izmusok	27
Ellen-szalonok és szecessziók	29
Avantgarde csoportok	32
A modern művészet bástyái. Lapok és galériák	34
I. 3. <i>A művészek társadalmi helyzetének változásai.</i>	
Művész-szerepek: mítosz és identitás	37
Kiknek a révén és hogyan közvetítődtek a hatások	
Magyarországra?	43
II. Bohém, polgár, értelmiségi? A magyar képzőművészek társadalmi helyzete a 19–20. század fordulóján	54
II. 1. <i>A művészpálya vonzásában</i>	54
A kutatás módszerei és forrásai. Módszertani problémák és forráskritika	55
A képzőművész-pálya társadalmi megítélése a századvégen	60
A képzőművészek származása és családi háttere	61
Iskolai végzettség a művészeti tanulmányok előtt	63

Ösztöndíjak	65
Születési hely	66
Nemesi rang, nemesi előnév	67
II. 2. <i>A képzőművészek anyagi helyzete a dualizmus-korban</i>	70
A viszonyítási alap: értelmiségi jövedelmek	
a dualizmus időszakában	70
Közalkalmazotti jövedelmek	71
Állami alkalmazottak fizetése a fizetési osztályok	
rendszerének bevezetése után	72
Fizetések a magánszférában a századelőn	73
A festők jövedelemforrásai	76
A szobrászok jövedelemforrásai	89
A képzőművészek további megélhetési lehetőségei	94
II. 3. <i>Műkedvelők vagy hivatásos művészek?</i>	103
Képzőművésznők Magyarországon a századfordulón	103
A diszkrimináció formái és a képzőművésznők önszerveződése	105
A hivatásos művésznő problémája	106
Családi háttér, családi állapot és hivatás	107
Három portré a századelőről	113
Arisztokrata, birtokos nemes és nagypolgár művészek	
bonyolult identitása	117
II. 4. <i>Szakmai és társadalmi presztízs. A művészek társadalmi helyzetének ismérvei</i>	121
Szakmai és társadalmi elismertség	122
Életmód, kulturális szokások, családi stratégiák	128
Művészek mint művészeti írók	139
Olvasási szokások	142
A gyerekek generációja: képzőművészek gyerekeinek	
pályaválasztása és házassági kapcsolatai	143
A siker anatómiája: négy esettanulmány	145
III. A képzőművészet politikai és társadalmi környezete	164
III. 1. <i>Állam, politika és művészet viszonya a dualizmus-kori Magyarországon</i>	164
A művészet nemzeti küldetése	164
A támogatás formái	169
Politika és művészet kapcsolata. A művészi	
autonómatörekvések ellentmondásai	172
III. 2. <i>A képzőművész-szakma professzionalizációja Magyarországon</i>	178
Professzionalizáció-elméletek és az értelmiség fogalma	179
A művészeti felsőoktatás kialakulása	183

Az egyetemi/főiskolai jelleg kérdése	190
Képzőművészeti szaklapok	192
Művészeti egyesületek a 19. század második felében és a 20. század elején	196
III. 3. <i>Közönség és közvetítők. A művészet társadalmi környezete</i>	216
Közönség és igények. A képzőművészet társadalmi környezete Budapesten	218
Közvetítők és művészek: kapcsolatok, érdekszövetségek	221
Összegzés	241
Bibliográfia	245
Függelék	253
Névmutató	261

Bevezetés

Jelen monográfia az 1867 és 1918 közötti korszak magyar képzőművészetének társadalomtörténetét dolgozza fel európai összefüggésekbe ágyazva. Mivel a témát nem művészettörténeti, hanem társadalomtörténeti szempontból közelítem meg, a könyv nem a művekről, hanem elsősorban a művészekről szól. Arról, hogy a festők és szobrászok milyen helyet foglaltak el a kor magyar társadalmában, mekkora presztízszük volt, és hogyan vélekedett róluk az akkori közvélemény. Szól továbbá arról a politikai és kulturális környezetről is, amely meghatározta a magyar festők és szobrászok lehetőségeit a Monarchia korában.

A mítoszromboló szándék és némi tiszteletlenség egyaránt tetten érhető a könyvben. Egyrészt ugyanis vitába szálllok bizonyos népszerű mítoszokkal – például a bohém mítoszával –, s a korabeli művészekről kialakult sztereotípiákat valóságos esetek, élettörténetek sokaságával vetem egybe. Másrészt figyelmen kívül hagyom a ma érvényes kánont, s számos olyan festőt és szobrászt is bevonok a vizsgálatba, akiket az elmúlt ötven év művészettörténet-írása – mivel nem illettek bele a progresszív művészet fejlődéstörténetébe – a legutóbbi időig csak dehonesztáló jelzők kíséretében említett, ha említett egyáltalán. Amikor a művészek megélhetési forrásairól, életmódjáról, kulturális habitusáról van szó, gyakran meglepő hasonlóságokra bukkanunk, bár az életművek későbbi megítélésében óriásiak lehetnek a különbségek. S akár máig nagy mesterként tisztelt, akár feledésre kárhoztatott művészekről van szó, a történet végére világossá válik: legtöbbjük ugyanazokkal az eszközökkel küzdött az érvényesülésért.

A klasszikus művészettörténeti munkákhoz szokott olvasók talán fanyalogva lapozgatnak majd a könyvben. Unalmasnak fogják találni a statisztikai adatokat, földhözragadtnak a művészek jövedelméről szóló fejtegetéseket, és kiábrándítónak az etikus és elhivatott művész hírében álló festők színpadok mögötti lobbizásáról szóló történeteket. De talán mégsem. Számos érv szólhat amellett, hogy módszereivel és szemléletével a jelen monográfia nem áll egyedül, s nemcsak a társadalom- és kultúrtörténészek érdeklődésére számíthat, hanem a művészettörténeten belül is kötődhet rokon törekvésekhez.

Ez utóbbi tudományágban ugyanis a művészet társadalomtörténete lett az egyik olyan lehetséges csapásirány, amely az 1970-es évektől kezdődően a művészettörténet megújulását – más értelmezés szerint: a diszciplína válságából kivezető utat – jelentette. Megújulásra azért volt szükség, mert a 20. század végére sokak szerint kimerültek a hagyományos művészettörténet-írás lehetőségei. Egyrészt egyre több kritika érte a (kor)stílusokban gondolkodó, autonóm művészettörténetet, de ugyanígy járt „a haladás művészettörténete” is, melyet a 20. századi avantgarde szószólói képviseltek.¹ A válság érzetét növelte, hogy azok a művészeti ágak – a klasszikus értelemben vett festészet, szobrászat és grafika –, amelyek hagyományosan a tudományág tárgyát jelentették, a 20. század végére veszítettek jelentőségükből, s velük szemben új médiumok, műfajok hódítottak teret.

A krízis összefügghetett bizonyos gyakorlati problémákkal is. A hagyományos művészettörténet-írás, melynek legjellemzőbb műfaja egy-egy életmű monografikus feldolgozása, egy ponton kénytelen volt szembesülni a 20. századi művészeti kánon határaival. Miután elfogytak a még feldolgozatlan, ám jelentős(nek tartott) életművek, több megoldási lehetőség kínálkozott. Vagy új értelmezési kereteket kellett találni, s ezeken belül újrainterpretálni ismert műveket és életműveket, vagy nyitni kellett mindenestül felfedezetlen területek és problémák felé. A művészettörténet az 1970-es évektől fogva számos irányból fogadott be hatásokat, tágítva ezzel önnön lehetőségeit. A feminizmus, a pszichoanalízis, a szemiotika, az antropológia vagy a társadalomtörténet módszereinek, szempontjainak átvétele új elemzési lehetőségeket rejtett magában, ugyanakkor hozzásegítette a művészettörténészeket ahhoz, hogy ismeretlen vagy méltatlanul elfeledett alkotókat emeljenek be a kánonba, illetve hogy – korábban elhanyagolt problémák felfedezése révén – új témákat találjanak. Ez jelenthette a mai vizuális és tömegkultúra, illetve az új médiumok felé való nyitást, de jelenthette – a hagyományos történeti profil megtartásával – azt is, hogy a művészettörténet, mely korábban kizárólag az alkotók személyére és a műalkotásokra koncentrált, egyre inkább felfigyelt az azokat körülvevő közegre is.² Az ún. „új művészettörténet” (New Art History) képviselői – T. J. Clark, Griselda Pollock és mások – a művek értelmezésénél elengedhetetlennek tartották a társadalmi, kulturális és politikai kontextus figyelembevételét, a művek keletkezésének és befogadásának értelmezésekor pedig a művészek és a közönség osztályszempontjainak megértését.³

Mindezek a fejlemények egybecsengtek azokkal a változásokkal, amelyek az utóbbi húsz-harminc évben számos humán tudományágban lezajlottak. Akárcsak a művészettörténet-írásban, más diszciplínákban – így a történettudományban – is érezttette hatását a szociológia, az antropológia vagy a nyelvtudomány, alapvető szemléletbeli változásokat idézve elő (lásd a történetírás „antropológiai fordulata”, „nyelvi fordulata” stb.). Akárcsak a művészettörténetben, más művészettudományokban – pl. az irodalomtörténetben – is felerősödött a történeti kontextualizáció iránti igény. Központi kérdéssé váltak olyan, korábban másodlagos fontosságúnak

vagy irrelevánsnak tartott tényezők, mint közönség, befogadás, társadalmi támogatottság, a korabeli kulturális és politikai miliőbe való beágyazottság. Az „új művészettörténet” párhuzamba állítható olyan irányzatokkal, mint pl. az „új kultúrtörténet” (New Cultural History), vagy az irodalomtudományon belül az „új történetiesség” (New Historicism).

Az imént vázolt változások a magyar művészettörténet-írásban is tetten érhetők, ám a szemléletváltás itt politikai folyamatokkal is összefüggött. Az 1970-es évek végétől kezdve Magyarországon is átalakulásnak indult az addig érvényes kánon, de ebben nagy szerepe volt az államszocialista rendszer lassú hanyatlásának, majd a rendszerváltásnak is. Miután nagyjából egyszerre jutott válságba a modernitás paradigmája és szűnt meg fokozatosan a művészettörténettel szembeni ideológiai nyomás, rehabilitálódott, illetve beemelődött a kánonba az elmúlt 150 év több olyan irányzata, amely korábban úgymond „polgári”, „dekadens” jellegénél fogva vagy más okból csekélyebb értékűnek számított, mint a 20. század első felének avantgarde művészete, illetve modernizmusa. Először a szecesszió iránti szakmai és laikus érdeklődés élénkült meg, és vált a szecesszió legitim kutatási témává; majd bekövetkezett a sokáig szintén megbélyegzett historizmus és akadémizmus rehabilitációja is.⁴ Másfelől az utóbbi húsz évben a magyar művészettörténészek körében is érezhetően felerősödött az érdeklődés a művészet társadalmi-politikai kontextusa, illetve szerepe iránt.⁵

A nemzetközi esz hazai változások e vázlatos áttekintése után fontos leszögezni, hogy a jelen munkában én magam mit értek a képzőművészet társadalomtörténete alatt. Az én értelmezésemben a művészet társadalomtörténete több nagy problémakört ölel fel. Az első ilyen a művészet társadalmi kontextusát érinti: a kérdés ez esetben az, hogy milyen politikai-hatalmi erőterbe illeszkedett a művészet egy adott országban és korban, milyen rétegek fogyasztották és támogatták, illetve hogy milyen volt a kapcsolat a közönség és „a művészek” között. A második kérdéskör „a művészek” társadalomban betöltött szerepével kapcsolatos, mégpedig nemcsak a művészek valós társadalmi helyzetével, hanem a róluk kialakult képpel, sztereotípiákkal is. Az általam lefedni kívánt problémakör tehát tágabb, mint amit az „új művészet-történet” első képviselői, T. J. Clark, Griselda Pollock és mások a *social history of art* alatt általában értettek. Az általam felhasznált, illetve példaértékűnek tekintett művek körébe ezért beletartozik számos történeti, kultúrtörténeti munka is.

Könyvem aktualitása az általa átfogott korszak jelentőségével függ össze. Nemcsak azért, mert a képzőművészeti élet keretei akkor alakultak ki Magyarországon, és nem is csak azért, mert ekkor léptek színre a modern magyar művészet első jelentős iskolái. A könyvben tárgyalt problémák azért is relevánsak lehetnek a mai olvasó számára, mert az európai minták hatására ekkor kristályosodtak ki a kultúrpolitika és a művészetfinanszírozás azon alapelvei, melyek az állami művészetpolitikát Magyarországon máig meghatározzák. A 19. század végi, 20. század eleji kultúrafinanszírozás sajátosságai és anomáliái – pl. az állami gyámkodás,

a reprezentációra költött, olykor óriási összegek, a művészetnek a kedvező magyar „országimázs” kialakításában elképzelt szerepe, vagy a művész-lobbik informális érdekérvényesítési stratégiái – sok tekintetben párhuzamba állíthatók későbbi korok jelenségeivel.

A könyv egyik szemléletbeli újdonsága abból fakad, hogy a művészettörténeti monográfiák zömétől eltérően nem egy alkotóra, művészcsoportha vagy intézményre koncentrál, hanem egy egész szakmai-társadalmi réteget, illetve művészeti szférát igyekszik bemutatni. Áttekintő jellegéből adódóan akár hézagpótló feldolgozásnak is tekinthető, hiszen Lyka Károly 1941 és 1954 között (új kiadásban az 1990-es évek elején) kiadott művei⁶ óta ilyen témájú monográfia nem jelent meg Magyarországon. (Egy ilyen terjedelmű áttekintés természetesen nem törekedhet teljességre. A választott téma szerteágazó voltából következik, hogy a könyv nem tárgyal minden felvetett kérdést ugyanakkora mélységben, és számos probléma igényel további kutatást.)

A társadalomtörténeti megközelítés a művész- és életmű-centrikus művészet-történet számára is szolgálhat tanulságokkal. A hagyományos művészettörténet-írás talán túlságosan is komolyan veszi, vagy kizárólagos hajtóerőnek ismeri el a művészek belső elhivatottságát, és gyakran elhallgatja vagy lényegtelenként kezeli más indítékaikat, pl. a társadalmi emelkedésre és a sikerre való törekvést. A társadalomtörténet által alkalmazott módszerek felfedik egyes művészek ki nem mondott motivációit, új megvilágításba helyezve ezzel törekvéseiket.

Szó sincs azonban arról, hogy a társadalomtörténész – afféle cinikus külső megfigyelőként – mindenáron kétségbe akarná vonni az egykori újító művészek szándékainak tisztaságát, vagy meg akarná kérdőjelezni művészi hitvallásukat. Mindössze arra hívja fel a figyelmet, hogy a művészek cselekedeteit, egyéni és kollektív viselkedését manifesztumok, programcikkék és vallomások alapján nem mindig lehet maradéktalanul megérteni. A művész-egyéniségek megfejtésének *egyik* lehetséges kulcsa társadalmi körülményeik értelmezésében rejlik.

A könyv a bevezetésen és az összegzésen kívül három nagy részre tagolódik.

Az I. rész azt tekinti át, miként jött létre a képzőművészet modern feltételrendszere Európában a 19. század folyamán, illetve hogyan alakult az állam, a társadalom és a képzőművészet viszonya. A hangsúly azokra az országokra esik, amelyek Magyarországra a legközvetlenebb hatást gyakorolták. E feltételrendszernek része volt az, hogy az eredetileg uralkodói udvarokhoz kötődő intézmények, pl. művészeti akadémiák, képtárak a modern nemzetállamok kultúráirányító és -finanszírozó apparátusának rendelődtek alá – ennek minden következményével együtt. Másfelől viszont a század végére sok helyen kialakult a művészeti piac, megjelentek a magángalériák, magángyűjtők, valamint a hivatalos intézményeken kívüli művész-szervezetek és -csoportok. A nagyobb függetlenség azonban nagyobb kiszolgáltatottságot is jelentett; nem véletlen, hogy a művészi autonómia

és a proletarizálódás problémái egyaránt a 19. század második felében fogalmazódtak meg a legélesebben. Mindezekkel párhuzamosan változott a festők és szobrászok társadalmi helyzete, s átalakult a róluk alkotott kép.

Mivel a Monarchia korának magyar művészei közül igen sokan tanultak, illetve működtek külföldön, és a korszak meghatározó kultúrpolitikusai közül is jó néhányan szereztek tapasztalatokat Európa más országaiban, e minták közvetlenül hatottak Magyarországra, legyen szó akár a művészeti intézményekről, akár a festők és szobrászok kollektív stratégiáiról, akár a művészek egyéni szereplehetőségeiről.

A II. rész célja a képzőművészeknek mint szakmai és társadalmi csoportnak rétegtanulmányyszerű bemutatása a társadalomtörténet eszközeinek segítségével.

A kiinduló kérdés itt az, hogy mekkora volt a 19. század végi Magyarországon a festő- és szobrászpálya presztízse. Kik és miért választották a képzőművészi hivatást? Több mint négyszáz festő és szobrász adatainak statisztikus feldolgozása alapján kirajzolódik, hogy a 19–20. század fordulóján élt magyar képzőművészek honnan jöttek, milyen családból származtak, milyen iskolákat végeztek.

A következő kérdés az, hogy munkájuk révén milyen társadalmi helyzetet *érhettek el*. Részben az adatbázisban összefoglalt adatok, részben önéletrajzok, visszaemlékezések, naplók, levelek, szerződések, egykori kérdőívek és más források segítségével rekonstruálom az egyes fejezetekben azt, hogy mekkora volt, illetve lehetett a korabeli művészek jövedelme, milyenek voltak a lakáskörülményeik, milyen életmódot folytattak, milyen műveltségi és kulturális mintákat követtek. Mivel ez utóbbi kérdések statisztikus megválaszolása nagyrészt lehetetlen, e részben az egyéni példák, történetek dominálnak. Korántsem lényegtelen, hogy a könyvben szereplő festők és szobrászok hogyan tudták az elért státust utódaikra is átörökíteni. Ezért, ahol lehetséges, a könyvben szereplő művészek gyermekeinek későbbi pályaválasztására és házassági kapcsolataira is történik utalás. E fejezetek kitérnek arra is, hogy a sikeres művészek iránti társadalmi megbecsülés milyen formákat öltött, s ez hogyan ösztönzött újabb nemzedékeket arra, hogy e pályát válasszák.

A társadalomtörténeti áttekintés részeként külön is szó esik egyes sajátos helyzetű művészcsoportokról. Így külön fejezet foglalkozik a festő- és szobrásznőkkel, az ő rétegjellemzőikkel és érvényesülési problémáikkal, valamint az arisztokrata és nagypolgár családból származó művészek összetett identitásával.

A III. részben arról a politikai és társadalmi környezetről lesz szó, amely 1867 és 1918 között meghatározta a festők és szobrászok lehetőségeit.

Kiindulásként a magyarországi művészet, politika és hatalom viszonyával foglalkozom. Áttekintem, hogy milyen formában támogatta a kiegyezés utáni magyar állam a képzőművészetet; hogyan vélekedtek a korszak politikusai az állam ilyen irányú feladatairól és a művészet hasznáról (pl. a nemzeti identitás erősítése terén). Kitérek arra is, hogy az ekkor létrehozott művészeti intézményrendszer mennyiben tükrözte a művészek igényeit, illetve az állam szándékait.

Külön fejezet szól a képzőművészeknek mint hivatáscsoportnak az önszerveződéséről. Más szabad értelmiségi szakmák mintájára a magyar festők és szobrászok is létrehozták saját fórumaikat, pl. szaklapjaikat és egyesületeiket, s ezek segítségével fogalmazták meg, ill. képviselték közös érdekeiket a társadalommal és az állammal szemben.

A III. rész utolsó fejezete a képzőművészet társadalmi kapcsolatait elemzi. E részben nyomon követem azt, hogy hogyan változtak a közönség igényei a dualizmus-kor évtizedei során, és bemutatom azokat a közvetítőket – kritikusokat, művészeti írókat, galériatulajdonosokat, múzeumigazgatókat, városi és kultuszminisztériumi tisztviselőket – akik a közízlést és a kultúrpolitikát alakították, és akikre szükség volt ahhoz, hogy a művészek és a közönség közötti kapcsolat létrejöhessen. Konkrétan szó esik arról, hogyan gyakoroltak befolyást ezek a közvetítők a nyilvánosságra és a politikára, s hogyan segítették ezáltal a művészek érvényesülését. Különösen érdekes felfejteni azt, hogy miként működtek azok az informális közegek – pl. a kávéházi művészasztalok –, ahol a művészek és a közvetítők közötti kapcsolatok szövődtek, és milyen kölcsönös érdekei fűződtek a két félnek ahhoz, hogy e kapcsolatokat ápolják.

* * *

Hosszú a sora azoknak, akiknek e munka szerzőjeként köszönettel tartozom. A könyv alapjául szolgáló doktori disszertációt, melyet az MTA ösztöndíjasaként az ELTE Gazdaság- és Társadalomtörténeti Tanszékén kezdtem el írni, utóbb a Debreceni Egyetemen védtem meg. Elsőként Bácskai Verát, egykori tanáromat és első témavezetőmet említem, akinek a támogatására, tanácsaira mindig számíthattam, nemcsak szakmai, hanem emberi értelemben is. Másik témavezetőm, L. Nagy Zsuzsa segítőkészsége és szakértelme ugyanilyen fontos volt számomra.

Külön is köszönettel tartozom Gerő Andrásnak, aki mindent megtett azért, hogy alkotó munkám stabil feltételei megteremtődjenek, és aki lankadatlan eréllyel buzdított ennek a könyvnek a befejezésére. Köszönöm kollégáimnak és pályatársaimnak – Kövér Györgynek, Máty Mónikának, Halmos Károlynak, Szijártó Istvánnak, valamint Vári Andrásnak, Tóth Zoltánnak, Tóth Árpádnak, Bódy Zsombornak, Balázs Eszternek és Markian Prokopovychnek –, hogy a disszertáció, majd később a könyvkézirat születésének különböző szakaszaiban megoszthattam velük problémáimat. Kritikus olvasóként vagy rokon szellemű vitapartnerként mindannyian hozzájárultak ahhoz, hogy kutatásaim eredményeit értelmes formába öntsem. (Néhány éve elhunyt kollégánk, Benda Gyula sajnos már nem érhetette meg e munka megjelenését.) Kivételes szerencsének tartom, hogy az a tanszék, amely hosszabb ideje a munkahelyem, mindvégig ösztönző szellemi közösségként vett körül.

Szakmai érdeklődésemre, kutatómunkám irányára nagy hatást gyakorolt az az időszak, amelyet a Fulbright Alapítvány posztgraduális ösztöndíjasaként az

Egyesült Államokban, a Bostoni Egyetemen töltöttem. Akkori olvasmányélményeim, tapasztalataim ébresztettek rá arra, hogy a történelem, a társadalom- és a művészettudományok metszetében milyen lehetőségek rejlenek, és hogy az a háttérterület, amelynek végül a kutatója lettem, a történettudomány egyik sokak által művelt, legitim ágának számít. Ottani tanulmányaim idején Paul Breines és James H. Johnson volt rám a leginkább ösztönző hatással.

A könyv végső koncepciójának kialakításában nagyon nagy szerepe volt bírálóimnak, Sármány-Parsons Ilonának, Mazsu Jánosnak, Gyáni Gábornak, Timár Lajosnak és Miru Györgynek. Az ő bírálataik késztettek leginkább arra, hogy az eredeti változatot átgondoljam, és a doktori értekezést jelentősen átdolgozva alakítsam végül könyvkézirattá.

Mivel két tudományág között lavírozni sosem könnyű, rendkívül sokat jelentettek számomra a munkám iránt érdeklődő művészettörténészek észrevételei és útmutatásai. Sármány-Parsons Ilona mellett elsősorban Sinkó Katalinnak, Keserü Katalinnak és Berecz Ágnesnek kell köszönetet mondanom. Kutatómunkám során komoly segítséget nyújtott az MTA Művészettörténeti Kutatóintézet Adattárában Nagy Leventéné, a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában pedig Orbán Livia és Boros Judit.

Pályatársaim, barátaim ösztönzése mellett ugyanolyan fontos volt családom, hátszágom szolidaritása. Hálás vagyok fiaimnak, Benjáminnak és Miklósnak, amiért a legnehezebb időszakokban is elviseltek engem; Selmeczi Gabriellának, akinek a segítségére mindig számíthattam; és Zsámboki Andrásnak, aki minden helyzetben mellettem állt, és akivel bármikor megvitathattam akár nyers ötleteimet, akár a készülő szöveg már megírt részeit. Nélküle ez a könyv soha nem született volna meg.

Jegyzetek

- 1 Hornyik Sándor: A művészettörténet krízise és virágzása. *BUKSZ*, 2002/1:61. A tanulmány nemcsak a művészettörténet-írás sokak által válságként érzékelt állapotáról, hanem az abból kivezető utakról is áttekintést ad. A krízis kérdéséhez lásd továbbá Donald Preziosi: *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven, Yale University Press, c1989.
- 2 A hatások és az új irányzatok áttekintésére lásd pl. Introduction in: *Art History and its Methods: A Critical Anthology*. Selection and Commentary by Eric Fernie. London, Phaidon, 1995. Különösen 18–21.
- 3 A művészi alkotás körülményeinek, kontextusának fontosságát hangsúlyozza T. J. Clark: The Conditions of Artistic Creation. *Times Literary Supplement*, 24 May 1974. 561–562. Újraközölve in: Eric Fernie: *Art History and its Methods*. 248–253.; valamint Griselda Pollock: Artists, Mythologies and Media – Genius, Madness and Art History. *Screen*, vol. 21., no. 3, p. 59. Az „új művészettörténetet” tárgyaló tanulmánykötet: A. L. Rees–Frances Borzello: *The New Art History*. Prometheus Books, Atlantic Highlands, 1986. A művé-

szettörténetben bekövetkezett változásokról jó áttekintés ad továbbá az „Art and its Histories” sorozat Gill Perry és Colin Cunningham által szerkesztett *Academies, Museums and Canons of Art* című kötetének bevezetője. (New Haven–London, in association with The Open University, Yale University Press, 1999. 5–17.)

- 4 A historizmus rehabilitációját reprezentálja pl. a Zádor Anna szerkesztésében megjelent *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok* című kötet. (Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézete, 1993) Jelzésértékű azonban az, ahogyan az akadémizmus jelentékeny magyar mestereiről írott újabb monográfiák szerzői még a közelmúltban is szükségét érezték, hogy megvédjék azt a művészt, akiről könyvük szól, és mintegy bizonyítsák annak jelentőségét. Lásd Bellák Gábor: *Benczúr*. Budapest, Corvina, 2001. 7., 13.; Borbás György: *A millennium szobrása, Zala György 1858–1937*. Budapest, Kossuth, 1999. 8., 10.
- 5 A teljesség igénye nélkül idesorolható pl. Nagy Ildikó, Sinkó Katalin, Sármány-Parsons Ilona, Mravik László számos írása; a fiatalabb generáció tagjai közül Molnos Péter, Révész Emese vagy Róka Enikő munkái. Lásd pl. Nagy Ildikó: Társadalom és művészet: a historizmus szobrásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 1990/1–2:1–21.; Sármány-Parsons Ilona: A bécsi modern képzőművészet támogatói a századfordulón. *Múlt és Jövő*, 1993/3:79–86.; Sinkó Katalin: A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 1983/4: 185–201.; illetve Uő.: A millenniumi emlékmű mint kultuszhely. *Medvetánc*, 1987/2:28–50. A közelmúltban megjelent munkák közül lásd pl. Révész Emese: *A magyar historizmus*. Budapest, Corvina, 2005.; Róka Enikő: Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:119–155.; Molnos Péter: Kelet Párizsa a magyar Ugaron. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig 1904–1914*. Magyar Nemzeti Galéria, 2006. márc. 21. – júl. 21. (Kiállításkatalógus.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 109–122.
- 6 Lyka Károly: *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914*. Budapest, Corvina, 1983. (c1953); *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*. Budapest, Corvina, 1982. (c1947); *Magyar művészetlet Münchenben*. Budapest, Corvina, 1982. (c1951); *Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914*. Budapest, Corvina, 1983. (c1954).

I. rész

A képzőművészet feltételrendszere Európában a 19. században és a 20. század elején. A művész társadalmi szerepének változása

A Monarchia korának magyar képzőművészeti életét akkor lehet igazán értelmezni, ha ismerjük azt az európai környezetet, amelybe illeszkedett. A fő kérdés az, hogy milyen minták hatottak a 19. század második felében és a 20. század elején a magyar művészeti életre, és hogyan, kiknek a révén közvetítődtek ezek a minták Magyarországra. Mivel a jelen fejezetnek az a szerepe, hogy tendenciákat vázoljon fel és ezeket konkrét példákkal illusztrálja, nem is törekszik teljességre; számos ország, terület, iskola, művészeti szerveződés ki fog maradni az áttekintésből.

Az európai művészettörténetben az egyik fő vonatkoztatási pontot sokáig a stílus-irányzatok jelentették. Ezért amikor hatások terjedéséről esik szó, többnyire stílus-hatások továbbgyűrűzését értik alatta. Jóval kevesebb szó esik ugyanakkor arról, hogy a művészet történetében másfajta minták is hasonló módon terjedtek el. Bár minden egyes európai ország művészeti életének megvoltak a maga sajátosságai, a képzőművészeti intézmények hálózata, az állami művészetpártolás rendszere, a művészek önszerveződésének formái Európa-szerte hasonló elvek szerint fejlődtek ki. Ugyancsak nemzetközi minták szerint alakultak ki azok a tényezők is, amelyek az alkotó munkát segítették, közvetítették vagy éppen a hasznát fölőzték le. Ilyenek például a műkereskedések, a magángalériák és a műkritika. Igaz mindez akkor is, ha tudjuk, hogy a képzőművészet imént leírt feltételrendszere jelentős időbeli eltéréssel fejlődött ki Európa más-más területein.¹

Ami a képzőművészet társadalomtörténetét illeti, az intézményes minták mellett egy további vonatkozásban is érvényesültek az európai hatások. A festők és szobrászok valóságos státusa és társadalmi helyzete nagyban múltott az egyes

országok társadalmi, gazdasági és kulturális adottságain. Azok a társadalmi *szerepek* azonban, amelyeket a művészek egy adott országban (el)játszottak, más értelemben voltak korfüggőek: erősen kötődtek tudniillik bizonyos, egész Európán végighullámzó intellektuális divatokhoz és eszményekhez. A késő 19. és a kora 20. század jellegzetes művészi szerepeiről később részletesen lesz szó ebben a fejezetben.

Mivel a kérdésfeltevés arra is irányul, hogy honnan jutottak el bizonyos hatások Magyarországra, célszerűnek látszott elsősorban azokra az országokra koncentrálni, amelyekkel képzőművészeti téren Magyarországnak intenzív kapcsolata volt. Elsősorban adódott Franciaország, Németország és Ausztria, mivel a magyar festők és szobrászok túlnyomó többsége 1867 és 1914 között ezekbe az országokba jutott el mint diák vagy mint gyakorló művész. Ami a magyar állam kultúrpolitikáját illeti, ugyancsak e három állam mintái hatottak a legerősebben. (Ausztriát azért indokolt külön országgként kezelni, mert 1867 után a kultúra állami intézményeit és a kultúrpolitikát az Osztrák–Magyar Monarchia két felében teljesen autonóm módon irányította a saját parlamentjének felelős osztrák, illetve magyar kultuszminisztérium.) Emellett, ahol indokolt, természetesen szó lesz más országokról is. Nagy-Britannia például, noha valójában kevés magyar művész fordult meg ott, bizonyos folyóiratokon keresztül, valamint az ott kibontakozó iparművészeti mozgalom, az Arts and Crafts révén hatott – közvetve vagy közvetlenül – Magyarországra; a magyar szecessziós irányzatok egy része kifejezetten anglofilnak mondható. Ugyancsak a szecessziós művészekre jellemző, hogy a magyar közönség látóköréből addig teljesen kieső népekkel – pl. a finnekkel – és azok rokon mozgalmaival vették fel a kapcsolatot.

E kérdéskörrel kapcsolatosan fontos hangsúlyozni a 19. század végi, 20. század eleji európai képzőművészeti élet sajátosan nemzetközi jellegét. A nagy nemzetközi kiállítások, az ezeknek helyet adó művészeti központok (pl. Párizs, München), ahol a művészeti oktatás és a műkereskedelem nyújtotta lehetőségek egyedülálló módon koncentráálódtak, komoly vonzerőt gyakoroltak a különféle országokból származó művészekre. Az együttműködés lehetősége nyitott volt, és fokozottan jellemzővé vált a modern irányzatok fellépése után. A képzőművészet vizuális jellegénél fogva könnyebben lépett át országhatárokat, mint például az irodalom; a képzőművészek együttműködésének a nyelvi nehézségek nem feltétlenül jelentették akadályát. Ugyanígy a közönség, a befogadók is értékelnéi tudták külföldi alkotók műveit, bár egy-egy festmény vagy szobor részletei, kódolt üzenete adott esetben mást jelenthettek a hazai és a külhoni nézőknek.²

I.1. fejezet

Az európai országok művészeti intézményrendszere a 19. század első felében

Állami mecenatúra és szerepvállalás

Az európai országokban a kultúratámogatás rendszere a 19. században alapvető átalakuláson ment át. A modern közigazgatás rendszerének kialakulásával a művészet támogatásának feladatát jelentős részben az állam vette át a mecenatúra hagyományos letéteményeseitől: az uralkodói dinasztiáktól, az arisztokráciától és az egyháztól. A művészeti intézmények mindenütt az oktatással és vallási ügyekkel, illetve a kultúra szférájával foglalkozó szakminisztériumnak rendelődtek alá. A korábban az uralkodók által alapított intézmények, például a művészeti akadémiák és magánmúzeumok állami irányítás alá kerültek, nevükben olykor megtartva a „királyi” jelzőt, olykor nem. Az állam mindenütt, ahol nem léteztek, alapított és építtetett is ilyen intézményeket. Mindenütt, ahol parlamentáris rendszerek alakultak ki, ezeket a művészeti intézményeket a törvényhozás által megszavazott állami büdzséből tartották fenn és finanszírozták. Az állami költségvetés jelentős részt vállalt a művészek közvetlen támogatásában. Ez többféle formát ölthetett: lehetett szó pl. közvetlen állami megrendelésekről (pl. szoborpályázatok, középületekbe készült falfestmények, uralkodók és vezető politikusok portréi stb.); kiállításokon eszközölt állami vásárlásokról (mely esetben a megvásárolt műalkotások közgyűjteményekbe kerültek); az állam által adományozott díjakról és ösztöndíjakról; vagy a művészeknek közvetlenül kiutalt szubvencióról.

A képzőművészet állami támogatására a 19. század második felében egyre nagyobb összegeket áldoztak az egyes európai országokban. Akárcsak a kulturális és oktatási intézményrendszer egészének színvonala, a művészeti intézmények is nemzeti presztízs kérdéssé váltak. Múzeumok, kiállítási intézmények alapítása, illetve a meglévő intézmények nagyobb szabású, reprezentatívabb épületekbe költöztetése jelzi ezt a tendenciát. Ugyancsak nemzeti presztízs-kérdéssé vált, hogy európai színvonalon áll-e egy adott ország képzőművészete vagy sem, képesek-e a honi művészek megállni a helyüket az európai versenyben. Ez a kérdés azokban az évtizedekben kezdett igazán nagy jelentőségre szert tenni, amikor rendszeressé váltak a világkiállítások, illetve amikor nemzetközibb jelleget öltöttek egyes országok hazai kiállításai. Az első, 1851-es londoni világkiállítástól az 1904-es Saint Louis-i világkiállításig bezárólag összesen 11 ilyen rendeztek Európa, illetve az Egyesült Államok nagyvárosaiban; 5 esetben volt Párizs az esemény házigazdája. Ezen alkalmakkor az egyes országok nemcsak technikai fejlettségüket, iparuk színvonalát mérték össze, hanem kulturális teljesítményüket is. Ez utóbbi reprezentálására a képző- és iparművészet különösen alkalmas volt, ezért a 19. század vége felé a kormá-

nyok egyre nagyobb súlyt fektettek arra, hogy milyen képzőművészeti anyagot utaztassanak ki egy-egy nemzetközi kiállításra.

Képzőművészeti akadémiák

Az 19. század végéig az európai országok művészeti életében meghatározó szerepet játszottak azok az intézmények – képzőművészeti akadémiák³ és az uralkodói magángyűjteményekből kialakuló országos múzeumok, képtárak –, amelyeket uralkodók alapítottak a megelőző két évszázad során. Az akadémia mint intézménytípus előképei a reneszánsz Itáliában jelentek meg először. Közülük a legelső, a Platonikus Akadémia, a humanista műveltségesszmény jegyében még a tudomány és a művészetek számos ágát magába kívánta foglalni; a 16. században viszont egyre jellemzőbbé vált a szakosodás. Az első kimondottan képzőművészeti akadémiát, az Accademia Disegno-t 1563-ban Firenzében alapította Giorgio Vasari a még jelentősebb Accademia di San Luca pedig Rómában alakult meg harminc évvel később. Ez utóbbi vált a későbbi európai képzőművészeti akadémiák prototípusává.⁴

A festők és szobrászok a reneszánszig mindenütt céhes keretek között tanultak és működtek; a művészeti akadémiák megalakulása fontos állomását jelentette annak a folyamatnak, melynek során kézművesmesterekből művésszé váltak mind saját maguk, mind pedig patrónusaik és a közvélemény szemében.⁵ Ahogy nőtt a művészi munka megbecsültsége és a műalkotások értéke, úgy vált egyre inkább sürgetővé, hogy a művészek a festő- és kőfaragócéhek kötöttségeitől mentesen, függetlenül dolgozhassanak. Az akadémiák ezt a fajta függetlenséget biztosították. Amellett, hogy a művészeket tömörítő és egyben oktató intézményként működtek, közvetítő funkciót is elláttak a művészek és a megrendelők, azaz az uralkodók, az arisztokrácia, az egyház és a gazdag polgárság között; tagjaik munkáját tekintve pedig garantálták a magas művészi színvonalat. Mindemellett, területenként eltérően, a céhek is sokáig fennmaradtak még; a festők és szobrászok alapvető képzése is sokáig műhelyszerű viszonyok között folyt. Az akadémiák mintegy kiegészítették a festő- és szobrászcéhek tevékenységét, aláhúзва művészi és kézművesmunka fokozatos kettéválását.

Az olasz példákat követve a 17. századtól kezdve a különféle európai országokban sorra nyitották meg a képzőművészeti akadémiákat, melyek jellemző módon uralkodói udvarokhoz kapcsolódtak.⁶ A 19. században azután további fejedelmi központok folytatták a sort. Nyilvánvaló, hogy a királyi akadémiák alapítása nem csak a művészek érdekeit szolgálta. A 17–18. századi európai uralkodók, különösen az abszolutista monarchiákban, bőkezűen támogatták a művészeteket, és alapvetően fontosnak tartották, hogy a székhelyükül szolgáló fővárosok kulturális központ-szerepét kidomborítsák. A művészeti akadémiák ugyanúgy az uralko-

dói székvárosok fényét voltak hivatva emelni, mint a nagy képtárak,⁷ könyvtárak, színházak vagy a reprezentatív városépítéset egyes korai megnyilvánulásai. Az akadémiai művészek munkájára közvetlenül is szükség volt a paloták, udvari és más középületek kialakításánál, díszítésénél, berendezésénél.

A francia képzőművészeti akadémia példája jól mutatja, milyen változásokon ment át az intézmény, míg jellegzetes 19. századi arculata kialakult. Az Académie Royale de Peinture et de Sculpture eredetileg 1648-ban kezdte meg működését szabad egyesülésként. Tagjai egyenjogúak voltak és korlátlan számban nyerhettek felvételt. XIV. Lajos alatt azonban az Académie állami intézménnyé vált állami szubvencióval, bürokratikus adminisztrációval és diktatórikus vezetéssel.⁸ Az akadémia teljhatalomra tett szert a művészeti életben, a művészek megélhetési lehetőségei szinte teljes mértékben tőle függtek. XIV. Lajos uralkodásának nagy részében az udvar mint egyedüli mecénás szinte kiszorította a többi művészettámogató réteget. A művészi alkotómunkát államilag szervezték meg, és a luxusiparágakkal (iparművészettel) közös keretek közt irányították. Fontos, hogy ebben az időszakban Franciaországban vált lehangsúlyosabbá az akadémia kötelező szabályokat kodifikáló szerepe, és megszületett a művészi értékek rögzített kánonja (szemben például Itáliával, ahol „bizonyos liberalizmus jellemezte az akadémiai tanokat; nem voltak megfellebezhetetlenek, mint a franciák”).⁹

Csak akkor nőtt meg újra egy szélesebb mecénási, ill. közönségréteg szerepe, illetve erősödött meg az ellenállás az akadémia abszolút tekintélyével szemben, amikor XIV. Lajos uralkodásának vége felé megcsappant a művészetre és reprezentációra fordítható állami pénz. A Napkirályt követő uralkodók alatt liberálisabbá vált a képzőművészeti akadémia. Bár helyzete a francia forradalom alatt átmenetileg megrendült,¹⁰ tekintélyét rövidesen sikerült visszanyernie. A képzőművészeti akadémiaát végül az Institut de France – a francia tudományos akadémia – IV. osztályával helyettesítették.¹¹ Ekkortól kezdve vált külön az akadémia és annak oktató intézménye, az École des Beaux-Arts. Az abszolút monarchiában még a király személyétől nagymértékben függő akadémia a 19. században, Franciaország éppen aktuális kormányformájától függetlenül, hangsúlyosan és véglegesen két olyan, egymáshoz szorosan kapcsolódó állami intézménnyé vált, amelyek hegemoniája a francia művészeti életben a század utolsó harmadáig töretlenül érvényesült.

Bár az akadémia és a képzőművészeti főiskola kettéválasztása nem mindenhol ment végbe, a végeredményt tekintve az európai országok művészeti akadémiaiának sorsa a párizsiéhoz hasonló módon alakult.

A 19. századi képzőművészeti akadémia, a párizsi és a többi egyaránt, határozott művészi elveket képviseltek. Egyrészt az európai művészet fejlődését az ókori görög és római művészetből kiinduló folyamatos hagyományként értelmezték, saját szerepüket pedig abban látták, hogy ezt a hagyományt ápolják és továbbörökítsék. E tradíció szerves részeként fogták fel az évszázadokon keresztül

érlelt, bővített technikai tudást, annak elméleti (pl. perspektíva, kompozíció, illetve a szobrászatban a statika) és gyakorlati (pl. színkeverés, festékek előállítása, anyaghasználat) elemeivel együtt. Úgy gondolták, hogy a képzőművészet technikái, módszerei taníthatóak, ugyanakkor a biztos technikai tudást a művészi munka alapfeltételének tekintették. Mindez persze nem jelenti azt, hogy egyetlen akadémiai módszer létezett; az egyes, eltérő felfogást képviselő iskolák egymással is versengtek, különösen ott, ahol az ország területi egysége hiányzott, és különféle városokhoz kapcsolódó akadémiák működtek párhuzamosan (mint pl. Olaszországban a 17. századtól kezdve). Az első akadémiák alapítása után eltelt századok során a hagyományok maguk is folyamatosan alakultak át.

Azt, hogy az akadémiák valóban alapvető szerepet tölthettek be a magasabb fokú művészképzésben, az a tény mutatja, hogy azokban az országokban, ahol nem volt ilyen intézmény, mindenütt törekedtek az alapításukra, nem kis részben azért, mert egyébként az ország tehetséges fiatal művészei óhatatlanul külföldi akadémiákon voltak kénytelenek tanulni és gyakran nem is tértek vissza hazájukba. Másfelől a képzőművészeti akadémia megléte presztízskérdés is volt; a 19. századot megelőzően ezért is tartották fontosnak egyes uralkodók, hogy fővárosuk fényét ilyen intézmény alapításával emeljék, a 19. században pedig egyre inkább a *nemzet* ügyévé vált, hogy egy adott ország saját képzőművészeti főiskolával büszkélkedhessen. Magyarországon több említett ok is közrejátszott abban, hogy a reformkorban társadalmi mozgalom indult „festészeti akadémia” szervezése céljából. Mivel azonban az udvar székhelye Bécsben volt, ahol már létezett császári képzőművészeti akadémia, a kormányzat nem sok hajlandóságot mutatott arra, hogy egy Pest-Budán létrehozandó rivális intézményt támogasson.

A képzőművészeti akadémiák tagjaikat választották, bizonyos esetekben pedig az arra érdemesnek tartott jelöltek uralkodói kinevezés útján nyerték el az akadémiai rangot. Így vagy úgy, az akadémiai tagság a 19. században a művészi teljesítmény nyilvános és hivatalos elismerésével volt egyenlő, s ez a művészi karrier valódi mérföldkövét jelentette. Az akadémiai művészek jelentős társadalmi megbecsültségnek örvendtek: a 17–18. században nem volt ritka, hogy nemesurak módjára éltek, és a 19. században is ismert volt a „fejedelmi” életmódot folytató akadémiai művész. Anyagi sikerük abból következett, hogy nekik voltak a legjobb esélyeik arra, hogy az állam, illetve a társadalmi elit megbízásait, megrendeléseit elnyerjék.

Művészeti ügyekben az akadémia volt a társadalmi ízlésformálás letéteményese nemcsak abban az értelemben, hogy a művésznövendékeknek milyen tudást közvetített, hanem abban az értelemben is, hogy az állam művészeti tanácsadói az akadémiák vezető művészei közül kerültek ki. Ezek a művészek tagjai voltak különféle művészeti pályázatok zsürijeinek – beleértve a középületekbe szánt festmények, freskók, köztéri szobrok pályázatait, illetve az építészeti pályázatok –, valamint azoknak a tanácsadó testületeknek, amelyek eldöntötték, hogy

nyilvános kiállításokon az állam mely műveket vásároljon meg a közgyűjtemények számára. Az akadémiai művészek tehát betagozódtak a kultúráirányítás rendszerébe, és tevőlegesen részt vettek a kultúrafinanszírozási döntések meghozatalában.

Kiállítóhelyek, kiállítási lehetőségek

A 19. század során az akadémiák, ahol fennálltak, hegemon helyzetben voltak abban a tekintetben is, hogy erős befolyást gyakoroltak a kiállítási lehetőségekre. A század első felében az úgynevezett szabad műpiac és annak intézményrendszere a legtöbb országban még kialakulatlan volt. A műkereskedést többnyire mellékesen, más üzleti profil kiegészítéseképp űzték a bolttulajdonosok; olyan festményeket vettek át és árultak szívesen, amelyek a polgárság körében könnyen és gyorsan értékesíthetőek voltak – más szóval kommersziális igényeket elégítettek ki. A festményekhez a bolttulajdonosnak csak annyi köze volt, mint bármely más áruhoz; a műértő, valamely iskolára, korszakra szakosodott kereskedő típusa nemigen bukkant még fel. Noha az európai országok egy részében, például a Németalföldön már a 17. században kialakult a szabad műpiac és a szakosodott műkereskedelem,¹² más területekre ez még jó ideig nem volt jellemző. A festők, szobrászok főként megrendelésre dolgoztak, emellett pedig esetleg egy-egy kiállításon tudták értékesíteni műveiket. Ám mivel a magángalériák, műkereskedések hálózata ekkor még nem létezett, a kiállítási lehetőségek nagyrészt a ritkán – évente vagy többévente – megrendezett, az állam által támogatott, nagy országos seregszemlékre korlátozódtak, melyeken az adott ország művészeinek színe-java képviseltette magát.

Franciaországban például a 19. század utolsó harmadáig gyakorlatilag a Párizsban évente megrendezett nagy kiállítások, a Salonok jelentették az egyetlen kiállítási lehetőséget.¹³ Eredetük a 17. századra nyúlt vissza; ekkor rendezték Franciaországban az első nyilvános, kortárs műveket bemutató kiállításokat.¹⁴ Később ezek a tárlatok a képzőművészeti akadémia irányítása alá kerültek, és szervezileg többszörös átalakuláson mentek keresztül. Idővel – a 19. század második felében – a franciák mellett egyre több külföldi művész vett részt a Salonokon. E kiállítások jelentősége nemcsak azért volt nagy, mert ott közvetlenül lehetett műveket értékesíteni, hanem azért is, mert az ott aratott sikertől függhettek a további megbízások. A szalonokon osztott díjak, érmek voltak a presztízs és az elismerés kézzelfogható jelei. A párizsi Salon-ok mind szerepüket, mind szervezeteiket tekintve számos európai ország számára mintául szolgáltak a 19. században. Németországban, ahol a korábbi politikai széttagoeltság eredményeképp 1871 után is fennmaradt a kulturális többközpontúság, nem egy nagy össznemzeti szalon volt, hanem több.¹⁵

Az első művészeti egyesületek

A 19. század első felében a művészeti egyesületek fontos szerepet töltöttek be továbbá a kiállítások rendezésében (s ezáltal a művásárlási lehetőségek megteremtésében). Ezek az egyesületek vagy műpártoló egyletek voltak, amelyeknek civil támogatók is tagjai lehettek, vagy szorosabb értelemben vett, szakmai alapon létrejött művészegyesületek. A 19. század során először helyi egyesületek alakultak, majd számos országban kialakult egy nagy, elvileg az összes képzőművészt tömörítő országos szervezet.¹⁶ Általában jellemző, hogy a 19. század '60-as, '70-es éveiben vagy a nagy országos egyesület vagy a legjelentősebb, többnyire fővárosi egyesület tett szert domináns szerepre, ami annyit jelentett, hogy kezében tartotta az országos kiállítások – szalonok – rendezését.¹⁷ A 19. század végén előfordul, hogy a nagy egyesületek a helyi képzőművészeti akadémiákkal közösen gyakorolják ezt a funkciót, azaz a művészeti életben birtokolt monopolisztikus hatalmon osztozik a két intézmény.

A szalonok korában az akadémiák és a nagy művészegyesületek, illetve vezető művészek kezében jelentős hatalom koncentrálódott. A reprezentatív, nagy tárlatokat országonként eltérően az akadémia vagy az egyesület, esetleg a kettő közösen rendezte,¹⁸ és a művész-elit, mely általában egyiknek is, másiknak is tagja volt, domináns módon képviseltette magát a zsűriben, mely eldöntötte, hogy mely műveket lehet a tárlatra bocsátani.¹⁹ Ha a szalonok zsűrije valakit visszautasított, annak komoly következményei voltak az illető karrierjére nézve. Mivel a társadalom és a hivatalos körök elfogadták az akadémikus elit értékítéleteit, az elutasított művészek szemükben elvesztették hitelüket, nem számíthattak komolyabb megrendelésekre vagy hivatalos megbízásokra.

A művészeti életet uraló intézmények az állammal is szoros kapcsolatban álltak. Ez nemcsak ez akadémiákra lehetett igaz, melyeket nyilvánvaló módon az állam tartott fenn, hanem az elvileg független művészegyesületekre is. Egyrészt az uralkodóház és az állam személyes kapcsolatok révén érvényesíthette befolyását például oly módon, hogy képviselői helyet foglaltak a művészegyesület vezető testületében; másrészt a kiállítások rendezését sok esetben az állam is támogatta. Münchenben, amikor II. (Wittelsbach) Lajos (1845–1886) úgy döntött, hogy a bajor állam különféle eszközökkel támogassa a város nagy kiállítási csarnokában, a Glaspalastban rendezett nemzetközi tárlatokat, szem előtt tartotta, hogy az ottani kiállítások sokat használnak majd München és Bajorország nemzetközi rangjának, arról nem beszélve, hogy a műtárgyeladások, valamint az odaáramló turizmus révén jelentős bevételt is hoznak majd.²⁰ Berlinben a 19. század végén a porosz kormányzat a helyi szalonok rendezését anyagilag támogatta, és ingyen bocsátotta rendelkezésre a kiállítóhelyet; cserébe viszont fenntartotta magának a kiállítások feletti felügyelet jogát. Robert Bosse akkori porosz kultuszminister szavaival: „Ha az állam biztosítja azt a területet és azokat az épületeket,

amelyekben egyáltalán meg lehet rendezni a kiállítást, akkor az államnak kötelessége ügyelni egyrészt arra, hogy ezekből az előnyökből ne csak egy-egy csoport, hanem a porosz művészek egész közössége részesüljön, másrészt pedig arra, hogy a kiállítás valóban azt nyújtsa, amit a látogatók joggal várhatnak el tőle: a mai porosz, vagy ha lehet, német művészeti termés teljességének bemutatását.”²¹

Poroszországban a nagy éves kiállítások zsűrijének döntéseit – például a díjak odaítélését – miniszteri és uralkodói szinten is jóvá kellett hagyni. Ez többnyire formalitás volt, ám adódtak olyan esetek, amikor a felsőbb hatalom akadályozta meg, hogy egy-egy művész magasabb kitüntetésben részesüljön.²² II. Vilmos német császár és porosz király egyébként is azon a véleményen volt, hogy uralkodóként joga és kötelessége, hogy a művészet ügyeiben személyes befolyásával éljen.

*A képzőművészet iránti társadalmi igények.
Az egyes társadalmi rétegek művészethez való viszonya*

A képzőművészeti élet fentebb vázolt rendszerét a 19. század utolsó évtizedeiben egyre több kritika érte. A képzőművészeti akadémiák, a szalonok (vagy az azoknak megfeleltethető országos kiállítások) és a nagy művészeti egyesületek Európa-szerte hasonló okokból váltottak ki elégedetlenséget a művész társadalom zömében: monopolhelyzetük, az állammal való összefonódásuk és konzervatív művészi elveik miatt. Az állam, az állami intézmények és a szűk művész-elitiek uralta nagy egyesületek monopolisztikus befolyását a művészek csak akkor tudták megkerülni, ha a szabad művészeti piac elég lehetőséget kínált számukra, és ellensúlyozni tudta az állami mecénatúra szerepét. Ezért – mielőtt rátérnénk arra, hogy a 19–20. század fordulóján milyen válaszok születtek a kialakult helyzetre, illetve hogyan alakult ki Európa-szerte a képzőművészet számos alternatív szerveződése – először azt kell felvázolnunk, hogyan is működött és milyen igényeket elégített ki az úgynevezett szabad műpiac a 19. század második felében.

Az elterjedt formula így szól: a korábbi mecénásoktól (azaz az udvartól, az arisztokráciától és az egyháztól) való függetlenedést, később pedig az állami támogatásról való lemondást az tette a művészek számára *elvileg* lehetségessé, hogy kialakult a szabad műpiac: a művészek nem konkrét megrendelői igényeket elégítettek ki többé, hanem saját belátásuk szerint alkottak, és a piac igényein múlt, hogy el tudták-e adni műveiket vagy sem. *Gyakorlatilag* azonban a szabad piaci viszonyok sem a 19. század végén, sem azután nem váltak kizárólagossá az európai képzőművészetben. A mecénatúra hagyományos formái soha nem számolódtak fel egészen; az uralkodói dinasztiák a 19. században továbbra is gyakran játszottak aktív szerepet a képzőművészet ügyeiben. Az arisztokrácia és az egyházak mecénási szerepe sem szűnt meg teljesen. A tradicionális megrendelő–művész viszony

szintén tovább élt, hiszen a festők és különösen a szobrászok a 19–20. század fordulóján is gyakran dolgoztak megrendelésre. A műpiac, miközben bizonyos tekintetben szabadságot adott, kiszolgáltatottá is tette a művészeket; arról nem beszélve, hogy a gyakorlatban a szabad és autonóm művészek gyakran a közönség kegyeit keresték, és igyekeztek olyan képeket, szobrokat kiállítani, amelyekről sejthető volt, hogy népszerűek lesznek a közönség körében. (Azok a kísérletezők, akik készek voltak szembemenni koruk ízlésével, mindig kisebbségben voltak a művészek között.)

A 19. században kialakuló szabad művészeti piac szerepe és jelentősége mindazonáltal tagadhatatlan. Létrejöttének az volt az alapvető feltétele, hogy jelentős társadalmi igény mutatkozzék képzőművészeti alkotások iránt. A hagyományos megrendelők (uralkodók, arisztokraták, egyházak) mellett – vagy helyett – a polgári rétegek a 19. század során egyre nagyobb szerephez jutottak mint vásárlók és mecénások. A felemelkedő nagypolgárság az arisztokrácia mintáit átvéve saját hatalmát, rangját és anyagi erejét kívánta reprezentálni mecénási szerepe révén. A műalkotások vásárlása, a mecenatúra, illetve a műgyűjtés a státusz kellékeivé váltak a tehetősebb polgári rétegek szemében. Ugyanakkor a 19. század végére a képzőművészet ismerete, szeretete a polgári műveltségesszménynek is részévé vált; a romantika hatásának köszönhetően kialakult egyfajta művész(et)kultusz. A művészetnek ez a felértékelődése a szekularizáció folyamatával is összefüggésben volt; ahogy csökkent a vallás mindennapi életben – különösen a városi, műveltebb rétegek életében – betöltött szerepe, úgy vált egyre inkább szükségessé, hogy a vallásosság visszaszorulása nyomán támadt spirituális űrt valami betöltse. Bár az államokat mecénási tevékenységükben más szándékok és más szempontok vezérelték, mint a magánembereket, a 19. századi művészetkultusz hatása alól az állam sem vonhatta ki magát egészen. A művészet kultuszával függött össze, hogy a vagyonos társadalmi rétegek, miközben részben megmaradtak hagyományos megrendelőnek, új mecénási attitűdöket is kialakítottak. Noha a személyes támogatás formái – közvetlen megbízások, művészek tanulmányainak szponzorálása stb. – tovább éltek, elterjedtek a személytelenebb vagy közvetettebb támogatási formák is. Ilyen volt pl. a rendszeres díjakat, ösztöndíjakat adományozó magánalapítványok tétele, de ilyen volt a művészcsoporthoz, folyóiratok anonim támogatása is (utóbbi esetben a mecénás személye gyakran szerényen a háttérben maradt). A bécsi szecesszió támogatóiról írja pl. Sármány-Parsons Ilona: „A művészetpártoló, aki valamikor mindenható parancsoló volt, most arra kényszerült, hogy elfogadjon egy alázasnak tetsző, nyitott szellemű, önállóság nélküli, alkotót támogató szerepet.”²³

Egyre jellemzőbbé vált az, hogy a vásárlóknak – legalábbis azoknak, akik magukat modern gondolkodásúnak tartották – kellett igazodniuk a művészek által diktált új irányzatokhoz. A századfordulótól kezdve fellépő újabb és újabb mozgalmak egyre messzebb távolodtak a 19. századi akadémiai hagyománytól, sok-

szor kifejezetten annak ellenében, autonóm módon alakultak ki; az „izmusok” korának művészei kísérletezéseik során egyre kevésbé voltak tekintettel a vásárlói réteg feltételezett igényeire.

Éppen emiatt nőtt meg viszont a 19–20. század fordulóján a művészet szövetségeseinek és közvetítőinek szerepe. Akárhogyan is, a modern műalkotásokat is el kellett adni, és a művészek autonóm munkáját nem kis részben az tette lehetővé, hogy a közönség, a potenciális vásárlók meggyőzését, a modern művészet propagandáját helyettük mások vállalták magukra: az olykor saját lapot is kiadó galériatulajdonosok, a művészeti írók és a kritikusok. A szabad művészeti piac viszonyai közepette, amikor a művész–megrendelő, illetve művész–vásárló viszony sokkal személytelenebbé és nehezebben körülírhatóvá vált, mint amilyen a korábbi évszázadok során volt, a művészeknek fokozott szüksége volt olyan segítőtársakra, akik köztük és vásárlóik között közvetítettek.

Összefoglalásképp: bizonyos új szerveződési formák, tendenciák akkor jelentkeztek az európai művészeti életben, amikor a polgári társadalom, a „civil szféra” képzőművészettel kapcsolatos igényei és attitűdjei lehetővé tették a művészek számára, hogy a hagyományos támogatástól függetlenedjenek. Az alábbiakban leírt jelenségek nem kis részben emiatt kötődnek az 1890 és 1914 közti időszakhoz.

I. 2. fejezet

A 19. századi intézményrendszer elleni lázadás formái. Szeccessziók és izmusok

Az intézményrendszerrel való elégedetlenség egyik fő forrása az volt, hogy – mint láttuk – a művészek érvényesülési lehetőségeit néhány monopolhelyzetben lévő, az államtól részben függő aktor határozta meg. A művészek zömének boldogulása nagymértékben függött attól a szűk elitől – a hivatalos körök által favorizált, akadémiai és más vezető pozíciókat betöltő művészekről – akik zsűritagként és szakértőként a kiállításokon részt vevő művek, valamint az állami díjak, ösztöndíjak, támogatások felől döntöttek. A helyzetet súlyosbította, hogy a 19. század második felében egyre nagyobb számú művész versengett egymással a dicsőségért és a megélhetési lehetőségekért. Paradox módon ennek egyik oka éppen az állami képzőművészeti akadémiákban, főiskolákban keresendő. Ezek egyre nagyobb számban vettek fel festő- és szobrásznövendékeket, és bocsátottak ki diplomával rendelkező művészeket, akiknek jelentős része azután az úgynevezett művészproletariátus sorait szaporította. A 19. század végére a helyzet számos országban azért vált kritikussá, mert mindeközben a kiállítási lehetőségek és közmegegyezéses száma nem gyarapodott; a kiállítások pedig, mint arról már esett szó, a művek értékesítésének fő lehetőségét jelentették.

Ennek a helyzetnek volt egyik következménye, hogy a nagy nemzeti és különösen a külföldi kiállítókat is befogadó nemzetközi kiállítások, így pl. a párizsi Salon-ok és a müncheni Glaspalastban rendezett tárlatok gigantikus méretűre nőttek.²⁴ Ezeken a tömegessé váló nagy tárlatokon egyre kedvezőtlenebb körülmények között mutatták be az egymással versengő művek ezreit: a kiállítótermek falait jóformán a padlótól a mennyezetig telezsúfolták egymáshoz közel elhelyezett képekkel, melyeknek így nehéz volt megfelelően érvényesülniük. A nagy kiállítások inkább bazárra emlékeztettek, mintsem az elmélyült szemlélődést elősegítő, gondosan megtervezett művészeti tárlatra.²⁵ Jellemző módon sokan igyekeztek minél bombasztikusabb, meghökkentőbb témájú képeket festeni, hiszen a cél az volt, hogy a festmények tömegében egy-egy képen megakadjon a néző szeme. De hiába volt minden trükk, a művészek egyre inkább átértézték a helyzet tarthatatlanságát. A műveikkel jelentkezők nagy száma miatt törvényszerű volt, hogy évről-évre sokan kimaradtak a nagy szalonokból.

A 19. század második felében egyre inkább előfordulhatott az is, hogy egy művész az általa képviselt stílus, művészi felfogás miatt utasított el a zsűri, s tagadta meg tőle a kiállításon való részvételt. A leghíresebb korai eset, mely fiatal francia festők egész csoportját érintette, és mintegy a modern művészet történetének nyitányaként vonult be a történelembe, a Salon des Refusés, azaz az Elutasítottak Tárlata volt 1863-ban. A szóban forgó festők – köztük pl. Edouard Manet –, akiknek képeit a párizsi Salon zsűrije elutasította, lehetőséget kaptak, hogy külön mutathassák be műveiket.²⁶ Az Elutasítottak nagyrészt azonosak azokkal a művészekkel, akik később impresszionisták néven váltak ismertté: 1874-ben a csoport kollektív kiállítását követően nevezte így el őket gúnyosan egy műkritikus, ők pedig felvállalták e nevet. 1877-ben már ezen a néven rendeztek kiállítást a párizsi Durand-Ruel galériában, itt is a közönség nagy mulatságára.²⁷

Az impresszionisták fellépését követően sorra jelentek meg az akadémikus stílustól eltávolodó különféle iskolák, „izmusok”, melyeket – legalábbis kezdetben – gyakran visszautasítás fogadott nemcsak a hivatalos zsűrik, de a nagyközönség részéről is. Minél határozottabban szakított egy adott csoport az akadémikus ábrázolással, annál valószínűbb volt, hogy fellépését kisebb-nagyobb botrány fogja kísérni. Egy idő után világossá vált, hogy a hivatalos szalonokat ilyen művekkel ostromolni teljesen felesleges, azok ott úgylis visszautasításra találnak. Logikusabbnak tűnt önálló, független kiállítási lehetőségek után nézni. Az is előfordult, hogy művészek egy csoportja maga döntött úgy, hogy a nagy szalonoktól és stílusuktól távol tartja magát, és külön állít ki.

A fenti okok, azaz a művészek egyre növekvő száma, valamint a hagyomány és újítás közti szaporodó konfliktusok új megoldásokhoz vezettek. A 19. század utolsó harmadában sorra alakultak olyan szerveződések, amelyek az adott ország vagy terület meglévő művészeti intézményeinek monopolhelyzetét szerették volna megtörni.²⁸

Ellen-szalonok és szecessziók

Formailag fontos, hogy az 1880-as évek végétől az egyes országok művészellenzéke olyan újonnan alapított művészegyesületekbe szerveződött, amelyeknek a külön kiállítások rendezése volt a legfőbb célja. Franciaországban, ha bizonyos előzményektől eltekintünk, 1889-ben következett be az első jelentős szakadás. Míg a hivatalos Salon-t 1856-tól a Champs Elysées-n álló Iparpalotájában rendezték, az 1889-ben különváló Nemzeti Képzőművészeti Társaság (Société Nationale des Beaux-Arts) a Champs de Mars-on, a Szépművészetek Palotájában állított ki.²⁹ (Az utóbbi innen nyerte a Mars-mezei Salon [Salon du Champs de Mars] nevet.) Az első francia ellen-szalont később újabbak követték.³⁰

A szakadár egyesületek sokféle néven váltak ismertté. Az új szervezetek tag-sága gyakran azokból a nagy országos vagy területi egyesületekből „vonult ki”, amelyek, mint fentebb már leírtuk, egy-egy országban az akadémiákkal együtt uralták a művészeti életet. Ezért, a példát a római történelemből kölcsönözve, e szakadár mozgalmak közül több is „szecesszió” néven vált ismertté, különösen német nyelvterületen. Ez utóbbiak sorát a müncheni Szecesszió, ártalmatlanul hangzó hivatalos nevén a Münchener Képzőművészek Egyesülete nyitotta meg 1892-ben, amikor kivált az addig egyeduralgoló Müncheni Művész-szövetségből. Ezt követően más német városokban is alakultak szakadár csoportok; 1897-ben megalakult a bécsi, majd 1898-ban a berlini Szecesszió.³¹

Fontos hangsúlyozni, hogy jelen összefüggésben én a szecesszió szót elsősorban szervezeti értelemben, illetve egy-egy mozgalom neveként, nem pedig egy stílus megjelöléseként használom. A szecesszió a köztudatban egy nemzetközi művészeti irányzatot jelöl (amibe beleértendő az iparművészet és az építészet is), és a szó hallatán a legtöbb olvasó valószínűleg a szecessziós művészet formai jegyeire (kígyózó vonalakra, dekoratív növényi ornamentikára, stilizált emberi alakokra) gondol először. A szecesszió eszmei és formai sajátosságai természetesen kapcsolódnak a mostani fejtegetéshez, hiszen azok a művészek, akik a szecessziós stílust képviselték Közép-Európában, és kialakították annak fontos helyi változatait, ott voltak az itt tárgyalt egyesületek alapítói között. Az ő művészetükről azonban e helyt csak érintőlegesen lesz szó, hiszen a mostani gondolatmenet számára a szecesszió mint szerveződési forma, az európai művészeti mozgalmak egy jellegzetes állomása fontos.

A szecessziós mozgalmak történetéhez hozzátapadtak a forradalmiságnak bizonyos toposzai: a 19. századi művészeti hagyománnyal, a historizmussal és az akadémizmussal való szakítás, a generációs lázadás, valamint a hatalommal és a hivatalos művészetpolitikával való szembenállás. Sok tekintetben indokolt is, hogy a szecessziókat ekképp jellemezzük. Alaposabb tanulmányozásuk azonban arra int, hogy ne túlozzuk el e mozgalmak radikalizmusát. Történetíróik gyakran hangsúlyozzák, hogy az egyes szerveződések egymástól sokban eltérhettek;

esetenként változott, hogy egy-egy szakadár csoport alapításában a jobb érvényesülési lehetőségeikért való küzdelem, vagy pedig egy új művészi világnézet játszott-e inkább szerepet. A berlini és müncheni szecesszió monográfusai, Peter Paret és Maria Makela³² egyaránt elismerik, hogy e két mozgalom esztétikai-művészi értelemben nem képviselt radikális újítást. A kiállításaikon szereplő képek egy része a nagy szalonokon megszokott képi világot képviselte, bár igaz, hogy kezdettől nyitottak voltak az akkori új irányzatok – pl. az impresszionizmus és a szimbolizmus – iránt. A berlini és müncheni szecesszió alapítói egy ideig lehetségesnek tartották, hogy a nagy anyaszervezeten belül indítsanak reformokat, és végül bizonyos értelemben rákényszerültek a kilépésre.³³ A későbbi bécsi szecesszió művészei először szintén a Künstlergenossenschaft kebelén belül igyekeztek fellépni az ott eluralkodott konvencionális és üzleties szellem ellen, és csak akkor alapították meg a Secession-t, amikor belátták, hogy a konzervatív ellenzék ellenáll minden reformkísérletnek. A bécsi szecesszió művészei is sok szállal kötődtek az addig uralkodó akadémikus stílushoz, és művészi felfogásukat tekintve nem mindegyikük volt kimondott újító.

Igaz ugyanakkor, hogy a bécsi Secession alapító művészei saját programmal léptek fel, és tudatosan szembefordultak koruk addigi uralkodó művészetével. Lényeges az is, hogy a szecessziók nem csak saját kiállításaik révén igyekeztek átalakítani koruk közönségének szemléletét. Tudatosan törekedtek arra is, hogy az egykorú európai művészet legfigyelemreméltóbb (értsd: legmodernebb) irányzatait hazájukban népszerűsítsék,³⁴ például azáltal, hogy saját helyiségekben rendeztek vendéghiállításokat. Ily módon a szecessziók és a velük rokon szakadár egyesületek, ha nem is voltak egyöntetűen modernek, sokat tettek azért, hogy hazájuk közvéleménye megismerje és elfogadja az 1890-es évek és a századelő új irányzatait.

A fenti kettősség jellemezte más közép-európai országok első alternatív egyesületeit is. Őket sem elsősorban a radikális újító szándék hozta létre, hanem a hátrányos helyzetben lévő és ezért elégedetlen művészekre nehezedő egzisztenciális kényszer; ugyanakkor ezek az egyesületek a későbbiekben sokkal inkább hajlottak arra, hogy új irányzatokat, stílusokat fogadjanak be. Prágában a Mános Képzőművészek Társasága (SVU Mános) 1884-ben alakult meg, az addig monopolhelyzetet élvező Művészeti Társaság (Umělecká beseda) és a helyi akadémia ellenzékéeként. Budapesten a Nemzeti Szalon (1894) a Műcsarnoktól, illetve az ott kiállításokat rendező Országos Képzőművészeti Társulattól kívánt függetlenedni. Mindkettő meglehetősen ártalmatlan egyesületként indult, különösebb program nélkül; céljuk leginkább az volt, hogy alternatív kiállítási lehetőséget biztosítsanak az egyre népesebb helyi művészközösségnek. Mégis, a Mános Társaság a későbbiekben a cseh szimbolizmus művészeinek zömét tömörítette, s nem véletlen az sem, hogy Prágában, illetve Budapesten e két egyesület ismertette meg a helyi közönséget különféle új irányzatokkal. A Mános Társaság például 1902-ben

Rodin-, 1905-ben Edvard Munch-kiállítást rendezett, a Nemzeti Szalon pedig 1907-ben Paul Gauguin műveit mutatta be Budapesten.

Az a tétel, hogy a szecessziók a generációs lázadás egy formáját jelentették, szintén kritikát igényel. A szakadár csoportok átlagéletkora nem feltétlenül volt lényegesen alacsonyabb, mint azoké a nagy országos egyesületeké, amelyekből kiváltak. Mindkét táborhoz tartoztak fiatalok is, idősebbek is.³⁵ Több esetben jellemző, hogy egyik vagy másik szecesszióban egy olyan, már hivatalosan is elismert művész vállalta a vezető szerepet, aki már a mozgalom kibontakozását megelőzően hírnevet és tekintélyt szerzett magának. Max Liebermann, a berlini szecesszió elnöke a szervezet megalakulásakor (1898) 51. évében járt, neves festő és akadémiai professzor volt. Gustav Klimt, a bécsi szecesszió vezető egyénisége a szecesszió alapításakor ugyan még viszonylag fiatal, 35 éves volt, ám korábban a bécsi Ringstrasse nagy építkezéseinél szerzett magának nevet akadémikus modorban festett freskóival, tehát az „establishment” szemében teljesen szalonképesnek számított. Itt találkozunk először azzal a jellemző taktikával, hogy egy új mozgalom vagy egyesülés egy már beérkezett művész nevével igyekszik magát legitimálni a közvélemény szemében.

Úgyszintén összetett kérdés az, hogy mennyire álltak szemben a szakadár művészeti egyesületek a hivatalos körökkel. Tagadhatatlan, hogy gyakran valóban létezett konfliktus az udvar, a kultuszminisztérium és az újítók között, ami hozzájárult a lázadó művészet toposzának kialakulásához. A konfliktusok okai azonban országonként változtak.

Berlinben az ottani szecesszió és a hivatalos körök szembenállása sajátos körülményekre vezethető vissza. Ez esetben egyrészt a német császár, II. Vilmos személyes ízléséről, a szecesszióba tömörült, az egyesület által propagált modernbb irányzatok elleni nem titkolt ellenszenvéről van szó. Bár a korabeli német nyilvánosságban nemegyszer szóvá tették, hogy az uralkodónak nem kellene közvetlenül beavatkoznia a művészet ügyeibe, a császár hozzáállása nyilvánvalóan megnehezítette az új irányzatok ösztársadalmi elfogadtatását. Másrészt a közvélemény konzervatív, nacionalista része általános fenyegetést látott a szecesszióban és más modern irányzatokban, az idegenségnek, a kozmopolitizmusnak olyan művészi megnyilvánulásait, amelyek távol állnak a német szellemtől, és ártalmasak a német kultúrára nézve. A francia importcikknek bélyegzett impresszionizmus például határozottan borzolta a kedélyeket. Az uralkodó ízlésének és konzervatív nacionalizmus elutasító magatartásának nagy szerepe volt abban, hogy a berlini szecesszió ügye nagymértékben átpolitizálódott.³⁶

Bécsben más természetű konfliktus támadt az állam és a szecessziós mozgalom között.

Az osztrák kulturális kormányzat – ahogyan a közönség is – eleinte pozitívan viszonyult a mozgalom törekvéseihez. Bécs könnyedén befogadta a szecessziót mint nemzetközi irányzatot. Az Osztrák-Magyar Monarchia birodalmi fővárosában

a szecesszió nem került, nem is kerülhetett konfliktusba a nemzeti kultúrával; sőt, az Ernest von Koerber-kormány alatt, Wilhelm von Hartel kultuszministersége idején (1900–1904) kormánykörökben is úgy gondolták, hogy a nemzetek feletti modern művészet alkalmas lehet arra, hogy Ausztria büszkesége legyen, s mint ilyen, erősítse a birodalom népeinek közös kulturális identitását.³⁷ Ferenc Józseftől mint uralkodótól úgyszintén távol állt, hogy a művészet kérdéseibe úgy ártsa bele magát, ahogyan Berlinben II. Vilmos tette. A hivatalos körök és a szecesszió viszonya mégsem volt konfliktusmentes.³⁸

A probléma összetettségét mutatja tehát, hogy a politikai elit és a kulturális kormányzat országonként eltérő módon viszonyult a szakadár csoportokhoz. Az újító mozgalmak hivatalos elfogadtatásának mértéke a helyi politikai adottságokon is múlt. Fontos az is, hogy a szecessziók, „különutas” csoportok vezető művészei korántsem akartak egész hátralévő életükre ellenzékben maradni; amennyiben a kultúrpolitika nyitottnak mutatkozott újításaik iránt, és teljesítményüket méltánylandó hivatalos pozíciókkal tisztelte meg őket, kevesen mondtak nemet.³⁹

Az establishmentből kiváló első nagy szakadár csoportok, melyek a legtöbb országban az 1880-as évek vége és 1900 között jöttek létre, mindenesetre egy fontos közös jellemzővel bírtak. Tagjaik művészi stílusát tekintve meglehetősen heterogének voltak, ami nem meglepő, ha tekintetbe vesszük, hány tagja volt ezeknek az egyesületeknek. A müncheni Szecesszió például 78 taggal alakult meg, ám később összesen 120 rendes és 171 levelező tagja lett. 1893-ban a Münchener Művész-szövetséggel (Münchner Künstlergenossenschaft) együtt rendezett kiállításán már 800 mű került bemutatásra csak a Szecesszió égisze alatt.⁴⁰ A stílusok sokfélesége annak a jele, hogy a szecessziók (vagy az azoknak megfelelő alternatív egyesületek) viszonylag nyitottak voltak a különféle újításokkal szemben. (A nyitottságra utal az is, hogy a korábbi nagy szervezetekkel ellentétben a szakadár csoportok általában már nőket is befogadtak tagjaik közé.) A művészi elvek és a képviselt stílusok sokfélesége miatt, valamint a tagok érdekellentéteinek köszönhetően azonban a „kivonuló” egyesületekből néhány év elteltével újabbak váltak ki.⁴¹

Avantgarde csoportok

Az első alternatív egyesülések szinte törvényszerűen bekövetkező fragmentálódása már kirajzolta a csoportszerveződésnek azokat az új formáit, amelyek 1900-tól kezdve egyre inkább jellemzővé váltak az európai országok művészeti életében.

Az első fontos változás, hogy a művészi elvek, az összetartozó művészek által képviselt felfogás egyre nagyobb jelentőségre kezdett szert tenni. Míg az 1890-es évek végéig az újonnan alapított egyesülések tagjai alapvetően a jobb érvényesülés érdekében szövetkeztek egymással, 1900 után a csoportokat sokkal inkább a

közös művészi célok tartották össze. Alakulásuk már lazább keretek között történt, sok esetben nem is szerveződtek hivatalosan egyesületté. A csoportos fellépés inkább egyfajta trademark-stratégia része volt: a közös kiállításokat rendező, rokon stílusban alkotó művészek csoportként sokkal nagyobb eséllyel robbanhattak be a művészeti életbe, és sokkal nagyobb súllyal képviselhettek egy-egy új stílust, mintha ezt egyénileg próbálták volna megtenni. Ezt a stratégiát már az impreszionisták is alkalmazták az 1870-es és az 1880-as években, az ilyesfajta szövetségek azonban a századfordulótól kezdve váltak igazán elterjedtté. Jellemző, hogy az egymással elvi alapon szövetkező művészek közös név alatt léptek fel, amit vagy maguk választottak, vagy felvállaltak (Nabis, Fauves, kubisták, Die Brücke, Der Blaue Reiter, a cseh Nyolcak (Osma) stb.). Amikor maguk választottak nevet, annak a csoport összetartozását kellett szimbolizálnia. Amikor pedig nevüket egy velük szemben ellenséges kritikus aggatta rájuk gúnynévként,⁴² a csoport tagjai a névvel könnyen és gyorsan azonosultak, hiszen a közös név, akárhonnán származott is, a trademark-stratégia része volt.

Fontos eleme volt továbbá az avantgarde csoportok fellépésének a botrány. Ezt a korábbi újítók (pl. az impresszionisták) még nem szándékosan idézték elő,⁴³ ám előnyeit idővel sokan felismerték. Miután többször beigazolódott, hogy a botrány kiváló reklám is lehet, a későbbi „izmusok” képviselői már tudatosan törekedtek a botránykeltésre.

Míg az 1890-es években az első szecessziók, szakadár egyesületek többségükben nem fordultak programszerűen szembe az addig monopolhelyzetet élvező országos (vagy területi) egyesülettel és az általa képviselt hagyományokkal, az avantgarde csoportok esetében ez már kötelező kellék volt: a magukat újítókként meghatározók tudatosan helyezkedtek szembe az általuk avultnak tartott hagyománnyal, adott esetben pedig a közelmúlt újításaival is. Az esztétikai, elvi szembenállást generációs ellentétek is erősíthették. A programszerűséget jelzi, hogy az avantgarde csoportok megalakulásukkor nemegyszer kiáltványban, manifestumban fogalmazták meg programjukat (pl. futurista kiáltvány, 1909; a Dada kiáltványa, 1918 stb.) Gyakorlatilag a kiáltvány funkcióját tölthette be egy csoport kiállításkatalogusának vagy albumának előszava is, vagy a csoport vezetője által megjelentetett programadó cikk.⁴⁴

Az alkalmi szövetkezés-jelleggel függött össze, hogy az 1900 utáni csoportosulások általában rövid életűek voltak, fennállásuk gyakran néhány évre, néhány közös kiállításra korlátozódott. Ez annak is volt köszönhető, hogy ebben az időszakban a stílusirányzatok egyre gyorsabban váltották egymást, s a más-más irányú útkeresések hamar eltávolíthatták egymástól az egy csoportba tömörült művészeket.⁴⁵ Ugyanakkor művészi értelemben a hatás jóval tovább tarthatott egy-egy csoport tényleges fennállásánál; a különféle „izmusok” mint stílusirányzatok időben sokkal tovább terjedhettek, mint ameddig az őket reprezentáló művészek közösségei ténylegesen együtt maradtak.

Nem minden csoport törekedett egységes stílusra, bár a közös művészi elvek, a hitvallás, az elavultnak tartott hagyomány elleni közös fellépés szándéka ezekben az esetekben is jellemző. Amellett, hogy a 20. század első két évtizedében számos, magát saját névvel, külön irányzatként definiáló csoport alakul, kibontakozik egyfajta nemzetközi modernizmus is, melynek különféle képviselői, irányzatai egymással együttműködnek, és adott esetben szoros kapcsolatban állnak. Aktív kapcsolattartásról, közösen szervezett eseményekről, közös kiállításokról van szó, melyeken tehát más-más nemzetiségű művészek vesznek részt együtt, egyszerre több irányzatot is reprezentálva, vagy azok stílusjegyeit műveikben ötvözve.⁴⁶

A modern művészet bátyái. Lapok és galériák

A művészeti szervezetek evolúciójának tehát több hullámát lehet elkülöníteni a kb. 1850 és 1918 közötti korszakban. Fontos azonban, hogy a szecesszióktól kezdve minden művészcsoporthoz törekedett arra, hogy kialakítsa saját intézményes háttérét; az új egyesületek, csoportok külön fórumokra tartottak igényt.

Ezek között különös jelentőségre tettek szert a folyóiratok, ami egyrészt a képzőművészet növekvő intellektualizálódására utal, másrészt jelzi a professzionális művészeti kritika megerősödését. E folyóiratok egy része kifejezetten képző- és iparművészeti, esetleg az építészet felé is nyitott lap volt sok reprodukcióval, művészeti tárgyú cikkel és elemzéssel; más részük olyan folyóirat, amelyekben szépirodalom és publicisztika is helyet kapott.

A lapok és a művészeti csoportok, irányzatok kapcsolata sokféle formát ölthetett. Az elkötelezettség egyértelmű volt akkor, ha egy új művészegyesület saját lapot adott ki. Ilyen volt például a bécsi Secession folyóirata, a *Ver Sacrum* (alcíme: *Zeitschrift der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs*). Erősen kötődött a szecesszióhoz a berlini *Pan* (1895) és a müncheni *Jugend* (1896) is – ez utóbbi után nevezték a szecessziós stílust Németországban Jugendstilnek –, bár az intézményes kötelék itt nem volt olyan szoros, mint a bécsi Szecesszió és a *Ver Sacrum* esetében.

Más esetekben valamely folyóirat köré szerveződött egy vagy több irányzat: pl. Franciaországban a *Revue Blanche* köré a szimbolista-szecessziós Nabis, vagy Németországban a *Der Sturm* és a *Die Aktion* köré az expresszionizmus (értelmszerűen nemcsak az irányzat képzőművészei, hanem írói, költői, esztétái is). A folyóirattal való kapcsolat a gyakorlatban számos dolgot jelenthetett. A lap köréhez tartozó művészek szerkeszthették a folyóiratot, írhattak bele, ill. elhelyezhették benne műveik reprodukcióit; a folyóirat beszámolt kiállításairól, vagy előre publicitást biztosított egy-egy készülő tárlatnak. Az olyan összetett profilú intézmény esetében, mint pl. a berlini *Der Sturm*, mely egyszerre volt mozgalom, folyóirat, kiállítási intézmény, kiadványtársulat és művészeti egyesület, a kiállítások rendezé-

sének feladatát is a folyóirat felelős kiadója vállalta magára. A Sturm alapítója és motorja, Herwarth Walden maga fedezte fel a művészeket, lépett kapcsolatba velük és szervezte kiállításait azon túl, hogy folyóiratában szerepeltette őket vagy a róluk szóló írásokat. Tekintettel azonban arra, hogy az „izmusok” az 1900 és 1918 közötti időszakban egyre sokasodtak és néha át is fedtek egymással, a lapok egy idő után több modern irányzatot fogadtak be, még akkor is, ha eredetileg egy irányzat orgánusaként indultak. A folyóirat lehetett olyan jellegű lap is, amely eredetileg sem egy irányzat szócsöveként működött, hanem általában a modernizmusnak kötelezte el magát. Az új irányzatok iránt nyitott folyóiratok némelyike néhány évfolyam után megszűnt, mások viszont hosszú időn át fennálltak. Hosszú időn át sikeresen működött pl. a *The Studio* Angliában, vagy a *Kunst und Künstler* Németországban.⁴⁷

A szövetséges funkciót más profilú lap is betölthette, amennyiben volt képzőművészeti rovata, vagy hajlandó volt a modernebb irányzatokkal szimpatizáló művészeti írók cikkeit közölni. A népszerűsítés, a közönség tájékoztatása szempontjából akár előnyösebb is lehetett, ha ilyen tárgyú írások az általános sajtóban, heti- vagy napilapokban jelentek meg.

A modern irányzatok publicitásához a folyóiratok mellett – könyvek, albumok, almanachok formájában – a művészcsoportok vagy támogatóik saját kiadványai is hozzájárultak. Kiadóként igen fontos szerepet játszhattak azok a mecénások, galéria- vagy laptulajdonosok és szerkesztők, akik a modern művészet ügyét felkarolták és anyagilag segítették.

A századforduló és az azt követő évtizedek művészeti mozgalmi nemcsak saját folyóiratokra tartottak igényt, hanem saját vagy velük szövetséges kiállítóhelyekre is. (Ebben a tekintetben szintén jellemzőek a monopóliumok a 19. században: egy-egy uralkodó vagy később az állam épített egy-egy nagy kiállítási csarnokot, ahol a „szalonokat” rendezik, illetve a művészek rendelkezésére bocsátanak egy, eredetileg világkiállítás vagy ipari kiállítás céljára emelt, utóbb feleslegessé vált épületet.) A 19. század végére jellemző tömegkiállítások („die große Ausstellungen”), mint arról már volt szó, rendkívül előnytelenek voltak az egyes művek érvényesülése szempontjából. Egyre nagyobb igény támadt olyan kisebb, szűkebb körű tárlatokra, amelyeken műalkotások ésszerű számban és méltó környezetben jelennek meg a látogatók előtt, és amelyeken a nagy „szalonok” teljesen vegyes felhozatalával ellentétben rokon felfogású művészek alkotásai szerepelnek.

Az új típusú magángalériák, illetve az új művészegyesületek ezeket az igényeket elégítették ki azáltal, hogy a korábbi gyakorlattól eltérő módon rendezték kiállításait. A tárlatokon viszonylag kevés képet, illetve szobrot láthatott a közönség, és ezeket egymástól akkora távolságra helyezték el, hogy egymás hatását ne zavarhassák. A képeket egyetlen sorban, szemmagasságban akasztották föl, a szobroknak pedig kellően tágas teret biztosítottak. A korábban szokásos, drapériák, pálmák, dekoratív tárgyak tömegével „lakályossá tett” vernisz-

százszokkal ellentétben minimálisra szorították a felesleges berendezési tárgyak számát (ugyanakkor a berendezés, az enteriőr maga is jelentőséggel bírt, pl. ha harmonizált a kiállított műtárgyak, iparművészeti alkotások stílusával). Akár meghittebb, akár puritánabb stílusban alakították ki őket, az új típusú kiállítóhelyek mind ugyanarra törekedtek: a nyugodt, elmélyült szemlélődést kívánták elősegíteni.

A bécsi szecesszió alapítása után két évvel, 1899-ben megnyílt az egyesület saját épülete, a Joseph Olbrich tervezte emblemikus Secession, mely kívül-belül, megjelenését és kiállításpolitikáját tekintve is tükrözte a mozgalom célkitűzéseit. A berlini szecesszió művészei először szintén saját épületet akartak, de aztán Bruno és Paul Cassirer frissen megnyílt galériáját vették igénybe, miután az unokafivérek felajánlották azt is, hogy menedzselik a szecesszió ügyeit.⁴⁸ A Cassirer galéria új típusú, tematikus kiállításokkal jelentkezett. 1898-as első tárlatát Degas, Meunier és Liebermann műveiből rendezte, mindhárom művésznek külön termet szentelve. Addigra Berlinben más galériákban is láthatott ilyen típusú modern kiállításokat a közönség, de a Cassirerekéi voltak a legszínvonalasabban megrendezett tárlatok.⁴⁹ A galériához olvasóterem is tartozott.

A tizenkét évvel később megindult *Der Sturm* c. folyóirat saját galériát működtetett a kiadó székhelyéül is szolgáló épületben. Az 1912 és 1921 között rendezett mintegy száz Sturm-kiállítás nagy része egyszerre néhány csupán művészt állított ki; ritkábbak – ám akkor is célirányosak – voltak azok a nagy tárlatok, amelyeknek az volt a céljuk, hogy áttekintést adjanak a legújabb művészeti irányzatokról.⁵⁰ A *Der Sturm*-galéria, akárcsak az azonos nevű folyóirat, bár az expresszionizmus fontos fóruma volt, nem korlátozta magát egyetlen irányzat bemutatására, hanem számos modern törekvésnek adott otthont.

Ha logikus módon kapcsolódhatott össze folyóirat és galéria, még logikusabb volt a műkereskedés és galéria egymással való ötvözete. Ilyen típusú műkereskedői galériák Párizsban a 19. század közepén kezdtek megjelenni;⁵¹ csak ezt követően alakult ki valamelyes specializálódás, és jelent meg az a fajta műkereskedő, aki bizonyos művészek termését vásárolja fel, illetve árusítja. Ilyen műkereskedő volt pl. Paul Durand-Ruel, az impresszionisták műkereskedője, vagy Ambroise Vollard, aki 1895-től kezdve galériájában saját kiállításokat rendezett.⁵² (Ez a típusú specializálódott műkereskedelem értelemszerűen csak ott alakulhatott ki, ahol gazdag és sokrétű volt a kulturális és művészeti élet, és ahol jelentős volt a kereslet képzőművészeti alkotások iránt.)

Azoknak a galériatulajdonosoknak és műkereskedőknek a működése, akik egy-egy művész vagy művészi kör alkotásait gyűjtötték és vásárolták, a magánmecenatúra sajátos, a kereskedelemmel összefonódó formájának tekinthető. Noha elvileg ezeknek a kereskedőknek a célja e műalkotások továbbértékesítése volt, valójában ők nemegyszer egy új irányzat harcostársainak tekinthetők: egyrészt elkötelezték magukat egy-egy művészcsoporthoz, hogy ebből jelentős

anyagi hasznuk sokszor hosszú évekig nem származott, másrészt közvetlenül az ő érdemük volt, hogy a művészekkel kötött szerződéseik révén művészkörük tagjai fenn tudták tartani magukat anyagilag. Ilyen „harcostárs” volt a már említett párizsi műkereskedő, Paul Durand-Ruel, aki az impresszionisták képeit vásárolta akkor, amikor azokat még a szinte teljes meg nem értés övezte; vagy ilyen volt Daniel-Henry Kahnweiler, aki az akkor még szinte ismeretlen kubistáktól vásárolt Párizsban 1907-től kezdve.⁵³

I.3. fejezet

A művészek társadalmi helyzetének változásai.

Művész-szerepek: mítosz és identitás

A művészet feltételrendszerének eddigiekben leírt átalakulása a művész társadalmi helyzetében is változásokat okozott. E változások egy része régóta zajló folyamat volt. A festők, szobrászok kézműves-szerepből való kiemelkedése, a céhes kerektektől való függetlenedése, mint arról az akadémiák kapcsán már volt szó, már a reneszánsz korában elkezdődött; mi több, akkor vált először lehetségessé az, hogy a művészek olykor rendkívül magas társadalmi presztízstre tegyenek szert. Az a függetlenség és az a rang, amelyet egyes festők, szobrászok a reneszánsz korában elértek, sohasem vált ugyan általánossá, de a későbbiekben, így a 19. században is, mércéül szolgált az autonómiára törekvő, becsvágyó művészek számára. Fontos ugyanakkor, hogy a művészek emancipációja Európa egyes területein nem egyszerre zajlott. A festő-, illetve szobrászcéhek Közép-Kelet-Európában például a 19. század első felében is fennálltak; a művészi munka presztízse az iparosmesterségekéhez állt közel. A képzőművészek státusemelkedése, noha Itáliában már a reneszánsz korában elkezdődött, másutt még a 19. század derekán sem tekinthető befejezett folyamatnak.

A 19. századi festő vagy szobrász társadalmi helyzete egy adott pillanatban azon múlt, hogy hol helyezkedett el a művész a hatalom, a művészeti intézmények, a közönség, a közvetítők és a pályatársak által meghatározott bonyolult koordinátarendszerben. Nem volt mindegy az sem, hogy karrierjének épp mely szakaszánál tartott. Azért rendkívül nehéz általánosságban bármit mondani a 19. századi és 20. század eleji európai művészek társadalmi helyzetéről, mert a mezőny korszakonként is, országonként is rendkívül heterogén volt; életkortól, beérkezettiségtől, tehetségtől és részben szerencsétől függően rendkívül nagyok lehettek a különbségek az egyes művészek státusa között. (Az ilyenfajta vállalkozás nehézsége jól lemérhető lesz majd e könyv későbbi fejezetein, melyekben, noha csupán Magyarország 1867 és 1918 közötti művész társadalmának elemzésére szorítkozom, ugyanígy kell majd küszködnöm azzal, hogy e heterogén világ egészére érvényes megállapításokat tegyek.)

E helyt ezért nem annyira a képzőművészek tényleges helyzetéről lesz szó, mint inkább azokról a *szereplehetőségekről*, melyeket a művészek maguknak választottak és amelyekkel azonosultak. A 19. század során kialakult művész-szerepeket együttesen formálták a korábbi áthagyományozódott minták, az újonnan kialakult kultuszok és a valós lehetőségek, keretek. Az említett szereplehetőségek a köztudatban is meggyökeresek, és nagyban befolyásolták azt a képet, amely a művészekről a közvéleményben kialakult. A művészek pedig gyakran maguk is azonosultak a sztereotípiákkal, és szívesen vállalták magukra azokat a szerepeket, amelyeket a társadalom elvárt tőlük. Olykor létező típusok emelkedtek kultikus magaslatokba, olykor pedig konstruált szerepek, mítoszok váltak valóságossá.

Az önként választott szerep nem mindig esett egybe a ténylegesen elért társadalmi helyzettel, és gyakran teljes ellentétben állt azzal, amibe a művész eredetileg beleszületett. (E könyv egyik célja éppen az, hogy rákérdezzen: átfedtek-e a művészek által játszott szerepek a művészek tényleges társadalmi helyzetével; hogyan viszonyult a vágyott identitás és életforma a művész valós körülményeihez.) Hiba volna azonban, ha ezeket az ellentmondásokat megpróbálnánk hazugságként leleplezni. Olyan szerepjátékokról van szó ugyanis, amelyeket nemcsak a közvélemény vett komolyan, hanem maguk a művészek is; olyan mítoszokról, amelyekben mindkét fél egyaránt szeretett hinni. Egy művész élete során több jelmezt is viselhetett, többféle identitást is választhatott. A lehetséges szerepek gyakran szakaszokat alkottak egyazon művész élettörténetében, vagy egymással ötvöződve álltak össze valamilyen sajátos identitássá.

A valóságos és konstruált művész-szerepek egy részének keletkezése egy adott korszakhoz kötődik. A *zseni*, a zseniális művész alakja például a 19. század eleji romantika öröksége. Az addig uralkodó értékrend a művész munkájában a tanulásra, a mesterség szabályainak elsajátítására helyezte a hangsúlyt; a művész helyét az európai hagyományon belül jelölte ki, s feladatául azt szabta, hogy ezt a hagyományt folytassa, illetve fejlessze tovább. A romantika ezzel szemben az egyéniségre helyezte a hangsúlyt, és minden addiginál fontosabb szerepet tulajdonított a művészi fantáziának, a spontaneitásnak és az eredetiségnek. A romantikus felfogás szerint a zseniális művészt az ihlet vezérli, és az általa létrehozott műalkotások saját egyénisége kifejeződései. Ebből következően a művész olyan öntörvényű lény, aki fittyet hányhat az akadémiai tradíciónak s egyben a közönség elvárásainak is. A művésznek ez az újfajta felfogása összefüggésben állt azzal, hogy a művészet ekkoriban kezdte elveszíteni azt a társadalmi funkciót, amelyet a korábbi korszakokban betöltött. A teremtő zseni, a szabályokkal nem törődő, magányos alkotó ideológiája a talajukat vesztett művészek reakciójaként is felfogható.⁵⁴ A zseni mítosza óriási hatást gyakorolt az elmúlt másfél évszázadban; bizonyos szempontból máig meghatározza a képzőművészethez való befogadói viszonyt, sőt máig befolyásolja a művészettörténet-írás gyakorlatát is.⁵⁵

A 19. század és a századelő népszerű és elterjedt művész-sztereotípiája volt a *bohém*. A bohém fogalma Párizsban bukkant fel az 1840-es években. A francia, majd az európai köztudatban való meggyökerezését nagyon nagy részben Henri Murger *Jelenetek a bohéméletből* c. novellagyűjteményének, valamint az abból készült, Párizsban 1849-ben bemutatott nagysikerű színdarabnak köszönheti.⁵⁶ Murger jellegzetes alakjainak közismertségét, a téma sikerét tovább növelte Puccini *Bohémélet* c. operája, mely szintén Murger történeteinek alapult. A bohémia történetét feldolgozó művek tanúsága szerint Franciaországban az 1850-es években már alighanem mindenki tudta, mit értsen „bohém” alatt, és a fogalom az azt követő évtizedekben Európa-szerte elterjedt máshol is.

A bohémnak nem feltétlenül kellett művésznek lennie (bár a két fogalom a köztudatban gyakran összefonódott), inkább külső megjelenése, viselkedésmódja és életformája avatta bohémmá. Sztereotip külső megjelenéséhez hozzátartozott a hagyományos polgári öltözkénnél feltűnőbb megjelenés, a széles karimájú kalap, a hosszúra növesztett haj, bársonyzeke, a havelock nevű, körgallérszerű bő köpönyeg, vagy bármilyen szokatlan színű és szabású ruhadarab. Életmódjának szerves része volt a kötetlenség, a polgári munka-étoszshoz képest lazább időbeosztás, sok mulatság és szórakozás, éjszakázás és napi sok-sok órányi kávéházban töltött idő. A bohém anyagi helyzete ingatag volt, sokszor alig volt pénze, amikor pedig valahonnan lett, azt bőkezűen elszórta. Azaz a bohém nem tudott a pénzzel bánni, és mivel materiális dolgokkal nem sokat törődött, pénzbeli dolgokban nem az előrelátás jellemezte.

A bohém mint típus tehát – mint arra Jerrold Seigel, a jelenség egyik elemzője rámutat – a polgár ellentétpárjaként nyert értelmet. Seigel azonban arra is figyelmeztet, hogy a kettő éles szembeállítás félrevezető lehet; a két társadalmi típus nemcsak feltételezte egymást, de vonzódott is egymáshoz.⁵⁷ Emellett a bohém leggyakrabban maga is polgári családból származott, tehát az öröklött értékrend ellen lázadt. Murger férfi főhősei – amint azt az író egyértelművé is teszi – mind jó családból származó fiatalemberek, akik stabil háttérükre végső esetben mindig számíthatnak; a 19. század olyan híres francia bohém-alakjai, mint Charles Baudelaire vagy Paul Verlaine hasonló társadalmi rétegből eredtek, akármilyen mértékben tagadták is meg a polgári értékrendet későbbi életük során.

Murger történeteiben a bohémélet kedélyes-érzelmes tolmácsolásban jelenik meg,⁵⁸ ám veszélyeiről is bőven esik szó. Murger felfogásában a bohéméletnek ideális esetben átmeneti, fiatal kori állapotnak kell lennie, amiből tovább kell lépni a művészi siker, az ismertség, az anyagi biztonság és általában a tisztességes élet felé; ha ez nem sikerül, és a bohém életforma állandósul, abból személyes katasztrófa származik. „A bohém évek – írja – a művészet inasévei; utánuk vagy az Akadémia következik, vagy a kórház, vagy a hullaház.”⁵⁹ Murger ezzel voltaképpen össze is békíti az általa ábrázolt bohémvilágot és a polgári rendet:

a bohémia, ha csupán a művész pályafutásának „inaséveihez” kötődik, megszűnik radikális, fenyegető ellenkultúra lenni.⁶⁰

Míg a bohém figurája nem nélkülözte a kedélyességet, optimizmust és humort, pesszimistább típus-pendantja, a *művészproletár* igen. A művészproletár a tartós szegénységben, küszködésben benne ragadt művész, akinél az egzisztenciális bizonytalanság, a nélkülözés nem ér véget a fiatalkor elmúltával, hanem az érett éveket, a családalapítást is végigkíséri. Szorongatott helyzetéből következően a művészproletár az a művész, aki bármilyen méltatlan munkát is elvállal, csak hogy megéljen; sorsa gyakran az ismeretlenség és elfeledettség. A 19. századi művészproletariátus megjelenéséért sokan a művészeti akadémiákat okolták, melyek a század során egyre nagyobb számban vettek fel és képeztek művésznövendékeket, köztük számtalan közepes tehetséget, akik nagy reményekkel vágtak neki a művészpályának, de igazi sikerre sohasem vergődtek. A „művészproletár” szó általában ebben a szövegösszefüggésben jelenik meg Németországban a 19. század végén, gyakran a szecesszióval és más új irányzatokkal kapcsolatos diskurzus részeként.⁶¹

Ám a képlet korántsem ilyen egyszerű. Mint az közismert, a hosszan tartó küszködés, szegénység gyakran olyan művészeknek is osztályrészül jutott, akiket későbbi életükben felfedeztek, és akiket később koruk jelentős festőiként tartottak számon (pl. Arnold Böcklin). A művészproletár-szerű lét tehát nem feltétlenül a középszerűséggel vagy a tehetségtelenséggel függött össze. A művészeti főiskolák túltermelése mellett nyilvánvalóan a szabad piaci viszonyok is nagy szerepet játszottak abban, hogy a késő 19. század és a századelő művészei közül számosan küszködtek tartós egzisztenciális gondokkal. Amint arról fentebb már esett szó, a hivatalos megbízások országonként egy-egy viszonylag szűk művészi körre korlátozódtak, ugyanakkor a magángalériák, műkereskedések hálózata a legtöbb európai országban még a 19. század végén sem volt annyira kiterjedt, hogy a nagyszámú művész mind megtalálhatta volna a maga vásárlóit. A művészet iránt érdeklődő polgárság létszámán, anyagi erején és műveltségén is múltott, hogy egy-egy országban hogyan alakultak a képzőművészek megélhetési lehetőségei; a külföldi vásárlók, gyűjtők rendszeres jelenléte pedig kivételes jelentőséggel ruházott fel bizonyos európai városokat. Az itt leírt tényezők kedvező konstellációja volt az, ami a festőket a 19. század végén Európa kevésbé szerencsés országaiból a nagy művészeti központokba, Münchenbe, Párizsba vonzotta; s gyakran a művészproletár-lét perspektívája riasztotta el őket attól, hogy hazájukban telepedjenek le.

Jellegzetesen 19. századi jelenség volt a *művészfejedelem*, olyannyira, hogy ez a típus a századfordulót alig élte túl. A 19. századi művészfejedelmek, például Hans Makart (1840–1884), Franz Lenbach (1836–1904), Munkácsy Mihály (1844–1900) vagy Franz Stuck (1863–1928, „az utolsó müncheni művészfejedelem”) koruk legsikeresebb művészeinek számítottak. Ám ez a siker nem mindig bizonyult tartósnak: e művészek halála után az utókor általában kevesebb

elismeréssel viseltetett életművük iránt, mint a késő 19. század vagy a századelő közönsége.

E művészek sikereik csúcsán fényűző villákban vagy palotákban laktak; fényes estélyeket rendeztek, melyeken a társadalom krémje tolongott. Egyikük-másikuk műgyűjtőként is jelentős volt, mások a festés mellett pompás, nagyszabású jelmezes felvonulások tervezésében és rendezésében éltek ki művészi fantáziájukat. Hans Makart teátrálisan berendezett, sokak által látogatott műterme kora egész ízlésére hatást gyakorolt, s egy időre lakberendezési divattá tette a „Makart-stílust”. A társadalmat elbűvölte az a sajátos világ, amelyet e művészek maguk körül kialakítottak, táplálva ezzel a 19. század végének művészkultuszát.

Tehetségük, ambícióik és nem utolsósorban magas rangú klientúrájuk révén a művészfejedelmek kivételes jövedelemre és társadalmi presztízszre tettek szert. A kivételes művészi tehetség mellett sok minden más is kellett ahhoz, hogy valaki a 19. század második felében művészfejedelemmé váljék. Kellott hozzá elsősorban a siker (és sok esetben a gazdagság) elszánt akarása, s nem utolsósorban a társadalmi emelkedés vágya. A festőfejedelmek szinte kivétel nélkül szerény sorból származtak. Lenbach apja falusi építőmester volt, Makarté udvari komornyik a Habsburgok császári rezidenciáján, Franz von Stucké molnár; Munkácsy nehéz inasévei közismertek.⁶² Egyes művészfejedelmek annak köszönheték felemelkedésüket, hogy pályafutásuk egy pontján bekerültek az európai uralkodók, arisztokraták és a főpapság megrendelői körébe. Attól fogva megrendelőik presztízsében ők is osztoztak, és társadalmi sikerük hosszú távon is biztosítva volt. Nemcsak fejedelmek, hercegnők, főpapok, mágnások adták őket kézzől kézre, hanem őket követve a nagypolgárság is tülekedett azért, hogy e festőkkel lefestesse magát és családtagjait. Lényeges mozzanat, hogy a művészfejedelmek egy része életműve elismeréseképp nemesi rangra emeltetett. Ezáltal, ha nem is kerültek a legexkluzívabb rétegbe, mindenképpen a társadalmi elit tagjaivá váltak. Az alacsony sorból származó 19. századi művészfejedelmek pózaiba azonban gyakran vegyült egy adag disszonancia, hiszen neveltetésük hiányosságait meggazdagodván, sikerre jutván sem feltétlenül tudták kompenzálni: néhányuk félműveltségéről, olykor faragatlanságáról számos anekdota keringett.

A művészfejedelmek száma nem volt nagy, hiszen a siker csúcsaira csak kevesek juthattak fel; ráadásul a nagy művészeti központok egyszerre legfeljebb egy-két művészfejedelmet tudtak eltartani. Statisztikailag tehát ezek a művészek semmilyen értelemben nem tekinthetők korukban tipikusnak. Ugyanakkor viszont hatásuk messze túlnőtt saját szűk kasztjukon. Éppen mitikus hírnevük és kivételes – ámde lehetséges – életpályájuk miatt a művészfejedelmek példája igen széles körben hatott, és számtalan kezdő művészt sarkallt kitartásra: hátha egyszer nekik is sikerül. Másfelől létezett a sikeres művészeknek egy tágabb köre, melynek tagjai, miközben szemüket a nemességre, az arisztokráciára és a nagypolgárságra függesztették, tőlük kölcsönözve mintákat villáik, lakásbelsőik, élet-

formájuk kialakításához, egyben saját pályatársaik legsikeresebbjeit is figyelték: hogyan élnek, laknak, szórakoznak azok. És noha a Makart-típusú szélsőségekig a zöm nemigen jutott el (valószínűleg nem is akart eljutni), a művészfejedelmek stilizált életformájának egy-egy elemét jó néhányan átvették. Az olyan magyar művészek szeme előtt, mint pl. Stróbl Alajos, Zala György vagy a portréfestő László Fülöp, egyértelműen a fenti példák lebegtek.

Összetett kérdés az, hogy miért halt ki a művészfejedelem mint típus a 20. század elején. Többségük szó szerint az 1900-as évek legelején hunyt el, noha ez életkorukból nem mindig következett. A kb. 1870 után született művészgenerációkból pedig nem emelkedtek ki többé művészfejedelmek; helyesebb azonban úgy fogalmazni, hogy nem akadt olyan, aki ezt a szerepet választotta volna. (Tanulságos e tekintetben Gustav Klimt esete. A Ringstrasse-érában, azon belül a bécsi historizmus 1885 és 1895 közti korszakában befutott Klimtet művészi és társadalmi sikerei csúcsán már-már mindenki második Makartként ünnepelte,⁶³ ám Klimt új művészi kifejezési formákat keresve visszavonult, más irányba fordult, és egy új mozgalom, a bécsi szecesszió vezetőjeként tűnt fel. Művészi elképzeléseihez való ragaszkodásában a hivatalos világ elismerését is kész volt feláldozni.)

A lehetséges magyarázatok egyike egyszerű: a hagyományos társadalmi értékrendet (melyet a művészek is magukévá tettek) fokozatosan felváltotta a modernitás; a 20. század elejétől a művészek másként, például a modern értelmiségi egy típusaként határozták meg magukat szívesen, s ennek a modern önképnek a szemzőgéből nézve a művészfejedelem reménytelenül idejétmúlt póznak tűnhetett. Olyan póznak, amely a 19. századi társadalmak rendies hagyományait, tekintélyelvű gondolkodásmódját testesítette meg. A szocializmussal vagy a polgári radikalizmussal rokonszenvező művészek számára különösen ellenszenvesek lehettek a művészfejedelem arisztokratikus pretenciói. Amennyiben elhisszük, hogy a 20. század elején fellépő művészgenerációk komolyan hittek abban, hogy a művészet a társadalom átalakításának eszköze lehet, nyilvánvaló az is, hogy nem kölcsönözhetek szerepmintákat épp attól a társadalomtól, amellyel le akartak számolni.

A *művész-értelmiséginek* mint típusnak és mint lehetséges magatartásformának az elterjedése irodalmi példákhoz kevésbé köthető, ám annál több közvetett jel utal rá a 19–20. század fordulóját követően. Ekkortól egyre gyakrabban jellemezte a képzőművészeket az elméleti kérdések iránti érdeklődés, és nem ritkák az olyan festők vagy szobrászok, akik művészeti íróként, esetleg szerkesztőként is aktívak. Noha az elméleti munka, programalkotás nagyobbik részét a „szövegesek” (művészeti írók, kritikusok) végezték, a századfordulón már a művész-kritikus munkamegosztást áthágva számos művész publikált cikkeket, művészeti írásokat a korabeli kiadványokban, folyóiratokban.⁶⁴

Az új művészcsoportok kiáltványait, programcikkeit több esetben maguk a művészek írták. Egyes esetekben olyan elméleti írások kerültek ki a kezük alól, amelyek saját művészetük elvi alapvetését fogalmazták meg.⁶⁵ Az elméleti irányultság

jellemzőbb volt az 1870 után született képzőművészekre, mint az őket megelőző generációkra. Ennek oka összetett. Az 1890-es évektől kezdve jelentkező irányzatoknak, mivel egyértelműen el kívántak határolódni a korábbi művészeti hagyománytól (és olykor egymástól is), világosan meg kellett fogalmazniuk azokat az elveket és elméleteket, amelyek őket a többi csoporttól megkülönböztették. A programalkotás és az elvek tisztázása sokkal nagyobb jelentőségre tett szert, mint amekkoráival a 19. század során bírt. Mint arról már esett szó, az 1900 után jelentkező csoportokat gyakran valamilyen közös hitvallás forrasztotta egybe.

Másfelől az elméleti irányultság és a művészeti írói munka iránti affinitás magyarázata maguknak a művészeknek a társadalmi háttérében, neveltetésében keresendő. E helyt természetesen lehetetlen a 20. század első két évtizedének nemzetközi mezőnyét akárcsak vázlatosan is áttekinteni. Arra azonban érdemes utalni, hogy a századelő teoretikus hajlamú, művészeti íróként is működő festői, illetve szobrászai olyan háttérrel és olyan műveltséggel rendelkeztek, amely érthetővé teszi értelmiségi habitusukat.⁶⁶

Ezt a problémát, generációs aspektusaival együtt, a magyar művészek társadalmi helyzetét tárgyaló fejezetében majd ki részletesen.

A fentiekkel természetesen nem merítettem ki azoknak a lehetséges művész-szerepeknek a körét, amelyeket az európai festők és szobrászok kultiváltak a kb. 1870 és 1918 közötti korszakban. Számos más típust is említeni lehetne a „pictor doctus”-tól a művész-prófétán át a forradalmár művészig. A cél nem is a teljesség volt, hanem az, hogy jelezzük: többféle lehetséges művész-identitás létezett egymással párhuzamosan, és számos tényezőn múlt, hogy egy-egy művész saját identitását hogyan határozta meg, mely szereplehetőségekkel azonosult. Azt is látnunk kell, hogy az itt tárgyalt szerepmodellek, művészi attitűdök ugyanúgy terjedtek Európa-szerte, mint a képzőművészeti stílusok, elvi és gyakorlati újítások, valamint azok az intézményes formák, amelyekről ebben a fejezetben esett szó; és mivel nemcsak a művészek, hanem a közönség tudatában is meggyökereztek, nagyban alakították a művészek társadalmi megítélését minden olyan országban, ahová eljutottak.

Kiknek a révén és hogyan közvetítődtek a hatások Magyarországra?

A fentiekben olyan európai mintákat tekintettünk át, amelyek hatást gyakoroltak a dualizmus-kori magyar képzőművészet akkor kialakuló szerveződési formáira, intézményeire, illetve maguknak a művészeknek a társadalmi megítélésére. Az maradt már csak hátra, hogy röviden utaljunk arra, milyen utakon, kiknek a közvetítése révén jutottak el ezek a hatások Magyarországra az 1867 és 1918 közötti időszakban. Minthogy a későbbi fejezetekben erről mind lesz még szó, e helyt csak röviden utalok a mintaközvetítés mikéntjére.

Az állami művészetfinanszírozás és a kulturális intézményrendszer európai modelljeinek magyarországi meghonosításában kulcsszerepet játszottak a dualizmus-kori kultúrpolitikusok. Családi hátterénél, neveltetésénél fogva a korszak minden magyar kultuszminiszterére⁶⁷ jellemző volt az európai látókör. Döntő többségük jómódú nemesi vagy arisztokrata családból származott, neveltetésüknek ebből következően része volt a tanulmányaik végeztével tett nagy európai körút.⁶⁸ Eötvös József és Trefort Ágoston esetében az emigráció évei alatt szerzett tapasztalatok is sokat nyomtak a latban. Többüknél nyilvánvaló, hogy külföldi tanulmányaik, ott-tartózkodásuk alatt figyeltek fel a külföld művészeti életének mozzanataira. A még fiatal Trefort Ágoston három évvel első nagy nyugat-európai útja után „1839-ben a sajtóban javasolta a magyar képzőművészet fejlesztése érdekében egy »Művészeti Egylet« megalakulását. Ez volt első fellépése a nyilvánosság előtt, s mindjárt eredményre is vezetett. Hamarosan megalakult a Műegylet, melynek első elnökévé választották.”⁶⁹ Trefortnak később, miniszterként igen határozott nézetei voltak abban a tekintetben, hogy Magyarországnak mely európai országok példáját kell követnie. Megítélése szerint korának három mérvadó országa Anglia, Franciaország és Németország: „tőlük kell tanulnunk ipart, iparművészetet, tudományt, közoktatást.”⁷⁰

A művészetek iránt élénk érdeklődést mutató Wlassics Gyuláról így ír Mann Miklós a dualizmus-kori kultuszminiszterekről szóló munkájában: „A gimnáziumi érettségi vizsgák után jogi tanulmányokat folytatott Budapesten és Bécsben. De nem lett hűtlen irodalmi munkásságához sem, cikkei rendszeresen megtaláljuk az *Athenaeum*, a *Századok* és a fővárosi napilapok hasábjain. Művészeti, kulturális témájú írásaiiban hírt adott a színházi életéről, a művészeti galériákról. Érdekfeszítő beszámolókat közölt az 1873-as bécsi világiállításról. Noha Wlassics ekkor már elkötelezte magát a jogi pálya mellett, érdeklődése kiterjedt a kultúra szinte minden területére. Ezt az adottságát jól tudta kamatoztatni minisztersége éveiben, ezért tudott akkora szakértelemmel foglalkozni a kultusztárca bármely területével. Igen nagy jelentőséget tulajdonított a korszerű európai műveltség minél jobb megismerésének. Német és francia nyelvtudását az angol nyelvvel kiegészítve most már eredetiben tanulmányozhatta a kortárs Európa kultúráját. Külföldi tanulmányútjai során érdeklődéssel figyelte az egyes társadalmi mozgalmakat, kiváló emberekkel folytatott eszmecseréket. Látogatásokat tett kulturális és egyéb intézményekben. Élvezettel ismerte meg színházi, zenei, képzőművészeti életüket.”⁷¹

A miniszterek mellett fontos szerepet játszottak a kultuszminisztérium más vezető munkatársai is, különösen azok, akik a művészeti ügyekért feleltek a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban.⁷² (Róluk részletesebben egy későbbi fejezetben lesz szó.)

A minisztériumok munkatársainak személyes tapasztalatai természetesen nem mindig voltak elegendőek. Egyes esetekben szükségessé vált, hogy kiküldött

szakemberek tanulmányozzák külföldi országok kulturális intézményeit. Például 1869-ben, még Eötvös József minisztersége idején Eötvös azzal a céllal küldte ki Keleti Gusztáv festőt, saját bizalmi emberét külföldre, hogy az a német államok képzőművészeti felsőoktatását tanulmányozza. Keleti tapasztalatai, javaslatai alapján került sor 1871-ben az Országos Magyar Mintarajiskola és Rajztanár-képző megszervezésére.

A hatások közvetítése terén az állam képviselőinél sokkal jelentősebb szerepet játszottak maguk a magyar képzőművészek. Különbő okoknak köszönhetően a magyar festők, szobrászok igen nagy hányada, mintegy háromnegyede tanult rövidebb-hosszabb ideig külföldön a dualizmus korában. A magyar művészeti felsőoktatási rendszer hiányosságai miatt a 19. század utolsó harmadában nagyon sokan látogattak külföldi művészeti akadémiákat, elsősorban a münchenit, a bécsit és a párizsit. Még ennél is többen fordultak meg azonban München, Párizs és más művészeti központok szabadiskolaiban.

Ezek a tandíj ellenében bárki által látogatható iskolák eleinte az akadémiai felvételre felkészítő intézményekként indultak, a század vége felé azonban frissebb szellemüknel fogva nemegyszer az akadémiák versenytársaivá váltak. Egyes szabadiskolák, pl. a magyarok esetében a párizsi Académie Julian azért is tehettek szert jelentős szerepre, mert előfordult, hogy a külföldiek állami művészeti főiskolai tanulmányait mesterségesen megnehezítették, illetve korlátozták. Egy bizonyos periódusban pl. a párizsi École des Beaux-Arts olyannyira szigorú francia nyelvi vizsgát írt elő a leendő növendékeknek, hogy azt a külföldiek zöme képtelen volt letenni. Akár a hivatalos akadémiákat, akár a szabadiskolákat látogatták, a magyar növendékek az iskolák szervezetének és a különféle oktatási módszereknek alapos ismeretével tértek haza.

A művészeti iskolai tanulmányok mellett, illetve azok befejeztével számos magyar művész dolgozott rövidebb-hosszabb ideig külföldön. A hazai lehetőségekhez képest sokkal élénkebb műpiac, a szerteágazó kiállítási lehetőségek csábítóan hatottak olyan művészeti központokban, mint München vagy Párizs. Az itt működő magyar művészek egy része, pl. azok, akik az 1890-es években Münchenben dolgoztak, a művészeti üzem előnyeit kihasználva többé-kevésbé „piacra termeltek”. Másik részük már mélyebb szakmai-szellemi kapcsolatban állt egyes helyi művészcsoportokkal.

Integrálódásuk foka esetenként változott. A nemzetközi miliőben lazább értelemben voltak jelen azok, akik műveiket küldték be a külföldieknek is teret engedő kiállításokra. Akárcsak korábban a nagy párizsi salonokon és még inkább a Glaspalast-beli müncheni kiállításokon, a későbbi, modernebb szellemű francia és német tárlatokon is rendszeresen szerepeltek magyar művészek. Az a művészgeneráció, amelyhez a későbbi Nyolcak, illetve az ún. neósok tartoztak, sok ízben képviseltette magát a párizsi Salon d'Automne és a Salon d'Indépendants kiállításain. Az együttműködés szorosabb formát öltött azokban az esetekben, ami-

kor magyar művészek együtt dolgoztak és együtt állítottak ki helyi csoportokkal. Így volt tagja pl. a Franciaországban élő Rippl-Rónai József a Nabis-csoportnak; ebben az értelemben tartozott Matisse köréhez Czóbel Béla, Perlrott Csaba Vilmos, Berény Róbert, Dénes Valéria és Orbán Dezső; vagy állított ki Párizsban a kubistákkal együtt Szobotka Tibor és Réth Alfréd.⁷³

Erőteljes hatást gyakoroltak a magyarokra – nemcsak a művészekre, hanem a későbbiekben kulcsszerepet játszó magyar kritikusokra is – azok a kiállítások, amelyeket módjuk volt külföldön látni. Ezek egy része, így pl. a Fauves párizsi kiállítása 1905-ben, vagy Paul Cézanne kiállítása 1906-ban, és retrospektív tárlata 1907-ben, a modern művészet szempontjából korszakos jelentőségűnek bizonyult. A Párizsban járt kritikus, Fülep Lajos az említett kiállítások hatására írta meg azokat a cikkeket, amelyek Magyarországon az 1900-as évek elején elsőként adtak hírt a kortárs francia művészet fontos fejleményeiről.⁷⁴

Igen jelentékeny volt a szerepe az utazó, Budapesten is bemutatott kiállításoknak, melyek a hatások közvetítésében játszottak nagy szerepet. Míg külföldön egy szűkebb kör láthatta csupán a művészet történetében utóbb fordulópontnak bizonyult tárlatokat, a magyar művészek és a közönség sokkal nagyobb részére gyakoroltak hatást azok az egyéni gyűjteményes, illetve csoportos kiállítások, amelyek eljutottak Budapestre is. Paul Gauguin kiállítását a Nemzeti Szalon mutatta be 1907 májusában; Paul Cézanne nagy párizsi retrospektív kiállítása (1907) után nem sokkal a budapesti közönség is megismerkedhetett Cézanne művészetével. 1913-ban „Nemzetközi posztimpresszionista kiállítás” címmel a Művészház jelentős seregszemlét rendezett, melyen a magyar Nyolcak mellett a nemzetközi kubizmus, fauvizmus, valamint Kandinszkij és Robert Delaunay révén az absztrakt festészet is képviseltette magát.⁷⁵ Ugyanabban az évben, 1913-ban a magyar publikum a futurizmussal is találkozhatott a „Futuristák, kubisták, impresszionisták” c. kiállítás keretében.⁷⁶

Így vagy úgy, a magyar művészek, ha hosszabb ideig működtek külföldön, eléggé integrálódtak az ottani közegbe ahhoz, hogy az intézményrendszert átlássák. A művészcsoportokkal való szoros kooperáció pedig szükségszerűen vezetett oda, hogy nemcsak az új stílusokat, hanem a csoportszerveződés avantgarde-ra jellemző vonásait, stratégiáit is magukévá tegyék, és meghonosítsák Magyarországon.

Ám nem csak az önszerveződő csoportok és különféle, a művészek által kialakított szervezeti formák – pl. szabadiskolák, művésztelepek – magyarországi meggyökereztetésében játszott döntő szerepet az, hogy az alapító művészek ezekkel a formációkkal külföldön találkoztak, illetve adott esetben maguk is ezek kötelékébe tartoztak. Az elismert művészek bekerültek olyan állami szervekbe is, amelyeken keresztül külföldi tapasztalataikat érvényesíteni tudták. Mivel a művészeti politikát nagyban befolyásoló, 1871-ben létrehozott tanácsadó testületben, az Országos Magyar Képzőművészeti Tanácsban a minisztérium által kinevezeteken kívül a művészek adták a tagok másik részét, befolyást tudtak gyakorolni

a különféle művészetpolitikai döntésekre, s e téren külföldi tapasztalataikat is kamatoztathatták.

* * *

Az európai országok máig fennálló modern képzőművészeti intézményrendszerre tehát „a hosszú 19. század” során alakult ki. Ugyanezen korszak végére kristályosodtak ki a művészek azon társadalmiszerep-definíciói, amelyek megítélésük szempontjából máig meghatározóak.

Amikor a magyar képzőművészet 1867 és 1918 közötti intézményeit, szerveződéseit vizsgáljuk, vagy azt elemezzük, hogyan fogalmazták meg saját pozíciójukat a magyar művészek, hogyan definiálták szerepüket, és milyen rangra tehettek szert a hazai társadalomban, tisztában kell lennünk azzal, hogy nem magától értődő fejleményekről beszélünk, hanem erősen korszakfüggő folyamatokról, melyek csak bizonyos politikai s társadalmi feltételek mellett mehettek végbe, ám amelyek kibontakozásában fontos szerepet játszottak a korabeli Európából érkező szellemi hatások is.

Jegyzetek

- 1 A „Nyugat” felől Magyarország felé áramló hatásokat természetesen nem lehet egyedüli magyarázó sémaként alkalmazni. A művészettörténet tényei, dátumai arra figyelmeztetnek, hogy rokon jelenségek egyszerre is jelentkezhetnek más-más országokban, akár egymástól függetlenül is; a néha meglepő időbeli egybeesés miatt érdemes az átvétel hangsúlyozása helyett más magyarázó okokat keresni. Sok esetben arról van szó, hogy az egyes országok kulturális életében hasonló politikai és társadalmi feltételek mellett hasonló fejlemények jelentkeznek. A tudatos mintakövetés is csak akkor volt lehetséges, amikor egy minta átvételéhez a másik környezetben is megvoltak a feltételek. A jelentős időbeli eltéréseknek éppen ez az egyik magyarázata.
- 2 A párizsi Salonokon szereplő külföldi művészekről és fogadtatásukról lásd Rachel Esner: *Art Knows No Fatherland. Internationalism and the Reception of German Art in France in the Early Third Republic*. In: Martin H. Geyer–Johannes Paulmann (szerk.): *The Mechanics of Internationalism: Culture, Society and Politics from the 1840s to the First World War*. London: The German Historical Institute – Oxford University Press, c2001. 357–374.
- 3 A képzőművészeti akadémiák történetéhez alapmű Nikolaus Pevsner: *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge, Cambridge University Press, 1940. Újabb, az akadémiák és a kánon viszonyát számos oldalról bemutató kötet: Gill Perry–Colin Cunningham (szerk.): *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven– London, Yale University Press, in association with The Open University, 1999.
- 4 Rudolf Wittkower–Margaret Wittkower: *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Budapest, Osiris, 1996. 317.
- 5 Az itáliai reneszánsz művészei gyakran már szinte egyenrangú partnerként tárgyaltak fejedelmekkel és pápákkal, és számos esetben az uralkodók keresték a művészek kegyeit, hogy alkotásaikat a maguk számára megszerezhessek. Lásd Wittkower–Wittkower: *I. m.* 60–69.

- 6 Az Académie Royale-t Franciaországban nyitották meg 1648-ban. Németországban öt akadémiát alapítottak 1650 és 1750 között (köztük a porosz Királyi Művészeti Akadémiát Berlinben 1696-ban), a bécsit 1692-ben, a madridit 1752-ben, a szentpétervárit 1757-ben, az angol Royal Academy-t pedig 1768-ban alapították. Lásd Wittkower–Wittkower: *I. m.* 317–318.
- 7 A Louvre épületei pl. I. Ferenc uralkodásától kezdve épültek, ekkortól gyarapodott a gyűjtemény is; a nagyközönség előtt a Louvre-t a francia forradalom nyitotta meg. A szentpétervári Ermitázst II. Katalin magángyűjteményeként 1764-ben alapították, és 1852-ben nyitották meg a nyilvánosság előtt; a madridi a királyi gyűjtemény, a Prado épülete 1785–1787-ből való, és 1819-ben nyílt meg a nagyközönség számára; a drezdai Zwinger képtár anyagának alapja Erős Ágost gyűjteménye a 17. század végéről és a 18. század elejéről; az épület 1710 körül készült el, és Gottfried Semper egészítette ki 1847 után. Lásd *Művészeti Lexikon*, főváros-címszavak.
- 8 Hauser Arnold: *A művészet és irodalom társadalomtörténete*. I. köt. Budapest, 1980. 375.
- 9 *Uo.* 378.
- 10 A francia forradalom alatt, 1791-ben a Törvényhozó Gyűlés eltörölte az akadémia kiváltságait, és minden művésznek megadta a jogot arra, hogy a Salonban állítson ki, bár az „oktatási monopóliumot” az akadémia „egy ideig még gyakorolhatta”. 1793-ban végül feloszlatták az iskolát. Ezzel párhuzamosan, 1792-ben megnyitották a nyilvánosság számára a király és a nagy gyűjtők magángyűjteményeit, és a Louvre-ban nyilvános múzeum létesült. Hauser: *I. m.* II. köt. 133.
- 11 *Uo.*
- 12 Lásd Hauser: *I. m.* I. köt. 394–397.
- 13 A párizsi Salonok történetéről és az intézmény hanyatlásáról lásd Patricia Mainardi: *The End of the Salon. Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge–New York, Cambridge University Press, 1993.
- 14 Kisebb kiállítások elvéve korábban is előfordultak Itáliában és a Németalföldön, „de csak a XVII. és XVIII. századi Franciaországban válnak a képzőművészeti élet nélkülözhetetlen tényezőivé”. Hauser: *I. m.* I. köt. 131. „A képzőművészeti kiállítások 1673-tól váltak rendszeressé, amikor az állami támogatás csökkenése arra kényszerítette a francia művészeket, hogy vevők után nézzenek. A Salonban csak akadémiai tagok állíthattak ki, a többi művész kénytelen volt alkotásait a Lukács-céh sokkal kevésbé tekintélyes 'akadémiáján' vagy az Exposition de la Jeunesse-en bemutatni a közönségnek. Ezek a külön kiállítások azután feleslegessé váltak 1791-ben, amikor a forradalom megnyitotta a Salont minden festő előtt. A művészeti élet, amelyet a fent említett kiállítások és sok más magán-, műtermi és tanulókiállítás áttekinthetetlenné, zaklatottá tettek, rendezettebb és egészségesebb lett, jóllehet talán kevésbé tarka és érdekes.” Hauser: *I. m.* I. köt. 131.
- 15 Erről így ír pl. egy korabeli – német – szerző a *The Burlington Magazine for Connoisseurs* c. lapban: „English and French artists have one great advantage over ours in being able to concentrate their energies in one single metropolis. In Germany we have every year four functions that correspond to the annual Academy exhibition in London, and as often as not six, since Dresden and Düsseldorf enter almost regularly nowadays into competition with Munich and Berlin in the matter of arranging large exhibitions...” H. W. S.: „The German 'Salons' of 1905” In: *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 7, No. 30 (Sept., 1905), p. 470.
- 16 A különféle német államok képzőművészeit tömörítő 1856-ban alakult meg például az Általános Német Művészeti Társulat (Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft), melynek helyi szervezetei működtek különféle német államokban (beleértve a Habsburg Monarchia német nyelvű területeit), illetve egyes nagyobb városokban, így pl. Münchenben

- (Münchener Künstlergenossenschaft, 1868) vagy Berlinben. Berlinben egy korábbi, független és később jelentős szerepet játszó egyesület, a Berliner Művészek Egyesülete (Verein Berliner Künstler, 1841) a tagság szinte teljes átfedése folytán gyakorlatilag azonossá vált az Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft fiókszervezetével.
- 17 A fent említettek közül pontosan ezt tette pl. a Münchener Künstlergenossenschaft Bajorországban, a Verein Berliner Künstler Poroszországban, illetve a bécsi Künstlergenossenschaft Ausztriában. A kiállítóhely, ahol ez utóbbi a nagy kiállításokat rendezte, a Künstlerhaus volt Bécsben, amely az újító mozgalmak szempontjából a konzervativizmus szinonimájává vált.
- 18 Lásd Peter Paret: *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge, Massachusetts – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1980. 19.
- 19 Ilyen szerepet játszott például Anton von Werner Berlinben a 19. század végén. Amellett, hogy a Képzőművészeti Intézet (főiskola) igazgatója volt, 1887-től két évtizeden át a Verein Berliner Künstler és a Kunstgenossenschaft helyi szervezetének elnöki tisztét is betöltötte. Lásd Paret: *I. m.* 14.
- 20 Andrea Grösslein: Die Internationalen Kunstausstellungen. *Der Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München, 1869 bis 1888*. München, Stadtarchiv München, 1987. Idézi Kovács Ágnes: Kiállítási boom és műtárgytúltermelés Münchenben a századfordulón. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:14.
- 21 „If the state provides the grounds and buildings that make the exhibition possible at all, then the state has the obligation, first, to see to it that these advantages do not favor a particular group or movement but benefit the entire community of Prussian artists ... and second, that the exhibition really provides what visitors have the right to expect: a survey of the entire Prussian, and, if possible, German – production of the present day.” Robert Bosse kultuszminiszter levele II. Vilmoshoz, 1892. Idézi Paret: *I. m.* 20.
- 22 Peter Paret: *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge, Massachusetts – London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1980. 21.
- 23 Sármány-Parsons Ilona: A bécsi modern képzőművészet támogatói a századfordulón. *Múlt és Jövő*, 1993/3:79.
- 24 Az első, 1869-ben megrendezett müncheni nemzetközi kiállításon például összesen 3411 képet állítottak ki. Lásd Kovács Ágnes: Kiállítási boom és műtárgy-túltermelés Münchenben a századfordulón. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:13.
- 25 „A Künstlerhaus jelenleg egy vásárcsarnok, egy bazár, ahol a kereskedők kirakják az áruikat” – vélekedett Hermann Bahr Bécsben az ottani nagy tárlatok színhelyéül szolgáló kiállítóhelyről. Idézi James Shedel: *Art and Society. The New Art Movement in Vienna, 1897–1914*. Spess Inc., Palo Alto, California, 1981. 5.
- 26 Az igazsághoz tartozik, hogy a közönség sem mutatkozott sokkal megértőbbnek, mint a zsűri; az elhíresült különkiállítás óriási derűtséget, illetve botrányt keltett. Lásd Herbert Frank: *Az avantgarde támogatói*. Budapest, Corvina, 1969. 10.
- 27 Frank: *I. m.* 17–18. Az impresszionizmus története mindazonáltal – véli Hauser Arnold – „1874-nél 20 évvel korábban kezdődik, és 1886-ban, a 8. csoportkiállítással be is fejeződik”. Hauser: *I. m.* II. köt. 330.
- 28 Párizsban viszonylag korán kezdtek formális társaságokká szerveződni az establishment-tel szemben álló művészek. Félix Braquemond például 1863-ban szervezi meg a Société des Aquafortistes-t, az impresszionisták 1874-es kiállításuk előtt hozzák létre a Société Anonyme-t. Lásd: Berecz Ágnes: Festők, mítoszok, Párizs. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:30.
- 29 Zádor Anna–Genthon István (szerk.): *Művészeti Lexikon. II. köt.* Budapest, 1966. 207.

- 30 Ezek némelyikének pusztán az volt a célja, hogy mindenkit, aki a nagy Salon-ból kimaradt, kiállítási lehetőséghez juttasson; ilyen volt például a Függetlenek Szalonja (Salon des Indépendants). E deklaráltan zsűrimentes kiállítási fórum kapcsán azonban bebizonyosodott, hogy a teljes liberalizmus nem feltétlenül vezet pozitív eredményhez: a Függetlenek Szalonját évről évre előzőnlötték a dilettáns képek, melyek között nehezen érvényesültek a figyelemre méltó modern alkotások. Ezért az 1905-től működő újabb ellen-kiállításon, az Őszi Szalonban (Salon d'Automne), melyet független fiatalok számára alapítottak 1905-ben, visszatértek az előzetes zsűrizés rendszeréhez, bár a zsűri tagsága ezúttal már az új irányt nyitottabb művészekből került ki. A nyitottságnak is volt azonban határa: 1908-ban például Georges Braque képeit utasították vissza. Herbert Frank: *I. m.* 129.
- 31 A bécsi Szeecesszió hivatalos neve Osztrák Képzőművészek Egyesülete (Vereinigung Bildender Künstler Österreichs) volt.
- 32 Paret: *I. m.* 32., illetve Maria Makela: *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. Princeton, N. J., Princeton University Press, 1990.
- 33 Paret: *I. m.* 56.
- 34 A bécsi Szeecesszió éves jelentéseinek egyikében fogalmazták meg például programpontszerűen azt a célt, hogy az egyesület tartson kapcsolatot a külföld kiemelkedő művészeivel, valamint hogy az egyesület mutassa be az osztrák közönségnek a külföld legfontosabb művészeti fejleményeit. *Jahresberichte der Secession. I. köt.* 1899. 19. Idézi Shedel: *I. m.* 44.
- 35 A bécsi szeecesszióval kapcsolatban lásd Shedel: *I. m.* 7–9.
- 36 Paret: *I. m.* 85–89.
- 37 1900-ban amiatt, hogy a nemzetiségi konfliktusok ellehetetlenítették az osztrák parlament munkáját, felfüggesztették a parlament működését Ausztriában, és az uralkodó ún. hivatalnokkormányt nevezett ki Ernest von Koerber vezetésével. Ez a kabinet éveken át rendeleti úton kormányozta Ausztriát. Ebben a helyzetben a művészetnek mint nemzetek feletti összetartó erőnek a propagálása, a szeecesszió állami támogatása kézenfekvőnek tűnt. Lásd Carl E. Schorske: *Gustav Klimt: Painting and the Crisis of the Liberal Ego*. In: *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. Vintage Books – A Division of Random House, New York, 1981. 237.
- 38 Ezt a viszonyt jellemzi a Gustav Klimt nevéhez fűződő ún. Klimt-affér. Az ügy lényege az volt, hogy az eredetileg a szeecesszió iránt pozitív magatartást tanúsító minisztérium egy nagy vihart kavart, fontos közmegrendelés kapcsán nem vállalta a konfliktust a közvélemény többségével, és megvonta támogatását a bécsi szeecesszió vezető művésztől. Az eset leírását lásd Schorske: *I. m.* 239–244.
- 39 Példák arra, hogyan kerültek újító szellemű emberek kulcspozíciókba Németországban 1896-ban: Paret: *I. m.* 55.
- 40 Kovács Ágnes: *I. m.* 18.
- 41 Így szakadt ki például a müncheni szeecesszióból az ún. Luitpoldgruppe 1897-ben. Az exkluzívabb Luitpoldgruppe mérsékelt modern célokat képviselt, de művészi minőség tekintetében szigorú igényeket támasztott. A müncheni Szeecesszióval való elégedetlenség egyik oka az volt, hogy az nem bizonyult elég radikálisnak; már 1893-ban „fegyverszünetet” kötött az Általános Német Művészeti Társaság fiókszervezetével, a helyi művészeti életet addig uraló Müncheni Művész-szövetséggel (Münchner Künstlergenossenschaft), és vele együtt állított ki a Glaspalastban. A másik ok, hogy a szeecesszió kiállításai is hamar „eltömegesedtek”. A szeecessziók további osztódásában azonban a művészi elvek is fontos szerepet játszottak. Még az olyan, határozott programmal fellépő egyesületen belül is, mint a bécsi Secession, nagyok voltak az egyéni különbségek; bár az itt tárgyalt mozgalmak, szerveződések közül ez volt a leginkább képes arra, hogy egy jellegzetes közös stílust alakítson ki, 1905-ben ebből is kivált az ún. Klimt-csoport.

- 42 A les Fauves gúnynevet Henri Matisse és társai első, 1905-ös kiállításán használta Louis Vauxcelles műkritikus. Ugyanő írt először – pejoratív értelemben – „kubizmusról”, a D.-H. Kahnweiler galériájában rendezett Georges Braque-kiállítás kapcsán 1908-ban. Lásd Frank: *I. m.* 104.
- 43 „Az impresszionisták sosem támadták a közvéleményt; szerettek volna megmaradni a hagyományos keretek között, és gyakran kétségbeesett erőfeszítéseket tettek, hogy kivívják hivatalos körök elismerését, különösen a Szalonokét, mert ebben látták a sikerhez vezető természetes utat. Az ellentmondás szelleme és az elképesztés révén való feltűnés vágya náluk mindenestre sokkal kisebb szerepet játszik, mint a romantikusok legtöbbjénél és nem egy realistánál. Mindazonáltal soha nem volt még olyan mély a szakadék a hivatalos körök és a fiatal művésznemzedék közt, és a közönség sohasem érezte magát annyira kicsúfolva, mint most.” Hauser: *I. m.* II. köt. 332.
- 44 Ilyen, kiáltvány-számba menő albumot adott ki Franz Marc Vaszilij Kandinszkijjal együtt *Der Blaue Reiter* címmel (1912). Az album bevezetőjét Franz Marc írta.
- 45 További példák az új művészcsoporthoz rövid fennállására, a fragmentálódásra: az akkor Münchenben dolgozó Vaszilij Kandinszkij 1901-ben alapította meg a Phalanx művészcsoporthoz, mely 1904-ig működött. 1909-ben alakult, szintén Kandinszkij részvételével, az Új Művészegyesület (Neue Künstlervereinigung), majd ebből vált ki 1911-ben a Der Blaue Reiter (ez utóbbi csoport 1914-ig maradt együtt). Kandinszkij akkor vált ki a Neue Künstlervereinigung-ből, amikor a zsüri elutasította *V. kompozíció* című, szinte teljesen absztrakt művét; Franz Marc-kal, Gabriele Münterrel, Alfred Kubinnal ezután alapította meg a Der Blaue Reiter. A következő évben Paul Klee is csatlakozott hozzájuk. A csoport első kiállítása 1911 decemberében nyílt meg a müncheni Thannhauser Galériában. Marc és Kandinszkij a kiállításhoz kapcsolódóan jelentette meg 1912-ben a Der Blaue Reiter albumot. A csoportot végül az első világháború zülalta szét. Lásd pl. Kocogh Ákos: *Az expresszionizmus*. Budapest, Gondolat, 1964. 39–40. Drezdában 1906-ban alakult meg a Die Brücke (1913-ban oszlott fel). A Die Brücke egyik tagja, Max Pechstein, miután elhagyta Drezdát, Berlinben 1908-ban megalakította a Neue Sezessiont, 1909-ben pedig a Berliner Sezessiont, amely nem azonos az 1890-es években alakult, hasonló néven működő egyesülettel.
- 46 Kocogh Ákos írja például a Der Blaue Reiter-ről: „A Die Brücke társadalmi tendenciájával szemben a Der Blaue Reiter lényegesen romantikusabb és esztétizálabb álláspontot képviselt. Semmilyen egység nem volt munkatársai között a művészi stílust illetően. Különösen kiállításaiukon nem, ahol mint vendég a svájci Der Moderne Bund tagja, Hans Arp is részt vett, kubistákkal, futuristákkal, fauvistákkal együtt.” Lásd Kocogh: *I. m.* 40.
- 47 A mindössze öt évfolyamot megért Panról Lásd Paret: *I. m.* 54–55. A sikeresebbnek bizonyult *Kunst und Künstler* című lapot a Cassirer fivérek kiadója jelenteti meg 1902-től. A *Kunst und Künstler* mintegy a *Pan* utódja lett, és Németország vezető művészeti lapjává nőtte ki magát. Paret: *I. m.* 72.
- 48 Paret: *I. m.* 68–69.
- 49 Paret: *I. m.* 70–71. A Cassirer unokafivérek könyvkiadóként is működtek, szép kivitelű művészeti könyveket jelentettek meg. Kis idő múlva a galéria és a kiadó különvált. A kiadó 1902-től jelentette meg a *Kunst und Künstler* című folyóiratot.
- 50 Frank: *I. m.* 169–170.
- 51 Frank: *I. m.* 38.
- 52 Frank: *I. m.* 101–102.
- 53 Igaz, Herbert Frank az avantgarde támogatóiról szóló könyvében tagadja, hogy Kahnweilert a szintizista önzetlenség vezette volna. „Kahnweiler sohasem volt pártfogó vagy mecénás. Életét és munkaerjét olyan művészek szolgálatába állította, akiket érdemes volt »megvédeni«” – írja. Frank: *I. m.* 144.

- 54 A művész-zseni koncepciójához lásd Emma Barker–Nick Webb–Kim Woods (szerk.): *The Changing Status of the Artist*. New Haven–London, Yale University Press.; Milton Keynes: Open University. 1999. 9–10.
- 55 Uo. 9–11.
- 56 Murger írásai először önálló novellákként jelentek meg a *Corsaire-Satan* című lapban. Egybegyűjtve, kötetként csak 1851-ben láttak napvilágot, két évvel az azonos című színdarab bemutatása után.
- 57 Lásd Jerrold Seigel–Bohemian Paris: *Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930*. Baltimore–London, Johns Hopkins University Press, 1999. 5.
- 58 Mary Gluck *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-century Paris* című könyvében (Cambridge, Mass., Harvard University Press, 2005) a bohém-hagyománynak ezt a vonulatát „sentimental bohemia” névvel illeti. 15–21.
- 59 „Pour le lecteur inquiet, pour le bourgeois timoré, pour tous ceux qui ne trouvent jamais trop de points sur les i d’une définition, nous répéterons en forme d’axiome: »La Bohème, c’est le stage de la vie artistique; c’est la préface de l’Académie, de l’Hôtel-Dieu ou de la Morgue.«” Lásd Henri Murger: *Scènes de la vie de bohème*. Nouvelle édition. Paris, Calmann Lévy, 1895. 6.
- 60 Gluck: *I. m.* 18–19.
- 61 Néhány példa arra, hogy kiknél, milyen kontextusban bukkan fel a „művészproletariátus” kifejezés: „Nur Umwandlung der Akademien in Fachschulen kann der Verwilderung Einhalt tun. Man kann nur das Handwerk nicht aber die Kunst lehren. Durch Auflösung der Akademien würde der Staat nicht nur Millionen jährlich sparen, sondern er würde auch das Kunstproletariat vermindern. Grade das Kunstproletariat macht die „großen Ausstellungen.” Max Liebermann Alfred Lichtwarkhoz írott leveléből. Berlin, 16.12.06. Idézi Birgit Pflugmacher: *Max Liebermann. Sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark*. Dissertation. Universität Hamburg, Hamburg, 2001. 264.; „Von diesem Kunstproletariat gab es und gibt es aber in München und Berlin eine schwere Menge...” Lovis Corinth: Thomas Theodor Heine und Münchens Künstlerleben am Ende des vorigen Jahrhunderts. In: Lovis Corinth: *Legenden aus der Künstlerleben*. Berlin, Bruno Cassirer, 1918. 92. A művészproletariátus fogalmat használja továbbá Melling a berlini szecesszióval kapcsolatban; idézi Jensen, Robert: *Marketing Modernism in Fin-de-siècle Europe*. Princeton, N. J., Princeton University Press, c1994. 176.
- 62 Az említettek közül Stuck korai éveiről lásd Franz Hermann Meissner: *Franz Stuck*. Berlin–Leipzig, Schuster–Loeffler, 1899. Munkácsyról elfogult, szépítő, ám számos személyes információt első kézből közlő életrajz Malonyay Dezső: *Munkácsy Mihály élete és munkái*. Budapest, Singer és Wolfner, 1898.; Makartról lásd pl. Gerbert Frodl: *Hans Makart*. Monographie und Werkverzeichnis. Entwürfe und Phantasien. Ausstellungskatalog. Salzburg, Residenz Verlag, 1975. Lenbachról lásd Hermann Behr: *Der Malerfürst. Franz Lenbach und seine Zeit*. München, Isar Verlag, 1960.; Brigitte Gedon: *Franz Lenbach. Die Suche nach dem Spiegel*. Biographie. München, Nymphenburger, 1999.
- 63 Tobias G. Natter: *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene*. Köln, DuMont, 2003. 15.
- 64 Például a *Der Sturm* című, a közép-európai avantgarde történetében nemzetközi értelemben is kulcsszerepet játszó berlini folyóiratban publikáló művészekkel kapcsolatban lásd Georg Brühl: *Herwarth Walden und der Sturm*. Leipzig, Edition Leipzig, 1983. A „Verzeichnis der Werke Bildender Künstler in den Ausstellungen und in der Zeitschrift” című részben (215–282. old.) az egyes művészek neve alatt, a *Der Sturm*-ban reprodukált műveik mellett tételesen szerepelnek a folyóiratban megjelent írásaik. Az 1919-ig rendszeresen vagy legalább több ízben publikáló képzőművészek közé tartozott (a teljesség igénye nélkül): Hans Arp, Vaszilij Kandinszkij, Franz Marc, Otto Nebel, Lothar Schreyer, Kurt Schwitters és

- William Wauer. Ezen művészek egy része (az utóbbi négy) tulajdonképpen legalább annyira volt író, esetleg dramaturg, színházi ember, mint amennyire képzőművész.
- 65 Franz Marc Vaszilij Kandinszkijjal közösen adta ki a *Der Blaue Reiter* című albumot (München, 1912), melynek programadó bevezetőjét ő írta. Vaszilij Kandinszkij ugyanazon évben publikálta az *Über das geistige in der Kunst* (A szellemiről a művészetben) című elméleti művét ugyancsak Münchenben.
- 66 Vaszilij Kandinszkij példájánál maradva: Kandinszkij eredetileg jogtudományt és közgazdaságtant tanult, közben festett is. Tanulmányában olyan sikeres volt, hogy 1892-ben oktató lett a moszkvai egyetem jogi fakultásán. Miután egyetemi oktató lett, megnősült, majd ezt követően, 1896-ban költözött Münchenbe. Tanult először Anton Ažbe magániskolájában, majd az ottani Képzőművészeti Akadémián. Egyik tanára Franz von Stuck volt.
- 67 Kultuszminiszterek a dualizmus korában: Eötvös József (1867–1871); Pauler Tivadar (1871–1872); Trefort Ágoston (1872–1888); Csáky Albin (1888–1894); Eötvös Loránd (1894–1895); Wlassics Gyula (1895–1903); Berzeviczy Albert (1903–1905. jún.); Lukács György (1905–1906); Apponyi Albert (1906–1910); Zichy János (1910–1913); Jankovich Béla (1913–1917); Apponyi Albert (1917. jún. – 1918. máj.); Zichy János (1918).
- 68 Tömör életrajzaikat, valamint az életrajzok forrásait lásd Mann Miklós: *Kultúrpolitikusok a dualizmus korában*. Budapest, Országos Pedagógiai Könyvtár, 1993. Eötvös József első európai útjairól, tapasztalatairól lásd Mann: *I. m.* 14.; Trefort Ágostonról: *Uo.* 37.; Berzeviczy Albert európai tapasztalatszerzéséről: *Uo.* 112.
- 69 Mann: *I. m.* 37.
- 70 Lásd Gopcsa László: *Emlékezések*. Budapest, 1925. 23–24. Idézi Mann: *I. m.* 64. Gopcsa maga is a kultuszminisztérium tisztviselője volt ebben az időben.
- 71 Mann: *I. m.* 83–84. Az általa használt források: Wlassics életére, működésére lásd Molnár Victor: *Wlassics Gyula. Élet- és jellemrajzi vázlat*. Budapest, 1907.; Baranyi Beatrix: *Wlassics Gyula és a magyar közoktatáspolitikai*. (Kézirat, egyetemi disszertáció.); *Wlassics Gyula önéletrája*. (Kézirat – Wlassics Gyula unokája, Paulinyi Ernőné tulajdonában.)
- 72 Trefort Ágoston minisztersége (1872–1884) idején 1883-ig Hegedűs C. Lajos miniszteri tanácsos vezette a művészeti és iparművészeti ügyeket, halála után pedig ugyanabban a rangban Szalay Imre (Trefort veje), aki ezt a feladatott Csáky Albin minisztersége alatt is ellátta, később pedig a Magyar Nemzeti Múzeum igazgatója lett. Mindketten széles látókörű, avatott szakemberek. Lásd Mann: *I. m.* 39. A dualizmus korának későbbi kormányai alatt egyes időszakokban rendkívül ambiciózus, európai látókörű hivatalnokok álltak a képzőművészeti ügyek élén. Wlassics Gyula hivatalba lépésétől, 1895-től a kultuszminisztériumban a III. ügyosztály felelt a múzeumok, közgyűjtemények és a művészetek ügyeiért, élére Koronghi Lippich Elek miniszteri tanácsos került. Koronghi Lippich művészeti íróként is tevékeny volt. Az ő működésére, műveltségére nézve lásd Jurecskó László: *A magyaros szecesszió kialakulása és szerveződése K. Lippich Elek, a hivatalos művészetpolitika irányítója vezetésével*. (Szakdolgozat.) ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1986.
- 73 Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest, Balassi, 1998. 38., 53–55.
- 74 Passuth: *I. m.* 43–44. Forrása: Fülep Lajos: Salon d'Automne. In: *Szerda*, Budapest, 1906. október 31. Újraközölve: Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, Tanulmányok. I.* Budapest, Magvető, 1974. 418–419.
- 75 Passuth: *I. m.* 58.
- 76 „A budapesti bemutató igen nagy érdeklődést, valamint pozitív, valamint negatív visszhangot egyaránt kivált, elsősorban írók és művészek részéről, Balázs Béla, Berény Róbert, Kernstok Károly, később pedig Kassák Lajos publikálnak kommentárokat.” Passuth: *I. m.* 246.

II. rész

Bohém, polgár, értelmiségi? A magyar képzőművészek társadalmi helyzete a 19–20. század fordulóján

II. 1. fejezet A művészpálya vonzásában

Az itt következő négy fejezetnek az a célja, hogy rétegtanulmány-szerűen bemutassa az 1867 és 1918 közti korszak magyar képzőművészeit. Vizsgálódásaim során két kérdéskört járok körül. Egyrészt arra keresek választ, hogy milyen társadalmi rétegekből, milyen környezetből származtak a dualizmus-kor második felének magyar képzőművészei, illetve kik választották szívesen ezt a pályát. Ezzel természetesen szorosan összefügg az a kérdés, hogy milyen kilátásokkal kecsegtetett a festő- és szobrászpálya a 19–20. század fordulóján. A másik kérdésfeltevés arra vonatkozik, hogy anyagi helyzet, presztízs, életforma, kulturális szokások, műveltség tekintetében milyen helyet foglaltak el a képzőművészek az Osztrák–Magyar Monarchia korának magyar társadalmában.

E rétegtanulmány nemcsak a társadalomtörténet, hanem a művészettörténet számára is szolgálhat új tanulságokkal. Mint arról már esett szó, a művészmonográfiák általában az életművekre koncentrálnak, a művészek társadalmi háttéréről, illetve helyzetéről érintőlegesen esik csak szó, ha esik egyáltalán. Mindmáig többé-kevésbé blaszfémiának számít anyagi kérdésekről írni, például arról, hogy a művészek miből éltek, mekkora jövedelmük volt, mennyit kerestek egy-egy konkrét megbízáson vagy egyes műveik eladásán. Rejtetten bár, de ma is hat a 19–20. század fordulóján oly népszerű bohém-mítosz, mely a művészeket öntörvényű, a társadalmi normákra fittyet hányó, társadalmilag nehezen besorolható lények-

nek fogja fel. E mítoszban a korabeli társadalom és a korabeli művészek egyaránt szerettek hinni, s hatása – a zseni-kultusz hatásával együtt – máig érezhető.

Érvelésem kifejezett célja, hogy kritika tárgyává tegyem azt a romantikus bohém-mítoszt, amely a művészt mint társadalmon kívüli, csak a saját normáinak engedelmeskedő lényt állítja be. Jelen tanulmány a képzőművészeket nagyon is a korabeli társadalom részeként fogja fel, s bár bizonyos sajátos vonásaikat nem tagadja, igyekszik őket a társadalomtörténet bizonyos koordinátái – pl. középosztály, értelmiség – mentén elhelyezni. Fontos ugyanakkor, hogy a művészek által *választott, eljátszott* társadalmi szerep – nemcsak a bohém, hanem a művészfejedelem vagy később a társadalom-megváltó radikális művész típusfigurája is – beépült a róluk alkotott képbe, akkor is, ha a népszerű művész-mítoszok és a tényleges társadalmi helyzet nem feltétlenül fedte át egymást.

A következő fejezetek központi témája a siker, a pályafutás során elért szakmai és társadalmi presztízs, valamint ezek anyagi vonzatai. A siker fogalma azonban ellentmondásos; azonnal felvetődik az a probléma, hogy a siker és a művészi érték nem mindig esnek egybe, s a korszakban sikeres művészek életműve gyakran nem állta ki az idő próbáját – vagy fogalmazzunk inkább úgy, hogy ilyen vagy olyan okból áthullott a művészettörténeti kanonizáció nagy rostáján. Azután nem mindig esnek egybe a társadalmi presztízs, a szakmai presztízs és az anyagi értelemben vett siker sem. Ezt az ellentmondást már a századfordulón is pontosan érzékelték. Álláspontom mindezzel kapcsolatban a következő: 1) esztétikai ítéletek (beleértve saját ízlésbeli szempontjaimat) semmilyen szerepet nem játszanak a művészek és életpályájuk tárgyalásakor; 2) a tanulmány csak a művészek életében elért sikerrel foglalkozik, posztumusz dicsőiséggel nem, fő kérdésem ugyanis az, hogy a dualizmus-kori Magyarországon potenciálisan és ténylegesen milyen társadalmi helyzetet lehetett elérni a képzőművészet gyakorlása révén. A kiugróan sikeres művészek, ha kevesen voltak is, és nem is tekinthetők reprezentatívnak, sokaknak jelentettek bátorítást, mert azt a maximális presztízst testesítették meg, ameddig egy művész akkor eljuthatott.

A kutatás módszerei és forrásai. Módszertani problémák és forráskritika

A képzőművészek társadalmi rétegjellemzőinek megragadására – a felhasznált forrásoktól függően – kétféle lehetőség kínálkozott.

A felvetett kérdések egy részét lehetetlen volt kvantitatív módon megközelíteni, mivel nincsen olyan forrás, amelyben az életmódra, anyagi helyzetre, kulturális szokásokra vonatkozó adatok tömegesen és egységesen előfordulnának. Az ezekre vonatkozó vizsgálódások során tehát nagymértékben támaszkodtam kiadott és kiadatlan visszaemlékezésekre, művészek levelezésére, művészéletrajzokra, a kora-

beli sajtóra, valamint olyan egyéni forrásokra, mint pl. szerződések, leltárkönyvek, gyászjelentések stb. A statisztikailag megfoghatatlan jelenségek esetében arra törekedtem, hogy minél több egyéni példával igazoljam állításaimat, de a legtöbb esetben tisztában kell lennünk azzal, hogy ezeknek az állításoknak a statisztikai alátámasztása lehetetlen. Maradnak tehát a típuspéldák, illetve az egybegyűjtött egyéni esetek. A felhasznált önéletrajzokat és leveleket természetesen kritikával kell kezelni. E dokumentumok felbecsülhetetlenül fontosak a feltett kérdések megválaszolása szempontjából, egyben azonban szubjektívek és sokszor elfogultak is. Mivel egy részüket a művészek idősebb korukban írták, az emlékezés pontossága néha vitatható, s az emlékek anekdotikus kiszínezésének is nagy a valószínűsége.

A fentiekkel ellentétben bizonyos források – ezekről az alábbiakban még szó lesz – nagy számban tartalmaztak olyan, a származással és a különféle más társadalmi paraméterekkel kapcsolatos adatokat, amelyeket érdemes volt statisztikailag feldolgozni.

A kvantitatív elemzések alapjául egy általam összeállított adatbázis szolgált, mely 426, 1918 előtt élt és működött képzőművész adatait tartalmazza (szerkezetét, kategóriáit lásd a Függelékben). Az adatbázisba bekerült művészek többségükben a századforduló művészegyesületeinek regisztrált tagjai voltak. Négy művészegyesület tagjainak jegyzékéből¹ állt össze azon képzőművészek névsora, akiknek további adatait azután különböző forrásokból a későbbiekben összegyűjtöttem.² A 426 fős mintában 41 nő szerepel (közel 10%).

Némi magyarázatot igényel, miért választottam a mintavétel illetén módját. Az egyik ok az, hogy a képzőművészeket mint szakmai csoportot nem könnyű körülírni. Számukat legfeljebb becsülni lehet, hiszen az országos népszámlálások foglalkozási statisztikáiban nem jelennek meg külön kategóriaként. Az 1881-es népszámláláskor például a 125 306 főt számláló „Értelmiségi kereset” szekción belül országosan 2051 író és művészt tüntetett fel a statisztika, de ezen belül a képzőművészek számát nem adta meg (igaz, ennek alapján nagyságrendileg azért érzékelhető, hogy számuk mekkora lehetett).³ 1890-ben és 1900-ban a festő- és szobrászművészek a „Polgári és egyházi közszolgálat és szabadfoglalkozások” rovatban számláltattak össze, de számukat e nagy gyűjtő-kategórián belül, a többi értelmiségi szakmához hasonlóan, szintén nem részletezték. (Valószínűleg azért, mert az össznépszerűséghez képest a közszolgálat és a szabadfoglalkozások aktív keresőinek száma összességében igen kicsiny volt: 1890-ben az összlakosság kevesebb mint 1%-a, 1900-ban pedig 1,5%-a.)⁴

Nincs továbbá olyan forrás, amelyben a századfordulón élt magyar képzőművészek mindegyike szerepelne. Léteztek olyan szakmák, mint amilyen pl. az ügyvédeké, melyeknek tagjai kötelező jelleggel kamarákba tömörültek, így ezek névjegyzékében minden gyakorló ügyvédnek szerepelnie kellett. A képzőművészeknek nem volt olyan szervezete, amelynek minden festő és szobrász tagja lett volna. A helyzetet tovább bonyolítja, hogy a művészpályán működők köre nem

mindig határozható meg egyértelműen. Mondhatjuk úgy is, hogy a halmazt nem éles vonal határolja, hanem olyan homályos zóna, amelyben azok helyezkednek el, akik félig vagy egészen műkedvelőként, átmeneti jelleggel, nagy kihagyásokkal foglalkoztak a képzőművészettel. Szintén nehéz megvonni a határt „művészek” és „iparosok” között. Az 1900 körüli statisztikusok ezt a kérdést – némileg önkényesen – úgy oldották meg, hogy csak az ún. akadémiai (azaz művészeti főiskolát járt) művészeket sorolták a festő- és szobrászművész kategóriába, a többieket iparosként kezelték.⁵ (E problémára még visszatérünk.) A képzőművész-hivatás gyakorlásához azonban a századfordulón nem volt szükség kötelező diplomára; bárki a nyilvánosság elé léphetett műveivel, aki a technikai tudást és szemléletet valahol elsajátította, és egyre többen voltak olyanok, akik nem vagy csak rövid ideig tanultak valamilyen hivatalos művészeti felsőoktatási intézményben. A gyakorló képzőművész mint kategória meghatározása tehát leginkább gyakorlati alapon lehetséges: gyakorló képzőművész az, aki rendszeresen részt vesz kiállításokon, és/vagy művei eladásából, megrendelésre végzett művészi munkából él. (Rögtön hozzátehetjük: még ez a definíció sem áll mindenkire, akiket ma a korszak nagy művészeiként tartunk számon.)

E művészek tartották leginkább szükségesnek, hogy érdekeik védelme, illetve kiállítási lehetőségeik biztosítása érdekében egyesületekbe tömörüljenek; az egyesületi tagság a szakmához tartozás demonstrálására is szolgált. A művészegyesületek, amelyeket a mintavételhez kiválasztottam, természetesen nem fedik le tökéletesen azok körét, akik kb. 1890 és 1918 között festőként és szobrászként tevékenykedtek Magyarországon. Ezt a kört, a fent jelzett dilemmákat is figyelembe véve, 1000-1500 főre becsülhetjük. Az azonban elmondható, hogy az a több mint négyszáz ember, aki a művészegyesületek tagnévsorai alapján előállított listán szerepel, az akkor működő képzőművészek legaktívabb csoportját képviselte. Sokan egyszerre több egyesületnek is tagjai voltak, tehát a 426 fős lista bizonyos halmazok metszeteként is felfogható.

A listára felvett művészek mindegyikénél szempont volt, hogy az illető legkésőbb 1890-ben vagy az előtt kellett, hogy születessen. Az 1890-es határvonalat az élettörténetek alapján levont tanulságok indokolták. Az ennél később születettek pályája 1914 előtt legjobb esetben is épphogy elkezdődött, de nagy többségük 1920-tól kezdve szerepelt a nyilvánosság előtt mint kiállító művész. Mivel az 1890 után született generáció 1914-ben húszas évei elején járt, szinte mindegyikük pályájának alakulásába beleszólt az első világháború, évekkel késleltetve azt; sokan rögtön művészeti tanulmányaik befejezése után, vagy azokat megszakítva vonultak be katonának. A háború egyébként az 1880 és 1890 között születetteket is ugyanúgy érintette, hiszen ezek többsége szintén részt vett a világháborúban tisztként, frontkatonaként, vagy szerencsésebb esetben a sajtófőhadiszállás alá tartozó ún. hadifestőként. Ők azonban, noha a háború éveket elvett az életükből, általában már 1914 előtt jelentősebb művészi tevékenységet fejtenek ki.⁶

Az eddig ismertetett módszerekkel összeállított művésznévsor tehát – ha nem is fedi le az 1890 és 1914 között aktív képzőművészek teljes körét – aránylag jól reprezentálja a szakmát. A lista elkészülte után kezdődött a művészek származására, iskolázottságára, pályafutására, valamint társadalmi paramétereire vonatkozó adatok gyűjtése. Ezek több forrásból származtak, melyeket azért nem árt ismertetni, mert jellegük nagyban befolyásolta a bennük szereplő adatok természetét.

Az első forrás az 1964 és 1968 között megjelent Művészeti Lexikon⁷ volt, melynek nyilvánvaló előnyei mellett hátránya, hogy a primér információkon túl (pl. születés és halálozás helye, éve) az egyes művészekre vonatkozó szócikkek nem mindig egységesen jelenítenek meg adatokat. Az adatközlés részletessége egyenesen arányos a művész művészettörténeti jelentőségével – egész pontosan az 1960-as években érvényes kánon szerinti besorolásával. Hasznos volt továbbá a Szentiványi Gyula és Szendrei János által szerkesztett, 1915-ben megjelent képzőművészeti lexikon.⁸ Ennek azonban sajnos csak a legelső kötete (A–B) jelent meg, a kutatás nagy veszteségére.

Megtalálhatók voltak viszont a Magyar Nemzeti Galéria adattárában azok a kézzel kitöltött kérdőívek, amelyeket a Szentiványi–Szendrei-féle lexikon két szerkesztője küldött szét 1908-ban több száz magyar képzőművésznek. Az adatbázisba bekerült művészekről, amennyiben megvolt visszaküldött kérdőívük, számos lényeges adatot lehetett ily módon összegyűjteni. A saját bevalláson alapuló adatközlésnek előnyei és hátrányai egyaránt lehettek: a művész egyrészt biztos, hogy pontosan adta meg személyes adatait, iskolai végzettségét stb., és olyan dolgokat is említhetett, melyeket rajta kívül más forrásból nem lehetett volna tudni. Ugyanakkor nemegyszer kiderül, hogy a művészek, mivel emlékezetből idéznek, pontatlanul emlékeznek pl. kiállítások, kitüntetések éveire, vagy címekre.

Az iméntihez több szempontból hasonló, de társadalomtörténetileg sokkal izgalmasabb forrás volt a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megrendelésére 1939-ben készült ún. művészkataszter.⁹ Ez szintén kérdőíves módszerrel, részben szociális indíttatásból térképezte fel az akkor élő képzőművészek adatait, anyagi és munkakörülményeit, tekintettel a harmincas évekbeli viszonyokra, amikor is a művészek nagy része komoly megélhetési gondokkal küzdött. Szerepeltek benne olyan kérdések, hogy van-e a megkérdezett művésznak állandó javadalmazással járó állása, van-e műterme stb. Társadalomtörténetileg igen lényeges, hogy a kérdőív – felnőtt, nemegyszer idősebb művészek esetében kissé meglepő módon – rákérdezett a megkérdezettek édesapjának nevére, fogalkozására is. Ezenkívül számos kérdést tartalmazott a művészek vallásával, családi állapotával, iskolai végzettségével, művészeti tanulmányaival, pályafutásának jelentős mozzanataival (pl. díjak, ösztöndíjak, kitüntetések, bel- és külföldi kiállítások, tanulmányutak) kapcsolatban, s tudakolta azt is, hogy mely közület vásárolt egy adott művésztől, illetve mikor, milyen nagyobb közmegrendelése volt stb. Azután szerepeltek benne olyan kérdések is, amelyek közvetve vagy közvetlenül utaltak a művészek

műveltségi viszonyaira: ilyen volt pl. az idegennyelv-tudásra vonatkozó kérdés, illetve az, amely a művészek szakirodalmi működésére vonatkozott. Az „Egyéb életrajzi adatok” c. részben a művészek nemegyszer olyan, az elemző történész számára igen értékes, személyes jellegű adatokat közöltek, amelyek a kérdőívben egyébként nem fordultak volna elő. Végül egy kérdéssorozat vonatkozott a művészek első világháborúban való részvételére is, a szolgálat módját, időtartamát, az elért katonai rangfokozatot, valamint a kitüntetések tudakolva.

A művészkataszter mint forrás több problémát is felvet. Egyrészt az 1918 előtt élt és működött képzőművészek egy része már nem szerepel benne, azok tudniillik, akik 1939-ben már nem voltak életben. A kataszter adatainak egy része, mivel 1939 körüli állapotokat tükröz vagy 1918 utáni fejleményekre vonatkozik, nem használható az 1918 előtti állapot értékelésére. Ugyanakkor, kellő kritikával és szelekcióval, nagyon sok olyan adat is kinyerhető a kérdőívekből, amely a művészek dualizmus-kor alatti működésére vonatkozik. (Akárcsak a korábban említett lexikonkérdőívnél, itt is számolni kell a személyes emlékezet pontatlanságával.)

A kataszter kapcsán azonban egy más jellegű probléma is felmerül, melynek végiggondolásakor kulcsfontosságú az adatgyűjtés éve. Az 1939-es évszám baljós képzeteket ébreszt a rögtön a kérdőívek első oldalán szereplő személyes adatokkal kapcsolatban. Az első rovatokban meg kellett adni a nevet (ha művésznevet használt valaki, akkor külön a polgári nevet), a vallást, a családi állapotot, az apa nevét és foglalkozását és az iskolai végzettséget. Ezen adatok összességéből nemcsak az 1939-ben izraelita vallásúak identitása derülhetett ki, hanem az apa (eltérő) nevéből és foglalkozásából a névmagyarosítás ténye, illetve a valószínűsíthető kikeresztelkedés is. Például egy római katolikus vagy evangélikus vallású, magyaros csengésű nevet viselő művésznél egy Schlosser Salamon nevű, kereskedő foglalkozású apa adatai árulkodóak lehettek. Az ilyen jellegű adatokra persze, ha valaki nagyon utána akart járni, máshol is nyomára lehetett bukkanni, pl. a Képzőművészeti Főiskola anyakönyveiben; azonban egy minisztériumi összeírás, amely mintegy összesítve az állam rendelkezésére bocsátotta az ilyen típusú személyes információkat, sokakat érinthetett kellemetlenül. Nyilván nem véletlen, hogy nagyon sokan nem adták meg apjuk foglalkozását – egy részük persze vélhetőleg azért, mert úgy gondolták, hogy a rég halott szülőnek édeskevése köze van az ő 1939-es körülményeikhez. Az önkéntes adatközlést más módon is befolyásolhatta az akkori Magyarország politikai légköre; feltételezhető, hogy a kérdőívet kitöltő művészek – ha adatokat meg nem is másítottak – egyes személyes információkat jobbnak láttak elhallgatni. (A kérdőív végén nyilatkozni kellett, hogy a közölt adatok valódiságát a művész adott esetben kész dokumentumokkal igazolni.)

A fentiekben ismertetett alapforrásokat kiegészítően számos más helyről is származtak olyan adatok, amelyek az adatbázisba beilleszthetőek voltak, így például nyomtatásban megjelent, illetve publikálatlan, kéziratos életrajzokból és visszaemlékezésekből.

Ha az eddig elmondottak alapján minősíteni akarjuk az adatgyűjtés eredményét, le kell szögeznünk, hogy a forrásanyag sokféleségéből következően az adatbázis hézagos. Szemben az olyan egységes megjelenésű forrásokkal, mint pl. egy népszámlálási adatfelvételi ív, amelyben minden rovatot ki kellett tölteni, az általam használt anyagok esetében gyakran hiányoznak bizonyos információk. Az adatbázis kitöltése olyan művészek esetében a legteljesebb, akikről a legtöbbféle forrás maradt fenn: lexikonkérdőív, kataszteri kérdőív, önéletrajz stb. Nagy számban vannak ezzel szemben olyan művészek, akikről csak bizonyos információk álltak rendelkezésre, s akikről ezért teljes képet alkotni nem lehet.

A rovatok értékelése, illetve a rovatok adatainak a cikk szövegébe ágyazott értelmezése ezért általában azzal kezdődik, hogy jelzem, hány emberről állt rendelkezésre adat, s ebből a nem teljes számból vonok le a továbbiakban következtetéseket. Azaz, ha a század eleji művész-társadalom egészét nézzük, az adatbázis egyes rovataiból lesűrhető információknak még kisebb az érvényességi köre, mint amit a reprezentatívnak tekinthető 426 fős mintától el lehetne várni. Ezt a hiányosságot azonban lehetetlen kiküszöbölni. Ugyanakkor sok esetben nyilvánvaló, hogy a korlátozott számú információ is világosan mutat bizonyos tendenciákat.

A képzőművész-pálya társadalmi megítélése a századvégen

A képzőművész-pálya korabeli megítélésére többféle, közvetett, illetve közvetlen adalék utal. Jellemző lehet például az, hogy a képzőművészeket mely nagyobb foglalkozáscsoportokba sorolják be. Az ezen a téren bekövetkezett átalakulást jól tükrözi például az 1881-től kezdve megjelenő Budapesti Lak- és Címjegyzék, melyben a főváros lakosai nemcsak név szerinti sorrendben, hanem foglalkozásuk szerinti csoportosításban is szerepeltek. 1897-ig a művészek a „Gyárosok, iparosok, kereskedők” elnevezésű szekcióban foglaltak helyet „festészek”, illetve „képfaragók és szobrászok” néven. Előbbiek (pl. 1896/97-ben) abécésorrend alapján a festékgyárosokkal, kelmefestőkkel és fésűsökkel egy lapon, utóbbiak a kenőolajgyárosok, kenderkikészítők, képkereskedők és kerékpárjavítók közé beékelve.¹⁰ Igaz, ebben az időben a többi értelmiségi szakmát is ebben a szekcióban tüntették fel.

Feltűnő differenciálódás következett be viszont 1898-ban, amikor is a IX., „Gyárosok, iparosok, kereskedők” című résztől különválasztották és külön szekcióban (VII.) szerepeltették az értelmiségi hivatásokat. Ezek a következőképpen voltak felsorolva: A) ügyvédek; B) orvosok; C) mérnökök; D) építészek; E) festőművészek; F) szobrászok; G) hírlapírók; H) állatorvosok; I) szülész-nők. A későbbi években többször változott ugyan az egyes kategóriák elnevezése, ill. újabb, diffe-

renciaáltabb kategóriákat teremtettek a szekción belül (1909-ben már 21 kategória szerepelt), az értelmiségi szekció különállása az 1898 utáni cím- és lakjegyzékeknek állandó vonása maradt. A képzőművészek szempontjából figyelmet érdemel a szóhasználat változása is: a „festészek”, illetve „képfaragók és szobrászok” elnevezésekhez képest más hangzása van a „festőművészek” és „szobrászok” szavaknak. Később (1909-től) a szobrászok „szobrázművész”-ként szerepeltek az értelmiségi szekción belül, ami további státusemelkedésre utal. A szóhasználat változása egyébként valódi szakmai választóvonalakat is jelez: a kőfaragók a szobrászoktól különválva megmaradtak az iparos kategóriában a „gyárosok, iparosok, kereskedők” kategória részeként.

Figyelemre méltó továbbá az a tény is, hogy az 1898 utáni bontásban csak a képzőművészek kerülnek be az értelmiségi szekcióba, a zenészek, színészek nem, s külön szabadfoglalkozású író kategória sincsen (nyilván azért, mert az utóbbiak nagy többsége egyben hírlapíróként is működött). Véleményünk szerint ez jelzi azt, hogy a képzőművészeket a századfordulón inkább tekintették értelmiséginek, mint a zenészeket vagy a színészeket, akiknek a státusa ekkor még bizonytalanabb volt.

A korabeli országos népszámlálási statisztikák ugyancsak az „iparos-”, illetve „művész”-kategória szétválásáról tanúskodnak. 1880-hoz képest 1890-ben és 1900-ban a festők és a szobrászok két nagy csoport részeként jelenhettek meg. Az ún. festőművészek és szobrázművészek az „Irodalom és művészet” kategóriába soroltattak, míg más festők (arckép-, díszlet-, egyházikép- és műfestők), valamint az ún. képfaragók a „Sokszorosító és műipar” kategóriába. Tanulságos, hogyan határozza meg az 1900-as kötet a festő- és szobrázművészek körét: ide sorolja az ún. akadémiai művészeket, a M. Kir. Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző festő- és szobrász mesteriskoláinak növendékeit, valamint sz. Országos Képtár konzervátorát, metszettisztítóját és restaurátorát.

Nyilvánvaló, hogy a fenti besorolás, noha kétségtelenül utalt a festők és szobrászok művészként definiált rétegének státusemelkedésére, több szempontból problematikus volt. Legfőképpen azért, mert – mint azt egy későbbi részben látni fogjuk – megélhetési okokból az akadémiai művészek jelentős része is foglalkozott arckép- és egyháziképfestéssel, illetve más alkalmazott munkákkal.

A képzőművészek származása és családi háttere

A képzőművész-pálya presztízsének szempontjából jelzésértékű lehet a festőnek és szobrásznak készülő fiatalok társadalmi, családi háttere.

Az adatbázisban szereplő képzőművészek édesapjának foglalkozására 72 esetben volt adat (ez a 426 eset 16,9%-a).

Képzőművészek édesapjának foglalkozása kategóriánként csoportosítva

Földműves	2
Iparos	12
Önálló vállalkozó, tulajdonos	3
Kereskedő	3
Közüntézmény vezető tiszttviselője	5
Magáncég, intézmény vezető tiszttviselője	2
Tisztviselő	5
Tanár, tudós	5
Író, újságíró	2
Festőművész, szobrász	14
Ügyvéd, bíró	3
Orvos	2
Mérnök	1
Gyógyszerész	2
Okleveles gazdasz	1
Katonatiszt	3
Lelkész, pap, rabbi	2
Földbirtokos	5
Összesen	72

Nagyobb kategóriákba összevonva az ismert foglalkozású apákat, a következő arányok állapíthatók meg:

	Fő	Százalék
Földműves	2	3
Iparos	12	17
Önálló vállalkozó, tulajdonos, kereskedő	6	8
Tisztviselő, értelmiségi, művész	44	61
Földbirtokos	5	6
Összesen	72	100

Noha az ismert foglalkozású apák alkotta minta nagysága és az adatok esetlegessége némileg korlátozza a levonható következtetések érvényét, az arányok mégis szembeszökőek. Az apák mindössze egyötöde iparos vagy földműves, négyötöde a középosztály valamely rétegének vagy a felsőbb társadalmi rétegeknek a tagja. Különösen magas az értelmiségi apák aránya, mely kategóriának csak mintegy harmadát képviselik azok az apák, akik maguk is képzőművészek.

A származás tekintetében fontos felhívni a figyelmet arra, hogy ha csak a képzőművésznőket tekintenénk, akkor a középosztálybeli, ill. felsőbb rétegekhez tartozó apák aránya még magasabb volna.¹¹ A nők esetében az olyan objektív információkon túl, mint az apa foglalkozása, a gyerekkorra vonatkozó személyes visszaemlékezések is arra utalnak, hogy az emlékező művésznők többsége jómódban nőtt fel, és „úrilányhoz méltó”, igényes neveltetésben részesült.¹²

Iskolai végzettség a művészeti tanulmányok előtt

Közvetve a művészek iskolai végzettsége is utalhatott szüleik társadalmi helyzetére. A művészek iskolai tanulmányaival kapcsolatban már az elszórt adatok, utalások is arról tanúskodnak, hogy a 19. század végére viszonylag magas volt közöttük a középiskolát végzetek aránya. A nagybányai művésztelepen megalakult szabadiskola első tanítványainak csoportjára így emlékszik vissza Réti István: „Szerencsére a nagykalapos, nagyhajú, havelokkos, de módfelett tisztátalan »piktor«-típus nem érezte jól magát itten, mihelyt kezdett kialakulni a szabadiskola igazi arculata, jelleme, amelyet egészen fiatal, minden festői ismeretet kezdetben még nélkülöző, de *intelligens, többnyire érettségizett* [kiemelés tőlem – Sz. E.] fiúk formáltak ki az első két-három évben.”¹³ Több művészről tudjuk, hogy először elkezdett valamilyen egyetemi stúdiumot, s azt a képzőművész-pálya kedvéért hagyta ott. Voltak olyanok is, akik más irányú felsőfokú tanulmányok befejezése (s esetleg azon a pályán eltöltött több év) után fordultak a művészeti tanulmányok felé (pl. Medgyessy Ferenc vagy Orbán Dezső).

Ezek után érdemes volt az adatbázisban összegyűjtött eseteket számszerűen is elemezni. A művészet stúdiumok megkezdése előtti iskolai végzettség vizsgálata a kutatás egyik legszembetűnőbb eredményével szolgált. Az adatbázis 426 művészből 172-ről, azaz 40%-ukról derült ki, hogy milyen iskolát végeztek, mielőtt képzőművészeti tanulmányaikat, illetve pályájukat megkezdték volna.

Aközül a 172 képzőművész közül tehát, akinek korábbi tanulmányairól van adat, 45-en (26,2%) érettségiztek gimnáziumban, reáliskolában, illetve szereztek kereskedelmi akadémiai érettségit. (Mivel a forrásokban gyakran csak az érettségit tüntetik fel, az érettségit adó iskola típusát nem, az arányokat nem lehet pontosan megállapítani.) Ezen túl 34-en (19,8%) végeztek egyetemi, főiskolai tanulmányokat, illetve szereztek ilyen diplomát, mielőtt felsőfokú művészeti tanulmányaikat megkezdték volna. Ezekről a művészekről szintén biztosra vehető, hogy korábban érettségiztek is. Tehát az ismert iskolai végzettségű művészek 45,9%-áról biztosan tudni, hogy érettségiztek, ami az akkori magyarországi átlaghoz képest igen magas arány. Tegyük hozzá, hogy a képzőművészeti főiskolára való beiratkozáshoz nem volt feltétlenül szükséges az érettségi, és a vizsgált művészek egy része amúgy sem folytatott formális főiskolai tanulmányokat, csupán valamelyik művé-

szeti szabadiskolába járt Magyarországon, ill. külföldön. Az ilyen szabadiskolákban eleve nem kérték számon senkin a középiskolai végzettséget.

A képzőművészeti tanulmányok megkezdése előtti legmagasabb iskolai végzettség

Iskolai végzettség	Fő	Százalék
Iparostanonc-képzés	4	2,0
6 elemi	3	3,0
6 elemi és ipariskola, ill. iparrajziskola	8	5,0
Felsőbb leányiskola	6	3,0
Polgári iskola	18	10,0
A középiskola (gimnázium és reáliskola) bizonyos számú osztálya	46	27,0
Középiskolai érettségi	45	26,0
Tanító-, ill. tanítónőképző	5	3,0
Katonai akadémia	2	1,0
Egyetemi, akadémiai tanulmányok, ill. diploma (érettségi után)	34	19,8
Magántanuló volt	1	0,5
Összesen	172	100,0

A közel 46%-nyi érettségizett művész mellett további 26% végezte el a gimnázium vagy reáliskola bizonyos számú osztályát, 4%-uk járt tanítóképzőbe, ill. katonai akadémiára, és összesen 18% járt valamilyen, az eleminél magasabb iskolatípusba.

A középiskolát végzetek magas arányának megállapításakor érdemes figyelembe venni egy, a nőket érintő specifikumot. A 426 fős mintában szereplő nők mindannyian azokhoz a korosztályokhoz tartoztak, amelyeknek tagjai még nem járhattak leánygimnáziumba, hiszen a lányok gimnáziumi oktatása 1897-től szerveződött meg Magyarországon. Az ismert esetek nagy részében a nők felsőbb leányiskolát végeztek, egy részük pedig tanítóképzőt, mielőtt művészeti tanulmányaikba fogtak volna. Akadt olyan is köztük, aki zeneakadémiai diplomát szerzett külföldön.

A korszak viszonyai között, úgy véljük, az iskolai végzettségből nagy biztonsággal vonhatók le következtetések a művészek családi, társadalmi hátterével kapcsolatban. Amennyiben az iskolai végzettséget ilyen paraméternek tekintjük, megállapíthatjuk, hogy ezeknek az adatoknak az összegzése megerősíti az apák foglalkozásának vizsgálatából adódó következtetéseket: azt tudniillik, hogy a képzőművész-pályára lépők többsége olyan középosztályi, ill. annál magasabb státusú családból származott, amelyben a gyerekek taníttatására nagy súlyt fektettek.

Különösen szembeszökő az egyetemet, más (nem művészeti) főiskolát is járt képzőművészek magas, egyötöd körüli aránya. Ez nemcsak szüleik viszonylagos

tehetőségére, illetve a családi környezet elvárásaira utal, hanem a képzőművészeti tanulmányok presztízséről is sokat elárul: arról tudniillik, hogy ebben az időszakban a képzőművészeti főiskola már kiválthatta a más jellegű felsőfokú tanulmányokat, és hogy a művészpálya vonzása lehetett akkora, hogy diplomás emberek – végzett orvosok, mérnökök, jogászok – ezzel cserélték fel eredetileg tanult hivatásukat.

Ösztöndíjak

A művészek tanulmányaival kapcsolatos adatgyűjtés egy másik aspektusa azonban arra figyelmeztet, hogy nem szabad eltúlozni a képzőművészek szüleinek tehetőségére vonatkozó becsléseket. Az ösztöndíjakról van szó, melyeket részben rászorultsági alapon, részben érdem alapján ítéltek oda (leszámítva azokat, pl. bizonyos alapítványi ösztöndíjakat, melyeket művészi pályamunka benyújtásával lehetett elnyerni, és ahol a szociális szempontok nem játszottak szerepet).

A 426 fős mintából 93 művész, azaz a minta 21,8%-a esetében találtam arra adatot, hogy az illető valamilyen ösztöndíjban részesült. Rögtön meg kell jegyezni, hogy ennél biztosan nagyobb a rövidebb-hosszabb ideig ösztöndíjban részesültek száma (a Képzőművészeti Főiskola anyakönyveinek feltárása e tekintetben számos további adalékkal szolgál majd).

*A művésznövendékek, illetve fiatalabb művészek által kapott támogatások és
ösztöndíjak megoszlása a pénz forrása tekintetében*

	Fő	Az ösztöndíjasok százalékában	Az összes művész százalékában
Állami ösztöndíj	66	70,96	15,49
Város, vármegye, egyház, hitközség, király, iskola	10	10,75	2,34
Egyéni mecénás	2	2,15	0,46
Egyszeri alapítványi ösztöndíj (pályadíj)	15	16,12	3,52
Összesen	93	100,00	21,83

Mivel a felhasznált adatok eléggé esetlegesen kerültek elő, biztos, hogy a fentieknél jóval többen kaptak valamilyen ösztöndíjat. A pályadíjak többségét leszámítva a fenti támogatásokat általában hosszabb ideig, évekig vagy több különböző évben kapták az érintettek. Az állami ösztöndíjak egy része külföldre szolt; ezeket már csak az arra érdemesek élvezhették, de odaítélésükkor a rászorultsági szempontokat is figyelembe vették – vagyonos családból származó hallgató nem kaphatott az államtól külföldi tanulmányi ösztöndíjat. A városok, vármegyék, hit-

községek stb. saját lakosaikat, illetve tagjaikat támogatták a művészeti tanulmányokban, gyakran szintén éveken keresztül.

A vizsgált művészek több mint egyötöde tehát biztosan (s egy további hányaduk valószínűsíthetően) húzott valahonnan ösztöndíjat fiatal éveiben. Ez arról tanúskodik, hogy a művésznövendékek között elég nagy számban lehettek olyanok, akiknek nehézségeket okozott tanulmányaik finanszírozása. Az állami ösztöndíjasok magas aránya pedig azt mutatja, hogy a dualizmus-kori magyar kultuskormányzatok odafigyeltek a művészképzésre, s hajlandóak voltak viszonylag bőkezűen támogatni azt. (Ez még akkor is igaz, ha tudjuk, hogy az egy-egy ösztöndíjasnak juttatott összeg soha nem volt túlságosan magas; a külföldi ösztöndíjasok szinte soha nem kaptak az államtól annyit, hogy abból Bécsben, Münchenben vagy Párizsban kényelmesen meg tudtak volna élni.) Látható az is, hogy a korszakban az állam ösztönözte a szegényebb családból származó fiatalok művészpályára lépését. Azok esetében, akik a maguk vagy családjuk erejéből soha nem tudtak volna művészeti főiskolai tanulmányokat folytatni, s még kevésbé külföldre, kinti akadémiákra kijutni, az állami támogatás reménye a pályaválasztás egyik erőteljes ösztönzője lehetett. Úgy is mondhatjuk, hogy a dualizmus-kor művészeti ösztöndíj-politikája fontos szerepet játszott abban, hogy a képzőművész-pálya nem kevesek számára a társadalmi felemelkedés útjává válhatott.

Születési hely

A származás kérdéséhez tartozik annak vizsgálata is, hogy földrajzilag honnan jöttek a századforduló képzőművészei. Összességében elmondható, hogy a vizsgált művészek 30%-a született Budapesten, illetve Pest-Budán,¹⁴ 64%-uk vidéken, 6%-uk pedig a Magyar Királyság területén kívül. A generációnkénti bontásból az derül ki, hogy az 1900-as évek elején még élő, akkor már idős (1841 előtt született) művészeket leszámítva a Budapesten (Pest-Budán), illetve Magyarországon más helyen születettek aránya a magyar művészek körében nem változott számottevően; kismértékben nőtt csak a fővárosban születettek hányada. Ez összefügg a budapestiek magyarországi összlakosságon belüli számarány-növekedésével. Az észrevehető eltolódás a Magyarországon kívülről betelepültek számarányában következik be: míg az 1867 előtt született korosztályokban a művészek egytizede származott külföldről, az ez után születettek körében a külföldön születettek aránya már csak 4–5%.

A születés és halálozás helyének összehasonlítása alapján jól látszik, hogy a vizsgált művészek körében nagyarányú volt a Budapestre vándorlás. Rögtön hozzá kell tenni, hogy a kétféle adatmennyiség összehasonlítása két okból sem kifogástalan. Egyrészt a halálozás helye jóval többször hiányzik vagy bizonytalan (lexikonban is), másrészt a halálozás helye csak valószínűsíti, de nem kizárólagosan

bizonyítja, hogy egy adott művész élete egy pontján a fővárosba költözött és hátra-levő életét ott töltötte.

Azok közül, akiknek a születési helye ismert, 310 művészlől tudni, hol halt meg: 69%-uk Budapesten, 19%-uk vidéken, 12%-uk pedig külföldön (a Trianon után elcsatolt országrészeket nem számítva). A Magyarországról emigránsként távozott művészek egy részéről is feltételezhetjük, hogy ha itthon maradtak volna, a fővárosban éltek volna és ott is haltak volna meg, tovább növelve a Budapesten elhunytak arányát. Mindez összefügg azzal, hogy a dualizmus-korban a magyar képzőművészeti élet nagymértékben a fővárosba koncentrálódott; a művészek Budapestre vándorlása Trianon után is folytatódott.

Nemesi rang, nemesi előnév

Arra nézve, hogy milyen rétegekből származtak a dualizmus-kor képzőművészei, illetve hogy milyen volt a művész-pálya társadalmi megbecsültsége, utalhat a vizsgált művészek körében a nemesi előnevek viszonylag gyakori előfordulása. (Itt most csak azokra gondolunk, akiknek családja eleve nemesi címmel bírt, nem pedig azokra, akik e címet sikeres művészi pályafutásuk révén szereztek.) Már a korszakban működő ismert idősebb mesterek közül is jó néhányról tudni, hogy jelentősebb földbirtokkal rendelkező nemesek, ill. egy-két esetben arisztokraták voltak: példa erre Zichy Mihály, Szinyei Merse Pál vagy Mednyánszky László. A birtokos nemeseknél azonban sokkal többen voltak, akiknek csak nemesi rangjáról – előnévéről – tudunk, jelentősebb földbirtokáról viszont nem. Ilyen volt pl. Székely Bertalan vagy Thorma János. Az adatbázisban szereplő művészek közül 27-nek (6%-uknak) a nemesi származásáról, előnévéről bukkant fel adat, de ennél az arány minden bizonnyal magasabb. 8-an voltak továbbá arisztokraták (1,8%). A nemesi, illetve arisztokrata származásuk aránya, noha nem mondható feltűnően magasnak, a képzőművész-pálya presztízse tekintetében megint csak jelzésértékű.

* * *

A fenti adalékok arra utalnak, hogy a képzőművészet, kivált a festészet a dualizmus-kori magyar társadalom értékrendjéhez mérten „úri foglalkozásnak” számított, és különösen a külföldi képzőművészeti akadémiákon folytatott tanulmányok – szülői szempontból – megfelleltethetők voltak az egyetemi stúdiumoknak. Nincs adatunk arról, hogy bármely családban azon az alapon ellenezték volna a képzőművésznek készülő gyerek pályaválasztását, hogy az a család társadalmi rangjának nem felel meg. Ha a család anyagi helyzete lehetővé tette gyermekük művészeti tanulmányainak, illetve azon túl pályakezddésének támogatását, a szülők általában nem támasztottak semmilyen akadályt.

A képzőművész-pálya anyagi bizonytalansága ellenben érthető okot adott az aggodalomra, főleg azokban a családokban, ahol nem tudták vállalni, hogy a gyereket határozatlan ideig segítsék anyagilag. De a tehetősebb apák sem voltak mindig elragadtatva a bizonytalan kimenetelű művészkARRIER gondolatától. „Ez nem praktikus pálya” – mondta Csók István apja, a jómódú molnármester, mikor fia közölte vele, hogy festő akar lenni, és Csóknak nem kis erőfeszítésébe került, hogy meggyőzze őt.¹⁵ Feszty Árpád apja ahhoz kötötte fia művészpályán való végleges maradását, ha állami ösztöndíjat kap, mert ebben látta tehetségének feltétlen elismerését.¹⁶

A szobrászok helyzete bizonyos tekintetben eltért a festőkétől, különösen korszakunk első felében. A szobrászképzés a dualizmus-kor elején még sokszor műhelyszerű keretek között folyt, ahol a szobrásztanoncok helyzete más iparostanoncokéval mutatott rokonságot. Mindazonáltal a szobrászok képzése is megindult a Mintarajziskolán (a Képzőművészeti Főiskola elődjén) belül, később pedig az Iparművészeti Iskolában, mely szintén a Mintarajziskola része volt.¹⁷ A fizikai munka nehezebb mivolta is megkülönböztette ezt a pályát a festőkétől. Ugyanakkor viszont a szobrászpálya biztosabb megélhetést kínált: az alkalmazott szobrászatra a dualizmus-kori városépítkezés példátlan méretei folytán nagy volt az igény, így a szobrászok számára mindig akadt munka. Az emlékműszobrászat századvégi fellendülése is számos munkaalkalmat teremtett. Az általam feldolgozott szobrász-önéletrázások közül több is arról árulkodik, hogy a szülők, ha nehéz körülmények között éltek is, nem támasztottak különösebb ellenvetést, amikor gyermekük kifejezte azt a kívánságát, hogy szobrász szeretne lenni.¹⁸

Ezekből az élettörténetekből kiderül viszont az is, hogy onnantól, hogy egy szobrász az önálló művészi munkát választotta, tehát nem alkalmazottként, segédként stb. dolgozott valakinél, sokasodtak a nehézségek. A jövedelem nem volt rendszeres, megrendelések nem mindig akadtak, eladni nem mindig lehetett. A jövedelem rendszertelensége, az időnként ingatag anyagi helyzet és a jövő bizonytalansága tehát a szobrászművészeket is érintette, nemcsak a festőket, akik munkájukat kevésbé tudták gyakorlati módon kamatoztatni.

Fölmerül a kérdés, hogy a várható bizonytalanságok, anyagi nehézségek ellenére miért volt vonzó a művészpálya a 19. század végén. Az e hivatást választók száma egyre nőtt: 1910 körül már mintegy 600–700-ra tehetjük azoknak a számát, akik Magyarországon hivatásos képzőművészként működtek.¹⁹ Sokan vágtak neki olyanok is, akik aránylag szerény háttérrel rendelkeztek, és ennek ellenére vállalták a pálya bizonytalanságait.

Bár e munka keretei között az olyan tényezőknek, mint a tehetség, nem szándékunk nagy teret szentelni, azt mégis tudomásul kell vennünk, hogy a művészpályára lépők nagy részénél a korán kiütő hajlam nagy szerepet játszott. Szinte mindegyik (ön)életrajzban felbukkan az az elem, hogy a művész már gyerekkorában folyton rajzolt vagy farigcsált, hogy a középiskolában is ez érdekelt a leg-

jobban, vagy hogy egyetemi tanulmányokba is csak szülei kedvéért kezdett, pedig igazából a művészet vonzotta. Ez azonban még nem kielégítő válasz arra a kérdésre, hogy a hajlamból miért lett oly sokak esetében hivatás.

A képzőművész-pálya vonzerejét és a szülők meggyőzőhetőségét részben az magyarázza, hogy a korabeli polgári társadalomban, nyilvánosságban egyes művészek köré legendákat szőttek, és a kivételes karrierek példája sokakra hatott. Csók István Munkácsy példájával győzte meg végül apját, hogy támogassa őt a festőpályán.²⁰ Réti István is említi Iványi Grünwald Béla pályaválasztása kapcsán, hogy „Munkácsy híre akkor állott a zenitjén”, másrészt hogy Iványi Grünwald (akinek édesapja gazdatiszt volt Somogyban) a szomszédos Zichy-birtokon élőktől hallott először a híres festőről, Zichy Mihályról mesélni.²¹

Már hangsúlyoztuk, hogy a dualizmus-kor kultúratámogatási rendszerében nem volt többé kizáró ok az, ha valaki szerényebb anyagi körülmények közül indult: a képzőművészeti képzési rendszer kiépülte után az aránylag nagyszámú állami ösztöndíj mind a szobrászok, mind a festők esetében sok olyan fiatalnak tette lehetővé művészeti tanulmányok folytatását, akinek a családja ezt nem tudta volna fizetni.

A legalapvetőbb dolog azonban, ami az 1880-as évektől kezdve az egyre nagyobb számú művészpályára lépő fiatalot motiválta, az volt, hogy több szempontból is pozitívnak érezhették a kilátásokat. Egyrészt, amint ezt a következőkben igyekszünk alátámasztani, a képzőművészetben rejlő anyagi lehetőségek a sanyarú hatvanas, hetvenes évekhez képest egyre javultak, és a századfordulóra egy tehetséges fiatalnak komoly esélye volt rá, hogy festőként vagy szobrászként jó módú emberré váljék. Másrészt – ezzel összefüggésben – megnőtt a művészpálya társadalmi presztízse és ezzel együtt vonzereje is. Nyilván mindenki tudta, hogy a Munkácsy-féle karrier csak kivételesen lehetséges, a középosztályba, értelmiségbe emelkedés viszont mindenki számára reális lehetőségként merült fel. Tehát nemcsak a művészeket körbelengő mítosz, hanem a korabeli művészek valóságos társadalmi státusa, a felfelé való mobilitás lehetősége is motiválta az e pályára lépőket.

II. 2. fejezet

A képzőművészek anyagi helyzete a dualizmus-korban

Az alábbiakban a művészek jövedelemforrásait veszem sorra, és azt próbálom meg feltérképezni, mekkora jövedelemre lehetett ezek révén szert tenni. A sokféle mozaikkockából összeálló kép természetesen nagy egyéni különbségeket rejt, és azt is fontos leszögezni, hogy a dualizmus-kor eleje és a századforduló kora az anyagi lehetőségek szempontjából meglehetősen különböző időszakok. Kiinduló kérdés-ként azonban azt kell először tisztázni, mekkorák voltak azok a középosztálybeli jövedelmek, amelyekhez a művészekét az alábbiakban hasonlítani szeretnénk.

A viszonyítási alap: értelmiségi jövedelmek a dualizmus időszakában

A most következő eszmefuttatás célja az, hogy hozzávetőleges képet adjon arról, mekkorák voltak az értelmiségi-tisztviselői jövedelmek a dualizmus korszakában. Cél az is, hogy rekonstruáljam tipikusnak tekinthető középosztálybeli háztartások kiadásait, tehát választ keressek arra a kérdésre, kb. mekkora éves összeg kellett a középosztályinak tekinthető életforma fenntartásához. Ezt követően sorra veszem a korszak képzőművészeinek lehetséges jövedelmi forrásait. Teszem mind- ezt azzal a céllal, hogy kiderüljön: a képzőművészek jövedelmi forrásai lehetővé tették-e számukra, hogy a középosztály más rétegeivel összemérhető életmódot folytassanak. Mennyiben igaz a művésznyomorról szóló, a korszakban is közkele- tű legenda?²² Mi számított „tisztességes” éves jövedelemnek, miből lehetett egy középosztályi életformát finanszírozni? Ehhez viszonyítom először a művészi mun- kából származó jövedelmeket, majd a művészek által tipikusan végzett más, de művészi munkájukkal összefüggésben álló jövedelemszerző tevékenységeket.

A dualizmus-kori értelmiség jövedelmi viszonyainak vizsgálatát Mazsu János végezte el.²³ Jelen dolgozat keretei között nem tehetünk kísérletet arra, hogy a kérdésről hasonlóan átfogó és alapos képet adjunk. A cél az, hogy a fenti tanul- mány által idézett, valamint más forrásokból leszűrhető adatok alapján érzékel- tessük három nagy kategória – közalkalmazottak, magántisztviselők és szabad fogalkozású értelmiségiek – kereseti viszonyait. Előjáróban azonban fontos né- hány megjegyzést tennünk. Egyrészt az általunk az alábbiakban idézett össze- gek a legtöbb esetben nagyságrendeket jeleznek; egyes foglalkozáscsoportokon belül igen nagyok lehettek az eltérések. Ez különösen igaz az 1893-as közal- alkalmazotti fizetésrendezés előtti évtizedekre. A tanároknál pl. igen sokat számí- tott a földrajzi helyzet és az alkalmazó kiléte (állam, helyhatóság vagy felekezet), a köztisztviselőknél pedig az, hogy az illetők közvetlen állami, törvényhatósági vagy vármegyei alkalmazásban álltak-e. Az 1880-as évek végén az állami szol- gálatban álló köztisztviselők átlagos keresete kb. 60%-kal volt magasabb, mint a

törvényhatóságoknál dolgozó tisztviselőké.²⁴ A másik két nagy kategóriánál, azaz a magánalkalmazottaknál és a szabad fogalkozásúaknál is komoly eltérések lehettek a hasonló munkát végzők munkabére, ill. jövedelme tekintetében: a magántisztviselőknél pl. az iparban és a kereskedelemben alkalmazottak keresete között. Másrészt a közalkalmazottak és a magántisztviselők jövedelmének összehasonlításakor tekintetbe kell venni azt, hogy míg az előbbiek fizetése különféle pótlékokkal és juttatásokkal – pl. lakáspénz, drágasági pótlék – egészült ki, az utóbbiak ilyesmiben nem részesültek.

Az idézett összegek összehasonlíthatósága miatt fontos továbbá utalni a forint-ról koronára való áttérésre, mely a kilencvenes években következett be. A kettő aránya 1:2, tehát a koronában kifejezett összeg kb. a duplája annak, ami forintban kifejezve volna.

Közalkalmazotti jövedelmek

A közalkalmazottak jövedelmével kapcsolatos áttekintő jellegű statisztikák az 1870-as évek elejétől állnak rendelkezésre. Ekkortól kezdve készített pl. a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium éves jelentéseket a tanítói és tanári fizetésekről, melyeket azután a miniszter terjesztett az országgyűlés elé. A példákat ebből a korszakból idézem.

*A pedagógusok keresetei Magyarországon az 1887/88-as tanévben*²⁵

Pedagóguscsoport	Létszám	Évi átlagkereset (forint)
1. Elemi népiskolai tanító	24 379	454,52
2. Felső népiskolai tanító	280	559,29
3. Polgári iskolai tanító	1109	785,65
4. Felsőbb leányiskolai tanár	162	885,56
5. Középiskolai tanár	2862	1000–1100
6. Egyetemi tanárok		
– budapesti tudományegyetem	180	2122
– kolozsvári tudományegyetem	66	?
– műegyetem	47	3204

Ugyanebből az évből, 1888-ból közli Mazsu, saját számításai alapján, az állami tisztviselők rangosztályonkénti évi átlagos kereseteit:

Az állami tisztviselők rangosztályonkénti átlagos keresetei, 1888²⁶

Rangosztály	Átlagos kereset (forint)	Tisztviselők abszolút száma	Összes tisztviselő %-a
I. miniszterelnök	32 000	1	0,01
II. miniszter	14 181,82	11	0,07
III. államtitkár	7 818,18	11	0,07
IV. helyettes államtitkár	6 930, 77	13	0,09
V. miniszteri tanácsos	4 866,11	13	0,09
VI. osztálytanácsos	3 103,33	398	1,35
VII. titkár	2 115,67	344	2,67
VIII. fogalmazó	1 705,59	2 051	13,74
IX. segédfogalmazó	1 158,35	3 586	24,03
X. vegyes	932,78	3 555	32,82
XI. vegyes	764,45	2 184	14,64
XII. vegyes	620,47	2 566	17,20
Összesen	1175,43	14 922	100,00

*Állami alkalmazottak fizetése
a fizetési osztályok rendszerének bevezetése után*

A közalkalmazotti fizetéseket az 1893/IV. törvénycikk szabályozta. A törvénycikk 11 fizetési osztályt és azokon belül két vagy három fokozatot vezetett be; ebből mi most az V–XI. kategóriát közöljük, mert összehasonlításunk szempontjából ezek a legrelevánsabb osztályok. A legmagasabb, I–IV. osztályok fizetését változatlanul hagyta a törvény. A közalkalmazotti fizetések az 1893-as rendezés után nagyságrendileg nem változtak, de a drágulás következtében az állam időnként pótlékokkal egészítette ki őket, 1906-tól pedig az állami alkalmazottak illetményei a szolgálati idő szerint automatikusan emelkedtek. Ez a törvénycikk más közhivatalosok (pl. önkormányzati tisztviselők) illetményeire kötelező jelleggel nem vonatkozott, de a továbbiakban azok megállapításánál is mércéül szolgált.

Az V–XI. fizetési osztályba sorolt állami tisztviselők éves fizetésének és lakpénzének kimutatása, 1893²⁷

Fizetési osztály	Fizetési fokozat	Fizetés forintokban	Lakpénz forintokban			
			1.*	2.*	3.*	4.*
V.	1.	5000	1000	700	600	500
V.	2.	4000				
VI.	1.	3000	811	560	480	400
VI.	2.	2500				
VII.	1.	2400	600	420	360	300
VII.	2.	2200				
VII.	3.	2000				
VIII.	1.	1800	500	350	300	250
VIII.	2.	1600				
VIII.	3.	1400				
IX.	1.	1300	400	280	240	200
IX.	2.	1200				
IX.	3.	1100				
X.	1.	1000	350	245	210	175
X.	2.	900				
X.	3.	800				
XI.	1.	700	300	210	180	150
XI.	2.	600				
XI.	3.	500				

Az 1893/IV. tc. részletesen felsorolta, hogy az egyes minisztériumok alá eső mely állások tartoznak az egyes fizetési osztályokba. Ezek számbavétele itt természetesen terjedelmi okokból lehetetlen. Ami a minisztériumi tisztviselői besorolásokat illeti, kb. megfelelnek a fentebb közölt, az állami tisztviselők 1888-as átlagfizetéseit kimutató táblázatban foglaltaknak. Számunkra a későbbiekben a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium alá tartozó személyi állomány lesz fontos a különböző iskolatípusokban és felsőoktatási intézményekben tanító művészek jövedelmének megítélése szempontjából. Ezeknek a tanároknak a fizetési besorolását a művészek megélhetési forrásait tárgyaló részben összegzem.

Fizetések a magánszférában a századelőn

Pásztor Mihály 1907-ben *Az eladósodott Budapest* c. könyvének mellékleteként összeállított néhány táblázatot, amelyekben egy nagy bank és egy gabonakeres-

kedő cég tisztviselőkarának jövedelmei, valamint háztartási és magánkiadásai szerepeltek.

A gabonakereskedő cég hét magántisztviselőjének koronában megadott éves jövedelme a következőképp nézett ki (a táblázatban az egyes tisztviselők anonim módon, római számmal jelölve szerepelnek):²⁸

Tisztviselő	I	II	III	IV	V	VI	VII
Jövedelme	14 000	10 000	6000	4000	3600	2400	1800
Nős, ill. nőtlen?	nős	nős	nőtlen	nős	nőtlen	nőtlen	nőtlen
Mellékjövedelme	2000	4000	1000	3000	500	–	1000
Magánvagyon	30 000	12 000	18 000	16 000	8000	100 000	6000

A pénzügyi tisztviselőinek jövedelme a következő volt (itt Pásztor külön táblázatban tüntette fel a nős-családú és a nőtlen tisztviselőket, a mellékjövedelemre pedig külön nem kérdezett rá):²⁹

1. Családú banktisztviselők (adatok ezer koronában)

Tisztviselő	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Jövedelme	26	12	11	7,6	7,6	7,6	6	6	6	4
Magánvagyon	140	200	–	200	–	60	50	30	20	–

2. Nőtlen banktisztviselők (adatok ezer koronában). (Itt mindössze két esetben szerepel 400 koronás mellékjövedelem, így ezt a rubrikát elhagyjuk.)

Tisztviselő	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Jövedelme	26	7,6	6	6	6	5,2	4,8	4,8	4	4
Magánvagyon	80	–	–	–	–	300	120	–	120	–

Tisztviselő	XI	XII	XIII	XIV	XV	XVI
Jövedelme	3,6	3,2	1,5	1,2	1	0,9
Magánvagyon	–	–	40	–	160	–

Két cég vizsgálata alapján természetesen nehéz általános érvényű megállapításokat tenni. A két eltérő jellegű magáncég tisztviselőinek jövedelmét figyelembe véve azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az üzleti szférában átlagosnak az évi 4000–7000 koronás tisztviselői fizetések számítottak.

Az alábbiakban bemutatjuk a fenti felmérés 2. táblázatának azon nős és nősgyermeke banktisztviselőit, akiknek a fizetése ebbe a kategóriába esik. A háztar-

tásra és magánkiadásokra vonatkozó összes adatot közöljük. Ha figyelembe vesszük is az eltérő adottságokat (magánvagyon – amely lehet a feleség hozománya –, a gyermekek száma és feltételezhető kora, a családok eltérő költsékezési preferenciái), nagyságrendileg akkor is kirajzolódnak a fővárosi középosztályi háztartások jellegzetes költségtételei.

Egy nagy pénzintézet családosa tisztviselőinek háztartása (1907)³⁰

Tisztviselő	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
Mennyi a jövedelme?	7600	7600	7600	6000	6000	6000	4000
Mennyi a magánvagyon?	200 000	–	60 000	50 000	30 000	20 000	–
Mennyit fizet lakásért?	2600	1000	1400	800	800	1200	700
Mennyit költ háztartásra?	4000	2400	2800	2400	1600	2000	1600
Mennyit költ ruhára?	500	400	600	300	400	400	200
Mennyit költ a felesége ruházatára?	900	300	500	200	600	800	200
Hány gyermeke van?	1	2	–	3	–	–	–
Iskoláztatás?	–	–	–	300	–	–	–
A gyermekek ruházata?	–	200	–	360	–	–	–
Játszik-e löversenyen vagy kártyán?	kicsiben	–	–	–	–	300	–
Kávéház?	kávéházban reggelizik	–	400	200	200	800	–
Színház?	nemzeti premier	200	200	200	–	–	100
Szivar?	240	–	100	200	–	300	100
Költséges passziók?	estélyek 1000	–	–	–	–	–	–
Nyaralás?	1600	600	700	–	400	1200	–
Orvos, patika?	600	300	50	–	–	100	100
Klubdíj?	–	–	80	80	–	–	–
Nyugdíj?	160	160	160	120	120	120	80
Hány cselédje van?	3	2	1	2	2	1	1
Mennyit fizet nekik?	1000	480	360	480	360	240	180

A közalkalmazottak és magántisztviselők fizetésének, valamint a korszakból származó, háztartási kiadásokra vonatkozó becslések figyelembevételével a következő megállapításokat tehetjük. Az 1880-as évek végén kb. évi 1000 forintnál kezdődött az a jövedelem, amely egy család számára a középosztályi életformát lehetővé tette. (Szándékosan használok a jövedelem szót fizetés helyett, mert a pótlékok stb. a törzsfizetés összegét lényegesen növelhették.) Ugyanebben a korszakban a 3000 forintos éves jövedelem már kifejezetten jónak számított, pl. az államigazgatásban magasabb rangú minisztériumi tisztviselőkének (minisztériumi osztálytanácsos) vagy az egyetemi professzorokénak felelt meg.

1910 körül 3000 koronára (kb. 1500 forint) tehetjük azt az összeget, mely éves jövedelemként a középosztályi lét minimumát szűkösen bár, de biztosítani tudta. A kényelmes középosztályi léthez legalább 4–6000 korona jövedelemre volt szükség évente, a jómód pedig nagyjából évi 7–8000 koronánál kezdődött. Mindezt persze több dolog módosítja. A jövedelem nem utal arra, hogy valakinek mekkora magánvagyonra, feleségének mekkora hozománya volt (ami a család anyagi lehetőségeit sokban befolyásolhatta). A különböző életciklusokban ugyanaz a jövedelem nem egyformán esett latba: az az összeg, ami egy egyedülálló fiatal férfinak bőségesen elegendő volt, és egy fiatal párnak is kényelmes megélhetést biztosított, egy két-három iskoláskorú gyereket nevelő családnak már távolról sem volt elegendő.

A festők jövedelemforrásai

A művészek esetében természetesen azzal kell kezdeni, hogy a szabadpálya-jelleget hangsúlyozzuk. Ennek a jövedelem szempontjából legfontosabb aspektusa az, hogy nem rendszeres, illetve korszakonként ingadozhat. Ugyanakkor figyelembe kell venni azt is, hogy sok művész vállalt állást rajztanárként vagy főiskolai tanárként, s mint ilyen, állami vagy városi alkalmazottként a köz- és magántisztviselőkkel összemérhető rendszeres jövedelemmel rendelkezett. Erre a fejezet későbbi részében részletesen kitérek.

Első alkorszakunkra, a dualizmus-kor első negyedszázadára jellemző, hogy Magyarországon ekkor a festmények piaca még viszonylag szűk, az eladási lehetőségek korlátozottak – eladni szinte kizárólag a Pesti Műegylet, majd az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat által rendezett kiállításokon lehet. Az 1860-as éveket és az 1870-es évek elejének viszonyait így látta Székely Bertalan:

„Kényszerből jöttem Pestre, mivel Münchenben 1861-ben nem volt lehetőség portrét [...], vagy valami mást eladni. Kényszerített az is, hogy feleségemet és gyermekemet el kellett tartanom, és azt reméltem, hogy itt keresek valamit a portrék révén. Semmi nem jött be. Akkor abban reménykedtem, hogy nemzeti képekkel hívom fel magamra az állam figyelmét – rangot vártam és reméltem, hogy ha a nemzet önálló lesz, valamit el lehet érni. A nemzet önálló lett, de a művé-

szet terén semmi nem történt. Az V. Lászlóért csak az előállítás költségét adták, reménykedtünk a Képzőművészeti Társulatban, de az sem ad biztos bázist, és egy évet kell várni, míg egy segélyt kifizetnek. Reménykedtem a művészeti iskolában [ti. a Mintarajziskolában], de a bér nyomorúságos, és nem adnak műtermet. [...] Tehát történeti kép nem kell, mert nincs nemzeti szellem. Se zsáner, mert e műfajnak alacsony az értéke itt, és érdektelen, másrészt eladhatatlan. Se tájkép, mert Pest környéke annyira szegényes, hogy nem lehet tanulmányokat készíteni. Semmi tragikus, mert az zavarja a kapitalisták emésztését. Semmi meztelenség, mert a gazdagok álszentek. Akkor mit lehet csinálni?”³¹

A műpiaci viszonyok fejletlensége miatt fokozott szerep jutott mind a magán-, mind pedig a közmegrendeléseknek. Ezek díjazásáról, főleg a korai évtizedekről, esetszerűen lehet csak adatokat találni, de igyekeztem olyan példákat összegyűjteni, ahol a honorárium összegéről is állt rendelkezésre információ.

Ritka és becses forrás korszakunk elejéről, a kiegyezés körüli évekről a feljegyzéssorozat, melyet Ujházy Ferenc pesti festő vezetett bevételeiről,³² valamint az egyes festményei árával tartozó adósokról.³³ Ujházy notesze azért igen érdekes, mert ez az általam talált egyetlen olyan forrás, amelyben valamely művész összes jövedelemforrása szerepel, s amelyből ezek alapján nyomon követhető több év bevételeinek alakulása. Ujházy feljegyzéseiből világosan kiderül, hogy az 1860-as évek végén és az 1870-es évek elején festő aligha tarthatta fenn magát Budapesten pusztán képeladásból: bevételeinek nagy részét megrendelések és más kisebb munkák jelentették. (Főleg a Pesti Műegyletnek, illetve a Műegyleten keresztül adott el, és az itt rendezett képsorsolások révén is kapott bizonyos százalékot.) Ujházy ezenkívül festett megrendelésre arcképet, gyümölcs-csendéletet, Mária- és más szentképet, aratási jelenetet és így tovább. Magánszemélyek számára festett képeit a feljegyzések tanúsága szerint a megrendelők több részletben fizették, s előfordult, hogy hosszabb ideig tartoztak egy-egy részlettel. Ez is azt erősíti meg, hogy az akkori vásárlóközönség nem volt kimondottan tőkeerős.

A művész készített továbbá színházi dekorációkat, az államnak bélyegterveket, fára rajzokat, karikatúrákat, illusztrációkat a *Lúdas Matyiba*, a *Borsszem Jankóba* és más lapokba, tételei között igen gyakran szerepel képjavítás, sőt képtisztítás, egy-két esetben pedig címtáblafestés is. (Valamivel korábról, 1861-ből van adatunk arról, hogy Ujházy lapokban is helyezett el hirdetést két nyelven, „régii olajfestmények és oltárképek javítására” ajánlkozva.)³⁴ Volt ezenkívül jó néhány magántanítványa, 1869-től kezdve pedig rendszeres fizetést is kapott mint reálgazdasági rajztanár. 1870-től polgári iskolai rajztanárként működött; fizetése 1876-ra elérte a havi 100 forint körüli összeget. A magántanítványokat is figyelembe véve ebben az időben Ujházy fő bevételi forrása már a tanítás volt, és ennek megfelelően a különféle aprómunkákból kevesebbet vállalt.

Mennyi éves jövedelme származott Ujháznak ebből a sokféle munkából? A festő, ha nem is minden évben, de általában maga összegezte bevételeit a fel-

jegyzésekben. Mivel nem kívántam tárgyalni korszakunk elé messze visszanyúló, 1865-től tüntetem fel ezeket az összegeket.

Ujházy Ferenc festő éves bevételei saját feljegyzései alapján, 1865–1876

1865	1447 forint
1866	971 forint
1867	1107 forint
1868	654 forint
1869	1696 forint
1870	1121 forint
1871–1875	nincs adat
1876	1936 forint

Ezek alapján megállapítható egyrészt az, hogy a festő bevételei éves szinten meglehetősen egyenetlenek voltak. A képjavítás, képtisztítás, címtáblafestés típusú tételek arra utalnak, hogy akkoriban egy festő, ha meg akart élni Pesten, a kimondottan művészi tevékenység mellett iparosmunka-számba menő feladatokat is el kellett hogy lásson. Ebből a helyzetből valamilyen rendszeres fizetést biztosító állás volt a kiút, mely kiváltotta ezeket a tevékenységeket. Elmondhatjuk viszont, hogy éves bevétele alapján – a mélypontnak tekinthető 1868-as évet leszámítva – Ujházy nem állt olyan rosszul: a kiegyezés körüli években jövedelme kb. egy jól fizetett gimnáziumi tanár vagy egy középiskolai igazgató akkori éves fizetésének felelt meg.³⁵

KÖZMEGRENDELÉSEK, ÁLLAMI VÁSÁRLÁSOK

Az állami megrendelések közül kisebb kaliberű megbízásokra szolgálhatnak példaképp az iskolai szemléltető képek 1872-ben. A vallás- és közoktatásügyi miniszter ez évben tíz művészt (Telepy, Orlay, Székely B., Jakobey, Than, Lotz, Szemlér, Klimkovits, Kelety, Ujházy) bízott meg iskolai szemléltető képek céljára reprodukálható 40 kép elkészítésével. A művészek közül Ujházy Ferenc 1200 forintot kapott a képek elkészítéséért 1874-ben, valamint a megelőző évben összesen 400 forint előleget.³⁶

A nagyobb festmény-megrendelések közül kiemelkedtek a valamilyen alkalomra, évfordulóra készülő nagy, reprezentatív történelmi képek, mint pl. a Budavár visszavétele a töröktől, melyet Buda felszabadításának 200 éves évfordulójára, 1886-ra rendelt meg a főváros Benczúr Gyulától (bár a kép végül csak 1896-ban készült el).

Ezeknek a képeknek a legnagyobb konjunktúrája természetesen a millennium körüli években volt. Egyrészt maga a millennium alkalmából megrendezett magyar történeti kiállítás is szolgáltatott erre alkalmat: a magyar történelem korszakai közül azokat, amelyeknek dokumentálására, megjelenítésére nem állt rendelkezésre elegendő kiállítható tárgy, műalkotások voltak hivatva illusztrálni. Ezeket a reprezentatív műveket nagynevű, a hivatalos körök által leginkább favorizált művészekről, Benczúrtól, Lotztól, Székely Bertalantól, Zalától, Stróbltól rendelték meg.³⁷ Másrészt a millenniumi eseményeket megörökítendő rendelték meg hivatalosan egyes nagyformátumú munkákat – ilyen volt pl. Benczúr hatalmas, 23 nm-es vászna, a Millenniumi hódolat. (A kép 1908-ra készült el, de 1945-ben elpusztult.) Harmadrészt félig-meddig a hivatalos megrendelés kérdéskörébe tartoznak mindazok a történelmi képek, amelyek a millenniumi képzőművészeti kiállításra készültek. A hivatalos körök ezek esetében is arra bátorították a festőket, hogy lehetőleg magyar történeti témákat dolgozzanak fel; a kultuszminisztérium kiküldött munkatársai látogatták a művészeket műtermeikben (Münchenben is), s ha tetszetek a tervezett alkotások, akkor a már készülő képekre előlegeket adtak, illetve kilátásba helyezték az állami vásárlást.³⁸ Mivel a művészek körében köztudott volt, hogy az állam ez alkalommal nagyon nagy összeget szán arra, hogy a közgyűjtemények számára vásároljon (lásd az állami vásárlásokról szóló részt), a művészek maguk is kértek előleget képeikre. Ere példa Réti Istvánnak 1895-ben a kultuszminiszterhez intézett levele, melyben arról ír, hogy a művásárlásra szánt, tudomása szerint 200 000 forintnyi állami pénzből festményére 1000 forint előleget kér, s ennek céljából szeretné a képhez készült színvázlatot bemutatni.³⁹

A millenniumi konjunktúra kérdésköréhez tartoznak azok a képek is, amelyek ugyan nem állami megrendelésre, hanem magánkezdeményezésre készültek, de szellemiségükben teljesen megfeleltek az akkori hivatalos elvárásoknak, elkészültük módját és a honoráriumok összegét tekintve pedig párhuzamba állíthatók a nagy hivatalos megrendelésekkel. Itt elsősorban a Feszty-féle *A magyarok bejövetele* c. körképre, és párjára, Eisenhut Ferencnek a királyi család előtt felvonuló millenniumi hódoló menetet ábrázoló körképére kell gondolni (az utóbbi 1898-ban készült el). Fennmaradt az a szerződés, amelyet a Feszty-féle Körkép Betéti Társaság kötött Eisenhut Ferencsel a körkép megfestésére. Ennek értelmében Eisenhut Ferencet a kép átadásával bezárólag több részletben 68 000 forint (136 000 korona) tiszteletdíj illeti meg.⁴⁰ A hatalmas összeget több dolog indokolta. Egyrészt, hasonlóképp a Feszty-körképhez, az Eisenhut-féle körképet is egy több festőből álló munkacsoport hozta össze,⁴¹ tehát a munkadíj többfelé oszlott. Másrészt a Feszty-körkép két évvel azelőtti óriási sikerén felbuzdulva a betéti társaság számíthatott arra, hogy a nagyszámú látogató belépti díjaiból a fenti összeg bőségesen megtérül.

A millennium környéki konjunktúra idején nem csak Budapesten adódtak nagyobb megrendelések. A művészek más magyar városoktól is kaptak jelentős meg-

bízásokat. Ekkor ugyanis a kultuszminisztérium egy központi alapot hozott létre, amelyből az egyes törvényhatóságok finanszírozhatták saját, történelmi képekre kiírt pályázataikat. A lehetőséggel élve a pályáztató magyar városok vagy vármegyék szívesen örököltettek meg olyan történelmi jeleneteket, amelyek ottani helyszínekhez kötődtek (pl. Torda városa az 1567-es tordai országgyűlést, Nagyvárad Zsigmond király és Ulászló lengyel király találkozását stb.).⁴² Ezeknek a megbízásoknak a nagyságrendjét jelzi pl. az a szerződés, amelyet 1896-ban Kolozsvár városa kötött Roskovics Ignác festővel az Erdély és Magyarország unióját Erdélyben kimondó 1848-as kolozsvári országgyűlést ábrázoló, nagyméretű történelmi festmény megfestésére. A szerződés értelmében Roskovicsot (három részletben kifizetve) 20 000 forint (40 000 korona) illette meg a mű kivitelezéséért.⁴³ Ez akkor is igen nagy összeg, ha tekintetbe vesszük az anyagköltség mellett azt, hogy a festőnek előmunkálatként igen sok kutatást kellett a kép kedvéért végeznie, mivel a szerződés történelmi hűsége (az országgyűlés számtalan résztvevőjének ábrázolására) kötelezte. Ennek érdekében Roskovics az erdélyi arisztokrata családok tagjainak nagyszámú fotóját tanulmányozta, számos tanulmányt készített stb.⁴⁴ A képet egyébként végül a művész – szembetegsége, majd halála miatt – nem tudta befejezni, így munkadíjának csak egy bizonyos hányadát kapta meg.⁴⁵

A közmegrendelések fontos kategóriáját alkották a középületekbe készült freskók. A millennium idején, illetve az azt követő években ebben a műfajban is tág lehetőségek adódtak, hiszen számos jelentős középület felépítését vagy rekonstrukcióját igyekeztek erre a periódusra időzíteni. Ezeket a jövedelmező, reprezentatív megbízásokat többnyire megint csak a legelismertebb festők szűk köre kapta: pl. a budavári Nagyboldogasszony-templom (Mátyás-templom) freskóit Székely Bertalan és Lotz Károly.⁴⁶ Mivel azonban a falképek közül nem egy nagyméretű, munkaigényes alkotás volt, a freskófestészet nemcsak azoknak a neves művészeknek adott munkát, akik a freskókat „jegyezték”, hanem velük együttműködő tanítványaiknak, kollégáiknak is.

Freskófestésre egyébként sem csak a millenniumi években, és nem csupán a középületek esetében volt igény. A főváros rohamos ütemben való kiépülése a dualizmus-kor első negyedszázadában sokkal több festői munkalehetőséget adott, mintsem hogy azt egy szűk kör el tudta volna látni. A historizmus építészei nagyon kedvelte a freskódíszítést, és erre nemcsak a köz-, hanem a magánmegrendelők körében is nagy volt a kereslet (pl. bérpaloták belső díszítése, lépcsőházak, előcsarnokok stb.) A freskók iránti kereslet mértékét jelzi, hogy a Mintarajziskolában létrehozott festészeti mesteriskolák egyike Lotz Károly vezetésével kimondottan a freskófestésre szakosodott.

Az egyházi festészetben is nagy lehetőségek voltak, és nemcsak a freskó műfajában, hanem oltárképek, mozaikok, üvegablakok tervezése, kivitelezése terén is. Szoldatics Ferencnek a jászberényi templom oltárképének megfestéséért 1884-ben 6000 forint honoráriumot kötött ki a szerződés.⁴⁷ Lotz Károly az 1880-as évek vé-

gén a Magyar Tudományos Akadémia freskójához („akadémiai képéhez”) készült kartonjaiért (azaz a falkép terveiért) kapott ugyanennyit.⁴⁸

A 20. század első két évtizedének közmegrendeléseivel kapcsolatban szót kell ejteni néhány fontos új vonásról. Az egyik, hogy fokozatosan létjogosultságot nyertek a modernebb irányzatok, például a szecesszió, a másik pedig, hogy a főváros egyre többet szerepelt jelentős közmegbízóként, és – különösen Bárczy István polgármestersége alatt – önálló mecénási szerepre tartott számot.⁴⁹ Emellett a nagyobb vidéki városok sora folytatott a korszakban olyan jelentős középítkezéseket, melyekben az építészek mellett a képzőművészeknek is sok munka jutott. A művészettörténetileg ma is jelentősnek tartott szecessziós középületek legalább akkora hányada épült az akkori Magyarország vidéki központjaiban, mint amennyi Budapesten (gondoljunk pl. a kecskeméti Cifrapalotára, a veszprémi színházra, a szabadkai városházára, a marosvásárhelyi kultúrpalotára stb.). Ez azt jelentette, hogy a művészi munkalehetőségeknek is jelentős expanziója ment végbe a korábbi időszakhoz képest, amikor ezek a lehetőségek túlnyomórészt Budapestre összpontosultak. A szecessziót képviselő jelentősebb képzőművészek, Körösfői Kriesch Aladár és Nagy Sándor olyan kaliberű megbízásokhoz jutottak, mint pl. a marosvásárhelyi kultúrpalota üveglakainak és belső díszítésének (falfestmények) tervezése, ill. kivitelezése. Ehhez járultak a szintén Budapesten kívüli új egyházi, ill. felekezeti megbízások, melyek szintén teret engedtek a szecessziónak: ilyen volt például a zebegényi templom (Körösfői Kriesch freskóival) vagy a magyaros népi virágmotívumokkal díszített szabadkai zsinagóga.

A vidéki városok gyarapodása, növekedése városias jellegük fokozódásával is járt. Ekkor váltak jelentős helyi kulturális központokká az olyan városok, mint Nagyvárad és Arad; ekkor alakultak helyi műpártoló egyesületek pl. Debrecenben és Szegeden. Ez a képzőművészek szempontjából azt jelentette, hogy már ezeknek a városoknak a közönségére is számíthattak (potenciális vásárlókként is), nem utolsósorban azért, mert a századelőn váltak egyre gyakoribbá a vándorkiállítások, melyeket az ország számos városában megrendeztek (ebben az úttörő szerepet egyébként a Nemzeti Szalon játszotta). A helyi műpártoló egyesületek maguk is rendeztek kiállításokat.

A hazai műpiac fejletlenségének és a művásárlói érdeklődés hiányának következtében a századfordulóig különösen nagy volt a kiállításokon eszközölt állami vásárlások szerepe. A kultuszminisztérium vásárlásai a nagy közgyűjtemények létrejöttével vettek lendületet, de a kilencvenes évek elejéig a művásárlásra szánt összegek nagysága még nem volt igazán jelentős.⁵⁰ A nagy fordulat a millenniumra való felkészülés korszakában következett be.

„A Szépművészeti Múzeum megalapítása 1894-ben összefüggött a millenniummal: erre tekintettel hívta életre a magyar törvényhozás” – írja Sinkó Katalin a millennium képzőművészeti vonatkozásaival kapcsolatban. „Ekkor a régi gyűjtemények fejlesztésére 1 400 000 forintot, a magyar művészek alkotásaira 200 000

forintot szavaztak meg. Ez utóbbi összeget magyar mesterek új és régebbi műveire a millenniumi kiállításon tervezték elkölteni. Ezen túlmenően 1897-től kezdve a vallás- és közoktatásügyi miniszter rendelkezése alapján nyolc éven át évente 50 000 forintot bocsátottak további művek vásárlására.

A millenniumi vásárlásokról Kammerer Ernő kormánybiztos tett jelentést 1897-ben.

E szerint magyar mesterek alkotásaira 1896-ban 145 167 forintot költöttek el. Ekkor vásárolták meg Szinyei Merse Pál *Majálisát* (1800 Ft), Thorma János *Szenvedők* c. képét (4000 Ft), Stróbl Alajos *Anyánk* c. márványszobrát (7700 Ft) is.”⁵¹

A *Műcsarnok* című lap rendszeresen hírül adta az évente kétszer megrendezett műcsarnoki kiállításokon történt vásárlásokat, köztük az államiakat is. Az összegek természetesen függtek a képmérettől és a műfajtól, ezért nehéz az árakra jellemző példát találni – az 1890-es évek végén az itt eladott képek nagy többségének ára mérettől és jellegtől függően 1000 és 4000 forint között mozgott. A fent említett állami vásárlások példáját kiegészítendő: az 1893/94-es téli tárlaton a kultuszminisztérium Jendrassik *Vége* c. képét 1200 forintért, Pataky László *Krumpliszüret* c. képét és Vastagh Géza *Ki a legény a csárdában?* c. festményét pedig egyenként 2800 forintért vásárolta meg.⁵² Az állam a kultuszminisztérium kiküldött munkatársai révén később nemcsak a Műcsarnokban, hanem az 1894-ben alapított Nemzeti Szalonban, majd – esetenként – a későbbiekben létrejött újabb kiállítási intézményekben is vásárolt. Akárcsak a pályázatok, díjak és ösztöndíjak esetében, az állami vásárlásokra is hatással volt a lobbizás és a protekció. Igaz az is, hogy a vásárláspolitikát meghatározó szereplők körében bizonyos fáziskéséssel nyertek létjogosultságot modernebb irányzatok. A kortárs panaszok és kritikák nyomán ezért alakult ki az a kép a művészettörténet-írásban, hogy a századfordulón az állami művásárlás terén is a „műcsarnoki klikk” volt az, amely az állam kegyeit élvezte. Pedig a valóságban inkább több csoportról és klikkről beszélhetünk, amelyek mind igyekeztek a maguk érdekeit érvényesíteni. Ha tehát az 1890 utáni másfél évtized egészét nézzük, összességében elmondhatjuk, hogy az állam, mely komoly tényező volt a műpiacon, a korszak nagyszámú művészenek megélhetésén lendített vásárlásaival.

MAGÁNMEGRENDELÉSEK, KIÁLLÍTÁSOK

Az arcképfestés az egész tárgyalt korszakban fontos megélhetési forrás volt a festőknek. Az eseti festményvásárláson kívül tulajdonképpen ez volt a magánmece-natúrának az a formája, amelyet a legtöbb tehetősebb ember gyakorolt: ha segíteni akart egy általa ismert vagy valaki által hozzá beajánlott, éppen szorult anyagi helyzetben levő festőn, megfestette vele a maga vagy valamely családtagja arcképét. Az állítás fordítva is áll: sok olyan festő vállalt időnként portréfestést pénzkeresési céllal, aki egyébként általában más műfajban dolgozott. (Mivel a művészeti

képzésben centrális jelentőségű volt az élő modell utáni rajzolás és festés, a portré műfajában mindenki jártasságot szerzett – ami persze nem jelenti azt, hogy mindenkiből egyformán jó portréfestő vált.) A korszak elejéhez, azaz az 1860-as, 1870-es évekhez képest azonban 1900-ra az arcképfestés társadalmi funkciója nagy változáson ment át. A korai időszakban az arckép – nem lévén még jó minőségű fotográfia – valamely személy megörökítésének egyetlen színvonalas módja volt, a megrendelők köre ezért meglehetősen tág lehetett. A 19. század végére, amikor kialakult és tömegessé vált a magas színvonalú és olcsó műtermi portréfotózás gyakorlata, az arckép megfesttetése sokkal inkább státusszimbólummá vált.

A fentieket jól példázza Réti István Jóкаи- és Herczeg Ferenc-portréja és az ezt követő események. A nagybányai festőt, aki egyébként ritkán festett kimondottan portrét, jó ismerőse, Bródy Sándor író szervezte be és ajánlotta a két irodalmi notabilitásnak,⁵³ alighanem azért, hogy lendítsen Réti anyagi helyzetén. Réti kimondottan emiatt költözött fel egy időre Nagybányáról Budapestre, a Royal Szállóba. Az újságok természetesen híriül adták, kiket fest Réti, s ez egy időre divatba hozta a festőt Budapesten. „Tegnap du. voltam Jókaynál [sic], a szobájában ül, de nem mehetek, csak körülbelül kedden, mert gyöngélkedik az öreg. [...] Herczget is a jövő héten kezdem, eddig legalább úgy van. – Azután jön egy szőke zsidó asszony, de ezt itt nem is tudják. A kávéházunk kávésnéja akarja magát titokba. Elég érdekes fej. Pénzes zsidó asszony. Hiuságból van az egész. Hallotta és olvasta az újságba, hogy kiket pingálok. – Ez nem tudom, mennyit ad, de ezt a többitől se tudom. Háromszáznál aligha ad többet. Kevesebbet nem mer, azt már látom. – Bródy mesél még egyről, de ez igen kalandos. A Rivierára kellene mennem.”⁵⁴ Nem sokkal ezután Réti már azt írja egy ismeretlen címzettnek (nem tudjuk, azonos-e a fent említett asszonnyal), hogy 500 forint alatt nem vállal portréfestést, és kéri a címzettől a róla festett portré árát.⁵⁵

Réti esete is mutatja, hogy a közönség szemében egy festő értékét korántsem csak portréi művészi színvonala adta: legalább ilyen fontos – ha nem fontosabb – volt az, hogy kiktől kapott portrémegrendelést. A leghíresebb arcképfestők, László Fülöp vagy Benczúr Gyula társadalmi megbecsültségének nem utolsósorban az volt a titka, hogy felsőbb társadalmi rétegek, illetve uralkodói körök portretistái voltak. Az arcképfestésben egyértelműen kialakult egyfajta hierarchia abban a tekintetben, hogy ki melyik társadalmi réteg tagjaitól kapott elsősorban megrendeléseket. Nyilván nem volt kérdés például, hogy ki fesse meg Ferenc József millenniumi képzőművészeti kiállításán bemutatott arcképét: a választás csakis Benczúrra vagy Lászlóra eshetett. Ha a kérdést a megrendelők oldaláról nézzük: a közönség egyes rétegeiben a választást a divat, a mintakövetés határozta meg. A meredeken felívelő művészkariereknek gyakran az volt a meghatározó mozzanata, amikor az illető művésznek sikerült betörnie magasabb társadalmi körökbe. Ha itt első megrendelőinél sikert aratott, gyorsan követték egymást a hasonló megbízások.

A polgári rétegeknek is megvoltak a maguk kimondottan portréfestésre szakosodott művészei. Glatz Oszkár az 1890-es évek végétől kezdve állt rá erre a műfajra, és rövid időn belül a középosztály keresett arcképfestője lett. A magyar szellemi élet számos ismert alakjáról – Mikszáthról, Eötvös Lorándról, Gyulai Pálról, Rákosi Jenőről stb. – rajzolt portrét. Ezek nagy részét a rajzok, vázlatok ismert gyűjtője, Ernst Lajos vásárolta meg. (Egy-egy ilyen portrérajzot Glatz 70–80 forintért vállalt.)⁵⁶ Később feltehetőleg már magasabbra srófolta árait. Petrovics Eleknek, a Szépművészeti Múzeum igazgatójának például egy levelében azt írja, hogy sajnálja az arcképrajzért kért magas árat, de annak elkészítése épp annyiba kerül, mint egy „piktúra”.⁵⁷

Glatznak nem voltak illúziói azzal kapcsolatban, hogy a portréfestés számára elsősorban megélhetési kérdés, amit az évek múltával egyre gyakrabban érzett tehernek. Egy külföldről címzett levelében azt írta egyszer, hogy hamarosan vissza kell térnie „a gyűlölt portréfestéshez”. Glatz a századelőn külföldön is működött mint arcképfestő, elsősorban német nyelvterületen. Ottani sikereinek némileg ironikus élt kölcsönöz, hogy Glatz a hagyományosabb portré iránti, továbbra is megélvő középosztályi igényeket elégítette ki egy olyan időszakban, amikor már az ottani művészek nagy része modernebb stílusban festett. „Itt kevés az arcképfestő, és az is expresszionista” – írta Glatz Svájcra 1912-ben.⁵⁸

Glatz svájci tapasztalatainak éveiben a magyar művészek már nem dolgoztak tömegesen külföldön, inkább tanulni jártak ki. Sokkal inkább korszakunk első negyedszázadára volt jellemző az, hogy a magyar művészek, reménytelennek érezvén az itthoni műiaci helyzetet, megélhetési okokból hosszabb időn keresztül tartózkodtak Magyarországon kívül. Az 1880-as–1890-es években az első számú célpont München volt, amely nemcsak a képzőművészeti akadémiának adott helyet, de virágzó műkereskedelmi centrum is volt (a kettő természetesen összefüggött egymással). Amire Magyarországon akkor alig akadt példa: Münchenben a festők megélhetésében fontos szerepet játszottak a műkereskedőkkel kötött szerződések, melyek értelmében a festő művészi termését előre lekötötte a kereskedőnek.⁵⁹ Ez természetesen olyan viszonyok közt volt indokolt, ahol a műkereskedő biztos lehetett abban, hogy a képeket el is tudja adni. Ugyancsak fontos eladási fórumok voltak a müncheni Glaspalastban rendezett nemzetközi kiállítások, ahol évente képek százai találtak gazdára.

A müncheni műpiac virágzását nemzetközi jellegének köszönhette. Nemcsak az itt tanuló és dolgozó festők származtak Európa minden tájáról, de a vásárlóközönség is nemzetközi volt; a legjelentősebb szerepet az itt megjelenő amerikai vásárlók játszották. Körükben az egyik legsikeresebb műfaj a miniatűr kép volt. „A képkicsinység arányában nőttek az árak. Ha a vevő – többnyire amerikai – kezében nagytőlencsével a tenyérenyi »remekművön« a gyönyörtől borzadva konstálhatta, hogy a »művész« a babszem nagyságú arc szempilláit is megkülönböztetett figyelemmel »kidolgozta«, fizetett, mint a köles” – írta emlékezéseiben Csók

István.⁶⁰ Más magyar művészekről is tudjuk, hogy festettek miniatűr képeket, pl. Kéméndy Jenőről is.⁶¹ Vágó Pál festő írja Münchenből Szmracsányi Ödönnek a müncheni magyarokról: „Csókot kivéve nem hajtja egyiküket sem magas ambíció. Kéméndy és Kardos jól fizetett miniaturisták.”⁶² A tengerentúli vásárlók oly nagy szerepet játszottak Münchenben, hogy amikor egy 1896-ban hozott amerikai törvény – az amerikai művészeti piac kialakulását fellendítendő – jelentősen megszorította a műalkotások bevitelét az Egyesült Államokba, a müncheni művészeti piac gyakorlatilag összeomlott. A hirtelen beállott változást jól érzékelteti Csók István emlékezéseiben: őt annál is inkább hideg zuhanyként érte a váltás, mivel a millennium évében bevallottan pénzkeresési céllal tért vissza Münchenbe. „Mikor később, a millenniumot követő évben a magyarság, mintha a szél fújta volna el – otthagya Münchent, sietve menekültem el én is” – írta.⁶³ A csapást München később sem tudta kiheverni, és több más ok mellett ez vezetett ahhoz, hogy a német művészet súlypontja a századelőn egyre inkább Berlinbe tevődött át.

A magyarországi közmegrendelések jelentősége a 20. század első két évtizedében némileg csökkent, mert az állam szerepét 1900 után kezdte kiegyensúlyozni a műpiaci viszonyok kibontakozása. Ezt többek közt a kiállítási intézmények 1900 utáni szaporodása s ezáltal a kiállítások számának növekedése segítette elő. A kiállításkatalogusokban közölt árak jelzik, hogy ezek az alkalmak egyben a műalkotások értékesítését is szolgálták, valamint támpontot adnak arra nézve, hogy a különféle típusú alkotások, ha sikerült őket eladni, mekkora bevételt jelentettek alkotóiknak.

A képeladások lehetséges dimenzióit jelzi Rippl-Rónai József 1906-os, aukcióval egybekötött kiállításának kimenetele. Rippl ezt megelőzően két saját kiállítást rendezett Budapesten. A művész Franciaországból való hazatelepülését megelőző első budapesti kiállítás nem hozott különösebb sikert, inkább negatív kritikákat kapott; a második viszont már egyértelműen pozitív megítélésnek örvendhetett a sajtó részéről. Ez készítette elő a terepet a harmadik, 1906-os kiállítás számára, amely minden várakozást felülmúló erkölcsi és anyagi sikert jelentett. (A történet jól jelzi a közízlés – s ezen belül a kritikusok ízlése – fokozatos átalakulását, valamint a kritikusok és a sajtó igen jelentős közvéleményformáló szerepét. Nem kevésbé árulkodik azonban arról is, hogy a budapesti közönség vásárlóereje, vásárlási hajlandósága ekkorra már jelentősen megnőtt a 19. század hatvanas-hetvenes éveivel képest.) Rippl 318 művét állította ki 1906-ban a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. Szalonjában. A tárlatot hatalmas tömeg tekintette meg, és 188 alkotás kelt el. A kiállítást – Magyarországon szokatlan módon – aukció is követte, melynek eredménye még a kiállításét is felülmúlta. A kettő együtt 44 000 koronát jövedelmezett. A Könyves Kálmán Szalonnak járó jutalék, 12 000 korona befizetése után Rippl-Rónai 32 000 korona bevételt mondhatott magáénak.⁶⁴ A kiállításon több közismert személyiség, valamint az állam is vásárolt, és az *Amikor az ember visszaemlékezéseiből él* c. művére a festő megkapta az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 4000 koronás díját is.

Rippl-Rónai szó szerint egyik napról a másikra lett jómódú és tekintélyes ember. Életformája ennek megfelelően meg is változott: 1906-ban elvette feleségül csaknem 20 éve vele élő élettársát, egykori modelljét, Lazarine Boudrillont, műteremlakást bérelt a Kelenhegyi úti műterembérházban, 1908-ban pedig a szülővárosa, Kaposvár melletti ún. Róma-dombon villát vásárolt. Ettől fogva életét felváltva töltötte Kaposváron és Budapesten, és a magyar művészeti életben jelentős tekintélynek számított.⁶⁵

Természetesen kivételes szerencsének számított, hogyha valaki egyetlen kiállításon több száz képét értékesíteni tudta. Az azonban nem volt olyan ritka, ha egy-egy művésznek ún. kollektív (gyűjteményes) kiállításán, vagy néhányuk csoportos kiállításán számos művet sikerült eladnia. Az egyéni gyűjteményes és a páros, hármas vagy kisebb csoportkiállítások mind a századelő újításai voltak Magyarországon. A 19. század végének műcsarnoki kiállításain még több száz művész vett részt, ami nem volt éppen ideális egy-egy művész érvényesülése, egyéniségének kidomborodása szempontjából, különösen, ha tekintetbe vesszük, hogyan állítottak ki akkoriban: a képeket sűrűn egymás mellé és ráadásul több sorban egymás fölé helyezték el. Nem csoda, hogy annyi konfliktus tört ki a művészek között a rossz „akasztás” miatt: egyes képek hatását valóban tönkre lehetett tenni, ha a művet például méterekkel a szemmagasság fölé akasztották.

Ehhez képest már a Nemzeti Szalon tematikus kiállításai is újítást jelentettek, az újabb és vaz újabb kiállítási intézmények megjelenésével egyre gyakoribbá vált, hogy rokon szellemiségű művészek csoportjai, művész-párosok vagy triók állítottak ki egy időben, egy helyen. Ily módon egy-egy művész alkotásai a megfelelő kontextusban, a korábbi tömeges kiállításokhoz képest sokkal előnyösebb körülmények között kerültek a közönség elé, s ennek megfelelően jobban is érvényesültek. Ha végigtekintünk például az Ernst Múzeum tárlatain, azt láthatjuk, hogy ezek már többségükben ilyen, egy-egy művészt vagy kisebb csoportot reprezentáló kiállítások voltak.

A katalógusok arról tanúskodnak, hogy ekkor már fokozottan érvényesültek a műpiaci szempontok: nemcsak méret és műfaj, hanem az alkotó személye szerint is differenciálódtak az árak. Példáimat a Művészház és az Ernst Múzeum kiállításáiból veszem.

Kernstok Károlynak a Művészházban 1911 november–decemberében rendezett retrospektív kiállításán, ahol a mintegy hetven kiállított mű nagy része már magántulajdonban volt, a még eladó rajzok ára 200–250 korona, az olajfestményeké és egy üvegablakterv 1000–1500 korona volt, egy olajfestmény (*Anya és gyermeke*) pedig 10 000 koronás áron szerepelt. A katalógus, amelyben Kernstok már korábban eladott képeinek tulajdonosait is feltüntették (általában nem ez volt a gyakorlat), jelzi a művész képeladásokban megnyilvánuló sikereit: a kiállított kb. 70 mű nyolc kivételével a kiállítás idejére már mind gazdára talált. A tulajdonosok névsorából kitűnik, hogy az elismert modern mesternek, a Nyolcak ve-

zéralakjának műveit legfőképp budapesti közép- és nagypolgárok, köztük ismert gyűjtők – Kohner Adolf, Nemes Marcell – vásárolták.⁶⁶

A Művészház egy évvel korábban, 1910-ben rendezett csoportos kiállításán, amely viszonylag nagy számú, általában fiatal művészt reprezentált, a rajzok és temperafestmények 100–300 koronás áron, az olajképek 400–800 koronás áron szerepeltek; a kiállított 136 műből mindössze ötnek az ára érte el az 1000 koronát. A katalógus tanúsága szerint a zsűrizést az igazgatóság felkérésére Csók István, Ferenczy Károly, Kernstok Károly, Rippl-Rónai József és Szinyei Merse Pál végezte.⁶⁷

Az 1914. évi február–márciusi nagy kiállításon, amely jól ismert, élő modern magyar mestereket és fiatalokat vonultatott fel egyidejűleg, különösen szembetűnő az árakban megnyilvánuló differenciálódás. Míg a kevésbé ismert, fiatal résztvevők olajfestményei általában 400–800 koronás áron szerepeltek, a Nyolcak addigra már országos hírnévre szert tett egyes tagjainak, Czigány Dezsőnek vagy Berény Róbertnek képei az 1000–3000 koronás kategóriába kerültek (Czigány ekkor 31, Berény 27 éves). Az akkor már elismert idősebb mesterek, Rippl-Rónai, Vaszary, Mednyánszky festményei pedig a 4000–5000 koronás árat is elérték.

Magyar-Mannheimer Gusztáv 1913-ban az Ernst Múzeumban rendezett gyűjteményes kiállításának katalógusa szerint a művész kiállított 165 képe közül vázlatait, vízfestményeit, rajzait 200–500 koronára, kisebb olajfestményeit 500–1200 koronára, nagyobb olajfestmény-kompozícióit 2000–4500 koronára árazták be.⁶⁸ Három évvel később Ferenczy Károly és három gyermeke, Valér, Béni és Noémi ugyanitt rendezett közös kiállításán Valér rézkarcai, rajzai és vízfestményei 60–200 koronás áron, Ferenczy Károly festményei – köztük egy, a *Három királyok*hoz készült tanulmány – 2000–5000 koronás áron, egy nagyméretű női aktja pedig 12 000 koronás áron szerepelt.⁶⁹

A kiállításokat és az árakat hosszasan lehetne tovább sorolni, de ennyi adat valószínűleg elegendő annak érzékeltetésére, milyen dimenziókban mozogtak a kiállításokon a képárak a századelő évtizedeiben. Hogy vajon a kiállításokon szereplő művészek valójában hány művüket tudták eladni egy-egy ilyen alkalommal, csak esetszerűen derül ki. Kernstok és Rippl-Rónai fentebb leírt gyűjteményes kiállításának eseteiből, de a Nemzeti Szalon első világháború előtti két évtizedes eladási eredményeiből⁷⁰ is az látszik, hogy 1900 és 1914 között a művészek már egy aránylag kiterjedt, a modern művészeti irányok iránt is nyitott vásárlórétegre számíthattak. Ha feltételezzük, hogy egy ismertebb művész egy-egy kiállításon biztosan adott el néhány művet, 2000–5000 koronás képárak mellett előfordulhatott, hogy az illető egyetlen kiállításon akkora összeget kasszírozott, amekkorából egy akkori családos középosztálybeli háztartást egy éven át fenn lehetett tartani. A kevésbé neves és fiatalabb művészek esetében is feltételezhető, hogy egy vagy több 500–1000 koronás festmény értékesítése számottevő bevételt jelentett. A kisebb méretű képek, illetve a kevésbé rangosnak tartott műfajok – ceruza- és

tusrajz, rézmetszet és akvarell – épp a vékonyabb pénztárcájú vásárlóréteg számára lehettek vonzóak: egy nem különösebben jómódú értelmiségi háztartás éves költségvetésébe is belefért egy-két 60–100 koronás kisebb műtárgy megvásárlása, ha a család tagjainak volt ilyesmire igénye.

KISEBB MEGBÍZÁSOK ÉS ALKALMAZOTT MŰVÉSZI MUNKÁK

Ujházy Ferenc példáján láthattuk a fejezet elején, hogy a képeladások mellett a művészeknek többféle, kisebb kaliberű munkára is szüksége volt ahhoz, hogy fenn tudják tartani magukat. A dualizmus-kor első évtizedeiben sok művész kényszerült rá az Ujházy-nál már említett munkákra, régi festmények, szentképek javítására. A restaurátorság komolyabb formában is (pl. templomi freskók helyreállítása) gyakori pénzkereső tevékenység volt, hiszen külön restaurátorokat akkor még nem képeztek. Kacziány Ödön utal rá pl. önéletírásában, hogy a nyolcvanas években rendszeresen végzett restaurátori munkát.⁷¹ Úgyszintén nem képeztek még akkoriban külön díszlet- és jelmeztervezőket, így ennek a feladatnak is festők tettek eleget. Nem véletlen, hogy annyi rokon vonás volt a nagy történelmi festmény-kompozíciók és az akkori színpadképek között (amely hagyomány véleményem szerint a tradicionális operaszínpadon mindmáig tartja magát). „Az operafinálás páthosz, amely a korabeli történelmi festést jellemezte” – írta egy helyen Rózsa Miklós Benczúrról szóló tanulmányában,⁷² rátapintva ezzel a két műfaj alapvetően rokon vonásaira. Kéméndy Jenő, Münchenben tanult és egy darabig Münchenben működő festő, hazatérte után 1896-ban az Operaház szcenikusa lett.

Noha az 1860-as évek végéhez képest a századfordulóra sokat javult a helyzet a művészek megélhetési forrásait tekintve, a művész-jövedelmek rendszeretelensége miatt később is szükség volt olyan kisebb megbízásokra, amelyekkel az anyagi hullámvölgyeket át lehetett vészelní. Lapoknak már az 1870-es, 1880-as években számos művész dolgozott illusztrátorként, és az újság- és könyvkiadás fellendülésével később még nagyobb lett az igény rajzokra, illusztrációkra. Noha e téren volt szakosodás, és egyes művészek kimondottan a grafikai műfajokra specializálódtak, festők is vállaltak ilyen megbízásokat, ha éppen rá voltak szorulva. Ilyen munka volt például az, amivel az Új Idők megbízásából az akkor ott újságíróskodó Lyka Károly kereste meg Rétit 1897-ben. A kiadó egy új folytatásos regényt készült közölni a lapban, ehhez kellett minden számba két illusztráció. Ezért Ré tinek havi száz forintot, „az Új Idők maximumát” ajánlották fel. A fel tételek között szerepelt az is, hogy Ré ti olyan „erős” hatású alkotásokat küldjön, amelyeket a rendelkezésre álló gépeken jól lehet reprodukálni.⁷³ Vaszary János 1892-ben szerződött a Wodianer Lampel könyvkiadóval történelmi életrajzsorozatuk illusztrálására. Egy, az év szeptemberi levelében Wodianer köszönettel nyug-

tázta az utolsó rajz megérkezését, és közölte Vaszaryval hogy tiszteletdíj gyanánt postán küld számára 200 frankot aranyban.⁷⁴

A századforduló szellemiségének jegyében sok művész akkoriban már amúgy sem vont éles határvonalat a „szabad” és alkalmazott művészet, illetve a képző- és iparművészet közé. Kereskedelmi és kulturális eseményeket reklámozó plakátokat sokan készítettek – ez a műfaj éppenséggel a századfordulón emelkedett művészi színvonalra. Különösen azoknak a képzőművészeknek a praxisában játszott szerepet az iparművészeti tervezés – üvegablak, bútor, textil –, akik így vagy úgy a szecesszióhoz kötődtek, bár a kivitelezést gyakran másra bízták. Úgy tűnik, hogy az iparművészeti munkával is foglalkozó nők voltak azok, akik a kettőt egyforma lelkesedéssel művelték, valószínűleg azért, mert pl. a textilmunkák kivitelezése (pl. szövés, hímzés) olyan tevékenység volt, amit a nők hagyományosan is gyakoroltak. Az olyan művésznők tevékenysége, mint pl. Undi Mariska, jól érzékelteti, hogyan képezett egységet a képzőművészet, az iparművészeti tervezés és kivitelezés, és hogyan volt mindennek köze egy női világhoz. Undi Mariska így emlékszik vissza díjaira 1939-ben: „1912-ben az Akvarell- és Pasztellfestők kiállításán állami pasztelldíjat nyertem egy nagy női arcképpel. 1913-ban a Nemzeti Szalon jubiláris ezüstérmét vízfestményért, 1914-ben a Képzőművésznők Egyesülete kiállításán ezüstérmét, 1916-ban ugyanott 1000 koronás díjat üvegfestmény tervezésért és kivitelezésért. [...] 1904-ben St. Louisban bronzérmét, 1902-ben Milanoban bronzérmét, 1914-ben Milano-Monzában diplôme d'honneur és aranyérmét nyertem gyermekszoba berendezésért és hímzésért.”⁷⁵

A szobrászok jövedelemforrásai

A szobrászok helyzete annyiban különbözött a festőkéttől, hogy számukra az egész korszak során sok munkaalkalom adódott, mivel a korszak nagy részének építészetében folyamatos volt az igény díszítő és figurális szobrok felhasználására. A dualizmus-kor alatt zajló nagy középítkezések – kulturális intézmények, minisztériumok, egyetemi épületek, az Országház, a budai vár, valamint a vidéki városok és a főváros fejlődése óriási mennyiségű alkalmazott szobrászati munkát igényelt. Más kérdés, hogy a nem alkalmazott, hanem egyéni művészi szobrászmunka ugyanolyan nehezen eladható is lehetett, mint a festmény – ha azonban valakinek munkára volt szüksége, épületszobrászként vagy alkalmazott figurális szobrászként mindig talált feladatot.⁷⁶ (Megjegyzendő persze, hogy a kettő presztízse korántsem állt ugyanazon a fokon: szobrászberkekben a díszítőszobrászmesterembernek, a figurális – azaz emberalakokat faragó – szobrászművésznek számított. Az előbbieket csak szobrászműhelyekben képezték, amelyhez iparrajziskolai stúdiumok járulhattak, a szobrászművészek többsége viszont már akadémiai, azaz főiskolai tanultságot is szerzett.)⁷⁷

EMLÉKMŰSZOBRÁSZAT: PÁLYÁZATOK, KÖZMEGRENDELÉSEK

A korszak, kivált annak 1890 és 1910 közé eső két évtizede különösen kedvező volt a szobrászok számára azért is, mert ekkorra esett Magyarországon az emlékműszobrászat nagymérvű felfutása. A fővárosban a millenniumi emlékmű volt ennek a trendnek a legnagyobb szabású kifejeződése, de a millennium apropójához kapcsolódóan számos más emlékmű felállítása is ez idő tájt történt. Ferenc József pl. 1897-ben tíz emlékműszobrot ajándékozott Budapestnek, és ezek is mind a millenniumot követő években készültek el.⁷⁸ Magyarország-szerte számtalan emlékszobor készült ekkoriban; csak Budapest közel ötven köztéri alkotással gyarapodott ebben az időszakban. Az emlékműszobrok tömeges megjelenésében több dolog is szerepet játszott. A 19. század második felében a historizmus szobrászata szerte Európában nagy számban hozta létre az emlékműveket, s ez a jelenség Magyarországon is érvényesült. Nálunk azonban ehhez bizonyos helyi adottságok is társultak. „A megvalósítási lehetőségek Magyarországon az igényekhez képest fáziskésésben voltak. Csak a kiegyezés utáni gazdasági fejlődés teremtette meg a sokszor igen költséges emlékműállítás anyagi bázisát, és csak a század végére nevelkedett fel a hazai felsőoktatási intézményeket és különböző külföldi akadémiákat járt szobrászgeneráció, amelynek képzettsége, technikai tudása megfelelt az emlékműállítás követelményeinek.”⁷⁹

Az emlékművek századforduló környéki konjunktúrája olyan nagy mennyiségű munkát jelentett, hogy a nevesebb szobrászok – akik persze egyben a legkeresettebbek is voltak, s pozíciójuknál fogva a legesélyesebbek a pályázatok megnyerésére – egyedül nem is győztek eleget tenni a feladatoknak. Ennek a helyzetnek a megoldására hol legális, hol nem legális megoldások születtek. A legális megoldás a segédszobrászok foglalkoztatása, a munka egy részének más művészek számára való kiadása volt. Olyan nagy méretű vállalkozásnál, mint pl. a későbbi Hősök terén felállítandó millenniumi emlékmű, a vezető szobrásznak, Zala Györgynek nem is igen lehetett más választása. Az emlékmű királyszobrait – elismerten – más szobrászok készítették, s ezért Zalától – mintegy alvállalkozóként – megszabott munkadíjban részesültek. Voltak olyan esetek is, amikor a segédszobrász kifejezetten profitált abból, hogy mesterének túlon túl sok volt a megrendelője. Tóth István a kilencvenes évek elején alkalmazott szobrászként dolgozott az akkori idők egyik legsikeresebb mesterénél, Stróbl Alajosnál. Amikor Schlauch Lőrinc bíboros, nagyváradi püspök megkereste megrendelésével, Stróbl túlterheltségére való hivatkozással nem fogadta el azt, s maga helyett segédjét ajánlotta a bíborosnak. Tóth István így jutott élete első nagy megbízásához, a Szent László-szoborhoz, mely önálló karrierjének kezdetét jelentette; a nagyváradi egyházi körökkel pedig még sok éven át gyümölcsöző kapcsolatokat ápolt, számos megrendelést szerezve onnan.⁸⁰

A legismertebb szobrászok túlterheltségén enyhítő kevésbé legális megoldás (aminek persze írásos nyoma ritkán maradt) az volt, hogy a neves szobrász el-

fogadta ugyan a megbízást, de a munkát az ő neve alatt valaki más készítette el. Telcs Ede számol be arról az 1897-ben történt esetről, amikor Zala György őt mint segédszobrászt arra kérte, hogy – fizetés ellenében – az ő neve alatt fénykép után készítse el Erzsébet királyné portrészobrát (Zalának a királyi párt kellett megmintáznia a Keleti pályaudvar váróterme számára), természetesen a legnagyobb titoktartás mellett. Amikor kollégája, Donáth Gyula szobrász meggyanúsította Zalát, hogy mással készíteti a szobrot, Zala dühében lerombolta Telcs már félig kész alkotását. Miután Telcs tisztázta vele, hogy a pletykát nem ő szivárogtatta ki, Zala elnézést kért tőle a rombolásért, és azon dühöngött, hogy most már jó hírvének védelmében ha tetszik, ha nem, neki magának kell megcsinálnia a szobrot.⁸¹

A festészethez képest az emlékműszobrászatban kolosszális összegű pénzek voltak. A nagy anyag- és előállítási költségek (pl. márványba faragás, bronzba öntés) és a segédszobrászok foglalkoztatása miatt ugyan sokszor nehéz megmondani, tisztán mennyit kapott a vezető szobrász a munkáért, s erre nézve teljes értékű források sem mindig állnak rendelkezésre – de akárcsak a munkadíjak egy részének feltüntetése is jelzésértékű lehet. Fennmaradt például Zala György magánfőkönyve az 1896. jan. 1. – 1900. dec. 22. időszakból.⁸² Ebben precízen vezetve, de szövevényes rendszerben vannak feltüntetve a művész bevételei, valamint a munkájához tartozó és háztartási kiadásai – ezek egybefonódása nehezen értelmezhetővé teszi a forrást. Kétféle adatot mégis érdemes idézni a pénztárkönyvből. Az egyik azoknak a munkadíj-részleteknek az összege, amelyeket Zalának ebben az időszakban különböző munkáiért fizettek. A millenniumi emlékmű egyes szobraiért (Művészet-csoport, a főoszlop tetején álló Gábrriel arkangyal) előlegként és végső munkadíjként összesen 85 000 koronát kapott (ez az általa készített alakoknak csak egy része!). Ferenc József fentebb említett, Keleti pályaudvari mellszobraért 1898 és 1900 között 7930 koronát kapott a művész, amiből különböző címeken csaknem 4000 korona ment el az előállítási költségekre.⁸³ Az 1898-ban elkészült Pekár-síremlékből 12 200 korona származott; ebből 7150 koronát vittek el a költségek.⁸⁴ A felsoroltakon kívül Zalának még több megbízása volt ugyanabban a periódusban; de talán ennyi is elég ahhoz, hogy érzékeltessük a művész akkori jövedelmének nagyságát. A másik fajta adat, amit érdemes idézni, a millenniumi emlékműveken dolgozó többi szobrász Zalától kapott munkadíja. Ilyen címen a Zalának dolgozó művészek neveinél 3000 és 4000 koronás összegek vannak munkadíjként feltüntetve.⁸⁵ Ez jelzi, hogy a kisebb nevű, de jelentős projekteken dolgozó szobrászok milyen díjazásban részesültek.

Ha a szobrászok bevételeinek pontos nagyságáról nem is mindig van tudomásunk, közvetve utalnak rájuk például a belőlük vásárolt ingatlanok. Zala György a jelzett időszakban vásárolta a Városligetnél, a Stefánia út–Ajtósi Dürer sor sarkán lévő ingatlanát, melyre a Lechner Ödön által tervezett, majd annak tanítványai, Bálint Zoltán és Jámbor Lajos által áttervezett szép, szecessziós műtermes villáját építtette (ma a líbiai követség épülete).⁸⁶ Az ingatlant 1898-ban 50 000 koronáért

vette Gerbeaud Emiltől és nejétől. Az építkezés költségeit (illetékek, építési honoráriumok, mesterek, anyagköltség) is hozzászámolva a ház felépítése durván 125 000 koronába került.⁸⁷ A villa berendezésének 1900-ig megvásárolt darabjai a pénztárkönyv adatai szerint további 1583 koronát tettek ki.⁸⁸ (Arról a megcélzott értékrendről, amelyet Zala villájának beosztása és berendezése tükrözött, a későbbiekben még lesz szó.)

A kiugróan sikeres Zala György mellett érdemes egy kevésbé „csúcspozícióban” lévő szobrász esetét is idézni. Róna József 1897-ben készítette el Savoyai Jenő lovasszobrát. Az emlékművet végül az uralkodó vásárolta meg s helyeztette el a budai várban. A szoborért kapott tiszteletdíj összegéről Róna nem számol be életrajzában, azt viszont elmondja, hogy ebből a pénzből építette fel kertes villáját a Városliget-közei, akkoriban alakuló villanegyedben, a Szabó József utcában.⁸⁹ Reprezentatív műtermes villát több más sikeres szobrász is építtetett: Fadrusz Jánosé a Naphegyen állt, Ligeti Miklóssé, az Anonymus-szobor alkotójáé Zalához hasonlóan a Stefánia úton.⁹⁰

A pályázatokon elnyert megbízások nagyon nagy bevételeket jelenthettek a szobrászoknak. Így nem véletlen, hogy ezen alkalmakkor mindig számos szobrász versengett egymással, s nem véletlen az sem, hogy ezen a területen történt a legtöbb visszaélés. A második, harmadik helyezettek, a többi résztvevő és az elfogulatlan megfigyelők számtalan esetben panaszkodtak a protekció elburjánzására, a zsűrik elfogultságára. A köztéri szobrokra kiírt szoborpályázatokra való készülés a pályázatokon részt vevő szobrászoknak, amennyiben nem nyertek, meg nem térülő költségeket jelentett. A századforduló számos olyan szobor-pályázatról tudunk, amely eredmény nélkül zárult, amelyet többször is megismételtek (pl. az elhunyt Erzsébet királyné emlékművéé). Nem árt megjegyezni, hogy ezek egy részének sikertelenségét a művészettörténészek épp annak tulajdonítják, hogy túlságosan nagy összegeket szánt rájuk az állam; az Erzsébet-emlékmű esetében arról a részben esztétikai problémáról volt szó, hogy az építész-szobrász párosok mind hatalmas, grandiózus tervekkel álltak elő, és az emlékmű-tervek építészeti részének nagy kiterjedése sehogy sem fért össze a királyné abban elhelyezett alakjának törekenységével. Megjegyzendő viszont, hogy a pályázatok egy részénél pénzjutalommal járó második, harmadik díjat is adtak ki, így a hátrébb szorult helyezetteknek, ha a megbízástól elesetek is, ilyen esetekben legalább a szoborra fordított költségeik egy része megtérült.

MAGÁNMEGRENDELÉSEK ÉS KIÁLLÍTÁSOK

Érdemes a korszak magánmegrendeléseiről is szólni. Telcs Ede így ír első önállósulási kísérleteiről az 1890-es évek elején: „Próbáltam tehát magánmegbízásokhoz jutni. Szobrokat akkor Magyarországon még nemigen vásároltak, sőt fehér

holló volt nálunk az olyan ember is, aki magát, vagy valamely hozzátartozóját szoborműben kívánta volna megörökíteni. Kivételt csak néhány gazdag arisztokrata, miniszter, vagy iparmágnás képezett, azok között pedig nekem nemigen volt ismeretségem. Az idők folyamán azonban sikerült mégis néhány megbízást kapnom.”⁹¹

A portré műfajában, alacsonyabb áránál és kisebb méreténél fogva, sokkal keendőbb volt a korszakban a plakett.⁹² Telcs 1914 előtt készült portréinak jelentős része is ebbe a műfajba tartozik.⁹³ A századfordulóra divatosná vált plakett-portrét készíttetni vagy magáncéltre vagy testületeknek valamely tagjuk iránti elismerés gyanánt. Ugyancsak nagy igény volt különféle érmekre – a kisplasztikában utazó szobrászok általában mindkét műfajt művelték. Munkájuk néha átnyúlt az iparművészeti fémmunkák területére – lásd Beck Ö. Fülöp fentebb említett esetét.

Ha az élők portrészobrai iránt nem is volt tömeges igény, a sírkőszobrászat annál több megrendelést hozott a szobrászoknak. Telcs Ede önálló műhelyének megnyitásakor ekként fogalmazta meg kétségeit: „Hogyan önállósítja magát egy szobrászművész? Kitegyem én is a névtáblámat a műtermem ajtajára, s mint ahogy egy kezdő orvos vagy ügyvéd várja az első betegét, illetve az első kliensét, várjam meg, míg valaki szobrot akar rendelni? De betegek mindig vannak, pereskedő emberek is, de kinek van szüksége szoborra?”⁹⁴ Erre a költői kérdésre némi bornírt-sággal azt válaszolhatjuk, hogy gyászoló családok is mindig vannak, sőt olyanok is szép számmal, akik már életükben elkészíttetik saját vagy családi síremléküket. Közülük a jobb módúak a századfordulón gyakran dolgoztattak egy-egy ismeretebb szobrásszal, a híres embereknek, művészeknek, íróknak, tudósoknak pedig gyakran közpénzen készült síremlék.⁹⁵ A temetőszobrászat volt valószínűleg az a terep, amelyen a legtöbb szobrásznak sikerült önálló megbízáshoz jutnia. Nem véletlen, hogy Lyka Károly külön fejezetet szentelt e műfajnak *Szobrászatunk a századfordulón* című könyvében, s elég belepillantani a budapesti Kerepesi temetőt feldolgozó munka regiszterébe, hogy lássuk, a századvég és a századelő mennyi szobrásza működött sírkőszobrászként is.⁹⁶

A nem megrendelésre készült szobrokat, akárcsak az ilyen festményeket, kiállításokon lehetett leginkább értékesíteni. (Az is gyakori volt továbbá, hogy a kiállításon egy művész megrendelésre készült műveit, illetve azok gipszöntvényét is kiállította. A már lekötött művek ilyenkor természetesen nem értékesítés, hanem a közszemlére tétel céljából szerepeltek a kiállításon.) A nagyobb formátumúakat szerencsés esetben az állam vagy valamely közület vette meg. Például a Műcsarnokban Telcs Ede *Enyelgés* c. márvány domborművét 1899-ben 1200 forintért vásárolta meg az állam a Szépművészeti Múzeumnak;⁹⁷ Tóth István *Bosszú* c. szobrát 1900-ban 3000 forintért.⁹⁸ Magánvásárlók érdeklődésére leginkább a lakásokban is elhelyezhető, kisméretű bronzszobrok számíthattak. Ligeti Miklós 1913-as, Ernst Múzeumban rendezett kiállításán a kis bronzszobrokat 300–400 koronáért lehetett megvásárolni. Ezek egyes esetekben Ligeti nagyobb alkotásainak kis méretben is elkészített variánsai voltak, pl. a jól ismert Anonymus-szobor kisbronz

változata 300 koronáért kelt el. A bronz és márvány mellszobrok, nagyobb alakos szobrok ára 1200 és 6000 korona között változott, a *Krisztus sírbatétele* c., fekete márványból készült szobor áráként pedig 20 000 korona volt feltüntetve.⁹⁹

A tárlatokat látogató közönségnél szélesebb rétegekhez jutottak el a szobrok a bronzba öntésnél olcsóbb sokszorosítási eljárások révén. Telcs Ede említi például, hogy két, az 1899-es műcsarnoki kiállításon nagy sikert aratott szobrának sokszorosítási jogát megvette a Könyves Kálmán Műkiadó Rt., amely azután színezett gipszmásolatban, sőt a Zsolnay-gyár által akkoriban bevezetett eozin kivitelben is forgalmazta a két szobrot, amely így „több mint száz példányban került pesti és vidéki úri otthonokba”. Hogy értsük, milyen témáknak szólt a közönség lelkesedése: az egyik szobor, a fent említett *Enyelgés*, fiatal szerelmespárt ábrázolt, a másikon, az előző alkotás párján, „egy ráncos anyóka simogatja öregecske férjének állát, míg ez kissé lemondóan int kezével”. Telcs életrajzában később maga is mentegetőzött művészetének ilyenfajta aprópénzre váltása miatt. Hangsúlyozta, hogy ilyesmire csak akkor egyszer került sor, s akkor is csak azért, mert mint nősülés előtt álló fiatalembernek feltétlenül meg kellett teremtenie házassága anyagi bázisát.¹⁰⁰ A népszerű témájú szobrok sokszorosításának ez a módja azonban nyilván bevett gyakorlat volt, és ugyanolyan jó üzlet lehetett, mint a festmények korabeli eljárásokkal készült reprodukcióinak árusítása. Mindkét műfajt a szűkebb pénztárcájú és/vagy ízlésében kevésbé igényes vásárlórétegnek szánták.

A képzőművészek további megélhetési lehetőségei

PÁLYÁZATOK, DÍJAK

A művészi munka elismerésének egy főleg 1880 után elterjedt, másik formája, amely a dicsőség mellett sokszor komoly anyagi bevételt is jelentett. A különféle művészeti szervezetek, magánalapítványok díjainak odaítélésénél – a zsűrik összetételénél, működésénél fogva – természetesen erősen érvényesült a protekció, s a díjakat egy aránylag szűk kör élvezhette. Mégis, ha több évtized összes odaítélt díját összegezzük, azt mondhatjuk, hogy viszonylag sok művész részesült legalább egyszer nagyobb összegű díjazásban.

Az 1880 után alapított számos díj történetét, odaítélésének módját és feltételeit, valamint a díjak összegét igen részletesen ismertette Sinkó Katalin a Magyar Nemzeti Galériában 1995-ben rendezett „Aranyérmek, ezüstkoszorúk” c. kiállítás katalógusában.¹⁰¹ Jelen munkának ezért sem feladata, hogy ezeket teljes részletességgel tárgyalja. Arra szorítkozik tehát, hogy felsorolja a korszakban kiadott főbb díjakat és a velük együtt járó pénzösszeget, utaljon a díjak jellegére, valamint összegezzék azt, hogy 1880 és 1914 között összesen kb. hány művész részesült

az említett díjakban. (A forintról koronára való áttérés a díjak összegének meghatározásakor is érvényesül, általában 1:2 arányban.)

A 19. század '80-as éveinek elejétől kezdve tehát a következő jelentősebb díjakat nyerhették el a képzőművészek.¹⁰²

1. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat által kiadott és kezelt díjak:

- A Képzőművészeti Társulat ún. társulati díja (1880-tól, összege eleinte 800 forint, 1885-től 1000 forint, 1893-tól 2000 Ft [később =4000 kr]). 1885 és 1888 között 400 forintos második díjat is adtak ki.
- Állami aranyérem (1886-tól, belértéke 500 korona). Évente kettőt adtak ki, egy magyar és egy külföldi művésznek. 1902-ben Wlassics Gyula még egy nagy aranyérmet alapít, 1904-ben Berzeviczy Albert egy harmadikat.
- A Társulat elnökei és jelentősebb tisztségviselői által alapított (saját vagyonukból adományozott, a Társulat által kezelt) díjak:
 - » Ipolyi Arnold-díj (1880–1885 és 1893–1909. Történelmi és vallásos témájú művekre. Összege 500 forint, 1895-től 1000 forint);
 - » Ráth György-díj (1881–1905. Összege az első 4 évben 100 db 4 forintos arany, azaz 400 forint, 1885-től 300 forint);
 - » Károlyi Tibor-díj (1893 és 1897 között, összege 1000 forint);
 - » Vaszary-díj (alapította báró Forster Gyula, a Társulat későbbi elnöke. 1898-tól 1906-ig háromévente, összege 1600 forint);
 - » Harkányi-díj (alapította báró Harkányi Frigyes, 1885-től a Társulat alelnöke; 1898-tól).

2. Magánszemélyek és egyesületek által alapított, az OMKT részvételével odaítélt díjak:

- Röck Szilárd-díj (1889–1906 között minden második évben, összege 1000 forint)
- A Műbarátok Köre ösztöndíja (1890–1900, összege 1500 forint=3000 korona)
- A Lipótvárosi Kaszinó díja (1900-tól évente, összege 1000 korona).

3. Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattól független díjak:

- Ferenc József jubileumi díj (alapította a főváros 1894-ben, összege 4000 forint)
- Alternatív művészeti szervezetek és kiállítási fórumok által kiadott díjak:
 - » A MIÉNK díja, a Művészház díja, a Magyar Képzőművésznők Egyesülete, a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesülete stb. díjai.

Ha tehát csak azokat a díjakat tekintjük, amelyekben az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat érintve volt, és összegezzük azokat a művészeket, akik a

díjakat, ösztöndíjakat kapták,¹⁰³ a következő összkép kerekedik ki: az itt felsorolt, 1880 és kb. 1906 között kiadott mintegy 100 díjból, ha a többször is díjazott művészeket csak egyszer számítjuk, 75 művész részesült.

Ha ehhez hozzávesszük a Képzőművészeti Társulat által kezelt többi magánalapítványi pénzből származó díj, pl. a Wahrmann Mór-, a gr. Nemes Nándorné- vagy az özv. Nadányi Albertné-féle díj nyerteseit (akiket a katalógus nem említ), valamint azokat a művészeket, akik kb. 1906 után részesültek a fentebb felsorolt díjakban (időkorlátok miatt a katalógus őket sem sorolja fel), akkor csak az Országos Képzőművészeti Társulat hatáskörében díjazott művészek számát 100 felettire tehetjük az 1880 és 1918 közötti években. Ha elfogadjuk is a „műcsarnoki klikk” századvégi befolyásáról szóló beszámolókat, s figyelembe vesszük azt, hogy bizonyos befutott művészeket többször kitüntettek, akkor is el kell ismernünk, hogy ezekből a díjakból aránylag nagyszámú művész részesült a korszak során legalább egy alkalommal.

Ehhez járulnak még a többi nagyobb összegű díj, a Ferenc József-, a Lipótvárosi Kaszinó-díj nyertesei, valamint a különféle művészegyesületek és kiállítási intézmények díjazottjai. Bár mindezekkel kapcsolatban pontos adatokkal nem rendelkezünk, ezek különösen azért fontosak, mert pl. a Művészház vagy a MIÉNK díjaiban általában azok a művészek részesültek, akik nem tartoztak a Képzőművészeti Társulat (Műcsarnok) által favorizáltak közé. Érvélem szempontjából annyi mindenképpen leszűrhető, hogy a különféle díjak elnyerése a művészeknek nem pusztán egy szűk körét érintette, hanem aránylag sokuk számára jelentett legalább egyszeri jelentősebb összegű bevételt.

RAJZTANÁRI ÉS FŐISKOLAI TANÁRI ÁLLÁSOK

A képzőművész-pályának, mint azt már kifejtettem, a legnagyobb hátulütője a jövedelem rendszertelensége és ingadozása volt. Ezt fiatal korukban jól viselték a művészek, és kellő humorral viszonyultak a bohém-sorshoz, idősebb korukban azonban, s különösen akkor, ha meg akartak nősülni és családot akartak alapítani, sokan belátták, hogy szert kell tenniük valamilyen rendszeres jövedelemre. Legkézenfekvőbb megoldás a tanítás volt: rajztanári állás a középiskola-típusok egyikében vagy iparrajziskolában, illetve a Mintarajziskolában (később Képzőművészeti Főiskolán) és a szervezetileg akkor még ahhoz tartozó Iparművészeti Iskolában. Ezeknek az állásoknak több nagy előnye volt: közalkalmazottként a rendszeres fizetés mellett a művész különféle pótlékokban is részesült, nyugalomba vonulása után pedig – olykor nem csekély összegű – állami nyugdíjat kapott.

A rajztanárok és főiskolai tanárok fizetési osztályokba sorolását megállapíthatjuk az 1893/IV. tc. Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium személyi állományára vonatkozó iránymutatásaiból. Nemcsak a jövedelem, hanem a presztízs szempont-

jából is érdemes ezeket összevetni a minisztériumok tisztviselő karának rangfokozataival és beosztásával (lásd a fentebb közölt táblázatokat). Ebből kiderül például, hogy a Mintarajziskola és Rajztanárképző igazgatója, valamint a mesteriskolák vezetői a miniszteri osztálytanácsosokkal, a Mintarajziskola rendes tanárai pedig a miniszteri segédtitkárokkal kerültek egy rangfokozatba. Az egyes fizetési osztályokba a következők tartoztak:

- VI. fizetési osztály (4000–5000 forint + lakpénz): országos mintarajziskola és rajztanárképző intézeti igazgató, festészeti mesteriskolai rendes tanár
- VIII. fizetési osztály (2000–2000 forint + lakpénz): országos mintarajziskola és rajztanárképző intézeti tanár, iparművészeti iskolai tanár, gimnáziumi tanár, reáliskolai tanár, felsőbb leányiskolai tanár, tanító- és tanítónőképző-intézeti igazgató és tanár
- IX. fizetési osztály (1100–1300 forint + lakpénz): gimnáziumi tanár, reáliskolai tanár, felsőbb leányiskolai tanár, tanítóképző intézeti tanár, tanítónőképző-intézeti tanár és tanítónő, polgári és felső népiskolai rendes tanár és tanítónő
- X. fizetési osztály (800–1000 forint + lakpénz): országos mintarajziskola és rajztanárképző intézeti segédtanár, iparművészeti iskolai tanársegéd, felsőbb leányiskolai tanítónő, polgári iskolai és felső népiskolai tanító.

A rajztanárok vagy rajztanárként is dolgozó művészek értelemszerűen abba a kategóriába tartoztak, amelyik iskolatípusban tanítottak: ha pl. valaki gimnáziumban tanított rajzot, a gimnáziumi tanári fizetést kapta. A rajztanárságból élő képzőművésznők a leányiskola-típusok valamelyikében, tanítónő-képző intézetekben, ill. később leánygimnáziumban tanítottak (ez utóbbi iskolatípus az 1893/IV. tc. meghozatala idején még nem létezett).

A rendes tanárokon kívül a Mintarajziskolában (ill. utódjában, a Képzőművészeti Főiskolán), valamint az Iparművészeti Iskolában szerződéses és óraadó tanárok is dolgoztak. Az ő díjazásuk már nehezebben megállapítható, és csak egyedi források adnak erre nézve támpontot. Szintén kérdés, hogy az 1893-as fizetésrendezés előtt mennyit kerestek a Mintarajziskola oktatói. Ezen kérdések megválaszolásakor esetenként készült kimutatások, valamint az egyes tanárok fennmaradt kinevezései és az általuk írott átsorolási kérelmek szolgálhatnak útmutatóul.

Az általunk talált legkorábbi adatok 1885-ből származnak. Ekkor készült egy kimutatás, amely azokat a tanárokat sorolja fel, akiknek törzsfizetése nem haladja meg az 1000 forintot, így azok az 1885. évi rendkívüli drágasági pótlékban részesíthetők. A dokumentum szerint e tanárok (Werdenstetter – később Várdai – Szilárd, az Iparművészeti Tanodánál pedig Morelli Gusztáv, Schikedanz Albert és Doby Jenő) törzsfizetése 800 forinttól 1000 forintig terjedt. Ezek szerint tehát a közös intézményhez tartozó két iskola többi oktatójának fizetése 1000 forint felett volt.¹⁰⁴

A Mintarajztanodában és az Iparművészeti Iskolában tanító rendes tanárok a VIII., ill. a VII. fizetési osztályba tartoztak. 1894-ben a VIII. fizetési osztályba

tartozó 28 rendes tanár fizetése 1400 és 1800 forint között volt. Ehhez jött még mindegyikük esetében az 500 forint lakpénz, összesen tehát 1900–2300 forintot kaptak kézhez.¹⁰⁵ A rendes tanárok másfél évtizeddel későbbi fizetési helyzetére fényt vet Ferenczy Károly átsorolási értesítése. Az 1910-es évek elején a VIII. fizetési osztályba tartozó, rendes tanárként oktató Ferenczy Károly fizetése 3600 korona, lakpénze 1300 (együtt tehát 4900) korona volt (ez nagyjából megfelel a forintban megadott 1894-es értékeknek). 1913-ban a VII. fiz. osztály 3 fokozatába való kinevezésekor fizetése személyi pótlékkal együtt 4800 koronára, az általa kapott lakáspénz összege pedig 1600 koronára nőtt, azaz a kettő együtt 6400 koronát tett ki.¹⁰⁶ A rendes tanárok, amennyiben többletórákat is vállaltak, ezért fizetésükön felül további díjazásban részesültek.

A IX. fizetési osztályba tartozó segédtanárok és óraadó tanárok ehhez képest 1910 körül évente kb. 1200–4000 koronáért tanítottak, óraszámuktól és a tanított tárgy jellegétől függően.¹⁰⁷ Réti Istvánt 1913-ban a főiskolán évi 4800 korona tiszteletdíjért alkalmazták óradíjas tanárként.¹⁰⁸

Végül egy példa az igazgatók fizetési besorolására. Gróh Istvánt tizenegy évi tanári működés után 1916-ban nevezték ki a Magyar Királyi Iparművészeti Iskola helyettes, nemsokára pedig rendes igazgatójává. Gróh az V/A fizetési osztályban, miniszteri tanácsosi rangban vezette az intézményt 1928-ban bekövetkezett nyugalmabavonulásáig.¹⁰⁹

Kérdés az is, hogy korszakunkban összesen hány művész volt a Mintarajziskolán állásban a tanári kategóriák valamelyikében. Erre nézve egy később, a két világháború között készült összesítésre támaszkodhatunk.¹¹⁰ Ha kihagyjuk mindazokat, akik nem gyakorlati képzőművészeti tárgyat, hanem művészettörténetet, irodalmat, nyelvet stb. oktattak, akkor megállapíthatjuk, hogy 1871 és 1918 között összesen 47 művész tanított a főiskolán (a Tanácsköztársaság alatt még heten). Ezek névsora a Függelékben található.

MAGÁN- ÉS SZABADISKOLA NYITÁSA ÉS MŰTERMI MAGÁNTANÍTVÁNYOK

Ha az állami állások előnyeivel nem is versenyezhettek, mégis rendszeres és aránylag jó jövedelmet tudtak biztosítani a magániskolák. Ezek közül némelyek komoly hírnévre tettek szert. A művészeti felsőoktatás rendszerének kiépülése előtt csak ilyen iskolák léteztek, de nem tűntek el a magániskolák 1871 után sem. Már volt arról szó, hogy az akadémiák tekintélyének 19. század végi megingásával hogyan tettek szert Európa-szerte egyre nagyobb jelentőségre a szabadiskolák, sok esetben kiváltva magukat a művészakadémiai stúdiumokat is. Ennek hatása Magyarországon is érződött, és az 1880 után született művészgenerációban már nem kis számban voltak olyanok, akik nem vagy csak rövid ideig jártak valamilyen művészeti felsőoktatási intézménybe, s képzésüket nagyrészt vagy teljes egészében

szabadiskolákban szereztek. Ez a forma felelt meg leginkább azoknak is, akik a képzőművészetet nem hivatásként, hanem kedvtelésként szerették volna művelni, s csak szabadidejük egy részét akarták művészeti tanulmányokra fordítani.

A kilencvenes évek végétől többen működtettek szabadiskolát. Karlovsky Bertalan és Tolnay Ákos 1899-ben női festőiskolát nyitott.¹¹¹ Később, a századelőn működött Szablya-Frischauf Ferenc iskolája. Berény Róbert 1918-ban nyitotta meg iskoláját Városmajor utcai házukban, bár a művész Tanácsköztársaság alatti működése és az azt követő emigráció miatt az iskola működése hamar megszakt. Kernstok Károly Nyergesújfalun szervezte maga köré tanítványait.

A század eleji művésztelepek mindegyikén lehetett tanulni is, de formális értelemben csak a nagybányai művésztelepen alakult szabadiskola. Ennek az volt az előnye, hogy az iskola állami szubvencióban is részesült, ami lehetővé tette az ott oktató művészeknek, hogy e tevékenységükből rendszeres jövedelemre tegyenek szert. A telep alapító-vezetőjének, Hollósy Simonnak állami szubvencióból 2000 koronát biztosítottak, Hollósy azonban ezt magával vitte, amikor 1902-ben szakított a művészteleppel és saját iskolát indított be Técsőn. A Nagybányán oktató tanárok éves tiszteletdíja 1915-ben 3000 korona volt.¹¹²

A magánoktatás leglazább formája természetesen az volt, ha valaki műtermében oktatott magántanítványokat. Különösen a szobrászok esetében ez a magántanítvány-státusz összemosódhatott a segéd szerepével: ilyenkor a tanítvány – tandíjfizetés helyett – részt vett mestere munkájában. Ilyen tanítványnak jelentkezett pl. Telcs Ede Stróbl Alajoshoz, bár az nem vette magához – ezért jelentkezett Telcs végül a bécsi akadémiára. A későbbiekben pedig neki magának is voltak műtermi magántanítványai. Somló Sári szobrásznő is magánúton tanult Holló Barnabás és Maróti Rintel Géza műtermében.¹¹³

CSALÁDI TÁMOGATÁS

Jobb módú háttérből származó művészeknél a családi támogatás nagyon sok esetben játszott szerepet a pályakezdekés és esetleg a későbbi nehezebb időszakok áthidalásakor is. Nagy szabadságot jelentett, ha valaki számíthatott családjára támogatására, vagy ha saját vagyonnal rendelkezett – sok esetben ez volt a művészi függetlenség záloga. A művészettörténet mindig élesen elítélte azokat, akik úgy mond a közönség kegyét keresték, pedig a csak saját művészetükből élők nagy része rákényszerült valamilyen kompromisszumra, ha jövedelmét biztosítani akarta. Ezt a kor művészei is pontosan tudták, bár kimondani már akkor sem illett. Noha az egész huszadik században hősként és követendő ideálként ünnepelték a meg nem alkuvó, művészi elveiért a szegénységet is vállaló művészt, valójában kevesen voltak azok, akik életük nagy részében önként választották a nélkülözést csak azért, hogy elveikhez töretlenül hűek maradjanak. A meg nem alkuvó radikális

magatartás és az idealizmus a fiatal művészcsoportokat jellemezte leginkább, de ez korántsem jelenti azt, hogy ez az attitűd az ő későbbi életükben is változatlan maradt. Csók írja a Münchenben egymásra talált későbbi nagybányai művészekről: „De hisz ez időben ilyen volt az egész generáció! Hogy képeinkkel pénzt is lehetne, sőt kellene keresni, még álmainkban sem jutott eszünkbe. Hiszen már az magában jutalom volt a sorstól, hogy festhettünk! Grünwald ekkor festette a virágos kertben imádkozó parasztlányt, a pásztort, aki az erdőszélén tarkacsikos szoknyájú lánnyal beszélget. Édesanyja arcképét, az *Angyali üdvözetet*. Ugyanez a szent láng csap ki később Réti és Thorma alkotásaiból – Hollósiban is ez a legnagyobb érték. Nagybánya megalakulása csak természetes eredmény volt később. Nem is lehetett másképp, mikor a művészet ennyi ideális rajongója került egyidőben együvé.”¹¹⁴ A művészetnek ezek az ideális rajongói akkoriban többnyire húszas éveik elején jártak, és később, bár elveiket nem tagadták meg, anyagi téren sokkal pragmatikusabb volt saját művészetükhöz való viszonyuk – amint azt a jelen fejezetben felhozott számos példa bizonyítja.

A művészi érvényesülésért folytatott pártharcokat is azok vívták, akiknek a kenyere múltott rajta – sértődötten visszavonulni azoknak lehetett csak, akiknek megvolt a maguk anyagi bázisa. Róna József – aki az előbbieik közé tartozott – egy helyen arról ír, hogyan vonult vissza és hagyott fel hosszú időre a festéssel Szinyei Merse Pál, Madarász Viktor és Gyárfás Jenő, amikor elkedvetlenítette őket a negatív kritika. Majd hozzáfűzi: „Ez a három művész bizonyára nem így cselekedett volna, ha kizárólag művészetükből kellett volna megélniök, ha szegények lettek volna. De urak voltak, akik nem a művészetükből éltek.”¹¹⁵

Minthogy azonban a művészi függetlenség kultusza ilyen erős volt, nem illet (s ha a művész-monográfiákat olvassuk, az a benyomásunk, ma sem illik) arról beszélni, mi is volt az az anyagi bázis, ami a művészi függetlenséget biztosította. Ezért nehéz feltérképezni, mekkora szerepet játszott egy-egy művész életében a feleség hozománya, a házastárs szüleinek támogatása, vagy a saját szülőktől kapott anyagi segítség. Vannak persze őszinte életrajzírók, akik nem röstellnek beszámolni erről sem. Csók István, akinek jómódú édesapja támogatta sikeres pályakezdését, így írt erről: „Ez ideig minden jel arra mutatott, én is azok közé a szerencsés kiválasztottak közé tartozom, kik minden zavaró incidens nélkül érik el céljukat. A ragyogó kezdet, a sikerek sorozata, mely kiállításról kiállításra kísért, legalább is ezt látszott igazolni. Magamon tapasztaltam, mily nagy áldás, ha anyagi gondok nem gáncsolják el törekvéseinket s nem dermesztik meg csírájában az alkotó erőt. Hány csodálatos mű marad csak meddő eszme s hány igazi tehetség pusztul el anyagi eszközök híján. Sokszor elgondoltam – pezsgős vacsorák után, mi lenne velem, terveimmel, ha nekem is, mint p.o. Munkácsynak annak idején, egyszerre csak küzdenem kellene a napi megélhetésért. Igaz, őt éppen mostoha sorsa edzette meg, hogy föl se vette aztán azokat a megpróbáltatásokat, melyek engem végleg letörnének. Ahogy az üvegházi növény a szabadban elpusz-

tulna az első fagyos éjszakán, úgy vetne véget az én karrieremnek a pénztelenség. Ha nincs pénz – nincs művészet. Pedig Damokles kardja már a fejem fölött függött. Örökségem jócskán a végét járta, és még mindig semmi valószínűsége annak, hogy olyan képekkel, mint az eddigiek, aranyérmeknél egyebeket is szerezhessenek.”¹¹⁶

Beck Ö. Fülöp, a századelő egyik első modern szobrásza szintén nem hallgatta el önéletrajzában, mekkora szerepet játszott felesége szüleinek támogatása abban, hogy művészi függetlenségét megőrizhesse és szabadon kísérletezhessen új szemléletmóddal, új technikával. (Beck újítása volt egyenesen kőbe faragni a szobrot, a mely így a kő természetéből, a tömb természetes formáiból alakult ki szerves módon – ez a korban teljesen szokatlan módszernek és szemléletmódnak számított.) Kísérletezései közben nem kellett szem előtt tartania az eladhatósági szempontokat. Felesége levette válláról a saját ház vásárlásának gondját is; az ő hozományából lett a művésznek és családjának villája Gödön.¹¹⁷ Hogy a feleség családja jelentős anyagi erővel rendelkezett, jelzi az is, hogy egy időben Beck apósával tárgyalt arról, hogy az megveszi a művész számára Fadrusz megüresedett naphegyi műteremvilláját (bár ez végül nem történt meg).¹¹⁸

Meglehetősen gyakori volt az az átmeneti támogatás, amit a művésznek készülő fiatal tanulmányai idején kapott. A középosztálybeli és az annál magasabb társadalmi helyzetű családok anyagi erejükhöz mérten ugyanúgy támogatták a képző- vagy iparművészeti főiskolai tanulmányokat és lehetőség szerint a külföldi stúdiumokat is, mintha gyermekük egyetemen tanult volna. Az ösztöndíjak elosztásánál az állam figyelembe vette a művésznövendék családi és anyagi háttérét, s ha úgy ítélték meg, hogy nincs eléggé rászorulva, nem kaphatott ösztöndíjat. (Másfelől viszont az ösztöndíjak kiterjedt rendszerének volt köszönhető, hogy annyi szegény vagy legalábbis szerény anyagi lehetőségekkel rendelkező család gyermekéből lett művész, illetve hogy az ilyen háttérből jövő fiatalok egyáltalán neki mertek vágni felsőbb művészeti stúdiumoknak.)

* * *

A művészek megélhetési forrásainak vizsgálatából, az egyes művészek eseteiből több tanulságot vonhatunk le. E források is megerősítik azt, hogy a dualizmus-kor első negyedszázada és a kb. a milleniumtól az első világháborúig tartó szakasza erősen különbözött egymástól a képzőművészek megélhetési lehetőségei szempontjából. Az 1870-es, 1880-as években a közönség érdeklődésének lanyhasága miatt e lehetőségek meglehetősen korlátozottak voltak. A művészek közül anyagi okokból sokan dolgoztak tartósan külföldön, az itthon működők pedig erősen rá voltak szorulva az állami támogatásra, melynek mértéke a nyolcvanas években kezdett jelentőssé válni. (A szobrászok esete annyiban volt más, hogy az ő munkájuk iránt már ebben a korai korszakban is nagyobb volt a kereslet, elsősorban

a városépítkezésnek és az ahhoz kötődő alkalmazott szobrászati feladatok nagy számának köszönhetően.)

Az 1890-es évektől kezdve fokozatosan megváltozott a helyzet. Egyrészt a millennium megünnepléséhez kapcsolódóan példátlan konjunktunktúra vette kezdetét. Mind a főváros, mind más települések számtalan megrendelést biztosítottak a képzőművészek számára. Budapest számos reprezentatív középülete, emlékműve, városrendezési és infrastrukturális beruházása kapcsolódott az ezredéves évfordulóhoz: elkészültüket szándékosan a millennium körüli évekre időzítették. A rohamos ütemben kiépülő főváros mellett számos vidéki város is jelentős fejlődésnek indult a századfordulón, ami a művészeknek további megrendeléseket, munkalehetőségeket jelentett. A kilencvenes évek végétől vált számottevővé a székesfőváros saját mecénási szerepe is; ez a tendencia Bárczy István polgármestersége alatt kulminált. Másrészt a századforduló korához köthető egy vásárlóképes, művészet támogatására hajlandó közönségréteg kialakulása; ez tette lehetővé a műpiaci viszonyok kibontakozását Magyarországon.

Ebben a korszakban a művészek jövedelmi viszonyai lényegesen javultak. Igaz, hogy más szabad pályákhoz hasonlóan a képzőművészeket is sújtotta jövedelmük rendszertelensége és kiszámíthatatlansága, ezért sokak számára vált szükségessé, hogy művészi tevékenységük mellett valamilyen fix állást vállaljanak – többségükben mint rajztanárok vagy főiskolai tanárok. Ha azonban a fix állások mellett számbavesszük mindazokat a jövedelemforrásokat – magán- és közmegrendelések, ill. vásárlások, állami és egyéb díjak stb. –, amelyekből a művészek ebben a korban részesülhettek, megállapíthatjuk, hogy mindezekből meglehetősen nagy számú művész profitált.

A művészek jövedelme természetesen igen széles skálán mozgott. Számunkra főként három dolog fontos. Egyrészt az, hogy a képzőművészet gyakorlása révén ebben a korszakban bizonyos művészek kiugróan magas jövedelemre tudtak szert tenni. Legalább ilyen fontos azonban, hogy a kivételesen sikeres művészek szűk körén túl volt egy eléggé széles réteg, melynek tagjai számára a képzőművészet más középosztályi jövedelmekhez mérhető, tisztességes megélhetést, bizonyos periódusokban pedig kifejezett jómódot biztosított. E két tény együtt nagy motiváló erőt jelentett a képzőművész-pályára lépő fiatalok számára. Harmadrészt figyelembe kell vennünk azt is, hogy a „művésznymor” részben korfüggő is volt: a fiatal bohémek közül koruk és karrierjük előrehaladtával egyre többen közelítették meg az imént jelzett középosztályi jövedelemszintet.

II. 3. fejezet Műkedvelők vagy hivatásos művészek?

Képzőművésznők Magyarországon a századfordulón

A 19–20. század fordulója a női szerepek szempontjából az átmenet korszaka volt Magyarországon és másutt egyaránt. A hagyományos szerepek mellett megjelentek az újabbak is, a nők külső kényszerből vagy belső indítatásból egyre gyakrabban választottak maguknak valamilyen hivatást. Az alábbiakban arra keresek választ, hogy ebben az időszakban milyen karrierlehetőségeket jelentett a nők számára a képzőművészet; mennyiben amatőrként, illetve mennyiben hivatásosként tevékenykedtek ezen a terepen. Arra is igyekszem fényt deríteni, hogy a korabeli képzőművésznők hogyan tudták összeegyeztetni e hivatás gyakorlását a tradicionális női szerepekkel, illetve hogy oldották meg a kettő konfliktusát.

A képzőművész-hivatás sajátos eset volt a századfordulón. Nők által való művelése nem váltott ki akkora ellenállást, mintha egy nő valamilyen más szabad értelmiségi pályára lépett volna, hiszen a képzőművészet bizonyos dilettáns keretek között az egész 19. században szalonképesnek számított a nők körében; a rajzolás, festegetés a jó nevelés része lehetett ugyanúgy, mint a zenetanulás vagy a francia nyelv. Arisztokrata és jobb módú polgárcsaládoknál gyakori volt, hogy rajztanárt fogadtak a lányok mellé. Idővel pedig a rajztanulás részévé vált a legtöbb leányiskola órakinálatának. Voltak bizonyos műfajok, mint például a virágcsendélet, amelyek kimondottan női műfajnak számítottak.

Ugyanakkor azoknak a nőknek, akik komolyabban érdeklődtek a képzőművészet iránt, számos akadályt kellett leküzdeniük. De mit is jelent az, hogy komolyabban érdeklődtek a képzőművészet iránt? Mit jelentett az, ha valaki hivatásos művész akart lenni?

Jelentette például azt, hogy az illető komolyabb, rendszeres művészeti képzésre tartott igényt. Ennek fő terepe a századvégen az Országos Magyar Mintarajziskola és Rajztanárképző – későbbi nevén a Képzőművészeti Főiskola – volt, amely alapításától, azaz 1871-től fogva nőket is felvett hallgatói közé. Hivatásos művészhöz lenni jelentette azt is, hogy egy nő nem pusztán passzióból folytatott művészeti tanulmányokat, hanem mert ebből akart megélni. Jelentette továbbá azt is, hogy az illető az otthoni rajzolgatás, festegetés helyett igényt tartott arra, hogy a nyilvános megmérettetésnek ugyanazon a szinterein szerepeljen, mint a férfi művészek, azaz pl. ugyanazokon a kiállításokon vegyen részt; valamint arra is, hogy tagja legyen a művészek szakmai egyesületeinek és szervezeteinek.

Ha azonban egy nő a századfordulón ilyen ambíciókkal fordult a képzőművészet felé, számítania kellett arra, hogy különféle nehézségekkel találja szembe magát. Ott volt mindjárt a férfikollégák burkoltan vagy nyíltan lekicsinylő véleménye. 1912-ben a *Pesti Napló* hosszú cikket közölt a magyar képzőművésznőkről,

amelyben ismert, rangos férfi művészeket is megszólaltattak. Szinyei Merse Pál, bár elismeréssel adózott egyes nőművészeknek, mondanivalójának lényegét tekintve Otto Weiningeret megszegyenítő eltökéltséggel érvelt a nők művészi pályára való alkalmatlansága mellett.

„Bevallom – nyilatkozta Szinyei Merse Pál –, eleinte magam is a legnagyobb jóindulattal figyeltem a festőművésznők munkáját, de ami a döntő konklúziót illeti, nem számolhatok be nagyszerű tapasztalatokról. [...] Nem vagyok irántuk rossz indulattal; talán jellemző: egy időben arra is gondoltam, hogy a piktormunka legméltóbb a nőhöz. Azt mondtam, hogy a nőnek már ösztönszerűen is jobb megérzése van a finomságokhoz, élesebb a megfigyelése és azonkívül a piktúrával járó apró bíbelődés, pepecselés jobban illik a nőhöz, mint a férfihoz. De amikor mélyebb, intenzívebb megfigyelésekben bocsátkoztam, arról kellett meggyőződnöm, hogy téves az előbbi feltevésem, épp ellenkezőleg áll a dolog. A férfi sokkal jobb meglátó, jobbszemű megfigyelő, mint a nő, azonkívül a férfi karakterében rendszerint mutatkozó nagy energia is hozzájárul a kizáróan önálló produktív művészethez... Kerestem az okot és megfigyeltem a kiváló művésznőket, akiknél már bekopogtatott az ellanyhulás, az energiátlan munkálkodás. Az egyiknél a szerelem, a másiknál anyagi körülmények, a harmadiknál családi, háztartási körülmények idézték fel a művészi készség csökkenését. És ez a természetes. A nő karaktere alá van rendelve a férfiénak: a legtöbbje sohasem tudhat valami grandiózusat produkálni. Bármennyire is akadnak úttörők, akik meg akarják cáfolni artisztikus munkálkodásukkal a természet törvényeit, nem sikerül, mert rendszerint megnyilvánul az ellanyhulás éppen a művészi alkotásuk derekán, amikor már az ember reveláló erejű munkát vár tőlük. Elismerem, hogy ügyesek a nők, megvan az érzékük sokféle finomsághoz, de hiányzik belőlük a hím ős karaktere: az alkotó, a teremtő, nagy teljes erő, amivel egyedül lehet csak abszolút becsű művet alkotni. Persze bizonyos tekintetben kivételre is számíthat egy-egy nő és ha rendkívüli fáradsággal összegyűjtik a magyar piktorinák alkotásait, szokatlanul szép passziót is szervezhetnek a nagyközönségnek. Mert van kivétel...”¹¹⁹

Ugyanebben a cikkben szólaltatta meg az újságíró Deák Ébner Lajos festőművészt. Az ő véleménye azért figyelemre méltó, mert sok éven át ő vezette a női osztályt a Képzőművészeti Főiskolán, illetve elődjében, a Mintarajziskolában. Deák Ébner ugyancsak kritikusan nyilatkozott a nők többségének művészi önállótlanásával kapcsolatban:

„Nagy baj a hölgyeknél, hogy a fölfogásukban nem eléggé önállóak. A legtöbbnek nincs önálló művészete, idegen befolyás alá kerül, és ennek hatása alatt földozza az iskola-stílust. Nálunk sokat kell a művészi pályán küszködni, márpedig a nők hamar elvesztik energiájukat és így nem igen fejlődhetik művészetük. Külső befolyások hatása alatt sokszor nem tudják a maguk egyéniségét visszatükröztetni piktúrájukban és így a képzőművésznők nagyobb része csak amatőrmunkát végez. Hangsúlyozni kell azonban, hogy vannak igazán talentumos festőnők is. Az isko-

lánk immár huszonöt esztendeje működik és sok tehetséges növendéke volt. Hozzánk járt Kalivoda Kata is, aki most – úgy hallom – a legkiválóbbnak tartanak. Tiszta művészi karakter és abszolút nincs idegen befolyás alatt. Föltétlenül talentumos még az exnövendékeink közül Undi Mariska, Braunecker Sztina, Strobl Zsófia stb. Értékes művészetükből élnek s úgy hallom, nagyon szépen keresnek volt növendékeink közül Vasadi-Kalicza Erzsi és Keszler Johanna. Ha igazi kvalitásról van szó, nem illik elhallgatni a Soósne Korányi Anna, Lámné Hilberth Irén és Báró Splényi Erneszta nevét sem. ...”¹²⁰

A fent mondottakban vannak jogos megállapítások, melyekre a későbbiekben magam is kitérek. De főképp azért fontos e véleményeket idézni, mert a bennük foglalt ítéletek sokban meghatározták a nők helyét, szerepét a képzőművészet intézményrendszerében.

A diszkrimináció formái és a képzőművésznők önszerveződése

A képzőművésznők szakmai téren a megkülönböztetés számos formájával találkoztak. Ez a megkülönböztetés már a felsőfokú képzésben is érvényesült. A Képzőművészeti Főiskola elődjén, a Mintarajziskolában¹²¹ a nők a férfiaktól elkülönítve tanultak, és nem is ugyanazt, mint a férfi növendékek; elméleti tárgyakat például az 1890-es évekig nem látogathattak. Jellemző volt, hogy míg a férfiak mind női, mind férfi aktot rajzolhattak, a nőknek sokáig nem volt szabad férfi aktot rajzolni, illetve később is csak akkor, ha a modell ágyékkötővel eltakarta az inkriminált testrészt.¹²² Az állami ösztöndíjak elosztásánál a nőnövendékek rendszeresen hátrányban voltak a férfiakkal szemben; számarányukhoz képest kevesebb és csekélyebb összegű ösztöndíjban részesültek.¹²³

A szakmai szervezeteket illetően a nők sérelmezték azt, hogy a Magyar Képzőművészek Egyesülete, amely a századelőn a művészek fő szakmai szervezetévé nőtte ki magát, gyakorlatilag elzárkózott a nők felvételétől. Más, kiállításokat rendező egyesületek, pl. a Nemzeti Szalon felvettek ugyan női tagokat, de a nők a zsűribe és a választmányba csak a legritkább esetben kerültek be.

A férfikollégák részéről bizonyos szakmai féltékenység is megnyilvánult; a férfi művészek egy része a nőket, mint konkurenseket, szeretne volna távoltartani a műalkotások piacától. Ennek volt köszönhető, hogy a nőket gyakran „kizsűrítették” a kiállításokról, valamint hogy azokra a külföldön rendezett kiállításokra, amelyeken Magyarország képviseltette magát, csak kivételesen válogatták be műveiket, így ezeken a magyar művésznők csak úgy vehettek részt, ha egyénileg küldték be műveiket.¹²⁴

A több területen tapasztalt hátrányos megkülönböztetés készítette a magyar művésznőket arra, hogy 1908-ban létrehozzák a Magyar Képzőművésznők Egyesületét. Ennek mintájául hasonló céllal alakult külföldi női szerveződések szolgáltak.

Ilyen volt pl. a párizsi Union des femmes peintres et sculpteurs, a londoni Women's International Art Club, vagy a bécsi Vereinigung Bildender Künstlerinnen Österreichs. A magyar egyesület célja is az volt, hogy minél több eszközzel segítse a magyar képzőművésznőket: rendszeres egyesületi kiállításokat rendeztek például a Nemzeti Szalonban, köztük egy-egy művésznő gyűjteményes kiállítását is. Az egyesület tárlatain egy, a főváros által alapított, eleinte 200 koronás, később nagyobb összegű díjat is odaítéltek minden évben. Az első kiállítás, melyen 23 külföldi és 62 magyar művésznő vett részt, jelentős sikerrel járt mind anyagi, mind erkölcsi téren. A siker nem kis részben annak volt köszönhető, hogy a művésznők egy része tekintélyes szerepet vitt az előkelő társaságokban, s ily módon hasznos propagandát tudott kifejtetni az egyesület érdekében.¹²⁵

A hivatásos művésznő problémája

A képzőművésznők pályafutásának vizsgálatakor azonban szembetaláljuk magunkat egy alapvető problémával: azzal tudniillik, hogy a korábban vázolt kritériumok alapján sok esetben nehéz eldönteni, tulajdonképp ki is volt hivatásos művész, és ki volt műkedvelő. (Az itt következő fejtegetésnek nem is az a célja, hogy egyértelmű választ adjon erre a kérdésre, inkább magát a problémát igyekszik minél több oldalról körüljárni.)

A főiskola növendékei közül például később aránylag kevesen maradtak a pályán. Bicskei Éva a Képzőművészeti Főiskola női hallgatóiról szóló tanulmányában 1870 és 1908 között közel 500-ra teszi a főiskolán tanult nők számát.¹²⁶ Ez a szám még nagyobb volna, ha a csak magániskolákban tanult, nehezen felbecsülhető számú nőt is hozzávennénk. Ehhez képest, saját becsléseim alapján, a pályán 1900 és 1914 között aktívan működő nők számát legfeljebb 100-ra tehetjük,¹²⁷ és még ennek a kb. 100 művésznőnek egy részéről is tudjuk, hogy életének csak bizonyos szakaszaiban alkotott.

Mi lehet ennek a nagy különbségnek a magyarázata? Nem utolsósorban az, hogy a művészeti stúdiumok sok növendék esetében voltaképpen nem voltak annyira komolyak; a Képzőművészeti Főiskola sokuk számára tulajdonképpen a „jó nevelés” intézményes meghosszabbítását szolgálta. Bicskei szerint ezt bizonyítja például az, hogy eléggé sok olyan lánytestvér járt egyidejűleg a főiskolára, akik közül nem mind volt egyformán tehetséges.¹²⁸ A fenti állítás még inkább érvényes a magán-, illetve szabadiskolákra; némi iróniával azt mondhatjuk, hogy sok jó családból származó, jómódú lány választotta szabadidejének kulturált eltöltése céljából a képzőművészeti stúdiumokat. Abban, hogy ezt a szülők is helyeselték, nem kis szerepet játszott a századforduló polgári értékrendje, amelyben a művészetek kultiválása kezdett egyre nagyobb fontosságra szert tenni. A lányok szabadiskolai tanulmányaihoz az erkölcsök lassú átalakulása is kellett: noha volt kimondottan

nők számára létesült magániskola is, a magán- és szabadiskolák többsége férfi és női növendékeket egyaránt vállalt, s együtt oktatta őket. Hasonló volt a helyzet a külföldi szabadiskolákban is, ahol sok magyar növendék megfordult. Több művészpárról tudni, hogy a férj és feleség művészeti tanulmányaik alatt ismerték meg egymást.

Akik a pályán maradtak, azok között is sok a határeset. Kik feleltek meg a hivatásosság egyik fő kritériumának, azaz kik éltek művészetükből? Ez azért meg lehetőségen bonyolult kérdés, mert az általunk vizsgált, képzőművészettel komolyabban foglalkozó nők közül sokakról tudjuk, hogy nem voltak rászorulva arra, hogy művészetükkel pénzt keressenek: vagy édesapjuk támogatása, vagy férjük vagyona, ill. jövedelme biztosított számukra biztos anyagi hátteret.

Családi háttér, családi állapot és hivatás

A századelőn működött képzőművésznők családi hátteréről több forrásból értesülhetünk. Többek közt egy 1939-ben készült ún. művészkataszter kérdőíveiből, amelyek a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium megbízásából az akkor élő művészek szociális, jövedelmi és szakmai viszonyait voltak hivatva feltérképezni.¹²⁹ Ebben szerepeltek a családi állapotra és az apa foglalkozására vonatkozó kérdések is.

A kérdőívekben 29, 1890 előtt született¹³⁰ – és 1939-ben értelemszerűen még élő – művésznő szerepelt, akiknek egy része már a megalakulást követő években tagja volt a Magyar Képzőművésznők Egyesületének. A kérdőívek alapján ezek közül 19 művésznő édesapjának foglalkozását sikerült azonosítani. Négy további, már az első világháború előtt aktív művésznő esetében volt máshonnan adat édesapjukra vonatkozólag. Ez statisztikailag nem nagy szám, de mégis jól jelzi az apák társadalmi összetételét. Az esetek szinte mindegyikében a képzőművésznők édesapja értelmiségi, művész, katonatiszt vagy arisztokrata, tehát középosztálybeli vagy annál magasabb társadalmi állású volt.

A kérdőívekben a következő esetekben volt adat az apa foglalkozására (az eddigi gyakorlattól eltérően, az esetek csekély száma miatt, az adatokat név szerint közlöm):

Benczúr Ida
Bene Emma
Boemm Ritta (Fehér Kálmánné)
Boemm Klára
Coreth Erzsébet grófnő (Merész Gyuláné)
Curtis Gertrude (Knopp Imréné)
Istvánffy Gabriella (Rainer Ödönné)
Keresztúry Margit (Abonyi Sándorné)

Benczúr Gyula festőművész
Bene Kálmán megyei főszolgabíró
Boemm Tivadar festőművész, rajztanár
ua.
gróf Coreth Ernő
Curtis, J. Falconer, magánzó
Istvánffy Kálmán tengerésztiszt
Keresztúry Béla Kassa városi belrendbiztos

Kalicza Erzsébet
Kövesházy Kalmár Elza
Klammer Mariska

Kiss Sarolta (Komáromi-Kacz Endréné)
Korányi Anna bárónő (Soós Elemérné)

Madarassy Erzsébet
Pongrácz Sarolta bárónő
Say Thekla (lovag Kurelec Othmárné)
Somló Sára

Undi Mária
Volf Irma (dr. Demeczky Mihályné)

Egyéb forrásból:
Fesztyné Jókai Róza
Kriesch Laura (Nagy Sándorné)

Udvardy Flóra (Némethyné)
Splényi Erneszta bárónő

Kalicza Károly festőművész
Kalmár Sándor ellentengernagy
Klammer Rudolf, az Osztrák–Magyar Bank
budapesti főintézetének vezető-helyettese
Kiss Valdemár könyvkötőmester
báró dr. tolcsvay Korányi Frigyes [orvos,
egyetemi tanár]
Madarassy István kir. táblabíró
báró Pongrácz Jenő
Say Rudolf gyógyszerész
Somló Sándor színész, író,
a Nemzeti Színház, majd az Orsz. Nemz.
színiakadémia igazgatója
Springholz Ferenc cs. és kir. százados
Volf György nyelvtudós

Jókai Mór író
Kriesch János természetrajz szakos tanár,
természettudós¹³¹
Udvardy Gyula festő¹³²
báró Splényi Béla nyugalmazott
min. tanácsos

Ezt a képet kiegészítik a *Pesti Napló*ban megjelent cikk önvallomásai, hiszen ezek a rövid, szellemes „önéletrajzok” ugyanannak a generációnak a tagjaitól, sok esetben ugyanazoktól a művésznőktől származnak, akik az 1939-es kérdőívet kitöltötték. Ha nem is mindig derül ki belőlük konkrétan az apa státusa és foglalkozása, e visszaemlékezések gyakran utalnak a családi milióra és a neveltetésre, ezáltal közvetve a család jó vagyoni helyzetére is. „Rövid életrajzi adataim bizonyítják, hogy a zenei és festői talentum nálam már ijesztő korán kezdett jelentkezni. Kortársak szavahihető emlékezései bizonyítják, hogy kora ifjúságomat – két-öt évig – a zongora alatt töltöttem, ahonnan még az undok mademoiselle sem tudott kihúzni, ha ütött a francia óra.” (Turán-Hacker Mária)¹³³ „A neveltetésemmel kell kezdenem. Lóhajtásban túltettem az öreg kocsisunkon. Lövöldöztem, billiárdoztam és ösztönszerűleg mindent és mindenkit megfigyeltem. Együtt conjugáltam a latint az öcsémmel. Beugrattam őket olyan játékokba, amiért aztán ők kaptak ki. Végre a hugommal az esztergomi zárdai leánynevelő intézetbe kíváncsoztam, persze csupa kíváncsiságból. Nyílt jellemem tetszett az apácáknak... Felfedezték a tehetségemet s megírták haza.” (Vaskovits Erzszi)¹³⁴

A Mintarajziskola (később Képzőművészeti Főiskola) anyakönyveinek vizsgálata alapján Bicskei Éva hasonló eredményre jutott a női hallgatók családi hátterével kapcsolatban. „A női felsőfokú képzőművészeti képzettség felértékelése és életpályaként való választása magasabb társadalmi csoportokból származó, mű-

volt, művészeteket kultiváló családi légkörben felnőtt nők számára volt lehetséges a 19. századi magyar társadalomban” – írja.¹³⁵ Az általa tételesen említett esetek alapján kirajzolódó kép sok szempontból egyezik azzal, amit a századelőn élt művésznők háttéréről fentebb leírtam.

Az apák társadalmi állásának, ill. közvetve a család anyagi helyzetének, életmódjának ismeretében jó néhány esetben feltételezhetjük tehát, hogy leányaiknak nem kellett megélniük művészetükből.

Ugyancsak tanulságos lehet az 1918 előtt működött, férjezett képzőművésznők esetében házastársuk foglalkozásának ismerete. Egyrészt ebből lehet következtetni arra, hogy az illető képzőművész nő teljességgel passzióból foglalkozott-e képzőművészettel, vagy esetleg a házaspárnak jól jött a feleség képeladásokból származó saját jövedelme. Másrészt a származás, a szülői társadalmi rangja mellett a férj foglalkozása is jelzésértékű arra nézve, mely társadalmi rétegből kerültek ki elsősorban a századelő képzőművésznői.

Itt a Magyar Képzőművésznők Egyesületének 1911-ben összesített művésztagsait, valamint az 1939-es kérdőívekben szereplő 29, 1890 előtt született művésznőt, összesen – az átfedéseket figyelembe véve – 80 embert vizsgáltam. A férjek azonosítása 20 esetben sikerült.¹³⁶

A következő művésznők férjeit sikerült ily módon azonosítani az 1910-es évek elejéről:

Abonyi Sándorné Keresztúri Margit
Fehér Kálmánné Boemm Ritta
Kurelec Ottmárné Say Thekla
dr. Oláh Gusztávné Fodor Róza

sóvári Soós Elemérné br. Korányi Anna
Turánné Hacker Mária
Vámossyné Eleőd Karola

dr. Abonyi Sándor egyetemi tanársegéd
Fehér Kálmán magánhivatalnok
Kurelec Ottmár főhadnagy
dr. Oláh Gusztáv elmeorvosintézet
igazgató
sóvári Soós Elemér nyugalmazott ezredes
dr. Turán Géza orvos
dr. Vámossy Zoltán egyetemi
rendkívüli tanár

Ismert továbbá a férj foglalkozása mindazokban az esetekben, amikor a férj maga is képzőművész. A Magyar Képzőművésznők Egyesületének 1911-ben összesített művésztagsága, valamint az 1939-es művészkataszterben szereplő, 1890 előtt született művésznők közül tizenegynek volt festő a férje (a csillaggal jelölték 1912-ben már nem élt):

Aggházy Gyuláné Balló Mariska
Bihari Sándorné*
Fesztyné Jókai Róza
Glatz Oszkárné Wildner Mária
Hegedűs Lászlóné*
Komáromi Katz Endréné Kiss Sarolta

Koroknyay Ottóné*

Nagy Sándorné Kriesch Laura

Paczka Ferencné Wagner Kornélia

Sándor Antalné Kalivoda Kata

Szablya-Frischauf Ferencné Lohweg Ernesztin

Knopp Imréné Curtis Gertrude

Az azonosított esetek alapján tehát azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a képzőművésznők általában művészekhez és értelmiségiekhez, gyakran állami alkalmazásban álló, jól kereső értelmiségiekhez, vagy katonatisztekhez mentek feleségül. Ez felveti ugyanazt a dilemmát, amit a szülői háttérrel kapcsolatban már érintettünk: hivatásosnak tekinthető-e az a művésznő, aki nincs rászorulva arra, hogy művészetével pénzt keressen?

Kérdés az is, hogy a házasság hogyan befolyásolta a nők művészi karrierjét. Igaza volt-e Szinyei Merse Pálnak, amikor úgy vélte, a házasság és a családalapítás ellanyhulást idéz elő a művészi munkában?

Az esetek egy részében nyilvánvaló, hogy ha nem is a házasság, de a gyerek-szülés és gyereknevelés hosszú időre elvonta a nőket a művészi hivatástól.¹³⁷ Az 1939-es művészkataszter kérdőíveiből is jól látszik, hogy azok közül, akik művészi tanulmányaikat az 1890-es években és az 1900-as évek elején végezték, és szerepeltek is század eleji kiállításokon, sokan hosszabb kihagyás után, csak az 1920-as években aktivizálódtak újra.

A művészházaspárok esetében is inkább a feleség volt az, aki feláldozta karrierjét a család kedvéért. Glatz Oszkár felesége, Wildner Mária – akit pedig férje fiatalabb éveiben magánál tehetségesebb, fejlettebb színérzékkel megáldott festőnek tartott¹³⁸ – hosszabb időre visszavonult a művészi munkától. A *Pesti Napló*-ban tanulmányainak és kezdeti sikereinek számbavétele után így vallott erről: „A bajor fővárosban még pár évig dolgozgattam és kiállítottam a Luitpold Gruppe-ban: azt mondják, szép sikerrel. Még abban az esztendőben férjhezmentem és tíz évi háztartási munka, gyerekgondozás után csak most [1912] kezdek újból dolgozni. Hogy meddig jutok, azt még nem tudom. Persze, a gyerekek és a háztartás mellett másra, mint virágokra és csendéletre alig telik, de a jövőben – és ez határozott törekvésem – figurális kompozíciókat fogok inkább csinálni.”¹³⁹ Hegedűs Lászlóné férje halála után hasonlóképp összegezte kettőjük párhuzamos karrierjének történetét. „Én feljöttem Budapestre, ahol a női festőiskola, vagyis az Ebneria növendéke lettem. [...] Kikerülve a női festőiskolából, kezdtem kiállítani, de nemsokára férjhezmentem s a boldogságért egy időre hűtlen lettem a művészi szerepléshez. A »művésznő«-ból »művészné« lett. De így még sokkal több alkalmam nyílt a nagyon komoly tanulmányozásra, mert amily engedékeny jószág volt a férjem a feleségével szemben, oly szigorú volt, mint professzor. Sok és nagy utazást tettünk együtt, tanulmányozva a régi nagy mestereket. [...] De a renaissance nagy mestereinek képei előtt, vagy a férjem műtermében sokszor elvesztettem bátorsá-

gomat, érezve törpeségemet. Ilyenkor nagy biztatás kellett, míg ecsethez nyúltam. S ha a boldogságért hűtlen voltam mégis egy ideig a művészethez, most a bánat visszavezet hozzá, mert a munka s pláne a művészeti munka a legerősebb narkotizáló szer.”¹⁴⁰

Ugyanakkor több olyan férjes asszony esetét lehet idézni – köztük éppen a legsikeresebbekét –, ahol a házasság egyáltalán nem vetettette vissza az illetők művészi karrierjét, sőt. Demeczkyne Volf Irma pályájára 1939-ben visszatekintve azt írta, hogy mind szülei, mind pedig férje nagymértékben segítettek művészi ambíciói kibontakozását.¹⁴¹ Rainerné Istvánffy Gabriella, aki főleg állatfestőként lett ismert, férjhezmenése *után* kezdett komolyabb művészi tanulmányokba: „Budapesten születtem és már gyermekkoromban sokat rajzolgattam és mintáztam viaszból. Komolyan csak férjhezmenésem után fogtam hozzá, a mintarajziskolába csak másfél évig jártam, addig, amíg Zemplényi volt a tanárom. Már évek óta kiállítok a Műcsarnokban és a Nemzeti Szalonban, ahol a kormány néhány képet megvette. Több kollekciós [gyűjteményes] kiállításom is volt.”¹⁴² A Magyar Képzőművésznők Egyesülete egyik alapítójának és vezéralakjának, Soós Elemérné báró Korányi Annának a tehetsége is házassága után bontakozott ki igazán.¹⁴³ Fehér Kálmánné Boemm Ritta és Sándor Antalné Kalivoda Kata igen aktív és sikeres festőként működtek házasságkötésük után is; mindkettőjüknek volt önálló gyűjteményes kiállítása (az előbbinek 1909-ben, az utóbbinak 1911-ben), és mind a ketten jelentős mennyiségű képet tudtak eladni a korszakban. Kalivoda Kata története a fentebb leírt művészházaspárokénak éppenséggel az ellenpéldája is lehet: neki is festő volt a férje, de ebben a házasságban a feleség volt a sikeresebb, és valószínűleg a tehetségesebb is. Kalivoda Kata neve – szecessziós kötődései kapcsán – a századfordulóval foglalkozók körében mindmáig ismert, míg férjének, Sándor Antalnak a munkássága meglehetősen homályba vész. Boemm Ritta, ha ma már nem is értékeli igazán munkásságát, a századelő egyik híres és sikeres festője volt, akitől az állam és az uralkodó is vásárolt; férjéről ugyanakkor jóformán semmit nem tudunk azon kívül, hogy a név és a cím azonossága alapján sikerült azonosítani magántisztviselői foglalkozását. Jellemző lehet az is, hogy vallomásaiban – számos kolléganőjével ellentétben – Boemm Ritta sohasem említette férjét, aki feltehetőleg nem játszott nagy szerepet az ő művészi karrierjében.

Voltak azután olyan házasságok is, amelyekben a két fél valódi művészi szimbiózist, szellemi együttműködést valósított meg, s termékenyen hatott egymás művészetére. Ilyen volt például a magyar avantgarde két fiatalon elhunyt tagjának, Galimberti Sándornak és Dénes Valériának a házassága; és ilyen típusú szellemi, világnézeti és életközösségben élt egymással a gödöllői művésztelep egyik vezető művésze Nagy Sándor és felesége, Kriesch Laura. Gödöllőn egyébként még több ilyen, a szellemi és életfelfogásbeli rokonságon (is) alapuló házasság kötöttet az ott dolgozó iparművésznők és művészek között, gondoljunk pl. Sidló Ferenc szobrász és Undi Carla iparművész-tervező, Remsey Jenő és Frey Vilma, vagy

Müller (Mihály) Rezső és Boér Lenke házasságára (Frey és Boér szövőnékként, iparművészekként működtek a telepen). A magyar szecesszió egy másik gócpontjának, a KÉVE művészegyesületnek két alapító tagja, Szablya Frischauf Ferenc és felesége, Lohwag Ernesztin is ilyen típusú partnerségre törekedett (pl. közös festőiskolát tartottak fenn, melyben mind a ketten tanítottak).

Az egyedülálló nők esetében másképp merül fel a hivatás problémája, mivel náluk inkább kell számolni a megélhetésért végzett munka szükségességével. Sokszor itt sem egyértelmű azonban, hogy mekkora szerepet játszott a szülői ház támogatása; ha az ismert foglalkozású apák névsorát végigtekintjük, láthatjuk, hogy közülük nem egy biztosan volt annyira jómódú, hogy lányának – ha az nem ment férjhez – megélhetését biztosítani tudta (lásd pl. Klammer Mariska). Ami egyébként a művésznők családi állapotának vizsgálatakor azonnal szembeötlik, az a hajadonok magas aránya.¹⁴⁴ A művészkataszterben szereplő huszonkilenc 1890 előtt született művésznő közül 14, csaknem 50%-uk volt 1939-ben hajadon, azaz ők soha nem mentek férjhez.¹⁴⁵ Köztük voltak olyanok is, akik jómódú és rangos családi háttérrel rendelkeztek, tehát nem jöhet szóba, hogy anyagi okokból *ne tudtak volna* férjhez menni – gondoljunk pl. Benczúr Gyula lányára, Benczúr Idára, vagy Klammer Mariskára, akinék édesapja az Osztrák–Magyar Bank budapesti fióktintézetét vezette. Kérdés, hogy az ő esetükben beszélhetünk-e arról, hogy a család helyett a hivatást választották.

Azok, akik előre tudták, hogy saját keresetükre szorulnak majd, általában a biztos jövedelem kilátásával kecsegtető rajztanári vagy rajztanítónői oklevél megszerzését tekintették célnak. A főiskolát végzettek közül sokan szereztek ilyen képesítést (1871 és 1908 között a nőnövendékek kb. egynegyede),¹⁴⁶ és ez a végzettség valóban sok egyedülálló művésznő megélhetését biztosította. Többen voltak, akik akkor látták igazán hasznát rajztanári képesítésüknek, amikor családi és anyagi körülményeik megváltozása folytán kénytelenek voltak kenyérkereső munka után nézni. Az eredetileg jómódban nevelkedett Vaskovics Erzsébet családja elszegényedése következtében vállalt rajztanárnői állást. Lámné Hilberth Irén pedig akkor, amikor férje halála után egyedül maradt, és kislányát egyedül kellett eltartania.¹⁴⁷ A rajztanárként, rajztanítónőként dolgozó képzőművésznőknél egyébként nemegyszer találkozni ugyanazzal a panasszal, amelyet hasonló helyzetben lévő férfikollégáik is hangoztattak, nevezetesen hogy tanári működésük, az alkalmazó iskola által elvárt magas óraszám miatt, művészi munkásságuk rovására megy.

A hivatásos/nem hivatásos problémát bonyolítja, hogy mind az egyedülállók, mind a férjes asszonyok között voltak olyanok, akik eladásaikkal szépen kerestek. Noha a Magyar Képzőművésznők Egyesületének alapítói sokat panaszkodtak a nők hátrányos helyzetére, az önvallomásokból nemegyszer más kép kerekedik ki: jó néhány olyan művésznő volt, aki annak következtében, hogy létező közönségigényeket elégített ki, sikerrel működött a műpiacon. Azok közül, akik saját maguk számolnak be anyagilag is sikeres pályafutásukról,¹⁴⁸ egyesek portréfestőként

futottak be Magyarországon (pl. Némethyné Udvardy Flóra vagy Vasadi Kalicza Erzsébet, aki több ismert személyiség, mágnes, sőt – nő létere – főpap portréját is megfestette), esetleg külföldön (Müller Melánia). Mások főleg csendélettel arattak sikereket (Szemere Irén). Rainerné Istvánffy Gabriella kedvenc témáját, az állatokat a közönség is honorálta: „Legszívesebben állatokat festek, kedvenc témám a bivaly, az angoramacska és az oroszlánok. Talán azért, mert azokat mindjárt meg is veszik.”¹⁴⁹ Undi Mariska esetében, aki iparművészként és festőként egyaránt sikereket aratott, a gödöllői művészteleppel való kapcsolata is szerepet játszott abban, hogy jelentősebb megbízásokat kapott, pl. az Aréna úti Népszálló falképeire, vagy a Béke téri iskola külső freskóira.

Az előbbi felsorolásból is kitűnik, hogy nem egy olyan művésznőnek is sikere volt a műpiacon, aki – például azért, mert férjnél volt – erre anyagilag nem volt feltétlenül rászorulva. Az ilyen nők esetében a legnehezebb eldönteni, mik is voltak ők: úriasszonyok, akik komolyan foglalkoztak kedvtelésükkel, vagy a kétkeresős családmódel előharcosai.

Az itt következő három esettanulmány célja az, hogy az eddig röviden felvázolt példák mellett néhány képzőművésznőt részletesebben is bemutasson, s ezzel hozzájáruljon a századfordulóra kialakult női szereplehetőségek jobb megértéséhez.

Három portré a századelőről

Fehér Kálmánné Boemm Ritta (1868–1948)¹⁵⁰ 1868-ban született Lőcsén. Apja, Boemm Tivadar festőművész és rajztanár vezette be őt a művészetbe. A papa Lőcsén működött reáliskolai rajztanárként, majd gyermekeivel együtt fiatalkori tanulmányainak egyik színhelyére, Drezdába települt. Leányának ő volt első tanára, de apa és lánya hamar szembekerült egymással, amikor Ritta megtagadta apja művészi stílusát, s újabb irányzatok felé fordult. Apja ezt látva úgy döntött, hogy lánya inkább másik tehetségét bontakoztassa ki, és beíratta a drezdai konzervatóriumba. Ritta el is végezte azt, s képzett zongoraművésznő lett, de közben tovább tanulta a festészetet is. (Két évvel idősebb nővére, Boemm Klára hasonló karriert futott be.) Egy drezdai nemzetközi kiállításon mutatta be képeit, nagy sikerrel, ezt követően magyar állami ösztöndíjat kapott Párizsba. Addigra édesapja már elhunyt. A párizsi Szalonban kiállított képei közül az egyiket a magyar állam vette meg.

Boemm Ritta 1899-ben települt vissza Magyarországra, s ekkortól rendszeresen szerepelt a magyar és a nemzetközi kiállításokon egyaránt. 1912-ig az állam további négy képét vásárolta meg a Szépművészeti Múzeumnak, kettőt pedig Ferenc József vett meg a budai palota számára. A tízes években Budapest székesfőváros is több ízben vásárolt tőle. Ezek a vásárlások igen magas presztízszt s egyben anyagi sikert is jelentettek. Megrendelései között egyházi megbízások is szerepeltek;

több templom számára készített festményeket és oltárképeket a századelőn, majd később, a két világháború között is. Ha a festőnő stílusára vagyunk kíváncsiak, 1912-es kiállításának katalógusa szerint Boemm Ritta „az impresszionizmus és a neoimpresszionizmus határán” járt.

A festőnő több magyar művészeti egyesületnek, pl. a Nemzeti Szalonnak és a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének is tagja volt; ez utóbbinak választmányi tagja is (nőművészeknél csak kivételesen fordult elő, hogy egy nem kimondottan női egyesület választmányába bekerültek). Pályája során, különösen 1900 és 1920 között számos díjat nyert, köztük több állami akvarell-díjat, a Magyar Képzőművésznők Egyesülete 11. kiállításán 500 koronás székesfővárosi díjat, valamint 1908-ban egy londoni kiállításon ezüstérmet.

Magánéletéről keveset tudunk, nem utolsósorban azért, mert a fennmaradt írásokban a művésznő maga sohasem beszélt róla. Férjéről, Fehér Kálmánról annyit sikerült kideríteni, hogy magántisztviselő volt; a tízes években a házaspár Budán, a Kékgolyó utcában lakott. Két leánygyermekük volt. Pályafutásának tényei azt mutatják, hogy Boemm Ritta házassága alatt sem vonult vissza a művészettől, és férjével párhuzamos karriert futott be. Míg azonban Boemm Ritta híres lett, férje szerényen a háttérben maradt.

Boemm Ritta a századelő egyik ismert, sikeres művésze volt, aki a ugyanazon a porondokon aratott elismerést, mint férfikollégái. Az 1909-es gyűjteményes kiállítására készült katalógus szerzője szerint „senki sem számítja a »női festők« közé, csakis »festő«-nek tartják; mint ilyet ítélik meg”. Talán ezért nem volt tagja kezdetben az 1908-ban alakult Magyar Képzőművésznők Egyesületének. Addigra már elég sikert aratott ahhoz, hogy úgy érezze, nélkülük is boldogul.

Undi Mariska (1877–1959)¹⁵¹ a magyar szecesszió egyik sokoldalú, termékeny művészeként vált ismertté.

1877-ben született Győrben. Apja, Springholz Ferenc katonatiszt volt. Gyerekkorától rajzolt, míg végül házi rajztanítót fogadtak mellé. Fejlődését látva a család hozzájárult, hogy a lány beiratkozzon az Országos Mintarajziskolába, ahol később rajztanári oklevelet is szerzett. Megismerkedett Kriesch Aladárral, a későbbi gödöllői művésztelep egyik alapítójával; az ő házában tanult nyaranta egy kis erdélyi faluban. Hatottak rá Walter Crane könyvei, írásai is. Ezek voltak első találkozásai azokkal a gondolatokkal, amelyek a magyar szecesszió kialakulására hatottak.

Egy darabig mint rajztanárnő működött a szabadkai állami tanítónőképzőben. A háromszáz tanítvánnyal járó nagy leterheltség, valamint az ottani élet unalma arra készítette, hogy szabadságolásért és állami ösztöndíjért folyamodjon – sikerrel. Ekkoriban indult első gyűjtőútjaira Kalotaszegre és a Sárközbe. Gyűjtései által inspirált tárgyakkal szerepelt először a Magyar Képzőművésznők Egyesülete kiállításain és az Iparművészeti Társulat pályázatain. Magyarországot képviselve

több iparművészeti kiállításon, pl. Torinóban és Milánóban szerepelt gyermekszoba-berendezéssel, hímzéssel, amikkel díjakat is nyert. Járt Londonban állami ösztöndíjjal, valamint Párizsban is. Undi Mariska pályafutásában az az érdekes, hogy egyszerre foglalkozott iparművészeti tervezéssel és kivitelezéssel, valamint szorosabb értelemben vett képzőművészettel is: az iparművészeti munka több területét kipróbálta: festett freskókat gyerekórházba és a főváros megbízására az Aréna úti Népszállóba, külső falfestményeket a Béke téri iskola homlokzatára, azonkívül számos színvonalas arcképet is mind itthon, mind pedig külföldön. Tehát a szecesszió ideáljait valósította meg a gyakorlatban: azt, hogy ne legyen többé éles határ szépművészet és alkalmazott művészet között, és hogy a művészet minél szorosabb kapcsolatban legyen a mindennapi élettel.

Undi Mariska a gödöllői művésztelep tagja volt, és e közösség számos törekvését valósította meg maga is műveiben. A többi gödöllői mesterhez hasonlóan sokat merített a magyar népmese- és mondavilágból, valamint a magyar népművészet motívumkincséből. Több közös munkája volt a „magyaros” szecesszió más mestereivel – építészekkel és művészekkel egyaránt. Mivel a magyaros szecesszió és ezen belül a gödöllői művésztelep 1910 körül és utána egy darabig a hivatalos körök támogatását is élvezte, a teleppel való kapcsolata folytán Undi Mariska is részt vett nagyobb feladatok megvalósításában.

A két háború között újra rajztanárként és tanfelügyelőként dolgozott Budapesten a Damjanich utcai állami tanítónőképző intézetben. Továbbra is foglalkozott népművészettel, tanulmány- és gyűjtőutakra járt, hírlapi cikkeket írt a magyar népművészet védelmében. 1933 és 1936 között jelent meg *Magyar hímvarró művészet* című, számos mintával illusztrált ötkötetes könyve, melyet angol nyelven is kiadtak.

A század elejétől fogva rendszeresen szerepelt a Műcsarnok és a Nemzeti Szalon tárlatain. Tagja volt a Magyar Képzőművésznők Egyesületének és a Magyar Akvarell- és Pasztellfestők Egyesületének; ez utóbbi választmányában is benne volt. Számos díjat nyert itthon és külföldön mind festői, mind iparművészeti munkáiért.

Undi Mariska pályarajzában több lényeges mozzanatot érdemes hangsúlyozni. Egyrészt ő az egyik példa arra, hogy ha a századelőn a képzőművésznők szenvedtek is a hátrányos megkülönböztetéstől, az ajtók elvileg már a nők számára sem voltak reménytelenül zárva, már amennyiben valóban ambíciózusak, kreatívak és tehetségesek voltak. Undi Mariska külföldi állami ösztöndíjaktól magyar és nemzetközi érmeiken keresztül nagyobb közmegebízásokig sok olyan dolgot ért, amit férfikollégái egy részének sohasem sikerült elérnie. Másrészt tanulságos az, hogy a szecesszió virágzása mennyire kedvezett egy kimondottan női karriernek: Undi Mariska pályája során remekül össze tudta egyeztetni a képzőművészetet a hagyományosan női területek iránti érdeklődésével: a hímzés, a textilmunkák, valamint a gyerekek számára készült alkalmazott művészeti munkák mind idetartoznak.

Harmadrészt mindez – a rajztanári végzettséggel kiegészítve – egy „több lábon álló” karrier lehetőségét hordozta: valamelyik tevékenysége nehezebb időkben is biztosítani tudta a művésznő megélhetését.

Undi Mariska házasságáról még Boemm Rittáénál is kevesebbet tudunk. Boér Jenővel, a gödöllői művésztelephez kötődő Boér család egyik tagjával kötött házassága igen rövid ideig tartott; asszonynevét Undi sohasem használta. A művésznő életében a házasság minden jel szerint olyan futó epizód volt csupán, ami munkáját, karrierjét semmilyen értelemben nem befolyásolta.

Soós Elemérné báró Korányi Anna (1870–1947)¹⁵² br. tolcsvay Korányi Frigyes orvos, egyetemi tanár, főrendiházi tag lánya volt. Iskoláit magántanulóként végezte, ezután került a Mintarajziskola Női Festőiskolájába. Tanult a szolnoki művésztelepen, Münchenben, járt továbbá Párizsban, Londonban és Olaszországban tanulmányúton. Részt vett különböző nemzetközi kiállításokon. Több külföldi női művészegyesület tagja volt, a századelőn több, általuk rendezett kiállításon is részt vett. Innen jöhetett az ötlet, hogy Magyarországon is létre kellene hozni egy hasonló, kimondottan női képzőművészeti egyesületet. Az 1908-ban alapított egyesületnek Korányi Anna lett az első elnöke. Az alapításkor Korányi Anna bevetette társasági és családi kapcsolatait: az alapító tagok között több rokona, többek közt édesanyja is szerepelt, s a pártoló tagság körében is számos arisztokrata és nagypolgár nevét találjuk. (Ez persze nem csupán neki, hanem a többi hasonló háttérrel rendelkező művésznőnek is köszönhető volt.)

Noha az egyesület alapításakor Korányi Anna még arra panaszkodott, hogy a „férfi” művészegyletekbe nem engedik be a nőket, később megérte az idők szelének változását: több ilyennek tagja, sőt választmányi tagja lett. Nem lehet azonban azzal vádolni, hogy a bárónő saját művészi sikerei előmozdítására használta volna a Magyar Képzőművésznők Egyesületét: saját életműkiállítást először 1931-ben, az egyesület fennállásának 23. évében rendezett a Nemzeti Szalonban. Az állam a tízes években több ízben vásárolt tőle, nem mindig kimondottan nőies témájú művet – 1916-ban pl. az *Orosz fogoly* c. képet. Több ehhez hasonló című műve arra enged következtetni, hogy Korányi Anna hadifestőként is működhetett az első világháborúban. 1920-ban a Hadtörténeti Múzeum vette meg *48-as honvédek* c. képét.

Korányi Anna férje szintén nemesi előnevű katonatiszt, sóvári Soós Elemér volt (1912-ben ezredesi rangban). A házaspár 1910 körül a Korányi család más tagjaival azonos épületben, Budapesten, az Erzsébet körút 56. sz. házban élt, ugyanott, ahol Anna édesapja, idősebb báró Korányi Frigyes és neje is lakott.

Korányi Anna nemességet szerzett, orvosi-tudósi tevékenysége révén felemelkedett nagypolgár apa lányaként,¹⁵³ gazdag család gyermekeként maradhatott volna a művészettel időlegesen flörtölő úrilány, mint társadalmi osztályának számos más tagja. Ő azonban ennél sokkal komolyabban vette tanulmányait, illetve művészi munkáját, és sokkal nagyobb ambícióval küzdött az elismertetésért magyar

és nemzetközi színtereken egyaránt – ezt bizonyítja rendszeres részvétele külföldi kiállításokon. Nemcsak a maga számára, hanem a magyar képzőművésznők összessége számára is próbált jobb érvényesülési lehetőségeket teremteni egy szerte elszomorítóan konzervatív országban. Szervezői és művészi tevékenységének egyaránt elismeréssel adóztak a kortársak.

A három esettanulmány, valamint a többi idézett példa azt mutatja, hogy a századelőn a képzőművészet gyakorlása a lehetséges női szerepeknek már elég széles skáláját tette lehetővé. A 19. századi hagyományokat folytatva számos jómódú lány és asszony foglalkozott kedvtelésből képzőművészettel. Nyilvánvaló ugyanakkor, hogy művészeti tanulmányaikat és későbbi működésüket tekintve már sokan voltak olyanok, akik jóval komolyabban vették a művészi pályát annál, mintsem hogy dilettánsnak tekinthetnénk őket. A korszak képzőművésznőinek nagy része nem volt rászorulva arra, hogy művészetéből éljen meg – erre világosan utal családi hátterük ismerete, valamint az, hogy többen csak életük bizonyos szakaszaiban alkottak, míg más periódusokban családjuknak, gyermekeiknek szentelték magukat. Mások viszont aktívan működtek korszakunk folyamán végig, rendszeresen szerepeltek kiállításokon, és jól is kerestek művészetükkel. A tény, hogy ez utóbbi csoportban, tehát az aktív, anyagilag is sikeres képzőművésznők között több férjes asszonyt is találunk azt mutatja, hogy a két karrierre épülő házasságmodell a korszakban már reális lehetőségként merülhetett fel.

Másfelől a képzőművészet azon lehetséges pályák egyike volt, amely az egyedülálló nők megélhetését biztosíthatta. Noha a századelőn a férfikollégák előítéletei és gáncsoskodása sok szempontból megnehezítette a képzőművésznők érvényesülését, a legelszántabb és legtehetségesebb nők számára már lehetségessé vált az olyan önálló művészkarrier, amely az erkölcsi siker mellett az anyagi függetlenséget is lehetővé tette. A szabad pálya hátrányai – elsősorban a jövedelem kiszámíthatatlansága – azonban a nőket is ugyanúgy sújthatták, mint a férfi művészeket. Ezért a nők közül is sokan döntöttek a biztos megélhetést ígérő rajztanári képesítés megszerzése mellett. A Mintarajziskola az első olyan felsőoktatási intézmény volt, amely a 19. század végén nőket is képzett Magyarországon. Az ott szerzett rajztanári, rajztanítónői oklevél a későbbiekben – az általunk tárgyalt korszakban is – sok képzőművésznő fő megélhetési forrása vagy legalábbis megélhetési forrásainak egyike lett.

Arisztokrata, birtokos nemes és nagypolgár művészek bonyolult identitása

A jelen fejezet témája szempontjából érdekes azoknak a férfi művészeknek az identitásáról is beszélni, akik vagyoni helyzetüknél fogva soha életükben nem voltak rászorulva arra, hogy művészetükkel pénzt keressenek.¹⁵⁴ Esetükben az, hogy

miből éltek, természetesen nem merül fel kérdésként, sokkal érdekesebb, hogy ezek az emberek minek akarták tekinteni magukat, és hogy néhányuk számára identitásproblémák forrásává válhatott, hogy mit gondol róluk a valóban hivatásos művész társadalom.

Arisztokrata és nagypolgár körökben nyilván sokan festegettek passzióból – némi művészeti oktatás a jó nevelés része volt –, de a mi szempontunkból azok az érdekesek, akik komolyabb művészi képzésre szánták el magukat. Voltak közülük olyanok, akiknél a festészet vagy szobrászat ifjúkori szerelem volt, amiből kijózanodva aztán társadalmi osztályuk elvárásainak megfelelő, hagyományosabb pályára léptek. „Az 1896-os millenáris esztendő végzetes csapást mért a müncheni magyar kolóniára” – írja Csók István emlékezéseiben. „Rippl-Rónai, Halmi, majd Szamosy ugyan már korábban Párizsba sietett Munkácsy aegise alá, de Peske, Kardos és Pataky kiállítást látni hazanézett és itthon is ragadt. Kéméndy pláne, az Operához szerződött szcenikai főfelügyelőnek. Baditz csakúgy, mint Karcsay, hirtelen észbekapott, hogy ő egyszersmind földesúr is, nemcsak piktor. Gyerünk hát haza! Baditz néhanapján még úgy tett, mintha festegetett volna, de Karcsay, örök kárára a magyar művészetnek, csak a gazdaságával törődött. Somsich Jóska Berlinben érzett rá, hogy a piktúra álomnak ugyan nagyon szép, de ha az ember még hozzá véletlenül gróf is, mint diplomata, nagyobb szolgálatokat tehet hazájának.”¹⁵⁵

Az arisztokrata és nagypolgár művészek másik része viszont a művész-identitás mellett voksolt inkább. Közöttük találni a legtöbb jelét annak az aggodalomnak, hogy vajon művész kollégáik nem úri dilettánsnak tartják-e őket, illetve hogy a nekik kijutó elismerések valóban művészetüknek szólnak-e, nem pedig társadalmi rangjuknak. Telcs Ede számol be két sokatmondó esetről, melyekben ugyan nem maguk a művészek, hanem azok szülei fogalmazták meg a fenti aggodalmakat, ám ezek alapján feltételezhetjük, hogy fiaikban is lehettek hasonló félelmek.

Telcs egy ízben Bánffy Miklóssal, az arisztokrata szobrásszal dolgozott egy közös művön. „Már erősen bent voltunk a munkában, mikor egy napon fölkeresett Bánffy Miklós apja, az öreg gróf: Erdély egyik leggazdagabb és leggőgösebb főura” – írja Telcs. „A fia nem volt ott és mikor ezt közöltem az öreggel, ő azt válaszolta, hogy tudta, hogy a fia az operában van elfoglalva és épp azért jött most, mert velem akart egyedül beszélni. Természetesen megmutattam neki az eddig elkészült terveket, ő mindent alaposan megnézett és biztosított róla, hogy Erzsébet királyné szobra neki nagyon tetszik, bár mindjárt hozzátette, hogy ez persze nem sokat jelent, mert ő édeskeveset ért művészi dolgokhoz.

Ezek után persze kíváncsi voltam, hogy mi az, amiről velem beszélni kíván, mi látogatásának voltaképpen célja. Az öreg végre kirukkolt a kérdésével: mondjam meg neki őszintén, hogy ha a fia nem Bánffy gróf és nem egy nagy vagyon örököse lenne, meg tudna-e élni akkor is a maga emberségéből, művészi tehetségéből és hogy én akkor is társultam-e volna vele az Erzsébet szobor-pályázatra.

Elnevettem magam és elmondtam neki, hogy milyen bizalmatlanul fogadtam az erre vonatkozó ajánlatot és hogy a végén nem grófi volta miatt, hanem annak ellenére mentem bele a társulásba és elhatározásomban egyedül a fiának a tehetsége vezetett. Megnyugtattam tehát, hogy a fia az ő címe és vagyona nélkül is boldogulna, sőt talán nagyobb művész lehetne, mint ezzel a handicappal. Az öreg gróf végtelenül megörült szavaimnak, melegen szorongatta a kezemet és biztosított róla, hogy igen nagy örömet szereztem neki.

Erről eszembe jut egy másik, egész hasonló jelenet – mesél tovább Telcs –, mikor az öreg Hatvany báró, a cukorgyáros kérdezett meg, hogy mi a véleményem Lajos fiáról, az íróról. Ő ugyanoly boldog volt, mint most az öreg Bánffy, amikor megnyugtattam, hogy a fia tehetséges ember és az ő vagyona nélkül is lenne valaki.”¹⁵⁶

Az öreg Hatvany báró másik fia, Ferenc festő és műgyűjtő volt. A „cukorbáróról” feljegyzett egyik anekdota azt sugallja, hogy az öreg Hatvany valószínűleg nem tudta megítélni egyik fia művészi teljesítményét sem, és nem is tartotta sokra ténykedésüket. Mikor egyszer arról kérdezték, mivel foglalkoznak a fiai, Lajos és Ferenc, ezt felelte: „Az egyik festő, a másik szintén bolond.” A festő Hatvany Ferencnek ezzel együtt minden oka megvolt rá, hogy elvárja: komoly festőként és ne gazdag dilettánsként kezeljék: hosszabb stúdiumokat folytatott itthon, valamint nemzedéktársaihoz hasonlóan Párizsban, a Julian Akadémián, tagja volt a Magyar Képzőművészek Egyesületének és a Nemzeti Szalonnak, rendszeresen állított ki külföldön és Magyarországon egyaránt; más díjak mellett 1915-ben magyar állami aranyérmet is nyert. Mai szemmel is azt mondhatjuk, hogy sok képe a kora huszadik század magyar művészetének javához tartozik. Tagja volt több művészszatnának is. Akármennyire is igyekezett azonban a sorsközösséget demonstrálni, mégis mindenkinek tudnia kellett, hogy Hatvany Ferenc nem „megélhetési művész”, és hogy mögötte nagyon nagy gazdasági hatalom és kapcsolatrendszer áll. Hatvany életvitele elárulja, hogy ezt ő soha nem is igyekezett leplezni. Helyzetét sajátossá tette, hogy gyűjtőként a francia mesterek mellett, akik fő profilját képezték, magyar mestereket is gyűjtött – igaz, Mravik László szerint Hatvany akkor, az első világháború kitörése után kezdte el fejleszteni gyűjteményének magyar részét, amikor a hadiállapot miatt a Párizsban való művásárlás lehetősége bezárult előtte.¹⁵⁷ Ettől fogva azonban Hatvany tulajdonképpen saját művészkollégáinak vásárlójává és mecénásává lépett elő, ami a nagypolgár/művész kettős identitást még bonyolultabbá tette.

Báró Mednyánszky Lászlónál másképp merült fel a kettős identitás problémája. Bár korának művészközössége nagyra tartotta őt, és semmi nyoma annak, hogy valaha valaki „úri műkedvelőként” nyilatkozott volna róla, sok jel utal arra, hogy Mednyánszkyt feszélyezte saját vagyona és társadalmi helyzete. A miattuk érzett lelkiismeretfurdalás sokat megmagyaráz a művész különös életformájából. Mednyánszkyt kortársai és életrajzírói excentrikus, állandóan vándorúton levő figurának írják le,¹⁵⁸ aki fiatal korától mélyen együttértett „a démosszal”. Napló-

jegyzeteiben hívja így a népet Mednyánszky¹⁵⁹ – s már a szóhasználat is jelzi, valójában mekkora volt köztük a távolság. Szeretett szegény emberek, a társadalom számkivetettjei között tartózkodni, s ami pénze volt, azt rendszeresen elosztogatta közöttük; mindig számtalan koldusszegény pártfogoltja volt egyszerre. Még ruháit is odaadta, ha kellett, s így gyakran láthatták őt ismerősei rongyos, elnyűtt ruhában, vagy télidőben télikabát nélkül. Tegyük hozzá: Mednyánszky homoszexualitása, melyet a róla szóló írárok a legutóbbi időig agyonhallgattak,¹⁶⁰ valószínűleg hozzájárult ahhoz, hogy a mester vonzódott ehhez a közegehez: a csavargók, nincstelének világa polgári normákon kívüli, tabuk nélküli világ volt, ahol anyagi támogatásért cserébe sok mindent meg lehetett kapni.

Művészkollégáival szemben is érezhető privilegizált helyzetéből fakadó különbözősége. Noha Mednyánszky-nak valóban szüksége volt arra, hogy művészetével pénzt keressen – valószínűsíthető, hogy családja vagyonához való hozzáférését korlátozták –, mégis egészen máshogy viszonyult a pénzhez, mint művészkollégái többsége. A mester élettörténetének igazi fonákja az, hogy mindazt a legendássá lett excentrikusságot, bohémséget, mely megmaradt kortársai emlékezetében, és mindazt a nagylelkűséget és lemondást, amely alakját olyan vonzóvá tette, éppen azért engedhette meg magának, mert született arisztokrata volt. A századelő művész társadalmának legtöbb tagja – középosztálybeli, kispolgári, iparos vagy munkáscsaládból származó művész – elsüllyedt volna szegénységbe, ha például olyan ruhákban kellett volna Budapest utcáin járkálnia, mint tette azt oly sokszor Mednyánszky László, az is kizárt, hogy egy magát szegény sorból felküzdött művész olyan bőkezűen osztogatta volna szét mindenét, s patronálta volna „a démoszt”, mint ahogyan ő tette.

Hozzá kell tennünk, hogy ha igyekezett is kompenzálni arisztokrata háttérét, családjával Mednyánszky nem szakított soha. Sokszor eltűnt hosszabb időre, vándorolt és festett, de aztán újra és újra felbukkant a családi kastélyban, és néha külföldre utazott családtagjaival. A pénzügyi segítséget sem utasította vissza tőlük. Az a történet pedig, amit Ferenczy Valér, Ferenczy Károly fia mesél el Mednyánszkyról, aki apjának egy darabig műteremszomszédja volt, mutatja, hogy Mednyánszky, ha nem „a démoszal” érintkezett, nagyon is tudatában volt a származás jelentőségének. Amikor műteremszomszédként megismerkedett a mindig választékos modorú és öltözködésű Ferenczyvel, Mednyánszky első hozzá intézett kérdése ez volt: „Mi a pedigreed?”¹⁶¹

II. 4. fejezet

Szakmai és társadalmi presztízs.

A művészek társadalmi helyzetének ismérvei

Egy korábbi fejezetben már érintettem azt a kérdést, hogy általában milyen volt a képzőművész-pályák társadalmi megítélése, s ez hogyan befolyásolhatta azokat, akik erre a pályára szándékoztak lépni. A továbbiakban azt próbálom meg feltérképezni, milyen módon nyilvánult meg a szakmai és a társadalmi megbecsültség, és mik voltak egy művész pályájának és életének azok a – sok esetben szimbolikus – mozzanatai, amelyek emelkedő presztízsére utaltak.

Ezzel összefügg egy másik fontos kérdés, nevezetesen hogy milyen társadalmi helyzetet lehetett elérni képzőművészként a dualizmus korában. E kérdésnek egy fontos paraméterét, az anyagi sikerességet részletesen tárgyaltam az előző részben. A mostani fejtegetésben a társadalmi helyzetet jelző más ismérvekkel, nevezetesen az életmóddal és a kultúrával foglalkozom. Nagyon fontos ismerv az is, hogy a művészek gyermekei milyen foglalkozást választottak, illetve kikkel kötöttek házasságot. Mint már korábban is, most is mentegetőznöm kell amiatt, hogy ezekhez az információkhoz eléggé esetlegesen, csak viszonylag kis számú művész esetében lehetett hozzájutni, bizonyos fontos következtetések azonban ezekből az esetekből is levonhatók.

A fenti két kérdéskör tárgyalásakor szembesülnöm kell azonban egy nehezen kezelhető problémával: azzal tudniillik, hogy az általam vizsgált művészek egy jelentős hányadának élete és pályafutása átnyúlik a két világháború közötti, egyeseké pedig a második világháború utáni korszakba is. Ez például azt jelenti, hogy az elimerésnek azok a jelei, különösen a nem szigorú értelemben vett szakmai elismerései, amit egy művész pályája során learathatott, különböző korok értékrendjét és hatalmi viszonyait tükrözték, és a társadalmi elismertség, illetve a mellőzöttség sokban múlhatott a művészek származásán, politikai lojalitásán és szerepvállalásán, valamint az előző rendszerben játszott szerepén. Mivel jelen munka az Osztrák–Magyar Monarchia korát tárgyalja, és arra igyekszik rávilágítani, hogy ebben a tárgyalt korszakban mik voltak a művészek által elérhető lehetőségek, a két világháború közötti vagy azutáni fejleményekre már nem szándékozom kitérni, illetve csak annyiban, amennyiben pl. egy esettanulmánynál szükséges utalni egy művész pályájának néhány későbbi mozzanatára is. E döntésből következik az is, hogy esettanulmányok céljára többségükben olyan művészeket választottam, akik már az első világháború előtt is jelentős teljesítményeket és sikereket mondhattak magukénak, nem pedig olyanokat, akiknek pályája a két világháború közti korszakban teljesedett ki.

Szakmai és társadalmi elismertség

A szakmai elismertség sajátja, hogy a pálya előrehaladtával általában nő. A képzőművészeknél ebben a korszakban az a sajátos, hogy karrierjüknek azok a mozzanatai, amelyek anyagi helyzetükön nagyban lendítettek, sokszor egyben elismertségüket is növelték.

Mindjárt a pálya legelején ilyen volt például az ösztöndíj. Ennek elsődleges funkciója az volt, hogy a kevésbé tehetsős művészelölteket segítse itthoni tanulmányaikban, illetve lehetővé tegye számukra, hogy külföldön tanuljanak. Különösen az állami ösztöndíjak esetében azonban az is fontos volt, hogy a közvélemény úgy gondolta, ezeket a tehetséges fiatalok kapják; azaz az állami ösztöndíj mintegy a tehetség első komolyabb elismerésével volt egyenlő. A külföldi akadémián elnyert ösztöndíjnak pedig már híre ment, és ez a továbbiakban hozzájárult az ifjú művész pályájának egyengetéséhez. Róna József bécsi művészakadémiai hallgatóként pályázta meg például a német állam Rómába szóló ösztöndíját, és el is nyerte azt. Itthon az eseményről írtak az újságok is, így nemcsak a szűkebb szakma, hanem a szélesebb közvélemény is tudomást szerezhetett arról. Mikor Bécsből hazatérve Róna ellátogatott Kecskemétre, ahol gyerekkorában egy ideig nevelkedett, hajdani ismerősei, gyerekkori szerelme mind tudtak már római ösztöndíjáról. Találkozott például gazdálkodóvá lett egykori barátjával, akivel Róna annak idején egyforma szegénységben nevelkedett. „Nagy úr lett belőled, hallom, s most Rómába készülsz a pápához” – üdvözölte a fiatal művészt Jancsi barátja. Felesége pedig a „Kézét csókolom, nagyságos úr” mondattal köszöntötte.¹⁶² Ami pedig a hírnév praktikus vonatkozásait illeti, Rómából való hazatérése után a fiatal szobrász azonnal kapott munkaaajánlatokat.

A szakmai siker következő állomása volt a kiállításokon való részvétel. A kiállításokra beküldött műveket szinte mindig zsűrizték, nemcsak a Műcsarnokban, hanem a Műcsarnok monopóliumát megtörő többi kiállítási intézményben is. Így az, hogy egy fiatal művész ezen fórumok valamelyikén kiállíthatott, azt jelentette, hogy legalábbis a szakma egy része megfelelően színvonalasnak találta műveit. Ugyanígy fontos állomás volt egy kezdőnek, ha művét valamely nagy külföldi, nemzetközi kiállításra elfogadták. (Mivel a művészek igen jelentős hányada tanult rövidebb-hosszabb ideig külföldön, nem került különösebb erőfeszítésükbe az ottani nagy kiállításokra való jelentkezés.) Az első saját „kollektív” (gyűjteményes) kiállítás a már ismertebb művészek komolyabb egyéni bemutatkozásának lehetősége volt, s természetesen nagyobb figyelmet is keltett egy-egy művész iránt, mint a csoportos tárlatok. Nem véletlen, hogy kollektív kiállítása már korántsem volt mindenkinek; itt a kiállító intézmények politikája és a kiállítási politikát befolyásoló kapcsolatrendszerek sokat számítottak.

A különféle művészeti egyesületekben való tagság is a szakma – vagy annak egy része – általi elfogadottság jele volt. Noha ezek az egyesületek megalakulásukkor az alapítók önkéntes társulásán alapultak, a későbbiekben már szava-

zással döntöttek az új tagok felvételéről. A később belépni szándékozó, gyakran fiatalabb művészek számára a felvétel egyfajta elismerést jelentett. Herman Lipót írja naplójegyzetében 1910. május 15-én: „múlt héten egy csomó fiatallal együtt beválasztottak a Magyar Képzőművészek Egyesületébe. Velem együtt vették fel Pap Emilt, Romek Árpádot, Vidovszky Bélát, ifj. Lechner Ödönt, Hatvany Ferencet. De Kandó László kibukott. Ez a tagság nem jelent sokat, mégis valamennyire vigasztaló. Nyugodtan írhatom nevem alá, hogy »festőművész«, mert benne vagyok a céhben. Róna József, Zala György, Glatter Ármin, Strobl Zsiga, Lányi Dezső, Keményfi Jenő, Gárdos Aladár küzdött értünk és egy szavazást meg is semmisítettek.”¹⁶³ Ehhez tegyük hozzá, hogy már a kezdetekkor érvényesülhetett egyfajta szelekció: például az egyesület irányultságának megfelelően a szervező mag már eleve azoknak a művészeknek küldte szét felhívását vagy a belépési nyilatkozatot, akikről úgy gondolta, hogy művészetük rokonítható az egyesület által képviselt felfogással. Ez történt pl. a Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre (MIÉNK) 1908-as megalakulásakor.¹⁶⁴

Az egyszerű tagságnál sokkal jelentősegteljesebb volt a művészegyesületek vezető testületeiben, a választmányban, valamint a zsűriben játszott szerep. Tekintve, hogy bizonyos művészegyesületek fő célja a kiállításszervezés volt, a kiállítások pedig eladási alkalmakként is szolgáltak, a zsűritagság azzal volt egyenlő, hogy valaki pályatársai megélhetési forrásai felett diszponált. A művészeti egyesületekben vitt vezető szerep (pl. elnöki funkció) az általános megbecsülésen kívül azt is feltételezte, hogy a vezetőnek választott művész kellőképp pártatlan, illetve hogy jó diplomataként és békebíróként megfelelően tud közvetíteni egymással rivalizáló klikkek, csoportok között. Az elnökké választatáshoz a tagok konszenzusa kellett, tehát szükséges volt, hogy az illető az őt megválasztó művészek bizalmát élvezze. Valamely művészegyesület tiszteletbeli tagsága a nagy öregeknek kijáró gesztus volt. A Nemzeti Szalon „tiszteleti tagjául” 1911-ig például Benczúr Gyulát, László Fülöpöt, Madarász Viktort, Munkácsy Mihályt, Székely Bertalant, Szinyei Merse Pált és Zichy Mihályt választotta. (Közülük Munkácsy, Székely és Zichy 1911-ben már nem élt.)

A következő fokozat, amely már a hivatalos részről történő elismerést is tükrözi, a külföldön rendezett magyar kiállítások válogató zsűrijében való tagság, illetve külföldi magyar kiállítások rendezésének feladata. Ezekre a megbízatásokra az állam kérte fel a művészeket. Mivel itt Magyarország külföldi megítéléséről volt szó, a feladat kényes volt, s így nem is akárcikre bízta. Fontos volt az is, hogy demonstrálják: a magyar művészet lépést tart korával. Ezért, ha itthoni berkekben voltak is a kultuskormányzatnak konzervatív ízléspreferenciái, a nemzetközi kiállítások esetében kivételt tettek, és a zsűribé beengedtek újabb felfogású művészeket is (ami azt jelentette, hogy a kiállítandó anyagba is beengedték a modernebb műveket). Ezt példázza Ferenczy Károly részvétele az 1900-as világkiállításra válogató zsűriben.

Az elismerésnek több olyan megnyilvánulási formája volt, amely a kultuszminisztériumtól eredt, de amelyek odaítélésében művész-szakértők tanácsát is figyelembe vették. A kiállításokon elnyerhető állami díjak például az elismerés fontos formáit jelentették. A megélhetési forrásokat tárgyaló részben soroltam fel ezeket részletesen (pénzbeli értékükkel együtt), ezért ettől e helyt eltekintünk. A díjak hierarchiáját az állami nagy aranyérmek vezették; ez volt a művészek által Magyarországon elnyerhető legmagasabb kitüntetés (amelynek sajátos módon csak belértéke volt, tehát nem járt pénzjutalommal). Ennél már csak az jelentett többet a szakma és a közvélemény szemében, ha egy művész valamelyik nemzetközi kiállításon nyert érmet: pl. a párizsi Szalonban, illetve a későbbi alternatív Szalonokban – a müncheni Glaspalastban, a világkiállításokon, a századelőn évente megrendezett nemzetközi iparművészeti kiállításokon stb.

Az állami és királyi vásárlásoknak, melyekre a kultuszminiszter munkáját segítő, művészeket is magában foglaló Képzőművészeti Tanács tett javaslatokat, úgyszintén nemcsak anyagi, hanem presztízsvonzatai is voltak. Mivel ezeket a vásárlásokat a sajtó gyakran hírül adta, a szakma és a nagyközönség egyaránt értesült róluk. Az a művész, aki elmondhatta magáról, hogy egyes munkái a Szépművészeti Múzeumban vannak, vagy aki egy kiállításán kiírhatta egy-egy műve alá, hogy „Öfelsége tulajdona”, egyértelműen beérkezettnek számított. Ugyancsak sokat számított – a magánvásárlásoknál mindenesetre súlyosabban esett latba –, ha más közület, pl. a főváros vagy valamely más város múzeuma, képtára vásárolt a művészekről. Ezt tükrözik a művészekről adatokat gyűjtő kérdőívek és a rájuk adott válaszok is. A Szentiványi-féle lexikonhoz adatokat gyűjtő, 1908 körül készült kérdőívekben szerepel a „Melyek legjelentékenyebb művei, mikor készültek, s hol, kinek a birtokában vannak ezek?” kérdés. Ebben a rovatban mindenki, aki tehette, felsorolta azokat a műveit, amelyek közgyűjteményekben voltak, illetve amelyek közmegrendelésre készültek. Az 1939-es művészkataszterhez készült kérdőíveken¹⁶⁵ már csak úgy szerepel a kérdés, hogy „Hazai részről (állam, város vagy más erkölcsi közület) műveiből történt-e vásárlás (mű címe, év és vásárló)?”; illetve „Külföldi hivatalos részről [...] műveiből történt-e vásárlás? [...]” A kérdőív a magánszemélyeknek eladott művekre egyáltalán nem kérdez rá. Ez is azt jelzi, hogy a közületi vásárlások számítottak igazán a művészkARRIER fontos mérföldköveinek.

Az állami és más közmegbízások, melyek, mint láttuk, a művészek számára jelentős anyagi előnyökkel jártak, egyben a megrendelőnek a művész iránti nagyrabecsülését is kifejezték. Hasonló volt a helyzet a főiskolai tanársággal, ami egyszerre volt a művésznak felkínált stabil, állandó jövedelmet biztosító állás és addigi művészi tevékenységének a legmagasabb szinten való elismerése. (Különösen igaz volt ez a mesteriskolák vezetése esetében: egy ilyen feladat egyértelműen megtiszteltetésnek számított.) A hivatalos elismerés fentebb említett formáit is ideszámítva azt mondhatjuk: a különféle díjakban, az állami, közületi vásárlásokban és meg-

bízásokban, valamint a főiskolai tanári kinevezésekben az volt a közös, hogy az anyagi és az erkölcsi siker, ami a művészek számára egyformán fontos volt, egy-szerre testesült meg bennük. A közgyűjteményekbe, különféle intézményekbe és főleg a közterekre került alkotások esetében egy további, nagyon fontos mozzanat az, hogy ezeknek a műveknek volt a legjobb esélye arra, hogy az utókor is láthassa őket, és így ezek biztosíthatták leginkább alkotójuk nevének halhatatlanságát.

Ezért nincs mit csodálkozni azon, hogy a leghevesebb harcok a fentiek körül dúltak, és hogy a díjak, megbízások, állások odaítélése oly sokszor múlt lobbizáson, protekción és befolyásos emberek nyomásgyakorlásán. A magyar művészettörténet-írásban gyakran találkozni azzal a felfogással, amely a klikkharcokat, a protekciót a századforduló „régí gárdájával”, a műcsarnokiakkal, Benczúr körével azonosítja, s azt sugallja, hogy az utánuk fellépő modernebb felfogású művész-csoportok „tisztábbak” voltak, és felette álltak az érdekérvényesítés alantas módszereinek. Ez a források fényében nem tűnik igaznak. Számos olyan adalékot lehet találni, amely arra utal, hogy a nagybányaiak, a szecessziós művészek vagy később az avantgarde képviselői sokszor ugyanolyan módszerekkel küzdöttek az érvényesülésért, mint idősebb pályatársaik. Az informális érdekérvényesítés mechanizmusait részletesen tárgyalom a III. részben, de e helyt is példák sorát lehetne említeni. Körösfői Kriesch Aladár, a gödöllői művésztelep későbbi vezetője ismeretlen címzetthez intézett levelében (1894. dec. 13.) arról ír, hogy a millenniumra Kolozsvár városa pályázatot hirdetett két kép megfestésére, és hogy ő szeretné megkapni a megbízást. Kéri a címzettet, aki tagja a zsűrinek, hogy segítsen ezügyben, és megemlíti, hogy számára kedvezőbb volna az egyenes megbízás, pályázat nélkül.¹⁶⁶ (Az egyik volt egyébként az a végül Roskovics Ignáctól megrendelt történelmi festmény, amelyről a megélhetési forrásokról szóló részben már volt szó.)

A nagybányai művésztelep tagjainak levelezésében is sok nyoma maradt fenn a háttérben folyó küzdelmeknek. Thorma János és Réti István levelezéséből derül ki például, micsoda lobbizás folyt egyes képek megvásárlása érdekében. Thorma levelében,¹⁶⁷ melyben tájékoztatja Rétit a vásárlási bizottság határozatairól hallottakról, közli, hogy Réti *Interieur* c. képét elfogadták megvételre, Ferenczy Károly képét (a *Józsefet eladják testvérei* c. képről van szó) viszont csak óriási vita után terjesztették elő vásárlásra.¹⁶⁸ Ugyancsak Thorma egy 1901. januárjában írott levelében számol be felháborodott hangon Rétinek a Ferenczy Károly és képe érdekében a miniszternél és Koronghi Lippich Eleknél tett látogatásáról. Lippich szerint, írja, „ha Ferenczy képe olyan jelentéktelen volna, semmi sem volna könnyebb a megvételénél.”¹⁶⁹ (Ez arra utal, hogy egyes nagybányai művészek képeinek megvásárlása ekkoriban egyfajta művészetpolitikai döntésnek számított.) Ferenczy egy Thorma Jánoshoz intézett levelében említi, hogy képvásárlások ügyében közéleti személyek ígértek támogatást.¹⁷⁰ Máshol arról ír, hogy megvételre ajánlotta Thorma János (ezután még sokáig hányatott sorsú) nagy festményét, az *Aradi vértanúkat* Arad város polgármesterének.¹⁷¹

Ferenczy későbbi főiskolai tanári kinevezését Réti István az akkor már a főiskola igazgatói székében ülő Szinyei Merse Pál pártfogásának tulajdonítja.¹⁷² Szinyeiről pedig tudjuk, hogy rokona volt Szmrecsányi Ödönnek, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat titkáranak. Szintén levelekből derül ki, hogy jó-akarói köveket mozgattak meg Réti István főiskolai kinevezése érdekében. Lyka Károly írja Réti Istvánnak 1910. aug. 13-án, hogy Papp Henrik főiskolai tanár elhunytával ő és még két pártfogó Rétit ajánlotta professzornak az Iparművészeti Főiskolára, de felsőbb fórumok hevesen tiltakoztak az alkalmazása ellen.¹⁷³ Későbbi levelében azt írja, hogy Papp Henrik helyét nem töltik be, és Réti várjon türelemmel, míg a Képzőművészeti Főiskolán meghirdetik a Székely Bertalan halálával megüresedett katedrát.¹⁷⁴ Réti válaszában megköszöni Lyka fáradozását, de – mint írja – tudja, hogy ő Lippich Eleknek ellenszenves, és mivel számára a tanári állás nagyon fontos volna, megpróbál más oldalról támogatást szerezni.¹⁷⁵

Az avantgarde művészek nagy pillanata a Tanácsköztársaság idején jött el. Ez ugyan túl van választott korszakom határán, mégis az érdekharckoknak egy ideológiai mezbe burkolt, fontos fejezetéről van szó, amely még szorosan az általam bemutatott folyamatba illeszkedik: a Tanácsköztársaság alatt szerepet vállaló, baloldali elkötelezettségű fiatal művészek többsége ugyanis ahhoz a már 1914 előtt is aktív generációhoz tartozott, amely az előző nemzedék révbeérése és részben „intézményesülése” után soron következőként helyet követelt magának a nap alatt. A Tanácsköztársaság kulturális irányításában, szűkebben a művészeti direktórium működésében jó néhányan részt vettek (pl. Kernstok Károly, Berény Róbert, Uitz Béla), és politikai befolyásuknak köszönhetően sok, általuk progresszívnek tartott művész részesült a rendszer előnyeiből. Ennek elsődleges aspektusaként azt szokás kiemelni, hogy a baloldali művészek és értelmiségiek a művészeti életben is forradalmi megújulást akartak – ami igaz is, de ne feledkezzünk meg arról, hogy ez egyben egy generáció hatékony érdekérvényesítési módja is volt. A Képzőművészeti Főiskolára ekkor hét új tanár került be. Ezekből három – Pór Bertalan, Berény Róbert és Vedres Márk – a Nyolcak művészcsoporthoz tartoztak, illetve társ-kiállítója volt. A művészi grafika tanára lett Bíró Mihály, több közismert Tanácsköztársaság-korabeli plakát alkotója. Az akkor bekerült tanárok közül nem mindenki volt politikailag aktív, Beck Ö. Fülöp szobrászt például kizárólag művészi teljesítménye, művészetének modernsége miatt hívták meg. (Ami nem védte meg attól, hogy a kommun leverése után őt is meghurcolják. A többiek közül többen, pl. Kernstok és Berény, emigráltak.)

A társadalmi elismerésnek volt egy sor olyan megnyilvánulása is, ami a szakmai megbecsültségnél tágabb értelemben honorálta egy-egy művész pályafutásának addigi eredményeit. Ezek a megtiszteltetések már csak a művészek egy kisebb hányadának jutottak osztályrészül. Ilyenek voltak a nem csak művészeknek adományozott hivatalos kitüntetések, a kormánytanácsosi cím, a díszdoktorrá avatás valamelyik egyetemen és a díszpolgárrá avatás, és az irodalmi vagy tudo-

mányos társaságokba (pl. Kisfaludy Társaság, Magyar Tudományos Akadémia) való felvétel. Ezekben a megtiszteltetésekben a művészek általában idős korban részesültek; az általunk tárgyalt művészek esetében ezért a példák egy része már az 1920-as, harmincas évekre esik. (Ebben a periódusban tett szert például kormányfőtanácsosi rangra Tóth István, lett főrendiházi tag Réti István.)

A dualizmus-kor értékrendje szerinti legmagasabb elismerések közé tartozott, ha valakinek az uralkodó nemességet adományozott, illetve ha valaki elnyerte a főrendiházi tagságot. A nemesség ebben az összefüggésben csak akkor fontos számunkra, ha valaki azt kifejezetten művészi eredményei jutalmául nyerte el. A legismertebb művészek közül egyébként nem mindenki fogadta el a neki felajánlott nemesi címet. Stróbl Alajos és László Fülöp például elfogadta (az előbbi liptóújvárosi, az utóbbi lombosi előnevet kapott). Telcs Ede viszont nem fogadta el („pedig milyen jól mutatott volna később a nemesi címer a sárga csillag mellett” – írta időskori önéletrajzában keserű iróniával).

A köztisztelet utolsó megnyilvánulása a művésznek kijáró végtisztesség volt. A temetés körülményein, a gyászjelentésen, valamint a hozzátartozóknak küldött részvétnyilvánításokon kiválóan mérhető, ki mekkora rangot vívott ki magának kora társadalmában.¹⁷⁶ A legnagyobbakként számon tartott mesterek, például Munkácsy Mihály vagy Lotz Károly temetései látványos, nagyszabású nyilvános események voltak, melyek lefolyásáról oldalakon keresztül számoltak be a korabeli napilapok. A dualizmus-korban nagy kultusza volt a pompázatos temetéseknek, és a „köz” el is várta, hogy egy-egy kimagasló személyiség halálakor ebben a látványosságban részesítsék. A leghíresebb művészek ilyen közéleti személyiségnek minősültek, temetésük politikusokéval és a nemzet egyéb nagyjaiéval vetekedett. Az elhunytakat „a legnagyobbaknak kijáró tisztelettel” a Múcsarnokban ravatalozták fel (már maga a ravatal is művészi kivitelű volt, Lotz például Benczúr Gyula és Stróbl Alajos tervei szerint készült),¹⁷⁷ és nagy tömegek kísérték őket a temetőbe. Sírjuknál neves közéleti személyiségek és művészek sora mondott beszédet, s ugyancsak illusztris személyek sokasága küldött a hozzátartozóknak részvéttáviratot.

A Múcsarnokban vagy a Szépművészeti Múzeumban való felravatalozás mellett – amely a szakma nagy öregeinek és az Országos Képzőművészeti Társulat tagjainak általában kijárt – a végső nyugalóhely is jelzésértékű. Az olyan művésznek, mint Munkácsy, mauzóleumot szántak, bár végül nagyobb síremlék lett a dologból (Telcs Ede alkotása, 1911). A híresebbeknek a főváros gyakran adományozott díszsírhelyet, és a síremléket is valamely jeles szobrász készítette el. A figurális síremlékek 1880-as évek végétől számított elterjedése után ezt a műfajt a legnevesebb szobrászok is művelték, a komolyabb síremlékekre pályázatokat is írtak ki. A sír pontos helye abban az értelemben nem volt mellékes, hogy a Kerepesi úti temetőn belül is voltak kitiüntetett helyek – általában a Deák-mauzóleum környéke, konkrétan pedig a 28-as parcella, ahová 1903-tól deklaráltan a legjelesebb

írókat, művészeket, tudósokat, közéleti személyiségeket temették. Ide került pl. 1903-ban Fadrusz János szobrász, 1906-ban pedig Zichy Mihály.¹⁷⁸

A gyászjelentés¹⁷⁹ gyakran mintegy a nekrológ megelőlegzése volt abban az értelemben, hogy felsorolta mindazokat a tisztségeket, amelyeket a művész – pl. művészegyesületekben – élete során betöltött, valamint előszámlálta a művész címeit, kitüntetéseit. A művészeket saját halottjuknak tekintették azok az egyesületek, amelyekben tag volt és különösen ahol valamilyen tisztséget viselt, valamint azok az intézmények – Képzőművészeti Főiskola, Iparművészeti Iskola stb. – ahol dolgozott. Ezek olykor egymástól és a gyászoló családtól függetlenül több gyászjelentést is kiadtak.

A hivatalosan kevésbé elismert művészek temetése egyszerűbb körülmények között, kevésbé lármásan zajlott. Mindazonáltal nagyon sokuk került a Kerepesi temetőbe, aminek már önmagában is presztízsértéke volt. A sírkertet 1885-ben dísztemetővé nyilvánították; ekkortól fogva a Kerepesi temető a mindenkori politikai elit, valamint – a második világháborúig – Magyarország társadalmi, gazdasági és tudományos elitjének temetkezési helyéül szolgált.¹⁸⁰

Életmód, kulturális szokások, családi stratégiák

LAKÓHELY

A művészek lakóhelyének tárgyalásakor viszonyítási pontként a korabeli polgári lakáskultúrából célszerű kiindulni. A középosztályi életnívó kritériumaként tartották számon a korban a háromszobás lakást, bár tudjuk, hogy az 1900-as évek elején már sok olyan értelmiségi család volt, amely ennél kevesebbel is be kellett hogy érje.¹⁸¹ A nagypolgárságra a 4–7 szobás lakásnagyság volt jellemző, illetve a századelőn egyre növekvő mértékben a villákba költözés (Pesten első sorban az Andrássy út, illetve a Városliget környékére, Budán pedig a hegyek lejtőire).¹⁸²

A legsikeresebb művészek a nagypolgári mintákat követték, de kimutatható az arisztokrata-nemesi minták hatása is. Ezek a művészek saját műtermes villát építettek maguknak. Villáik a századvégen földrajzilag általában a Városliget és a Műcsarnok tág vonzáskörzetében helyezkedtek el (lásd Zala, László Fülöp, Róna József villái), egyesek ezen belül a Mintarajziskola részét képező Epreskertben, ahol a Stróbl Alajos vezette szobrászati mesteriskola is állt, vagy annak közvetlen környezetében. Az Epreskertben álltak például Benczúr Gyula, Aggházy Gyula és Konek Ida festőművészek villái, és itt, a Lendvai utcában épült föl Donáth Gyula és Szécsi Antal szobrászok műtermes háza is. Utóbbi villát Szécsit követően Telcs Ede, majd Maróti Rintel Géza szobrász is lakta.¹⁸³ Az Epreskert mellett a Bajza utcában állt Feszty Árpád villája, melyet a festő apósával, Jókai Mórral

együtt lakott. (Megjegyzendő, hogy a fenti művészek némelyike csak egy ideig lakott villájában, többen voltak, akik egy későbbi időszakban eladták azt.)

Zala György Stefánia úti villájának belső elrendezése, berendezése sokatmondó abból a szempontból, hogy a ház lakója mit kívánt érvényre juttatni e berendezéssel.¹⁸⁴ A villa belsejének kialakításakor funkcionálisan két szempont dominált: az egyik egy nagy belmagasságú, hatalmas műterem szükségessége (ez Zala munkáinak méreteiből következett), a másik pedig az, hogy a nőtlen művész egyedül élt szintén hajadon hűgával, tehát a villának nem kellett egy nagyobb család igényeit kielégítenie. Szobabeosztása a konyha–kamra–cselédszoba blokkon kívül a következőket foglalta magába: emeleti hálószoba, fürdőszoba, „Gizella őnagysága” (a művész húga) szobája, „férfi szoba (vadász-szoba)”, könyvtárszoba, ebédlő, lépcsőház. A villa belseje a praktikus funkciókon túl nagymértékben tükrözte a reprezentáció iránti igényt. Erről tanúskodik a hálószobában a párdubőr és a számtalan szőnyeg, valamint a vadász-szobában elhelyezett díszes fegyverek, agancsok, állatbőrök. Ez az arzenál a reprezentativitásra való törekvést, illetve egy arisztokratikus minta célbavételét tükrözi. A házban számtalan festmény és egyéb műtárgy volt felhalmozva, amelyekből minden szobába sok jutott. A tételes leltárból kiderül, hogy Zala kortársai képeit is vásárolta.

Róna József Szabó József utcai villájának kialakításakor az játszott nagy szerepet, hogy a villatulajdonos házaspár mintkét tagja művész volt: Róna felesége bécsi konzervatóriumot végzett, énekesnőnek tanult. A házukban folyó társasági életnek részét képezték az otthoni zeneestek, amihez megfelelő környezet kellett. Ennek kialakításához Róna mint szobrász aktívan hozzá is járult. A reprezentativitás igénye itt is rajtahagyta a nyomát az egész házon. „Új otthonomban a zeneterem díszítésén dolgoztam – írta Róna emlékirataiban –, mert a többi munkálatokkal már rég elkészültek. A terem ovális volt s lépcső vezetett belőle az úri és olvasószobába, amely magasabban feküdt. A két termet csupán egy függöny választotta el, amelyet szét lehetett húzni és ilyenformán egy kis házi színpadot képezett. A terem volt a nézőtér, a magasban fekvő szoba a színpad. A színpad két oldalán egy-egy kariatid állott: egy faun és egy nimfa. Benn a kupolatérben amorettek [angyalkák] tartották a lusztért, azonkívül több amorett lebegett a boltozat alatt. Az oldalfalon két relief húzódtott s az egyik Rubenst ábrázolta, amint szép feleségét festi, a másik Michelangelót, amint híres »Éjjel« modelljét kőbe faragja. Fenn medallionban arképek voltak: Munkácsy, Izsó és Zumbusch tanár portréi.¹⁸⁵ Mindezt gyenge színnel vontam be. A stukkómunkálatoknál Hervay is segédkezett.”¹⁸⁶ A villához tartozó kert viszont nem reprezentatív, hanem családi és gyakorlati célokat szolgáló terep volt: itt játszhatott Róna négy gyereke, és itt, a kert végében kapott helyet a szobrászműhely is.

A reprezentativitásnak az a teátrális felfogása, amit Róna leírása akaratlanul is elárul, még a 19. század öröksége. A szecesszió és a korai modernizmus idején más elvek kezdenek teret nyerni a művész-villák tervezésekor: a funkcionalitás,

az otthonosság fontosabbá válik, mint a reprezentáció. A korszak építészképzésében gyakran előforduló, kedvelt feladat a művészeknek készült műtermes ház tervezése; a fennmaradt tervek, illetve a megépült házak alapján érzékelhető, hogy a bensőségesség és a művészegyéniség kifejeződésének szempontja kerül előtérbe.¹⁸⁷ Ilyen, nem annyira a külvilágnak, hanem inkább a ház lakójának magának szánt villa pl. Ligeti Miklósé, és még inkább ilyenek a gödöllői művésztelep lakói számára tervezett lakóházak. Jegyezzük meg azonban, hogy a századelő lakásviszonyait ismerve ezek a lakóépületek is tágasak, a normál polgári lakásoknál természetesen világosabbak és korszerűbb elrendezésűek. Maga az a tény pedig, hogy ezeknek a művészeknek módjukban volt saját házukban lakni, jelzi a középosztály átlagánál magasabb életszínvonalukat és vagyoni helyzetüket. Vidéken az eltérő árak miatt a kérdés természetesen könnyebben megoldható volt, és a helyi adottságok miatt a Budapestről távol, kisebb településeken élő művészeknek a házbérlésen, illetve házvásárláson kívül más lehetőségük nem is akadt, hiszen Nagybányán, Szolnokon, Hódmezővásárhelyen nemigen lehetett volna városi típusú bérlakásban lakni.

A lakóhely nemcsak tükrözte a művész társadalmi státusát, hanem a beérkezettebb művészek esetében elvárás is volt, hogy tükrözze. Beck Ö. Fülöp – aki pedig nem volt a reprezentáció embere – beszéli el emlékezéseiben, hogy amikor neve már ismertté lett Magyarországon és elég sokan látogatták, barátai és ismerősei beszéltek rá, hogy adja fel végre szegényes környezetben lévő józsefvárosi szobrászműtermét és lakását, és költözzön rendesebb környékre. „Aki eljött hozzám, az mind elégedetlenkedett. Mindenki ráta a fülemet, hogyan élhet művészember ilyen környezetben, ilyen vidéken, ilyen lakásban. Végül is beláttam, hogy ez tartathatlan.” Így hát Beck nyolc év után hátat fordított a Józsefvárosnak, és egy „am-pír-kori, oszlopos-tornácós, műtermes” házat bérelt a Városligeti fasorban.¹⁸⁸

A művészeknek természetesen kisebb hányada lakott saját vagy bérelt házban, a többség lakást bérelt. Ha valaki nem műtermes lakásban lakott, a műterembérlés külön költséget – a századelőn évi 800–1000 koronát – jelentett számára. A szobrászoknál sajátos volt a helyzet, mert nekik egyrészt nagyobb hely kellett, másrészt fontos volt, hogy a műterem a földszinten legyen az anyagmozgatás nehézségei miatt. A szobrászműtermek kérdése a dualizmuskor első évtizedeiben teljesen megoldatlan volt, a szobrászok nagyon gyakran olyan helyiségekben dolgoztak, amilyenekben éppen tudtak. Huszár Adolf például 1879-ig a városligeti „körjáték” épületében dolgozott.¹⁸⁹ Évtizedekkel később is gyakori volt, hogy a szobrászok nem műterem céljára készült helyeket, pl. használaton kívüli üzlethelyiségeket, műhelyeket béreltek, esetleg kértek kölcsön, gyakran a külső kerületekben. Ez a megoldás olosósága folytán különösen a fiatalabb szobrászok körében volt népszerű.¹⁹⁰ Mivel a művészek egyaránt panaszkodtak a műteremhiányra és a műtermek, műteremlakások magas bérére, a századelőn több megoldási kísérlet történt a helyzet enyhítésére. Ekkor épült az Országos Képzőművészeti Társulat

pénzén a Gellérthegy déli lejtőjén, a Kelenhegyi út 12–14. szám alatti műterembérház, ahol jutányos áron lehetett megfelelő műtermet bérelni, valamint a főváros kezdeményezésére ekkor, 1912-ben épült meg a műtermes családi házakból álló Százados úti művésztelep.¹⁹¹ Utóbbi felfogható több századeleji törekvés találkozásának is. Egyesítette magában a művésztelep gondolatát a századelőn teret nyert kertváros-koncepciókkal, melynek első, nagyarányú budapesti megvalósulása a kispesti Wekerle-telep volt. A Százados úti művésztelepen nem épültek túlzottan nagy házak, a legnagyobb lakóegységeknek a műtermen és a gyakorlati funkciót betöltő helyiségeken kívül három szobája volt. Ez azonban éppen megfelelt a kor középosztályi lakásokkal szemben támasztott követelményeinek.

A művészek közül ilyen vagy olyan okból sokan folytattak kétlaki életet. A családi otthon és a műterem vagy műteremlakás, mint láttuk, gyakran nem egy helyen volt. A Kelenhegyi úti műterembérházban lévő lakások mérete is elárulta, hogy nem családi fészkeknek készültek: három kivétellel a műtermek mindegyikéhez egy szoba és egy fürdőszoba csatlakozott.¹⁹² Mivel a művészeti intézményrendszer és a művészeti élet Budapesten összpontosult, a vidéken élő művészek közül sokan tartottak fenn itt lakást vagy legalábbis lakható műtermet. Így volt műterembérlete a Kaposváron élő Rippl-Rónai Józsefnek a Kelenhegyi úti műterembérházban. Ferenczy Károly, aki 1906-ig Nagybányán élt, családját Nagybányán hagyta, amikor 1906-ban tanár lett a Képzőművészeti Főiskolán, s az iskolaéveket Budapesten, a nyarakat pedig Nagybányán töltötte. Pesti műtermekének szerény, igénytelen berendezése „jelezte, hogy a művész igazi otthona más-hol van”.¹⁹³ Réti István 1913-tól, amikor ugyancsak kinevezték óraadó tanárnak a főiskolára, ugyanígy élt. Nőtlen ember lévén szerényebb albérlettel is beérte; Budán egy Fehérvári úti bérházban, egy több „szobaúrnak” is otthont adó lakásban bérelt magának kétaablakos, kényelmesen bebútorozott, világos utcai szobát. (Mivel akkori leveleiben műteremről nem esik szó, azt valószínűleg a főiskola biztosította számára.) A korban a nőtlen, dolgozó férfiak körében (és az egyedülálló, kereső nők körében is) a szobabérlés anyagi okokból kifolyólag eléggé gyakori megoldás volt, ami, ha nem is mondható ideálisnak, mindenesetre nem számított középosztályi normákon alulinak. Annak alapján is, amit Réti István lakótársairól tudunk, azt mondhatjuk el, hogy a festő körülbelül hasonló státusú, bár számára kissé rejtélyes társadalmi eredetű emberekkel lakott együtt: a háziasszony német származású okleveles szülész nő volt, lánya német nemesi előnevet viselt, fia gimnáziumba járt, s a család több szállal kötődött különböző magyar dzsentri családokhoz. A másik kiadó szobát egy katonatiszt foglalta el, akinek legénye is a lakás egy kisebb helyiségében élt.¹⁹⁴

A vidéki művésztelepek „lakossága” is jelentős részben szezonális volt. A törzstagok közül – legalábbis életük egy periódusában – többen helyben laktak, mint például Nagybányán Réti István, Thorma János, egy ideig Ferenczy Károly, valamint a nagybányai „második generáció” művészei. Ugyanígy Gödöllőn élt

Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Remsey Jenő stb. Ugyanakkor a többség azokból állt, akik nyaranta látogatták a telepeket, és akik a téli szezont a fővárosban vagy másutt, állandó lakhelyükön töltötték. A szabadban való festés, vagy legalábbis a szabadban való vázlatkészítés maga is szezonális munka volt, amit csak viszonylag melegben, kedvező időben lehetett gyakorolni. Kállai Ernő a télen-nyáron a szabadban csatangoló Mednyánszkyt e szokásával egyedülálló festőként írja le: „... ugyan kinek jutott volna eszébe a korabeli naturalisták közül, tél idején kigyalogolni az óbudai csárdába és fölmenni a ködös Hármashatárhegyre? Derék természetfestőink különválasztották a városi életet a szabad tájban való tanulmányi kirándulástól. Mindkettőnek megvolt a »szezón«-ja, a maga pontosan megszabott helye és ideje. Mednyánszky nem élt ezzel a beosztással. Budapesten tartózkodva is minduntalan átlendült a városi élet határán, hogy a természet bizalmas közelébe férközzék.”¹⁹⁵ A legstabilabb helyi kötődése sokszor a helyben született művészeknek volt: ezért maradt Nagybányán Thorma János, ezért telepedett le Hódmezővásárhelyen Tornyai János, vagy Szolnokon Pólya Tibor.

Gyakorlati okokból a nem Budapesten lakó művészeknél is nagy súllyal esett latba a főváros közelsége, illetve megközelíthetősége: a nagybányait kivéve a művésztelepek mindegyike a gödöllői, a szolnoki és a kecskeméti főbb vasútvonal mentén feküdt, tehát az ott lakóknak nem volt nehéz eljutni a fővárosba. Réti István, a nagybányai művésztelep krónikása megemlíti, hogy Nagybányának 1906–1907-re már hátrányára vált a fővárostól való nagy távolság. „Nagybányán számottevő pénzt keresni nem lehetett, vergődés volt nem csak a fiatalok, de a »beérkezettek« élete is. Aki távol élt Budapesttől, és művészete mellé nem dobhatta személyi jelenlétét a siker mérlegébe, annak minden divatszerű fiatalságpártolás, modernségkultusz és ezek minden üzleti demagógiája mellett is felkopott az álla és lekopott a ruhája.”¹⁹⁶ Réti szerint a fenti okok nagy szerepet játszottak abban, hogy a Kecskemét város által szponzorált ottani művésztelep megalakulásakor Iványi-Grünwald Béla vezetésével annyi fiatal művész fordított hátat Nagybányának és csatlakozott a kecskeméti művésztelephez. „Nagybányán reménytelennek látták anyagi jövőjüket, a fővárostól ilyen távol nem akarták magukat elásni, és emellett itt [t.i. Nagybányán] egyre jobban érezték a helybeliek fanyar hangulatát... Kecskemét, ha vidéke sokoldalú szépségben nem is vetekedhetik Nagybányával, csaknem külvárosnyi közelségben van Budapesthez, onnan könnyebb lesz majd a kiállításokta felutazni, a fővárosi művészeti életben részt venni és egyéni érdekeiket személyesen is előmozdítani. Aztán: jó műtermek, helybeli megrendelések, anyagi támogatás, a hatóságok s a városi közönség előzékenysége, mind kecsgetető ígérek, kilátások arra, hogy művészetüknek, tereveiknek élhetnek majd és nem fagyasztja őket anyagi gond és a társadalom közönye.”¹⁹⁷

A kétlakásának egy másik szezonális változata volt a városi lakás és egy város környéki nyári lak együttes fenntartása. Ez nem specifikusan művész-szokás volt, hanem jobb módú polgári körökben eléggé elterjedt stratégia, ami vagy úgy

festett, hogy a család nyáron a családfőt leszámítva kiköltözött a nyári reziden-
ciára, vagy pedig ha a nyári lak a városhoz közel volt (Budapest esetében pl.
a Dunakanyarban), a családfenntartó onnan járt be naponta vonattal a munka-
helyére.¹⁹⁸

A városi lakás és a város környéki ház együttes fenntartása különösen indokolt-
tá vált akkor, amikor egy művész gyerekei elérték az iskoláskort, és gondoskodni
kellett megfelelő színvonalú iskoláztatásukról. Beck Ö. Fülöp gyerekei kiskoruk-
ban egész évben a család gödi házában éltek a művésszel és feleségével együtt, ám
az iskoláskor kezdetével a szülők úgy látták, hogy az addigi életformán a gyerekek
nevelése miatt változtatni kell. Így aztán egy darabig a család a kétlakásíagnak azt
a mintáját követte, hogy az apa tavasztól ősziig többnyire kint lakott a műtermes
házban, felesége pedig az iskolaév folyamán bent a városban a gyerekekkel.¹⁹⁹

ÉLETMÓD

A 19–20. század fordulóján a köztudatban Magyarországon is gyakran társult egy-
máshoz a művész és a bohém fogalma. Csók István emlékezéseiben vagy Her-
man Lipót *A művészasztal* című könyvében a két anekdotikus hajlamú emlékiró
tucatszám mesél el olyan történeteket, amelyek az átmenetileg pénztelen művészek
túlélési manővereit, zálogházi kalandjait, aktmodellekkel való futó viszonyait, egy-
mással szemben elkövetett tréfáit, kávéházi életét írják le. Ezek az emlékiratok,
amelyek igen élvezetes olvasmányok és számos lényegi információval is szolgálnak,
mindazonáltal nem kis szerepet játszottak abban, hogy a kor bohém-mítosza át-
mentődjön az utókor számára is. Ha azonban alaposabban olvassuk őket, kiderül,
hogy a művésznymorral és bohémélettel kapcsolatos hőstörténetek jelentős része
fiatalokhoz kötődik: Csóknál a vele egyidős, Münchenben tanult művészgeneráció-
nak a bajor fővárosban töltött éveivel, Hermannál pedig a Falus Elek, Pólya Tibor,
Kisfaludi Strobl Zsigmond, Mester Jenő és mások alkotta generáció fiatalkorához.
Mindkét szerző jelzi azonban maga is, hogy a rendszeres munka kényszere idő-
vel szabályozta a pályán lévők életmódját. „Stróbl korán kel, ami a karrier biz-
tos jele” – írja egy 1910-es naplójegyzetében az akkor éppen Stróbl Zsigmondnál
lakó Herman. Az idők változását máshol is érzékelteti: „1910 nyara felé, amikor
már elismert tagjai voltunk a művészasztalnak [ti. a Japán kávéház híres művész-
asztalának], ránk, fiatalokra is szebb napok kezdtek járni. Túl voltunk bohém sze-
génységünkön, már nem volt gond a lakás, reggeli, ebéd, vacsora, sőt az azt követő
szórakozás sem – elérkeztünk oda, hogy néhány hónappal ezelőtt még valószínűt-
lennek tűnő terveket szövhessünk. Ilyen terv volt a velencei utazás.”²⁰⁰

Ha tehát közelebbről megnézzük a művészek élettörténetét, észre kell vennünk,
hogy a bohém attribútumok nagy része az egészen fiatal művészekre volt leg-
inkább jellemző, a későbbiekben a legtöbbben maguk mögött hagyták azokat egy

polgáribb élet kedvéért – ami mindig is szálla volt a következőként fellépő, még radikális fiatal nemzedék szemében. „Akik nemrég még az új művészet szekerét húzták, ma saját zsírjukban vágódnak el kerékkötőnek” – írta Kassák a maga kielezett stílusában Ferenczy, Réti, Rippl-Rónai nemzedékéről, s nyilvánvalóan nemcsak az idősebb mesterek szerint már elavult művészi elveit veszi célba, hanem konszolidált jólétüket, megállapodott életformájukat is.

Több beszámoló utal arra, hogy a sztereotip bohém imázs – hosszú haj, bársonyakabát, feltűnő színű vagy mintájú ruhadarabok, és persze az életforma szerelenségei – , ami a fiatal művészek, művésznövendékek szemében sokszor vonzó volt, az idősebb, elismertebb művészek rosszallásával találkozott. A komolyabb művészek úgy találták, hogy a külsőségekben megnyilvánuló művészattitűd üres pózolás, ami a legtöbb fiatalnál komolytalanságot, felszínességet takar.²⁰¹ Legalábbis kritikával illették azokat, akik először külsőségekben akartak művészek lenni, még mielőtt komolyabb teljesítmények álltak volna mögöttük. Ugyanakkor viszont a művészközösség is, a társadalom is elnézte a szokatlanabb ruhadarabokat vagy a külön szokatlanabb azoknak a művészeknek, akik már bebizonyították tehetségüket a szakmai és laikus közönségnek.

A társadalom valahol el is várta, hogy a művészek bohémként viselkedjenek, vagy legalábbis szerette róluk azt hinni, hogy bohém módra élnek. Életük hálás téma volt a sajtó számára, a művészek olyanfajta hírességekké válhattak, mint amilyenek ma a bulvársajtó hősei: a lapok interjúkat közöltek velük, tudósítottak az ismertebb művészek magánéletének eseményeiről (pl. házasság, gyermekeik házassága stb.). Valóságos kultusz alakult például Lotz Károly nevelt lánya, sok ismert képének modellje, Lotz Cornélia körül. Herman Lipóttól tudjuk, hogy a művészek egymással szemben elkövetett tréfáiból azért lett néha nagyobb sértődés, mert az ilyen csínyeket gyakran a lapokban is megírták,²⁰² és a sértett fél ilyenkor – nem alaptalanul – úgy érezhette, hogy az egész olvasóközönség rajta mulat. Szintén jó témát jelentettek a lapoknak a képzőművészek által rendezett nagy jelmezes estélyek és felvonulások; ezek nagymestere a kilencvenes években Stróbl Alajos szobrász volt, aki tanítványaival sokszor hetekig dolgozott az Epreskertben egy-egy ilyen nagy jelmezes esemény díszleteinek elkészítésén. Mivel azonban a lapok – az olvasóközönség igényét kielégítendő – minél érdekesebb, szenzációsabb, pikánsabb történetekre vadásztak, gyakran homályban maradt az a tény, hogy a művészek élete nemcsak kávéházból és estélyekből állt, hanem idejük nagy részét a munka töltötte ki, valamint az is, hogy a képzőművészek jelentős hányada alkatilag nem volt hajlamos a mulatós életmódra.

Hogy festett egy szolidabb, középkorú művész egy napja az 1910-es években? Annak alapján, ahogyan egy-két levelében Réti István leírja egy tipikus napját, arra következtethetünk, hogy a főiskolai tanítás és a festés együtt nem jelenthetett számára embertelen megerőltetést. „Tegnap a napirendem a következő volt: de. 12-ig iskola, akkor haza kezdet mosni, aztán ebédelni. 1/2 2-re hazajöttem s

kicsit ledőltem. 1/2 3-kor indultam el fürödni [ti. közfürdőbe]. 1/4 5-ig fürdés, 5 utánra lassan hazaértem, pihentem egy kicsit, aztán 6 után le a kávéházba egy csokoládéra, ott Ferenczy várt már. Minden hétfő, szerda, pénteken eljön. 1/2 8-ig diskuráltunk, akkor vacs. előtt írtam egy lapot Mamának, hogy ne legyen oly soká hír nélkül tőlem, miután levelet nem írhattam. Aztán vacsora, egy kis séta és kivételesen cukrászda, majd 10 lett, mire haza értem, akkor persze ágyba mentem.”²⁰³ Egy korábbi levelében jelzi, hogy azidőtájt (1913-ban) kijárt a Sváb-hegyre is szabadban festeni.²⁰⁴

A kávéház, amint azt a képzőművészet szakmai intézményeiről szóló részben részletesen kifejttem majd, legalább annyira volt informális szakmai fórum, mint amennyire szórakozást, kikapcsolódást nyújtó hely (ugyanaz érvényes a művészek által látogatott törzsvendéglőkre és klubokra is). Tehát a művésznek, ha úgy tetszik, el is kellett járni kávéházba vagy a Fészek Klubba, ha a szakma más tagjaival ápolni akarta a kapcsolatokat, és nem akart kikopni a művészeti életből.

Különösen fontos volt ez a kapcsolattartás azon művészek számára, akik csak időnként tartózkodtak a fővárosban. Ennek kapcsán nem árt megjegyezni, hogy a korábbiakban tárgyalt „kétlaki” képzőművészek intenzív kávéházi életében nagy szerepet játszhatott ugyanaz a mozzanat, ami miatt a korabeli szerzők szerint általában a fővárosiak tömegesen látogatták a kávéházakat: nevezetesen az, hogy a nagy többség otthona nem volt alkalmas nagyobb számú vendég fogadására. A nem Budapesten lakó művészek, ha a fővárosba jöttek, szállodában vagy rokonoknál szálltak meg; ha pedig műtermet tartottak fenn a városban, az ha lakásnak részben alkalmas volt is, vendégek fogadására már kevésbé. De hasonló volt a helyzete azoknak a művészeknek is, akik családjukkal bérlakásban laktak és a városban valahol műtermet béreltek: a családi otthonul szolgáló lakás valószínűleg nem volt annyira tágas és annyira reprezentatív, hogy megfelelt volna nagyobb társaság rendszeres fogadására, ráadásul családos emberek esetében a gyerekek jelenlétével is számolni kellett. Az egészen fiatal, még nőtlen művészek sokszor szerény körülmények között laktak, gyakran többedmagukkal. Maradt tehát a kávéház, a vendéglő vagy a klub, ahol a művész zavartalanul, kényelmes, sőt elegáns környezetben lehetett együtt kollégáival.

Nagyobb vendégségek rendezésére azoknak volt módjuk, akik nagyobb házban vagy nagyon nagy méretű lakásban laktak. Az ilyen estek rendezése már önmagában is státuszszimbólum értékű volt. Túl azon, hogy a vendégek etetése-itatása és szórakoztatása sokba került, magától értetődő volt, hogy ilyen társas eseményeket az rendezhet, akinek anyagi helyzete megengedi, hogy nagyobb lakást vagy házat tartson fenn. Híres volt a kilencvenes években Feszty Árpád és Jókai Mór közös szalonja (Jókai Feszty apósa volt), ahová sok képzőművész is eljárt; rendszeresen rendezett estélyeket a századfordulón Fadrusz János és neje naphegyi villájukban; Rippl-Rónai leveleiből értesülünk Karlovsky Bertalanék estélyéről és Fényes Adolf bankettjéről,²⁰⁵ a Róna József villájában folyó, informálisabb

társasági életéről pedig Róna maga számol be emlékirataiban: „Estéink mindinkább népszerűek lettek s egész Budapest szellemi és művészvilága eljárt hozzánk. Az estélyeken azonban nem volt semmi »flanc«! A házaspárok magukkal hozták vacsorájukat s a legényemberek pedig virstlit és vajas burgonyát kaptak, azonkívül italt és cigarettát. Sohasem hiányzott a jókedv és szellemesség... Egyik-másik jelmezes estélyünkről egész Budapest beszélt. Feleségemnek mindig énekelnie kellett s hangja nagyszerűen érvényesült az új teremben.”²⁰⁶ Ezek az estélyek, és általában az, hogy „nagy házat visznek”, majdnem mindig a házigazda művészek anyagilag és társadalmilag legsikeresebb korszakára jellemzőek; az igazság kedvéért megjegyzendő, hogy amikor anyagi helyzetük valamilyen okból megroppan, a művészek visszatérnek egy szerényebb életformához (lásd Róna vagy Feszty esetét; Fadrusz János pedig férfikora derekán maga roppant bele a reprezentációval járó túlhajtott költekezésbe.)

Egy rövid összevetés erejéig érdemes megjegyezni, hogy más középosztályi, értelmiségi szakmák képviselőinél is az otthon zajló társasági élet a siker fokmérője. Egy budapesti orvos háztartásának kiadásait, a család táplálkozási szokásait elemző, néhány éve megjelent tanulmányból kiderül, hogy az orvos, dr. Janny Gyula lakásában akkortól folytak nagyobb, rendszeres vendégségek, amikor a családfő karrierjének legjelentősebb szakaszához ért. 1878-tól volt a budapesti közkórház sebész főorvosa, 1884-ben nevezték ki a budapesti Erzsébet kórház igazgatójának, és tagja lett az Országos Közegészségügyi Tanácsnak is. Dr. Janny jelentős magánpraxist is tartott fenn. A család költségvetésében ebben az időszakban, különösen 1882-től fogva jelentősen megugrottak az élelmiszerekre, italra fordított összegek, amiben valamelyest a közben megszületett két gyerek is szerepet játszott, de a tanulmány szerzője a háztartáskönyv vendégekre vonatkozó bejegyzései alapján főként az otthoni társasélet támasztotta nagyobb követelményekkel magyarázza a növekedést.²⁰⁷

KULTURÁLIS SZOKÁSOK

A magyar képzőművészek, mint már korábban említettük, meglehetősen heterogén társadalmi háttérből érkeztek. Kulturális szokás-mintáik ennek megfelelően többfélék voltak, és sok esetben nehéz megmondani, hogy egy művész azért rendelkezett középosztálybeli-értelmiségi attitűdökkel, mert fiatal korában otthon is ezt látta, vagy pedig tanulmányai és a diáktársaival, később kollégáival való állandó érintkezés hatására alakította ki – mintegy asszimilálódva egy maga választotta réteg normáihoz – a maga életmódját és kulturális szokásrendszerét. Már említettük azt a jelenséget, mely szerint a 19. század végétől egyre gyakoribbá vált, hogy érettségizettek, de legalábbis a középiskola bizonyos számú osztályát elvégzettek lépjenek képzőművészeti pályára, s növekvő számban voltak olyanok is,

akik néhány egyetemi év vagy valamilyen más irányú diploma megszerzése után váltottak. Mindez azt jelentette, hogy a századvégen és azután egyre több olyan művész volt a pályán, aki tulajdonképpen akármilyen más értelmiségi pályát is választhatott volna, és csak hajlamain, a művészet iránti vonzódásán – és sok esetben családjá beleegyezésén – múlt, hogy művész lett belőle. Ezek az eleve középosztályi háttérből érkező művészek véleményem szerint rányomták bélyegüket az egész képzőművész-réteg arculatára és magatartáskultúrájára, és a szerényebb háttérből érkezők számára normát, viszonyítási alapot jelentettek.

A képzőművészekre mint szakmai csoportra jellemző közös kulturális jegyek kialakulásában nagy szerepet játszott az a mozzanat, amely e csoport egyik sajátosságaként is felfogható: az tudniillik, hogy a képzőművészek túlnyomó többsége rövidebb-hosszabb ideig élt külföldön, vagy legalábbis tett külföldi tanulmányutakat. Ez eleinte, azaz a dualizmus-kor elején, a képzési rendszer elégtelenségeiből adódott. Annak, aki komolyabb művészakadémiai stúdiumokat kívánt végezni, külföldre kellett mennie tanulni. Ez a hagyomány később, a budapesti Képzőművészeti Főiskola mesteriskoláinak megalakulása után is folytatódott, legalábbis abban a formában, hogy nagyon sok művésznövendék töltötte képzési idejének egy részét külföldön. A századvégen és a huszadik század elején már szinte kötelező volt Párizsban is tanulni egy ideig. Ezek a külföldi utak olyannyira fontosak voltak a fiatal művészek számára, hogy akár elképesztő nélkülözésre is hajlandóak voltak a kedvükért. Sokszor az állami ösztöndíjasok is eléggé szűkösen éltek külföldön, azok pedig, akik családi támogatás és állami ösztöndíj nélkül vágtak neki az útnak, szó szerint nyomorogtak. Átmenetileg azonban ezt is vállalták, mert úgy gondolták, hogy látniuk kell azt a világot – 1900 után már egyértelműen Párizst –, ahol a huszadik század eleji művészet meghatározó eseményei játszódnak. Kisebbségi mértékben, de – főleg a szobrászoknak – szintén fontos volt Olaszország, az európai művészeti örökség megismerése miatt, valamint a századelőn Belgium, Anglia, valamint a németországi központok, München és Berlin azok számára, akik a szecesszióval, illetve a német területeken kibontakozó expresszionizmussal rokonszenveztek.

A képzőművészek érettebb korban tett tanulmányútjait is nagyban motiválta az a törekvés, hogy lépést tartsanak koruk áramlataival. A festők esetében az utazások az új motívumok, témák keresését is szolgálták.

Az a tény, hogy a művészek körében tömeges volt a külföldi tapasztalatszerzés, több következménnyel járt. Egyrészt látókörüket szélesítette, megismertette őket a külföld művészeti eredményeivel éppúgy,²⁰⁸ mint a különféle országok művészeti szervezeteivel, intézményrendszerével, csoportosulásaival. A külföldet járt művészek mindezeket a hatásokat közvetítették Magyarországra.

Másrészt a külföldi tartózkodás nyelvtudásukat is feljlesztette, ami a későbbiekben szintén hozzájárult ahhoz, hogy ha Magyarországon éltek is, a külföldi sajtóból, könyvekből tájékozódni tudtak szakmájuk legújabb fejleményeit illetően.

A nyelvtudás fokát, minőségét természetesen nehéz megállapítani. Azt is tekintetbe kell venni, hogy a vizuális dolgokra koncentráló képzőművészeti akadémiák és szabadiskolák végzéséhez kevesebb nyelvtudás is elég volt, mintha valakinek egyetemi stúdiumokat kellett volna abszolválnia. De nem lényegtelen, hogy az 1939-ben készült művészkataszternek a nyelvtudásra vonatkozó kérdését eleve úgy fogalmazták meg, hogy „Milyen idegen nyelven beszél és ír?”, tehát az aktív nyelvtudást feltételezték. A kérdésre a vizsgált 1890 előtt született (és 1939-ben még élő) művészek több mint kilencven százaléka írt be legalább egy idegen nyelvet, sokan kettőt, esetleg annál többet. Néhány esetben a válaszadók maguk jelezték, hogy nyelvtudásuk kívánnivalót hagy maga után („németül gyengén”), de zömük nem élt ilyen distinkciókkal. A válaszokban a leggyakoribb a német nyelv volt, második leggyakoribb a francia, ezután következett az olasz és az angol, illetve néhány esetben más nyelv. Feltűnő, hogy a volt Osztrák–Magyar Monarchia népeinek nyelveit, pl. a szlovákot vagy a román csak egy-két ember beszélte – bár élnünk kell a gyanúperrel, hogy többen voltak olyanok, akik 1939-ben ilyen irányú nyelvtudásukat nem tartották fontosnak feltüntetni.

Az eddig idézett életrajzírók többsége, pl. Csók István, Róna József, Beck Ö. Fülöp és Bokros Birman Dezső beszámol arról, hogy külföldi tanulmányaik megkezdésekor voltak nyelvi nehézségeik még akkor is, ha előtte tanulták – vagy családjuk révén ismerték – a szóban forgó nyelvet. Elmondják ugyanakkor azt is, hogy külföldi tanulmányaik, ill. külföldi tartózkodásuk alatt tanultak meg folyékonyan németül és/vagy franciául. Nagyszámú művésztől tudjuk, hogy évekig élt Münchenben vagy Párizsban, egy részük, mint pl. Rippl-Rónai vagy Czöbel Béla, szoros kapcsolatban egyes helybeli művészeti körökkel. A legmagasabb szintű nyelvtudást természetesen ennél a csoportnál, a hosszasan külföldön élőknel tételezhetjük fel.

ÉRTELMISSÉGI ATTITÜDÖK

Egy korábbi fejezetben már esett szó arról, hogyan váltak az esztétikai elvek, programok egyre fontosabbá a századforduló után, és hogy ezek a szellemi választóvonalak hogyan játszottak szerepet művészcsoportok, társulások alakulásában. A század első évtizedében formálódó csoportokat már elvi összetartozás, közös esztétikai-filozófiai hitvallás fűzte össze, és állította szembe más csoportosulásokkal.²⁰⁹

A művészeti elvek ilyen jelentőségre emelkedése tehát új jelenség volt a korszakban. A nagybányaiak fellépését megelőzően nem volt jellemző, hogy a művészeket elméleti problémák izgatták volna. Voltak természetesen az akadémikus festészet uralta korszakban is olyanok, például Székely Bertalan, akik foglalkoztak ilyen jellegű kérdésekkel,²¹⁰ s természetesen bizonyos szinten a művészeti oktatásban is fel kellett hogy merüljenek a kompozíció, a színek stb. elméleti problémái. Mégis, magából az akadémizmus lényegéből következett az, hogy egyfelől a művészetet

taníthatónak, szabályokra leegyszerűsíthetőnek tartották, másfelől pedig nem kérdőjeleződött meg az az alapelv, hogy a művészet célja a valóság realista ábrázolása. A dilemmák a naturalizmus és az impresszionizmus forradalmával kezdődtek. Ezek az irányzatok ugyanis arra mutattak rá, hogy az a „valóság”, amelyet az akadémikus művészet ábrázol, a legkevésbé sem természetes, hanem konvenciók által meghatározott, gyakran mesterkélt látvány konvencionális módszerekkel visszaadva. Az, amit az ember a természetben lát, valójában radikálisan más, és színeiben, fényhatásaiban sokszor meglepően különbözik attól, amit az ember „megtanult” látni. Ez a látvány értelmezése körüli végeláthatatlan elméleti viták kiindulópontja volt, míg végül az avantgarde irányzatok már magának a természetűségnek, a valóságábrázolásnak a létjogosultságát is megkérdőjelezték. Jellemző a művészi látásmód intellektualizálódására a Nyolcak csoport tagjainak attitűdje. Ők voltak az elsők Magyarországon, akik tudatosan fordultak szembe az impresszionizmussal, a benyomásokra, hangulatokra építő művészettel és a természetű ábrázolással, és az alkotásban a racionalitás, a szerkesztés, az absztrakció szerepét hangsúlyozták. Programjukat első kollektív kiállításukat követően fogalmazta meg vezetőjük, Kernstok Károly nyilvánosan is, „A kutató művészet” című, a Galilei-körben tartott előadásában. „Értelmet a festésben, fegyelmezett emberi agymunkát” – írta. „A művész nem lehet a természet tükre; hanem igenis, amilyen mértékben tudott a természetből új értékeket hozni, ez [...] tükre az ő intellektusának.”²¹¹ A nyomukban jelentkező avantgarde művészeknek is ez a közös eszmei alapja. De míg a Nyolcak tagjai még nem jutnak el a teljes absztrakcióig, a későbbi irányzatok már igen.

Mindezek fényében érthető, hogy miért lépett fel egyre több művész azzal az igénnyel, hogy tisztázza az elméleti kérdéseket, s miért született a századvégtől jóval több ilyen jellegű írás képzőművészek tollából, mint az azt megelőző korszakokban bármikor.²¹² Természetesen nem volt minden művész egyformán intellektuális alkat, és nem mindegyikük fogalmazta meg saját esztétikai elveit. Mégis, a századforduló környékén már sokukat foglalkoztatták az elméleti problémák, nem utolsósorban azért, mert a saját stílus teremtése ekkorra már központi jelentőségűvé vált.²¹³ (A korábbi, akadémikus modorban dolgozó generációkat ez a kérdés még alig érintette – ők a kép témájában, a kép által elmondott „történetben” látták az egyéni ötlet lehetőségét.) A jelen fejezetben azt vesszük szemügyre, hogy az egyes művészek életében hogyan játszottak egyre fontosabb szerepet az értelmiségi magatartásformák.

Művészek mint művészeti írók

A tizenkilencedik század végén tehát elkezdett növekedni azoknak a képzőművészeknek a száma, akik művészeti kérdésekben különféle írásokat is publikáltak. Noha a felkérésre írt rövid életrajzokban gyakran felbukkannak az olyan fordú-

latok, hogy „a piktor fessen, ne beszéljen”, vagy hogy „művésznek nem kenyere az írás”, úgy tűnik, a gyakorlatban nagyon is elterjedőben volt az a képzőművész-típus, aki művészeti kérdésekre reflektált, aki beavatottként szívesen írt művészetről laikusoknak, illetve aki az elméleti kérdéseket a maga számára szerette írásban tisztázni, s ezt szívesen megosztotta másokkal is. A tendencia irányát mindenképpen jelzi az, hogy az általam már többször hivatkozott 1939-es művészkataszter kérdőívén szerepel a „Szakirodalmi tevékenysége?” kérdés. Az általam vizsgált korszak vége után két évtizeddel tehát már természetesnek tűnt, ha egy művész cikkeket vagy könyveket is írt.

Intellektuális alkatú, írói hajlamokkal megáldott művészek természetesen korábban is előfordultak Magyarországon. A korábbi nemzedékek tagjai közül például Orlai Petrich Soma írt olykor a pesti sajtóba;²¹⁴ a par excellence elmélkedő művész, a magyar művész-értelmiségi típus előképe pedig Székely Bertalan volt.²¹⁵ Székely azonban saját korában inkább kivétel volt, mint szabály. Az a típus, amelyet ő képviselt, csak a századvégen kezd gyakoribbá válni Magyarországon. A művész-auktorok számának növekedése minden bizonnyal összefügg a képzőművész-pályára lépők körében a középiskolát végzettek egyre nagyobb arányával: az ő esetükben eleve feltételezhető egy bizonyos műveltségi alap, illetve az írásban való jártasság. A kiválasztódásban persze nyilván személyes adottságok is szerepet játszottak: a jó íráskészséggel rendelkező képzőművészek éreztek leginkább arra késztetést, hogy művészeti íróként is megcsillogtassák képességeiket. (A dicséretre méltó önkritika példája viszont Lyka Károly, aki eredetileg festőnek tanult, egy ideig mindkét műfajt művelte, míg végül belátta, hogy festőnek nem elég tehetséges, és tollforgatóként nagyobb szolgálatot tehet a művészetnek.)

Az 1911-ben megjelent *Nemzeti Szalon Almanach* „Művészeti írók lexikona” c. részében felsorolta mindazokat, akik a Nemzeti Szalon addigi fennállása alatt, azaz 1894 és 1911 között művészettörténeti, képzőművészeti, iparművészeti tanulmányokat, cikkeket vagy műkritikákat írtak. A felsorolt 164 művészeti író nem mindegyike hivatásos, van közöttük több olyan „alkalmi” szerző, aki egyébként egyetemi tanár, politikus, múzeumigazgató vagy egyéb. Számunkra most az az érdekes, hogy a felsoroltak között 25 gyakorló képzőművész is található (pl. Feiks Alfréd, Jaschik Álmos, Kacziány Ödön, Kernstok Károly, Ligeti Antal, Márfy Ödön, Nyitrai József, Orbán Dezső, Rippl-Rónai József, Róna József és Vészi Margit).

Az Almanach lexikon-része e tekintetben korántsem nyújtott teljes képet az alkalmilag művészeti íróként is működő művészekről. Sokakról lehet tudni az ott felsoroltakon kívül is, hogy különféle helyekre írtak. Vaszary János például 1889–1890 körül, párizsi tartózkodása alatt (nem csak művészeti vonatkozású) tárcacikkeket írt a *Budapesti Hírlap*nak, majd levelezőjükként működött.²¹⁶ Később, pl. 1913-ban is küldött cikket Párizsból magyar lapoknak.²¹⁷ Fémes Beck Vilmos és Réti István a *Nyugat*ba írt. Réti mint a nagybányai festőiskola alapító-

krónikása többször is írt összefoglaló tanulmányokat a művésztelep történetéről, míg az anyag végül könyv alakban is megjelent. A Lyka Károly szerkesztette *Művészet* c. lapban több művésztől jelent meg írás (pl. Körösfői Kriesch Aladártól és Perlmutter Izsáktól).

Az imént felsorolt művészekén végigtekintve igazolódni látszik a korábban tett állítás, miszerint az íróként is működő művészek nagyrészt középosztályi háttérrel rendelkeztek, és többségük legalább középiskolát végzett. Rippl-Rónai és Vaszary osztálytársak voltak a kaposvári gimnáziumban; Márffy Ödön, amellet, hogy a Nyolcak csoport tagja volt, a tízes években a székesfővárosnál dolgozott mint a fővárosi műemlékek felügyelője. A Nyolcak másik tagjáról, a győri hivatalnok-családból származó Orbán Dezsőről, aki matematikát hallgatott az egyetemen, monográfusa ezt írta: „Hogy festő lesz-e belőle vagy esetleg közhivatanok – valószínűleg nem Pesten dőlt el, hanem Párizsban”, ahol Orbán „mindjárt bekerült az eleven, pezsgő művészeti élet közepébe”.²¹⁸ Réti István apja előbb Budapesten állami tisztviselő, majd Nagybányán kincstári főerdész volt, fia Nagybányán járt gimnáziumba. Körösfői Kriesch Aladár és Kernstok Károly Budapesten járt középiskolába. Perlmutter Izsák, gazdag budapesti polgárcsalád fia, a budapesti tudományegyetemen hallgatott bölcsészetet, mielőtt végleg a festői pálya mellett döntött. Vészi Margit festő, grafikus Vészi József leánya volt.

Értelemszerűen nem szerepelhetett még a *Nemzeti Szalon Almanach* felsorolásában az a szerzőgárda, amely a magyar avantgarde két legfontosabb folyóirata, a Kassák Lajos szerkesztette *Tett* (1915), ill. annak betiltása után a *MA* köré csoportosult. Itt a folyóirat volt az eszmei központ, és hozzá kapcsolódva rendezték a kiállításokat is. Az aktivisták elve volt, hogy a folyóiratban megjelent írások és a kör képzőművészeinek alkotásai ugyanazt a világnézetet fejezzék ki. Természetes volt, hogy az ebbe a körbe tartozó művészek egyben írásaikkal is hozzájáruljanak a közös munkához: Kassákon kívül Uitz Béla és mások jelentettek meg cikkeket a *Tett*-ben és a *MÁ*-ban, valamint más baloldali sajtóorgániumokban.

A festők, szobrászok által írott cikkek tartalmukat tekintve többféle célt szolgáltak. Volt köztük hagyományos műkritika – ezt művelte pl. a konzervatív tábor hírlapi műkritikusaként Kézdi-Kovács László. A cikkek jelentős része más művészek életművét ismertette, többnyire olyanokét, akiknek felfogásával, céljaival a szerző maga is rokonszenvezett, és akiket ezért szeretett volna jobban megismertetni a közönséggel. Fémes Beck Vilmos ilyen indíttatásból írt cikkeket a *Nyugat*-ba pl. az osztrák szecesszió egyik kiemelkedő tervezőjéről, Joseph Maria Olbrichről, valamint Hans von Marées német festőről. Voltak azután programadó írások, melyek egy-egy iskola, irányzat, csoport céljait fogalmazták meg: ilyen volt Kernstok Károly *A kutató művészet* c. cikke vagy Kassáknak *A plakát és az új festészet* c. írása.²¹⁹ Ahogyan Kernstok a Nyolcak fő ideológusa volt, Kassák pedig az aktivistaké, a már korábban csoportként fellépett nagybányaiaknak is megvolt a maguk teoretikusa Réti István személyében. A nagybányai művésztelepről szó-

ló írásaiban Réti rendkívül átgondolt, elméletileg is megalapozott összefoglalását adta a nagybányaiak által képviselt esztétikai elveknek, a természethez való művészi viszonyulásuknak. (A könyv alakban megjelent munkának ez a 3. fejezete: „A nagybányai művészet esztétikai jellege és értéke a magyar és külföldi művészethez való viszonyában.”)²²⁰

A képzőművészek nemcsak lapokban és folyóiratokban közölhették gondolataikat, hanem előadások formájában is. A századelő évtizedeiben megsaporodtak azok a fórumok, ahol felolvasásokat tartottak, számítva a művelt közönség érdeklődésére. Ezek egy része, mint pl. a Galilei Kör vagy a Társadalomtudományi Társaság, átfogóbb célokat követett, de ezen belül művészeti kérdéseknek is teret szentelt, és a rokon gondolkodású művészeknek alkalmat adott arra, hogy a művészetről vallott nézeteiket e mozgalmak fórumain kifejezzék. Kimondottan művészeti – bár nem kizárólag képzőművészeti – előadásoknak adott otthont az Ernst Múzeum, amely 1913-as megalakulása után mind nyitott szellemű kiállítási politikája, mind pedig az ott zajló más események – koncertek, irodalmi estek és képzőművészeti tárgyú felolvasások – révén a budapesti szellemi élet rangos tényezőjévé vált. A harmadik felolvasáson például, egy aktuális kiállításhoz kapcsolódva, Olgyai Viktor festő és grafikusművész tartott előadást az angol Brangwyn művészetéről.

Olvasási szokások

Az olvasási szokásokra utaló elszórt források arra intenek, hogy ne ítéljük elhamarkodottan arról, kit tekintsünk intellektuális típusú, illetve nem intellektuális típusú művésznek. Az, hogy Ferenczy Károly vagy Réti István – akiket hagyományosan az első kategóriába szokás sorolni – sokat olvasott és széles körű műveltséggel rendelkezett,²²¹ nem újdonság. A korszak hivatalosan preferált művészeiről ugyanakkor az ellenkező kép alakult ki. Ez nem kis részben Fülep Lajos hatásának köszönhető, konkrétan *Látogatás a műteremben...* című interjúsorozatának, melyet fiatal publicistaként a századelő három elismert, nagy befolyással rendelkező művészeivel, Benczúr Gyulával, Stróbl Alajossal és Zala Györggyel készített.²²² A három cikk, mely „szerkesztetlen” válaszaik, a művészetről az interjúk során hevenyészve kifejtett elveik segítségével szándékoltan kissé együgyűnek, artikulálatlannak, zavaros gondolkodásúnak láttatja a három művészt, a századelő művészetével foglalkozó – zömükben a progresszív irányzatok iránt elkötelezett – munkák egyik obligát hivatkozási alapjává lett a későbbiekben.

Ezért tűnhet meglepőnek, ha szemügyre vesszük Benczúr Gyula és Zala György könyvtárának fennmaradt katalógusát.²²³ Zala könyvtára mintegy 800 kötetet számlált, részét képezték továbbá számos külföldi és magyar művészeti folyóirat teljes évfolyamai vagy egyes számai. A könyvtár történelmi és irodalmi műveken kívül túlnyomórészt művészeti témájú könyveket, kiadványokat tartalmazott. Ezek

arra utalnak, hogy Zala nemcsak a művészettörténetben szerzett alapos jártasságot, hanem kora külföldi irányzataival, fejleményeivel kapcsolatban is tájékozott lehetett; láthatóan érdekelték a preraffaeliták, a szecesszió, az iparművészet századforduló körüli fejleményei. Benczúr ugyancsak sok száz kötetes könyvtára hasonló irányultságú volt, bár nagyobb hangsúlyt kapott benne a szépirodalom, az építészettörténet és az életrajzok (pl. Chopiné és Beethovené). Mindkét könyvtáron látszik, hogy nem „a kirakatba” szánták, hanem elsősorban tanulás, tájékozódás céljából vásárolták anyagát – véleményem szerint mindkét gyűjtemény tanúskodik tulajdonosának értelmiségi habitusáról.

*A gyerekek generációja:
képzőművészek gyerekeinek pályaválasztása és házassági kapcsolatai*

A művészek társadalmi státusával kapcsolatban fontos adalék az, hogy mennyiben sikerül az elért státust átörökíteni gyermekeikre. Ha feltételezzük, hogy a képzőművészet szabad értelmiségi foglalkozássá vált, tanulságos megnézni, hogy a képzőművész-családból származó gyermekek felnővén milyen tanulmányokat folytattak, és milyen pályát választottak.

Az ilyen szempontból ismert esetek száma korlátozott. Mivel ezeknek a kérdéseknek kevés köze van a művészek életművéhez, a róluk szóló tanulmányok, monográfiák szinte soha nem érintik gyermekeik pályaválasztásának és házasságának kérdését. Az ismert esetek ezért teljesen véletlenszerűen bukkanak fel a kutatás során.²²⁴ A tendenciák azonban ebből a korlátozott számú példából is érzékelhetők. Az egyik leggyakoribb eset – ami nem is túlságosan meglepő –, hogy a művészek gyerekei maguk is művészpályára vagy rajztanári pályára léptek. Bizonyos tehetségesebb gyerekeket leszámítva ezek egy része nem futott be látványosabb karriert; jó néhány esetben csak az 1939-es művészkataszter révén (névazonosság, a kérdőíven az apa megnevezése és foglalkozása) tudunk korszánkunkbeli képzőművész szülők azonos pályára lépett gyermekeiről. A művészként saját jogukon is ismertté lett képzőművész-gyerekek közé tartoznak például a következők: Benczúr Gyula lánya, Benczúr Ida; Ferenczy Károly gyermekei, a festő Ferenczy Valér, a szobrász Ferenczy Béni, és a gobelinművész Ferenczy Noémi; idősb Vastagh György festő fiai, ifj. Vastagh György és Vastagh Géza (itt az unokák, Éva és László is szobrászok lettek); Feszty Árpád lánya, Feszty Masa; Szinyei Merse Pál lánya, Szinyei Merse Rózsi; vagy Beck Ö. Fülöp szintén szobrász fia, Beck András.²²⁵

Sokkal fontosabbak viszont számunkra azok az általunk ismert esetek, ahol a művészek gyerekei más foglalkozást választottak. Számuk nem túl nagy, ezért érdemes őket felsorolni. Benczúr Gyula fia, ifjabb Benczúr Gyula orvos lett, az 1920-as években már főorvosként említik. Lotz Károly nevelt fia, Jakobey-Lotz

Viktor (Lotz Károly egy festő-kollégájának, Jakobey Károlynak az özvegyét vette feleségül, gyermekeit pedig örökbe fogadta) katonatiszt lett, 1933-ban alezredesi rangban.²²⁶ Istók János szobrász gyermekei közül kettő volt életben a két világháború között. Dr. Istók János az OTBA főorvos-helyettese volt, Istók László pedig az *Őserő* c. lapot szerkesztette.²²⁷ Körösfői-Kriesch Aladár festőnek, a gödöllői művésztelep vezetőjének öt gyermeke közül egy sem lett művész, de mindannyian értelmiségi pályára léptek. Egy 1966-ban megjelent újságcikk szerint ifj. Körösfői-Kriesch Aladár a Ganz Árammérő gyár kiváló gépészmérnöke volt, dr. Kriesch Margit és dr. Kriesch Lajos orvosok, dr. Kriesch Gábor zenetanárként, Kriesch Tamás pedig angol–orosz szakos tanárként dolgozott (ekkor, 1966-ban az öt testvér legfiatalabbja is negyvenes évei végén járt).²²⁸ Róna József szobrász gyerekei közül Tibor fiából építész lett, három lányáról, Katóról, Ferikéről (lánynev!) és Erzsébetről tudjuk, hogy iparművészek lettek – egyikük iparművészeti főiskolát végzett, s testvéreivel együtt iparművészeti magániskolát nyitott.²²⁹ Telcs Ede két fia közül az egyiknek, Máténak tanulmányairól tudunk (Szegeden járt egyetemre), későbbi foglalkozásáról viszont nem. Pállik Béla lánya, Margit énekelni tanult, és dalszerzőként is működött. 1903–1904-ből származó levelek tanúsága szerint magánemberek és könyvkereskedők egyaránt rendelték a kottáiból.²³⁰

A művészek gyerekeinek házassága is informatív abból a szempontból, hogy mely társadalmi rétegekkel léptek szoros kapcsolatba. A legtöbb esetben a lányok férjének kilétéről és foglalkozásáról van tudomásunk. Benczúr Gyula három lányának egyikét, Olgát szintén művész-gyerek, ifj. Vastagh György szobrász vette feleségül; Lotz Károly nevelt lányát, Cornéliát dr. Magassy Dénes igazságügyi miniszteri titkár,²³¹ aki 1938-ban államtitkár lett; Pállik Margitot dr. Csilléry András, aki a házasságkötés időpontjában magyar királyi honvédfőorvos volt.²³² Néhány esetben csak a férj nevéből, címéből lehet következtetni a férj társadalmi helyzetére, pl. Madarász Viktor leánya, dr. Katonáné Madarász Adeline vagy dr. Szilyné Tóth Margit esetében. A jelen tanulmányban idézett életrajzírók közül Róna József említi lányai házasságát: egyik lánya Greff Lajos szobrász felesége lett, másik lánya, Kató, Frisch Vilmos építészhez ment feleségül.²³³ Telcs Ede lányáról, Sáriról csak annyit tudunk, hogy egy „pesti entellektüelhez” ment feleségül.²³⁴ Egzotikus, de a művész státusa szempontjából nem elhanyagolható példa Perlmutter Izsák nevelt lányának esete, aki Ali Ahmed Mirza török herceghez ment feleségül, majd annak halála után visszatért Magyarországra.²³⁵ A fiúk házassága szempontjából egy jelentős eset említendő, bár ez már némileg kívül esik a magyar társadalom értékrendjén: az akkor már Angliában élő sikeres portréfestő, László Fülöp fia angol baronesst vett feleségül.²³⁶

Az itt összegyűjtött példák alapján azt mondhatjuk, hogy a képzőművészek gyerekeinek iskoláztatása, pályaválasztása, illetve házassági stratégiái is igazolják azt a feltevésünket, hogy e réteg a középosztályhoz, azon belül is az értelmiséghez tartozott. A művészek gyerekei vagy maguk is művészeti pályára léptek, vagy va-

lamilyen más értelmiségi hivatást választottak. A házasságok ismert esetei alapján szintén az a tanulság vonható le, hogy a képzőművészek gyerekei középosztálybeliek, ezen belül is főként értelmiségiek potenciális házassági partnereiként jöttek elsősorban számba; a legismertebb művészek lányai szintén ismert művészek vagy magas rangú köztisztviselők feleségei lettek.

A legfontosabb tanulságok azokból az esetekből vonhatók le, ahol egy-egy művész háttéréről, élettörténetéről és gyermekeinek további sorsáról egyaránt értesülünk. A vizsgált esetek tanulságát így foglalhatjuk össze: a képzőművész-pálya az eleve középosztályból származó művészek számára nem jelentett státuscsökkenést, a szerényebb háttérből indulók számára viszont megnyitotta a társadalmi emelkedés lehetőségét. Főleg az utóbbiak esetében fontos, hogy a képzőművészek gyerekei a szülő által megszerzett társadalmi helyzetből már nem mozogtak visszafelé, hanem hasonló vagy magasabb státusú pályákat választottak, illetve hasonló vagy valamivel magasabb státusú partnerekkel kötöttek házasságot. Ebben az értelemben az itt tárgyalt családi történetek a többgenerációs mobilitási stratégia példáiként is felfoghatók.

A siker anatómiája: négy esettanulmány

LÁSZLÓ FÜLÖP ELEK (PEST, 1869 – LONDON, 1937)²³⁷

László Fülöp élettörténete Munkácsyénál jóval kevésbé közismert, noha pályája a valószínűtlenül mesés karrier legalább annyira érdekes példája. A festő 1869-ben született Pesten, Laub néven, szegény zsidó családban. Korán rajzolni kezdett, melyért sem családja, sem tanítói nem lelkesedtek különösebben. Miután gyerekfejjel a Népszínház egyik darabjában statisztált, bejutott a Népszínház díszletfestőjéhez, Lehmannhoz, aki rajzait látva ottfogta őt tanoncnak. Miután ez abbamaradt, a leendő művész asztalosinas lett. László 17 éves korától az Iparművészeti Iskolának, majd a rajztanárképzőnek volt növendéke (eközben Streliksy fényképésznél és Fischer porcelángyárosnál rajzolt és festett). 1890 és 1892 között állami ösztöndíjjal Münchenben tanult az akadémián. Ott találkozott későbbi feleségével, az ír Guinness család leányával, akivel 9 évig járt jegyben. 1892-ben müncheni tanárának, Liezenmayer Sándornak arcképével első nagyobb szereplésén, Münchenben ezüstérmet nyert a Glaspalastban. Hazajött Budapestre, leszolgáltatta önkéntesi évét (amelyre a képesítő vizsgákat már korábban letette), és életképeket, történelmi képeket kezdett festeni.

Pályájának fordulópontját az 1894 és 1896 közötti időszak jelentette. Ekkor festett több olyan arcképet, amelyre külföldön is felfigyeltek: Szófiában megfestette Ferdinánd királynak és nejének, továbbá Ferdinánd anyjának, Koburg Klementinának arcképét, valamint Gregorius bolgár metropolitáét. Ehhez természetesen kapcsolatok és ajánlók kellettek, akiknek kilétéről eltérő információkkal

rendelkezünk. Róna József szerint ő és Bánóczy József ajánlották László Fülöpöt egy olyan műintézet igazgatójának, aki a bolgár uralkodói pár portréjához kérészt jó arcképfestőt, hogy aztán a képet olajnyomatban lehessen sokszorosítani.²³⁸ Rózsa Miklós viszont úgy tudja, hogy Koronghi Lippich Elek, a kultuszminisztérium nagyhatalmú művészeti osztályvezetője ajánlotta be Lászlót Koburg Ferdinándhoz.²³⁹ (Koronghi Lippich volt László keresztapja, amikor a művész karrierje kedvéért kikeresztelkedett.) Aztán Grunelius német bankár leányának portréja következett. Ez utóbbi kép a párizsi világkiállításon keltett feltűnést. 1895-ben Wekerle Sándor miniszterelnök festette meg vele arcképét. Ettől fogva sokasodtak portrémegrendeléseai itthon és külföldön is. A fejedelmi összeköttetések sokat számítottak, és László Fülöp néhány év leforgása alatt a felsőbb társadalmi rétegek kedvelt festője lett szerte Európában. 1898-ban Hohenlohe német birodalmi kancellár, 1900-ban XIII. Leó pápa és Rampolla bíboros arcképét festette meg. Ez utóbbit megvette a magyar állam.²⁴⁰ Pályája során László számos kitüntetést szerzett: állami aranyérmét nyert itthon 1897-ben (amihez akkor túl fiatalnak érezte magát),²⁴¹ később Velencében aranyéremmel, a párizsi világkiállításon pedig I. osztályú aranyéremmel díjazták (ezt akkor összesen 48 művész kapta).

1900-ban, már vagyonos emberként, László játékosan eklektikus kinézetű, meseszerű, kis lovagvárra emlékeztető műtermes villát építtetett Budapesten, a Pálma u. sarkán (az épület ma is áll az Abonyi utca és a Zichy Jenő utca sarkán). Ide hozta haza Angliából feleségét. (Van olyan forrás, amely szerint a villa a feleség hozományából épült.) Mivel külföldi meghívásai egyre sokasodtak, s ezek közül sok Angliába szólította, László 1907-ben Angliába költözött. Londoni otthonának leírása az elért presztízsről árulkodik (ugyanakkor a parvenü dicsekvési kényszeréről is): egyik barátjának írott, 1909 januárjában kelt levelében leírja új otthonát, mely London legelőkelőbb negyedében épült.²⁴²

László több ízben festette meg Ferenc József császár arcképét is. A harmadik ilyen alkalommal, 1912-ben – nyilván pályáján elért sikereinek elismerésül is – Ferenc József „lombosi” előnévvel nemességet adományozott a művésznek.

A festő 1914-ben, az első világháború kitörése előtt nyújtotta be Angliában honosítási kérelmét, amiért utóbb Magyarországon hazájához való hűtlenséggel vádolták. Később, a háború után, az indulatok lecsillapodtával László a magyar–angol kapcsolatok lelkes ápolója lett. 1928-ban és 1935-ben Magyarországra látogatott, hogy megfesse Horthy arcképét – ekkor már lelkes fogadtatásban részesült.

1930-ban a Royal Society of British Artists elnökévé választották.²⁴³ Amit László gyermekéről tudunk, az is azt jelzi, hogy a művész milyen státusra tett szert a brit társadalomban: fia angol baronesst vett feleségül.²⁴⁴

Rózsa Miklós művészeti író a negyvenes években írt kéziratában felvetette azt a kérdést, miért épp László Fülöpből és miért nem mondjuk Ferenczy Károlyból vagy Rippl-Rónaiból lett az európai felső rétegek és uralkodói, főpapi udvarok festője. A kapcsolatrendszer szerencsés alakulása mellett szerinte László sikerének titka az

volt, hogy a festő mindig olyannak festette modelljeit, amilyennek azok látni szereték volna magukat: „Kis, garasoskodó kalmárokból pénzügyi lángelméket varázsolt a László ecsetje; öntelt hadnagyocskákból Napóleonokat; apró miniszterecskékből, folyosó-politikusokból Machiavelliket, Cavourokat, Bismarckokat; középszerű szépségű, alárendelt, cselszövő nőszemélyekből tengeremélylelkű művésznőket...; átlagköltőkből byroni Antonius-fejeket; sima ábrázatú abbékból, nagyképű papocskákból Mazarinetket; balkáni fejedelmecskékből XIV. Lajosokat stilizált az okos festő-pszichológus. Nem hazudott ő soha, csak fokozott, kihegyezett, kiélezett és mindig csak egy jellemvonást, azt, amire modellje legbüszkébb vala.”²⁴⁵

FADRUSZ JÁNOS (POZSONY, 1858 – BUDAPEST, 1903)²⁴⁶

A szegény sorból induló, tüneményes karriert befutott művész másik példája Fadrusz Jánosé – akinek élete és pályafutása azonban Lászlóénál gyorsabb és szomorúbb véget ért. Fadrusz szegény szülők gyermekeként nőtt fel Pozsonyban, s pályájának kezdetén lakatosinas volt. 1875-től 1879-ig a Felvidéken, a zayugróci műmetsző iskolában dolgozott. 1882-ban Pozsonyba ment, ahol fafaragások, később barokk és biedermeier ízlésű mintarajzok készítéséből élt. A városi múzeumban tanulmányozta későbbi mesterének, a pozsonyi születésű, neves bécsi szobrásznak, Viktor Tilgnernek szobrai.²⁴⁷

Viszonylag későn, húszas évei végén határozta el, hogy szobrász lesz. A pozsonyi takarékpénztár támogatásával kerülhetett Bécsbe a Képzőművészeti Akadémiára, ahol a szintén pozsonyi születésű Viktor Tilgner lett a tanára. Három évig tanult az Akadémián.

Fadrusz pályája az 1890-es évektől sikerek sorozata volt. 1891-ben *Krisztus a keresztfán* c. művével elnyerte az Akadémia I. díját, és miután Budapesten a Műcsarnokban is kiállította, a Képzőművészeti Társulat nagydíját is neki ítelték. A következő évben Pozsony városának megbízásából megalkotta Mária Terézia ottani emlékszobrát (ezt a nagyszabású alkotást utolérte a történelmi emlékművek végzete: Csehszlovákia megalakulása után politikai okokból elpusztították). 1894-ben nyerte meg a kolozsvári Mátyás-szoborra kiírt pályázatot. Az emlékművel, amelyet a századfordulós magyar emlékműszobrászat egyik legjobb darabjának szokás tartani, a művész 1902-re készült el. További nagyszabású monumentális munkái emelték nevének fényét a 19. század utolsó évtizedében.

Nyilván e sikereknek is volt köszönhető, hogy a pozsonyi takarékpénztár, mely bécsi tanulmányait szponzorálta, továbbra is a művész állandó támogatója maradt. Miután Fadrusz elvette Deréky Annát, aki maga is tehetséges iparművész volt, a házaspár számára a takarékpénztár építtetett hatalmas, reprezentatív műtermes villát Budán a Naphegyen – Tóth Margit szerint „hihetetlen előnyös feltételekkel és lehetetlen beosztással”.

Fadruszék egyre nagyvilágibb életre rendezkedtek be villájukban. Tóth Margit, akinek szüleivel, Tóth István szobrásszal és nejével a Fadrusz házaspár személyes jó barátságot ápolt, részben Fadruszné becsvágyának tulajdonítja a ház életének ilyenén alakulását. Fadruszék mintha Munkácsyék utánzó életvitelt akartak volna folytatni: számos estélyt rendeztek, melyeken „művészek, színészek, írók, közéleti előkelőségek és nagy számban írók is részt vettek”.

Ennek az életmódnak s vele együtt a szobrásszmunkák járulékos költségeinek finanszírozásához – úgy tűnik – még Fadrusz folyamatosan érkező, nagyszabású megrendelése sem voltak elegendők. Kezdek kiszivárogni a hírek arról, hogy Fadrusz a neki dolgozó gipsz- és bronzöntőknek, modelleknek nem fizeti ki a munkadíját. A pozsonyi takarékpénztárnak járó törlesztést sem folyósította.²⁴⁸ A megfeszített munka és a halmozódó anyagi nehézségek valószínűleg mind hozzájárultak ahhoz, hogy pályája tetőpontján Fadrusz megbetegedett. Mellhártyagyulladás, majd tüdővérszt kapott, melybe rövid idő alatt, 45 évesen bele is halt.

Temetése nagyszabású társadalmi eseménnyé lett. „Óriási temetésén rengeteg ember volt. Az Erzsébet-hídon végig gyászhintók, magánkocsik, fiakkerek. Három koszorút vivő kocsik a koporsó előtt és az első gyászhintóban összetörve öreg édesanyja és felesége.” Az állam ezt követően Fadrusz özvegyének évi 2000 korona kegydíjat szavazott meg (amit az asszony később, mikor újra férjhez ment egy Szontagh nevű felvidéki földbirtokoshoz, elveszített).²⁴⁹

BENCZÚR GYULA (NYÍREGYHÁZA, 1844 – DOLÁNY, 1920)²⁵⁰

Benczúr életének tényei aránylag jól ismertek. Munkám szempontjából azért érdemes őket mégis összefoglalni, mert az ő hosszú pályafutása az a par excellence sikertörténet, amely ha külföldön kezdődött is, Magyarországon teljesedett be, és Benczúr az a magyar festő, aki művészete révén a Monarchia korában a társadalmi megbecsültség legmagasabb fokát érte el.

Benczúr 1844-ben született Nyíregyházán. Édesapja gyógyszerész volt, akinek azonban egészségügyi okokból fel kellett hagynia foglalkozásával. Ezután a család az édesanya rokonaihoz költözött Kassára, ahol az apa hivatalnokként dolgozott tovább. Benczúrék egy közös „kassai úri házban” laktak az édesanya tágabb családjával, de ezen belül saját lakásukban éltek. Benczúr Gyula harmonikus, boldog gyermekéveket töltött el számos unokatestvére, testvére és rokona körében. Középiskolába Kassán járt, s itt kezdett rajzolni tanulni. 17 évesen került a müncheni képzőművészeti akadémiára, ahol Karl Piloty tanítványa lett. Miközben Münchenben élt, itthon is learatta első sikereit: *Hunyadi László búcsúja* c. képét 1867-ben állította ki Budapesten. Később, 1870-ben a *Vajk megkeresztelése* c. kép vázlatával nyert az állami történelmi képpályázaton.

Pályájának müncheni felívelése is a hetvenes évek közepére tehető. II. Lajos bajor király ekkor figyelt fel Benczúr XV. *Lajos és Dubarry* c. képére (1874). Ettől kezdve az excentrikus király sorozatban rendelte meg a festőnél rokokó témák feldolgozásait, ill. készíttetett vele falképeket kastélyába. Az uralkodó 1876-ban nevezte ki Benczúr a müncheni akadémia rendes tanárává. Mesterségbeli tudása, akkorra már megalapozott itthoni hírneve, valamint müncheni professzorságból származó presztízse is közrejátszott abban, hogy 1883-ban a magyar állam meghívta a Mintarajziskolán akkor alakuló festészeti mesteriskola élére. Noha ennek a mesteriskolának a későbbi megítélése ellentmondásosan alakult, tagadhatatlan, hogy Benczúr az utánpótlásnevelés révén nagy befolyást gyakorolt az akkori képzőművészeti életre.

Befolyásának növekedéséhez hozzájárult az is, hogy közmegrendelésre festett hatalmas kompozíciói (Budavár bevétele, Millenniumi hódolat stb.) és nagyszámú reprezentatív portréja révén Benczúr igen nagy megbecsülésnek örvendett a felső társadalmi rétegek köreiben. Kora előrehaladtával a társadalmi megbecsülés számtalan jelével halmozta el. Hogy ezek közül csak néhányat említsünk: 1909-ben tiszteletbeli taggá választotta a Nemzeti Szalon, 1910-ben a Magyar Tudományos Akadémia (ő volt az első festőművész, aki ebben a megtiszteltetésben részesült!), 1913-ban díszdoktorrá avatta a kolozsvári Ferenc József Tudományegyetem. 1906-ban Benczúr főrendiházi tag lett. Nemességet és birtokot szerzett a Nógrád megyei Dolányban, melyet halála után Benczúrfalvának neveztek el. Halálakor, 1920-ban Benczúr a legnagyobbaknak kijáró végtisztességben, nagyszabású temetésben részesült, s a részvéttáviratok tanúsága szerint a családnak számtalan politikus, közéleti személyiség nyilvánította részvétét.

Benczúr fivérei szintén értelmiségi pályára léptek. Géza bátyja jogot tanult, Béla öccse pedig ismert építész és festő lett, aki az Iparművészeti Iskolában is tanított. Benczúr első felesége a kor ismert müncheni festőjének, Gabriel Maxnak a húga, Karolina Max volt. Ebből a házasságból született Benczúr Ida, aki később maga is festőként működött, Olga, aki később ifj. Vastagh György szobrászhoz ment feleségül, Elza és ifj. Benczúr Gyula, akiből orvos lett. Első feleségének halála után Benczúr újranősült. Ürmösi Boldizsár Kata Piroskát vette el, aki tanárnő volt, és aki a család Münchenből való hazatelepülése után a Benczúr gyerekeket magyar nyelvre oktatta. A négy gyerek minden jel szerint harmonikus, szeretetteljes kapcsolatban élt nevelőanyjával.²⁵¹

RÓNA JÓZSEF (LOVASBERÉNY, 1861 – BUDAPEST, 1939)²⁵²

Róna József Lovasberényben született 1861-ben, hétgyermekes zsidó családban. Édesapja, aki sokat utazó kereskedő volt, jövedelméből kényelmesen eltartotta feleségét és gyermekeit. A csöndes jómódban zajló vidéki életnek az vetett véget,

hogy a fővárosban dolgozó legidősebb fiú, Miksa, a látványos üzleti lehetőségek ígéretével meggyőzte édesapját, hogy a család költözzön Budapestre, s próbáljanak ott szerencsét. A kísérlet nem vált be: a remélt üzleti sikerek elmaradtak, s a már a fővárosban élő család egyre nagyobb szegénységbe süllyedt. Az eredetileg szorgalmas, puritán apát elkapatta a „mulatós város”. Züllésnek indult, és családja megélhetésével egyre kevesebbet törődött. Hosszú időn át a két idősebb leánygyermek vált a fő kenyérkeresővé: nagy nehézségek árán varrásból tartották el anyjukat és kisebb testvéreiket. Ilyen körülmények között szó sem lehetett a gyerekek iskoláztatásáról. Mindegyik fiút tanoncnak adták be valahová, s Róna Józsefnek – akit átmenetileg rokonokhoz küldtek Kecskemétre – kereskedősegédként már kiskamaszkorában dolgoznia kellett. Róna a Kecskeméten töltött időszakban találkozott először a szobrászattal, amikor is az ott felállítandó Szentháromság-szobor munkálatait figyelte. A szobrászat iránti vonzódás később, Budapesten is élt benne, így sikerült meggyőznie édesanyját, hogy a kereskedőinasságot szobrászinasságra cserélhesse fel. Így került Róna Hensch mester józsefvárosi szobrászműhelyébe.

Miközben a műhelyben elsajátította a szobrászmesterség elemeit, bebizonyosodott róla, hogy tehetséges figuratív szobrász. Mint ő maga számol be róla, a szobrászok szemében a dekoratív, épületszobrászati munkákkal szemben a figuratív szobrászat képviselte a művészetet: mesterség és művészet között ez volt a kimondatlan választóvonal. Sikerein felbátorodva Róna úgy döntött, hogy felszabadulása után magasabb tanulmányokat kíván folytatni: addigi munkáival állami ösztöndíjért folyamodott, hogy a bécsi művészeti akadémián tanulhasson. Szerencsével járt, és 1879-ben Hellmer szobrásztanár vezetése alatt megkezdhetette tanulmányait. Noha Róna családja nehezen nélkülözhetette őt mint kenyérkeresőt, a családtagok mind támogatták a tervet: remélték, hogy a testvérek közül József lesz az, aki a művészet révén igazán sokra viszi majd.

Róna évi 250 forintos ösztöndíja, melyet családja Bécsben élő ismerősei némi-
leg kiegészítettek, csak szűkösen fedezte bécsi tartózkodását, ottléte mégis számos előnnyel járt. Nemcsak a szobrászatban képezte magát tovább, hanem itt nyílt először lehetősége arra is, hogy bepótolja műveltségének, elméleti tudásának hiányosságait, hiszen, mint láttuk, családja anyagi helyzete miatt középiskolai tanulmányokat nem folytathatott. Igen sok időt töltött az akadémia könyvtárában, ahol szívta magába az addig meg nem szerzett tudást. Miután rövid magyarországi tartózkodás után ösztöndíjjal ismét a bécsi akadémiára, a szobrászati mesteriskolába került Zumbusch tanár keze alá, újabb kiugrási lehetőségre nyílt módja: bécsi művészeti akadémistaként megpályázta és elnyerte a berlini akadémia Rómába szóló ösztöndíját. Ennek Magyarországon is híre ment, és a fiatal szobrász körülbelül ettől fogva kezdett nevezetes embernek számítani Magyarországon. Közben felmerült annak a lehetősége is, hogy Róna állandó álláshoz jut Ausztriában: mestere felajánlotta neki, hogy megszerzi számára az olmtüzi iparművészeti iskola

egyik tanári székét. Róna ezt – jellemző módon – azzal utasította vissza, hogy ő tanulmányi ösztöndíját a magyar államtól kapta, s kötelességének érzi, hogy tanulmányai befejeztével hazájába térjen vissza, s művészetével Magyarország javát szolgálja.

Amikor hazatelepült Magyarországra – mint volt állami és római ösztöndíjas –, könnyen tudott műtermet szerezni, és hamarosan sok megrendelése akadt. Mindazonáltal csalódások is érték. Szembesülnie kellett azzal, hogy a terepet a politikai vezető körök által favorizált néhány művész (szobrászati téren főként Zala György és Stróbl Alajos) uralja, s hogy a szobor pályázatokat gyakran nem a tehetség, hanem a protekció dönti el. Mégis, ez az időszak sikeres volt Róna életében. Az Arany János-szobor pályázatra készített alkotása, ha csak harmadik díjat kapott is, nagy közönségsiker volt, s a sajtó is ezt tartotta a legjobbnak Zala és Stróbl művével szemben. Hasonló közönségsikere volt a Kossuth-szobor pályázatra készült művének.

A művész harmincéves korában megnősült. Keményffy Gizellát, Keményffy Ádám Gábor tőzsdetitkár leányát vette feleségül, aki maga is művészhajlamokkal bírt: Bécsben a konzervatóriumban folytatott zenei tanulmányokat, és komoly énekesnői karrier előtt állt. Házassága révén Róna kapcsolatba került Vészi József szerkesztővel (aki Rónáné Keményffy Gizella leánytestvérét vette feleségül), s rajta keresztül a budapesti irodalmi élet ismert alakjaival. Olyan társadalmi körök tagja lett tehát, amelyekben a kultúrát nagy becsben tartották, s ahol mindig pezsgő társasági és szellemi élet folyt.

Már családos emberként, több emlékmű-megbízáson túl kapta addigi élete legkomolyabb monumentális megbízását: Zenta városa kérte fel, hogy alkossa meg a város számára Savoyai Eugén lovasszobrát a zentai csata kétszázadik évfordulójára, 1897-re. A szobor elkészültekor úgy tűnt, hogy az egész, sok költséget és energiát felemésztő vállalkozás fiaskóval végződik. Kiderült, hogy Zenta városa mégsem tudja előteremteni a pénzt a szoborra. A helyzetet végül az mentette meg, hogy Ferenc József, aki a szobrot kitűnő munkának tartotta, megvásárolta azt, és felállíttatta a budai vár Dunára néző oldalán. Az átmeneti kudarcból tehát nagy erkölcsi és anyagi siker lett: Róna monumentális alkotása a főváros egyik legreprezentatívabb helyére került (itt áll mind a mai napig), az érte kapott tiszteletdíjból pedig – melynek összegét memoárjában szemérmesen elhallgatja – a művész kertes villát építtetett maga és családja számára a Városliget-közi Szabó József utcában.

Másik olyan munkája, amely az egész ország megbecsülését és az uralkodó személyes rokonszenvét biztosította a művész számára, az elhunyt Erzsébet királyné gödöllői emlékszobra volt. Miközben a századfordulón kiírt grandiózus Erzsébet-emlékmű pályázatok sorra eredménytelenül végződtek, Róna kisebb méretű, emberi léptékű alkotása volt a királyné első olyan emlékszobra, amely ténylegesen el is készült Magyarországon. Ennek megfelelően a munkát az uralkodóház

kitüntetett figyelme övezte, és a kész művel Ferenc József maximálisan elégedett volt. A leleplezési ünnepség Róna József életének alighanem a csúcspontja lehetett: feleségével együtt az ünnepség középpontjában álltak, az uralkodó pedig személyesen köszöntö meg a művésznek a szobrot, amelyért Rónát a Ferenc-József díj lovagkeresztjével tüntették ki. A figyelmesség jele volt – bár ezt a Róna által elmesélt kissé mesészerű mozzanatot nem állhat módunkban ellenőrizni –, hogy a szoborleleplezés alkalmából rendezett díszlakomán előételként Róna kedvenc ételét, sóletet szolgáltak fel.

Ezt követően hullámvölgy időszak következett: sikerek és anyagi nehézségek váltakoztak egymással. A pályázatokon való részvétel sok pénzt emésztett fel, a megbízásokból kevesebb lett, és Róna kénytelen volt átmenetileg kiegészítő kereseti forrás után is nézni: bronzöntődét nyitott. Az anyagi nehézségek miatt (hiába nyert a Szabadság-szobor-pályázaton 20 000 koronás második díjat, adóhátralékai stb. ezt mind elvitték) végül a Róna házaspár kénytelen volt házáat eladni, s addigi életformáját visszafogni. Felesége énektanítással járult hozzá a család eltartásához, s idővel elismert zenepedagógussá nőtte ki magát. „Jó és rossz idők váltakozva köszöntöttek rám. Néha nyaralásra is tellett. Egyszer Velencében is voltam családommal! Heteken át csavarogtam felnőtt gyermekeimmel a városban” – írta Róna élete későbbi éveiről.²⁵³ Az anyagi hullámvölgyek idején is sokasodtak azonban az elismerés további jelei: *József és Putifárné* c. szobrára állami aranyérmet kapott; a Szabadság-szobor-pályázaton való részvétele évében Rónát a Magyar Képzőművészek Egyesületének elnökévé választották, majd bekerült a Műcsarnok igazgatóságába is. Gyászjelentése szerint, melyet a Magyar Képzőművészek Országos Szövetsége adott ki 1939-ben, Róna élete végéig még számos kitüntetésben és rangos megbízatásban részesült: magyar királyi kormányfőtanácsos, a vaskoronarend III. osztályának és a Ferenc József rendnek lovagja, továbbá az olasz koronarend Comendatora, a nagy és kis állami aranyérem, a Toscana pro liberis et artibus aranyérme, több angol, francia, német stb. művészeti aranyérem és kitüntetés tulajdonosa, az Országos Irodalmi és Művészeti Tanács tiszteleti tagja stb. volt.²⁵⁴

Róna négy gyermekének későbbi pályafutása, ill. házassága jelzi, hogy a család immár értelmiségi-középosztályi stratégiákat követett: Róna Tibor fiából építész lett, egyik lánya elvégezte az iparművészeti főiskolát, és Greff Lajos szobrászhoz ment feleségül, másik lánya, Kató jól rajzolt és kézimunkázott, és Róna azt akarta, hogy ebből tanítónői oklevele is legyen. Kató Frisch Vilmos építészhez ment feleségül. A két asszony iparművészeti iskolát nyitott együtt. Harmadik lánya, Böske „mindenhez értett egy kicsit s különösen kézimunkában volt ügyes”. Ő később is művészeti kézimunkával foglalkozott.²⁵⁵

Jegyzetek

- 1 A Magyar Képzőművészek Egyesülete alapító tagsága 1894-ből; Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület tagsága 1911-ből; a MIÉNK (Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre) tagjai 1908-ból, valamint a Nyolcak tagjai 1909-ből. Az első két egyesület esetében a jelzett évekből ált csak rendelkezésre tagnévsor. Források: A Magyar Képzőművészek Egyesületére: Magyar Nemzeti Galéria (a továbbiakban MNG) Adattár 20070/1978; a Nemzeti Szalonra: Déry Béla–Bányász László–Margitay Ernő (szerk.): *Almanach – Képzőművészeti Lexikon*. [A Nemzeti Szalon Almanachja] Budapest, 1912.; a MIÉNK-re: MNG Adattár 8198/1355; és Bende János: *A képzőművészeti egyesületek története*. (Kézirat.) MTA Művészettörténeti Kutatóintézet (a továbbiakban MTA MKI) Adattára, C-II-20/1. 54–55.; a Nyolcakra: Passuth Krisztina: *A Nyolcak művészete*. Budapest, Corvina Kiadó, 1967.
- 2 A Magyar Képzőművészek Egyesülete 1894-ben alakult, és rövid időn belül az egyik legfontosabb olyan szakmai egyesületté nőtte ki magát, amelynek laikus tagjai (pl. műpártolók) nem voltak, és amely a képzőművészek érdekeinek védelmére szerveződött. Az egyesületnek nem minden művész lehetett tagja; a tagság szavazással döntött az új tagok felvételéről. Noha a Magyar Képzőművészek Egyesületét a századfordulón az idősebb, konzervatívabb generáció uralta, a fiatalok nagy része törekedett arra, hogy az egyesületnek tagja legyen. Lásd Herman Lipót: *A művészasztal*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadványai, 1958. 45.
Az előbbivel ellentétben a szintén 1894-ben alakult Nemzeti Szalon, mely egyaránt volt kiállítási intézmény és művészeti egyesület, a maximális nyitottságot képviselte: civil pártoló tagjai és művésztagejai egyaránt lehettek, és bármely irányzathoz tartozó művészt befogadott; ennek megfelelően taglétszáma 1911-re (ekkor készült az almanach) több százra duzzadt. Szemben a magyar Képzőművészek Egyesületével, mely gyakorlatilag elzárkózott a festő- és szobrászok felvételétől, a Nemzeti Szalon tagjai között szép számmal megtalálhatók voltak képzőművésznők is. Az adatbázis alapjául szolgáló művész-lista előállítására tehát a Nemzeti Szalon 1911-es tagnévsora, melyet a Nemzeti Szalon Almanach publikált, minden másnál alkalmasabbnak bizonyult. Az előző kettőt egészítette ki két további művészecsoporthoz, a MIÉNK és a Nyolcak tagnévsora. Nem csupán a két csoport művészettörténeti jelentősége indokolta a választást, hanem az is, hogy az általuk tömörített modernebb felfogású művészek nem egy esetben elvi okokból, szándékosan nem léptek be a MKE-be és a Nemzeti Szalonba, mivel mindkettőt konzervatívnak tartották.
- 3 *A Magyar Korona országaiban az 1881 év elején végrehajtott népszámlálás eredményei. 1. köt.* M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1882. 762. A Magyar Királyság összlakossága 1881-ben egyébként 13 728 622 volt.
- 4 1890-ben a Magyar Királyság 15 261 864 lakosához képest 150 082 aktív keresőt mutattak ki a Közfoglalkozás és szabadfoglalkozások kategóriában, 1900-ban pedig 16 838 855 lakoshoz képest 194 549-et. Lásd a Magyar Korona országainak 1900-as népszámlálása. 2. rész. M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, Budapest, 1904. 982–985.
- 5 A „Sokszorosító és műipar” kategóriába sorolt festők és képfaragók 1890-ben 688-an, 1900-ban 1562-en voltak (aktív keresők), ám bajos megállapítani, hogy ezek közül hányan tekinthetők még művészeknek. Lásd *A Magyar Korona országainak 1900-as népszámlálása. 4. rész*. Budapest, M. Kir. Központi Statisztikai Hivatal, 1905.
- 6 A születési dátum egyértelmű, könnyen érvényesíthető kritériuma mellett más, kevésbé támadhatatlan szempontok is szerepet játszottak a listára kerülő művészek kiválasztásánál. Ilyen szempont volt például az, hogy az illető felbukkan-e bármilyen forrásban mint 1918 előtt aktív művész. Ha pl. valaki a Nemzeti Szalon tagja volt ugyan, de sem

a korabeli, sem a későbbi művészlexikonokban, sem pedig más forrásokban nem szerepel, az nagy valószínűséggel azt jelzi, hogy az illető művészi tevékenysége jelentéktelen volt (nem esztétikai, hanem mennyiségi értelemben). Ezek a művészek nem kerültek rá a végleges listára. Nem szerepelnek benne azok az emberek sem, akikről más okból nem sikerült semmilyen lényegi információt begyűjteni. A minta a szelektálás eredményeképp végül 426 főre apadt. A későbbiekben, ha számszerű vagy százalékos adatok szerepelnek a tanulmányban, akkor azok mindig erre a mintára vonatkoznak.

- 7 Zádor Anna–Genthon István (főszerk.): *Művészeti Lexikon I–IV. kötet*. Budapest, 1964–1968.
- 8 Szentiványi Gyula–Szendrei János (szerk.): *Magyar képzőművészek lexikona*. Budapest, 1915–
- 9 A kataszter művészek által kitöltött kérdőívei a MTA Művészettörténeti Kutatóintézet adattárában található, a MDK MKCS-C-I-57. fondban. A továbbiakban hivatkozott MDK MKCS-C-I-57/[sorszám] jelzetű dokumentumok mind ebből a fondból valók.
- 10 *Budapesti cím- és lakjegyzék*. Budapest, 1897. 396–397.; 430–431.
- 11 Lásd a II. 3. fejezetet.
- 12 Lásd Tábori Kornél: *Magyar művésznők*. A Pesti Napló I. melléklete, karácsonyi szám, 1912. dec. 26. 33–34. Az újságíró ebben a cikkében mintegy ötven festő- és szobrásznőt interjúvált meg. A művésznők általában előkelőbb származását hangsúlyozza Bicskei Éva is Nők az Országos Magyar Mintarajtanoda és Rajztanárképezdében 1870 és 1908 között című cikkében. In: *A Minirajztanodától a Képzőművészeti Főiskolaig*. Magyar Képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2002. Főleg 225. Eseteit részletesen lásd: Bicskei: *I. m.* 234., 20. lábjegyzet.
- 13 Réti István: *A nagybányai művésztelep*. Budapest, Vince Kiadó, 1994. 25. A további idézetek oldalszámait mind erre a kiadásra vonatkoznak.
- 14 Az 1873 előtt születettek esetében a pesti, ill. budai születésűeket ugyanabba a kategóriába sorolom, mint a később Budapesten születetteket.
- 15 Csók István: *Emlékezéseim*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1990. 24. (Eredeti kiadás: 1945)
- 16 Kacziány Ödön *önéletrája*. Kézirat. MNG Adattár 3375. 79. Feszty Árpád a fent említett okból Kacziányt kérte meg, hogy ösztöndíj-ügyben járjon közbe érdekében Ligeti Antalnál.
- 17 Szobrászati mesteriskola 1897-ben létesült Stróbl Alajos vezetése alatt.
- 18 Lásd Róna József: *Egy magyar művész élete*. A szerző saját kiadása. Budapest, 1929.; Beck Ö. Fülöp emlékezései. In: *Rippl Rónai József emlékezései–Beck Ö. Fülöp emlékezései*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957.
- 19 A korábban felsorolt művészegyesületek 1910 körüli (a tagnévsorok nem egyazon évből származnak) összesített művésztagsága alapján, átfedések nélkül. Különösen fontos a Nemzeti Szalon, mely igen liberális tagfelvételi politikát követett, és ezért nők és férfiak, kezdők és beérkezettek, ismert és ma már teljesen ismeretlen művészek, valamint egészen eltérő irányzatok képviselői is megtalálhatók tagjai között. A képzőművészek létszámát meghatározni egyébként nem könnyű, mert az összesítettek között sok olyan található, aki nem hivatásosként, illetve életének csak egy szakaszában foglalkozott képzőművészettel; a művészegyesületek tagjai között számos olyan, magát művésznek tartó nő és férfi található, aki rajztanárként kereste kenyerét, viszont nem minden rajztanár tekinthető képzőművésznek stb. Az idézett szám tehát hozzávetőleges becslésként kezelendő.
- 20 Csók: *I. m.* 24.
- 21 Réti: *I. m.* 106.
- 22 Lásd pl. Lyka Károly: A művészet proletárjai. *Új Idők*, 1900. nov. 18. 447–448.

- 23 Mazsu János: A szellemi foglalkozásúak jövedelmi viszonyainak alakulása a dualizmus időszakában. In: Fehér András (szerk.): *Magyar Történeti Tanulmányok XIII.* Debrecen, 1980.
- 24 Mazsu: *I. m.* 16.
- 25 Forrás: A vallás- és közoktatásügyi m. kir. miniszternek szóló és az országgyűlés elé terjesztett 18. jelentése. Közli Mazsu: *I. m.* 9. (II. táblázat.) Ebből mi csak a tanári kategóriák átlagfizetését közöljük, a további bontást nem.
- 26 Forrás: Mazsu: *I. m.* 16. (VI. táblázat.) A Közgazdasági és Statisztikai Évkönyv II–IV. évf. 567–572. alapján. Létszámuk nem tartalmazza az állami iskolákban alkalmazott tanárokat, tanítókat, az államvasúti hivatalnokokat, az állami tulajdonban lévő birtokok és üzemek tisztviselőit, de tartalmazza a bírakat és bírósági tisztviselőket. Mazsu: *I. m.* 54.
- 27 Forrás: 1893:IV. t.cz. Az állami tisztviselők stb. illetményeinek szabályozásáról. B melléklet. Magyar Törvénytár. 1892–93. évi törvények. Budapest, 1897. 407. A lakpénz összegének megállapításakor figyelembe vették a szolgálati hely szerinti megélhetési költségeket. A kategóriák alapján az 1879. évi XXXVI. tc. által megállapított katonai lakbérosztályok szolgáltak. Lakpénz 1: „Budapesten, Fiumében és a magyar korona országain kívül fekvő állomáshelyen”, lakpénz 2: „az I–II. katonai lakbérosztályokba”, lakpénz 3: „a IV–VI. katonai lakbérosztályokba”, lakpénz 4: „a VII–X. katonai lakbérosztályokba sorozott állomáshelyeken”.
- 28 Forrás: Pásztor Mihály: *Az eladósodott Budapest.* Budapest, Márkus Nyomda, 1907. Melléklet, 3. táblázat.
- 29 Forrás: Pásztor: *I. m.* Melléklet, 2. táblázat.
- 30 Forrás: Pásztor: *I. m.* Melléklet, 2. táblázat.
- 31 Eredetileg német nyelvű szöveg, MTAK Kézirattár, Ms 5006/4. fol. 13–14. Szőke Annamária ford. Közölve in: Szőke Annamária: „...ostoba angyalokkal játszik üres óráiban. ”A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és művészettörténet-írásban: In: Székely Bertalan (1835–1910.) Magyar Nemzeti Galéria kiállításkatalógus. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1999. 342., 32. lábjegyzet.
- 32 MNG Adattár 1811/1925.
- 33 MNG Adattár 1812/1925.
- 34 MNG Adattár 1906/1925.
- 35 Lásd Mazsu: *I. m.* 8. Lásd még Dausz Gyula: *A székesfővárosi oktatók fizetésügye 1873–1933.* Statisztikai Közlemények, Budapest, 1934.
- 36 MNG Adattár 1833/1925 és 1934/1925.
- 37 Sinkó Katalin: A valóság története, avagy a történelem valósága. A millennium-ünnep historizmusa. In: *Lélek és forma.* (Kiállításkatalógus.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1986. 14.
- 38 Lásd pl. Csók István: *Emlékezéseim.* 98.
- 39 Réti István levele Nagybányáról. MNG Adattár 13107/60.
- 40 MNG Adattár 22089/1984.
- 41 Említi Sinkó: *A történelem valósága.* 17. – bár ez a szerződésben nem szerepel, ott kizárólag Eisenhuttal szerződnek.
- 42 Sinkó: *Aranyérmek, ezüstkoszorúk.* 314. Az előbbi Körösfői Kriesch Aladár, az utóbbi Bihari Sándor műve.
- 43 MNG Adattár 4767/50.
- 44 A szerződés mellett az adattári anyagban találhatók a művész ez irányú feljegyzései, a feltehetőleg felhasznált arisztokrata fényképfelvételek listája stb.
- 45 A félig kész kép további sorsáról, az ekörül folytatott anyagi természetű vitákról Roskovics özvegyének ez ügyben Kolozsvárral folytatott levelezéséből értesülhetünk. Az özvegy

- ugyanitt beszél arról is, férjének milyen sok idejét vették igénybe a kép miatt végzett előtanulmányok. Lásd szintén MNG Adattár 4767/50.
- 46 Említi Sinkó: A valóság története... 19.
- 47 MNG Adattár 6957/1954.
- 48 Lásd Tahi Antal 1882. I. 2-án kelt levelét, melyben a bécsi magyar tárlatról ír. Ennek kapcsán jegyzi meg, mennyit kap Lotz az Akadémiától a fent jelzett munkáért.
- 49 In: *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:93–118.
- 50 Lásd Sinkó: „Állami vásárlások.” In: Uő. (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. 367.
- 51 *Uo.*
- 52 MNG Adattár 1988/1977.
- 53 Erre utalás Thorma János 1899. jan 8-án és 16-án kelt leveleiben: MNG Adattár 7693/1955 és 7695/1955.
- 54 Részlet Réti István leveléből édesanyjának Nagybányára, 1899. márc. 4. MNG Adattár 8971/1985.
- 55 Réti levele Nagybányáról, 1899. aug. 14. MNG Adattár 13664/60/26/2.
- 56 Lásd például Ernst Lajosnak tett ajánlatát. MNG Adattár 5568/1954.
- 57 MNG Adattár 8059/1955.
- 58 MNG Adattár 8111/1955.
- 59 Kémény Jenő írja például egy levelében 1885-ben, hogy nem tud képet küldeni a hazai kiállításra, mert ami kevés van, az szerződésileg kötött. MNG 2292/1926.
- 60 Csók: *I. m.* 110–112.
- 61 Lásd MNG Adattár 950/1920.
- 62 MNG Adattár 4362.
- 63 Csók: *I. m.* 94., valamint 115–117.
- 64 Bernáth Mária: *Rippl-Rónai József*. Budapest, Gondolat, 1976. 169.
- 65 Bernát: *I. m.* 169–171.
- 66 Kalauz a Művészház Kernstock Károly retrospektív kiállításához. 1911. november–december. Szerkesztette Rózsa Miklós. Budapest, 1911. Főleg 17.
- 67 *A Művészház téli kiállítása 1910. november–december havában*. (Katalógus.) Budapest, 1910.
- 68 *Az Ernst Múzeum kiállításai XII. Magyar-Mannheimer Gusztáv kiállítása*. (Katalógus.) Budapest, 1913. 7–18.
- 69 *Az Ernst Múzeum kiállításai XXIII. A Ferenczy család gyűjteményes kiállítása*. Rendezte Ernst Lajos és Lázár Béla. (Katalógus.) Budapest, 1916.
- 70 1911-ben a Nemzeti Szalon Almanach lexikonszerűen, név szerint felsorolja az addigi kiállításokon vásárlóként fellépett személyeket. Lásd *Művásárlók és eladott művek lexikon 1894–1911*. Almanach. (A Nemzeti Szalon Almanachja.) Budapest, 1912. 255–292.
- 71 Kacziány Ödön emlékezései. (Kézirat.) MNG Adattár 3775. pl. 120–121.
- 72 Rózsa Miklós: *Magyar művészek pantheonja*. Benczúr Gyula. (Kézirat.) MNG Adattár 14045/60/2. 1.
- 73 MNG Adattár 7948/1955.
- 74 MNG Adattár 6116/1954 és 6115/1892.
- 75 Undi Mariska kérdőíve. MTA MKI C-I-57/381.
- 76 Ismertebb szobrászok is felváltva foglalkoztak dekoratív és önálló szobrászati feladatokkal. Lásd pl. Róna József: *Egy magyar művész élete*. A szerző saját kiadása. Budapest, 1929. 632.
- 77 Lásd Róna: *I. m.* 269; valamint Telcs Ede: *Fél évszázad a magyar művészet szolgálatában*. Telcs Ede kéziratosa önéletrajza. Sajtó alá rendezte Telcs András. MNG Adattár 18600/72. 22.

- 78 Darabjairól bővebben: Mazányi Judit: Emlékművek a századfordulón. In: Éri Gyöngyi–O. Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1914*. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1986. 31.
- 79 Mazányi: *I. m.* 31.
- 80 Tóth István szobrászművész leánya, dr. Szily Zoltánné Tóth Margit visszaemlékezése apja pályafutására. (Kézirat.) MNG Adattár 22195/1985. 3–4.
- 81 Fél évszázad a magyar művészet szolgálatában. Telcs Ede kéziratos önéletrajza. MNG Adattár 18600/72. 109.
- 82 MNG Adattár 117081/1965.
- 83 Zala György bevételi és pénztárkönyve. MNG Adattár 17081/1965. 38.
- 84 *Uo.* 38., 39.
- 85 *Uo.* 41., 43.
- 86 Hadik András: Műteremlakások, műtermes villák, művésztelepek Budapesten. In: Művészet a városban. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:44.
- 87 Zala magánfőkönyve 20. és 30.
- 88 *Uo.* 21.
- 89 Róna: *I. m.* 652–658.
- 90 Hadik: *I. m.* 44.
- 91 Telcs: *I. m.* 111.
- 92 Telcs: *I. m.* 139.
- 93 Lásd Telcs 1914 előtti műveinek felsorolását. MTA MKI C-I-10/1047-105.
- 94 Telcs: *I. m.* 114.
- 95 A figurális síremlékek 1880-as évek végi elterjedéséhez lásd Tóth Vilmos: A Kerepesi úti temető másfél évszázada. In: A Kerepesi úti temető II. *Budapesti Negyed*, 1999/3:18., valamint Nagy Ildikó: A műfajok hierarchiája a historizmus szobrászatában. In: Zádor Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézete, 1993. 118.
- 96 A Kerepesi úti temető II. *Budapesti Negyed*, 1999/2. Az adattárban szereplő síremlékek alkotójának mutatóját lásd 513–523.
- 97 Telcs: *I. m.* 116.
- 98 Dr. Szily Zoltánné Tóth Margit „Ahogy eszembe jutott” című visszaemlékezése apja [Tóth István szobrász] pályafutására. (Kézirat.) MNG Adattár 22195/1985. 4.
- 99 *Az Ernst Múzeum kiállításai IX. Ligeti Miklós kiállítása*. (Katalógus.) Budapest, 1913.
- 100 Telcs: *I. m.* 117.
- 101 Sinkó (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. 283–310.
- 102 Forrás: *Uo.* 283–310.
- 103 *Az Aranyérmek, ezüstkoszorúk* minden díjnál feltünteti a díjazottak listáját. Lásd 283–310.
- 104 MTA MKI C-I-1/144.
- 105 Államtitkári leirat Kelety Gusztávhoz, az Orsz. M. Kir. Mintarajziskola és Rajztanárképző igazgatójának fizetési táblázat módosítása ügyében. 1894. dec. 6. MTA MKI C-I-1/145.
- 106 MTA MKI C-I-1/155.
- 107 Lásd pl. Radnai Béla szobrász átsorolási kérelmét. (Kelt. 1917. március.) MTA MKI C-I-1/135; valamint Székely Bertalan igazgatónak a kultuszminiszterhez intézett kérelmét a főiskolán tanító óraadók tiszteletdíjának, valamint a rendes tanárok órátöbbletért járó díjnak kifizetése tárgyában. Kelt 1904. január 24. MTA MKI C-I-1/147.
- 108 Lásd az Orsz. Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola levelét Várdai Szilárd aláírásával. MNG 13470/60.
- 109 MTA MKI C-I-10/467. 2.

- 110 „A Főiskola tanári és oktató személyzete 1871-től 1944-ig. Rendes, megbízott, felkért, tiszteletdíjas, óraadó és szerződéses tanárok.” MTA MKI C-I-1/429. 1–3.
- 111 *Vasárnapi Újság* 37. 1900. 47. évf. 616.
- 112 Lásd Thorma János levelét Réti Istvánhoz. (1915. aug. 7.) MNG Adattár 7546/1955.
- 113 Lásd lexikonhoz készült kérdőívét: MNG 1360/1920.
- 114 Csók: *I. m.* 93–94.
- 115 Róna: *I. m.* 659.
- 116 Csók: *I. m.* 110.
- 117 Beck Ö. Fülöp emlékezései. In: *Rippl Rónai József emlékezései–Beck Ö. Fülöp emlékezései*. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957. 261.
- 118 Beck: *I. m.* 284.
- 119 Lásd Tábori Kornél: *Magyar művésznők*. A Pesti Napló I. melléklete, karácsonyi szám, 1912. dec. 26. 33–34.
- 120 Tábori: *I. m.* 34.
- 121 Az intézmény hivatalos neve Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde volt; 1908-tól Képzőművészeti Főiskola.
- 122 Bicskei Éva: Nők az Országos Magyar Mintarajztanoda és Rajztanárképezdében 1870 és 1908 között. In: *A Mintrajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Magyar képzőművészeti Egyetem, Budapest, 2002. 227–229.
- 123 Bicskei: *I. m.* 226–227.
- 124 Lásd Soós Elemérné báró Korányi Anna véleményét a *Pesti Napló* már hivatkozott cikkében. Tábori: *I. m.* 34.
- 125 Tábori: *I. m.* 35.
- 126 Bicskei: *I. m.* 233., 8. lábjegyzet.
- 127 Ehhez a becsléshez a következők szolgáltak alapul: A Magyar Képzőművésznők Egyesületének művésztagejai (a pártoló stb. tagok nélkül); ők az egyesület 1911-es évkönyvének adatai szerint 68-an voltak. Ebből 29-en szerepeltek a *Pesti Napló* többször idézett, 47 gyakorló képzőművésznőt megszólaltató cikkében. (Valószínűleg szerkesztői szempontok miatt a cikk teljes terjedelmében csak a Budapesti Újságírók Egyesületének következő évi Almanachjában (Budapest, 1913) jelent meg; ebben a változatban Tábori 50 művésznő vallomásait közli, míg a *Pesti Napló*ban közölt változatból hárman kimaradtak.) További támpont az 1939-es művészkataszterben szereplő 29, 1890 előtt született nő. 1908-tól kezdve mintegy másfélezer kérdőívet küldtek szét, továbbá magyar művészeknek, adatfelvétel céljából, a Szentiványi Gyula és Szendrei János szerkesztette *Magyar Képzőművészek Lexikonja* számára. (Budapest, 1915–) A lexikonhoz készült kérdőívek lelőhelye: Magyar Nemzeti Galéria Adattára, leltári számok az egyes művészek szerint. Az adatszolgáltatásra felkért képzőművésznők jelentős része átfed a fenti forrásokban szereplő művésznőkkel.
- 128 Bicskei: *I. m.* 234–235., 25. lábjegyzet.
- 129 MTA MKI, C-I-57. fond.
- 130 Azért ésszerű 1890-nél megvonni a határt, mert az ennél később született képzőművésznők 1914-ben 24 évnél fiatalabbak voltak, tehát zömmel még tanulányaikat végezték, és nem vettek részt a magyar művészeti életben. Ezt igazolják pl. a kérdőívek azon kérdései, amelyek a kiállításokon való részvételre vonatkoznak: az 1890 után születettek közül szinte mindenki a két világháború között szerepelt először kiállításokon.
- 131 Keserü Katalin: *Körösői-Kriesch Aladár*. Budapest, Corvina Kiadó, 1977. 5. Kriesch Laura és Aladár testvérek voltak.
- 132 Tábori: *I. m.* 43.
- 133 Tábori: *I. m.* 46.

- 134 Tábori újraközölt cikkét lásd in: *Budapesti Újságírók Egyesületének Almanachja*. Budapest, 1913. 68.
- 135 Bicskei: *I. m.* 225. Eseteit részletesen lásd Bicskei: *I. m.* 234., 20. lábjegyzet.
- 136 Ha a férj teljes neve ismert, akkor a korabeli budapesti lak- és címjegyzékek alapján, a név és lakcím azonosságára támaszkodva volt kideríthető a férj foglalkozása; néhány esetben a művésznők maguk vallottak erről, lásd Tábori Kornél cikkét a *Pesti Napló*-ban. Könnyű volt az azonosítás, ha a férj a korban ismert képzőművész volt; ha kevésbé volt ismert, akkor a korabeli művészegyesületek – pl. Magyar Képzőművészek Egyesülete, Nemzeti Szalon – általam tanulmányozott tagnévsoraiban fordulhatott elő a neve.
- 137 Lásd pl. dr. Oláh Gusztávné Udvardy Flóra vagy Radóné Hirsch Nelli vallomását. Tábori: *I. m.* 43., 44.
- 138 Lásd Glatz Oszkár két kéziratos önéletrajzát. „Kétségbeesett kínlódás következett. Abban az időben kiürültem, s feleségem erős és már akkor teljesen öntudatos színérzéke még jobban érezte velem az enyém akkori fogyatkozásait” – írta Glatz egy alkotói periódusáról. Magyar Nemzeti Galéria Adattár, 2033. A másik önéletrajzban így írt kettőjükéről: „Kiállítottam egyszer a Nemzeti Szalonban, még Ernst Lajos égisze alatt, feleségemmel, Wildner Máriával, ki az enyémnél határozottan nagyobb tehetsége ellenére, mint asszony már csak néhány évig folytatta a mesterségét, bár mindjárt elismerésben részesült. Hiába, anya és háziasszony – az nehéz dolog!” MNG Adattár 9168/1957.
- 139 Tábori: *I. m.* 40.
- 140 Tábori: *I. m.* 41.
- 141 MTA MKI C-I-57/394. sz. kérdőív. Lásd a 31. pontnál.
- 142 Tábori: *I. m.* 44.
- 143 Tábori: *I. m.* 45.
- 144 A nevek alapján a korábbi források esetében erre nem mindig lehet biztosan következtetni, mert a művésznők előszeretettel használták lánykori nevüket művésznévként; a Magyar Képzőművésznők Egyesülete 1911-es tagnévsorában például a többség lánykori néven szerepel, holott jó néhányukról tudjuk, hogy az évkönyv elkészültekor férjnél voltak. Egyértelműbb az 1939-es művészkataszter, amelyben van a családi állapotra vonatkozó kérdés.
- 145 A tizenhat férjhezmentből 1939-re négy vált el, és egy élt férjétől külön; mivel azonban nem tudjuk, ők mikor váltak el, ebből nem következtethetünk a dualizmus-kor jelenségeire.
- 146 A közel 500, 1908-ig a főiskolán tanult nőnövendékből 127-en. Lásd Bicskei: *I. m.* 237–238., 70. lábjegyzet.
- 147 Tábori: *I. m.* 42.
- 148 Tábori Kornélnak a *Pesti Napló*-ban megjelent cikkében.
- 149 Tábori: *I. m.* 44.
- 150 Az itt összefoglalt életrajz forrásai: Boemm Ritta vallomása a *Pesti Napló* már többször hivatkozott, Tábori Kornél által írt cikkében. Tábori: *I. m.* 40.; Boemm Ritta kiállítása, Budapest 1909. január–február. (Kiállításkatalógus.) Budapest, 1909. 5–8. ; Boemm Ritta művészkataszteri kérdőíve, MTA MKI C-I-57/172.
- 151 Források: Undi Mariska vallomása önmagáról a *Pesti Napló* idézett cikkében. Tábori: *I. m.* 47.; Korányi Anna művészkataszteri kérdőíve, MTA MKI C-I-57/381.; Gellér Katalin–Keserü Katalin: *A gödöllői művésztelep*. Budapest, Corvina Kiadó, c1987.
- 152 Források: Tábori: *I. m.* 45.; Korányi Anna művészkataszteri kérdőíve, MTA MKI C-I-57/269.; valamint *Budapesti lak- és címjegyzék, 1910*.
- 153 Korányi Anna apai ági felmenői több generációra visszamenőleg orvosok voltak. Nagypapja, Kornfeld Sebald (Korányi Frigyes apja) 1937-ben tért át családjával együtt a zsidó hitről a katolikus vallásra, s változtatta nevét Korányira. Az egész családra vonatkozóan

- lásd Dr. Kaprunczay Károly: Orvosdinasztiák I. A Korányi család. In: *Turul*, 1997/1–2:1–4.
- 154 Ugyanezért érdekes a korszakban működő képzőművésznők státusa is; közöttük is nagyon sokan vannak olyanok, akiknek nem kell művészetükből megélniük, s akiknél nehéz eldönteni, hogy hivatásosnak tekinthetők-e. Ezt a kérdést külön tanulmányban tárgyalom. Lásd Szívós Erika: Műkedvelők vagy hivatásos művészek? Képzőművésznők Magyarországon a századfordulón. In: *Nők és férfiak... avagy a nemek története*. Nyíregyháza, Hajnal István Kör Társadalomtörténeti Egyesület – Nyíregyházi Főiskola, 2003. 329–347.
- 155 Csók: *I. m.* 108–109.
- 156 Telcs: *I. m.* 195.
- 157 Mravik László: Budapest gyűjteményei a két világháború között. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:173. A cikk Hatvanról mint társadalmi típusról is plasztikus képet ad.
- 158 Lásd például Kállai Ernő: *Mednyánszky László*. Budapest, Singer és Wolfner, 1943.
- 159 *Mednyánszky László naplója*. (Szerk., jegyz. Brestyánszky Ilona) Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960. Lásd pl. 27., 38.
- 160 A közelmúltban a Magyar Nemzeti Galériában rendezett Mednyánszky-kiállítás koncepciójában és a kiállítás katalógusában jutott először érvényre az a józanabb szemléletmód, amely a mester homoszexualitását feszengetés nélkül kezelte, sőt, azt az életmű értelmezése szempontjából is fontosnak tartotta. Lásd Markója Csilla (szerk.): *Mednyánszky*. (Kiállítás-katalógus.) Magyar Nemzeti Galéria, 2003. okt. 14. – febr. 8. Budapest, Kossuth – Magyar Nemzeti Galéria, 2003.
- 161 Ferenczy Károly jegyzetét idézi fia, Valér. Lásd Ferenczy Valér: *Ferenczy Károly*. Budapest, Nyugat, 1934. 19–20.
- 162 Róna: *I. m.* 463.
- 163 Herman Lipót: *A művészasztal*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1958. 45.
- 164 Lásd A MIÉNK szövetkezési terve. Csatolva a felszólított művészek névsora. A szervezők Ferenczy Károly, Rippl-Rónai József és Szinyei Merse Pál voltak. MNG Adattár 8198/1355.
- 165 MTA MKI C-I-57. fond.
- 166 MNG Adattár12985/1960.
- 167 Dátum nélküli, minden valószínűséggel 1900-ban vagy 1901 elején kelt levél. Erre utal pl. az, hogy Thorma benne a Zemplényi Tivadar által elnyert nagy állami aranyéremről is tudósít.
- 168 MNG Adattár 7579/1955.
- 169 MNG Adattár 7681/1955.
- 170 MNG Adattár 3560/1939.
- 171 MNG Adattár 3560/1939.
- 172 Réti: *I. m.* 28.
- 173 MNG Adattár 7966/1955.
- 174 MNG Adattár7968/1955.
- 175 MNG Adattár 7967/1955.
- 176 A korabeli temetkezési kultuszhoz lásd Lakner Judit: *Halál a századfordulón*. Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 1993.
- 177 Újságkivágat ismeretlen újságból. MNG 16444/64.
- 178 Tóth Vilmos: *I. m.* 38–41.
- 179 Nagy számban maradtak fenn gyászjelentések a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában az egyes művészek életrajzi anyagaiban.
- 180 Tóth Vilmos: *I. m.* 3.

- 181 Buday Dezső: Magyarország honorácior osztályai. *Budapesti Szemle*, 1916. 165. k. 245.
- 182 Lásd Buzinkay Géza: A középosztály lakásideálja.; Gyáni Gábor: Polgári otthon és enteriőr Budapesten.; Mazsu János: Egy debreceni bérpalota és lakói a századelőn. In: Hanák Péter (szerk.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. Budapest, MTA Történettudományi Intézet, 1992.
- 183 Hadik: *I. m.* 35–36. A művészvillák és műteremházak vonatkozásában lásd még Hadik András–Radványi Orsolya (szerk.): *Művészek és műtermek*. Tanulmánykötet és katalógus a Budapest, a művészek városa c. kiállításához. Ernst Múzeum, 2002. okt. 20. – dec. 4. Budapest, Ernst Múzeum, 2002.
- 184 A szobabeosztást és a házban lévő berendezési tárgyakat – többnyire az utóbbiak árával együtt – tételesen felsorolja egy, a művész otthagásakor készült leltár. Lásd MNG Adattár 17098/65. Nem tudni, a leltár pontosan milyen céllal készült.
- 185 Caspar Zumbusch, az osztrák historizmus jeles képviselője. Ő volt a szobrászati mestertanfolyam vezetője a bécsi akadémián abban az időben, amikor Róna is oda járt.
- 186 Róna: *I. m.* 663.
- 187 Hadik: *I. m.* 48.
- 188 Beck: *I. m.* 248.
- 189 Hadik: *I. m.* 35.
- 190 Lásd pl. Bokros Birman: *I. m.* 37–38.
- 191 Mindkettő előzményeire, megépülésük körülményeire lásd Hadik: *I. m.* 52–57.
- 192 Lásd a műterembérházról szóló, valószínűleg Lyka Károly által írott cikket a *Művészet* című folyóiratban, 1903. 422–424. Idézi Hadik: *I. m.* 54.
- 193 Genthon István: *Ferenczy Károly*. Budapest, 1963. 37.
- 194 Réti levele édesanyjához, 1915. február 10. MNG Adattár 8904/1955.
- 195 Kállai: *I. m.*
- 196 Réti: *I. m.* 30.
- 197 *Uo.* 31.
- 198 Lásd pl. Róna beszámolóját felesége családjának nyári életéről Verőcén. A művész és saját családja is lelkesen részt vett ebben. Róna testvérei, akik idővel, családos ember korukra mind konszolidált anyagi hátteret tudtak teremteni maguknak, szintén tartottak fenn nyári lakást. Lásd Róna: *I. m.* 642–643.
- 199 Erre utalások in: Beck: *I. m.* pl. 310–312.
- 200 Herman: *I. m.* 74.
- 201 Lásd pl. Róna: *I. m.* 259–260., Réti: *I. m.* 25.
- 202 Herman: *I. m.* 60–61.
- 203 Réti levele édesanyjához. MNG 8910/1955.
- 204 MNG 8914/1955.
- 205 Lásd Rippl-Rónai József 1902-ben kelt levelét, MNG 20408/1979; valamint 1912-ben kelt levelét, 4777/a.
- 206 Róna: *I. m.* 683.
- 207 Lásd Vigh Annamária: *Reggeli, ebéd, vacsora a Koronaherceg utcában. Egy budapesti orvoscsalád háztartási naplóinak elemzése, 1875–1984*. Tanulmányok Budapest Múltjából XXVIII. Budapest, 1999.
- 208 Lásd pl. Csók István beszámolóját Ferenczy Károllyal és Iványi Grünwald Bélával közös párizsi tartózkodásukról. Csók: *I. m.* 55–57.
- 209 Bende: *I. m.* C-II-20/1. 98.
- 210 Dobai János: Székely Bertalan művészi arculatának kialakulása. *Művészettörténeti Értesítő*, 1956/2–3:97–115.; B. Haulisch Lenke: *Székely Bertalan*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 120–142.
- 211 Kernstok: *I. m.* 96., 99.

- 212 A korszak legfontosabb, képzőművészek tollából származó írásai-
nak gyűjteménye, a *Képalkotó művészet* (Budapest, 1944.); Kernstok Károly: A kutató
művészet. *Nyugat*, 1910. I. 95–99.; Berény Róbert: A festői közlés. *Nyugat*, 1913. I.
528–530.; részben idevág Kmetty János: Művészeteleméleti feljegyzések. 1–2. (Sajtó
alá rendezte és bev. Szabó Júlia.) *Ars Hungarica*, 1977. 129–145., 297–325.; és 1978.
95–112.
- 213 Rippl-Rónai saját stílusának, módszerének keresését ekképp kommentálta: „Talán segít-
ségemre van, hogy akkor kapok bele a munkába, ha már »elméletileg« tisztában vagyok
mindennel. De nincs könnyűségemre az, hogy szigorúan ragaszkodom feltevésemmhez:
mindent egyszerre festeni!” *Rippl-Rónai Emlékezései*. Budapest, 1958. 51. (Első kiadás
1911.) Csontváry Kosztka Tivadar a látvány megragadásával, és különösen a színek probl-
májával való küzdelmét dokumentálja rövid *Önéletrajzának* (Budapest, 1982) lapjain.
Lásd pl. 37., 67.
- 214 Lásd Székely Bertalan levelét, melyben Orlainak a *Pesti Naplóban* 1961-ben megjelent
írására reflektál. MNG Adattár 2146/1927.
- 215 Későbbi recepciójáról lásd Szőke Annamária: „...ostoba angyalakkal játszik üres
óráiban.” A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és művészettörténet-
írásban. In: *Székely Bertalan (1835–1910)* Magyar Nemzeti Galéria kiállításkatalógus.
Budapest, 1999. A tanulmány Szőke Annamária Székely Bertalan írásos hagyatéka c.
PhD-disszertációja (ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1998) egy fejezetének átdolgozott
változata.
- 216 MNG Adattár 6130/1954.
- 217 Lásd pl. Művészi kísérletek, elméletek című cikkét, melyet az *Újság* 1913. márc. 30-án
közölt.
- 218 Passuth Krisztina: *Orbán Dezső*. Budapest, Corvina Kiadó, 1977. 6.
- 219 *MA*, I. évf. (1916) 1. sz.
- 220 Lásd Réti: *I. m.* 14–54.
- 221 Lásd pl. Réti fiatalkori olvasmányainak saját maga írt jegyzékét, MNG 13039/60., vala-
mint kortárs művészek, pl. Csók István jellemzését. Csók: *I. m.* 103.
- 222 Fülep Lajos: Látogatás Benczúr Gyulánál. *Hazánk*, 1905. nov. 26.; Látogatás a műterem-
ben Zala Györgynél. *Modern Művészet*, 1905. okt. I. évf. 2. sz.; Látogatás a műteremben
Stróbl Alajosnál. *Modern Művészet*, 1905. dec. I. évf. 3. sz. Mindhárom újraközölve in:
Fülep Lajos: *A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok. II.
köt.* Budapest, 1974.
- 223 Zala György könyvtárának kéziratos jegyzéke. MNG Adattár 17079/65.; a Benczúr Gyula
könyvtáráról készül kéziratos cédulakatalógus. MNG Adattár 6060/1954.
- 224 E munka szerzője nyíltan számol azzal, hogy az általa átnézett anyag mennyiségénél fog-
va akadhatnak olyan esetek is, amelyekről nem volt módja tudomást szerezni. Rokonok
felkutatásával nyilván további értékes információt lehetne szerezni, de ez – a tárgyalt
művészek nagy száma miatt – a jelen munka keretei között nem volt lehetséges.
- 225 További, különösebb hírnevet nem szerzett művész-gyerekek említendőek az 1939-es mű-
vészkataszter alapján: pl. Dörre Tivadar fia, Dörre Endre László; Edvi Illés Aladár fia,
Edvi Illés György festő és szobrászművész; Englerth Károly fia, dr. Englerth Emil; Hradil
Vince fiai, Halász-Hradil Elemér és Alajos; ifjabb Kernstok Károly; valamint Kézdi Ko-
vács László fia, Kézdi Kovács Elemér.
- 226 Lásd a *Magyarság* című lap 1933. dec. 3-i számából való lapkivágatot. MNG Adattár
3805/1940.
- 227 MTA MKI C-I-10/514. 2.
- 228 „Mi történt a festő családjával a festő utcájában?” című cikk. *Magyar Nemzet*, 1966. ok-
tóber 16.

- 229 Róna: *I. m.* 75., 711.
230 MNG Adattár 13975/60/14–21.
231 Lapkivágat a *Magyarország* 1914. jún. 23-i számából („Lotz Cornélia férjhez megy” című cikk). MNG Adattár 14240/61.7.
232 Lásd a leendő gyerekek vallásáról nyilatkozó hiteles kiadványt. MNG Adattár 14006/60/30.
233 Róna: *I. m.* 705.
234 Teles: *I. m.* 210.
235 Lásd MNG Adattár 4176/182; valamint Pataky Dezső interjúját: „Apám, Perlmutter – látogatás egy hercegnőnél Domoszlón.” *Népújság*, Szekszárd, 1970. III. 25.
236 MNG Adattár 3715/939. 14.
237 Fő források: Siklóssy László: A fordító előszava. In: A. L. Baldry: *Hogyan fest archépet László Fülöp*. Ford. és életrajzi bevezetővel ellátta Siklóssy László. Budapest, 1936.; Rózsa Miklós: *Magyar művészek pantheonja*. László Fülöp. MNG14045/60/18.
238 Róna: *I. m.* 590.
239 Lásd Rózsa Miklós: *Magyar művészek pantheonja*. (Kézirat.) MNG Adattár 14045/60/18.
240 MNG Adattár Thorma 7579/1955.
241 Lásd levelét Fraknoi püspökhöz. MNG Adattár 3494/1937.
242 MNG Adattár L.F. 3508/1937.
243 Lásd MNG Adattár 8038/1955. Petrovics Elek gratuláló sorait köszöni meg László Fülöp.
244 Lásd az Edvi Illés Aladáréknak szóló esküvői meghívót. MNG 3715/939.14.
245 Rózsa: *I. m.* 3.
246 Fő források: Lázár Béla: *Fadrusz János élete és művészete*. Budapest, Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt., 1924.; Soós Gyula: *Fadrusz János*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1960.; Dr. Szily Zoltánné Tóth Margit „Ahogy eszembe jutott” című visszaemlékezése apja [Tóth István szobrász] pályafutására. (Kézirat.) MNG Adattár 22195/1985.
247 Zádor Anna–Genthon István (főszerk.): *Művészeti Lexikon. II. köt.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966. 9.
248 dr. Szilyné Tóth Margit: *I. m.* 4.
249 dr. Szilyné Tóth Margit: *I. m.* 4–5.
250 Fő források: Szendrei János–Szentiványi Gyula (szerk.): *Magyar képzőművészek lexikona*. Budapest, 1915–; Bellák Gábor: *Benczúr*. Budapest, Corvina Kiadó, 2001.; Zakariás Sándor: *Benczúr Gyula gyermekévei*. Nővérének, Benczúr Vilmának feljegyzései alapján. MNG Adattár 5891/1952.
251 Lásd Benczúr Ida visszaemlékezését apjára. Adattár MNG 6066/1954.
252 Fő forrás: Róna József: *Egy magyar művész élete*. Budapest, a szerző saját kiadása, 1929.
253 Róna: *I. m.* 705.
254 Róna József gyászjelentése. MNG 22826/1988.
255 Róna: *I. m.* 705., 711.

III. rész

A képzőművészet politikai és társadalmi környezete

III. 1. fejezet

Állam, politika és művészet viszonya a dualizmus-kori Magyarországon

A művészet nemzeti küldetése

Az önálló magyar kultúrpolitika közjogi kereteit és anyagi alapjait az 1867-es kiegyezés teremtette meg. Állami művészettámogatásról és művészetpolitikáról ezért értelemszerűen 1867 után lehet csak beszélni.

A dualizmus-kor első felének egyik legfontosabb törekvése arra irányult, hogy Magyarország az ún. európai kultúrnemzetek sorába emelkedjen. Számos más kulturális intézmény alapítása mellett ezt a célt szolgálta a nagyrészt hiányzó művészeti intézményrendszer – a művészeti felsőoktatás, közgyűjtemények és kiállítási intézmények – létrehozása is. 1871-ben jött létre a Képzőművészeti Főiskola elődjeként a Magyar Királyi Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképző, melynek 1876-ra felépült végleges épületében kapott helyett az első Műcsarnok. 1894-ben alapították a Szépművészeti Múzeumot, és 1896-ban, mai helyén nyílt meg az új Műcsarnok. Nem véletlen, hogy a képzőművészeti élet hivatalos intézményei kivétel nélkül mind Budapestre összpontosultak. Alapításuk Budapest nemzeti – s ennek részeként kulturális – fővárossá fejlesztésének nagy vállalkozásába illeszkedett. (Ez akkor is igaz, ha pl. – mint látni fogjuk – a főiskola létesítésében maguknak a művészeknek a kezdeményezései is nagy szerepet játszottak.)

A 19. század második felében uralkodó klasszikus liberális felfogás értelmében az állam fontos szerepet szánt az állampolgári nevelésben a művészetnek. Egyrészt az esztétikai érzék fejlesztését az erkölcsi és jellemnevelés lényeges eszközének tartotta, másrészt pedig a művészetet – kivált annak bizonyos válfajait, mint

pl. a történelmi festészetet és az emlékműszobrászatot – igen alkalmasnak vélte a hazafias érzelmek felkeltésére. Ezek a gondolatok inspirálták a kiegyezés utáni korszak két meghatározó jelentőségű kultuszminiszterének, Eötvös Józsefnek (1867–1872) és Trefort Ágostonnak (1872–1889) a művészetpolitikáját. Eötvös és Trefort azonban azzal is tisztában voltak, hogy a korabeli Magyarországon a nagyközönség még viszonylag kevésbé érdeklődik a képzőművészet iránt, és a művészeti élet intézményes rendszere még szinte teljesen kialakulatlan. Ilyen körülmények között a művészetnek szüksége van az állam hathatós támogatására. Eötvös számolt a reális feltételekkel, s tisztában volt azzal, hogy az adott viszonyok között mi az állam feladata. „Művészeti viszonyaink sajátságos volta s a hazai közönség nagyon is szerény részvéte még sokáig mellőzhetetlenné teszik, hogy a képzőművészek megrendelések, állami ösztöndíjak, s elaggott művészeknek adandó segélyek által istápoltassanak” – fogalmazott Eötvös az 1870. év költségvetési előirányzataiban,¹ egyúttal pedig történeti képekre kiírandó pályázatokra tett javaslatot. A maga részéről a magyar festészet csúcspontját és legfőbb feladatát a történelmi festészetben látta. „Senki sem látja át a történelmi festészet feladatát nálamnál inkább, sőt meg vagyok győződve, hogyha valaha magyar festészet lesz, az a történeti festészethez fog tartozni. Nemzetünk géniusza, mint mindenütt, úgy a művészet körében is patrisztikus irányát fogja követni...” – írta még az 1860-as évek elején.² „Elképzelése – Keleti Gusztávval együtt – az volt, hogy »a történelmi festészet tárgyain keresztül kell a magyar közönséggel a képzőművészetet megszerettetni; e tárgyak politikai propagatív ereje az, mely a közönséget a képzőművészet értékéről meggyőzte.«”³

Eötvös utódai is hozzá hasonló módon gondolkodtak az állami művészetpártolásról. Trefort egy levelében arról ír, hogy „a művészet valódi nevelési eszköz a szó legnemesebb értelmében”, de a művészet gyakorlati jelentőségét is hangsúlyozza: „...napjainkban a képzőművészet egyszersmind közgazdasági tényező is. Világos példa erre Franciaország, mely művészeti iparával egész Európa felett uralkodik. Ily példákon okulva feladataink egyike a közönségre a képzőművészet által hatni, művészeket nevelni s azoknak munkát és keresetet nyújtani.”⁴

A dualizmus-kor első negyedszázadában többé-kevésbé konfliktusmentes volt a viszony a magyar állam és a korabeli művészek között. Általános egyetértés uralkodott abban a tekintetben, hogy melyek a képzőművészet nemzeti feladatai, és hogy a művészeknek, cserébe az állami támogatásért, milyen elvárásoknak kell megfelelniük. Művészi stílusok és értékek kérdésében szintén megvolt az összhang művészek és hivatalos megrendelők között. Az 1890-es évek közepétől kezdve azonban ez az összhang több szempontból is kérdésessé vált. Egyrészt a nemzeti művészet mibenlétét, jellegét tekintve egyre gyakrabban kerültek konfliktusba a hivatalos szempontok és a – részben nyugat-európai hatásokra – spontán kialakuló művészeti irányzatok. Másrészt a művészi autonómia-igények hangsúlyossá válásával ellentmondásossá vált támogatók és támogatottak korábban harmonikus viszonya.

Először, egy rövid kitérő erejéig, érdemes felvázolni, hogyan változott Magyarországon a képzőművészet társadalmi-politikai funkciója a 19. század közepétől a 20. század első évtizedéig, s miként fogták fel a nemzeti eszme szolgálatát maguk a művészek. Ezt követően az állami támogatás rendszeréről és formáiról lesz szó. Majd a művészi autonómia kérdéskörét járjuk körül, kitérve arra, hogyan igyekeztek a gyámkodástól szabadulni a századforduló korának művészei, miközben továbbra is igényt tartottak az állami támogatásra.

A képzőművészet nemzeti jelentőségének gondolata a reformkorban alapozódott meg.⁵ A továbbiakban, azaz az 1848-tól 1914-ig terjedő időszakban, a nemzeti eszme szolgálata mindvégig a művészet egyik fontos feladata maradt. Ez egyes periódusokban fontos, pozitív ösztönző erőt jelentett, más periódusokban viszont – főként a modern stílusirányzatok fellépte után – már tehetetlenné is válhatott az ilyenfajta elvárásoktól függetlenedni kívánó alkotók számára.

Minden egyes korszak a maga fogalmai szerint értelmezte a nemzeti mondánivalót, s a maga korának megfelelő formanyelven fejezte ki azt. Az 1848–1849-es szabadságharc leverése utáni évtizedekben a képzőművészet egyik fő témája a közelmúlt nemzeti sorstragédiájának allegorikus megjelenítése és a hősie, bár gyakran reménytelen ellenállás ábrázolása volt, melyhez a témákat a magyar történelem, a kifejezőeszközöket pedig a késő romantika és az akadémikus realizmus eszköztára szolgáltatta. Ilyen allegorikus mű volt a magyar történelmi festészet első, az 1850-es években színre lépett képviselőinek, Than Mórnak, Zichy Mihálynak, Wagner Sándornak, Székely Bertalannak és Madarász Viktornak legtöbb jelentős képe.⁶

A kiegyezést követő időszakban a történelmi festészet funkciója fokozatosan megváltozott. Miután a magyar politikai autonómia kérdése fogyatékosan bár, de megoldódott, s az ország ismét alkotmányos kormányzás alá került, a képzőművészetnek az a szerepe, hogy az elnyomással szembeni ellenállásra buzdítson, elvesztette jelentőségét. 1867 után a történelmi festészet az uralkodó körök és a hivatalos kultúrpolitika egyértelmű támogatását élvezte. A nemzet történelmének tragikus pillanatai helyett sokkal inkább a dicsőséges pillanatok kerültek napirendre, s a hangsúly azokra a történelmi korszakokra helyeződött át, amelyekben a magyarság, a magyar állam hatalma felfelé ívelt. A képzőművészetnek ezt az újfajta orientációját jól illusztrálják az olyan alkotások, mint pl. Benczúr Gyula *Vajk megkeresztelése* c. képe (1875).

Ahogy a század vége felé közeledve a magyar politikai elit nacionalizmusa és a nemzetiségekkel szembeni türelmetlensége növekedett, úgy erősödött az imént leírt tendencia, mely tetőpontját kétségkívül a millenniumi ünnepségsorozattal érte el. 1896 körül, illetve az azt követő években számos olyan monumentális műalkotás született, amely a magyar államiság ezeréves fennállását s ezen keresztül a magyar állameszmét volt hivatva ünnepelni. Ilyen volt például Munkácsy Mihály *Honfoglalás* című alkotása (1893), vagy Feszty Árpádnak a millenniumi

kiállításon felállított *A magyarok bejövetele* c. körképe, mely ugyan nem hivatalos megrendelésre, hanem magánkezdeményezésre, üzleti célból készült, ugyanazt az ideológiai mondanivalót fejezte ki. Ezeknek az alkotásoknak a révén a művészet egyúttal a hivatalosan szankcionált politikai rítusok részévé is vált.⁷

Az emlékműszobrászat ugyanebbe az elvárásrendszerbe illeszkedett. Ekkor születtek a Hősök tere arculatát meghatározó, nagyszabású Millenniumi emlékmű tervei is (Zala György szobrász és Schikedanz Albert építész közös vállalkozása), bár maga az emlékmű véglegesen csak 1929-ben készült el. Az építészet a maga eszközeivel hasonló szellemiséget közvetített. A historizmus, a század második felének uralkodó építészeti stílusa, a korábbi stílusok – gótika, reneszánsz, barokk stb. – formáihoz nyúlt vissza, s azokat alkalmazta az új épületeken. A grandiózus szerkezetek, a homlokzatok történelmi pompája a középületeknél különösen alkalmasak voltak arra, hogy a nemzeti nagyságot érzékeltessék. Néha ehhez az épület méretei is hozzájárultak, mint például az Országház esetében (Steindl Imre terve, 1884–1904). Budapest városépítészetében, a városkép kialakításában alapvető szerepet játszott a Béccsel való folytonos versengés, de legalább ilyen fontos volt Párizs hatása is: a várostervezők igyekeztek az ország központjának minél inkább világvárosi külsőt kölcsönözni, s ebbéli igyekezetükben gyakran merítettek a párizsi városépítészeti megoldásaiból.

A 19–20. század fordulóján különféle újtó törekvések jelentkeztek a magyar szellemi életben, s a nemzeti művészet fogalma sok szempontból ártéltelmeződött. A korszakra visszatekintve mindazonáltal az a szembeötlő, hogy a nemzeti gondolat milyen mélyen áthatotta a kortársak túlnyomó többségének gondolkodását; ez alól a modern művészi törekvéseknek számos olyan képviselője sem volt kivétel, aki egyébként világosan elhatárolta magát a hivatalos nacionalista ideológiától és az azt kifejező, hivatalosan támogatott akadémikus képzőművészettől.⁸

A századfordulón alkotó művészek nagy többsége már annak a korszaknak a gyermeke volt, amelynek eötvösi és treforti elvekre épülő iskolarendszerében a hazafias állampolgári nevelés az iskola alapvető feladatának számított. E nemzedékek gondolkodását nagymértékben meghatározta a nemzeti identitástudat. Mindannyian a sajátosan magyar jellegnek akartak valamilyen módon kifejezést adni; még az olyan, látszólag ideológiai tartalmaktól mentes műfajokban is, mint például a tájképfestés, ott volt a *magyar* táj egyediségének megragadására való törekvés. A hagyományos és a progresszív irányzatokhoz tartozó művészek felfogása nem ebben, hanem abban tért el, hogy ki mit tekintett sajátosan magyarnak, illetve autentikusnak, valamint abban, hogy a modernizmus formanyelvét ki mennyire tartotta a nemzeti művészettel összeegyeztethetőnek.

Az akadémizmussal elsőként szembeforduló modernebb irányzatokra, az impresszionizmusra és a naturalizmusra általában az volt a jellemző, hogy művelői szakítani akartak a korábbi korszak parasztromantikájával, a „népélet” idealizálásával. Festészetük a megfigyelésből indult ki, a tájat, az embereket a maguk igazi

valójában akarták ábrázolni, azaz az ábrázolt dolgok belső lényegét igyekeztek megragadni a művészet eszközeivel. E felfogást képviselték a nagybányai iskola festői (róluk később részletesebben is szó lesz); az úgynevezett alföldi festők, pl. Tornyai János és Koszta József; valamint Fényes Adolf, aki zsellérekről, falusi szegényemberekről festette képeit. Ennek az ábrázolásmódnak az eszmei-művészi előzménye az a fajta realizmus volt, amelyet Munkácsy 1870-es évekbeli képei képviseltek, bár a századforduló és a századelő alkotói természetesen egyre inkább el tudtak szakadni a szigorú értelemben vett látványhűségtől.

A sajátosan nemzeti jelleg kialakításának igénye igen jellemző volt a magyar szecesszióra is, elsősorban a szecessziós építészetre és iparművészetre. E téren az úttörő Lechner Ödön volt. Lechner először a keleti építészetben vélte megtalálni azokat a motívumokat, amelyekből az egyedien magyar stílus megteremthető. E törekvéseinek összegzése az Iparművészeti Múzeum épülete (1891–1896). Később a magyar népművészet formakincséből merített inkább: hímzések, fazekasmunkák motívumkészletéből kölcsönözte azokat a formákat, amelyek az általa tervezett épületeknek oly jellegzetes karaktert adtak (pl. Földtani Intézet, 1897–1899; Postatakarékpénztár, 1900–1902). Az ezeken alkalmazott ornamentika színességét és újszerűségét annak is köszönhette, hogy Lechner újfajta díszítőanyagokat alkalmazott épületein: pl. a pécsi Zsolnay-gyárban készült kerámiát és majolikát. Követői folytatták Lechner kezdeményezését. Az általa megteremtett magyaros szecessziós stílusban épült pl. a Cifrapalota Kecskeméten (Márkus Géza, 1902), vagy a Kultúrpalota Szabadkán (Komor Marcell–Jakab Dezső, 1907).

A magyar szecesszió egy másik irányzata nem érte be pusztán a paraszti díszítőmotívumok felhasználásával, hanem magának a népi építészetnek a formai, szerkezeti megoldásait igyekezett alkalmazni a modern épületeken. Ezek az építészek (pl. Thoroczkai Wigand Ede, Kós Károly és társai) szintén a valódi népművészetben látták az autentikus magyar jelleg megtestesülését, s a népi építészet közvetlen tanulmányozásából merítettek ihletet. Hasonló dolgok játszódtak le itt is, mint a modern magyar zenében. Ahogyan Bartók és Kodály fonográffal járták Erdély és más magyar tájak falvait, így gyűjtve a népzenei motívumokat s ötvözve azokat a modern zene elemeivel, úgy utazták be az említett tervezők az ország különböző vidékeit – elsősorban Erdélyt és az Alföldet –, rajzolták és gyűjtötték a népi építészeti motívumokat, s ültették át azokat saját építészeti terveikbe. Ilyen szelvényben épültek pl. a Kós Károly és mások tervezte kispesti Wekerle-telep lakóházai (1909-től kezdve), vagy a zebegényi római katolikus templom (Kós Károly és Jánszky Béla terve, 1908–1909).

A népművészethez nyúlt vissza számos iparművész-tervező is (bár épp ennél az irányzatnál gyakran nem válik szét élesen a képzőművész, az építész és az iparművész tevékenysége). A szecesszió építő- és iparművészetében valósult meg legteljesebben az az eszmény, amelyet a „magyar stílus” után kutatók célul

tűztek ki; az ún. népies szecesszió révén az irányzatnak egy valóban egyedi, csak Magyarországra jellemző változata alakult ki.

Nem kis részben ennek is köszönhető, hogy a szecesszió gyorsan népszerűvé vált az egész országban. Az akkori kultúrpolitikusok hamar felismerték a modern felfogást és a nemzeti jelleget egyesíteni kívánó stílus értékeit, és a szecesszió a század első két évtizedében államilag is támogatott irányzattá lett – példaként szolgálva arra, hogy a hivatalos elismerés, a magyaros jelleg és a modernség szerencsés esetben összeegyeztethető egymással.

A művészet társadalmi funkciói közül az előbbieken csak egyre koncentráltunk. A nemzeti tartalmak kifejezésén és az ilyen értelemben vett reprezentatív funkciókon kívül természetesen a képzőművészet számos egyéb igényt is kielégített; ez utóbbiak különösen akkor váltak fontossá, amikor – a századfordulótól kezdve – kialakult egy komolyabb vásárlóerőt képviselő magánmegrendelői, illetve -gyűjtői réteg. Azt megelőzően azonban a legfontosabb megrendelő az állam volt, és a vásárlásban is az állam játszotta a kulcsszerepet. Ezt a domináns helyzetet csak részben ellensúlyozták a városok, intézmények közületi műtárgyvásárlásai, illetve a magánemberek művásárlói hajlandósága.

A támogatás formái

Az állami művészettámogatásnak 1867 után több formája alakult ki.⁹ (Ezek egy részéről már esett szó a művészek jövedelemforrásairól szóló fejezetben.) A vásárlás- és közoktatásügyi minisztérium az 1860-as évek végétől kezdve hirdetett meg például történelmi képpályázatokat. A témákat egy „tudósokból, műértőkből, művészekből álló értekezlet” állapította meg; „Ez [1869] az az első híradás a miniszteri tanácsadó testület, a későbbi Képzőművészeti Tanács létrehozásáról.”¹⁰ 1873 után már nem ilyen kötött témájú pályázatokat rendeztek: a minisztérium közvetlenül a művészekről rendelt meg történelmi festményeket. „A történelmi képpályázatok újabb hulláma a millenniumhoz kötődik. 1895-ben tette közzé felhívását a Képzőművészeti Tanács, lehetővé téve az egyes törvényhatóságoknak, megyéknek és városoknak, hogy egy központi alap terhére képekre pályázatokat írjanak ki. Az így létrehozott művek a megyék és városok reprezentációs igényeit voltak hivatva kielégíteni. A millenniumi megrendelésre készített képeket kész állapotban, többeket pedig vázlatban be is mutattak a millenniumi képzőművészeti tárlaton.”¹¹

Írtak ki képpályázatokat iskolai szemléltető képekre is. Ezek sokszorosítás céljára készültek, s egy részük szintén történelmi tárgyú volt. A kor kultúrpolitikusai és művészei egyaránt tisztában voltak azzal, hogy a vizuális kultúra általában nagyon elmaradott Magyarországon; a baj orvoslását abban látták, hogy a „művészi nevelést” (értsd ezalatt a művészet értékeléséhez szükséges esztétikai érzék

kifejlesztését) már korán, iskoláskorban el kell kezdeni. Ezt a célt voltak hivatva szolgálni az iskolákba szánt képreprodukciók. (Más módszerek is felmerültek, pl. az iskolai osztályok csoportos kiállításátogatása.)¹²

A képzőművészet támogatásának egy jellegzetes formája volt az állam általi képvásárlás. A művésztől való közvetlen megrendelésnél, melyről fentebb már volt szó, a dualizmus-kor későbbi időszakában már jellemzőbb volt a kiállításon történő vásárlás (a művek azután a Szépművészeti Múzeum gyűjteményét gyarapították). Ezek konkrétan a Műcsarnokban rendezett éves, később, a Műcsarnokban már évente kétszer megrendezett országos tárlatok voltak. Később, a kiállítási intézmények bővülésével az ottani tárlatokon is történtek vásárlások. (Az újabb kiállítási intézményekről részletesen a következő fejezetben lesz szó.) A kultuszminiszter nevezte ki azt a bizottságot, amely a tavaszi és a téli tárlaton az állam által megvásárlandó műveket kijelölte.¹³ A bizottság kultúrpolitikusokból, képzőművészekből és műkritikusokból állt. Az állami művásárlásra szánt pénzügyi alapot az országgyűlés hosszabb időre szavazta meg, 1896-ban például tíz év időtartamra 650 000 forintot.¹⁴ A vásárlásokat – nemcsak a minisztérium, hanem a király és a magánszemélyek vásárlásait is – rendszeresen, tételesen hírül adta a szaksajtó. A kilencvenes évek végén a kultuszminisztérium költségvetéséből finanszírozták a magyar művészek nemzetközi kiállításokon való részvételét.¹⁵

Egyes források arra utalnak, hogy a századvégre gyakorlattá vált a művészek közvetlen szubvencionálása is oly módon, hogy az alkotók készülő művekre kaptak támogatást. Hogy milyen alapon, azt sejtetni engedi például Wlassics Gyula kultuszminiszternek az az átírata, amelyet az 1899/1900-as téli tárlat idején az államilag megvásárlandó műveket kijelölő bizottsághoz intézett. Az állam ebben az esetben az átlagosnál jóval nagyobb értékben vásárolt, s a megvett műveket a létesítendő Szépművészeti Múzeumba szánta – mintegy „előválogatva” a párizsi világkiállításra küldendő anyagot. Ezért a miniszter arra kérte a bizottság tagjait, hogy különösen szigorú mércével mérjék az eléjük kerülő műveket. A miniszter kizárta „a különféle méltányossági és személyi szempontoknak figyelembe vételét”, s kérte a tisztelt bizottságot, hogy *„elhagyva most már az egyéni szükségleteket és az úgynevezett biztató kísérleteket is számításba vevő méltányossági alapot* [kiemelés tőlem – Sz. E.], kizárólag csakis oly befejezett művészi alkotások ajánlására szorítkozzék, melyeknek a Szépművészeti Múzeumban mint országos és nemzetközi jelentőségű közgyűjteményben való kitüntető elhelyezése úgy a művésznek legtisztább becsvágyát, mint a művészet magasabb érdekeit is kielégítheti. A sikertelen vagy félsikerű törekvések jutalmazása elől, származzanak azok bárkitől, *ezúttal* [kiemelés tőlem – Sz. E.] teljesen elzárkózni vagyok kénytelen.”¹⁶ Ez arra enged következtetni, hogy más esetekben gyakran fordulhatott elő, hogy a művészek félkész művekre, „biztató kísérletekre” kértek – és kaptak – támogatást; az egyéni szükségletekre és a méltányossági alapra való célzás pedig arra utal, hogy ez a fajta állami juttatás az alkotók pillanatnyi anyagi nehézségeinek enyhítésére szolgált.

A nemzeti kultúrának szentelt fokozott figyelem nemcsak a dualizmus kori Magyarországot jellemezte: összeurópai jelenségről volt szó. Az állam ebben az időszakban mindenütt jelentős összegeket áldozott a kultúrára s ezen belül a képzőművészetre is. Magyarországon a kiegyezést követő évtizedekben éppen az a panasz, hogy a magyar állam a „nemzetközi” gyakorlatokhoz képest kis összegekkel járul hozzá a művészet támogatásához.¹⁷ Ez persze csak részben igaz, hiszen a nagy, reprezentatív megrendelésekre jelentős összegek mentek el, a kilencvenes évektől pedig, összhangban az akkori gazdasági prosperitással, valóban nagyarányúvá vált Magyarországon a művészeti célokra fordított állami alapok összege.¹⁸

Annak, hogy éppen a századvégen nő meg jelentősen az állami művészettámogatás összege, egy másik oka is valószínűsíthető. Ez a korszak a nagy nemzetközi kiállítások, világkiállítások kora, melyeken ekkor már Magyarország is rendszeresen képviselteti magát. A korszak kultúrpolitikusai és művészei egyaránt felismerik, hogy Magyarország nemzetközi megítélésének sokat használ, ha az ország művészei „jól szerepelnek” ezeken a nemzetközi porondokon. Ezért egyfelől fokozott figyelmet fordítanak arra, hogy kiemelt alkalmakkor milyen művek kerüljenek ki külföldre¹⁹, másrészt nem véletlen, hogy épp ekkortól kezdve finanszírozza az állam a magyar művészek külföldi kiállításokon való részvételét.²⁰ A művészeti és az általános sajtó mindig híriül adja, ha egy magyar művész díjat nyer külföldön. Az is fontos, hogy a modernebb felfogású művészek itthoni elfogadásához is hozzájárul, ha azok nemzetközi kiállításokon sikert aratnak. A századfordulón, mint arról korábban esett szó, már konfliktusba kerülhetnek a hivatalos „nemzeti elvárások” és a modernebb művészi elvek. Ennek a konfliktusnak az jelentheti az egyik lehetséges feloldását, ha a modern művész magyar színekben indulva sikert arat külföldön, s így ha témái, képi világa nem is mindig nevezhető különösebben „magyarosnak”, végső soron mégis a nemzet hírnevét öregbíti.²¹

A hivatalos kultúrpolitika sáfárai a századelőn kénytelenek voltak belátni, hogy a modern irányzatok nem igazán alkalmasak – s képviselőik nem igazán hajlandók – a „nemzeti mondanivaló” olyasfajta patetikus megjelenítésére, mint tették volt a romantikus és akadémikus történeti festészet képviselői. Mi tehát a megoldás? A modernebb irányzatok nemzetietlennek bélyegzése és elutasítása (mely, mint látni fogjuk, a kultúrpolitikusok állásfoglalásaiban valóban megfogalmazódott a századforduló éveiben), csak ideig-óráig volt tartható álláspont, hiszen a korszaklelemmel mégiscsak haladni kellett. Jobb megoldásnak látszott óvatosan nyitni az új felé. Ez azonban azzal járt, hogy a nemzeti elvárásokat árnyaltabban kellett megfogalmazni. Újabb szempontok kerültek előtérbe: Magyarország hírnevének emelése külföldön, annak bizonyítása, hogy az ország művészi teljesítményét tekintve nem marad el a nyugati kultúrnemzetek mögött.²² Ebbe a koncepcióba már sokkal inkább belefértek a modernebb felfogású magyar művészek, hiszen közülük sokan hosszabb ideig éltek külföldön, szinkronban voltak koruk fejleményeivel. Nyilván ezzel is összefügg, hogy számos esetben arattak babérokat a nemzetközi

megmértetetés színterein. „Évről évre tapasztaljuk, hogy a magyar művészet, bármily töredékesen van is képviselve a külföldi műkiállításokon, mindenütt tért hódít és magára vonja a legilletékesebb körök figyelmét. Így legutóbb is, – mint lapunk mai számának más helyén olvasható – a párisi egyesített Szalon-ban kiállító alig 8–10 magyar művész közül négyen kaptak kitüntetést, akik közül az egyik, László Fülöp, olyan kitüntetésben részesült, aminő tán Munkácsy Mihályt kivéve, magyar művésznek még nem jutott” – írta a *Műcsarnok* 1899-ben.²³ A színterek: Párizs, Berlin és München, valamint a nagy világkiállítások és más nemzetközi iparművészeti kiállítások.²⁴ A hivatalos magyar kultúrpolitika óvatos nyitásának jele az, hogy a párizsi világkiállításra szánt művek válogató zsürijébe – ill. az azt megelőző téli tárlaton az állam által megvásárolandó műveket kijelölő, a Párizsba szánt anyagot mintegy előválogató bizottságba – már észrevehető arányban hívják meg az újabb irányzatok képviselőit is.²⁵

Politika és művészet kapcsolata. A művészi autonómiatörekvések ellentmondásai

Ám éppen akkor, amikor a magyar állami mecénatúra mértéke valóban számottevővé vált, kezdett a magyar képzőművészek részéről egyre pregnansabban megfogalmazódni a művészi autonómia követelése. E kérdéskör kapcsán nemcsak magáról a jelenségről kell szót ejteni, hanem annak sajátos ellentmondásairól is.

A szabad művészeti piac kialakulása és ezzel összefüggésben a művészek fejedelmi, majd állami patronázs alóli felszabadulása a művészet 19. századi történetének egyik alapmotívuma Európában. Tegyük hozzá, hogy nemcsak az állam és a művészek viszonya alakult át ekkor, hanem a megrendelő–művész viszony általában.²⁶ A művészek önállóságra törekvése a századvégi Magyarországon is egyre szembeötlőbb jelenséggé vált. Egyre többször fogalmazták meg azt az elvet, hogy „a művészet ügyét művészekre kell bízni”. Az alábbiakban azt fogom bemutatni, hogy milyen formában fogalmazódott meg ez a gondolat a századforduló körüli években, és mit is jelentett az autonómia elve a gyakorlatban.

A művészeti ügyekben való önálló döntés kérdése először a képzőművészeti szervezeteken belül merült fel. Mint arról a későbbiekben szó lesz, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulatban, melyet eredetileg művészek kezdeményezése hozott létre, az idők előrehaladtával egyre inkább érvényesült a külső befolyás. Az 1880-as években a művésztagnak mind kevesebb beleszólást nyertek a Társulat ügyeibe, „ugyanakkor [a Társulat] egyre bővülő teret kínált a formálódó állami kultúrpolitika érvényesülésének”.²⁷ Az ezzel kapcsolatos elégedetlenség egyre nőtt a művészek körében. Ebben a helyzetben jött létre 1894-ben a Magyar Képzőművészek Egyesülete, amely már kifejezetten művész-szervezetként indult, a laikusok kizárásával. A MKE létrehozását olyan mozzanatként is értékelhetjük,

hogy a szakma igyekezett a gyámkodástól függetlenedni. Míg a Képzőművészeti Társulat alapításakor, az 1860-as években még jól jött a zsenye magyar művészetnek a különféle illusztris védnökök, elnökök és tagok társadalmi presztízse, három évtizeddel később a művészek már szerették volna lerázni ezt a fajta terhet. „A műpártoló, laikus osztály csak a társaság jogi és anyagi ügyeinek vezetésére szorítkozzék. Minden egyéb dolgot a tisztán művészekből álló zsűrik végezzenek” – írja Hock János 1898-ban.²⁸ A Magyar Képzőművészek Egyesületét ugyan szervezeti szálak kötötték a Képzőművészeti Társulathoz, a munkamegosztás mégis olyan irányba fejlődött, hogy végül a KME vált a művészeket legközvetlenebbül érintő ügyek sáfárává. 1898-ban az OKTM reformját kezdeményezik kifejezetten azzal a céllal, hogy „a művészeti ügyek intézése a Társulat kebelében is kizárólag művészek kezébe legyen letéve”.²⁹ Ez konkrétan azt jelentette, hogy „a Képzőművészek Egyesülete jogot nyert a műcsarnoki kiállítások zsűrijének és rendezőbizottságának megválasztására. Ezek szerint a műcsarnoki kiállításokat ettől kezdve a Képzőművészek Egyesülete rendezte.”³⁰

A századvégi képzőművész-társadalom más téren is önállóságot követelt: szabadon kívánt dönteni az állami szubvenciók elosztásáról és felhasználásáról. Nem szükséges hosszan fejtegetni, hol is rejtett ebben az ellentmondás. Egyrészt a többség a századvégen is úgy gondolta, hogy állami szubvencióra szükség van. Keleti Gusztáv még 1885-ben is ugyanazt mondta, mint korábban Eötvös: a magyar művészet az akkori helyzetben életképtelen állami támogatás nélkül. „Magyarország összes művelődési és anyagi viszonyai sajátyszerűségében rejlik annak oka, hogy csaknem minden, a mi ez idő szerint a művészetek előmozdítására céloz, a testületi csakúgy mint az egyéni törekvések összege a kormánynál keresi és találja legfőbb támogatását.”³¹ A korszak festői és szobrászai is úgy gondolták, hogy az államnak kötelessége támogatni a képzőművészetet.³² A századvégi művészeti társadalom ugyanakkor, miközben követelte az állam maximális segítségét, azon igyekezett, hogy saját terepéről kiszorítsa az állami felügyeletet, s minimálisan korlátozza a politikusok beleszólását a művészeti élet „belügyeibe”.

A párizsi világkiállítás előkészületeivel kapcsolatban jelent meg például a szaksajtóban egy olyan szöveg, amely *egyszerre* követelte a művészeti kérdésekben való teljes szakmai függetlenséget és a nagylelkű állami dotációt:

„A bizottság előadja, hogy feltétlenül ragaszkodnia kell a művészeknek ahhoz a már az Orsz. Magyar Képzőművészeti Társulat által is hangsúlyozott kívánságához, hogy az előbírálati jury a művészek összessége által függetlenül választandó kizárólag művész tagokból álljon, akik feladatuk megoldásában az ügy érdekében a lehető legnagyobb szigorúsággal járjanak el.

Kifejti ezután a fölterjesztés, hogy a kiállítás sikere érdekében a kormánynak minden rendelkezésre álló eszközzel oda kell hatnia, hogy azoknak a művészeknek, kiknek részvételét a kiállítás érdekében fekvőnek találja, olyan anyagi helyzetet teremtsen, amelyben a mindennapi megélhetés gondjaitól mentesen egész

erejükkel és lelkesedésükkel a párisi kiállítás számára dolgozhassanak. Ebből a célból kettőt tart szükségesnek. Az egyik az, hogy a kormány mindenekelőtt megfelelő anyagi eszközöket bocsásson a bizottság rendelkezésére, melyeket a bizottság egyes tagjai teljesen bizalmasan helyezhessenek el a kiállítás érdekében a kiszemelendő művészek közt. A második pedig az, hogy tegyen a kormány kötelező nyilatkozatot arra nézve, hogy a magyar csoport számára a fölvételi jury által elfogadott és eladó műveket mind meg fogja vásárolni.

Végül még kíváncsúnak mondja ki a kínálkozó erőforrások egybegyűjtését és egyes alkalmas épületeknek műtermek céljaira leendő átengedését, ami szintén nagyban megkönnyítené a magyar művészek terhes helyzetét.”³³

Az autonómia-törekvések fontos és szintén ellentmondásos aspektusa volt az a követelés, hogy a nagy állami pályázatok bíráló bizottságai és zsűrijei kizárólag művészekből álljanak, illetve hogy a nem művész bírálók befolyását, amennyire lehet, korlátozzák. Nemcsak a műcsarnoki kiállításokkal kapcsolatban merült fel a laikusok kizárásának igénye, hanem olyan államilag támogatott nagy megmozdulások műtárgyválogató zsűrijei esetében is, mint amilyen pl. a párizsi világkiállításé volt. („...az előbírálatra meghívandó jury [...] a magyar művészek összessége által választandó *kizárólag művész tagokból* álljon.”)³⁴ Más esetekben, ha már a laikusok részvétele nem is volt teljesen kizárható, a művészkörök legalább annyit szerettek volna elérni, hogy a külső emberek befolyása a minimálisra csökkenjen. Az Erzsébet királyné-emlékmű pályázatnál például a *Műcsarnok* vezércikkírója amellet érvelt, hogy a pályázati feltételeknek a lehető legliberálisabbnak kell lenniük – azaz a szoborbizottság ne avatkozzon bele a szobrász munkájába, s a művész maga határozhassa meg a koncepciót, a kivitel költségeit, az anyagot és a szobor leendő helyét.”³⁵

Számos szobor- és épületepályázatnál elhangzott az a panasz, hogy a zsűriben a nem művész tagok befolyása érvényesül. Mivelhogy itt közmegrendelésekről, köztéren – gyakran kiemelt helyen – álló alkotásokról volt szó, a pályázati zsűriben mindig helyet foglaltak a megrendelő szerv (az állam, a városi tanács, az adott intézmény) képviselői, hivatalnokai, fontosabb pályázatok esetében neves közéleti személyiségek is. Valóban gyakran fordult elő, hogy a bizottság művésztagjaival szemben számszerű többségbe kerültek a laikus tagok, s nemegyszer előfordult az is, hogy a bíráló bizottságba egyetlen művészt sem hívtak meg.”³⁶

A Szent István Bazilika reliefjeire kiírt többfordulós szoborpályázatnál (1900) például a végső döntést a bizottság művésztagok nélkül hozta meg, s bízta meg Mayer Ede szobrászt a domborművek elkészítésével. A Magyar Képzőművészek Egyesületének szobrászati szakosztálya beadványt intézett Budapest székesfőváros tanácsához, felszólítva a tanácsot, hogy a templomépítésre felügyelő bizottmány határozatát nyilvánítsa semmisnek. Az elhúzódo ügyben még egy hasonló beadvány született.”³⁷

A budapesti Kossuth-mauzóleum pályázatán (1900) nem a laikus bizottsági tagok többsége volt az egyetlen kifogásolható mozzanat.”³⁸ A bíráló bizottság művész-

tagjai azért mondtak le, mert a bizottság annak a Stróbl Alajosnak (és partnerének, Gerster Kálmán építésznek) ítélte oda a megbízást, aki eredetileg maga is tagja volt a zsűrinek. A lemondott művészek – Lechner Ödön, Zala György és Kann Gyula – sajtónyilatkozatukban viszont arra is rámutattak, hogy „a bíráló bizottság többségét nem művészi szempont vezette [...] a különböző hivatalok kiküldöttjei voltak többségben”.³⁹ A Magyar Képzőművészek Egyesülete ebben az esetben is tiltakozott, megemlítve azt is, hogy Kossuth Ferenc, noha ez a szabályokkal ellentétes volt, beletekinthetett a tervekbe, s véleménye befolyásolhatta a döntést.⁴⁰

Építészeti pályázatoknál⁴¹ is gyakran tulajdonították egyes modernebb felfogású építészek vereségét a velük rokonszenvező kritikusok annak, hogy a pályázati bizottság nem méltányolta a tervek művészi értékét, ami szerintük érthető is volt, tekintve, hogy a testület hozzá nem értőkből állt. A Postatakarékpénztár pályázata kapcsán – melyet előszörre nem Lechner Ödön nyert meg – így írt „Donatello” a *Műcsarnokban*: „Ebben a pályázatban is nem a művészet volt a bírálati szempont, hanem a protekció meg a büro. A juryben négy postatakarékpénztári meg két minisztériumi hivatalnok is benn volt, akik bizonyára kitűnő hivatalnokok, de mint ilyenek, nem föltétlenül hivatottak arra, hogy az architektura bírálói legyenek, mint azt ítéletük meg is mutatta.”⁴²

Némileg eltérő okból keltett felháborodást művészkörökben a Szépművészeti Múzeum pályatervére szóló kiírás 1898-ban. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium által közzétett pályázati felhívás ugyanis közölte a zsűri tagjainak névsorát is, akik között egyetlen szobrász és festőművész sem volt, pedig „első sorban ezek volnának illetékesek annak megítélésére, hogy a műtárgyak elhelyezésére szolgáló helyiségeknek milyeneknek kell lenniök, s hogy teljesen megfelelnek-e a kívánalmaknak”.⁴³ A művészek a zsűri illetén összetételének láttán nem láttak garanciát arra, hogy „a termék világítás, berendezés és elhelyezés tekintetében kifogástalanok lesznek”, azaz úgy vélték, hogy egy őket szakmai téren közvetlenül érintő ügyben nem kíváncsiak a véleményükre. A Magyar Képzőművészek Egyesülete járt közben Wlassics Gyula akkori kultuszminiszternél a kérdés orvoslása ügyében. Wlassics ennek hatására döntött úgy, hogy az épületterveket felülvizsgáló bizottságba nevesebb művészeket is meghív.⁴⁴

Nyilván bosszantó lehetett a művészek számára, amikor merőben „művészetén kívüli” szempontok döntöttek; a bizottsági viták során gyakran valóban nyárs-polgári érvek merültek fel a résztvevők részéről. A dolog paradox mivolta mindazonáltal nyilvánvaló: a művészek azokat a megrendelőket – illetve képviselőiket – kívánták volna kizárni a processzusból, akik nélkül a munka létre sem jöhetett volna. Az imént idéztem néhány véleményt a századforduló szobrászati, illetve építészeti pályázataival kapcsolatban. A visszatérő motívum ezekben a hivatalnokok, „a büro” jelenlétének nehezményezése. Ám felvetődik a kérdés: ki lehet-e zárni a minisztériumot a döntési folyamatból, ha az állam a megrendelő? Ki lehet-e zárni a főváros képviselőit, ha a szobor vagy az épület a főváros kezdeménye-

zésére készül? Az állami, illetve a fővárosi megrendelések esetében úgyszintén sokat nyomott a latban az az érv, hogy a nemzet/város közösségének, amelynek „életterét” a leendő szobor vagy épület díszíteni volt hivatott, joga van eldönteni, hogy elégedett-e egy-egy tervvel vagy sem.

A művész társadalom autonómia-küzdelseinek volt egy további vetülete is, mely különösen a századforduló után tett szert nagy jelentőségre. A kilencvenes évek végétől egyre gyakrabban fordult elő, hogy a művészek, illetve a velük rokonszenvező kritikusok, publicisták tiltakoztak a politikusok művészeti kérdésekbe való beleszólása ellen.⁴⁵ A korszak afféle nyitányának is tekinthető Kunffy Lajos festő 1900-ban megjelent írása, mely Berzeviczy Albertnek a képzőművészeti költségvetés tárgyalásakor tartott beszédére reflektált:

„Ismételve történik, hogy a magyar parlament állást foglal a modern képzőművészeti irányok ellen. Legyen szabad erre nézve néhány objektív megjegyzést tennem, mert arról a helyről elhangzó nyilatkozatok gyorsan átmennek a mi, művészeti dolgokban járatlan közönségünk gondolkodásába és így megnehezítik, igazságtalanul egyenlővé teszik a régi és új művészeti irányok nagyon is szükséges mérkőzését; a harc pedig főeleme a haladásnak! Nézetem szerint ilyen beavatkozást gyakorolni csak akkor érezheti magát hivatva valamely nemzet parlamentje, ha a közérkölcsiségre való káros befolyást lát, amiről ez esetben nincs és nem is lehet szó, mert hogy hol keresi motívumait a művész és milyen irányú a fölfogása, azt egy sokkal magasabb fórum, a kor eszmevilága állapítja meg, hogy pedig művészet-technikai dolgok, pl. színeink skálája vagy tulságos impresszionisztikus modorunk stb. fölött ítélkezzék, ez éppen olyan volna, mintha orvostani vagy egyéb tudományos kérdések fölött akarna dönten a parlament.”⁴⁶

Márpedig a korszakban gyakori eset volt, hogy a politika a modernebb irányzatok ellen fordult. Szinte minden modern irányzat színrelépését heves ellenérzés kísérte hivatalos részről – legalábbis kezdetben. Még az olyan aránylag liberális felfogású kultúrpolitikus, mint a kultuszminisztérium élén 1895-től 1903-ig álló Wlassics Gyula, is hajlamos volt arra, hogy személyes ellenérzéseit hivatalos álláspontként fogalmazza meg a parlamentben. „Az olyan végleteket, aminő például a francia decadence iránynál mutatkozik s amely itt is bizonyos részről művelésre talál, szerencsétlen dolognak tartom. [...] az egy művészeti életnek lehet téves iránya, de nem olyan iskola, melyet nálunk meg kellene teremteni. Lehet e nézet téves, de nekem meggyőződése, hogy ezt az irányt állami szempontból emelni és támogatni nem szabad.”⁴⁷ A hivatalos helyeslés elmaradása tehát a gyakorlatban annyit jelentett, hogy a modernebb irányzatok képviselői nem számíthattak állami dotációra. Ere példaként épp Lechner Ödön és az általa létrehozott irányzat esete hozható fel, mégpedig a fentebb említett Postatakarékpénztár-épület kapcsán. „A Postatakarékpénztár elkészülte után szokatlanul éles és eredményes támadás érte Lechner-t a kormány részéről. A kultuszminiszter a parlamentben kijelentette, hogy az adófizető polgárok pénzéből egy fillért sem áldoznak a »magyar, azaz

szeecessziós stílus» támogatására. Lechner valóban nem kapott állami támogatást többé. [...] Hiába reagált a támadásra elítélőleg a művészek többsége, átmenetileg még a lechneri stílust követő építészek is nehéz helyzetbe kerültek.”⁴⁸

Az ilyen típusú konfliktusok különösen 1900 után váltak jellemzővé. Ez részben azzal függött össze, hogy ekkor jelentkeztek először olyan művészeti irányzatok, amelyek a kor magyar ízlésszínvonalához képest már egy nehezebben befogadható modernizmust képviseltek, részben azzal, hogy a századforduló utáni kultuszminiszterek konzervatívabbak voltak, mint liberális elődeik, Eötvös József, Trefort Ágoston, Eötvös Loránd vagy Wlassics Gyula, részben pedig azzal, hogy a kor egyes vezető politikusai, legfőképp Tisza István sokkal közvetlenebb és gyakran arrogánsabb módon szóltak bele a művészet kérdéseibe, mint az azelőtt szokásos volt. 1911-ben például, amikor Tisza megtekintette Rippl-Rónai József retrospektív kiállítását, sietve kellett távoznia onnan, „nehogy – saját szavai szerint – összerókázza magát”⁴⁹ (holott Rippl ekkor Magyarországon már ismert és neves művésznek számított). Az ügy nagy felzúdulást váltott ki, de még nagyobb volt a hatása annak az elhíresült cikknek, amellyel Tisza ugyanaz év áprilisában meghirdette „a perverz tendenciák, a dekadens jelenségek, a talmi kultúra elleni irtóháborút”,⁵⁰ értve ezalatt a kor új magyar művészetét. „...egész sereg rajzot és festeni tudást megvető ecsetkezelő árasztja el tarkabarkára mázolt vásznaival a budapesti modern irányú kiállításokat, s rohanja meg a szegény vidék népét” – írta, majd kifejtette, mi szerinte a művészet helyes iránya.⁵¹

Ezt követően a *Pesti Napló*ban megjelent interjúorozatban számos művész reagált Tisza manifesztumára. Az interjúknak az eléjük írt bevezető szerint „nem az volt a célja, hogy a művészekkel egyszerűen legázoltassuk Tisza elveit. Ez túlságosan egyszerű lett volna olyan emberrel szemben, aki legfeljebb néhány hónapja forgatja a műkritikusi tollat. Épp ellenkezőleg, nyugodt hangú vitát akartunk rendezni azokról a kérdésekről, amelyeket Tisza István megpendített.”⁵² Az alábbi négy kérdés megválaszolására kérték fel a művészeket: „1) Mi a véleménye Tisza István cikkeiről és általában a fellépéséről? 2) Mi a véleménye a modernségről és általában a »modern«-nek nevezett irányokról? 3) Mit szól »a művészet és természet« problematikájához? [...] 4) Hogyan viselkedik a közönség a »modernekkal« szemben? (Tisza István a közönségről azt állítja, hogy kritika nélkül utánaveheti magát a divatos, feltűnő irányoknak).”⁵³

A nyilatkozó művészek⁵⁴ a helyzethez képest valóban eléggé nyugodt hangot ütöttek meg, mindazonáltal nagyon határozottan szögezték le álláspontjukat. Az általuk megfogalmazott válaszokban témánk szempontjából azok a részek fontosak, ahol a válaszadók elítélték a művészethez nem értő politikus beavatkozását. Fontos megemlíteni, hogy a *Pesti Napló* nemcsak kimondottan modern művészeket – pl. a Nyolcak csoport tagjait – kérte fel válaszádra (bár ők voltak többségben), hanem szerepeltek olyan, a hivatalos körök által maximálisan elismert művészek is, mint például Zala György szobrász. Érdekes módon az „establishment”-hez

közelebb állók is meglehetősen egyértelműen fogalmaztak az előbb vázolt kérdést illetően. „Gróf Tisza István olyasmikről írt, amivel, úgy látszik, sohasem foglalkozott. Véleménye mint teljesen dilettáns vélemény, semmit sem volna érdekes, ha az ő politikai egyénisége nem volna olyan nagy súlyú, hogy a nagyközönségnek tekintélyes részét jóhiszeműen tévútra vezeti” – nyilatkozta gróf Zichy István festőművész. „Gróf Tisza István hozzászólta a művészethez. [...] Az a körülmény, hogy ő geszti földesúr vagy tekintélyes magyar politikus, még a világért sem mondja azt, hogy ő többet ért a művészethez, mint az a sok ezer ember, akinek a véleménye igazán senkit sem érdekel. A művészet megy előre a maga útján, és szomorú volna, ha egy-egy ilyen hozzászólás bárkit megtévesztene, vagy ha a művészek közül bármelyik is túlságosan komolyan venné azt, amit Tisza mondott. Egyébként ahhoz, hogy valaki ítélkezni tudjon a művészetről, éppúgy talentum kell, mint ahhoz, hogy valaki jó képet tudjon festeni” – mondta Kosztolányi-Kann Gyula festő.⁵⁵ Azt egyébként – nyilvánvaló ironiával – több hozzászóló is megjegyezte, hogy a művészet ügyének kifejezetten használt Tisza kirohanása, mert ha hozzá hasonló kaliberű politikus foglalkozik a művészettel, annak mindenképpen nagy sajtó- és társadalmi visszhangja van, s ez más közéleti emberek érdeklődését is felkelti a művészet iránt.⁵⁶

Állam és művészet viszonyában nagyon fontos mozzanat, hogy autonómiájuk védelmében a művészek közösségként, mégpedig szakmai közösségként viselkedtek. Az autonómiatörekvések elemzése ugyanis átvezet két másik problémakörhöz. Az egyik a képzőművészet professzionalizációja, a képzőművészek hivatáscsoportként való megszerveződése. Egy olyan probléma, amely sem a magyar művészettörténet-írásban, sem pedig a társadalomtörténetben nem élvezett eddig elég figyelmet, noha ezen keresztül ragadható meg leginkább az, hogy a művészek kollektív értelemben kikhez, mely más rétegekhez képest definiálták saját magukat. A másik problémakör a művészek és a közönség viszonya. Az állami gyámkodástól való minél teljesebb függetlenedésnek ugyanis az volt a feltétele, hogy megteremtődjön, illetve számottevővé váljon a műalkotások iránti társadalmi kereslet. A következő fejezetek e két nagy problémakört dolgozzák fel.

III. 2. fejezet

A képzőművész-szakma professzionalizációja Magyarországon

E könyv második részében azt a kérdést jártam körül, hogy milyen társadalmi helyzetet érthettek el a festők és szobrászok Magyarországon a kiegyezéstől az első világháborúig terjedő időszakban, s ennek kapcsán szó esett a művészek egyéni ambícióiról, mintáiról és stratégiáiról. Annak a státusnak az eléréséhez azonban, amelyet a képzőművészek az 1900-as évek elejére kívántak maguknak Magyarországon, nemcsak egyéni, hanem kollektív erőfeszítésekre is szükség volt

a részükről. A most következő fejezetben arról lesz szó, hogy a művészek nemcsak egyénileg próbáltak sikeressé válni, hanem, magukat szakmai közösségként meghatározva, azon is igyekeztek, hogy mint hivatáscsoport minél nagyobb elismertségre tegyenek szert a társadalom szemében.

Míg korábban arra helyeztem a hangsúlyt, hogy a művészek mely társadalmi rétegek tagjait tekintették mintának egyénileg, e helyt arra koncentrálok, hogy közösségként mely más hivatáscsoportokhoz viszonyították saját magukat. Fejtegetéseim lényege az, hogy a képzőművészek az értelmiség, azon belül is a szabadfoglalkozású értelmiség legmagasabb státusú csoportjait tekintették mérvadónak, és annak a presztízsnak az elérésére törekedtek, amelyet pl. az orvosi vagy az ügyvédi kar élvezett a korabeli Magyarországon. Ezt az első látásra talán meglepő állítást számos érveléssel lehet alátámasztani. Mint látni fogjuk, jellemző például az, hogy a képzőművészek saját szakmai életüket, fórumaikat más értemiségi hivatások – pl. ez előbb említettek – mintájára kívánták megszervezni. Ebben az összefüggésben más megvilágításba kerülnek a művészek autonómiatörekvései is. Akárcsak az ügyvédek, orvosok mérnökök, akik kollektív érdekeik érvényesítése során támaszkodtak ugyan az állam segítségére, ugyanakkor igyekeztek is az államtól függetlennedni, a képzőművészek is törekedtek a szakmai autonómia elérésére. Amit tehát az előző fejezetben a művészi autonómia problémájaként megfogalmaztam, nem csupán eszmei értelemben, az alkotói szabadság problémájaként értendő; ugyanilyen fontos része a történetnek az, ahogyan egy öntudatra ébredő szakmai közösség kiállt saját függetlenségének védelmében.

Professzionalizáció-elméletek és az értelmiség fogalma

E helyt szükséges röviden kitérni azokra az elméletekre, amelyek az e fejezetben kifejtett problémák keretétől szolgáltak. A professzionalizáció-elméletek abban nyújtottak segítséget, hogy megragadjam azt a folyamatot, melynek során a művészpályák képviselői Magyarországon modern értelemben vett szakmai közösségekké szerveződtek. Mielőtt az innen kölcsönzött fő kérdésfelvetéseket megfogalmaznám, szükséges néhány szót ejteni e terület kialakulásáról és arról, mennyiben alkalmazható a professzionalizáció elmélete a közép-európai társadalomtörténet jelenségeinek értelmezésére.

A professzionalizáció-elmélet kialakulását az a felismerés motiválta, hogy a modern társadalmakban az egyén státusát nem a születési előjogok határozzák meg többé, hanem elsősorban a képzettség. (Az egyenlőtlenségek ennek megfelelően erősen kötődnek az iskolai végzettséghez – illetve a megszerzett végzettség piaci értékéhez –, figyelembe kell azonban venni, hogy a tanulásra való esély is lehet „születési előjog”.) A mai helyzet megértéséhez vissza kell nyúlni a kezdetekhez, azaz a 19. század elejéhez. Ekkor kezdődött ugyanis az a folyamat,

amelynek során a korábban alacsony presztízsű szakmák némelyike a modern társadalom elitesoportjainak sorába emelkedett,⁵⁷ illetve a hagyományos vezető rétegek (arisztokrácia, nemesség) térvesztését követően bizonyos fajta szakértelemmel rendelkező csoportok maguk váltak a társadalom elitjének meghatározó részévé. Egyes álláspontok szerint ennek az átalakulási folyamatnak olyan nagy a jelentősége a 19–20. századi nyugati társadalomfejlődés szempontjából, hogy a professzionális elitek felemelkedését méltán lehet a modern történelem harmadik forradalmának nevezni.⁵⁸

A professzionalizációs folyamatok kutatása – erősen elméleti beállítottsággal – eredetileg az angolszász szociológia egyik ágaként indult. Első művelői – például Talcott Parsons és T. H. Marshall – lényeges kérdéseknek azt tekintették, hogy hogyan váltak az angolul *profession*-nek nevezett hivatások (például ügyvédek, orvosok stb.) olyan autonóm szakmai csoportokká, amelyek maguk határozzák meg a soraikba való bejutás kritériumait és saját működésük feltételeit; hogyan függ össze az általuk elsajátított tudás azzal a magas társadalmi presztízzsel, amelyet e szakmák tagjai élveznek; s milyen társadalmi elvárásoknak kell megfelelniük annak érdekében, hogy saját tevékenységüket (és nagyfokú autonómiájukat) legitimálják. Ezek a társadalomtudósok és követőik, amint azt későbbi kritikusaik gyakran kifogásolták, elemzéseikben egyfajta ideáltipikus képet rajzoltak a professziókról, lényegében két alapgondolatra építve. Ezek egyike a már említett szakmai önrányítás volt, amit a magas fokú szaktudás indokol (ki is zárva egyben az államot és a laikusokat a szakember munkájába való beleszólás lehetőségéből); másika pedig a szolgálati etika (*service ethic*), más szóval „a kompetens és gondos professzionális szolgáltatáshoz fűződő erős érdek”,⁵⁹ amely arra készíti e hivatások gyakorlóit, hogy megfeleljenek a társadalom (kliensek, páciensek stb.) elvárásainak.

A későbbi kutatás számos ponton kritikával illette az elődök elméleteit, és új kérdésfeltevéseket fogalmazott meg. Az első támadások a fent vázolt ideáltipikus modellt érték: felhívták a figyelmet arra, hogy a konkrét esettanulmányok számos esetben cáfolják az elméletet⁶⁰. Az első elméletek idealizmusát pragmatikusabb megközelítések váltották fel. A *service ethic* eszményét például erősen kikezdték az olyan szerzők, akik szerint egyoldalú dolog azt állítani, hogy az értelmiségi hivatások gyakorlói azon fáradoznak, hogy megfeleljenek a társadalom támasztotta igényeknek és morális követelményeknek – hiszen ugyanakkora mértékben alakítják maguk is ezeket az elvárásokat, s győzik meg a társadalmat saját munkájuk szükségességéről.⁶¹ A sok évig tartó szakképzés pedig azonkívül, hogy alaposan felkészít a hivatás lelkiismeretes gyakorlására, és legitimálja a szakmai önszabályozást, egyúttal arra is szolgál, hogy a szakmába való bejutást megnehezítse, s ezáltal emelje a adott professzió presztízsét és az azzal járó anyagi előnyöket.

A további bírálatok azzal álltak összefüggésben, hogy a professzionalizációval foglalkozó kutatók mind időben, mind térben egyre gyakrabban kalandoztak el a diszciplína eredeti tárgyától, azaz a jelenkori angol és amerikai társadalom jelen-

ségeitől. Figyelmük egyrészt korábbi korszakokra (a 18. és 19. századra) irányult, másrészt – a professzionalizációs elmélet nemzetközi hatásának eredményeképp – más európai társadalmakat is bevontak a téma vizsgálatába. Kiderült, hogy azok az elméletek, amelyek az angolszász viszonyok elemzése alapján születtek, gyakran nem jól alkalmazhatók más országok esetében.⁶² A professziókra jellemző autonómia tétele például egész más megvilágításba került olyan kontinentális országok esetében, mint például Németország, ahol az állam szabályozta az egyetemi képzést és a diplomák kiadását, így elsősorban tőle függött az, hogy ki nyerhet jogot egy-egy értelmiségi hivatás gyakorlására.⁶³ Olykor nehézségeket okozott az is, hogy az angol *professions* gyűjtőszó nem vagy csak részben fedi le azt a jelentéstartalmat, amelyet a kontinens – és különösen Közép- és Kelet-Európa – nyelveiben az értelmiség, *intelligentsia*, *Intelligenz* stb. fogalom jelöl.⁶⁴

Az „értelmiség” történeti fogalma ebben a régióban sajátos tartalommal bír. Egyrészt Közép- és Kelet-Európa adottságaiból következően a fogalomnak egyfajta küldetés-konnotációja is van; e réteg a 19. században tevékeny szerepet játszott a nemzetté válás és a polgárosodás folyamatában, sőt, bizonyos nemzetek esetében – helyi nemesség hiányában – annak fő katalizátora és szervezője volt. Másrészt az *értelmiségi* tágabb kategória, mint a *professional*, szélsőséges esetben minden szellemi munkát végző beleérthető. Arra nézve, hogy Magyarországon a jelen tanulmányban leírt korszakban kit tekintettek értelmiséginek, különféle támpontokkal rendelkezünk. Kiindulásnak tekinthető az 1848. áprilisi törvényeknek a választójogi cenzust szabályozó paragrafusa, mely részletesen felsorolja mindazokat, akik szellemi fogalkozásuk, végzettségük alapján választójogosultak.⁶⁵ A 20. század elejére kialakult állapotokat ragadja meg Buday Dezső klasszikusként számon tartott tanulmánya, a *Magyarország honoratior-osztályai*,⁶⁶ mely szintén sorra veszi az ebbe az osztályba tartozó foglalkozási csoportokat. Az 1916-ban megjelent írás abból a szempontból is fontos, hogy elsőként azonosítja a magyar értelmiséget a magyar középosztállyal: „a magyar honoratior-osztály teszi tehát egyúttal a magyar középosztályt is. Kétségtelen kár, hogy nincs más középosztályunk.”⁶⁷ Buday fogalomhasználata ellenére nyilvánvaló, hogy az általa leírt társadalmi réteget, azaz a 20. század eleji értelmiséget már nagy távolság választja el a 19. század elejének honorációitól. Míg az 1800-as évek kezdetén a valamilyen szellemi foglalkozást hivatásszerűen űző honorációrok egyfajta sehová sem sorolható, nem túl magas presztízsű, laza kategóriát alkottak, a század közepétől egyre inkább olyan különálló társadalmi osztályként jelentek meg a köztudatban, melynek növekvő megbecsültsége a politikai jogok terén élvezett kedvezményekben is tükröződött.⁶⁸

A néha áthidalhatatlan fogalmi különbségek ellenére a professzionalizációs elméletek termékenyítő hatást gyakoroltak az európai országok társadalomtudományára. Olyan mozzanatokat ragadtak meg ugyanis, amelyek szinte mindegyik modern értelmiségi pálya kialakulásánál szerepet játszottak, és amelyek közép-

európai kontextusban is jól értelmezhetők. A regionális különbségek tudatosítása sokban árnyalta, módosította az eredeti elméletet, a helyi változatok vizsgálata azonban megerősítette azt is, hogy valóban léteznek általános fejlődési tendenciák, s körvonalazható egy olyan közös kritériumrendszer, amelynek segítségével az egyes országok értelmiségi rétegeinek kollektív törekvései összehasonlíthatók.⁶⁹

A professzionalizációs elméletek által megfogalmazott legfontosabb kérdések, melyek munkám szempontjából nagy fontossággal bírnak, a következőkben foglathatók össze: hogyan váltak az angolul *profession*-nak nevezett szabad értelmiségi hivatások autonóm szakmai csoportokká? Hogyan viszonyulnak e közösségek a társadalmi elvárásokhoz, és hogyan igazolják a társadalom felé saját presztízsüket és nagyfokú autonómiájukat; valamint hogyan kezelik a szakmán belüli konkurrencia problémáját? A német és más közép-európai értelmiséggel foglalkozó munkákból az állam és az értelmiségi csoportok viszonyának értelmezése volt munkám szempontjából ösztönző erejű. A professzionalizációval foglalkozó tanulmányok közül továbbá hasznos szempontokat adtak azok a munkák, amelyek a terület „klasszikus” szerzői által többnyire elhanyagolt, marginális helyzetű és alacsonyabb státusú szakmai csoportokkal foglalkoztak.⁷⁰

Arra nézve, hogy mi is értendő marginális helyzet alatt, a az általam ismert legjobb magyarázatot Harold Wilensky szociológus adta. Számos szakma fejlődését összehasonlító tanulmányában⁷¹ Wilensky arra a következtetésre jutott, hogy létezik a professzionalizációnak egy jellemző folyamata. Ennek a folyamatnak az állomásai – sorrendben – a szakma önálló hivatássá válása, a szakképzés megszervezése, a főiskolai/egyetemi szintű képzés bevezetése, helyi, majd országos szakmai szervezetek megalapítása, saját szakmai etikai kódex megfogalmazása stb. Wilensky szerint a megszilárdult helyzetű (*established*) hivatások – orvosok, ügyvédek – járták végig legkorábban ezeket a stációkat, más hivatáscsoportok pedig később. A legkésőbbben érkezőket tekinthetjük „feltörekvőnek” vagy „marginálisnak”, mivel ezeknek a *professional* státushoz szükséges kritériumokat még csak részben tudták teljesíteni. Vannak olyan szakmák, amelyek kollektív erőfeszítéseit nem koronázta siker, és amelyek a legfontosabb állomásokat – pl. országos szervezet, főiskolai/egyetemi képzés – hosszabb idő után sem tudták elérni. Ilyen esetekben beszélhetünk sikertelen professzionalizációról.

Jelen munka is a professzionalizációs elméletek szempontjából marginális vagy legalábbis sajátos helyzetű csoportot vizsgál, mely, éppen problematikus mivoltánál fogva, igen ritkán bukkan fel az említett elméletek példatárában. Ami nem jelenti azt, hogy a művészet professzionalizációjának vizsgálata teljességgel járatlan terület volna; de az ezzel foglalkozó szerzők általában a kultúrtörténet, az irodalomtörténet vagy a művészetszociológia felől közelítenek a kérdéshez, s így kamatoztatják a professzionalizációs kutatásokból leszűrhető tanulságokat.⁷² Az idesorolható tanulmányok szóhasználatára mindenesetre arra utal, hogy szerzőik otthonosan mozognak az átvett fogalmi rendszerben. Pierre Bourdieu több helyen

beszél erősen professzionalizálódott írókról és művészekről (*highly professionalized writers and artists*) és szakmai ideológiájukról (*professional ideology*),⁷³ és hasonlítja össze ezeket más szabad hivatásokkal.⁷⁴ Robert Jensen a századforduló szecessziós mozgalmaival kapcsolatban hasonló módon fogalmaz. Ezek a mozgalmak szerint „jellegzetesen modernek voltak abban az értelemben, hogy munkájukat az orvosokhoz és az ügyvédekhez hasonlóan igyekeztek professzionalizálni”, ámbar „szakmai identitásukat (*professional identity*)” a művészek „minden igyekezetük ellenére sem tudták igazán stabil alapra helyezni”.⁷⁵

Az egyes értelmiségi hivatások által bejárt utakat néhány jól körvonalazható szempont alapján lehet egymással összehasonlítani. Ilyenek például a felsőfokú képzés megszervezése és a szakma gyakorlásához szükséges képzettségi kritériumok kikristályosodása; a kimondottan szakmai szervezetek, pl. kamarák, egyesületek és más fórumok kialakulása; az érdekvédelem fő területei; valamint azok a stratégiák, amelyeket az egyes szakmák képviselői presztízsük növelése és kollektív autonómiájuk védelme érdekében követtek.

Ezek voltak azok a mozzanatok, amelyek minden értelmiségi hivatás megszerveződésében szerepet játszottak, s amelyek révén a magyar értelmiség különféle rétegei is közös érdekeik érvényesítésére képes, erős kollektív identitástudattal rendelkező modern hivatáscsoportokká alakultak. E folyamat lényeges eleme, hogy egyes közösségek hogyan vették át egymás mintáit, valamint az, hogy a „későn érkező” (azaz csak a 19. század végén megszerveződő) csoportok éppen azáltal igyekeztek magasabb társadalmi rangra szert tenni, hogy próbáltak megfelelni a már megszilárdult helyzetű hivatások (pl. ügyvédek, orvosok) által képviselt kritériumrendszernek. A Monarchia-korabeli magyar képzőművészek történetét a jelen fejezet ilyen összefüggésekben tárgyalja.

A művészeti felsőoktatás kialakulása

A dualizmus-kor magyar művészeti felsőoktatását jóformán a semmiből kellett megteremteni. Noha már a 18. században akadtak olyanok, akik felismerték egy magyar művészeti akadémia szükségességét, s kezdeményezések is történtek ez ügyben, a 19. század közepéig csak néhány olyan intézmény működött, amely a rajz és festés alapelemeit oktatta. Ezek egy része kézművesmesterek és legények igényeihez szabott iparrajziskola volt, a továbbiak pedig nem is voltak a szó szoros értelmében intézménynek tekinthetők, inkább csak egy-egy saját tanítványokkal rendelkező festő (pl. Barabás Miklós) magánvállalkozásának. A művészettörténet-írás nem kis részben a megfelelő képzés hiányának tulajdonítja, hogy a magyar képzőművészet a század első felében „csak egyes teljesítményeiben emelkedett túl a mesteremberi szinten”, bár legalább annyira „hiányzott az alap, a művészeti élet, [...] a művészeti intézmények és káderek sora” is.⁷⁶ A magasabb szintű kép-

zésre vágyó fiatalok külföldi akadémiákat — ebben az időszakban elsősorban a bécsit — voltak kénytelenek látogatni. A 19. század első két harmadának szinte minden nevesebb tagja — pl. Markó Károly, Barabás Miklós, később Székely Bertalan, Than Mór stb. — megfordult a bécsi képzőművészeti akadémián.⁷⁷

A kora 19. századi kezdetekhez képest minőségi előrelépést jelentett Marastoni Jakab olasz festőművész 1846-ban Pesten megnyitott iskolája, melyet a mester a velencei akadémia rendszerének mintájára kívánt megszervezni, és amelynek ki-mondottan a művészképzés, nem pedig a kézművesek rajzoktatása volt a kitűzött feladata.⁷⁸ Miután 1860-ban, Marastoni halálával iskolája is megszűnt, több mint egy évtizeden át semmiféle magasabb fokú képzőművészeti tanintézet nem működött Magyarországon. A helyzet maradt a régiben: az igényeket egyfelől az ipar-rajziskolák, másfelől a (többnyire amatőröket oktató) magán-atelier-k elégítették ki, a szobrászok képzése pedig a kőfaragóműhelyek feladata maradt. A tehetsége-sebbek Bécs vagy más külföldi akadémiák felé vették útjukat. Noha a hatvanas években egyre többen sürgették a helyzet megoldását, az óhajtott képzőművészeti iskola gondolata csak a kiegyezés után válhatott valósággá. A Habsburg udvar politikai szempontjai nyilván jócskán közrejátszottak abban, hogy a megvalósulás ilyen hosszú ideig váratott magára: sem a 19. század eleji, sem a neoabszolutiz-mus-korabeli kormányok nem tartották kívánatosnak, hogy az akadémia révén Pest-Buda nemzeti művészeti központtá fejlődjék.⁷⁹

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat megalakulásától fogva fel-adatának tekintette, hogy egy művészeti tanintézet létrehozásán munkálkodjék; alapszabályaiban már feladatként szerepelt egy művészeti akadémia létrehozása. A hatvanas évek elején azonban, noha megválasztottak egy bizottságot, amely a leendő tanintézet felállítására készítendő tervekért volt felelős, még időszerűtlen-nek tűnt a terv megvalósítása, s érdemben csak 1865-ben foglalkoztak újra vele.⁸⁰ A Társulat ekkor saját forrásaiból szándékozott finanszírozni az iskolát (ez ak-koriban csak a tagdíjakból tevődött össze), ami szükségképp korlátokat szabott a felállítandó iskola jellegének és méreteinek. Teljes akadémiai képzésről ilyen körülmények között nem lehetett szó, inkább egy olyan „képezde” felállítása lát-szott reálisnak, ahol „a festészeti pályára, vagy a művészettel rokon iparágak va-lamelyikére készülő érettebb és immár bizonyos készséggel bíró ifjak alkalmat leljenek jó gipszművek, de leginkább az élő minta (élőmodell) utáni gyakorlati rajzolásban magukat tökéletesíteni”. Rabinovszky Máriusz értelmezése szerint te-hát egyfajta akadémiai előképzőként működött volna az iskola, amely a képző- és iparművészeti pályára lépőket egyaránt szolgálta volna.⁸¹

A kiegyezés után kulcsszerepet játszott a főiskola megszervezésében Keleti Gusztáv, aki maga is festő volt, és aki Eötvös József pártfogoltjaként, állami ösz-töndíjjal végezte tanulmányait.⁸² Eötvös bizalmasaként, a kultuskormányzat felhatalmazásával Keleti 1868-ban külföldi tanulmányútra utazott, hogy más országok művészképző tanintézeteit tanulmányozza.⁸³ Javaslatai nyomán az iskola

létrehozásakor az általa képviselt koncepció jutott érvényre (összhangban Eötvös véleményével).

Keleti a művészet iránti korabeli magyar közönségigény alacsony szintjéből indult ki, és úgy vélte, hogy a létesítendő tanintézetnek nem szabad ambícióit túlméreteznie. „Mindaddig, amíg Magyarország műviszonyai szélesebb, népszerű alapon ki nem fejlődnek, ...míg csak a kormány s nem a közönség kezdeményezése lesz az impulsus a művészeti érdekek lendítésére, addig a magasabb művészeti tanintézetek és szorosabb értelemben vett művész-akadémiák felállítását korainak tartom” – írta külföldi tapasztalatait és javaslatait összegző munkájában.⁸⁴ A művészképzés, érvelt Keleti, nem lehet az intézmény elsőrendű feladata; sokkal fontosabb a rajztanárok színvonalas képzése, hiszen először nekik kell előkészíteniük a talajt, s fejleszteni a tanulóiifjúságban a látás képességét és a műalkotások szépsége iránti fogékonyságot – s így nő majd fel az a fejlettebb „műízléssel” rendelkező generáció, amelynek igényei már indokoltá teszik egy magasabb szintű, teljes akadémiai képzést nyújtó művészképezde beindítását. Addig pedig elegendő, ha a Mintarajztanoda – a rajztanárképzés mellett – a kimondottan művészpályára készülő fiataloknak hivatásukra *felkészítő*, azaz előkészítő jellegű stúdiumokat kínál (elméleti tárgyakat és rajzoktatást, de pl. festészeti képzést nem). Előkészítőül szolgálna továbbá az intézet „valamely magasabb iparos, illetve más műszaki pályára is”.⁸⁵

A tanintézet – Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde néven – végül az Eötvös bizalmát élvező Keleti elképzelései szerint valósult meg. Koncepciójának alapelemeit az iskola hivatalos kiadványa is tükrözte:

„Az intézet célja és feladatai.

Az országos mintarajztanoda és rajztanárképezdének feladata a jelenkor igényeinek s az ország szükségeinek megfelelő rajztanárok szakbéli kiképzése, valamint tehetséges ifjaknak, kik a képzőművészetek valamely ágára, különösen pedig a festészetre szánják magukat, a hivatásukhoz szükséges ismeretek alapos megszerzésére alkalmat nyújtani.

Az intézet ezenfelül rajz és mintázásbeli oktatásban részesít oly iparosokat, kik a művészi ipar valamely ágával gyakorlatilag foglalkoznak.

Ezen mellékfeladatát eddig egy külön esti rajztanfolyam által iparkodott teljesíteni. Törekvései ez irányban az ujon szerveződő országos iparművészeti muzeummal való szorosabb kapcsolatban jövőre még szorosabb eredménnyel bíztatnak.

*Mindezen céljainál fogva az intézet oktatást nyújt a képzőművészetek alatt következő ágaiban, gyakorlati utmutatás és elméleti tanfolyamok segélyével.*⁸⁶

A Mintarajziskola működésével kapcsolatos kifogások amiatt merültek fel leggyakrabban, hogy az intézmény nem volt alkalmas arra, hogy a művészpályára felkészítsen, és így nem pótolta a művészeti akadémia hiányát Magyarországon.

Az érintettek a hetvenes évek végétől egyre többször fogalmazták meg ismét egy teljes értékű akadémia szükségességét. Az első érdemi kezdeményező ezügyben a Magyar Írók és Művészek Társasága volt.⁸⁷ Az Írók és Művészek Társaságának akcióját követő évben, 1881-ben a Münchenben tanuló magyar művészifjúság nevében húsz fiatal magyar művész hasonló tartalmú kérvénnyel fordult a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez: ők is egy magyar művészeti akadémia felállítását sürgették. (Bár erre nem sikerült adatot találni, valószínűsíthető, hogy az itthoni művészkörök mozgósíthatták a kint tanuló fiatalokat, hogy az itthoni mozgalommal nagyjából egyidőben saját kérvénnyel forduljanak Trefort kultuszminiszterhez.)

Mind az Írók és Művészek Társasága, mind a Münchenben tanuló fiatalok kérvényében, mind pedig a Trefort által véleményadásra felkért Országos Magyar Képzőművészeti Társulat állásfoglalásában nagy hangsúlyt kapott az az érv, hogy a magyar képzőművészeti akadémia hiányának következtében a magyar kultúra súlyos veszteségeket kénytelen elszenvedni. „Magas képviselőház! Sajnálattal látjuk mi is, mint bizonytalansággal az egész nemzet, hogy legnagyobb festőink kénytelenek voltak ez idő szerint külföldre vándorolni, s bármily büszkeségünk legyen is, hogy a művészet két legjelesebb székhelyén – Münchenben és Párisban – hazánkfiainkat oly nagy kitüntetések érik: bizonytalansággal örömeztünk, ha a müncheni akadémia hírneves magyar tanárai a budapesti művészeti akadémián oktatnák növendékeinket, s ha Párisban s máshol működő világhírű hazánkfiainak egyikét, mint az akadémia igazgatóját, üdvözölhetnénk. Most, midőn külföldön közel száz, részben kiváló tehetségű magyar képzőművész működik, alig vagyunk képesek megítélni a hatalmas lendületet művészetünk terén, ha ez erőnk része hazánkban működne. A művészakadémia szellemi központja volna végre a leghatalmasabb eszköz, mely a már ébredni kezdő műértelmet és műpártolást rohamosan fejlesztené, s melynek közelében egész sora a műintézményeknek nyerne megvalósulást, melyek megalkotása most művészi akadémia nélkül oly nagy nehézségekkel jár, sőt részben lehetetlen is.”⁸⁸

Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat véleménye nemcsak arra mutatott rá, hogy számos tehetséges magyar művész kénytelen külföldön keresni a megélhetését, hanem arra is, hogy a folyamat már a művészpályákra készülőknel megkezdődik. „Növendékművészeink időnek előtte seregesen tódulnak a külföldi akadémiákra, – félreismerhetetlen jeléül annak, hogy művészeti közoktatásunk szervezete, kivált a felsőbb kiképzés módjait tekintve, még további kifejlesztésre szorúl.”⁸⁹ A nyilatkozat szövegezői szerint a külföldi tanintézetek vonzerejét paradox módon az is növeli, hogy ott számos neves hazánkfia működik oktatóként. Ennek a tendenciának a legnagyobb veszélye szerintük az, hogy egy sajátosan magyar művészet így sohasem fog kialakulni. „Vajjon a körükbe [t.i. a müncheni stb. akadémián oktató magyar művészek körébe] gyűlt magyar ifjak, kik legfogékonyabb korukban, évekre terjedő távollétük alatt, nem a hazai életet és természetet, hanem az idegent, a külföldit, teendik tanulmányaik tárgyává, nem fognak-e, ha

egyáltalán hazatérnek, – onnan teljesen idegen jellegű művészetet behonosítani, – s nem kell-e, ha e viszonyokat állandónak képzeljük, már eleve lemondanunk azon nem épen valósíthatatlan reményről, hogy a képzőművészetek bármely ágában, valaha nemzeti sajátosságainkat eszményi tükrözésben jellemző magyar iskola létesüljön?”⁹⁰ Az irat szerzői nem magukat a külföldi tanulmányokat elleneztek egyébként, hanem azt szorgalmazták, hogy azokat a fiatal művészek érettebb, kiforrottabb korukban folytassák, előtte pedig jussanak el tanulmányaik magasabb, komolyabb szintjéig. Hosszú távon pedig azt tekintették célnak, hogy a művészeti pályára készülők teljes kiképzésüket itthon nyerhessék.⁹¹

A Münchenben tanuló magyar fiatalok beadványa sajátos módon erősítette meg a hazai művész-szervezetek által megfogalmazott érveket. Az ő beadványukban is azon volt a hangsúly, hogy ők voltaképpen kényszerűségből tanulnak külföldön, tekintve, hogy magyar művészeti akadémia nincsen, és sokkal szívesebben tanulnának itthon. Másfelől kifejezték abbéli reményeiket is, hogy a leendő művészeti akadémia versenyre kelhet majd a világ más hasonló tanintézeteivel, s a magyar nemzet ezáltal is a kultúrnemzetek sorába emelkedik.⁹²

A Képzőművészeti Társulat fentebb idézett véleményében szerepelt az a javaslat is, hogy amennyiben a kormánynak azidő szerint nem lenne elég pénze egy teljes akadémia létrehozására, átmeneti megoldásként hozzanak létre ún. mesteriskolákat, azaz állami forrásokból felszerelt műtermeket, melyeket egy-egy „kiválóan érdemesült hazai művész” rendelkezésére bocsátanának azzal a feltétellel, hogy azok ott oktassák a személyes tanítványaikul szegődő művésznövendékeket. Javasolják továbbá, hogy az állam alapítson ösztöndíjakat „oly művésznövendékek számára, kik megfelelő felkészültség megszerzése után valamelyik hazai jeles festész mesteriskolájában önálló művészeti kísérletekbe kezdeni, szóval művészeti szaktanulmányaikat itthon folytatni kívánják”.⁹³

Ez a javaslat azért érdemel különös figyelmet, mert a gyakorlatban akkor ez a – hangsúlyozzuk, átmeneti megoldásnak szánt – verzió valósult meg. Az ún. mesteriskolák célja tehát német mintáikhoz hasonlóan az volt, hogy a növendékek, alapképzésüket már megszerezvén, egy-egy neves mester műhelyében mélyítsék el tudásukat. Az első ilyen mesteriskola 1882-ben jött létre, vezetésére a magyar kormány – szakmai körök javaslatára – az akkor a müncheni akadémián oktató és a már híres festőnek számító Benczúr Gyulát kérte fel. A második, szintén festészeti mesteriskola 1897-ben létesült Lotz Károly vezetésével (ezt később Székely Bertalan vette át). Alakult továbbá szobrászati mesteriskola Stróbl Alajos, valamint egy Női Festőiskola Deák-Ébner Lajos irányítása alatt. A mesteriskolák azonban, melyek az akadémia helyett jöttek létre, továbbra sem jelentettek kielégítő megoldást, és számos támadás célpontjává váltak. Az egyik fő kifogás ellenük az volt, hogy vezetőik, akiknek művészetről vallott elvei a század vége felé már egyre inkább konzervatívnak számítottak, túlságosan rányomják a bélyegüket tanítványaik munkájára, és nem bátorítják azok önálló törekvéseit. Ez a vád

főleg Benczúrral és iskolájával kapcsolatban merült fel. Az ellenzők szerint az is problémát jelentett, hogy míg a mintarajziskola alaptanfolyamai csak felkészítő jelleggel működtek, a mesteriskolák egyfajta „posztgraduális” szintet képviseltek – tehát továbbra is hiányzik Magyarországon a köztes tartomány, a tulajdonképeni főiskolai szintű művészképzés, melynek megszerzése érdekében a művésznövendékeknek továbbra is külföldre kell menniük.⁹⁴

A változások a századforduló környékén zajló igazgatóváltással kezdődtek. Keleti Gusztáv, aki 1871 óta folyamatosan vezette az intézményt, 1902-ben meghalt. Közvetlen utódja néhány évre az idős Székely Bertalan lett, majd 1905-ben Szinyei Merse Pál került a Mintarajziskola élére. Szinyei kinevezése szimbolikus jelentőséggel bírt. A századvég fiatal újtói őt tekintették saját törekvéseik előfutárának, *Majális* című művét – melyet elkészültekor, 1872-ben a kritika teljes meg nem értése fogadott – pedig a magyar impresszionizmus és naturalizmus korai nyitányának. (Szinyeit annak idején épp Keleti Gusztávnak a sajtóban megjelent kritikái kedvetlenül tették el, s fordították el hosszú időre a festészet gyakorlásától.) Bár Szinyei nem tanított, és az intézet igazgatásába sem folyt érdemben bele, mégis az ő kinevezése után vált lehetségessé a főiskola fokozatos megújulása. Ekkortól kerültek oda olyan oktatók, mint a nagybányai iskola mesterei, Ferenczy Károly, Réti István és Glatz Oszkár, továbbá Olgyai Viktor. Noha velük szemben a konzervatív, akadémikus szemlélet képviselői még sokáig többségben voltak, megjelenésük a főiskolán lassú, de visszafordíthatatlan szemléletváltozást indított el. Ehhez járult Lyka Károly kinevezése is a művészettörténet professzori székébe 1914-ben. A főiskola szervezeti reformjának fontos lépései is Szinyei igazgatóságának idejéhez köthetők. Az intézmény neve 1908-ban Országos Magyar Képzőművészeti Főiskolára változott. Benne a képzés formailag is kétosztatúvá vált, mivel a Női Festőiskola és a mesteriskolák Művészképző Főiskola, később Szépművészeti Akadémia néven egyesültek, a rajztanárképzés pedig szervezetileg külön, Rajztanárképző Főiskola név alatt folytatódott.⁹⁵ A Szépművészeti Akadémián belül két szint jött létre, az alapfokú és a továbbképzés. Mindez azt jelentette, hogy végre megvalósult a művészkörökben régóta szorgalmazott teljes akadémia terve; az oktatás konzervatív irányultságával, magának az akadémiai képzésnek a merevségével, elavultságával szemben azonban sok kifogás merült fel. Csak fokozatosan sikerült elérni azt, hogy a szabadkézi rajz és a festés egyre növekvő óraszámban szerepeljenek a tanrendben, s az ún. ékítményes rajz és a geometriai tárgyak háttérbe szoruljanak. Fontos volt az is, hogy a főiskola a nyári szünetben valamelyik művésztelepre küldte a növendékeket a szabadban való festés gyakorlására. (Ez nagy előrelépés volt ahhoz képest, hogy nem sokkal korábban Keleti Gusztáv igazgató még megtiltotta a főiskola hallgatóinak, hogy nyáron a nagybányai művésztelepet látogassák – nehogy a főiskolára beszivároghasson a modernség ártó szelleme.) Az 1908-as változásokat évekkel később újabb reform követte, melynek

szellemében szakosodottabbá vált a tanárképzés, a művészképzésben meghatározóvá vált az aktrajz, a tájképfestés, a grafika és az iparművészeti gyakorlat, valamint egy trimeszter formájában formálisan is a képzés elemévé lépett elő a művésztelepen végzett munka.⁹⁶

Sokan azonban a művészképzés és a rajztanárképzés kettéválasztását e rendszer alapvető hibájának tartották. Ezen vélemények szerint a rajztanárképzés különválasztásának az az eredménye, hogy a leendő rajztanárok így eleve el vannak zárva attól, hogy valódi művészi szemléletre tegyenek szert, s ezt majdani tanítványaik felé is közvetítsék. A további reform szükségessége állandó téma maradt.

A főiskola kérdésének központi jelentőségét mutatja, hogy a Tanácsköztársaság idején is nagyon sokat foglalkoztak vele. Pór Bertalan festőművész, a Nyolcak csoport egyik tagja az akkori művészeti direktórium munkájára emlékezve így ír: „Emlékszem, a tárgyalások egész során át vitattuk meg az iskolák reformját. Ezen a tárgyalásokon Réti István és Fényes Adolf is részt vettek. Vajon Réti Istvánt nem ezek a megbeszélések inspirálták-e a Képzőművészeti Főiskola későbbi reformjára? Nem tudom, de az tény, hogy azokról az alapvető dolgokról, amelyek az általa létrehozott reformban megvalósultak, már a direktórium tanácskozásán is szó esett.”⁹⁷ A főiskola birtokbavétele is megtörtént: 1919-ben az oktatói kar egy részének megmaradása mellett tanárai lettek pl. Berény Róbert és Pór Bertalan (alakrajz és festés), illetve Bíró Mihály (grafika)⁹⁸ – mindannyian avantgarde művészek és elkötelezett baloldaliak.

A régóta áhított reform végül a Tanácsköztársaság bukása után, 1920-ban valósult meg, amikor a kultuszminisztérium Lyka Károlyt nevezte ki a főiskola igazgatójává. (Ez a fordulat, noha kívül esik a jelen munka korszakhatárain, szervesen hozzátartozik a probléma történetéhez, ezért mindenképp szükséges róla szót ejteni.) Lyka „szinte naponta járt a reform érdekében a minisztérium nyakára, szüntelenül agitált a végleges döntés gazdájánál”.⁹⁹ Lyka 1914-től tanított művészettörténetet a főiskolán, így belülről is jól látta a még akkor is avult szemléletű és berendezkedésű intézmény gyengéit. A katedrákra 1920-ban a már ott tanító, rokon szellemű alkotók, Réti és Glatz mellé azokat az embereket, Csók Istvánt, Vaszary Jánost, Benkhardt Ágostot vette maga mellé, akikkel már régóta együtt tervezték a változtatások mikéntjét.

Barcsay Jenő később így kommentálta az 1920-as reformot: „Akkori művészeti életünkben korszakos jelentőségű volt a Lyka Károly által megvalósított főiskolai reform. A magyar művészet fiataljai egészségesebb nevelésben részesülhettek. Az új alapokra fektetett intézménynek egyik leglényegesebb újítása volt, hogy a művésznövendékek és a rajztanárjelöltek azonos művészeti irányítás mellett tanulhattak; a másik fontos újítás volt Lyka Károly szándékai szerint, hogy megvalósult a szabad tanárválasztás, ami akkor igen döntő kérdés volt: a növendék hajlamai szerint választhatta meg tanárát, nevelőjét.”¹⁰⁰ Az 1920-ban odakerült oktatók abban az értelemben is friss szellemet képviseltek, hogy – függetlenül

attól, hogy ők maguk milyen stílusban alkottak – nyitottak voltak az avantgarde különféle irányzataival szemben, és bátorították tanítványaik ilyen irányban való kísérletezését; céljuknak tekintették, hogy önálló művészeket neveljenek.¹⁰¹ Ezt a Klebelsberg-féle kultuszkormányzat nem nézte jó szemmel. Amikor a főiskola kiállításán a növendékek „kubista” képekkel vettek részt, botrány támadt, s az ezt bátorító oktatókat a Kultuszminisztérium menesztette.¹⁰² Mindez jól jelzi a két világháború közti hivatalos kultúrpolitika szellemiségét.

Némileg anakronisztikus módon az 1920-as reformmal valósult meg tehát a teljes művészeti akadémiai képzés terve, amelyet a művészek a 19. század folyamán mindvégig szorgalmaztak. A századvégen azonban már nemcsak a külföldi művészeti akadémiák jelentettek viszonyítási pontot, hanem a más értelmiségi pályákra felkészítő főiskolák, egyetemek is.

Az egyetemi/főiskolai jelleg kérdése

Minden olyan szakmában, amelynek tagjai az értelmiséghez tartozásra aspirálnak, kulcsfontosságú a felsőfokú képzés kérdése. A cél, mint láttuk, az, hogy a képzés jellege minél inkább az egyetemi stúdiumokhoz közelítsen (pl. az évek számát tekintve), illetve hogy az illető szakterületeken egyetemi diplomát adó oktatási intézmények jöjjenek létre.

A képzőművészeti felsőoktatás esetében is jól érzékelhető, hogy mind maguk a művészek, mind pedig a főiskolát finanszírozó kultuszkormányzat szeme előtt az egyetemi rangú képzés lebegett végleges célként. Mint láttuk, azok a művész-körök, amelyek a művészeti akadémia megalapítását az 1860-as évek elejétől szorgalmazták, mindvégig német és osztrák minta alapján képzeltek el azt, márpedig a bécsi és a müncheni akadémiák egyetemi státusú intézménynek számítottak. Erre utal a Münchenben tanuló magyar fiatalok kérvénye is: „[a létesítendő magyar művészeti akadémia] legyen az egyetemmel egyenrangú felső tanintézet, a müncheni akadémia mintájára, ugyanazon szellemmel és tanszabadsággal szervezve”.¹⁰³ A Trefort által a külföldi akadémiák tanulmányozására kiküldött miniszteri tanácsos, Hegedüs Candid Lajos jelentése is hangsúlyozza, hogy a bécsi és a müncheni akadémiák „művészegyetem módjára” vannak megszervezve. Trefort is ezt a szót használja, amikor az uralkodóhoz intézett előterjesztésében az Írók és Művészek Társasága kezdeményezését összefoglalja. („Amennyiben egy, a képzőművészetek valamennyi ágára kiterjedő, vagyis az elméleti tanszakokon kívül az építészet, a szobrászat, festészet, valamint a sokasító művészetek tanítását felölelő *művészegyetem* létesítése ez idő szerint kivihetőnek nem mutatkoznék...”)¹⁰⁴

Már Keleti is, noha a szorosabb értelemben vett művésszé nevelést ő nem tekintette az akadémia feladatának, az egyetemhez hasonlította az akadémiai képzést. „Compositióról, művészieskedésről azonban szó se legyen. Csupán alkalmat kell

neki [ti. az akadémiai növendéknek] nyújtani, hogy mindent megtanulhasson, a mi neki, mint jövődőlbeli művésznek, bármi módon javára válhatik, úgy mint az egyetemi hallgató is az egyetemen minden irányban lel oktatást, de azt magának kell keresnie, a választás tőle függ.”¹⁰⁵

A főiskolai jelleg kialakításának szándéka jelent meg a négyéves képzés megszervezésében. Az 1910-es években fogantatosított reformok már ötéves képzést vezettek be, melynek deklarált célja a tanulmányokban való alaposabb elmélyülés és a rajztanárok esetében a gyakorlóiskolai tanítási gyakorlat lehetővé tétele volt; nyílvánvaló azonban, hogy az ötéves tanulmányi időről szóló döntéssel az egyetemi stúdiumokéhoz kívánták közelíteni a főiskolai oktatás rangját. Ebből a szempontból ugyancsak szimbolikus jelentőségű a Képzőművészeti Főiskola név felvétele is 1908-ban. Szintén fontosak az iskolai előképzettségi kritériumok, bár ennek esetében sajátos módon a rajztanárképzőre felvételizőktől kívánták meg a magasabb végzettséget. A művészsképzőbe bejutni kívánóktól valamely közép- vagy polgári iskola legalább hat osztályának elvégzését kívánták meg, a rajztanárjelöltektől viszont, ha középiskolában kívántak oktatni a későbbiekben, gimnáziumi vagy reáliskolai érettségit, leendő polgári iskolai rajztanítók esetében pedig elemi iskolai tanítói vagy tanítónői oklevelet.¹⁰⁶

Az oktatott tárgyak kezdettől, a Mintarajziskola megalakulásától fogva tükrözték a magasabb igényeket. A tanrendbe számos elméleti tárgy is bekerült, úgymint mértan, ábrázoló mértan, festészeti boncalaktan (azaz anatómia), kompozíciótan, műtörténelem. Az első négy tárgy oktatása előadások formájában zajlott, klasszikus művek elemzésével, a magyarázatok után pedig rajzgyakorlatok következtek. A művészettörténeti órák az országos képtárak és nyilvános műgyűjtemények látogatásával egészültek ki.¹⁰⁷ Szintén kezdettől törekedett a Mintarajziskola vezetése arra, hogy a tanintézetben színvonalas, elméleti művekben, klasszikus művészet-történeti munkákban gazdag könyvtárat alakítsanak ki.¹⁰⁸

A magyar művészeti felsőoktatás fejlődésében tehát tetten érhetők a főiskolai, egyetemi státus elérésére irányuló törekvések. Lényeges az, hogy bár a Képzőművészeti Főiskola elődjét a magyar állam alapította, megszerveződéséhez nagyban hozzájárultak az alulról jövő kezdeményezések is. A főiskola jellegének kialakításában fontos szerepet játszottak a korai művész-szervezetek, a Képzőművészeti Társulat és a Magyar Írók és Művészek Társasága, valamint olyan, a kultusz-kormányzat bizalmát élvező szervezők, akik pályájukat korábban maguk is művészként kezdték (pl. Keleti Gusztáv). Ennyiben a Mintarajziskola (később Képzőművészeti Főiskola) a professzionalizációs törekvések egyik megtestesülésének fogható fel.

Más egyetemekkel, főiskolákkal összehasonlítva azonban a képzőművészeti főiskola szerepe problematikusabb volt. Egyrészt az 1871-ben megalakult Mintarajziskola sokáig nem volt a külföldi művészeti akadémiákkal egyenrangú intézmény, márpedig az egyetemekkel azonos státusú tanintézeteknek csak ezek számítottak. A képzőművész-pályára készülő magyar fiatalok az itthoni képzés

hiányosságai miatt hosszú ideig kénytelenek voltak külföldön, a század végéig elsősorban Münchenben, később egyre gyakrabban Párizsban folytatni tanulmányaikat, ha alapos művészeti képzésre tartottak igényt. (A müncheni akadémiával legalább annyira indokolt lenne e fejezetben foglalkozni, mint a Képzőművészeti Főiskolával.) Magyarország sajátos helyzetéből, az itteni viszonyok elmaradottságából következett az, hogy itt még akkor is a művészeti akadémia kiteljesítéséért küzdöttek a művészek, amikor Nyugat-Európában az akadémiák oktatási elveiket tekintve egyre elavultabbnak számítottak, s velük szemben egyre inkább előretörték a kisebb szabadiskolák.

Ezek a szabadiskolák azonban Magyarországon is megjelentek már akkor, amikor a főiskolai képzés végső formája még ki sem alakult (az első köztük a nagybányai iskola volt, melyet több hasonló követett), konkurrenciát támasztva a hivatalos képzésnek. A képzőművészeti felsőoktatás másik problematikus vonása is ezzel függött össze. Más szakmákkal összevetve ugyanis a művészeti főiskolai képzés sohasem vált kötelező jellegűvé, s sokan nem érezték feltétlenül szükségesnek, hogy a főiskolán előírt számú évet végigjárják, tanulmányaikat inkább itthoni vagy külföldi magán- és szabadiskolákban fejezték be. A főiskola presztízse ugyan hosszú távon tartósabbnak bizonyult, de a művész-hivatás gyakorlásának a főiskolai diploma a korszakban nem vált olyan értelemben feltételévé, ahogyan pl. az orvosi hivatás gyakorlásának az orvosi egyetemi oklevél. A képzőművészeknél tehát a végzettséget nem tekinthetjük egyértelmű szakmai összetartó erőnek – sokkal inkább igaz ez az egyesületekre.

Ugyanílyen vonatkozásban fontos tárgyalni a művészeti szaklapok szerepét, amelyek más hivatások szaksajtójához hasonlóan a szakmai nyilvánosság fontos orgánumainak számítottak, s ennél fogva összetartó erőként is működtek.

Képzőművészeti szaklapok

Néhány rövid életű kezdeményezés után¹⁰⁹ az első olyan komolyabb művészeti lap, amely felvállalta a feladatot, hogy a művészeknek szakmai fórumul szolgáljon, az 1898-tól megjelenő *Műcsarnok* volt. Jelleget tekintve a *Műcsarnok* elsősorban a véleménynyilvánítás fórumaként és információforrásként kívánt működni, amiért is műkritikák közlését nem tekintette feladatának. (Más kérdés, hogy épp ennél fogva nem töltötte be azt az űrt, amelyet egy nívós művészeti folyóirat hiánya jelentett az akkori magyar lapkiadásban.) A *Műcsarnok* az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat hivatalos kiadványaként működött, s a Társulat akkori titkára, Ambrozovics Dezső szerkesztette. Addigra már a Képzőművészeti Társulat megmerevedett, a hivatalos kultúrpolitika eszközeként funkcionáló testületté vált (bővebben lásd a művészeti egyesületekről szóló részt), és ez bizonyos fokig a *Műcsarnok*ra is rávetítette árnyékát. Ugyanakkor a szerkesztőség az első pillanattól

fogva deklarálta, és a későbbiekben is hangsúlyozta, hogy a *Műcsarnok* „helyt kíván adni minden olyan, a Társulat méltóságának megfelelő hangon megírt, a művészet ügyeire vonatkozó és közérdekű javaslatnak, észrevételnek, véleménynek vagy ellenvéleménynek, egyszóval közleménynek, mely névaláírással van ellátva. Különösen vonatkoztatni kívánja ezt az igazgatóság az olyan közleményekre, melyek művészek tollából erednek, abból indulván ki, hogy elsősorban a művészek vannak arra hivatva, hogy a művészet ügyére vonatkozó kérdésekben véleményt monddjanak.

[...] a társulat igazgatósága a »Műcsarnok« homlokán lévő ama címet, hogy »A Magyar Képzőművészeti Társulat lapja«, a legliberálisabban értelmezi és nem kívánja a »Műcsarnok«-ot pusztán a Társulat szintelen és szürke hivatalos lapjának tekinteni, hanem azt kívánja elérni, hogy mindazok, akik a magyar művészet ügye iránt komoly érdeklődéssel viseltetnek, a különféle művészi kérdésekben elfoglalt álláspontjuknak elsősorban a Műcsarnokban adjanak kifejezést, mely ilyenformán idővel a művészeti kérdésekben való barátságos mérközés és eszmecsere küzdőporondjává válnék.”¹¹⁰

Ha nem is állíthatjuk, hogy a *Műcsarnok* minden véleménynek egyenlő teret szentelt, a fent megfogalmazott célt mégis sikerült megvalósítania. Nemegyszer jelentek meg benne méltató cikkek olyan művészekről vagy csoportokról (pl. Lechner Ödön építésről, vagy a nagybányai iskola festőiről), akiket az akkori hivatalos kultúrpolitika nem nézett jó szemmel, és gyakran beszámolt a lap a művész- vagy építész körök által sérelmesnek vélt ügyekről, például művészeti pályázatokon született inkorrekt döntésekről. Általában nagy terjedelemben foglalkozott a művészeti élet megoldatlan problémáival és az azokra kínáló megoldásokkal: az egyik leggyakrabban visszatérő téma az volt, hogyan lehetne a magyar közönség esztétikai érzékét fejleszteni s a művészet iránti érdeklődését fokozni.

A *Műcsarnok* abban az értelemben volt leginkább pártatlan, hogy nagyon sok olyan információt közölt, amely a művészközösség bármely tagja számára hasznos lehetett, függetlenül attól, hogy az illető mely irányzatnak volt követője. Áttekintést adott az év magyar és külföldi kiállításairól.¹¹¹ Megjelentek benne a kiállításokra való felhívások (köztük a nagy külföldi tárlatoké is) a művek beküldésének határidejével; a lap tájékoztatót a részletekről, pl. a külföldi kiállításokon való részvétel feltételeiről, a jelentkezés módjáról, a jelentkezéshez szükséges nyomtatványok beszerzéséről stb.¹¹² Eligazított különféle művészeti kongresszusokkal, az azokon való részvétellel kapcsolatban.¹¹³ A lap számos pályázati felhívást közölt, elsősorban képzőművészeti pályázatokét (szobor, plakát stb.), de olykor iparművészeti pályázatokét is. Ekkoriban már előrehaladottabb volt a szakosodás, létezett a *Magyar Iparművészet*, valamint az építészeti pályázatokkal is foglalkozó *Vállalkozók Lapja* – így a *Műcsarnok* elsősorban a szorosabb értelemben vett képzőművészeti felhívásokat adta közre, bár egyébként az építészetnek minden szám elegendő teret szentelt. Hirdettek a lapban kiadó műtermeket is. A *Műcsarnok*

nagyobb terjedelemben tudósított a művészeti szervezetek működéséről, üléseiről, éves közgyűléseiről, határozatairól; közölték a kultuszminiszter és más kultúrpolitikusok művészeti kérdéseket érintő nyilatkozatait, parlamenti beszédeit és nyílt leveleit.¹¹⁴

A *Műcsarnok* utódlapja a Lyka Károly által szerkesztett *Művészet* lett, mely 1902-től 1918-ig jelent meg, elődjénél jóval szebb és művészibb kivitelben. Jellemben ötvözte a *Műcsarnok* feladatait és a korábbi lapok elméletibb irányultságát, és a *Műcsarnokkal* ellentétben kritikákat is közölt. Kivitele, összeállítása jelezte, hogy a *Művészet* nem kizárólag szakmai orgánus kíván lenni, hanem a művészet-szerető közönség szemében vonzó folyóirat is egyben. Tárgykörei között szerepeltek általános művészeti cikkek (itt jelentek meg az olyan programadó cikkek, mint pl. Lyka „Szecessziós stílus – magyar stílus” c. tanulmánya), festészet, szobrászat, építészet, iparművészet (e szekciók tartalmazták művek, konkrét projektek ismertetéseit, valamint áttekintő tanulmányokat – „A modern tájkép”, „A magyar ház fejlődése” stb.). Forrásközléseknek, művészettörténeti cikkeknek adott helyet az „Adatok művészetünk történetéhez” c. rovat. Bibliográfiai szempontból a *Művészet* számai minden addigi lapnál komolyabb áttekintést adtak a friss magyar (illetve magyarul megjelent) művészeti irodalomról. Újdonság volt, hogy e részben nemcsak könyvrecenziók jelentek meg, hanem felsorolták a kurrens magyar folyóiratokban és napilapokban publikált művészeti tárgyú cikkeket is. (E rovat terjedelme jól jelzi, milyen gazdag volt akkor már az ilyen témájú könyvek és cikkek termése.

A szorosabb értelemben szakmai érdeklődésre számot tartó hírek, információk a további állandó rovatokban – „Hazai krónika”, „Külföldi krónika”, „Kiállítások naptára”, „Lejáró pályázatok” – jelentek meg, követve a *Műcsarnok*ban kialakult szerkesztési elveket. A „Hazai krónika” rovatban láttak napvilágot az itthoni művészeti élet visszasságairól szóló cikkek (pl. „Építőművészeink séremeiről”,¹¹⁵ „A művészeti versenyek pályabíráóságairól”¹¹⁶), s itt számoltak be a cikkírók művészeti egyesületek megalakulásáról, tevékenységéről; továbbá itt közöltek képeleladási és tárlatlátogatási statisztikát stb. A külföldi krónika rovatban gyakran szerepeltek olyan tudósítások, amelyek párhuzam- vagy példaértékük miatt voltak fontosak: külföldi kiállítások kivitelezéséről, más országokbeli művészszervezetek tevékenységéről stb.

A *Műcsarnok*nál méginkább igaz a *Művészet*re az, hogy nyitott volt mindenféle vélemény iránt. Ez elsősorban Lyka Károly szerkesztői felfogásából következett: Lyka fontosnak tartotta, hogy a már beérkezett, tekintélyes kritikusok mellett (pl. Alexander Bernát, Gerő Ödön vagy jómagá) olyan, a modernizmusnak elkötelezett fiatalok is publikálhassanak a lapban, mint Fülep Lajos vagy Bölöni György.¹¹⁷ Részben ennek volt köszönhető, hogy a *Művészet* vált a korszak legkomolyabb művészeti szaklapjává. „Tekintélyét, súlyát egyetlen más folyóirat sem közelítette meg – többnyire színvonalát sem” – írta róla Tímár Árpád.¹¹⁸

A *Művészet* azonban nem egyedül képviselte korának művészeti sajtóját. Az 1890-es évektől kezdve megjelenő hetilapok, irodalmi folyóiratok (*A Hét*, az *Élet*, az *Új Idők*) is közöltek képzőművészeti írásokat, és a napilapok nagy részének is volt képzőművészeti rovata.¹¹⁹ Ezekről és az e lapokba író kritikusokról a következő fejezetben lesz szó részletesebben. Témánk szempontjából lényegesebbek azok a századelőtől kezdve megjelenő új, kimondottan művészeti profilú lapok, amelyek valamilyen értelemben szakmai lapok is kívántak lenni. E lapok megjelenése egyrészt tükrözte az igények és a vállalkozókedv növekedtét, másrészt pedig ugyanannak a pluralizálódásnak volt a jele, amely a növekvő számú művészcsoporthoz és egyesület megalakulásában is megnyilvánult. A művészeti sajtó iránti igény növekedését persze nem kell eltúlozni: több olyan színvonalas és művészettörténeti szempontból fontos folyóirat jelent meg a századelőn, amely csak rövid ideig volt életképes. Ennek oka részben az lehetett, hogy – mint említettük – művészeti tárgyú írások, különösen kritikák és kiállításismertetések nagyon sok helyen megjelentek, napi- és hetilapokban csakúgy, mint irodalmi folyóiratokban (pl. a *Nyugat* is rendszeresen közölt ilyen írásokat); a műveltebb olvasókörzség többségének művészet iránti érdeklődését ezek a beszámolók valószínűleg kielégítették, s kevesen voltak, akiket a képzőművészet annyira érdekelt, hogy egy induló, kifejezetten képzőművészeti lapra előfizettek volna. (A potenciális olvasók, előfizetők toborzása szempontjából nyilván a Lyka szerkesztette *Művészet* is komoly konkurrenciát jelentett.) Ilyen rövid életű lap volt az egy évfolyamot megért *Modern Művészet* (1905–1906), amelyet a kor egyik legrangosabb, a modern művészetnek elkötelezett művészeti írója, Lázár Béla szerkesztett és adott ki, valamint az *Aurora* (1911). Három éven át jelent meg *A Ház* (1908–1911), mely kimondottan a szecessziónak elkötelezett orgánus volt. A Kassák Lajos által szerkesztett avantgarde *Tett* (1915–1916), és utódja, a *Ma* (1916–1918) rövid fennállása részben politikai okoknak volt köszönhető (a *Tettet* betiltották, a *Ma* pedig a Tanácsköztársaság bukása után külföldön jelent meg.) A *Tett* és a *MA* új lapstípus annyiban, hogy tudatosan egy mozgalom fókuszpontja, szervezője is kívánt lenni, akárcsak a berlini *Der Sturm* folyóirat, mely Kassák szeme előtt példaként lebegett. A *Der Sturm* gyakorlatához hasonlóan Kassák is a szerkesztőség helyiségeiben rendezte meg az általa felfedezett művészek kiállításait.¹²⁰

A *Modern Művészet* példáján lehet demonstrálni, hogy a maga szerényebb kerekei közt hogyan próbált egy kisebb képzőművészeti lap a szakmai közönséghez is szólani. „Műhely” című rovata a szerkesztő szándéka szerint „főleg művészeknek szól” majd.¹²¹ Az első számban e rovatban a következőkről olvashatunk: tartós festékfajtákról; a művészeti évadról (kiállítások előrejelzése: ki, hol, mikor fog kiállítani), valamint a művészképzés hiányosságairól és egy kimondottan akttanulmányra szakosodott iskola tervéről, mellyel kapcsolatban a szám szerzői több magyar művészt is meginterjúvtak.¹²² Többi rovatát tekintve a *Modern Művészet* ismeretnő kívánta a magyar magángyűjteményeket, az újonnan elkészült jelentősebb

épületeket, a művészeti irodalom újabb termékeit, valamint az iparművészet frissebb fejleményeit; ironikus hangú interjúsorozatot is közölt a lap „Látogatás a műteremben...” címmel, melyben Fülep Lajos látogatta meg műtermükben a magyar művészet hivatalos nagyságait.

Összefoglalásképp elmondható, hogy a századfordulóra megteremtődött a magyar képzőművészeti szaksajtó. Jellemzőből adódóan a művészeti lapok sohasem váltak kizárólagosan szakmai orgánummá, hiszen mindig számíthattak a szélesebb közönség érdeklődésére; mindazonáltal e lapok tartalmának egy része kifejezetten a szakmának szólt, a művészek belügyeivel és szakmai életük gyakorlati kérdéseivel állt kapcsolatban. Ezért ezek a periodikák, különösen a *Műcsarnok* és utódja, a *Művészet*, párhuzamba állíthatók más értelmiségi hivatáscsoportok szaklapjaival.

Művészeti egyesületek a 19. század második felében és a 20. század elején

Jelen rész azokat az 1860 és 1914 között létrejött magyar művészeti egyesületeket tekinti át, amelyek valamilyen értelemben szakmai érdekvédelmi feladatokat láttak el a szóban forgó korszakban. Szó lesz továbbá a művészek szakmai életének sajátos közösségeiről, a kávéházi asztaltársaságokról is.

Ennek kapcsán fontos elkülöníteni a szorosabb értelemben szakmai szervezetnek tekinthető egyesülettípusokat a más jellegű művészeti szervezetektől. A művészeti egyesületeket tárgyaló korábbi munkák általában kevés figyelmet szentelnek a különféle egyesületek közti funkcionális, jellegbeli stb. különbségeknek. Legyen szó akár statisztikai feldolgozásról,¹²³ akár az egyes egyesületeket ismertető rövidebb áttekintésről,¹²⁴ együtt szerepel bennük minden olyan formáció, amely művészeti egyesületnek tekinthető, ill. amelynek elnevezésében annak idején ez a kifejezés szerepelt. Ez alapvető terminológiai zavarhoz vezet, hiszen így elmosódnak a különbségek az olyan, alapvetően eltérő jellegű szerveződések között, mint pl. a Pesti Műegylet (egy főleg laikusokból álló műpártoló egyesület), az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (a századvégen a hivatalos állami kultúrpolitikát közvetítő szervezet), a Magyar Képzőművészek Egyesülete (szakmai egyesület), a Műbarátok Köre (mely, szintén túlnyomórészt laikus tagsággal, a művásárlás fellendítése céljából alakult), a Nemzeti Szalon és a Könyves Kálmán Szalon (kiállítási intézmények), valamint az olyan, hasonló felfogású művészeket tömörítő, de csak néhány évig létező csoportosulások között, mint a MIÉNK vagy a Nyolcak. A későbbi feldolgozások többnyire egy-egy egyesületre, ill. csoportra koncentrálnak,¹²⁵ így a funkcionális összehasonlítás kérdéséhez ezek ritkán nyújtanak támpontot.

Fontos az is, hogy jelen elemzésben nem játszik szerepet az, hogy melyik szerveződés tagjai milyen esztétikai nézeteket vallottak, s felfogásuk mennyire volt a modernebb gondolkodású kortársak vagy az utókor megítélése szerint „progresszív”. Ezért ebben a fejezetben nagyobb hangsúlyt kapnak egyes olyan egyesületek, amelyeket a szakirodalom vagy negatívan ítél meg, vagy alig méltat figyelemre. A mi szempontunkból az egyes szerveződések tagjainak művészi felfogásánál fontosabbak azok a kollektív törekvések, amelyek képviselőit – a magyar művészet történetében úttörő módon – ezek az egyesületek felvállalták. Tagságuk összetétele, működésüknek számos részlete pedig azt illusztrálja, hogy az egyik vagy másik irányzathoz való hűségen kívül másfajta összetartó erők is hatottak a képzőművész-szakmán belül.

Szükséges előrebocsátani azt is, hogy az alábbiakban nem az egyesületek történetének részletes ismertetése a cél – a hivatkozott irodalomban megtalálhatóak ezek az információk. Inkább csak az egyes szerveződések rövid bemutatására szorítkozom, s működésük történetéből azokat a részleteket emelem ki, amelyek gondolatmenetem szempontjából fontossággal bírnak.

AZ ELSŐ ORSZÁGOS MŰVÉSZETI EGYESÜLETEK

Az 1861-ben alakult *Országos Magyar Képzőművészeti Társulat* jellegét tekintve több változáson ment át története során. Létrejöttkor, amely még az abszolutizmus idejére esett, egyfajta missziót teljesített, és – önálló magyar kultuszminisztérium hiányában – a magyar művészeti élet megszervezését vállalta magára. Olyan feladatokat kellett ellátnia, amelyeket más országokban az állam látott el ugyanazon időszakban.¹²⁶ Az önkényuralom éveiben természetesen „állami támogatásról, ösztöndíjakról, megrendelésekről szó sem lehetett. Az önkényuralom – és a rövid életű alkotmányosság után – a provizórium kormánya csak akadályokat gördített még a társulat megalakulása elé is. Társulatunk tisztán a magyar társadalom megnyerésére volt utalva, a maga erejéből kellett tért hódítania a magyar művészet számára.”¹²⁷ A társadalom rokonszenvét a Társulatnak azzal sikerült kivívnia, hogy tárlatain csak magyar művészek munkáit állította ki, szemben az akkor még aktív Pesti Műegylettel, amely kiállításain számos külföldi művészt szerepeltetett, ami miatt nagyon sok kritika érte az ötvenes-hatvanas években.¹²⁸

A Képzőművészeti Társulat pusztán a művészek kezdeményezésére aligha tudott volna beindulni az adott politikai viszonyok közepette. A hivatalos elfogadtatás érdekében szövetkezniük kellett a társadalmi elit tagjaival. Az alapítók – köztük Brodszky Sándor, Ujházy Ferenc és Barabás Miklós – 1859-től kezdve próbálkoztak az akkori hatóságoknál az alapszabálytervezet elfogadtatásával, de sokáig sikertelenül: a Társulat 1861-ben megalakult ugyan, de 1862-ben a helytartótanács ismét betiltotta közgyűléseit. A siker csak akkor köszöntött be, amikor

a Társulat Andrassy Gyula grófot választotta meg elnöknek; „csak az ő közbenjárásának lehetett köszönni, hogy a hatóságok akadékoskodásainak leküzdése után végre 1863. február hó 3-án ő felsége az alapszabályokat szentesítette”. Andrassy „államférfíúi nimbuszával és páratlan népszerűségével” a továbbiakban is sokat használt a Társulatnak és általában a művészet ügyének, az ő elnöksége „nagyban hozzájárult ahhoz, hogy a Műegylet szatócskodása után a művészet ügye országos ügynek a fontosságára emelkedett.”¹²⁹ Andrassy maga is tudatában volt annak, hogy személye mennyit használhat ennek az ügynek, s olyan megtiszteltetésnek fogta fel a Társulat rá eső választását, amelyet lehetetlen visszautasítani.¹³⁰ (Az Andrassyak közül többen viselték a Társulat elnöki tisztét a későbbiekben is, nevezetesen Andrassy Tivadar és ifjabb Andrassy Gyula.)

A Képzőművészeti Társulat – fennállásának évtizedei alatt – sokféle feladatot vállalt magára. A legfontosabb ezek között természetesen a tárlatok szervezése volt. A Műegylet megszűnése után (1866) a Társulat ezen a téren csaknem harminc éven át monopolhelyzetet élvezett Magyarországon, ami a századvégen már sok feszültséget okozott a művészttársadalmon belül.

A Képzőművészeti Társulat – főként az első évtizedekben – fiatal, tehetséges művészeket is felkarolt és támogatott. Az elsők ezek között Izsó Miklós és Munkácsy Mihály volt. Már a hatvanas évek elején kezdeményezték egy művészi nyugdíjalap létesítését. Az alap akkor még csekény összeggel rendelkezett, később viszont már jelentős tőkeerőt képviselt, melynek befektetésével nagyobb szabású vállalkozásokba lehetett fogni. Az alap nem nyugdíjpénztár-elven működött. Műtárgyeladások stb. után fizettek be rá bizonyos százalékot, melyet a Társulat aztán saját belátása szerint ítelt oda tagjainak.

A Társulat aktív szerepet játszott a Múcsarnok létrehozásában is (ennek az intézménynek a neve fonódott össze leginkább az OMKT történetével). Eleinte ugyanis nem volt Pesten állandó kiállítási épület; a tárlatok rendezéséhez különböző helyiségeket béreltek, ám ezek a helyiségek nem igazán voltak alkalmasak erre a célra. Ezért az OMKT az Andrassy út kiépítésekor az elsők között, még 1872-ben jelezte igényét múcsarnok építésére alkalmas telekre.¹³¹ Az ehhez szükséges tőkét több forrásból teremtték elő. Létrehozták például a pártfogó tagság intézményét; pártfogó tagnak az számított, aki legalább 1000 forintot adományozott a társulatnak. Ezen a téren megint csak egy ügyes politikai lépés lendített nagyot a dolgokon: sikerült megnyerni Mailáth György akkori országbíróat a gyűjtésre alakított országos bizottság elnökéül. Rangjának és személyes tekintélyének köszönhetően Mailáth előtt „minden ajtó nyitva állott s neki tagadó választ senki sem adhatott. Rövid két esztendő alatt 114 000 forint folyt be az új pártfogó tagok részéről a múcsarnok építésére.”¹³² Adakozott a király, a főváros, s „a társadalom színe-java”.

Az Andrassy úti Múcsarnokot 1877-ben avatták fel. Kiállítási épületnek csak az akkori viszonyok között volt alkalmas, ezért vált később szükségessé az új mű-

csarnok építése.¹³³ A kiállítótermekben kevés volt a hely, rossz volt a világítás, nagyobb méretű szobrokat pedig nem lehetett beszállítani az épületbe. Kapóra jött később a millenniumi kiállítás, hiszen „az ezredéves kiállítás képzőművészeti csoportja számára különben is szükséges volt egy külön épületet létesíteni. A Társulat azt az eszmét vetette fel, hogy ez az épület olyan szerkezetet kapjon és olyan helyen álljon, – esetleg a nagy kiállítás területén kívül is – hogy az aztán a magyar művészet igényeinek maradandón megfelelhessen.”¹³⁴ Az OMKT részt vett a projektről folyó tárgyalásokban, majd miután megállapodtak a felállítandó épület helyéről és a kormány által nyújtott támogatás összegéről, a tervek megrendelésével és az épület későbbi működtetésével a Képzőművészeti Társulatot bízták meg.¹³⁵

1882-től – Szmracsányi szerint „az államnak egyik fontos feladatát magára vállalva” – a Képzőművészeti Társulat rendezte a maga erejéből a külföldi nagy nemzetközi művészeti kiállításokon a magyar művészek osztályait, saját maga teremtvé elő a költségeket. A magyar állam 1897-től állta hivatalosan a magyarok nemzetközi kiállításokon való részvételének költségeit (más nemzetek esetében ez már jóval azelőtt gyakorlattá vált).¹³⁶

A Társulat a külföldi művészi körökkel állandó és közvetlen összeköttetést tartott fenn. Ennek eredménye volt az, hogy kiállításaira külföldi művészi alkotásokat szerzett, ezenkívül pedig időnként a nagy nyilvános képtárak – a madridi Prado, a berlini Nationalgalerie stb. – híres gyűjteményeiből is kölcsönzött egy kiállításnyira valót, ami fokozta az Andrássy-úti kis műcsarnok vonzerejét.¹³⁷

A Képzőművészeti Társulat tevékenysége a századvégen is sokrétű volt. Ám ebben az időszakban már számos jel utalt a szervezet válságára. Az 1880-as évekre már túlságosan nagy lett a pártoló tagok száma, és nagymértékben megnőtt az állami befolyás, ezért a Társulat, míg indulásakor még valódi szakmai szervnek tekinthető, később a művészek érdekeinek képviselőjére egyre kevésbé volt alkalmas. Ezen a századforduló után fogatosított szervezeti reformok keveset segítettek.¹³⁸ A századvégen a Képzőművészeti Társulat s a vele szinonimává vált Műcsarnok a konzervatív művészet bástyájává lett; a modernebb irányzatok képviselőit más csoportosulások, más fórumok vállalták fel.¹³⁹ Fontos azonban, hogy az újabb irányzatok képviselői még a századelőn is megostromlandó várnak tartották a Képzőművészeti Társulatot, és lényeges volt, hogy ezt a központi intézményt megnyerjék a maguk számára. Akkorra a modern művészet létjogosultságot nyert, és eljött az ideje, hogy képviselői a legnagyobb országos fórum irányítói közé is bekerüljenek. 1911-ben ez meg is történt: a Műcsarnok választmányába és zsüri-jébe bekerültek a modernnek.¹⁴⁰

Az *Írók és Művészek Társasága* (később *Magyar Írók és Művészek Társasága*, a továbbiakban ÍMT) 1874-ben alakult művészegyesület volt, melynek tagjai képzőművészek, írók, újságírók, zenészek és színészek egyaránt lehettek, s amely később pártoló tagokat is felvett sorai közé. Vegyes jellegű alakulat volt tehát,

melyben az igazán jelentős szerepet az írók, újságírók játszották. Jelen fejezetben azért indokolt róla beszélni, mert az ÍMT a képzőművészet ügyének előremozdítását is céljai közé sorolta, és több olyan kezdeményezés fűződik a nevéhez, amely valóban fontos változásokat hozott ezen a területen.

Alakulása abba az egyesületalapítási hullámba illeszkedik, amely a kiegyezést követte: az alkotmányos állapotok visszaállításának köszönhetően ekkor szűnt meg az a hatósági szigor, ami a neoabszolutizmus korszakában útját állta a szakmai és egyéb egyesületek alapításának. A Társaság egyes érdekvédelmi feladatok ellátásán túl azt tekintette céljának, hogy „a magyar írókat s művészeket szorosabb személyes érintkezésre s eszmecserére egyesítse”,¹⁴¹ továbbá a művészttársadalom és a nagyközönség kapcsolatait is javítani kívánta azáltal, hogy különféle társas vigalmakat, estélyeket, kiállításokat és felolvasóesteket rendezett. Ezek olykor valóban nagyszabású események voltak, melyeken a kor számos kitűnősége jelent meg. Ilyen volt például a Munkácsy tiszteletére rendezett estély, melyen Liszt Ferencen és Jókain kívül az illusztris vendégek olyan nagy számban vettek részt, hogy a vendégsereg alig fért be az ÍMT helyiségeibe.¹⁴²

Az ÍMT tagjai (és azok családjai) részére rendszeresen szervezett csoportos kirándulásokat az ország festői vidékeire, illetve külföldre. E megmozdulások közül az egyik legnagyobb szabású az 1883. évi párizsi kirándulás volt, melyről az Írók és Művészek Társaságának 1883/84-es évkönyve számolt be részletesen.

Az ÍMT működéséből hangsúlyozottan ki kívánta zárni a politikát, s csak az irodalom és művészet érdekeinek előmozdítására kívánt törekedni.¹⁴³ Az alapszabályok tanúsága szerint a társaság önmagát olyan testületként fogta fel, amely „az írói és művészi kar” egészének érdekvédelmét volt hivatott ellátni,¹⁴⁴ bár ez az adott körülmények között nyilván csak szép célkitűzés lehetett, tekintve, hogy az egyesület tagsága az érintett szakmák tagjainak csak egy részét foglalta magába. Nem tisztán szakmai szervezet volt az ÍMT abból a szempontból, hogy 1876-tól már nem művész pártoló tagokat is felvett sorai közé¹⁴⁵

Az Írók és Művészek Társasága működésének évei alatt mindazonáltal több olyan célt ért, amely valóban az általa képviselt közösség érdekeit szolgálta, s maradandó eredménynek számított. Egyik elsőként megfogalmazott célkitűzése volt egy írói és művészi nyugdíjintézet létesítése.¹⁴⁶ A nyugdíjintézet részletes alapszabály-tervezetét közzétették az ÍMT 1878-as évkönyvében.¹⁴⁷ A tervezett nyugdíjalap bevételeit a tagok befizetései, az esetleges adományok, valamint „az egylet tagjai, vagy más műbarátok által rendezett színi előadások, hangversenyek, felolvasások, társas estélyek, irodalmi kiadványok stb. jövedelme” alkották volna. A nyugdíjalap átvette volna továbbá „a hírlapírói nyugdíjintézet javára már begyűlt összegeket” is. A kettő végül külön valósult meg. A Hírlapírók Nyugdíjintézetétől (alakult 1881-ben) függetlenül a képzőművészek nyugdíjalapját az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat hozta létre és kezelte (lásd az OMKT-ról szóló részt).

Egy másik fontos lépés volt a szerzői jogvédelemről szóló törvényjavaslat kidolgozása, mely az írói művek mellett a képzőművészeti alkotások, zeneszerzemények és drámai művek szerzői jogaival kapcsolatban is rendelkezett. A kidolgozott javaslatot az ÍMT első évkönyvében közölték, s ebben a formában adták át a sajtónak megvitatásra.¹⁴⁸ Magyarország 1884-ben csatlakozott a nemzetközi szerzői jogvédelmi egyezményhez, ekkorra született meg a magyar törvény is.¹⁴⁹

Az Írók és Művészek Társasága kezdeményező szerepet játszott a képzőművészeti akadémia megalakításának szorgalmazásában is (ez végül olyanformán valósult meg, hogy a már működő Mintarajziskola 1882-től mesteriskolával egészült ki – lásd a képzőművészeti oktatásról szóló részt). Az ÍMT fellépése is hozzájárult továbbá ahhoz, hogy a fővárosban „képzőművészeti áruzsarnok” alakuljon (a régi Műcsarnok). „A nemzeti szellem erősítését” szem előtt tartva komoly agitációt fejtek ki annak érdekében is, hogy egyes nagyobb szobrászati és építészeti pályázatoknál a magyar pályázók részesíthessenek előnyben a külföldiekkel szemben. Ilyen volt például a Deák-szobor pályázata, az Operaház és több vidéki színház pályázata stb.¹⁵⁰ A történelmi arcképcsarnok létrehozásának ötlete szintén innen indult.¹⁵¹ Mindezeket a kérdéseket az ÍMT rendszeresen összehívott értekezletein vetették fel, s innen indult ki a megvalósítás érdekében folytatott agitáció.¹⁵² Az egyesület vegyes jellegéből adódóan a képzőművészeti ügyek természetesen csak egy részét képezték az értekezletek témáinak.

Az ÍMT tagnévsorainak áttekintése cáfolja azt a pl. Bende János által megfogalmazott véleményt, mely szerint ez egy jelentéktelen egyesület lett volna. A tagok között megtalálható számos vezető művész, kultúrpolitikus és közéleti személyiség; többségük a korban jól ismert név, néhányan pedig az utókor által is elismert művészek közé tartoztak.¹⁵³ Szimbolikus jelentőségű az, hogy olyanok is fontosnak tartották, hogy belépjenek az ÍMT-be, akiknek a nevéhez később újító mozgalmak fűződtek (pl. Lechner Ödön és Pártos Gyula építészek, vagy Radisits Jenő, az Iparművészeti Múzeum későbbi igazgatója).

Vegyes tagsága, a nem művész tagok iránti befogadókészsége miatt az ÍMT nem tekinthető szigorú értelemben vett szakmai szervezetnek, bár, mint láttuk, adott-ságaihoz képest jól tudott lobbizni a művészeket érintő egyes kérdésekben.

Az ÍMT a szakmai specializáció szempontjából is egy korai stádiumot képviselt. A későbbiekben minden művész-szakma egyedül alakította ki a maga fórumait; elkülönültek az írók, hírlapírók, képzőművészek, színészek körei és nyugdíjgyesületei, külön szaklapok indultak stb. E tendencia alól egy kivétel van, a Fészek klub, melynek létrejötte (1901) azt bizonyítja, hogy bár az érdekképviselői szintjén praktikusabb volt szakmánként szerveződni, azért mégis megmaradt az igény egy olyanfajta közös klubéletre, amely lehetőséget teremtett a társművészek egymással való párbeszédére.

A *Magyar Képzőművészek Egyesülete* alakulásának bizonyos körülményeit az Országos Magyar Képzőművészeti Társulattal Kapcsolatban már érintettem.

A Képzőművészeti Társulat a századvégre alkalmatlanná vált a művészi érdekek hatékony képviselőjére, ezért szükségessé vált egy olyan egyesület létrehozása, amely már csak művésztagekat foglal magába, és amely mint testület a magyar művészek összességét képviseli. Alakulása azzal is összefüggésben állt, hogy a kilencvenes évekre jelentősen megszorodott Magyarországon a művészek száma, miközben a kiállítási lehetőségek, a képeladás esélyei nem nőttek.¹⁵⁴ Ezáltal egyre elkeseredettebb érdekarc folyt az érvényesülésért, egyre gyakoribbak lettek a Műcsarnokot uraló vezetőség elleni kirohanások, s egyre világosabbá vált, hogy szükség van egy olyan szervre, amely a lehetőségek elosztását a körülményekhez képest korrektül és pártatlanul, s főleg külső tényezők (kulturálispolitikusok stb.) beleszólása nélkül intézi.

Noha a Képzőművészek Egyesülete szervezetileg kötődött a Képzőművészeti Társulathoz, kialakult egy olyan munkamegosztás, hogy a műcsarnoki kiállításokat az egyesület rendezte, a kiállítások rendezőbizottságának és zsűrijének megválasztásáról önállóan döntött.

A egyesület alakuló gyűlésére szóló meghívó szóhasználatában és szövegezésében világosan tetten érhető az, hogy az alapító művészek más hivatások szakegyesületeinek mintájára képzelték el saját szervezetüket.¹⁵⁵

„Tisztelt Kartárs Ur! [Kiemelés tőlem – Sz. E.]

1894 január hó 14-ikén kelt és ide mellékelt felhívásunkra jegyzett sajátkezű aláírása alapján felkérjük, hogy a magyar képzőművészek egyesületének folyó hó-n a műcsarnokban tartandó

Alakuló Gyűlésén

megjelenni sziveskedjék.

E meghívóval együtt küldjük az általunk kidolgozott alapszabály-tervezetet, melynek tanulmányozására igen kérjük. Kényelmi szempontból van e tervezet ily alakban nyomtatva, hogy kiki megjegyzéseit a kifogásolt pont mellé írva az egyes pontok megvitatását célszerűen előkészíthesse.

Azon reményben, hogy alapszabályaink a m. k. belügyminisztérium által jóváhagyatnak, ugyan e gyűlésen javasoljuk az egyesületi tisztikar megválasztását. Foglalkozva e tárggyal és annak biztos tudatában, hogy az általunk ez állásokra jelölt urak az egyesület érdekeinek idejüket és tehetségüket alárendelni szándékoznak, ajánljuk e szempontból a mellékelt lista elfogadását.

Egyszersmind indítványozzuk ugyanakkor Munkácsy Mihálynak ez egyesület tiszteletbeli elnökévé való választását.

Az alakuló gyűlés napján az egyesület Munkácsy Mihály tiszteletére bankettet rendez, a hol a megalakult egyesület Munkácsy ünneplése alkalmával először lép a nyilvánosság elé.

Kérjük velünk tudatni, vajjon tisztelt kartárs ur (kiemelés tőlem) ez ünnepélyen részt akar-e venni, evvel egyszersmind értésünkre esik az, hogy a meghívót és az alapszabály-tervezetet kézhez kapta. Szíves választát postafordultával (Pap Henrik, Bajza-utca 19. sz. cím alatt várjuk.

Budapest, 1894. február hó.

A kezdeményezők:

Baditz Otto, Basch Gyula, Kardos Gyula, Nadler Robert, Pap Henrik, Pataky László, Pállik Béla, Róna József, Stetka Gyula, Tornai Gyula, Ujváry Ignác, Zala György.”

A „tisztelt kartárs úr” megszólítás véleményem szerint sokatmondó a művészek önmeghatározásával kapcsolatban. Arra utal tudniillik, hogy a képzőművészek felismerték, hogy vannak bizonyos közös érdekeik, illetve közös ügyeik, és ebben az értelemben csoportként, szakmai közösségként kezdtek gondolkodni magukról. A szóhasználat jelzi továbbá azt is, hogy ez a közösség mely más szakmákhoz hasonlónak tekintette magát: a már bevett „ügyvédi kar”, „orvosi kar”, „tisztviselői kar” mintájára alkotta meg saját elnevezését.

A Magyar Képzőművészek Egyesülete a múcsarnoki kiállítások rendezésének jogán egy időre igazi hatalommá vált. Bende János így emlékezett erre az időszakra: „Az Egyesületnek akkoriban nagy hatásköre és igen fontos szerepe volt a művészeti életben. Az 1896-ban épült új Múcsarnok a Társulat [ti. az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat] tulajdona volt. Ez tartotta fenn az épületet, kiállítások ügyvitelét is ez intézte, de a kiállítások rendezésének joga az egyesületet illette. Ez küldte ki a zsűrit, ez helyezte el a képeket, ez döntött a díjak és kitüntetések odaítélése felett. Roppant fontos dolgok voltak ezek a művészek szemében. Az egyesület volt a művészek érdekképviselője, olyan, mint most a szakszervezetek és régebben a céhek. Úgy is nevezték: a „Céh”, és csak azt tekintették céhbeli művészeknek, aki tagja volt az Egyesületnek [kiemelés tőlem – Sz. E.]. Természetes, hogy mindenki igyekezett bejutni, ez azonban a régebbi időkben nem volt könnyű.”¹⁵⁶ Ugyanezt erősítik meg Herman Lipót festő visszaemlékezései is; ő is arra utal, hogy ő és társai mint fiatal művészek fontosnak tartották, hogy beválasszák őket az egyesületbe.¹⁵⁷

A Magyar Képzőművészek Egyesülete tevékenységének a kiállítások rendezése csak az egyik része volt. Három szakosztálya, a festő, a szobrász és (1898-tól) az építész szakosztály különféle, az illető területet érintő ügyeket tárgyalt meg ülésein (pl. a szobrászoknak öntőde létesítése; a műterem-bérház ügye stb.).

Működésének másik nagyon fontos aspektusaként az egyesület kifelé is képviselte a művészek kollektív érdekeit. Számos olyan esetben felléptek az állami szerveknél vagy a miniszternél, amikor – véleményük szerint – csorba esett a művészet autonómiáján, azaz amikor laikusok befolyása döntött művészi kérdésekben. Lényeges, hogy az állam és a közvélemény is elismerte a Magyar Képzőművészek Egyesületét a magyar művészek összességének érdekeit képviselni jogosult szervként; ilyen minőségben képviseltette magát az egyesület – egy-egy delegált tagja révén – például nagy állami művészeti pályázatokon. A nagy jelentőséggel bíró pályázatok bíráló zsűrijébe ugyanis nem egyéni alapon hívták meg a szakértőket, hanem az országos szervezetek képviselőiként, ami jelzi ezeknek a szervezeteknek az akkori súlyát.¹⁵⁸

A MKE megítélése ellentmondásos. A művészettörténet-írás a hivatalos művészetpolitikához közel álló, konzervatív szellemiségű szervezetnek tartja, nem is nagyon esik róla szó az irodalomban. Jellemző a MTA Művészettörténeti Kutatóintézetének fondleírásának részlete: „Az 1894-ben alakult egyesület szorosan kötődött az Országos Magyar Képzőművészeti Társulathoz és a Múcsarnokhoz, s mint ilyen, a konzervatív, akadémikus-naturalista festők, szobrászok és építészek gyűjtőhelyeként és érdekvédelmi szerveként tevékenykedett.”¹⁵⁹ Bende mérvadó munkája sem éppen pozitívan értékeli a MKE-t, bár őt ebben nyilván befolyásolta a MKE későbbi, két világháború közötti történetének ismerete.¹⁶⁰ Azt azonban, mint láttuk, még a negatív véleményen lévők is elismerik, hogy az MKE egy bizonyos korszakban a művészeti élet központi jelentőségű szerve volt, és mindenki törekedett arra, hogy a tagja legyen.

Ha megnézzük a tagság összetételét, láthatjuk, hogy a kilencvenes évek végén számos modernebb felfogást képviselő művész és építész is tag volt. Erre persze mondhatja azt valaki, hogy a formális tagság még nem jelent valódi összetartozást. Ebből a szempontból árulkodóbbak viszont azok a források, amelyek különbözőféle irányzatokhoz tartozó művészek informális alkalmakkor való kötetlenebb együttlétét dokumentálják. Ilyen pl. egy, az MKE 1897. évi jelmezestélyéről írott beszámoló, ahol meglepő kombinációban fordulnak elő „múcsarnoki”, akadémikus művészek és a már akkor új irányba tájékozódó művészek, pl. Fényes Adolf, Ferenczy Károly, Kernstok Károly és Kriesch Aladár. Ezt illusztrálja az a rigmus, amely Márk Lajosnak a jelmezestély résztvevőit ábrázoló nagy „történelmi festményéhez” készült:

[...] Fényes Adolf a czvikkeres
kivált combjára kényes,
Knopp Imrén túl a kis Ipoly
A két fülével ékes. [...]
Eisenhut im fagyosan áll
S előtte László, a Fülöp
Tán princzesszeket szuggerál.
A szelidlelkü Innocent
S a karvalyorrú Karvaly
Mindkettő csendes odabent.
Lord Ferenczy és Bruck Lajos,
Akár két spleenes angol,
Sőt Schikedancz is nyugton áll, nem ijed meg a Kann-tól.
Nagy Faragónk nem farag ó!
S Bezerédy csak bámul,
Tölgyessy tengerkék szeme
Kiváncsian kitágul,
Horthy Béla, Koszkol Jenő
Kende s az ifju Kernstock
mind kérdik: mi lesz és minő?
Murit csapnak a piktorok? [...] ¹⁶¹

Témánk szempontjából a Magyar Képzőművészek Egyesületének az adja a jelentőségét, hogy ez volt az első olyan formáció Magyarországon, amely országos szakmai szervezetként működött, a laikusok kizárásával. Ez különös fontossággal ruházza fel a művészeti egyesületek történetében, és más hivatáscsoportok szakmai egyesületével rokonítja (az egyesület felépítésének, működésének formai jegyei alapján is ezekkel állítható párhuzamba). Az egyesületen belül a szakszerűséget segítette elő az, hogy az egyes művészeti ágakat külön szakosztályok képviselték.

A MKE jelentősége azzal párhuzamosan kezdett csökkenni, hogy a művészeti élet a századfordulótól kezdve egyre inkább pluralizálódott. Ahogy nőtt a kiállítási lehetőségek száma, úgy csökkent a műcsarnoki kiállításokat rendező MKE-n belüli pozíciók súlya. Amint azt az alábbiakban látni fogjuk, egyre inkább elkülönültek a „másként gondolkodó” csoportok. Mindazonáltal a többség, annak ellenére, hogy más csoportosulásokban is részt vett, a Magyar Képzőművészek Egyesületének is tagja maradt. A modernebb felfogású művészgárda nagyobb arányú szecessziója csak az első világháborút követően következett be. ¹⁶²

A kortárs szemtanú úgy írja le az irányzatok fellépésének folyamatát, hogy a művész társadalmon belül állandó torzalkodások dúltak, s lehetetlen volt bármiféle tartós egységet létrehozni. Ekkor, az irányzatok korában már valóban problematikusabb volt egy olyasfajta egységes szerv létrehozása, mint a korábban tárgyalt értelmiségi szakmák országos szervezetei; ezt úgy is értelmezhetjük, hogy a korszakban a képzőművész-pálya sajátosságai közé tartozott az ellenállás egy ilyen jellegű szervezettel szemben. ¹⁶³

KISEBB SZAKMAI EGYESÜLETEK ÉS KÖZÖS ELVI ALAPON SZERVEZŐDŐ CSOPORTOK

A századfordulót követő két évtizedre a művészeti szervezeteket tekintve két új fejlemény volt különösen jellemző. Az egyik a specializálódás, ami a nagy országos szervezetekkel szemben kisebb, egy-egy szakterületet vagy érdekcsoportot képviselő egyesületek létrejöttében nyilvánult meg. Ilyen volt pl. Magyarországon az Akvarell- és Pasztellfestők Egyesülete (1910) vagy a Magyar Grafikusok Egyesülete (1908). A grafikai műfajok és az akvarell művelőit az is indította szervezkedésre, hogy mellőzöttnek érezték e műfajokat. A képzőművész-pályán 1900 körül már szép számmal működő nők azért döntöttek önálló egyesület, A Magyar Képzőművésznők Egyesülete alapítása mellett, mert úgy érezték, hogy férfi kollégáik nem ismerik el őket, és akadályozzák érvényesülésüket.¹⁶⁴

A másik új jelenség a hasonló esztétikai nézeteket valló művészek csoportokba tömörülése, kifejezetten elvi alapon. Ez utóbbi olyan nemzetközi jelenség volt, amely Európában mindenütt együtt járt a modern művészeti irányzatok jelentkezésével. A csoportos fellépést az motiválta, hogy az újító szellemű művészek – akik gyakran fiatal koruk miatt sem tartozhattak még a beérkezettek közé – ily módon nagyobb esélyt láttak arra, hogy felfigyelnek rájuk, és sikerül betörniük a művészeti közéletbe. A korábbi időszakban a küzdelem csak a megélhetés körül folyt, s az új szerveződések létrejöttét az motiválta, hogy az elkülönülő művészek saját kiállítási lehetőséget (s ezáltal jobb eladási feltételeket) teremtsenek maguknak – a Műcsarnokkal elégedetlen művészek így hozták létre a Nemzeti Szalont. A századelőtől kezdve azonban – az érvényesülési szemponton túl – már felfogásbeli, meggyőződésbeli különbségek is álltak az újabb csoportok alakulásának hátterében.¹⁶⁵ A századforduló éveinek magyar művészeti életében több olyan irányzat tűnt fel szinte egyidejűleg, amely Nyugat-Európában egy több évtizedes fejlődés különböző fázisait képviselte; az 1896 és 1914 közötti időszak legszembetűnőbb tulajdonsága épp a homlokegyenest ellentétes felfogású irányzatok egymásmellettsége volt. A megkésettség miatt jóformán egyidőben jelentkezett az impresszionizmus, a szecesszió és az avantgarde, miközben a képzőművészetben még mindig tartotta magát az ún. műcsarnoki realizmus, az építészetben pedig a historizmus és az eklektika. Érthető tehát, miért tűntek fel újabb és újabb, egymástól elvi alapon elhatárolódó csoportosulások. Ilyen indíttatású volt pl. a MI-ÉNK és a Nyolcak művészcsoport megalakulása, és bizonyos szempontból a Kéve egyesület létrejötte is.

A művészi csoportosulások szaporodásával összefüggésben a művészeti élet szervezeti kereteire is egyre inkább a sokrétűség volt a jellemző. A kiállítási lehetőségek tekintetében megszűnt a Műcsarnok monopóliuma: a századelőn több új kiállítási intézmény is alakult: a Nemzeti Szalon [1894], a Könyves Kálmán Szalon [1906], a Művészház [1909] vagy az Ernst Lajos alapította Ernst Múzeum [1912]. Ez utóbbiak fontos szerepet játszottak a modern művészet propagálásában,

a legradikálisabb újítóknak is lehetőséget teremtve a bemutatkozásra. A modernebb szellemű galériák többnyire nem kötelezték el magukat egy-egy csoport mellett, hanem sokféle alkotónak, műhelynek biztosítottak kiállítási alkalmat.

A Kéve Művészegyesület volt az egyik első olyan szerveződés, amely kimondottan valamilyen művészeti irányzat jegyében jött létre. A szecesszió szellemiségének jegyében fogant egyesület szellemi atyja Szablya Frischauf Ferenc festőművész volt. Első kiállításukat 1908 elején rendezték a Nemzeti Szalonban (ezt ugyanott továbbiak követték), majd Düsseldorfban, Berlinben és Drezdában mutatkoztak be. Kapcsolatokat alakítottak ki különféle külföldi szecessziós intézményekkel.¹⁶⁶ 1910-ben a Künstlerbund Hagen bécsi művészeti egyesület meghívására Bécsben is állítottak ki. A Kéve tagjai iparművészeti tevékenységet is folytattak, s rendszeresen megjelentették *A Kéve könyve* c. kiadványt.¹⁶⁷

A Kéve a szecesszió felfogására olyannyira jellemző alapgondolatot, a különféle művészeti ágak szerves összetartozásának elvét érvényesítette kiállításain (ezt fejezte ki az egyesület neve is). „Alapító, később választott tagjai sorában volt festő, szobrász, építész, grafikus, keramikus, ötvös, csipkeműves és általában a képző- és iparművészet különböző technikáinak művelői. Ez az együttes rendezte a Kéve kiállításait oly módon, hogy az valóban egy kompozícióként hatott. Pedig ezeknek ez újszerű kiállításoknak a rendezése – különösen anyagi szempontból – nem volt könnyű feladat, de a tagok áldozatkészsége mégis lehetővé tette. A Kévének nem volt saját helyisége, a Nemzeti Szalonban rendezte kiállításait, melyek különleges jellegüknek megfelelően a helyiségnek mindig újabb tervek szerint való más és más belső kiképzését igényelték és mindig olyan új kereteket kellett teremteni, melyek a bennük elhelyezett képeket, szobrokat és iparművészeti műtárgyakat harmonikus egységbe foglalták össze. A Kéve kiállításai voltak az elsők e nemben Budapesten és így övé a kezdeményezés érdeme” – írta róluk Bende János.¹⁶⁸

A háború évei alatt kiállításai megritkultak, részben a tagok katonai szolgálatának köszönhetően. A háború után tovább működött az egyesület; az alapító tagokon kívül a szecesszió idősebb művészgárdájának tagjai is csatlakoztak, valamint a fiatalabb művésznemzedékből is sokan. Ennyiben a Kéve a két háború közötti korszakban is megőrizte eredeti nyitottságát.¹⁶⁹

Az 1907-ben alakult MIÉNK (Magyar Impresszionisták és Naturalisták Köre) tagjai között nemcsak a névben jelzett felfogások reprezentánsai, hanem már az avantgarde irányzatok követői is jelen voltak. A századelőn, mint arról már esett szó, szerte Európában egyre gyakoribb jelenséggé vált a csoportokba való szerveződés; ez egybeesett a modern európai művészeti életre jellemző tendenciákkal. Míg azonban a nemzetközi szintén az irányzatok, „izmusok” egyre élesebb elhatárolódása ment végbe, Magyarországon kezdetben nem mindig voltak élesek a választóvonalak. Ahogyan a modernebb szellemű galériák is sokféle stílusnak adtak helyet, ugyanúgy alakult ki a modern irányzatok képviselőinek első, meglehetősen heterogén csoportja, a MIÉNK. A csoport tagjainak összetartozását tulajdonkép-

pen egy dolog szavatolta: mindannyian szembenálltak a hivatalos művészettel és a Műcsarnokkal. A csoport megalakulásáról szóló híradás¹⁷⁰ szerint a MIÉNK célja „kiállítások rendezése homogén környezetben”, ami annyit jelentett, hogy a tagok mindannyian egy modernebb, nyitottabb szellemű művészetet műveltek.

A MIÉNK azonban „nem spontán módon, önként összeverődött alakulat” volt, hanem olyan szervezet, amelyben csak akkor lehetett valaki tag, ha az adminisztratív ügyeket intéző háromtagú bizottság – Szinyei Merse Pál, Ferenczy Károly és Rippl-Rónai József – meghívta.¹⁷¹ Az alapítók terveiben szerepelt egy saját, külön kiállítási helyiség létesítése is, kezdetben azonban a Nemzeti Szalonban kívánták kiállítani műveiket.¹⁷² A MIÉNK összesen három kiállítást rendezett (1908-ban, 1909-ben és 1910-ben).¹⁷³

A harmadik kiállítás már aránylag kevés művészt vonultatott fel, mert időközben a MIÉNK-ből kivált a radikálisabb elveket vallók csoportja, a Nyolcak. Ez a kiválás volt az a mozzanat, amely rávilágított a MIÉNK fő gyengeségére: arra, hogy ennek a nagyon heterogén elemekből összetevődő csoportnak nem volt semmilyen kollektív programja, egységes művészi hitvallása. Figyelembe véve azt is, hogy a tagok között jelentős generációs különbségek voltak, nem meglepő, hogy a társulás rövid életűnek bizonyult.¹⁷⁴

A MIÉNK-nek tehát, jellegéből adódóan, nem volt még közös programja. Az első olyan avantgarde szellemű társulás, amely nem pusztán hasonló szemléletű művészek laza szerveződéseként, hanem tudatos mozgalomként kívánt fellépni, a Nyolcak elnevezésű csoport volt (tagjai Berény Róbert, Czigány Dezső, Czóbel Béla, Kernstok Károly, Márffy Ödön, Orbán Dezső, Pór Betalan és Tihanyi Lajos). A csoport, melynek vezéregyénisége a többiekénél valamivel idősebb (és az induláskor már „befutott” művésznek számító) Kernstok Károly volt, tudatosan fordult szembe az impresszionizmussal, a benyomásokra, hangulatokra építő művészettel, és az alkotásban a racionalitás, a szerkesztés szerepét hangsúlyozta. A magyar képzőművészeti formanyelvben a Nyolcak munkássága révén honosodott meg a látványfestészettől elszakadó, absztraktabb kifejezés-mód. Hatottak rájuk a kortárs európai modernizmus különféle áramlatai, Cézanne művészete, a kubizmus, a futurizmus és az expresszionizmus. Ebben nem kis szerepet játszott az a tény, hogy ennek a művészgenerációnak már szinte minden tagja járt Párizsban, s az ottani tanulmányok idején közvetlen kapcsolatba került a legfrissebb áramlatokkal. Volt, aki ténylegesen is bekapcsolódott a francia művészeti életbe, mint pl. Czóbel, aki a Fauves-csoporthoz csatlakozva velük együtt állította ki műveit. Nyilván a párizsi minták is szerepet játszottak abban, hogy a Nyolcak művészei közös elvi alapon álló, koherens csoportként kívánt jelentkezni.

Stílusában, eszközeiben ez a csoportosulás sem volt teljesen egységes, és a csoport egy-egy tagjának életművén belül is sokféle korszakot lehet megkülönböztetni. A Nyolcak mint csoport néhány évig maradt csupán együtt, 1909-től

1912-ig, s tagjai három kiállítást rendeztek közösen, melyeken vendégművészek – pl. Vedres Márk szobrász és Lesznai Anna iparművész – is részt vettek.¹⁷⁵

A konstruktív törekvéseket a magyar művészetben a legkövetkezetesebben az *aktivisták*¹⁷⁶ képviselték: Kassák Lajos és köre, a *TETT*, majd – a *TETT* betiltása után – a *MA* című folyóirat köré csoportosuló alkotók, Uitz Béla, Nemes Lampérth József, Máttis Teutsch János Bortnyik Sándor stb. Szellemiségüket tekintve kapcsolódtak a csoporthoz a kubizmus magyar reprezentánsai, Kmetty János és a Galimberti házaspár – Galimberti Sándor és Dénes Valéria – is; s szintén együttműködött velük az ún. neósok és a Nyolcak egy-egy tagja, nevezetesen Perlrott-Csaba Vilmos és Tihanyi Lajos.¹⁷⁷

Az aktivizmus mozgalma nem szorítkozott a képzőművészetre. A csoport vezéralakja, Kassák Lajos, ebben az időszakban elsősorban íróként és teoretikusként működött, s csak az első világháború utáni korszakban teljesedett ki képzőművészeti tevékenysége. Az általa szerkesztett folyóiratok, a *TETT* és a *MA* központi szerepet játszottak a magyar avantgarde szervezésében. Egyebek közt például kiállításokat is rendeztek; Kassák mint kritikus és elméleti író sokat tett a konstruktivizmus és a kubizmus magyarországi elfogadtatásáért.¹⁷⁸

KIÁLLÍTÁSI FÓRUMOK

A 19. század végétől nyíló újabb kiállítási fórumokat azért indokolt ebben a részben szerepeltetni, mert az Ernst Múzeum és a Könyves Kálmán Műkiadó Rt. kivételével formailag ezek is egyesületként működtek.

A Magyar Képzőművészek Egyesületével egyazon évben, 1894-ben létrejött Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület célja elsősorban az volt, hogy kiállítási lehetőséget teremtsen azoknak a művészeknek, akik az addigi egyetlen, monopolhelyzetben lévő kiállítási fórum, a Múcsarnok működésével, zsürizési rendszerével elégedetlenek voltak, s akik úgy érezték, hogy a Múcsarnokot uraló „klikk” hátrányos helyzetbe hozza őket. Szükség volt tehát egy olyan helyre, „ahol a művészek képeiket és szobraikat állandó művásár formájában kiállíthatják és elárúsíthatják.”¹⁷⁹

A Nemzeti Szalon megalakulását nagy várakozás előzte meg, és a „hazafias, művészi érzelmektől áthatott magyar sajtó” támogatásával az előkészítő bizottság olyan propagandát csinált az egyesületnek, hogy az rögtön a kezdetkor 437 taggal alakult meg.¹⁸⁰ (Összehasonlításképp: a Magyar Képzőművészek Egyesületének 1899-ban, öt évvel a megalakulás után 140 tagja volt.)¹⁸¹ A Nemzeti Szalon ki-mondottan támaszkodni kívánt a társadalom támogatására. A hivatalos elnevezés („Nemzeti Szalon magyar képzőművészek és műpártolók egyesülete”) jelzi, hogy az alapítóknak nemhogy nem állt szándékában a laikusok kizárása, sőt, kifejezetten arra törekedtek, hogy az egyesületbe kellő számú jómódú, és/vagy magas

társadalmi állású pártfogó tag lépjen be. Az egyesületnek alelnöke is mindig kettő volt: egy művész és egy műpártoló. Az egyesületnek egyben klub-jelleget is kívántak adni. Az alapításkor „egyesek elleneztek a kiállítások és a kaszinóélet összekapcsolását, de a többség ennek fenntartását kívánta, mivel az ott kialakuló társasélettől, a művészek és a közönség közötti közvetlen érintkezéstől várták a művészet iránti érdeklődés és ezzel kapcsolatban a művásár fellendülését”.¹⁸² Ez a cél meg is valósult: arisztokraták és nagypolgárok mellett egyre szélesedő polgári gyűjtői réteg kialakulását jelzik a Nemzeti Szalon vásárlási jegyzékei.¹⁸³ Azt, hogy a századfordulóra a Nemzeti Szalon már komoly tényezővé vált, az is jelzi, hogy ezekben az években az Országos Képzőművészeti Társulatnál lényegesen nagyobb értékben tudtak képeket eladni.¹⁸⁴ Ez nyilván összefüggött azzal, hogy a Szalon nyitottabb szellemű, érdekesebb kiállításokat tudott szervezni, mint amilyenek az addigra meglehetősen ellaposodott műcsarnoki tárlatok voltak. Néhány átmeneti nehéz év után különösen 1900 körül lendült fel a Szalon, amikor is Ernst Lajos vette át az igazgatói tisztelet. Nagyrészt az ő nyitottságának volt köszönhető, hogy a Nemzeti Szalon nemcsak saját tagságának, hanem idővel mindenféle más csoportosulásnak is kiállítási fórumul szolgált.¹⁸⁵ A kiállítások színvonalán kívül a művészek szemében az is növelte az intézmény vonzerejét, hogy a tárlatokon az állam, a hatóságok és egyes műbarátok által kitűzött díjakkal honorálták a legjobbnak tartott alkotásokat.

A Nemzeti Szalon sikereivel függött össze az is, hogy az egyesület 1907-ben új, saját épületbe költözött. Ekkor már ugyanis szüksége volt egy reprezentatív és kifejezetten kiállítási célokra tervezett épületre. Az épület (melynek műszaki megoldásaival azonban a későbbiekben folyamatos problémák voltak) az Erzsébet téren épült fel. A telek megszerzését politikai tényezők is segítették: „Bárczy István, az új polgármester éppen akkor terjesztette elő nagyarányú kultúrprogramját és így a főváros nem tagdhatta meg egy ilyen kultúrintézetnek a kérelmét, különösen azért, mert annak Andrássy Gyula, az akkori külügyminiszter volt az elnöke.”¹⁸⁶

Válságjelek először 1908 körül kezdtek jelentkezni. Ernst, az igazgató a régebbi tagok szemében túlságosan is elfogadta az újabb irányzatokat, s a Szalon régebbi, konzervatívabb művészgárdája – közülük sokan alapító tagok – féltek, hogy idővel a modernnek ragadják majd magukhoz a Szalon vezetését. Bende értelmezésében ez állt a háttérben annak, hogy Ernst Lajost az 1909. évi közgyűlésen kibuktatták az igazgatóságból. Helyette Déry Bélát, a Nemzeti Szalon addigi titkárát választották meg ügyvezető igazgatónak.¹⁸⁷

Ernst Lajos távozása s a személyi változások nem jelentettek azonnali irányváltást; az egyesület művészetpolitikája továbbra is nyitott maradt.¹⁸⁸ A modernebb művészek java néhány év múlva azonban már Ernst 1912-ben alapított új múzeuma körül csoportosult, s ekkortól a Szalon-beli kiállítások színvonala csökkenni kezdett.¹⁸⁹

A Nemzeti Szalonnal kapcsolatban fontos megemlíteni vidéken rendezett kiállításait is, ezek révén ugyanis a Szalon nagyon jelentős szerepet játszott abban, hogy a művészet s ezen belül a modernebb irányzatok a fővároson kívül is ismertté váljanak az országban.¹⁹⁰

A Könyves Kálmán Műkiadó Társaság 1906-ban létesítette kiállítási szalonját, mely az egyik első igazán üzleti szellemű vállalkozás volt ezen a területen.¹⁹¹ Több, akkoriban újdonságnak számító dolgot vezetett be: egyrészt a részletfizetéses művásárlást, másrészt a művészeti aukciókat (az első Rippl-Rónai képeiből rendezték).¹⁹² Az elsőként említett intézkedésnek az volt a jelentősége, hogy ezáltal az a középosztály, amelynek anyagi lehetőségei egyébként nem tették volna lehetővé, hogy eredeti képzőművészeti alkotásokat vásároljon, így kisebb havi részletek fizetése révén hozzájuthatott azokhoz. A Könyves Kálmán Szalon egyaránt befogadta a modernnek és a „műcsarnoki irányhoz” tartozó, konvencionálisabb festők munkáit.

Az 1909-ban alakult Művészház Művészeti Egyesület főként csoportos kiállítások szervezésére vállalkozott. Noha elsősorban a modern irányzatok részesültek előnyben, a vezetés ügyelt arra, hogy egy iskola se nyomja rá bélyegét a Művészházra. Az intézmény igazgatója Rózsa Miklós volt, aki mind az első világháború előtti korszakban, mind pedig a későbbiekben is fontos szerepet játszott a modern művészet szervezésében. A vezetőségben, nyilván a Művészház tekintélyét emelendő, több gróf és báró is helyet foglalt, de az érdemi döntésekben a vezetőség modern felfogású, ám ekkora már elismert művésztagjai – Iványi-Grünwald Béla, Ferenczy Károly, Kernstok Károly, Rippl-Rónai József – játszottak tényleges szerepet.

A Művészház a csoportos tárlatokon kívül egyes művészek gyűjteményes kiállításainak is helyet adott (pl. Tornyai János, Kernstok, Rippl-Rónai): rendeztek impresszionista kiállítást francia és magyar művészek alkotásaiból, az avantgarde egyes iskoláinak reprezentatív műveiből stb. Ezáltal az intézmény sokat tett azért, hogy a modern művészetet a magyar közönséggel megismertesse. Az itthoni, akkor legradikálisabbnak számító irányok, például az aktivisták is itt mutatkoztak be először.¹⁹³

Az Ernst Múzeum Ernst Lajosnak, a Nemzeti Szalon korábbi igazgatójának magánvállalkozásaként indult 1912-ben. A múzeum részben Ernst magyar történeti gyűjteményének elhelyezésére szolgált, részben kortárs kiállításoknak adott helyet.¹⁹⁴ A múzeum első retrospektív tárlatát Szinyei Merse Pálnak, a modern magyar festészet úttörőjének műveiből rendezték. A továbbiakban a múzeum nemcsak kortárs magyar művészek kiállításainak biztosított helyet, hanem régebbi magyar festők (pl. Munkácsy Mihály, Mátyóki Ádám) életművének is, hangsúlyozva ezzel a régi és új magyar művészet kontinuitását.¹⁹⁵ Az Ernst Múzeumban előadásokat, felolvasóesteket is rendeztek, s művészmonográfiák megjelentetésére is vállalkoztak; mindezek által a múzeum valódi modern szellemi műhelyé tudott válni.¹⁹⁶

INFORMÁLIS KÖRÖK, KÁVÉHÁZI MŰVÉSZASZTALOK

Bár első látásra különösnek tűnhet az egyesületekkel egy lapon említeni a kávéházi törzsasztalokat, mégis indokolt, hogy e részben essen róluk szó. A dualizmus periódusában, különösen a századvégtől kezdve a művészeti élet szerves és fontos részét képezték a kávéházak. Minden olyan kávéháznak, amelynek megvolt a maga művészasztala, saját törzsgárdája volt, bár az is gyakorinak számított, hogy egy művész több ilyen asztalnak volt törzsvendége egyszerre.¹⁹⁷ A művészasztalok gyakorlatilag szakmai intézményekként működtek, és kulcsszerepet játszottak az egyes csoportok, irányzatok megszerveződésében.

A kávéházi asztaltársaságok tagjairól keringő anekdoták mindig hálás témának számítottak, ezért a művészasztaloknak viszonylag nagy az irodalma. Gondolatmenetem szempontjából viszont az adja a művészasztalok jelentőségét, hogy a bohém kávéházi élet annyi nosztalgikus visszaemlékezést megihlető leple alatt egyúttal szakmai élet is folyt. E szakmai életben a kávéházi művészközösségek többféle fontos funkciót töltöttek be egyszerre. Egyrészt képviselték a művészvilágon belüli különféle érdekeket, és szerepet játszottak egy-egy irányzat megszerveződésében, másrészt lehetővé tették a fiatal művészek számára, hogy idősebb, már beérkezett kollégáik körébe integrálódjanak, s ezáltal maguk is nagyobb elismertségre tegyenek szert. Harmadrészt – erről részletesen a következő fejezetben lesz szó – gyakran e kötetlen asztaltársaságok tagjaiként találkoztak egymással művészek, vásárlók, műkereskedők és kultúrhivatalnokok; a kávéház informális és oldott légkörében a művészek könnyebben tudták érvényesíteni saját érdekeiket. Végül, de nem utolsósorban a kávéházi asztalok ösztönző intellektuális közeget is jelentettek, melyben az ott ülők, legyenek bár művészek vagy laikusok, sokat tanulhattak például új irányzatokkal, művészeti elvekkel kapcsolatban, fokozva ezáltal saját esztétikai tudatosságukat.

Művészkávéházak természetesen minden európai művészeti központban léteztek, és mindenütt hasonló szerepet töltöttek be. A leghíresebbeket, mint például a párizsi Café Dôme-ot, francia és külföldi művészek, művésznövendékek generációi látogatták; egy ilyen kávéház nemzetközi légkörében számtalan barátság és szövetség kötöttett a későbbiekben híressé vált festők között.¹⁹⁸ A Café Dôme volt az egyik olyan hely, ahol a Párizsban tanuló vagy dolgozó magyar művészek közelebbi kapcsolatba kerültek az ottani művészeti élettel. Az a nagyszámú magyar művésznövendék, aki München vagy később Párizs és Berlin művészkávéházai-ban élte társaséletét, magával hozta Magyarországra ottani élményeit; kétségkívül ez is hozzájárult ahhoz, hogy Budapesten hasonló kultúra alakuljon ki. Nem lényegtelen, hogy azok a kávéházi barátságok, amelyek a magyar diákok, valamint a magyar kolónia más tagjai között szövődtek külföldön, gyakran hazatelepülésük után sem szakadtak meg: egyes müncheni és párizsi kávéházak magyar törzsasztalai később budapesti művészasztallokként támadtak fel újra.

A budapesti művészasztalok nemcsak külföldi párhuzamokhoz köthetők, de más szakmabeliek hasonló társaságaihoz is. Bár a kávéházi narratívákban többnyire az írók és művészek játsszák a főszerepet, más hivatások kávéházi élete pedig homályban marad, számos más szakmai csoportnak is megvoltak a maga törzsasztalai – Magyarországon éppúgy, mint másutt. Minthogy a századforduló kávéházai általános népszerűségnek örvendtek a középosztályok körében, a bankároktól a bírácokon át az egyetemi tanárokig sokan mások is a törzsasztaloknál, kollégák körében pihenték ki a nap fátadalmait, és vitatták meg szakmai ügyeiket. Akárcsak más európai városokban, a törzsvendégek profilja Budapesten is gyakorta függött a kávéház földrajzi helyétől, tehát attól, hogy mely intézmények környékén működött a kávéház. A tőzsde, a bíróság vagy az egyetem közelsége gyakran a vendégkör összetételét is meghatározta. A belvárosi Centrál Kávéház (azon kevesek egyike, mely több metamorfózison átesve ugyan, de ma is létezik) általában nagymúltú irodalmi kávéházként ismert, holott 1900 körül legalább olyan híres volt úgynevezett „tudósasztaláról” is, melyet a közeli tudományegyetem tanárai látogattak.

Bár a budapesti művészasztalok egy részénél több generáció ült együtt teljes egyetértésben, az asztaltársaságok összetétele más esetekben éppen hogy generációs különbségeket tükrözött, melyet még hangsúlyosabbá tehettek a stílus- és meggyőződésbeli különbségek. Amint azt Lyka Károlytól tudhatjuk, a századforduló idősebb, köztisztletben álló mesterei, például Lotz Károly, Benczúr Gyula és Székely Bertalan a Virágcsokor vendéglőben szerettek leginkább egymás közt lenni.¹⁹⁹ Az idősebbek családias hangulatú és kissé régimódi törzshelyeivel szemben „az ifjabb nemzedék esti tanyái kávéházak voltak, előbb a Váci utcai Korona, később az Oktogon téri Abbázia- és a Nicoletti kávéházak, még később a Royal és a Kairó is. Ezek rendszerint egyúttal művészetpolitikai hadállások is voltak. Mindenütt a világon, ahol egy városban sok művész él, itt is csoportok, kis klikkek keletkeztek, amelyek hol művészeti stílusérdésekben, hol kiállítási ügyekben, hol a Múcsarnok adminisztrációs ügyeiben vagy a kormány művészeti intézkedéseiben nagyon ellentétes érdekeltségeket képviseltek.”²⁰⁰ Ami a fiatalabbak művészasztalait illeti, az 1900-as évek elején a legfontosabb helyek a New York és a Japán kávéház, valamint az 1901-ben nyílt FÉSZEK Klub voltak. (Az utóbbi kezdettől fogva festők, szobrászok, építészek, írók és színészek közös klubjaként működött.)

Éppen azért, mert az asztalok nem csupán laza társaságok voltak, hanem rivális művészcsoportok főhadiszállásai is egyben, számos szakmai ügynek egy-egy művészasztal volt a kiindulópontja. A Képzőművészek Egyesületének alakítását éppúgy, mint a Nemzeti Szalonét egy vendéglői asztal körül határozták el.²⁰¹ A MIÉNK egyesület alapításának ötlete a Japán kávéház híres művészasztala mellett született meg.²⁰² *A Ház* című, a szecesszionnak elkötelezett építészeti és iparművészeti lap indításának ötlete ugyanitt merült fel.²⁰³ Később a *Tett* című

avantgarde folyóiratot nemcsak hogy kávéházban találták ki, de később ott is szerkesztették, konkrétan a Meteor kávéházban az első világháború éveiben. Miután a *Tettet* betiltották, utódjának, a *MÁ*-nak a szerkesztőségi ülései egy másik, hasonló helyszínen zajlottak.²⁰⁴

Az írókkal és újságírókkal szemben, akikről köztudott, hogy a kávéházakban *dolgoztak*, a képzőművészeknél ez nyilván kevésbé merülhetett fel. Kivételek ez alól egyes grafikai műfajok, például a karikatúra vagy a hírlapi illusztráció, mely oly sok művész pillanatnyi megélhetési gondjain enyhített – e műfajokban gyakran előfordult, hogy a készülő rajz a kávéház asztalán született meg. Karikatúrát gyakran rajzoltak pusztá mulatságból; a művészasztalokat megörökítő legjobb vizuális dokumentumok épp azok a rajzok, amelyeket a művészek készítettek asztaltársaságuk tagjairól.²⁰⁵ Más kávéházi rajzok azonban kifejezetten pénzkereseti céllal készültek. A századforduló élclapjai a korszak számos művészt foglalkoztattak. E lapok esetében nemcsak a szerkesztői munka folyt a kávéházban, hanem az illusztrátorok is ott működtek. Mivel a művészeket a kávéházban lehetett a legbiztosabban megtalálni, megbízásaikat is gyakorta ott kapták.²⁰⁶ A sebtében készült rajzok némi kiegészítő jövedelmet is jelenthettek, főleg a fiatalabb művészek számára. „Ebéd utántól éjjelig szinte egyfolytában ott ültünk [a kávéházban], ott rajzolgattunk s onnan igyekeztünk a kávéház előtt álló Pista hordár útján értékesíteni művészi termékeinket”²⁰⁷ – emlékezett vissza Herman Lipót, a Japán-asztal egyik tagja.

Amellett, hogy kisebb, alkalmi műveiket közvetlenül el tudták adni, a kávéház sokkal komolyabb előnyöket is kínált a művészeknek. Az asztaloknál együtt ülhettek idősebb és fiatalabb pályatársak, mesterek és tanítványok; a művészasztal sokszor valódi szellemi műhely jelleget öltött. Meller Simon írta a Japánról: „Olyan magas színvonalú, gazdag és változatos együttes alakult itt ki, amilyenre nem volt példa a 19. sz. magyar festészetében. [...] A művészek, akik majdnem mind a naturalizmus hívei voltak, árnyalati eltérések ellenére is könnyen megértették egymást, hatottak egymásra, megszerették egymást. Valóságos »művészeti szabadiskola« alakult itt ki. Mindenki tanító és tanítvány volt egyszerre, az »elmék surlódásának« magas szellemi hőfoka izzott és egész művészeti életünket besugározta. [...] Írók, műgyűjtők és laikusok szorosabb kapcsolatba jutottak az asztal révén, ami komoly fejlesztő, nevelő hatást váltott ki. [...] Nemes Marcell itt fejlődött elsőrangú műértővé, a Hercog-, Hatvány-, Kohner-, Majovszky- és egyéb nagy gyűjtemények létrejöttében a Japán-asztalnak döntő szerepe volt.”²⁰⁸ A Japánban „állandóan folytak komoly megbeszélések az asztalnál. Művészetpolitikai kérdéseket tárgyaltak meg, minden tárlat után részletesen megbeszélték a kiállított alkotásokat. Ha Szinyei megszólalt, csend lett, mindenki rá figyelt.”²⁰⁹

Lechner Ödön és tanítványai (Jakab Dezső, Komor Marcell, Jámbor Lajos, Spiegel Frigyes, Lajta Béla, Pogány Móric, Vágó József, Vágó László, Málnai Béla) külön együttest alkottak itt; Lechner rendszeresen fejtegette nekik építészeti

nézeteit az asztalnál. Itt vetődött fel *A Ház* című művészeti folyóirat megalapítása 1908-ban.²¹⁰

Más művészasztaloknál is folyt komoly eszmecsere. A Fészek Klubban (amely nem volt ugyan kávéház, de megalakulása [1901] után itt is kialakultak a művészasztalok, a maguk lojális társaságával) a Nyolcak csoport asztalának is komoly híre volt. „A Nyolcak asztalánál [...] nagyon szigorú zsüri volt: kinézték maguk közül a nem-komoly embereket. Mert itt csakugyan folytak művészeti viták, mesterségbeli dolgok megbeszélései, ennél az asztalnál lehetett tanulni. Ha nem törzstag ült be hozzájuk, az se beszélhetett felületes dolgokról, nem évődhetett, mert nyomban letorkolták. Ide ült be – ha Pesten járt – Vedres Márk, gyakran odatelepedett hozzájuk Rippl-Rónai, az írók közül pedig Ady Endre.”²¹¹

A fiatalabbak számára a művészasztaloknak nagyon nagy jelentősége volt. „Már korán rájöttünk, hogy valamelyik művészasztalhoz kerülni nagy nyereség, főleg kedélyi, de [...] érvényesülési szempontból is” – írta Herman Lipót *A művészasztal* c. visszaemlékezésében. „Az ember összekerül idősebb, beérkezett művészekkel, s talán igaza volt Kandó László festő kollégámnak, aki azt állította: »Egy művész sorsa, karrierje attól függ, hogy melyik kávéházi asztalhoz tud sodródni.«”²¹² Herman nem egy konkrét művészasztalról, hanem általában a művészasztalról mint jelenségről írta könyvét (bár természetesen a Japán asztalának jut benne a legnagyobb szerep). Ő maga természetesen többet is megjár, s többükkel kapcsolatban hangsúlyozta a „bekerülés” jelentőségét. A New York kávéházzal kapcsolatban említi például, hogy „már itt is érvényesült az az elv, hogy könnyebb szegény polgárembernek a Dzsentrí vagy a Nemzeti Kaszinóba bejutni, mint a kávéházban a fiókasztaltól a fejesekéhez”.²¹³ Hermannak a Japánban ugyanolyan élményei voltak, mint néhány évvel korábban a New Yorkban. Herman és vele egyívású fiatal barátai itt is szorgalmasan látogatták a „fiókasztalt”, abban reménykedve, hogy idősebb kollégáik felfigyelnek rájuk. Egy nap megtörtént a csoda – épp a kávéházban készült karikatúrák révén. „Hogyan is kerültem a kisasztaltól a nagyok közé [...]? Volt egy albumunk, amelyet mindenféle nagyonis illetlen, humorisztikus-erotikus illusztrációkkal rajzoltunk tele. A könyvet »bibliának« neveztük. Falus egy délután megmutatta ezt a könyvet Szinyeinek, de az asztal többi művésze is belelapozott. Szinyei nagyokat kacagott a mindent és mindenkit kicsúfoló rajzokon, mi meg a kisasztal mellől figyeltük a ránk nézve hízelgő hatást. – Hol van az a rajzoló, aki ezeket csinálta? – kérdezte Pali bácsi. Erre bemutattak neki. Nevetve gratulált. Na, üljön le az asztalhoz, fiatalember... – szólt a barátságos Lechner bácsi. Beérkeztem! Oda, ahol kortársaim: Mester Jenő, Strobl, Zsigmond, Jávor, Falus, Pólya már régóta bennfentesek voltak.”²¹⁴

A *fiókasztal* vagy *kisasztal* kifejezés is arra utal, hogy a rangosabb művészasztal a maga fizikai valójában nem is egy asztal volt, hanem afféle intézmény, gravitációs pont, amely köré sokkal több ember tömörült, mint ahány a valóságban elért mellette. „Oldalak telhetnének meg azok nevével, akik naponta vagy ritkább

időközökben megfordultak az asztalnál. Bátran mondhatom, hogy a magyar művészet minden számottevő alakja megfordult ott. Fiatal költők, írók, újságírók, mecénások, a művészet iránt érdeklődők, a hírességekhez szívesen dörgölözők, s végül az úgynevezett mezei hadak, az egészen jelentéktelen emberek – de ezek nélkül nincs szabad kávéházi társadalom”²¹⁵ – emlékezett Herman a Japánra.

Az asztalok komolyságát természetesen nem szabad eltúlozni; az ott töltött idő nagyjából nyilván kedélyes társasági hangulatban telt. Nem véletlen, hogy a visszaemlékezések nagy része is az asztaloknál kiöltött tréfákról, a vidám pillanatokról szól, és csak kisebb részben a komolyabb eszmecserékről. Mindazonáltal az idézetek jelzik, hogy az ilyen informális társaságba tartozás sok esetben komoly szakmai jelentőséggel bírt.

A dualizmus-kort megelőző évektől kezdve érzékelhető a magyarországi képzőművészek azon törekvése, hogy saját szervezetet hozzanak létre. A kiegyezést követő három évtizedben mutatkoznak az első jelei annak, hogy a képzőművészek más értelmiségi hivatásokéhoz hasonló közös identitást kezdenek kialakítani. Az első művész-szervezetek mindegyike célul tűzi ki a művészek kollektív érdekeinek képviseletét, s részben el is látja ezt a feladatot, de más szakmákéval összehasonlítható szervnek leginkább a Magyar Képzőművészek Egyesülete tekinthető.

A képzőművészek legfontosabb szakmai ügye a kiállítási lehetőségek bővítése. E körül forog a legtöbb szakmán belüli konfliktus, és – a művészek számának századvégi emelkedésével összefüggésben – ez a probléma váltja ki a különféle szerveződések megszaporodását. Bizonyos értelemben a közös eszmei alapon álló kisebb csoportok is érdekképviseleti fórumnak tekinthetők, hiszen fő gyakorlati céljuk a közös kiállítások rendezése, amivel tagjaik jobb érvényesülését segítik.

A századelőre a szakma sajátos vonásává válik az egység hiánya, a fragmentálódás, noha a nagyobb országos szervezetekhez való tartozás sem veszíti el teljesen a jelentőségét. Szintén a szakma sajátos vonásának tekinthető, hogy az informális közösségek, legfőképpen a kávéházi asztaltársaságok legalább olyan fontos fórumnak tekinthetők, mint a formális szervezetek.

III. 3. fejezet

Közönség és közvetítők. A művészet társadalmi környezete

A könyv első része azt mutatta be, hogyan emelkedett a képzőművészek státusa, társadalmi megítélése a dualizmus-kor második felében, és hogyan váltak kedvezőbbé megélhetési feltételeik. Arról is esett már szó, hogy a művészek milyen kollektív erőfeszítéseket tettek szakmájuk presztízsének emelése érdekében. Mindezeknek a folyamatoknak a megértéséhez azonban elengedhetetlen annak a társadalmi-kulturális környezetnek a felvázolása is, amelynek lassú átalakulása

a képzőművészek státusemelkedését lehetővé tette. Ezzel összefüggésben egyfelől a közönség attitűdjeinek, elvárásainak változásáról kell szót ejteni, másfelől pedig azokról a közvetítőkről, akik a közönség és a hivatalos körök ízlését, művészethez való viszonyát befolyásolták.

A művészek sokféle szállal kötődtek ahhoz az éltető nagyvárosi miliőhöz, amely alkotó munkájuk legfőbb befogadó közegét jelentette. Nem pusztán az intézményrendszer koncentrációja – a művészeti oktatás, a kiállítási intézmények, a formális egyesületek és az informális körök fővárosba összpontosulása – tette Budapestet Magyarországon hegemon képzőművészeti központtá, hanem a szövevényes kapcsolatoknak az a hálója is, amely elengedhetetlen volt a művészek érvényesülése szempontjából.

Egy rövid kitérő erejéig érdemes felidézni Pierre Bourdieu-nek a művészet társadalmi kontextusával kapcsolatos nézeteit, hiszen ezek a nézetek több tekintetben támpontot jelentettek a jelen fejezet gondolatmenete számára. Bourdieu művészetről szóló írásainak középpontjában a kulturális mező elmélete és az ahhoz kapcsolódó fogalmak (pl. szimbolikus tőke, szimbolikus hatalom) állnak. A mező a bourdieui elméletben a műalkotások létrejöttének komplex közege, melynek részei azok a hatások és előzmények, amelyek a művészre hatnak, s része maga a művész is a saját személyes és társadalmi hátterével; részei a pályatársak, de részei a befogadók is, saját attitűdjeikkel és elvárásaikkal; azok is, akik a művet a közönség felé közvetítik (szerkesztők, kiadók, galériatulajdonosok stb.); valamint azok is, akik az alkotás művészi rangját meghatározzák vagy megerősítik (kritikusok, művészettörténészek). Ez a fajta „radikális kontextualizáció”²¹⁶ szembeszáll mind a műalkotás létrejöttének romantikus koncepciójával (az ihlettől vezérelt, magányosan alkotó, időtől és tértől független lángelme mítoszával), mind azzal a felfogással, amely a műalkotást osztályideológiák kifejeződésének tekinti vagy legalábbis egy adott kor társadalmi körülményeiből származtatja, lebecsülve ezzel a művész szerepének jelentőségét. Emellett a kulturális mező elmélete éppúgy kritikája a strukturalizmusnak is, amely a műalkotás autonóm mivolta mellett száll síkra, s a műértelmezésben szükségtelennek tartja külső szempontok (pl. a mű létrejöttének körülményei) figyelembevételét.²¹⁷

Bourdieu mezőelméletéhez köthető tehát a művészetszociológia egyik általánosan elfogadott tézise (melyre fentebb már utaltunk): annak felismerése, hogy a műalkotás műalkotásként való megjelenése és elismertetése nem csupán a művészen múlik, hanem a kulturális mező egész viszonyrendszerén. Mindez nem áll ellentétben azzal, amit Bourdieu a modern művészet nagyfokú autonómiájával kapcsolatban megfogalmaz; arról van szó csupán, hogy ő ezt a jelenséget nem az egyes művész abszolút értelemben vett, egyéni szabadságaként értelmezi, hanem az egész művészeti szférának (mezőnek) a társadalommal szemben kivívott autonómiájaként. A kérdést Bourdieu-nek *A hit teremtése: adalékok a szimbolikus javak gazdaságához* című tanulmánya világítja meg legjobban. A tanulmány központi kérdése a művészi hírnév körül forog. Hogyan (azaz kiknek a közreműködése

révén) kerül be valaki a „felkentek” táborába? Ki „alkotja meg” az alkotót? Ki „hiteti el” a szűkebb és szélesebb közönséggel, hogy egy adott művész munkái jelentős eszmei értékkel bírnak (mely hosszú távon a kérdéses műveknek jelentős pénzbeli értéket is kölcsönözhet)? Szélsőséges esetben – s itt a kortárs művészet fejleményeire gondoljunk – ki dönti el, hogy egy kiállított tárgy műalkotás-e egyáltalán? A válasz: azok a közvetítők (műkereskedők, kritikusok, galériatulajdonosok stb.), akiknek módjukban áll még ismeretlen művészeket elindítani a siker útján azáltal, hogy a maguk hírért és tekintélyét vetik mellette latba; akik „felfedik” az „új tehetségeket”, bevezetik őket a művészeti közéletbe, és ismertté teszik őket a műgyűjtők és más műértők előtt.²¹⁸ A művészeti szféra autonómiája abban áll, hogy az itt termelt kulturális javak (műalkotások) értékét a bennfentesek határozzák meg, s a szélesebb közönség (némileg sarkítva) az ő értékítéleteik szűrőjén keresztül értesül arról, hogy ki a jelentős művész, és ki nem, mely alkotásokat kell nagyra értékelni s melyeket nem. Azaz ők teremtik meg az alkotókat övező kollektív hitet (vagy ha úgy tetszik, illúziót).

Közönség és igények. A képzőművészet társadalmi környezete Budapesten

A dualizmus-kor első negyedszázada és a kb. a millenniumtól az első világháborúig tartó szakasza erősen különbözött egymástól a képzőművészek megélhetési lehetőségei szempontjából. Az 1870-es, 1880-as években a közönség érdeklődésének lanyhasága miatt e lehetőségek meglehetősen korlátozottak voltak. A művészek közül anyagi okokból sokan dolgoztak tartósan külföldön, az itthon működők pedig erősen rá voltak szorulva az állami támogatásra, melynek mértéke a nyolcvanas években kezdett jelentőssé válni. (A szobrászok esete annyiban volt más, hogy az ő munkájuk iránt már ebben a korai korszakban is nagyobb volt a kereslet, elsősorban a városépítkezésnek és az ahhoz kötődő alkalmazott szobrászati feladatok nagy számának köszönhetően.)

Az 1890-es évek közepétől kezdve fokozatosan megváltozott a helyzet. Egyrészt a millennium megünnepléséhez kapcsolódóan példátlan konjunktúra vette kezdetét. Mind a főváros, mind más települések számtalan megrendelést biztosítottak a képzőművészek számára. Budapest számos reprezentatív középülete, emlékműve, városrendezési és infrastrukturális beruházása kapcsolódott az ezredéves évfordulóhoz: elkészültüket szándékosan a millennium körüli évekre időzítették.

A képzőművészek megélhetési feltételei javultak, s ezzel összefüggésben státusuk, társadalmi megítélésük is.²¹⁹ Ebben azonban korántsem csak a közmegrendelések játszottak szerepet, hanem a képzőművészet társadalmi-kulturális környezetének átalakulása, a civil közönség érdeklődésének, igényeinek növekedése is.

Elsőként azt kell felvázolnunk, hogy hogyan változtak meg a művészettel szembeni elvárások a 19. század végén. A képzőművészet nemzeti szerepvállalása fontos vezérmotívum volt a korszak művészeti életében. Emellett azonban a képzőművészet számos más funkciót is betöltött; a századforduló éveiben már indokolt egyfajta kettészakadásról is beszélni, mert a kor áramlataival lépést tartó új művészet ekkor már gyakran került szembe a hivatalosan támogatott „nemzeti” fel fogással.²²⁰

A közízlés átalakulása lassan ment végbe. A publikum igényei a 19. század utolsó harmadában még nem mondhatók túlságosan magasnak. A korszak polgárságának még nem alakult ki saját kultúrája, inkább volt hajlamos a birtokos osztályok és a dzsentri értékrendjéhez igazodni. Kortársak (pl. Lyka Károly művészeti író) írják le azt a jelenséget, hogy a korszak gazdasági konjunktúrájában anyagiilag gyarapodó, vagyonosodó polgárság inkább a könnyedebb fajta szórakozáshoz, a művészetben pedig a mutatós, de mélyebb mondanivalót nélkülöző alkotásokhoz vonzódott.²²¹ Az iskolákban folyó rajzoktatás kezdetleges mivolta, a vizuális nevelés szinte teljes hiánya mellett korántsem meglepő a szépművészetek iránti általános közöny. A korszak művészetpolitikusi nem véletlenül szorgalmazták a művészeti nevelés bevezetését a középiskolákban, s bátorították a gimnáziumi tanárokat arra, hogy diákjaikkal látogassák a kiállításokat.²²² A Szépművészeti Múzeum alapítását megelőzően Magyarországnak egy jelentősebb képzőművészeti közgyűjteménye volt, az Országos Képtár. Ez a közgyűjteményként 1871-től működő intézmény azonban a Magyar Tudományos Akadémia helyiségeiben működött, és mint ilyen kevésbé volt alkalmas arra, hogy nagyszámú látogatót fogadjon. Így a 19. század végéig a szélesebb közönségnek kevés lehetősége volt arra, hogy az európai művészet nagy tradícióival megismerkedjék; ez annak a szűk társadalmi elitnek a privilégiuma maradt, melynek módjában állt külföldi utazásokat tenni. Mint említettük, 1894-ig az Andrássy úti régi Műcsarnok volt az egyetlen komolyabb kiállítási intézmény. Magángalériák, alternatív kiállítóhelyek hiányában a kortárs külföldi művészet is csak igen korlátozottan hathatott Magyarországon.

A közízlés a 19. század legvégétől kezdett fokozatosan átalakulni. Ekkor jelent meg egy olyan közönségréteg, melyet műveltsége, életformája képessé tett a frissebb szellemű, modernebb művészeti irányzatok befogadására. A közönség fogékonyságának változását a társadalom átalakulási folyamataira lehet visszavezetni. A századfordulóra kitermelődött egy olyan vagyonos polgári réteg, amely vagyonát immár nem megteremteni, hanem konszolidálni kívánta. E réteg tagjai szívesen áldoztak a kultúrára, részben azért, mert már rendelkeztek a művészet méltánylásához szükséges műveltséggel – ez különösen igaz a századfordulón felnőtté erő fiatalabb generációra –, részben mert társadalmi rangjukhoz kezdett hozzátartozni a művészetek kultiválása. E rétegből került ki a századelő számos mecénása és gyűjtője.²²³ A nagypolgári – és részben már középpolgári – gyűjtők, vásárlók megjelenése annyit jelentett, hogy a művészek nem függtek már olyan

mértékben az állami támogatástól, mint korábban, s az állami vásárlások jelentősége is csökkent.²²⁴

A modernizálódó államnak és társadalomnak egyre nagyobb számú szakképzett értelmiségre volt szüksége. Mind a szabad értelmiségi foglalkozások (ügyvédek, orvosok, mérnökök, újságírók stb.), mind pedig a magán- és köztisztviselők létszáma jelentősen gyarapodott a 19. század végén; ennek az oka részben az volt, hogy sokak számára a tanulás és az értelmiségi pálya jelentette a társadalmi felemelkedés útját (ez jellemző például az asszimilálódó zsidóság nagy részére is). A vagyonosabb polgárság mellett ez az egyre jelentősebb súlyt képviselő, részben nemesi, részben polgári eredetű értelmiség adta az új művészet potenciális közönségének jelentős részét. Az új befogadói szokások kialakulásában szerepet játszott az is, hogy a századforduló, századelő idejére kezdtek beérni azok az erőfeszítések, amelyeket az azt megelőző évtizedek oktatáspolitikája tett az ifjúság esztétikai érzékenységének fejlesztésére.²²⁵ A vizuális műveltség terjesztése szempontjából rendkívül fontos szerepet töltöttek be azok a tárlatok – részben vándorkiállítások –, amelyeket az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat és – 1894 után – más művészeti egyesületek rendeztek Magyarországon vidéki városaiban.

A századvégen fellépő első újító csoportra, a nagybányai művésztelep tagjaira azért érdemes itt kitérni, mert az ő kiállításai is szerepet játszottak az ízlésváltozás folyamatának megindításában.²²⁶

A nagybányai mozgalom, szembefordulva a századvég akadémizmusával, több frissebb irányzat szemléletét, módszereit honosította meg itthon. Mintaadóik között szerepelt a barbizoni iskola, a naturalizmus, valamint az impresszionizmus, különösen annak egyik jellegzetes technikája, a *plein air* festés. Az imént említett irányzatok, melyek a francia, illetve európai festészetben egymás utáni szakaszokat képviseltek, a nagybányaiak munkájában egyszerre jelentkeztek, hiszen az új magyar művészetnek nagy lemaradást kellett egy csapásra behoznia.

A nagybányai művészek stílusa, mely számos új elemet tartalmazott, ugyanakkor viszont még sokban kötődött a realizmushoz, ideális átmenetet képezett hagyomány és újítás között egy olyan kultúrában, ahol az emberek nagy részének művészethez való viszonyát az óvatos konzervativizmus jellemezte. Annak ellenére, hogy a kilencvenes évek hivatalosan preferált művészei eleinte igyekeztek akadályozni a nagybányai iskola érvényesülését, a nagybányaiak első csoportos kiállítását a kritika és a közönség egyaránt kedvezően fogadta. Ez a tény egyszerre volt a jele annak, hogy a közönség már bizonyos fokig képes volt az új befogadására, de egyszerre is annak is, hogy a nagybányaiak újító merészsége még nem lépte túl a korabeli közönség tűréshatárát.²²⁷

Ez a tűréshatár azonban változóban volt, és azok az újabb irányzatok, amelyek a nagybányaiak előkészítette terepen a századforduló éveiben megjelentek, már megtalálták a maguk közönségét. (Egy korábbi fejezetben már volt szó arról, hogy az 1890-es évek vége és az első világháború között eltelt két évtizedben, mily sok-

féle művészeti felfogás létezett egymással egyidőben Magyarországon.) Mindennek az is feltétele volt, hogy megsokasodtak azok a fórumok, amelyek a művészetet a közönség felé közvetítették. Több olyan új, az államtól független kiállítási intézmény alakult, ahol a különféle irányzatokhoz tartozó művészek bemutatkozhattak (lásd az előző fejezet kiállítóhelyekről szóló részét).

Közvetítők és művészek: kapcsolatok, érdekszövetségek

A művészettel kapcsolatos attitűd átalakításában rendkívül fontos volt a szerepe a művészettel foglalkozó sajtónak. Az akkori közvélemény elsősorban a lapokból tájékozódott, a bennük megjelenő kiállításkritikák, ismertetések számítottak leginkább. Nem is a művészeti szaklapok tették a legtöbbet a tájékoztatásért, a közönség orientálásáért (hiszen ezek olvasótáboruk korlátozottabb volt), hanem a napi- és heti sajtó, amelyeknek művészeti rovataiból a nagyközönség értesülhetett a kiállításokról és más művészeti eseményekről. Ebben az összefüggésben a kritikusok szerepét nem lehet eléggé hangsúlyozni.²²⁸ Szerepük Magyarországon azért volt óriási, mert a magyar közönség viszonylag keveset tudott arról, mi történik a nemzetközi művészetben (a korábbi sajtó többnyire csak a német nyelvterületen rendezett nagyobb kiállításokról számolt be, a francia, angol, belga stb. földön zajló változásokról csak a századforduló környékén kezdtek megjelenni a híradások). Amikor a külföld modern művészete megjelent a magyarországi kiállításokon, a hazai közönség, mely eleinte értetlenül állt az új látásmódot közvetítő képek előtt, nagy hasznát vette a kiállításokat értő módon ismertető kritikának. A Nemzeti Szalon például 1907-ben rendezett először kiállítást francia impresszionista képekből, ugyanazon évben pedig már Gauguin és Cézanne-t is bemutatta.²²⁹ Természetesen nem minden kritika volt pozitív, és továbbra is akadtak olyanok, akik az egész külföldről ránk szakadt dekadens modernizmust száműzték volna a magyar kiállításokról.²³⁰ Azok azonban, akik – a nemzetközi áramlatok ismeretében – méltató cikkeket írtak a modern kiállítókról, nagymértékben hozzájárultak a modern művészet itthoni elfogadtatásához. Nem kis részben Lyka Károly, Gerő Ödön, Elek Artúr, Fülep Lajos, Bölöni György és társaik napilapokban, irodalmi és művészeti folyóiratokban megjelent kritikáinak köszönhető, hogy a nagybányaiaktól a Nyolcáig szinte minden modern irányzat aránylag rövid idő, néhány év leforgása alatt „szalonképessé” vált Magyarországon.

A hivatalos ízlés átalakulásában kulcsszerepet játszottak azok az európai műveltségű, tájékozott, nyitottabb szellemű múzeumi emberek és közhivatalnokok, akik már képesek voltak érteni és értékelni a képzőművészet újabb fejleményeit, és akik a századfordulótól kezdve kerültek felelős állásokba. Pozíciójuknál fogva ezek az emberek befolyással voltak az állam és a főváros mecénási tevékenységére, valamint a nagy közgyűjtemények beszerzési politikájára. Ilyen volt pl.

Meller Simon, 1910-től a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának vezetője, és ugyanott Petrovics Elek, aki 1914-ben lett a múzeum főigazgatója. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban Majovszky Pál, a művészeti osztályvezető titkára, majd 1913 és 1917 között a művészeti ügyosztály vezetője – maga is jelentős műgyűjtő – volt a modernebb irányzatok szószólója.

Majovszky felettesének, Koronghi Lippich Eleknek, a VKM képzőművészeti osztályvezetőjének ellentmondásosabb a megítélése. Ő volt a minisztériumban a szecesszió ún. magyaros irányzatának fő támogatója, aki felfedezte, hogy ez az irányzat a legalkalmasabb arra, hogy a századforduló hivatalos nacionalista szemléletének a modern időknek megfelelő tolmácsolását nyújtsa. Nagyrészt neki köszönhető, hogy a szecesszió közel egy évtizedre államilag támogatott irányzattá vált Magyarországon.

Az állami vásárlások mindig tükrözték a hivatalos körök álláspontját, s a változó attitűdöt jelzi az a tény, hogy az állam a tízes évek fordulóján a modern szemléletű kiállítóhelyek, a Művészház, a Könyves Kálmán Szalon tárlatain is vásárolt éppúgy, mint a Műcsarnokban.²³¹ Ennyiben mindenképpen indokolt, hogy fenntartásokkal viszonyuljunk ahhoz a kultúrtörténeti közhelyhez, amely a századelő művészeti viszonyait a „hivatalos művészet–haladó művészet” dichotómiára egyszerűsíti le.

A főváros vezetésében is jó néhány olyan tisztségviselő működött, aki a modernebb törekvések támogatója volt. Maga Bárczy István (1906 és 1918 között Budapest polgármestere, 1918-tól 1919-ig főpolgármester) is széles látókörű, a művészettámogatásra és a középítkezések esztétikailag is színvonalas kivitelezésére nagy hangsúlyt fektető várospolitikus volt. A városháza szakembergárdáján belül a képző- és iparművészeti ügyekért, a főváros mecénási tevékenységéért felelős szociálpolitikai és közművelődési alosztály²³² vezetője Wildner Ödön volt, a Huszadik Század munkatársa, a polgári radikalizmus egyik fontos képviselője és a modern művészeti irányzatok támogatója. Wildner beosztottjaként, a főváros gyarapodó műgyűjteményének gondozójaként dolgozott ugyanott Márffy Ödön festőművész, a Nyolcak csoport egyik tagja. A Bárczy-korszak folyamán szakértőként vagy állásban levő tisztviselőként a művészeti modernizmussal rokonszenvező polgári radikálisok több más képviselőjét, valamint a harcostárs-kritikus Fülep Lajost is a városháza munkatársai között találjuk.²³³

A hivatalos elismerés része volt az is, hogy a korábban fenntartásokkal fogadott művészek idővel hivatalos pozíciókba kerültek. Meghívták őket a nemzetközi kiállítások zsűrijébe, az állami művásárlásokat bonyolító és véleményező szakbizottságokba, ahol tehát közvetlenül szólhattak bele az állam támogatási politikájába. Az 1900-as párizsi világkiállításra szánt művek válogató zsűrijébe, amely az állam általi vásárlásokról is határozott, például már meghívták Lyka Károlyt, a nagybányai iskola vezetőjét, Hollós Simont, a nagybányai festők közül Ferenczy Károlyt, a szecessziót képviselő gödöllői művésztelep egyik vezetőjét, Körösfői

Kriesch Aladárt, valamint Mednyánszky Lászlót és Szinyei Merse Pált.²³⁴ A nagybányaiak, valamint a velük szoros kapcsolatban álló Lyka Károly idővel bekerültek a Képzőművészeti Főiskolára tanárnak: Ferenczy és Olgyay Viktor 1906-ban, Lyka és Glatz Oszkár 1914-ben.²³⁵ (Ez a folyamat egyébként a tárgyalt korszakot követően tetőzött, ezzel függött össze az 1920-as főiskolai reform). 1916-ban az is felmerült, hogy Rippl-Rónai legyen az Iparművészeti Múzeum igazgatója, bár ez végül nem valósult meg.²³⁶ Noha a forradalmak korszaka más kategória, nem érdektelen megemlíteni, hogy az 1918-as forradalom után életrehívott Irodalmi és Művészeti Szaktanácsnak számos korabeli művész tagja lett, és a Tanácsköztársaság idején is sokan – a Nyolcak egyes tagjai, az aktivisták közül Uitz Béla, valamint a modern művészet más képviselői, pl. Ferenczy Béni – aktív részeseivé váltak a művészeti élet átalakításának.²³⁷

A művészeknek létérdeke volt, hogy a közízlésre és a hivatalos művészetpolitikára hatást gyakorló közvetítőkkal jó viszonyt tartsanak fenn. A képzőművészek tökéletesen tisztában voltak például azzal, hogy a sajtó mekkora befolyással bír a közgondolkodásra, és hogy a publicitás mennyit számít. Tudták, mekkora hatalom van a lapok kritikusainak kezében; ezért az érvényesülés érdekében jó viszonyt kellett velük ápolni. A művészeti írók hagyatékából előkerült számtalan levél bizonyítja, hogy a művészek stratégiai fontosságot tulajdonítottak a róluk megjelent kritikáknak, illetve annak, hogy mely lapokban és kinek a tollából jelenik meg kiállításukról ismertető. Számtalan olyan, a nevesebb kritikusokhoz írott levél maradt fenn, melyben egy-egy művész megköszöni a róla írott kedvező kritikát.²³⁸ Más levelekben a művészek explicite reklámozásra kérik fel a kritikust: arra, hogy „jó helyen” jelentessen meg róluk ismertetőt,²³⁹ vagy írjon kiállítási előzetest valamely lapba.²⁴⁰ A kiállításmegnyitókra természetesen mindig hivatalosak voltak azok a művészeti írók, akiktől a kiállító művészek kedvező kritikát remélhettek. Sok jel utal arra, hogy a konkrét kéréseken túl a művészek általában is nagy súlyt fektettek arra, hogy figyelmességük jeleivel halmozzák el a jelentősebb művészeti írókat: Lázár Béla, Gerő Ödön vagy Elek Artúr hagyatékában²⁴¹ sok olyan képeslap, levelezőlap található, amelyen különböző művészek újívi vagy születésnapj jókívánságait fejezték ki,²⁴² vagy amelyeket a művészek külföldi útjaikról küldtek üdvözlésképpen.²⁴³ Jellemző, hogy még egy arisztokrata művész is szükségét érezte annak, hogy a kritikus iránt ilyen figyelmességet tanúsítson.²⁴⁴ Külföldről írott levelekben a művészek az ott látott kiállításokról stb. is beszámolnak.²⁴⁵ Lyka Károly a *Művészet* főszerkesztőjeként különleges helyzetben volt: a legrangosabb művészeti lapot vezette, reprodukciókat is közölhetett stb. A művészeti írók egy része, pl. Lázár vagy Meller olyan nagyobb lélegzetű, komolyabb munkákat is írtak a magyar művészetről és élő művészekről, amelyek idegen nyelven, külföldön jelentek meg. Ezek a könyvek értelemszerűen sokat számítottak a művészek külföldi ismertsége szempontjából.²⁴⁶

A helyzetet bonyolítja, hogy a művészeti írók némelyike szakértőként egyben olyan pozíciót is betölthetett, amelynek révén magán- és közületi vásárlásokra, kiállítások rendezésére, a művészek megélhetésére gyakorolhatott közvetlen befolyást. Lázár Béla és Gerő Ödön pl. több külföldi kiállítás magyar anyagának összegyűjtésében, rendezésében működött közre, és különböző budapesti kiállítási intézményeknek is dolgoztak ilyen minőségben. Lázár 1912-től az Ernst Múzeum állandó munkatársa, az ottani kiállítások társrendezője lett. A művészeti írók a kiállításkatalógusokhoz írt előszavak révén is hatni tudtak a közönségre, elősegíthették a kiállító művészek jobb megismerését és műveik jobb megértését. A művészeti írókat tehát mind a kultuskormányzat, mind pedig magánmúzeumok és -kiállítási intézmények mintegy szakértőként alkalmazhatták.

Sajátos vonása a korabeli művészeti viszonyoknak, hogy a szakmai-társadalmi érintkezés informális közegeben, azaz a kávéházakban és klubokban a kritikusok személyes, napi kapcsolatba kerültek a művészekkel. Ez persze felveti azt a kérdést, hogy mennyire volt elfogulatlan a kritika abban az értelemben, hogy mindenféle érdektől független, objektív értékelést nyújtott-e vagy sem. Minden jel arra utal, hogy nem volt független – de művelői nem is így fogták fel a feladatát: a kor kritikusgárdájának tagjai sokkal inkább egy-egy irányzat harcostársának, de legalábbis a modernizmus zászlóvivőjének tekintették önmagukat (Lázár Béla, Elek Artúr, Fülep Lajos, Bölöni György), vagy épp ellenkezőleg, a hagyományok védelmezőjének szerepét vállalták magukra (Kézdi-Kovács László), és ilyen értelemben az elkötelezettség nem negatívumnak, hanem pozitívumnak számított.

További sajátos vonás, hogy a kávéházakban a kritikusokon kívül a „művészeti infrastruktúra” számos más, fontos szerepet betöltő alakja is jelen volt a művészek társaságában (pl. gyűjtők, galériatulajdonosok és mecénások). Ernst Lajos, aki 1909-ig a Nemzeti Szalont igazgatta, 1912-től pedig saját múzeumában rendezett Lázárral együtt kiállításokat, és aki gyűjtői tevékenysége révén is fontos szereplője volt a századelő művészeti közéletének, állandó tagja volt a Japán kávéház-beli művésztársaságnak. Rendszeresen előfordult az asztalnál Nemes Marcell, az első világháború előtti időszak egyik legjelentősebb műgyűjtője is.

Akárcsak a kritikusokra, gyűjtőkre és galériatulajdonosokra, a kulturális közintézmények és közhivatalok fent felsorolt képviselőire is jellemző volt, hogy szívesen keresték a művészek társaságát; többségük művészeti íróként is tevékenykedett. A Japán kávéház művészasztalának köréhez tartozott – s később annak egyik krónikása lett – a Szépművészeti Múzeumból Meller Simon; a kultuszminisztériumból – civilben – Majovszky Pál is gyakran megfordult a művészek társaságában.²⁴⁷ Koronghi Lippich Elek hivatali idején kívül is szívélyes baráti viszonyt ápolt szecessziós művészekkel, pl. a gödöllői művésztelep tagjaival; nem egyszer meg is hívták őt Gödöllőre. (Koronghi Lippich költőként is kipróbálta magát, kötetét a gödöllői művészekkel illusztráltatta.) Minthogy minden csoportosulásnak megvoltak a maguk szövetségesei a közvetítők között, az informális

körök felsorolását további példákkal lehetne folytatni. Nyilvánvaló persze, hogy kulcspozícióban lévő tisztviselők és művészek efféle barátkozása, akárcsak a kritikusok, gyűjtők, mecénások kötetlen együttléte a művészekkel, cseppet sem volt érdekmentes: ezek voltak az informális érdekérvényesítés azon helyzetei, amelyek művészek elismertségét, támogatottságát és egzisztenciáját megalapozták, s amelyek hatással lehettek egy-egy művésznak a szélesebb közönség körében való ismertségére is. Az a tény, hogy művészek és közvetítők között gyakran valódi elvi-felfogásbeli rokonság állt fenn, nem von le az előző megállapítás érvényéből.

Ha azonban művészek és közvetítők kapcsolatának fentebbi leírása alapján az a benyomásunk támadna, hogy ez a viszony egyoldalú volt, és a művészek ki voltak szolgáltatva a több szempontból is kulcshelyzetben lévő kritikusok, tisztviselők, továbbá a mecénások és galériaigazgatók jóindulatának, tévedünk. Ez a viszony egyfajta szimbiózis volt, melyben nem csak a művésznak volt nyerni-, illetve vesztenivalója.

A kritikus, gyűjtő, galériatulajdonos a művészekkel való rendszeres, informális együttlét során számos bennfentes információhoz juthatott: a művészasztaloknál folyó eszmecserekből sokat tanulhatott azzal kapcsolatban, hogy egyes művészek, csoportok hogyan vélekednek egymásról, ki kit tart tehetségesnek, mik a legfrissebb irányzatok, és kik követik ezeket. Ezek az információk orientálhatták őket értékítéleteikben és választásaikban: mely képeket érdemes megvásárolni, kinek a műveiből érdemes kiállítást rendezni, kiről jelenjen meg ismertetés valamely lapban stb. A századelőn mind a művészekre, mind a közvetítőkre igaz az, hogy figyelemmel kísérték a külföld művészeti fejleményeit. A kurrens külföldi irányzatok, események megvitatása, értékelése, az új elvek közvetítése is az informális közegekben zajlott. Ha tehát a művészekről korábban elmondtuk, hogy szakmai érdekük fűződött a kávéházi, Fészek Klub-beli jelenléhez, e helyt ugyanezt elmondhatjuk a közvetítőkről is.

A közvetítők azon túl, hogy hozzájutottak a tevékenységükhöz szükséges létfontosságú információkhoz, a művészekkel való állandó kontaktus révén szimbolikusabb értelemben is nyertek valamit: azt remélhették, hogy a művészeket körülvevő aura fénye rájuk is rávetül, és a maguk módján ők is részesülnek a halhatatlanságból. A 19. század végén Magyarországon már tagadhatatlanul létezett egyfajta művészkultusz, a századelő polgári kultúrájára pedig fokozottan jellemző volt a művészethez való tiszteletteljes, mi több, áhítattal teli viszony. A képzőművészek világának vélt vagy valós bohémsága is nagy vonzerőt gyakorolt a polgárokra: Herman Lipót írja le, mennyi „civil” – többségük rendszeres vagy alkalmi megrendelő és mecénás – fordult meg a híresebb művészasztaloknál.²⁴⁸ A polgár, aki a művészek közé vegyült, úgy érezhette, hogy osztozik ennek a világnak a kötetlenségében, izgalmas másságában.

A fentebb említett közvetítők közül többnek az esetében egyértelmű, mennyire vonzotta a művészek világa, és mennyire szeretett volna annak valamilyen mó-

don részese lenni – talán a művészi értelemben kevésbé kreatív emberek rejtett sóvárgása volt ez valami olyasmi után, amit ők maguk nem érthettek el, egy olyan kulturális környezetben, amely a művészi alkotóerőt ekkor már igen nagy becsben tartotta. Lyka Károly festőnek indult, ám önmagát nem ítélte elég tehetségesnek, s így lett belőle művészeti író, művészeti folyóirat szerkesztője, végül a művészettörténet főiskolai tanára. Lázár Béla, aki civilben eredetileg középiskolai tanár volt, azonkívül, hogy művészeti tanulmányokat jelentetett meg és kiállításokat rendezett, írt művészregényt is (*Új csapáson. Regény a művészetből.* 1909), valamint anekdotagyűjteményt adott ki saját, művészekkel kapcsolatos élményei alapján (*Irók és művészek közt. Száz látott, hallott és átélt história.* 1918). Gerő Ödön a mérnöki pályát hagyta ott a művészetért. Alighanem a bohémia iránti vonzódás is közrejátszott abban, hogy Meller Simon, aki a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának vezetője volt, s a modern szemlélet egyik első képviselője a múzeum szakembergárdájában, a Japán kávéház művészasztalának egyik törzstagja lett. Ernst Lajos, egy másik Japán-törzstag, jómódú lisztkereskedő fia volt, aki a maga életét már teljes egészében a művészetnek szentelte, s minden vagyonát gyűjteményébe, majd múzeumába fektette.²⁴⁹

Nemes Marcell, aki Klein Lipót néven szénkereskedőként kezdte pályafutását, s ebből nőtte ki magát a század elejére az egyik jelentős magyar, majd nemzetközi műgyűjtővé, Meller Simon szerint a művészasztalnál szedte fel műveltségének alapjait.²⁵⁰ Nemest egész életében üldözte az a vád, hogy voltaképp csak azért gyűjt műtárgyakat, mert jó befektetésnek tartja őket, és gyűjteményével kapcsolatos nagyvonalú tranzakciói fényében ez a vád nem is tűnik teljesen alaptalannak.²⁵¹ Ugyanakkor Nemes egyes megnyilatkozásai arra utalnak, hogy anyagi haszonnál többet remélt a műgyűjtéstől. Egy Rippl-Rónai Józsefhez írott leveléből kiderül, hogy Nemes zokon vette, ha gyűjtői tevékenységét egyszerű üzletelésnek bélyegezték.²⁵² Bizonyos gesztusai is arra utalnak, hogy a művészet révén másfajta elismertetésre vágyott. 1910-ben 40 híres képpel gazdagította a Szépművészeti Múzeumot; cserébe Petrovics Elek kiállítást rendezett a múzeumban Nemes Marcell gyűjteményéből. Az, hogy kollekcióját a nemzet egyik fő közgyűjteménye állította ki, legitimálta és hazafias cselekedet szintjére emelte Nemes műgyűjtői tevékenységét.²⁵³ Az pedig, hogy az egyik legnevesebb művészasztal elfogadta törzstagjának – bár parvenü stílusa miatt sokat mulattak rajta²⁵⁴ –, a művészvilágba való bebocsáttatást jelentette számára. (Nemes maga is próbálkozott festéssel, a „valódi” művészek szerint nem túl látványos eredménnyel.)²⁵⁵

A közvélemény formálásában, divatok elterjesztésében, új művészeti paradigmák elfogadtatásában a közvetítők mindegyik említett típusa közreműködött. A művészeti író az országos terjesztésű lapokban megjelent ismertetései, értékelései és egyéb publikációk – pl. tudományos igénnyel megírt művészmonográfiák – révén; a galériatulajdonos/igazgató azáltal, hogy kit ítelt arra méltónak, hogy kiállítását megrendezze, s így az illető művészt megismertesse a közönséggel; a

gyűjtő, a vásárló-mecénás azáltal, hogy példát mutatott társadalmi rétege többi tagjának atekintetben, hogy mely művészek alkotásait, mely irányzatok reprezentánsait vásárolja; a nagy közgyűjtemények vezetői és szakértői, a kultúráirányítás állami és városi szerveinek irányítói pedig azáltal, hogy mely művészek műveit javasolták megvásárlásra és kiknek juttattak közmegegyezéseket, emelve ezzel a közvélemény szemében a kiválasztott művészek és az általuk képviselt iskolák, csoportok presztízsét.

A képzőművészeknek mindebből nyilvánvaló anyagi és erkölcsi előnyei származtak. Fogalmazhatunk úgy, hogy mivel a műalkotások értékének megítélése problematikus volt, a képzőművészeknek szükségük volt egy közvetítő közegre, mely a publikum meggyőzését nagyrészt magára vállalta. Ez fokozottan igaz a századelőn, amikor a művészet paradigmaváltásai olyan gyorsasággal követték egymást, hogy a laikusnak a korábbnál nagyobb szüksége volt a tájékoztatásra. Azt, hogy a képzőművészek a közvetítőkkal szimbiozisban tudták csak egyéni és kollektív szakmai érdekeiket érvényesíteni, e hivatás egyik sajátosságának minősíthetjük.

A művészek közvetítőkre való nagyfokú ráutaltsága és a személyes kapcsolatok jelentősége sokat megmagyaráz Budapestnek a kor művészeti életében betöltött centrális szerepéből. Amint azt a vidéken élő művészek tapasztalták, ha valaki tartósan távol volt az informális érdekérvényesítés fővárosi színtereitől, hátrányt szenvedhetett az érvényesülésért folytatott harcban.

Jegyzetek

- 1 Eötvös József: *Kultúra és nevelés*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1976. 204–205.
- 2 Idézi Aradi–Feuerné Tóth R.–Galavics–Marosi–Németh: *I. m.* 361.
- 3 Gergely Attiláné Baktai Julianna idéz Rabinovszky Máriusz *Keleti Gusztáv, a műkritikus* című cikkéből (*Ars Una*, 1924/3.), *Ars Hungarica*, 1979/2:288.
- 4 A vallás- és közoktatásügyi miniszter Ipolyi Arnold besztercebányi püspökhöz mint az orsz. képzőművészeti társulat elnökéhez intézett levele. Közzölve: *Képzőművészeti Szemle*, 1881. 76–77.
- 5 Elméletileg ezt fogalmazta meg a negyvenes években Henszlmann Imre, a magyar művészettörténetírás úttörője is, aki szerint „csak a nemzetiből elinduló művészet válhat egyetemes értékű és érdekű”. Késérü Katalin: A képzőművészet szerepének érzékelése a nemzeti jelleg reprezentálásában. In: Németh G. Béla (szerk.): *Forradalom után, kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1988. 216.
- 6 Közülük Than volt az, aki a legfontosabb szerepet játszotta a magyar festészet nemzeti tematikájának megfogalmazásában, annak a festői nyelvnek a kialakításában, amely a maga szimbolikus módján képes volt formába önteni az abszolutizmussal szembeni nemzeti érzelmeket (Lásd Genthon István–Németh Lajos–Végvári Lajos–Zádor Anna: *Magyar művészet 1800–1945*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 164.) Ilyen összefüggésben értelmezendő Than korai képe, a *Nyáry és Pekry elfogatása* (1853),

melynek két főalakja két várkapitány, akik egykor a szolnoki várat védték a törökkel szemben; a császári önkény kritikája jellemzi az *Újoncozás az 1848 előtti időkből* című festményt, amely a hosszú katonai szolgálatra erőszakkal elhurcolt parasztok és szerettek tragédiáját jeleníti meg. Than nemzedékéhez tartozott a később Münchenbe települt Wagner Sándor, akinek *Dugovics Titusz* című festménye (1959) az egyéni hősiesség romantikusan felfogott ábrázolása.

A Than által megkezdett hagyományt teljesítette ki a magyar történelmi festészet két legjelentősebb képviselője, Madarász Viktor és Székely Bertalan. Madarász legfontosabbként számon tartott alkotását, a *Hunyadi László siratása* című képét 1859-ben festette; öt évvel később, 1864-ben készült a *Zrínyi és Frangepán a bécsújhelyi börtönben*. Mindkét festmény hasonló üzenetet hordozott: a vesztes szabadságharc fölött érzett melankóliát fejezte ki (Aradi Nóra–Feuerné Tóth Rózsa–Galavics Géza–Marosi Ernő–Németh Lajos: *A művészet története Magyarországon*. Budapest, 1983. 362.) Székely Bertalan képe, a *II. Lajos holttetének megtalálása* áttételesen ugyancsak az 1849-es nemzeti katasztrófára utalt azáltal, hogy a mohácsi csatavesztés történetének egyik kritikus eseményét ábrázolta. Egy másik jelentős alkotása, a *Dobozi Mihály és hitvese* (1861) pedig a túlerővel szembeszálló, a halált hitvesével együtt vállaló ember hősiességét örökítette meg, így állítva emléket a túlerő által elnyomott magyar szabadságharcnak (*Uo.* 362–365.)

- 7 Németh Lajos: Art, Nationalism, and the Fin-de-Siècle. In: *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914*. Budapest, 1997. 19–30.; Sinkó Katalin: „A História a mi erős várunk”. In: Zádor Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon*. Budapest, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet, 1993.
- 8 Németh Lajos *Art, Nationalism and the Fin-de-Siècle* című tanulmányában azt elemzi, hogy milyen sokféle alakban jelenhetett meg a magyarsághoz való kötődés a századforduló művészetében.
- 9 Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1909*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 49.
- 10 Sinkó Katalin: Az állami történelmi képpályázatok. In: *Uő.* (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. 313.
- 11 Sinkó: *I. m.* 314.
- 12 Az iskolákba szánt reprodukciók fontosságáról szóló érvek pl.: *Műcsarnok*, 1900. 11. Az iskolákban bevezetendő művészeti nevelést, ezen belül diákok tárlatlátogatását Wlassics kultuszminiszter rendeletileg szorgalmazta; a rendelet szövegét lásd *Műcsarnok*, 1898. 135–136.
- 13 Erre utalás: *Műcsarnok*, 1900. 3.
- 14 *Uo.*
- 15 Ezt a művészek egyébként akkor már hosszabb ideje sürgetik, lásd pl. a Nemzetközi műpiac című cikket a *Műcsarnok* 1899. jún. 4-i számában. 297–298.
- 16 *Műcsarnok*, 1900. 3.
- 17 Lásd pl. Szmrecsányi: *I. m.* 112.
- 18 Az állami támogatás részletes bemutatása: Sinkó Katalin: Az egyesületi műpártolás és az állami kultúrpolitika. In: Sinkó Katalin (szerk.): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században*. (Katalógus.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1995. 313–368.
- 19 Lásd pl. a párizsi világkiállítás előkészületeinek sajtóját: *Műcsarnok*, 1898. 71–72., 1899. 62., 104–105., 1900. 3. stb.
- 20 Szmrecsányi: *I. m.* 111., 115.
- 21 Erre egy példa: a kevésbé azelőtt még nagy megrökönyödést kiváltó Nyolcak munkáinak kiküldése – a reprezentatív magyar anyag részeként – az 1912-es kölni kiállításra, majd 1915-ben a san franciscó-i világkiállításra. Passuth: *I. m.* 99.

- 22 „Ha kulturális életünkben van olyan tér, amelyen a külfölddel emelt fővel versenyezhetünk, úgy a képzőművészet az.” *Műcsarnok*, 1898. 13.
- 23 *Műcsarnok*, 1899. 298.
- 24 Pl. az 1900-as párizsi világkiállításon, az 1902-es torinói és az 1906-os milánói nemzetközi kiállításon nagy sikereket arattak a magyar szecessziós tervezők – amit Milánóban az árnyékolt be, hogy a magyar pavilon végül leégett. Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*. 144–145.
- 25 *Műcsarnok*, 1900. 3.
- 26 Sármány-Parsons Ilona írja pl.: „A művészetpártoló, aki valamikor mindenható parancsoló volt, most arra kényszerült, hogy elfogadjon egy alázatosnak tetsző, nyitott szellemű, önállóság nélküli, alkotót támogató szerepet.” Sármány-Parsons Ilona: A bécsi modern képzőművészet támogatói a századfordulón. *Múlt és Jövő*, 1993/3:79. (Ágoston Vilmos fordítása.)
- 27 Sinkó: *Az egyesületi műpártolás és az állami kultúrpolitika*. 221.
- 28 Hock János: *Művészi reform*. Budapest, Singer és Wolfner, 1898. 150.
- 29 *Műcsarnok*, 1899. 17. A MKE évi rendes közgyűléséről szóló beszámolóban.
- 30 Bende: *I. m.* C-II-20/1. 92.
- 31 Idézi Sinkó: *Az egyesületi műpártolás és az állami kultúrpolitika*. 221.
- 32 Greguss Ágost: Az állam kötelessége a művészet iránt. Az OMKT évkönyve, 1865–1866. 64–74. *Műcsarnok*, 1898. 54., 210.
- 33 Az OMKT egy bizottságának fölterjesztéséből. Közölve: *Műcsarnok*, 1898. 13.
- 34 *Műcsarnok*, 1898. 12.
- 35 Néhány szó az Erzsébet-szobor ügyében. *Műcsarnok*, 1898/14:113–114.
- 36 Egy konkrét szoborpályázat kapcsán Lyka Károly ír arról, hogy milyen gyakori és milyen kártékony a szoborbizottságok hozzá nem értése. *Műcsarnok*, 1898/11:85–87.
- 37 *Műcsarnok*, 1900/10:129–130.; 1900/11:140–141.
- 38 A pályázat történetéről részletesen ír Erdei Gyöngyi A fővárosi műpártolás története 1873–1918 című tanulmányában. In: *Tanulmányok Budapest Múltjából XXVIII*. Budapest, 1999. 180.
- 39 Idézi Erdei: *I. m.* 180.
- 40 Erdei: *I. m.* 180.
- 41 Noha a jelen munka az építésekkel nem kíván foglalkozni, a mostani kérdéskörrel kapcsolatban mégis szólni kell róluk, mivel a századfordulón már nemegyszer előfordult, hogy az eseteket kommentáló író a művészi autonómia vereségeként értékelte egy-egy építészeti pályázat kimenetelét, s úgy fogta fel a dolgot, mintha a pályázatoknál egy adott építész „művészi szabadságán” esett volna csorba azáltal, hogy kifogások merültek fel tervével szemben. A vitás helyzeteket az érintettek olykor esztétikai elvek harcaként értékelték, ahol is a konzervatív (köz)ízlés túlerejével szemben az újító szellem szenved vereséget. Ennek előzménye, illetve feltétele nyilván az volt, hogy ebben az időszakban kezdték az építészeket is művésznek tekinteni (ennek intézményesült formája volt az, amikor a Magyar Képzőművészek Egyesülete az alapszabályokat módosítva felvette soraiba az építészeket is, s a festészeti és szobrászati szakosztály mellett egy harmadik, építészeti szakosztályt szervezett. Hasonlóképp szimbolikus mozzanat az *Építőművészet* című lap indulása).
- 42 Donatello: Egy építészeti pályázat. *Műcsarnok*, 1900/12:151.
- 43 *Műcsarnok*, 1898/11: 91.
- 44 *Uo.*
- 45 A jelenség egyértelműen összefüggésbe hozható a korabeli irodalmi életben zajló, illetve a modern irodalommal kapcsolatos hasonló polémiaikkal. Lásd pl. Balázs Eszter: „A szavak megint csatasorba állnak.” *Az irodalom emancipációja és az „új értelmiségiék”*. (1908–1914) *Az értelmiségi szerepminta és funkció vizsgálata a főbb hazai irodalmi-világnézeti lapokban*. (Kézirat.) 75., 85–88.

- 46 *Műcsarnok*, 1900. 148.
- 47 Wlassics beszéde a képviselőházban. *Műcsarnok*, 1898. 169.
- 48 Sisa József–Dora Wiebenson: *Magyarország építészetének története*. Budapest, Vince Kiadó, 1998. 255.
- 49 Az esetről tudósított a *Művészet és Tudomány* című lap. (1911. március.) Idézi Bernáth Mária: *I. m.* 189.
- 50 Tisza István: Andrássy Gyula a művészetről. *Magyar Figyelő*, 1911. március 1.
- 51 *Uo.*
- 52 *Pesti Napló*, 1911. ápr. 16.
- 53 *Uo.*
- 54 Berény Róbert, Csók István, Czigány Dezső, W. Gyenes Gitta, Herrer Cézár, Knopp Imre, Kosztolányi-Kann Gyula, Kernstok Károly, Márfy Ödön, Orbán Dezső, Pór Bertalan, Rippl-Rónai József, Tihanyi Lajos, Török Jenő, gróf Zichy István és Zádor István festőművészek, Gara Arnold rajzoló és iparművész, Vadász Miklós rajzoló, Málnai Béla és Vágó József építészek, valamint Fémes Beck Vilmos, Róna József és Zala György szobrászok.
- 55 *Pesti Napló*, 1911. ápr. 16.
- 56 Lásd Márfy Ödön, Málnai Béla, Tihanyi Lajos, Zala György hozzászólásait. *Uo.*
- 57 „...marketable expertise appears also as a collective assertion of special social status and as a collective process of upward social mobility” Magali Sarfatti Larson: *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. Berkeley, University of California Press, 1977. xvi.
- 58 Lásd pl. Harold Perkin: *The Third Revolution. Professional Elites in the Modern World*. London–New York, 1996.
- 59 Dietrich Rueschemeyer: Professionalisierung. Theoretische Probleme für die vergleichende Geschichtsforschung. *Geschichte und Gesellschaft* 6 (1980), 315.
- 60 Sarfatti Larson: *I. m.* xii.
- 61 Dietrich Rueschemeyer: *I. m.* 317.
- 62 Egy példa ennek megfogalmazására: Michael Burrage–Rolf Torstendahl (szerk.): *Professions in Theory and History. Rethinking the Study of Professions*. London, SAGE, 1990. 4.
- 63 A német példákra lásd pl. Geoffrey Cocks–Konrad H. Jarausch (szerk.): *German Professions, 1800–1950*. Oxford–New York, Oxford University Press, 1990.
- 64 A nyelvi-terminológiai diszkrpanciákat írja le pl. Jürgen Kocka: „Bürgertum” and Professions in the Nineteenth Century. Two Alternative Approaches. In: Michael Burrage–Rolf Torstendahl: *I. m.* 123.
- 65 Vörös Károly „A modern értelmiség kezdetei Magyarországon” című tanulmányában (*Valóság*, 1976/10:1–20.) egyfajta mérföldkőként értékeli az említett paragrafust; a honorator meglehetősen lazán körülírt kategóriájához képest szerinte először az 1848-as törvényben tükröződik egy pontosabban körülírt értelmiség-fogalom kikristályosodása.
- 66 Buday Dezső: Magyarország honorator-osztályai. *Budapesti Szemle*, 1916/1:228–249.
- 67 Buday: *I. m.* 229.
- 68 Az 1848-as műveltségi cenzuson kívül ilyen kedvezmény volt az, hogy a dualizmus korában a helyi, városi vezetésben kulcsszerepet játszó virilisták közé való bekerülésnél a szellemi foglalkozásuk jövedelemadóját kétszeresen számították be.
- 69 A közép-kelet-európai régióból vett esetekkel foglalkoznak pl. a Charles McClelland, Stephan Merl és Hannes Siegrist szerkesztésében elkészült *Professionen in modernen Osteuropa/Professions in Modern Eastern Europe* című kötetben (Berlin, Duncker & Humblot, 1995.) szereplő tanulmányok.
- 70 Ilyen csoportok például az elemi iskolai tanítók vagy a szociális munkások. Lásd Joanne Schneider: 'Volksschullehrerinnen: Bavarian Women Defining Themselves through their Profession', illetve 'Young Sun Hong, Femininity as a Vocation: Gender and Class Conflict in the Professionalisation of German Social Work'. In: Geoffrey Cocks–Konrad H.

- Jarausch (szerk.): *German Professions, 1800–1950*. Oxford– New York, Oxford University Press, 1990.
- 71 Harold Wilensky: The Professionalization of Everyone? *American Journal of Sociology* 70 (1964), 137–158.
- 72 Ilyen szempontok érvényesülése jellemzi pl. Robert Jensen *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* (Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1994.) című művét, vagy Allan Janik és Steven Toulmin *Wittgenstein's Vienna* című munkájának (New York, Simon and Schuster, 1973.) „Professionalism and Culture” című zárófejezetét.
- 73 Lásd 'The Market of Symbolic Goods'. In: Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (Szerk.: Randal Johnson) Cambridge, Polity Press, 1993. 127., 130.
- 74 'The Field of Cultural Production'. In: Pierre Bourdieu: *I. m.* 42–43.
- 75 „...they were distinctly modern in a way that paralleled the efforts to professionalize such services as medicine and law. Their common goals were self-regulation, the self-promotion of their unique services, and quality control. Unlike that of doctors, however, the professional identity of artists, despite the best efforts of the secessions, was never decisively secured. This is hardly surprising if we consider the pervasive myth concerning artists held them to be bohemian outsiders. As I will argue, professionalism for artists at the beginning of this century incorporated rather than disowned – as the secessionists did – the outsider status of the artist.” Robert Jensen: 'A Matter of Professionalism: Marketing Identity in Fin-de-Siècle Vienna'. In: *Austrian History Yearbook*, Vol. XXVIII (1997), 248.
- 76 Németh Lajos (szerk.): *Magyar művészet 1890–1919*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981. 49., lábjegyzetben; a képzés hiányának és a művészet alacsony színvonalának összefüggéseire lásd még Genthon István–Németh Lajos–Végvári Lajos–Zádor Anna: *Magyar művészet 1800–1945*. Budapest, Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata, 1964. 341–348.
- 77 Bővebb adatok a Bécsben tanuló magyarokról: Fleischer Gyula: *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*. Budapest, Magyar Tudományos Akadémia, 1935.
- 78 Rabinovszky Máriusz: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951*. Budapest, Művelt Nép, 1952. 65–66.
- 79 Rabinovszky: *I. m.* 67–69.
- 80 *Uo.*
- 81 Rabinovszky: *I. m.* 70–71.
- 82 Életútjára, Eötvöshöz fűződő viszonyára lásd Várdai Szilárd: *Keleti Gusztáv*. Az Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző értesítője 1902/1903. Budapest, 1903.
- 83 Tapasztalatainak összegzése: *A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban*. A vallás- és közoktatásügyi minister megbízásából előterjeszti Keleti Gusztáv festész, a Kisfaludy Társaság tagja. Buda, 1870.
- 84 Keleti Gusztáv: *A képzőművészeti oktatás külföldön...* 128.
- 85 Keleti: *I. m.* 127–133.
- 86 *A Magyar Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde célja, szervezete és tantervének rövid vázlata*. Budapest, 1879. 3.
- 87 Lásd *Jelentések és javaslatok egy országos képzőművészeti akadémia, illetőleg műtermek felállításának tárgyában*. Budapest, 1889.
- 88 A magyar írók és művészek társaságának [sic.] a magyar országgyűlés képviselőházához Jókay Mór [sic.] képviselő által benyújtott folyamodása, melyben egy magyar képzőművészeti Akadémia felállítását kéri. Kelt 1880. június 5-én. In: *Jelentések és javaslatok...* 10–11.
- 89 Az országos magyar képzőművészeti társulatnak a magyar írók és művészek társasága által egy országos magyar képzőművészeti társulat iránt az országos képviselőházhoz be-

- nyújtott kérvénye tárgyában, a vallás- és közoktatásügyi m. kir. ministerhez benyújtott véleménye. In: *Jelentések és javaslatok...* 13.
- 90 *Uo.* 14.
- 91 *Uo.* 14.
- 92 A müncheni bajor királyi képzőművészeti akadémián tanuló magyar ifjúságnak a vallás- és közoktatásügyi m. kir. Ministerhez, egy képzőművészeti Akadémiának Budapesten felállítása tárgyában benyújtott kérvénye. In: *Jelentések és javaslatok...* 18.
- 93 *Uo.* 14.
- 94 Lásd pl. Lyka Károly Magyar festő-akadémia című tárcacikkét (*Magyar Hírlap*, 1891. december. 2. szám, 1., 10.); valamint Hock János *Művészi reform* című könyvét (Budapest, Singer és Wolfner, 1898).
- 95 *Az Orsz. Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola felvételi, tanulmányi és rendszabályai.* Budapest, 1908. (illetve évente kiadott hasonló dokumentumok).
- 96 Bence Gyula: A Képzőművészeti Főiskola története. In: Végvári Lajos (szerk.): *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola, 1871–1971.* Budapest, Képzőművészeti Főiskola, 1972. 257–259.
- 97 Pór Bertalan: Emlékezés 1919-re. *Szabad Művészet*, 1949. 84–87. Közölve in: *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola.* 63–65.
- 98 *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola.* 293–297.
- 99 Barcsay Jenő: Lyka Károly. *Művészet*, 1954. 42–43. Közölve in: *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola.* 88.
- 100 Barcsay: *I. m.* 88.
- 101 Korniss Dezső: Önéletrajz. In: *Az új magyar művészet önarchépe. Európai Iskola, 1945.* Közölve in: Perneczky Géza (szerk.): *Kortársak szemével.* Budapest, Corvina Kiadó, 1967. 278.
- 102 Korniss Dezső: *I. m.* 278.
- 103 *Jelentések és javaslatok...* 19.
- 104 *Jelentések és javaslatok...* 4.
- 105 Keleti: *I. m.* 116.
- 106 *Az Orsz. Magyar Kir. Képzőművészeti Főiskola felvételi, tanulmányi és rendszabályai.* Budapest, 1908. 5., 13–14.
- 107 *A Magyar Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképezde célja, szervezete és tantervének rövid vázlata.* Budapest, 1879. 5–6.
- 108 Lásd *A M. Kir. Orsz. Mintarajztanoda könyvtárának címjegyzéke.* Budapest, 1883.
- 109 Az első ezek között a rövid életű Magyar Képzőművész volt, mely 1864 első negyedében jelent meg négy szám erejéig. Kiadója és felelős szerkesztője Maszák Hugó volt. Néhány évvel később Maszák újra megpróbálkozott a lapindítással, de akkori (1868-ban megindított) *Műcsarnok* című lapja – mely csak nevében azonos az 1898-tól megjelenő, szintén *Műcsarnok* című lappal – rövid fennállása után szintén megbukott. Maszák Hugó életrajzában található rá utalás. Lásd Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái. VIII. kötet.* Budapest, 1902. 784. A következő, szintén aránylag rövid életű kísérlet Prém József *Képzőművészeti Szemle* című lapja volt, amely 1879 és 1881 között jelent meg.
- 110 *Műcsarnok*, 1900/3:28–29.
- 111 Lásd pl. „Külföldi kiállítások naptára.” *Műcsarnok*, 1899. 85–86.
- 112 Lásd pl. *Műcsarnok*, 1899. 55.
- 113 Lásd pl. „Az 1900 évi párisi nemzetközi kiállítás kongresszusai.” *Műcsarnok*, 1899. 25.
- 114 Lásd pl. „Wlassics kultuszminiszter nyilatkozata a műkiállítás alkalmával művészeti állapotainkról.” *Műcsarnok*, 1898. 167.
- 115 *Művészet*, 1902. 137.
- 116 *Uo.* 139.

- 117 *Magyar Művészet 1890–1919.* 180.
118 *Uo.*
119 Ezek áttekintését lásd *Magyar Művészet 1890–1919.* 178–182.
120 „Máttis Teutsch a MA-mozgalom első kiállítója 1917-ben s egyben Kassák egyik első felfedezettje. Tárlata a MA szerkesztőségében nyílik meg. Az ötlet, hogy az avantgarde folyóirat kiadóhivatala (pontosabban az erre a célra szolgáló néhány szoba) egyúttal bemutatók színtere is legyen, nem Kassáktól, hanem Herwarth Waldentől származik, aki így indítja el a Sturm kiállításait Berlinben, 1912-től. Ez a rendezés mindenestre magától értetődően bizonyítja a kiállítás és a folyóirat összetartozását.” Passuth Krisztina: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930.* Budapest, Balassi Kiadó, 1998. 66.
121 *Modern Művészet*, 1905/1:22.
122 *Uo.* 24–32.
123 Lásd pl. Dobrovics Sándor: Budapest egyesületei. *Statisztikai közlemények* 74. 3. Budapest, 1936.
124 Lásd pl. Déry Béla–Bányász László–Margitay Ernő (szerk.): *A Nemzeti Szalon almanachja.* Budapest, 1912.
125 Ilyen tanulmányok pl. Pleszniv Edit: A KÉVE művésztszövetség 1907–1914 közötti működése. *Művészettörténeti Értesítő*, 1982/4: 269–291.; Bánóci Zsuzsa: FÉSZEK Művészek klubja 1901–1949. *Ars Hungarica*, 1995/1: 63–79.; vagy Szurcsikné Molnár Erika: A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története. *Ars Hungarica*, 1985/2: 161–180.
126 Szmrecsányi Miklós: Visszapillantás a Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára. *Művészet*, 1911/3:100. Szmrecsányi 1882 és 1895 között 13 éven át volt a Társulat titkára.
127 *Uo.*
128 Szvoboda Dománszky Gabriella: A Pesti Műegylet története. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3: 84.
129 Szmrecsányi: *I. m.* 103.
130 Lásd Andrásynak a Társulat választmánya elnökéhez intézett levelét. Idézi Szmrecsányi: *I. m.* 103.
131 Gábor Eszter: A Műcsarnok épülete. In: *A Műcsarnok.* Budapest, 1996. 6.
132 Szmrecsányi: *I. m.* 109.
133 „A kiválasztott hely az Andrássy út középső szakaszán, a Vörösmarty és az Izabella utca közti középső tömbben, a későbbi Mintarajztanoda (Képzőművészeti Főiskola) és a Zenakadémia között a forgalom szempontjából optimális volt. A kiállítási funkciók szempontjából ez távolról sem mondható – a zárt sorú beépítés, a viszonylag kis telek végül is megoldhatatlan problémákat okozott.” Gábor Eszter: *I. m.* 7.
134 Szmrecsányi: *I. m.* 113., valamint: *Emlékirat a millenniumi országos kiállítás alkalmára egy maradandó műcsarnok felépítése tárgyában.* Budapest, 1893. 14. Az emlékiratot az OMKT választmánya által kiküldött bizottság készítette (a névsort lásd Gábor Eszter: *I. m.* 8.), és Wekerle Sándor miniszterelnöknek, Csáky Albin kultuszminiszternek, valamint Lukács Béla kereskedelmi miniszternek juttatták el. Lásd Gábor Eszter: *I. m.* 10.
135 Gábor E.: *I. m.* 11.
136 Szmrecsányi: *I. m.* 111.
137 *Uo.*
138 Lásd *Műcsarnok*, 1899/5:57–59.
139 A Társulat 1880 és 1900 közötti megmerevedéséről – mind szellemi, mind működésbeli értelemben – alapos tanulmány Gergely Attiláné Baktay Julianna „Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat a művészeti élet irányító intézménye” (*Ars Hungarica*, 1979/2:283–309.) című tanulmánya. A negatív értékelés mellett feltétlenül hangsúlyozni

- kell, hogy a Társulat működésének évtizedeiben fontos és pozitív szerepet játszott a magyar művészetben.
- 140 Lásd *OMKT Éves jelentés az 1911. évre*. Budapest, 1911. Ugyanerről a kortárs kritikus beszámolója: Bölöni György: Forrongó művészet. *Világ*, 1911. ápr. 4. Közölve in: Bölöni György: *Képek között*. (Szerk., vál.: Erki Edit) Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967.
- 141 *Magyar Írók és Művészek Társasága alapszabályai*. Budapest, 1873. (Ezt a változatot terjesztették fel a belügyminiszterhez.)
- 142 *Írók és Művészek Társasága. Évi jelentés 1881–82-ről*. Budapest, 1882. 9–10.
- 143 „...minden politikai célok kizárásával, az irodalom s művészet érdekeit előmozdítani.” *Magyar Írók és Művészek Társasága alapszabályai*. Budapest, 1873. 1.
- 144 „2. Ezen czélok eszközei: tagképességi feltételek megállapítása és szigorú alkalmazása; testületi önfegyelem gyakorlása; az írói és művészi kar [kiem. tőlem] tekintélye érdekében az egyletnek alkalmi felszólalása és közbenjárása.” *I. m.* 1.
- 145 „Az írók és művészek társaságának tagjai lehetnek ... d) oly egyének, kik irodalommal és művészetrel rendszeresen nem foglalkoznak ugyan, de az irodalomnak és művészetnek pártolói s kiknek jelenléte a társaságnak díszére válik. Ezek száma azonban a rendes és vidéki tagok egyharmadánál nagyobb nem lehet.” *Az ÍMT évkönyve az 1876-ik évre*. Budapest, 1876.
- 146 Az 1873-as alapszabályban már szerepel célként „...egy írói és művészi nyugdíj-intézet létesítése. Ezen »írói nyugdíj-intézetre« nézve szerkesztendő külön szabályok a magyar királyi belügyminiszternek annak idejében előzetesen fognak bemutatni.” *Az ÍMT alapszabályai*. Budapest, 1873. 4.
- 147 *Az Írók és Művészek Társaságának évkönyve az 1878-ik évre*. Budapest, 1878. 14–22.
- 148 *Magyar Írók és Művészek Társasága. Évi jelentés az 1874. évre*. Budapest, 1874. 48–50.
- 149 *Magyar Írók és Művészek Társasága. Évi jelentés az 1883–84 évről*. Budapest, 1884. 24.
- 150 *Magyar Írók és Művészek Társasága. Évi jelentés 1881–82-ről*. Budapest, 1882. 6–8.
- 151 „Értekezletek. 1883–84-ben a következő kérdésekkel kapcsolatban: 1. a történelmi arcképcsarnok ügye. »Az első tárgyat, a P. Szathmáry Károly által meg pendített történelmi arcképcsarnok ügyét az országgyűléshez intézett kérvényünk alapján Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter karolta fel; az országgyűlés megszavazván reá a szükséges összeget, bizton remélhetjük, hogy az előzetes munkálatok annyira haladhatnak, hogy már a jövő évben az országos kiállítás alkalmával meglesz az ideiglenes történelmi arcképcsarnok, melynek helye Ő Felsége kegyadományából már is kijelöltette a budai várkert-bazárban.«” *Évi jelentés az 1883–84 évről*. Budapest, 1884. 24.
- 152 *Uo.*
- 153 1874-ben a vezetőség tagjai a következők voltak: az elnök Szigligeti Ede, az alelnökök dr. Hatala Péter és Telepy Károly, a titkár Szana Tamás, a pénztárnok Aigner Lajos; a választmány tagjai között szerepelt pl. Ábrányi Kornél, Falk Miksa, Liszt Ferenc, Paulay Ede, Than Mór, Zichy Géza és Jókai Mór; a rendes tagok között például id. és ifj. ábrányi Kornél, Ábrányi Emil, gr. Apponyi Albert, Barabás Miklós, Degré Alajos, Jankó János, Keleti Gusztáv, Ligeti Antal, Ugron Gábor és Ybl Miklós. Kérdés persze, hogy ezek közül ki volt valóban aktív az egyletben, s kit toboroztak tagnak pusztán azért, mert neve emelte az egylet tekintélyét. Erre nézve az évi jelentések nemigen adnak támpontot, ritkán szerepel ugyanis név szerint az, aki egy-egy megmozdulást megszervezett. Egy adalék viszont pl. Liszt Ferencel kapcsolatban: az 1886–87-es évi jelentésben említik, hogy alakulásakor milyen sokat segített Liszt az IMT-nek. „Társaságunk létesülésekor neki köszönhette ugyszólván megerősödését. Ő ugyanis a szervezkedés első idejében általa adott két hangverseny jövedelmét ajándékozta társaságunknak. E pénzből, mely közel kétezer forintot tett ki, szerezettek be a butorok s egyéb berendezési szükségletek ugy,

- hogy jórésztben még most is e berendezést használjuk.” (*Évi jelentés 1886–87. 5.*) Érde-
mes a később belépett tagok közül is megemlíteni az ismertebbeket. 1883–84-ben az
elnök Jókai Mór; nevesebb tagok voltak például (a korábban felsoroltakon kívül) Bajza
József, Benedek Elek, Csávolszky Lajos, Erkel Ferenc, Grünwald Béla, Hatvany Deusch
Bernát, br. Kaas Ivor, Kadocsa Lippich Elek, Kammermayer Károly, Lechner Ödön, Mik-
száth Kálmán, Paulay Ede, Pártos Gyula, Pulszky Károly, Szinnyey József, Wahrmann
Mór, gr. Zichy Géza és Jenő; vidéki tagok pl. Aggházy Károly, Pállik Béla, Reviczky
Gyula és Vértessy József. 1885–86-ban újabb tagok például Alpár Ignác, Feszty Árpád,
Hieronymy Károly, Pulszky Ferenc, Lechner Ödön, Pártos Gyula, Radisits Jenő. (*Az Írók
és Művészek Társaságának tisztikara és választmánya az 1885–86-iki körében.* Buda-
pest, 1886.)
- 154 Bende János: *A képzőművészeti egyesületek története.* (Kézirat.) MTA Művészettörténeti
Kutatóintézet Adattára, C-II-20/1. 89–91. Ugyanerről írt Benkő Kálmán: „Művészeink-
nek az utóbbi évek alatt rohamosan fölszaporodott száma egészen természetesen meghozta
és kifejezésre juttatta körükben a testületi szervezkedés vágyát.” Benkő: *Az O. M. Képző-
művészeti Társulat és a Magyar Képzőművészek Egyesülete. Műcsarnok*, 1899/5:57.
- 155 Magyar Nemzeti Galéria Adattár 20070/1978.
- 156 Bende: *Emlékeim.* MTA MKI C-II-20/3. 337.
- 157 Herman Lipót: *A művészasztal.* Budapest, 1958. 45.
- 158 Például Az Erzsébet királyné- emlékmű 2. pályázatának zsűrijébe a Magyar Országos
Képzőművészeti Tanács, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, a Magyar Mér-
nök- és Építészegylet, a Magyar Iparművészeti Társulat, valamint a Magyar Képzőművé-
szek Egyesülete delegálta egy-egy neves tagját. *Magyar Pályázatok*, 1903/6. 28.
- 159 A Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézetének Adattára (a to-
vábbiakban MTA MKI) C-I-4.
- 160 Bende: *I. m.* MTA MKI C-II-20/I. 102–103.
- 161 További adalék, hogy „a könyvben említettekén kívül a művész-est sikere érdekében még
a következők működtek közre:
Basch Gyula, Fényes Adolf, Ipoly Sándor, Jendrassik Jenő, Knopp Imre, Pap Henrik, Pes-
ke Géza, Sennyei Károly, Spányik Kornél, Székely Árpád, Telepy Károly, Tolnay Ákos,
Tornai Gyula, Vajda Zsigmond, Koszta József, Fleischl károly, Giffig Ida, Bodor Oda,
Bélaváry Burghard István, Roth Menyhért, Kriesch Aladár, Stark Teréz, Kann Gyula,
Lohr Ferencz, Machik Ilona, Tahi Antal, Haraszti (Hirsch) József, Horváth Andor.” Lásd
Út a halhatatlanság forrásához. A magyar képzőművészek jelmezestélye. A könyvecskét
szerkesztette Basch Árpád, írták Kézdi Kovács László, Kozma Andor, Sipulusz, Seress
Gyula, Sas Ede és Szomaházi István. Budapest, 1897.
- 162 Bende: *I. m.* MTA MKI C-II-20/1. 101–103.
- 163 Bende így ír erről: „...a műcsarnoki kiállításokat ettől kezdve a Képzőművészek Egyesü-
lete rendezte és ez a körülmény reményt nyújtott arra, hogy végre megszűnik az örökös
elégedetlenség és megnyugosznak a kedélyek. Sajnos, nem így volt. A harcok nem szűn-
tek meg, sőt fokozódtak, mivel az eddig különálló művészcsoporthoz apró csatározásai he-
lyett most már az egyesületben vívtak nagyobb ütközeteket a művészek. Az 1910-es évek
körül már nem csak anyagi kérdések körül folyt a háborúskodás, most már elvi szem-
pontok, felfogásbeli különbségek is fokozták az ellentéteket és bontották két egymással
szembenálló táborra a művész-társadalmat. Különösen a zsűriválasztás körül folytat nagy
harcok és bár most maguk a művészek választották a zsűrit, annak döntésével soha-
sem voltak megelégedve. [98–99.] Akinek nem vették be a képeit, az igazságtalansággal,
részhajlással vádolt a zsűrit, akinek bevették, az a rendezés, az »akasztás« miatt elé-
gedetlenkedett. A zsűri és a rendezőbizottság tagjait mindig megvádolták, hogy a saját
képeiket jól helyezik el, a másét agyonütik, »elakasztják«.

Ezen a dolgon nagyon nehezen lehetett segíteni, mivel nem volt olyan rendezés, nem volt olyan zsűri, mely ellen panaszok ne merültek volna fel. Hiába buktatták ki a régít és választottak újat, mindenkinek ez sem tehetett eleget. Az egyetlen megoldás talán az lett volna, amit Déry Béla – aki két ízben is volt az egyesület titkára – már 1909-ben és 1913-ban megjelent röpiratában javasolt. Az t. i., hogy alakuljanak külön csoportok s az eddigi közös zsűri helyett mindegyik csoport válassza meg a maga zsűrijét, a Műcsarnok helyisége pedig legyen felosztva a csoportok között s ezek évenként felváltva kapják a jó vagy kevésbé jó termeket. Ez később részben meg is valósult, mivel az 1910-es évek vége felé két külön zsűri, az „A” és „B” zsűri működött a Műcsarnokban, egy harmadik csoport, az úgynevezett „C” csoport pedig külön rendezte a maga kiállítását a Nemzeti Szalonban.

Ezek a csoportok még a Képzőművészek Egyesületén belül alakultak és működtek, de a század elején már több művészcsoport kivált az egyesületből és külön nevek alatt a Nemzeti Szalonban, vagy az Ernst Múzeumban rendezte kiállításait. Ekkor alakult a Kéve, a Miénk, a Nyolcak, majd később a Céhbeliek, a Szinyei Merse Pál Társaság, a Benczur Társaság s más egyesületek és társaságok.” Bende C-II-20/1. 98–101.

- 164 Lásd az egyik alapító, Soós Elemérné báró Korányi Anna véleményét Tábori Kornél Magyar művésznők című cikkében. *Pesti Napló*, 1912. dec. 25. (Melléklet.)
- 165 Bende C-II-20/1. 98. Bende szerint az 1890-es évek művészeti harcai „még nem művészeti elvek körül zajlottak, nem valamely új művészeti irány érvényre juttatását célozták, inkább csak kenyérkérdésről és egyéni érvényesülésről volt szó, bár ez a körülmény mit sem vont le azok hevesességéből.” Bende NSZ C-II-20/3. 144.
- 166 *Magyar művészet 1890–1919*. 130.
- 167 Az egyesület elnöke Szablya Frischauf Ferenc, tagjai többek között Erdei Viktor, Kövesházy Kalmár Elza, Kozma Lajos, Málnay Béla, Moirét Ödön és Remsey Jenő voltak *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 131.; *Magyar Művészet 1890–1919*. 131.
- 168 Bende: *I. m.* C-II-20/1. 11–14. Lásd még Pleszniv Edit: A KÉVE művész társulat 1907–1914 közötti működése. *Művészettörténeti Értesítő*, 1982/4:269–291.
- 169 Bende: *I. m.* C-II-20/1. 13–14.
- 170 *Művészet*, 1907/11:233.
- 171 Passuth: *A Nyolcak művészete*. 54.
- 172 *Művészet*, 1907/11:233.
- 173 Első, 1908-as kiállításukon a következő művészek vettek részt: Csók István, Czóbel Béla, Ferenczy Károly és Valér, Fényes Adolf, Glatz Oszkár, Iványi Grünwald Béla, Kosztolányi Kann Gyula, Kernstock Károly, Magyar Manheimer Gusztáv, Márfy Ödön, Olgyay Ferenc, Réti István, Rippl-Rónai József, Strobentz Frigyes, Szinyei Merse Pál és Vaszary János mint a társaság törzstagjai, továbbá Andorkó Gyula, Boromisza Tibor, Czigány Dezső, Feiks Jenő, Gulácsy Lajos, Hatvany Ferenc, Jávör Pál, Józsa Károly, Körmendi Frimm Ervin, Perlmutter Izsák, Perlrott Csaba Vilmos, Pór Bertalan és Ziffer Sándor mint meghívottak. Bende: *I. m.* C-II-20/1. 54–55. Az 1909 februárban megnyitott második kiállításon a fentiekén kívül még Bornemisza Géza, Galimberti Sándor, Jancsó Dezső, Koszta József, Mikola András, Tihanyi József, Wollemann Viktor vettek részt. Az 1910 januárban rendezett harmadik tárlaton mint újabb tagok Szlányi Lajos és Zombory Lajos is kiállítottak.
- 174 Erre utalnak az egyik alapító, Rippl-Rónai reflexiói is. Idézi Bernáth Mária: *Rippl-Rónai József*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1976. 190–194.
- 175 A csoport történetének feldolgozása: Passuth: *A Nyolcak művészete*.
- 176 Kassák mozgalmának ebben a formában való említése nem egészen indokolt, hiszen az aktivizmus nevet csak 1919-ben kezdik használni. „Amikor Magyarországon előbb a Tett, majd 1916 őszén a MA megjelenik, még semmilyen képzőművészeti csoport vagy társulás nem áll mögötte. [...] Azok a festők, akik fokozatosan a MA vonzáskörzetébe

- kerülnek, kezdetben részben véletlenül vetődnek oda (mint például Uitz Béla, Kassák későbbi sógora, vagy Máttis Teutsch János stb.), vagy Kassák választja ki őket. Törekvéseiknek, irányzatuknak egészen 1919-ig nem adnak nevet, egyszerűen »Maistáknak« nevezik magukat. Az aktivizmus megjelölés először Kassák egyik előadásán, 1919 tavaszán hangzik el, majd ugyanaz év áprilisában tanulmány formájában jelenik meg a MA folyóiratban. Tehát az a paradox helyzet áll elő, hogy mire a mozgalom elnyeri a nevét, néhány hónappal később, 1919 őszétől eredeti formájában meg is szűnik létezni. (A Tanácsköztársaság bukása után, már az emigrációban újraparendeződő csoport nyilvánvalóan nem tökéletesen azonos a korábbival.” Passuth: *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig*. 60–61.
- 177 A Nyolcakon kívüli avantgarde művészekre lásd a „Konstruktív törekvések 1919-ig a Nyolcak csoportján kívül” című fejezetet. In: Passuth: *A Nyolcak művészete*. 104–121.
- 178 Az aktivizmus mozgalmának alapos összefoglalása: Szabó Júlia: *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest, Corvina, 1981. Kassáknak a két folyóiratban megjelent írásából válogatás: Kassák Lajos: *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*. Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1978. 9–45.
- 179 Déry Béla: *A Nemzeti Szalon művészeti egyesület első 10 esztendeje 1894–1904*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1904. 9.
- 180 Déry: *I. m.* 9.
- 181 Említi „Idem” álnevű szerző. *Műcsarnok*, 1899/2:13.
- 182 Bende: *I. m.* C-II-20/3. 148.
- 183 Erre adatok: A Nemzeti Szalon évkönyvei 1894 – kb. 1910-ig.; a Szalon vásárlóközönségéről lásd még röviden: *Magyar művészet 1890–1919*. 142.
- 184 Bende C-II-20/3. 151.
- 185 A kiállító művészek és művészcsoportok felsorolását lásd *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 124–128.
- 186 Bende: *I. m.* C-II-20/II. 152.
- 187 Bende: *I. m.* C-II-20/3. 155–156. Bende az igazgatóváltással egyidejűleg lett a Szalon titkára. Lásd uo.
- 188 Bende i.m.C-II-20/3.157.
- 189 Bende János: Emlékeim. In: Bende: *I. m.* C-II-20/3. 340.
- 190 A vidéken rendezett kiállításokról, azok fogadtatásáról lásd Bende: *I. m.* C-II-20/3. 159–162., valamint *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 126–127.
- 191 *Magyar művészet 1890–1919*. 131.
- 192 *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 136.
- 193 *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 136–137.; Rózsa Miklós: *A Művészház története. Új Művészet*, 1913. 4. sz. 6–13.; *Magyar Művészet 1890–1919*. 131.
- 194 A kétféle tevékenység és koncepció alapos áttekintését lásd Róka Enikő: *Művészet és művelődés: Ernst Lajos magyar történeti gyűjteménye*. (Szakdolgozat.) ELTE BTK., 1999.
- 195 Róka: *I. m.* 56.
- 196 Róka: *I. m.* 57–58., valamint Farkas Zoltán: Az Ernst-múzeum húsz esztendeje. *Nyugat*, 1932. II. 670–671.
- 197 Lásd Rónay Mária áttekintését: *Kávéházi művészasztalok*. (Kézirat.) MTA MKI Adattár MDK-C-II-93. Bendéhez hasonlóan ennek a kéziratnak is komoly hiányossága, hogy csak szöveg végi bibliográfiát ad, de nem jelöli, milyen forrásból idéz. A szöveg forrásnak is tekinthető annyiban, hogy Rónay a munka megírásakor számos még élő képzőművész szóbeli közléseire is támaszkodott. A meginterjúvoltak névsorát lásd Rónay: *I. m.* Bibliográfia.
- 198 Passuth Krisztina: A Dóme kávéház. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig*. (Kiállítási Katalógus.) Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2006. 82–83.

- 199 Lyka Károly: *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*. Budapest, Corvina, 1982. 16. (Első kiadás: 1947)
- 200 Lyka: *I. m.* 17.
- 201 A Herlicska-vendéglőről lásd Déry: *I. m.* 7–8.; a Morbitzerről: Rónay: *I. m.* 89.
- 202 Bernáth: *I. m.* 189.
- 203 Rónay: *I. m.* 59–60.
- 204 Kassák Lajos: *Egy ember élete*. Saját megjegyzéseivel ellátva idézi Erki Edit: *Kávéház-sírató. Törzshelyek, írók, műhelyek*. Budapest, Officina '96, 1998. 39.
- 205 A kávéházi karikatúra hagyományáról és a nemzetközi párhuzamokról lásd Buzinkay Géza: A New York Kávéház karikatúrái. In: Saly Noémi (szerk.): *Budapest Nagykávéház*. (Kiállítási katalógus.) Budapest, Ernst Múzeum, 2002. 152.
- 206 Székely Katalin: A kávéház a magyar képzőművészetben. In: *Budapest Nagykávéház*. 172.
- 207 Herman: *I. m.* 56.
- 208 Meller Simon: *A Japán-kávéház művészasztala*. Budapest, Fővárosi Nyomda, 1946.
- 209 Rónay: *I. m.* 76.
- 210 Rónay: *I. m.* 59–60.
- 211 Rónay: *I. m.* 46.
- 212 Herman Lipót: *A művészasztal*. Budapest, 1958. 17.
- 213 Herman: *I. m.* 22.
- 214 Herman: *I. m.* 56.
- 215 Herman: *I. m.* 62.
- 216 Randal Johnson értelmezése. Lásd: 'Introduction'. In: Pierre Bourdieu: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (Szerk. Randal Johnson) Cambridge, Polity Press, 1993. 9.
- 217 *Uo.* 13–14.
- 218 Pierre Bourdieu: 'The Production of Belief'. In: Bourdieu: *The Field of Cultural Production*. 76–78.
- 219 Ennek a tézisnek részletes alátámasztását lásd Szívós Erika: *Kétes hivatások: a képzőművész-szakmák professzionalizációja a dualizmuskori Magyarországon*. (Disszertáció.) Debreceni Egyetem, 2002. 137–223.
- 220 Sármány-Parsons Ilona: Hungarian Art and Architecture 1896–1914. In: *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914*. Budapest, 1997. 34–37.; Németh Lajos: Art, Nationalism, and the Fin-de-Siècle. *Uo.* 27–29.
- 221 Lyka: *Közönség és művészet a századvégen*. 7–9.
- 222 Lásd pl. Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter már idézett intézkedéseit. *Műcsarnok*, 1898. 135–136.
- 223 Közülük a legjelentősebb gyűjtemények birtokosai: Nemes Marcell, Hatvany Ferenc és Herczog Mór. A polgári műgyűjtésnek ezt a korszakát is tárgyalja Mravik László: Budapest műgyűjteményei a két világháború között. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:156–190.; áttekintést ad továbbá: Mravik László–Sinkó Katalin (szerk.): *Válogatás magyar magán-gyűjteményekből*. (Kiállításkatalógus.) Magyar Nemzeti Galéria, 1981. október–november. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 1981.
- 224 Jellemző pl. Rippl-Rónai 1906-ban a Könyves Kálmán Szalonban rendezett, aukcióval egybekötött kiállításának sikere. A kiállított 381 műtárgy mindegyikét megvásárolták – ez a fajta siker korábban még elképzelhetetlen lett volna. Fontos az is, hogy Rippl-nek ez volt az első igazi hazai áttörése, ezt a kiállítást megelőzően még nem volt „befutott” festő. Lásd Bernáth: *I. m.* 165–169., valamint Rippl-Rónai Józsefműveinek aukciós katalógusa. Budapest, 1906. Az utóbbi némi fényt vet a siker egyes okaira: a kiállított képek jelentős része kisméretű alkotás, sok közülük pasztellkép – ezek ára nem volt túl magas, így e képek középosztálybeli vásárlók számára is megfizethetőek lehettek.

- 225 Mindazonáltal a művészetre fogékony közönség kinevelése a századforduló után is állandó téma maradt, amelyet az újabb generációk művészei éppúgy szívükön viseltek, mint tették volt az érintettek az 1880-as, 1890-es években. Ennek tanúsága pl. A *Népművelés* 1911. évf.-ban XIII. k.-ben megjelent cikksorozata („A művészi nevelés az iskolában” című ankét anyaga), amelyben művészek és kritikusok nyilatkoztak a művészi nevelés fontosságáról. Részt vettek benne pl. Balázs Béla, Berény Róbert, Bölöni György, Fülep Lajos, Ignó, Kernstok Károly, Körösfői-Kriesch Aladár stb.
- 226 A nagybányai kör alapítója Hollósy Simon volt, aki eredetileg Münchenben az akadémiától eltérő módszerekkel oktató szabadiskolát vezetett. 1896-ban Hollósy és köre, egy csapatnyi Münchenben tanuló, illetve dolgozó fiatal magyar művész úgy döntött, hogy hazajön, és művésztelepet alapít Nagybányán. Az alapítók között az utókor számára legismertebbek Réti István, Thorma János, Iványi Grünwald Béla és Ferenczy Károly voltak. A kezdetekről lásd pl. Réti István: *A nagybányai művésztelep*. Budapest, Vince Kiadó, 1994.
- 227 A nagybányaiak előkészítő szerepére utal pl. Lyka Károly *Vándorlásaim a művészet körül* című művében. (Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 1970. 286.)
- 228 A századforduló magyar kritikai irodalmának áttekintésére, a kritikusok ízlésformáló szerepére lásd Perneczky Géza: Bevezető. In: Uő. (szerk.): *Kortársak szemével. Írások a magyar képzőművészetről 1894–1945*. Budapest, Corvina Kiadó, 1967. 7–29.
- 229 Déry-Bányász-Margitay (szerk.): *Almanach – Kézművészeti Lexikon*. 126.
- 230 Ilyen konzervatív kritikusok voltak pl. Kézdi-Kovács László és Malonyay Dezső. A konzervatív kritika felfogását tükröző szemelvények gyűjteményét lásd pl. „Függelék: A Nyolcak kiállításainak egykorú sajtóvisszhangja”. In: Passuth: *A Nyolcak művészete*. 166–173.
- 231 Rózsa Miklós: *I. m.*, valamint Szurcsikné Molnár Erika: A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története. *Ars Hungarica*, 1985/2:161–180.
- 232 Az alosztályt – polgármesterré választását követően – Bárczy hozta létre.
- 233 Erdei Gyöngyi: Mozaikok a Budapesti mecénatúra fénykorából. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:110.
- 234 *Műcsarnok*, 1900/1:3.
- 235 Bence Gyula: *I. m.* In: *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola*. 258.
- 236 Bernáth: *I. m.* 212.
- 237 Kiss Sándor: Művészeti élet a Tanácsköztársaság idején. *Művészettörténeti Értesítő*, 1959/4:297–303.; Körner Éva: *Az 1919-es magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti intézkedései*. A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve. 1951. 102–107.
- 238 Lásd pl. Strobentz Frigyes Gerő Ödönhöz írott levelét (1909), MNG 15645/62.
- 239 Lásd pl. Perlrott Csaba Vilmos levelét Lázár Bélához Madridból (1911), MNG 4579/d., vagy Vaszary János levelét Elek Artúrhoz (1917), MNG 12561/59.
- 240 Lásd Körösfői Kriesch Aladár levelét Gerő Ödönhöz (1905), melyben az alakulófélben levő gödöllői közösség tagjai közös képző- és iparművészeti kiállításának beharangozására kéri. MNG 15631/62.a–b.
- 241 A hozzájuk írott nagyszámú levél összegyűjtve a Magyar Nemzeti Galéria Adattárában, az egyes művészeti írók neve alatt található.
- 242 Lásd pl. Olgyai Viktor újévi üdvözetét Elek Artúrhoz. MNG 12514/59.
- 243 Lásd pl. Katona Nándor Lázár Bélához írott képeslapját Olaszországból (1912), MNG 4638.
- 244 Lásd Batthyány Gyula Lázárnak címzett levelezőlapjait spanyolországi utazásairól. MNG 3609/939.
- 245 Lásd pl. Perlrott párizsi képeslapját Lázár Bélához, melyben a Futuristes nevű csoport kiállításáról ír. MNG 4579/a.

- 246 Lázár Paál Lászlóról írott könyvének (1904) kedvező fogadtatásáról, francia sajtóvisszhangjáról szóló kortárs beszámolókat lásd MNG Adattár 7052/1954 és 7053/1954. A levelek szerzői várakozással tekintenek Lázár készülő Szinyei-monográfiájának megjelenése elé, hisz ez a munka is hozzájárul majd Magyarország jobb külföldi megismertetéséhez. A könyv magyarul 1913-ban jelent meg.
- 247 Herman: *I. m.* 124.
- 248 Herman: *I. m.* 123–127.
- 249 Ez utóbbi egyszerre szolgált magyar tárgyú gyűjteményének elhelyezésére és kortárs kiállítások, valamint előadások, felolvasóestek, később aukciók rendezésére. Ernst származására, valamint múzeumának kettős profiljára nézve lásd Róka Enikő tanulmányát: Ernst Lajos gyűjteménye az Ernst Múzeumban. *Budapesti Negyed*, 2001/2–3:119–155.
- 250 Meller Simon: *A Japán kávéház művészasztala*. Budapest, 1946.
- 251 Lásd Mravik: *I. m.* 160.
- 252 MNG Adattár 4805/b.
- 253 Nemes Marcell képgyűjteményének kiállítása a Szépművészeti Múzeumban. Budapest, 1910. november. MNG Adattár 22748/1987. 1.
- 254 Lásd Herman: *I. m.* 118–119.
- 255 *Uo.*

Összegzés

Munkám egyik kiinduló kérdése az volt, hogy milyen társadalmi rangot érhettek el a festők és szobrászok a dualizmus-kori Magyarországon, illetve hogy a korabeli magyar társadalom mely szegmensébe tartoztak.

A képzőművész-pálya a 19–20. század fordulójára mind a benne rejlő anyagi lehetőségek, mind társadalmi presztízs szempontjából egyenrangúvá vált a többi szabad értelmiségi foglalkozással. A festő- és szobráspálya potenciálisan fényes karrierlehetőségeket rejtett magában; a legsikeresebb művészek a magyar társadalom elitjébe tudtak emelkedni. A szakma zöme számára pedig a képzőművészet olyan mértékű tisztes – bár némileg rendszertelen – jövedelmet biztosított, amiből középosztályi életszínvonalat lehetett fenntartani.

A képzőművészek életmódjának, kulturális szokásainak vizsgálata egyértelműen azt igazolja, hogy e réteg tagjai középosztályi és azon belül értelmiségi normákat követtek. Különösen a századfordulón és 20. század első két évtizedében fellépő művészgenerációra jellemzőek az értelmiségi attitűdök, pl. az elméleti irányultság, a más értelmiségi csoportokkal, szellemi közösségekkel fenntartott viszony, a közéleti-politikai kérdések iránti érdeklődés. Gyermekük tanulmányainak, pályaválasztásának, házasságainak feltárt esetei pedig azt támasztják alá, hogy a művészek az elért társadalmi helyzetet az utánuk következő generációra is sikeresen öröközték át.

Életformájuknak voltak tagadhatatlanul bohém vonásai; a polgári világ szemében izgalmas szerepeket a művészek gyakran maguk is szívesen játszották el. Polgár és bohém között azonban nem volt egyértelmű a választóvonal. A művészek életének kötetlen vonásai, olykor még devianciái sem mondanak ellent annak, hogy különféle paramétereik alapján a magyar festők és szobrászok pontosan besorolhatóak a korszak társadalmi hierarchiájába. Műveltség, szabadidő-eltöltés, társasélet, lakásviszonyok, öltözködés, házassági stratégiák, gyermeknevelés terén a művészek zöme alapvetően ugyanazoknak a normáknak igyekezett megfelelni, mint a polgári közép-, illetve felső középosztály. Annak ellenére, hogy az egyes művészek között stílusukat, művészi elveiket, világnézetüket tekintve jelentősek különbségek mutatkoztak, és életművük későbbi megítélése is igen sokféle,

társadalmi jellegzetességeik alapján túlnyomó többségük ugyanabba a rétegbe sorolható.

Noha e kérdés statisztikai alátámasztása további extenzív kutatást igényel, a képzőművészek rekrutációjáról rendelkezésre álló adatok azt mutatják, hogy e pálya mind a nemesi, mind a polgári eredetű középosztály gyermekei számára, sőt a nagypolgári és arisztokrata származású fiatalok számára is vonzó, de legalábbis társadalmilag elfogadható volt. A középosztállynál alacsonyabb rétegekből érkezők számára pedig a képzőművészet más értelmiségi pályákhoz hasonlóan a felfelé való mobilitás lehetőségét hordozta.

A magyar művészek társadalmi helyét jelzi az is, hogy szakmai közösségként a festők, szobrászok ugyanazt az utat járták be, mint amelyet előttük vagy velük párhuzamosan más értelmiségi hivatáscsoportok tagjai: náluk is megragadhatóak a professzionalizáció jellegzetes állomásai.

A dualizmus-kor folyamán külföldi mintákat, valamint más hivatások analóg intézményeinek példáját követve a magyar képzőművészek szakmai fórumainak, intézményeinek rendszere is létrejött. Az államilag létrehozott képzőművészeti főiskola kérdése központi jelentőséggel bírt a művészek számára; a korszak folyamán mindvégig követhetők a felsőfokú oktatás tökéletesítésére tett kísérletek. A végcél az volt, hogy Magyarországon a külföldi művészeti akadémiákéval egyenrangú, valamint a többi egyetemével azonos státuszú képzés alakuljon ki. A kérdés véglegesen az 1920-as főiskolai reformmal oldódott meg. Noha a korszakban különféle alternatív oktatási formák is léteznek (pl. szabadiskolák), a főiskola fontosságát jelzi, hogy a fiatalabb, modernebb felfogású művészgenerációk is igyekeztek ott megvetni a lábukat, és oktatói pozíciókat szerezni. Ez mutatja, hogy Képzőművészeti Főiskola a szakma egyik stabil intézményévé vált.

A képzőművészek a korszak folyamán számos egyesületet hoztak létre, amelyek közül kettő, az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat és a Magyar Képzőművészek Egyesülete állítható leginkább párhuzamba más szakmák országos egyesületeivel. E kettő közül a Magyar Képzőművészek Egyesülete volt szigorú értelemben vett szakmai szervezet, mivel ennek csak művészek lehettek a tagjai, és kimondottan a művészek érdekeinek védelmét tekintette céljának. Ugyanakkor a képzőművészek körében az alternatív szerveződések száma nagyobb, és jellemzőbb a fragmentálódás, mint más szabad értelmiségi pályák esetében. Ez főleg a századforduló után figyelhető meg, amikor az egyes csoportok tagjait gyakran már nem pusztán gyakorlati érdek, hanem közös művészi hitvallás is összekötötte. Fontos az is, hogy a művészek esetében az olyan informális közösségek, mint például a kávéházi művészasztalok, a szakmai élet igen tekintélyes tényezőivé válhattak, és szinte intézményekként működhettek.

Mivel a diplomával igazolható végzettség nem volt egyértelmű és kizárólagos kritériuma a szakmához tartozásnak, mind az egyesületek, mind az alternatív szerveződések szerepe felértékelődött. A formális egyesületi tagság „a Céh”-hez

való hivatalos kötődés demonstrálására szolgált, míg az informális csoportok a valódi, kisebb szakmai közösséget jelentették tagjaik számára.

A szakmai érdekű ügyek megvitatásának, az információk közlésének további fórumai voltak a szaklapok. Más hivatások lapjaival leginkább a századvégi Műcsarnok és utódja, a Művészet állítható párhuzamba, bár főleg az utóbbi a szélesebb olvasóközönség érdeklődésére is épített.

Számos érv szól amellett, hogy a képzőművészek más értelmiségi szakmákéval analóg szervezeteik, szakmai érdekképviseleti fórumaik, valamint az informális érdekérvényesítés mechanizmusai révén nagyon is jól tudták képviselni egyéni és kollektív érdekeiket. Kollektív törekvéseik és a képzőművészet iránti megnövekedett társadalmi igények együttes eredménye lett az, hogy a festők, szobrászok más értelmiségi hivatásokéval egyenrangú státuszt értek el a korszakban.

A bevezetőben vázolt szempontok között fontos helyen szerepelt az, hogy egy adott szakma képviselői hogyan győzik meg a társadalmat saját tevékenységük értékéről. Magyarországon a 19. század utolsó harmadában a képzőművészek leggyakrabban hangoztatott érve az volt, hogy az ő tevékenységük a nemzeti kultúrát gazdagítja, s ezért az államnak kötelessége a művészet támogatása. Ezzel az érveléssel annál is könnyebben célt érhettek, mert az akkori kultúrpolitikusok maguk is így gondolkodtak az állam feladatairól; a művészetet egyrészt a nevelés hatékony eszközének tartották, másrészt pedig egyetértettek a művészekkel abban, hogy a művészet lehet az ország egyik olyan „exportcikke”, amellyel Magyarország nemzetközileg is elismerést arathat.

Az állami művészetpártolásra a 19. század végéig azért is volt nagy szükség, mert a képzőművészet iránti közönségigények eléggé szerénynek mondhatók. Ez a helyzet a századforduló után változott meg fokozatosan, amikor is lassan kialakult egy olyan szélesebb réteg, amely a színvonalas művészetet méltányolni tudta, és amelynek tagjai vásárlóként, gyűjtőként is képesek voltak a művészet támogatására. A közízlés átalakításában szerepet játszott az is, hogy a századelőn egyre több kiállítási intézmény alakult, amelyek többek közt megismertették a magyar közönséggel a kor frissebb külföldi irányzatait.

Ezek propagálásában, a hazai közönség ízlésének formálásában igen nagy szerepet játszottak a hazai kritikusok is. Mind a kiállítási fórumok, mind a kritikusok, művészeti írók, mind pedig más közvetítők sokat tettek a modern magyar képzőművészet propagálásáért. A társadalom meggyőzésének feladatát tehát – utaljunk vissza Bourdieu-re – a huszadik század eleji Magyarországon már nem egyedül a képzőművészeknek kellett a vállukra venniük, hanem közreműködött ebben az újonnan alakult intézmények hálózata, ezek szakértői és a kritikuskárda is.

Legkésőbb a 20. század tízes éveire tehát Magyarországon is kialakult a képzőművészetnek az a feltételrendszere, ami a korabeli európai országokat jellemezte. Ebben a tekintetben kiemelkedő szerepet játszott a magyar főváros. Noha Budapest nem versenyezhetett a nagy nemzetközi művészeti központokkal – pl. Párizs-

zsál, Münchennel, Berlinnel – és az általuk nyújtott előnyökkel, itt mégis összpontosultak mindazok a feltételek, amelyekre az élénk és sokrétű művészeti élet kialakulásához szükség volt.

A kiegyezéstől kezdve Budapestet tudatosan fejlesztették a nagy európai metropoliszokhoz mérhető nemzeti fővárossá. Budapest, a korabeli Európa leggyorsabban növekvő nagyvárosa, minden tekintetben hegemon szerepre tett szert mint politikai, gazdasági és kulturális központ, miután szinte minden országos jelentőségű kulturális intézményt itt alapítottak, illetve építettek fel. Ez érvényes a nagy közgyűjteményekre, a képzőművészeti felsőoktatásra és az országos művészeti egyesületekre is.

A 19–20. század fordulóján nemcsak a főváros, hanem a nagyobb vidéki városok mecénási szerepe is erősödött; a közséi kultúrpolitika révén e városok többféle értelemben hatottak ösztönzően a művészetre. Ugyanakkor a képzőművészet befogadásának társadalmi feltételei is Budapesten voltak a legkedvezőbbek. A polgárság legvagyonosabb rétege itt élt, és az értelmiség számaránya is itt volt Magyarországon a legmagasabb. Azaz a potenciális és tényleges mecénások, valamint művészet iránt érdeklődő közönség a legnagyobb számban Budapesten koncentrálódott. Az állami intézmények, a magángalériák és a műkereskedések hálózata, a közvetítők jelenléte, a kedvező társadalmi környezet és mindebből következően a megélhetési lehetőségek egyaránt a fővárosba vonzották a művészeket. Ha nem is élt mindegyikük állandó jelleggel Budapesten, mindannyiuknak szüksége volt azokra a kapcsolatokra, amelyek érvényesülésük szempontjából létfontosságúak voltak. Nem utolsósorban a közönséggel, a közvetítőkkal és a művészetpolitika potentátjaival kialakított kapcsolatok hálója volt az, ami Budapestet a művészek számára megkerülhetlenné tette, és a régió más fővárosaihoz mérhető művészeti központtá avatta.

Bibliográfia

- András Edit (1978): A Hét képzőművészeti kritikája 1890 és 1914 között. *Ars Hungarica*. 205–243.
- Aradi Nóra–Feuerné Tóth Rózsa–Galavics Géza–Marosi Ernő–Németh Lajos (1983): *A művészet története Magyarországon a honfoglalástól napjainkig*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- B. Haulisch Lenke (1964): *Székely: 1835–1910*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Baldry, A. L. (1936): *Hogyan fest arcképet László Fülöp?* Budapest: Légrády.
- Balogh Bertalan: Jegyzetek művészeti politikánkhoz. (Művészeti nevelés – Visszaélések a művészettől.) *Művészet*, 1909. 14–22.
- Bánóci Zsuzsa (1995): FÉSZEK Művészek clubja 1901–1949. *Ars Hungarica*, 1:63–79.
- Baresay Jenő (1972): Lyka Károly. In: Végvári Lajos (szerk.): *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola, 1871–1971*. Budapest: Képzőművészeti Főiskola.
- Barker, Emma–Webb, Nick–Woods, Kim (szerk.) (1999): *The Changing Status of the Artist*. New Haven and London: Yale University Press; Milton Keynes: Open University.
- Basch Árpád (szerk.) (1897): *Út a halhatatlanság forrásához. A magyar képzőművészek jellemestélye*. Budapest: Kosmos Nyomda.
- Bayer József (1906): Adatok a hazai rajzoktatás történetéhez. *Rajzoktatás*. 153–155.
- Rippl-Rónai József emlékezései–Beck Ö. Fülöp emlékezései. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1957.
- Behr, Hermann (1960): *Der Malerfürst. Franz Lenbach und seine Zeit*. München: Isar Verlag.
- Bellák Gábor (2001): *Benczúr*. Budapest: Corvina Könyvkiadó.
- Bence Gyula (1972): A Képzőművészeti Főiskola története. In: Végvári Lajos (szerk.): *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola, 1871–1971*. Budapest: Képzőművészeti Főiskola.
- Berecz Ágnes (2001): Festők, mítoszok, Párizs. *Budapesti Negyed*, 2–3:21–33.
- Berény Róbert (1913): A festői közlés. *Nyugat*, I. 528–530.
- Bernáth Mária (1976): *Rippl-Rónai József*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- Bicskei Éva (2002): Nők az Országos Magyar Mintarajztanoda és Rajztanárképezdében 1870 és 1908 között. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest: Magyar Képzőművészeti Egyetem.
- Bíró Béla (1952): A reformkor művészetének társadalmi háttere. *Művészettörténeti Értesítő*, 1:78–86.
- Bokros Birman Dezső önéletrajza, levelezése, művei. (Sajtó alá rend. Kontha Sándor.) (1974) Budapest: Akadémiai Kiadó – Zrínyi Kiadó.
- Borbás György (1999): *A millennium szobrása, Zala György 1858–1937*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.

- Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (szerk. Randal Johnson) Cambridge: Polity Press.
- Bölöni György (1967): *Képek között*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Brestyánszky Ilona (szerk.) (1960): *Mednyánszky László naplója*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Brühl, Georg (1983): *Herwarth Walden und der Sturm*. Leipzig: Edition Leipzig.
- Buday Dezső (1916): Magyarország honoratior-osztályai. *Budapesti Szemle*, 1:228–249.
- Burrage, Michael–Torstendahl, Rolf (szerk.) (1990): *Professions in Theory and History: Re-thinking the Study of Professions*. London: SAGE.
- Buzinkay Géza (1992): A középosztály lakásideálja. In: Hanák Péter (szerk.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. Budapest: MTA Történettudományi Intézet. 13–26.
- Buzinkay Géza (2002): A New York Kávéház Karikatúrái. In: Saly Noémi (szerk.): *Budapest Nagykávéház*. (Kiállítási katalógus.) Budapest: Ernst Múzeum. 151–160.
- Clark, T. J. (1974): The conditions of artistic creation. *Times Literary Supplement*, 24 May, 561–562.
- Cocks, Geoffrey–Jarausch, Konrad H. (szerk.) (1990): *German Professions, 1800–1950*. Oxford–New York: Oxford University Press.
- Corinth, Lovis (1918): *Legenden aus der Künstlerleben*. 2. Auflage. Berlin: Bruno Cassirer.
- Jensen, Robert (1994): *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Csók István (1990): *Emlékezéseim*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Csontváry emlékkönyv. Válogatás Csontváry Kosztka Tivadar írásaiból és a Csontváry-irodalomból. (1976) (vál. és emlékezéseivel kieg. Gerlőczy Gedeon; bev. Németh Lajos) Budapest: Corvina Kiadó.
- Csontváry Kosztka Tivadar (1982): *Önéletrajz*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Déry Béla (1904): *A Nemzeti Szalon művészeti egyesület első 10 esztendeje 1894–1904*. Budapest: Nemzeti Szalon.
- Déry Béla–Bányász László–Margitay Ernő (szerk.) (1912): *Almanach – Kézművészeti Lexikon*. Budapest: Nemzeti Szalon.
- Dobai János (1956): Székely Bertalan művészi arculatának kialakulása. *Művészettörténeti Értesítő*, 2–3: 97–115.
- Elek Artúr (e. a.): A képzőművészeti főiskola válsága. *Az Újság*, 1920. okt. 8. 2.
- Elek Artúr (1923): *Három művésznemzedék. Az újabb művészet egyénisége*. Budapest.
- Eötvös József (1976): *Kultúra és nevelés*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Erdei Gyöngyi (1995): Bárczy István beruházási programja (1906–1914). *Budapesti Negyed*, 3:97–116.
- Erdei Gyöngyi (1999): *A fővárosi műpártolás története 1873–1918*. Tanulmányok Budapest Múltjából XXVIII. Budapest. 159–207.
- Erdei Gyöngyi (2001): Mozaikok a budapesti mecenatúra fénykorából 1901–1918. *Budapesti Negyed*, 2–3:159–208.
- Éri Gyöngyi–Jobbágyi Zsuzsa (1997): *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914*. Budapest: Corvina.
- Erki Edit (1998): *Kávéház-sírató. Törzshelyek, írók, műhelyek*. Budapest: Officina '96.
- Esner, Rachel (2001): Art Knows No Fatherland. Internationalism and the Reception of German Art in France in the Early Third Republic. In: Geyer, Martin H.–Paulmann, Johannes (szerk.): *The Mechanics of Internationalism: Culture, Society and Politics from the 1840s to the First World War*. London: The German Historical Institute London – Oxford University Press. 357–374.
- Farkas Zoltán (1932): Az Ernst-múzeum húsz esztendeje. *Nyugat*, II. 670–671.
- Ferenczy Valér (1934): *Ferenczy Károly*. Budapest: Nyugat.

- Fernie, Eric (szerk.) (1995): *Art History and its Methods: A Critical Anthology*. London: Phaidon.
- Fészek Klub 1901–1926 (1926). Budapest: S. n.
- Fleischer Gyula (1935): *Magyarok a bécsi képzőművészeti akadémián*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia.
- Frank, Herbert (1969): *Az avantgarde támogatói*. Budapest: Corvina.
- Frederick, Robert Karl (1985): *Modern and modernism: the sovereignty of the artist 1885–1925*. New York: Athenaeum.
- Frodl, Gerbert (1975): *Hans Makart*. Monographie und Werkverzeichnis. Entwürfe und Phantasien. Ausstellungskatalog, Salzburg: Residenz Verlag.
- Fülep Lajos (1974): *A művészet forradalmától a nagy forradalomig*. Cikkek, Tanulmányok. I. (szerk. Tímár Árpád) Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Gábor Eszter (1983): Az ezredéves emlék. Schikedanz Albert Milleniumi emlékmű-konceptiójának kialakulása. *Művészettörténeti Értesítő*, 4:202–217.
- Gedon, Brigitte (1999): *Franz Lenbach. Die Suche nach dem Spiegel*. (Biographie.) München: Nymphenburger.
- Gellér Katalin (1979): Néhány új adat a Julian-akadémiáról és az ott tanuló magyar művészekről. *Ars Hungarica*, 1:89–94.
- Gellér Katalin–Keserü Katalin (1987): *A gödöllői művésztelep*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Genthon István (1963): *Ferenczy Károly*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Genthon István–Németh Lajos–Végvári Lajos–Zádor Anna (1964): *Magyar művészet 1800–1945*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Gergely Attiláné Baktay Julianna (1979): Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat, a művészeti élet irányító intézménye. *Ars Hungarica*, 2:283–309.
- Gerle János–Kovács Imre–Makovecz Iván (1990): *A századforduló magyar építésze*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó–Bonex.
- Gluck, Mary (2005): *Popular Bohemia: Modernism and Urban Culture in Nineteenth-Century Paris*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Greguss Ágost: Az állam kötelessége a művészet iránt. *Az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat Évkönyve*, 1865–1866. 64–74.
- Gróh István (1901): Rajztanárképzés és művészszevelés. *Műcsarnok*, 301–306.
- Grösslein, Andrea (1987): *Die Internationalen Kunstausstellungen. Der Münchener Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München, 1869 bis 1888*. München: Stadtarchiv München.
- Gyáni Gábor (1992): Polgári otthon és enteriőr Budapesten. In: Hanák Péter (szerk.): *Polgári lakáskultúra a századfordulón*. Budapest: MTA Történettudományi Intézet. 27–59.
- Gyáni Gábor–Kövér György (2003): *Magyarország társadalomtörténete a reformkortól a második világháborúig*. (2., javított kiadás.) Budapest: Osiris.
- Hadik András (2001): Műteremlakások, műtermes villák, művésztelepek Budapesten. *Buda-pesti Negyed*, 2–3:33–64.
- Hadik András–Radványi Orsolya (szerk.) (2002): *Művészek és műtermek*. Tanulmánykötet és katalógus a Budapest, a művészek városa c. kiállításához. Ernst Múzeum, 2002. okt. 20. – dec. 4. Budapest: Ernst Múzeum.
- Hanák Péter (1988): Polgárosodás és urbanizáció. Bécs és Budapest városfejlődése a 19. században. In: Hanák Péter: *A Kert és a Műhely*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó. 28–33.
- Hausner Arnold (1980): *A művészet és irodalom társadalomtörténete. I–II*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó.
- Hegyí Lóránd (1982): A magyar konstruktív művészet korszakai. *Művészettörténeti Értesítő*, 1:20–28.
- Herman Lipót (1958): *A művészasztal*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.

- Hock János (1898): *Művészi reform*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Hoffmann, Werner (1974): *A modern művészet alapjai*. Budapest: Gondolat.
- Hornik Sándor (2002): A művészettörténet krízise és virágzása. *BUKSZ*, 1:60–66.
- Horváth Béla (1963): Én mámor-fejedelem. *Művészettörténeti Értesítő*, 2–3:165–167.
- Horváth Béla (1974): Bartók és a Nyolcak. *Művészettörténeti Értesítő*, 4:328–332.
- Illés Ilona–Taxner-Tóth Ernő (szerk.) (1976): *Kortársak Kassák Lajosról*. Budapest.
- Jensen, Robert (1994): *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*. New Jersey: Princeton.
- Jurecskó László (1986): *A magyaros szecesszió kialakulása és szerveződése K. Lippich Elek, a hivatalos művészetpolitika irányítója vezetésével*. Szakdolgozat. ELTE Művészettörténet Tanszék.
- Jurecskó László–Kishonti Zsolt (szerk.) (1992): *Nagybánya*. Nagybányai festészet a neósok fellépésétől 1944-ig. Miskolc: MissionArt Galéria.
- Kállai Ernő (1925): *Új magyar pikktúra, 1900–1925*. Budapest: Amicus – Globus Nyomda.
- Kállai Ernő (1943): *Mednyánszky László*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Kapner, Gerhardt (1987): *Studien zur Kunstsoziologie*. Versuch eines sozialhistorischen Systems der Entwicklung europäischer Kunst. Wien–Köln–Graz: Böhlau Verlag.
- Kassák Lajos (1978): *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Keleti Gusztáv (1870): *A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban*. Buda: Egyetemi Nyomda.
- Kernstok Károly (1910): A kutató művészet. *Nyugat*, I. 95–99.
- Keserü Katalin (1977): *Körösfői-Kriesch Aladár*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Keserü Katalin (1988): A képzőművészet szerepének érzékelése a nemzeti jelleg reprezentálásában. In: Németh G. Béla (szerk.): *Forradalom után, kiegyezés előtt. A magyar polgárosodás az abszolutizmus korában*. Budapest: Gondolat Könyvkiadó. 215–233.
- Kiss Sándor (1959): Művészeti élet a Tanácsköztársaság idején. *Művészettörténeti Értesítő*, 4:297–303.
- Kmetty János (1977; 1978): *Művészeteleméleti feljegyzések. 1–2.* (Sajtó alá rendezte és bevezette Szabó Júlia) *Ars Hungarica*, 129–145, 297–325.; 95–112.
- Kocka, Jürgen (1990): „Bürgertum” and Professions in the Nineteenth Century. Two Alternative Approaches. In: Burrage, Michael–Torstendahl, Rolf (szerk.): *Professions in Theory and History: Rethinking the Study of Professions*. London: Sage.
- Kocogh Ákos (1964): *Az expresszionizmus*. Budapest: Gondolat.
- Kontha Sándor (1979): Két művész a Tanácsköztársaságban. *Ars Hungarica*, 1:95–101.
- Kovács Ágnes (2001): Kiállítási boom és műtárgytúltermelés Münchenben a századfordulón. *Budapesti Negyed*, 2–3:21–32.
- Kovács M. Mária (2001): *Liberalizmus, radikalizmus, antiszemitizmus. A magyar orvosi, ügyvédi és mérnöki kar politikája 1867 és 1945 között*. Budapest: Helikon.
- Körner Éva (1951): Az 1919-es magyar Tanácsköztársaság képzőművészeti intézkedései. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve*. 102–107.
- Laczkó András (1983): *Ecset és toll. Rippl-Rónai József és az irodalom*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Lakner Judit (1993): *Halál a századfordulón*. Budapest: MTA Történettudományi Intézet.
- Larson, Magali Sarfatti (1977): *The Rise of Professionalism: A Sociological Analysis*. Berkeley: University of California Press.
- Lázár Béla (1914): Br. Eötvös József művészetpolitikája. *Művészet*, 1–2:12–17.
- Lázár Béla (1923): *Fadrusz János élete és művészete*. Budapest: Athenaeum Irodalmi és Nyomdai Rt.
- Lukács György (1910): Az utak elváltak. *Nyugat*, I. 190–193.
- Lyka Károly (1900): A művészet proletárjai. *Új Idők*, nov. 18. 447–448.

- Lyka Károly (1907): Művészeti politikánk. *Művészet*, 1:14–18.
- Lyka Károly (1912): Művészetünk ügyeiről a magyar parlamentben. *Művészet*, 73–74.
- Lyka Károly (1970): *Vándorlásaim a művészet körül*. Budapest: Képzőművészeti Kiadó.
- Lyka Károly (1982): *Közönség és művészet a századvégen. Magyar művészet 1867–1896*. Budapest: Corvina. (Első kiadás: 1947)
- Lyka Károly (1982): *Magyar művészélet Münchenben*. Budapest: Corvina. (Első kiadás: 1951)
- Lyka Károly (1983): *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig. Magyar művészet 1896–1914*. Budapest: Corvina. (Első kiadás: 1953)
- Lyka Károly (1983): *Szobrászatunk a századfordulón. Magyar művészet 1896–1914*. Budapest: Corvina. (Első kiadás: 1954)
- Mainardi, Patricia (1993): *The End of the Salon: Art and the State in the Early Third Republic*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.
- Majoros Valéria (1994): A költő Mattis Teutsch. *Ars Hungarica*, 1:154–159.
- Makela, Maria (1990): *The Munich Secession: Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*. Princeton, N. J.: Princeton University Press.
- Malonyay Dezső (1898): *Munkácsy Mihály élete és munkái*. Budapest: Singer és Wolfner.
- Malonyay Dezső (1905): Művészeti politikánk. *Új Idők*. 571–572.
- Mann Miklós (1993): *Kultúrpolitikusok a dualizmus korában*. Budapest: Országos Pedagógiai Könyvtár.
- Markója Csilla (szerk.) (2003): *Mednyánszky*. (Kiállításkatalógus.) Magyar Nemzeti Galéria, 2003. okt. 14. – 2004. febr. 8. Budapest: Kossuth Könyvkiadó – Magyar Nemzeti Galéria.
- Mazányi Judit (1986): Emlékművek a századfordulón. In: Éri Gyöngyi–O. Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1914*. (Kiállításkatalógus.) Budapest: Magyar Nemzeti Galéria. 31–35.
- Mazsu János (1980): A szellemi foglalkozásúak jövedelmi viszonyainak alakulása a dualizmus időszakában. In: Fehér András (szerk.): *Magyar Történeti Tanulmányok XIII*. Debrecen.
- Mazsu János (1987–1988): A magyarországi tisztviselő-értelmiségi réteg társadalmi szerkezetének változási folyamatai a dualizmus időszakában. *Történelmi Szemle*, 1:29–39.
- McClelland, Charles–Merl, Stephan–Siegrist, Hannes (szerk.) (1995): *Professionen in modern Osteuropa/Professions in Modern Eastern Europe*. Berlin: Duncker & Humblot.
- Meissner, Franz Hermann (1899): *Franz Stuck*. Berlin–Leipzig: Schuster und Loeffler.
- Meller Simon (1946): *A Japán-kávéház művészata*. Budapest: Fővárosi Nyomda.
- Merényi Ferenc (1969): *A magyar építészet 1867–1967*. Budapest: Műszaki Könyvkiadó.
- Molnos Péter (2006): Kelet Párizsa a magyar Ugaron. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagyváráig 1904–1914*. Magyar Nemzeti Galéria, 2006. márc. 21. – júl. 21. (Kiállításkatalógus.) Budapest: Magyar Nemzeti Galéria. 109–122.
- Mravik László (2001): Budapest gyűjteményei a két világháború között. *Budapesti Negyed*, 2–3:156–190.
- Mravik László–Sinkó Katalin (szerk.) (1981): *Válogatás magyar magángyűjteményekből*. (Kiállításkatalógus.) Magyar Nemzeti Galéria, 1981. október – november. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Murger, Henri (1895): *Scènes de la vie de bohème*. (Nouvelle édition.) Paris: Calmann Lévy.
- Nagy Ildikó (1990): Társadalom és művészet: a historizmus szobrászai. *Művészettörténeti Értesítő*, 1–2:1–21.
- Nagy Ildikó (1993): A műfajok hierarchiája a historizmus szobrászatában. In: Zádor Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok*. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézet. 111–131.

- Natter, Tobias G. (2003): *Die Welt von Klimt, Schiele und Kokoschka. Sammler und Mäzene*. Köln: DuMont.
- Németh Lajos (1974): *A XIX. század művészete a historizmustól a szecesszióig*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Németh Lajos (1975): A művészettörténetírás szociológiai aspektusból. *Ars Hungarica*. 93–101.
- Németh Lajos (1978): Hauser Arnold: 1892–1978. *Ars Hungarica*. 361–362.
- Németh Lajos (szerk.) (1981): *Magyar művészet 1890–1919*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Németh Lajos (1982): A vizuális kultúra helyzete a magyar századfordulón, Rippl-Rónai művészetének vetületében. *Ars Hungarica*. 191–200.
- Németh Lajos (1992): Art, Nationalism, and the Fin-de-Siècle. In: Éri Gyöngyi–Jobbágyi Zsuzsa (szerk.): *A Golden Age: Art and Society in Hungary, 1896–1914*. (2., javított kiadás) Budapest: Corvina.
- Paret, Peter (1980): *The Berlin Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*. Cambridge, Massachusetts–London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Passuth Krisztina (1967): *A Nyolcak festészete*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Passuth Krisztina (1977): *Orbán Dezső*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Passuth Krisztina (1998): *Avantgarde kapcsolatok Prágától Bukarestig 1907–1930*. Budapest: Balassi Kiadó.
- Passuth Krisztina (2006): A Dôme kávéház. In: *Magyar Vadak Párizstól Nagybányáig*. (Kiállítási Katalógus.) Budapest: Magyar Nemzeti Galéria. 79–84.
- Pásztor Mihály (1907): *Az eladósodott Budapest*. Budapest: Márkus Nyomda.
- Pereházy Károly (1973): Az újságíró Herman Lipót. *Művészettörténeti Értesítő*, 4:278–283.
- Perkin, Harold (1996): *The Third Revolution. Professional Elites in the Modern World*. London–New York: Routledge.
- Pernecky Géza (szerk.) (1967): *Kortársak szemével. Írások a magyar képzőművészetről 1896–1945*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Pernecky Géza (1969): Tíz esztendő a magyar képzőművészeti kritika hőskorából. Portré Lyka Károlyról és Fülep Lajosról. *Művészettörténeti Értesítő*, 2:179–186.
- Perry, Gill–Cunningham, Colin (szerk.) (1999): *Academies, Museums and Canons of Art*. New Haven–London: Yale University Press, in association with The Open University.
- Petrovics Elek (szerk.) (1944): *Lyka Károly emlékkönyv*. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest: Új Idők.
- Pevsner, Nikolaus (1940): *Academies of Art, Past and Present*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Pflugmacher, Birgit (2001): *Max Liebermann. Sein Briefwechsel mit Alfred Lichtwark*. (Dissertation.) Hamburg: Universität Hamburg.
- Plesznivy Edit (1982): A KÉVE művésztársulat 1907–1914 közötti működése. *Művészettörténeti Értesítő*, 4:269–291.
- Pollock, Griselda: Artists, mythologies and media – genius, madness and art history. *Screen*, vol. 21., no. 3.
- Preziosi, Donald (1989) *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*. New Haven: Yale University Press.
- Rabinovszky Máriusz (1952): A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. In: *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951*. Budapest: Művelt Nép. 50–79.
- Rees, A. L.–Borzello, Frances (1986): *The New Art History*. Atlantic Highlands, N. J.: Prometheus Books.
- Réti István (1994): *A nagybányai művésztelep*. Budapest: Vince Kiadó.
- Révész Emese (2005): *A magyar historizmus*. Budapest: Corvina Kiadó.
- Rippl-Rónai József (1958): *Emlékezései*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

- Róka Enikő (1999): *Művészet és művelődés: Ernst Lajos magyar történeti gyűjteménye*. (Szakdolgozat). ELTE BTK.
- Róka Enikő (2001): Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum. *Budapesti Negyed*, 2–3: 119–155.
- Róna József (1929): *Egy magyar művész élete*. Budapest: a szerző saját kiadása.
- Rónai György (1970): Intézkedések és tervek a művésznevelés megreformálására 1918–1919-ben. *Művészettörténeti Értesítő*, 2:141–147.
- Rozványiné Tombor Ilona (forrásközlése) (1956): Koszta József levelezése a Képzőművészeti Társulattal. *Művészettörténeti Értesítő*, 2–3:180–182.
- Sármány Ilona (1990): Hevesi Lajos tárcái a magyar festészetről az 1888–1896 közötti időszakban. *Ars Hungarica*, 2:235–240.
- Sármány-Parsons Ilona (1993): A bécsi modern képzőművészet támogatói a századfordulón. *Múlt és Jövő*, 3:79–86.
- Sármány-Parsons Ilona (1994): *Notes on Patronage of Modernism in the Fine Arts in Vienna and Budapest at the Turn of the Century*. CEU History Department Yearbook 1993. Budapest: CEU. 145–154.
- Sármány-Parsons Ilona (1997): Hungarian Art and Architecture 1896–1914. In: *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914*. Budapest: Corvina Kiadó. 34–37.
- Schorske, Carl E.–Vienna, Fin-de-Siècle (1981): *Politics and Culture*. New York: Vintage Books – A Division of Random House.
- Seigel, Jerrold (1999): *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830–1930*. Baltimore–London: Johns Hopkins University Press.
- Shedel, James (1981): *Art and Society*. The New Art Movement in Vienna, 1897–1914. Palo Alto, California: Sposs Inc.
- Sinkó Katalin (szerk.) (1995): *Aranyérmek, ezüstkoszorúk*. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Sinkó Katalin (1983): A nemzeti emlékmű és a nemzeti tudat változásai. *Művészettörténeti Értesítő*, 4:185–201.
- Sinkó Katalin (1986): A valóság története, avagy a történelem valósága. A millennium-ünnep historizmusa. In: *Lélek és forma*. (Kiállításkatalógus.) Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Sinkó Katalin (1987): A millenniumi emlékmű mint kultuszhely. *Medvetánc*, 2:28–50.
- Sinkó Katalin (1993): „A História a mi erős várunk.” In: Zádor Anna (szerk.): *A historizmus művészete Magyarországon*. Budapest. 132–147.
- Sisa József–Wiebenson, Dora (1998) (szerk.): *Magyarország építészetének története*. Budapest: Vince Kiadó.
- Soós Gyula (1961): *Fadrusz János*. Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Szabadi Judit (1979): *A magyar szecesszió művészete*. Festészet, grafika, szobrászat. Budapest: Corvina.
- Szabó Júlia (1981): *A magyar aktivizmus művészete 1915–1927*. Budapest: Corvina.
- Székely Katalin (2002): A kávéház a magyar képzőművészetben. In: Saly Noémi (szerk.): *Budapest Nagykávéház*. (Kiállítási katalógus.) Budapest: Ernst Múzeum. 161–176.
- Szmrecsányi Miklós (1911): Visszapillantás az Orsz. M. Képzőművészeti Társulat 50 éves múltjára. *Művészet*, 3:97–156.
- Szőke Annamária (1999): „...ostoba angyalokkal játszik üres óráiban. A kutató és elmélkedő Székely Bertalan-kép a kritikában és a művészettörténet-írásban. In: *Székely Bertalan (1835–1910)*. (Kiállításkatalógus.) Budapest: Magyar Nemzeti Galéria.
- Szucsikné Molnár Erika (1985): A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története. *Ars Hungarica*, 2:161–180.

- Szovoboda Dománszky Gabriella (2001): A Pesti Műegylet története. *Budapesti Negyed*, 2–3: 65–92.
- Tábori Kornél (1912): Magyar művésznők. *Pesti Napló*, dec. 25 (Melléklet.)
- Tasnádi Attila (1980): Egy kritikai koncepció forrásvidékén. (Bölöni György indulása.) *Művészettörténeti Értesítő*, 2:162–166.
- Tolnay Ákos (1926): A Fészek 25 éve. In: *A Fészek Klub*. Budapest: S. n.
- Tóth Vilmos: A Kerepesi úti temető másfél évszázada. *Budapesti Negyed*, 1999. 3.
- Várdai Szilárd (1903): Keleti Gusztáv. *Az Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző értesítője* 1902/1903. Budapest.
- Végvári Lajos (szerk.) (1972): *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola, 1871–1971*. Budapest: Képzőművészeti Főiskola.
- Vígh Annamária (1999): *Reggeli, ebéd, vacsora a Koronaherceg utcában. Egy budapesti orvoscsalád háztartási naplójának elemzése, 1875–1984*. Tanulmányok Budapest Múltjából XXVIII. Budapest. 319–330.
- Vörös Károly (1975): A modern értelmiség kezdetei Magyarországon. *Valóság*, 10:1–20.
- Wilensky, Harold (1964): The Professionalization of Everyone? *American Journal of Sociology*, 70:137–158.
- Wittkower, Rudolf és Margaret (1996): *A Szaturnusz jegyében. A művész személyisége az ókortól a francia forradalomig*. Budapest: Osiris.
- Wolff, Janet (1984): *The Social Production of Art*. New York: New York University Press.
- Zádor Anna (szerk.) (1964): *Magyar művészet 1800–1945*. (A magyarországi művészet története 2.) (3. kiadás.) Budapest: Képzőművészeti Alap Kiadóvállalata.
- Zádor Anna (szerk.) (1993): *A historizmus művészete Magyarországon*. Művészettörténeti tanulmányok. Budapest: MTA Művészettörténeti Kutatóintézete.
- Zolberg, Vera (1990): *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge–New York: Cambridge University Press.

Függelék

1. sz. melléklet A II. részben feldolgozott adatbázisban szereplő képzőművészek névsora

Aggházy Gyula	Berón Gyula
Ágotha Imre	Betlen Gyula
Andaházy Kasnya Béla	Bezerédi Gyula
Andrejka József	Bihari Sándor
Angyal Géza	Boemm Ritta (Fehér Kálmánné)
Bacsa András	Bokros Birman Dezső
Baditz Ottó	Bor Pál
Bakoss Tibor	Bornemisza Géza
Balczer György	Boromisza Tibor
Balló Mariska (Aggházy Gyuláné)	Borosnyay Jolán
Barabás Miklós	Borszéky Frigyes
Baránszky E. László	Bory Jenő
Barkász Lajos	Bosznay István
Barta Ernő	Both Menyhért
Basch Árpád	Bottka Miklós
Basch Gyula	Böhm Pál
Bátki József	Braunecker Sztina (Ernesztina)
Batthyányi Gyula	Brestyánszky Béla
Bay Alajos	Brodzsky Sándor
Beck Ö. Fülöp	Bruck Hermina
Benczúr Béla	Bruck Lajos
Benczúr Gyula	Bruck Miksa
Benkő Ilona	Burghardt Rezső
Bér Dezső	Chevalier Antónia (Víghné)
Berény Róbert	Bükkerti Mariska (Gémes Gindert Péterné)
Berkes Antal	

Clauder Margit	Fakits Ernő
Conrád Gyula	Faragó Géza
Czencz János	Farkasfalvi Imre
Czigány Dezső	Fáy Dezső
Czóbel Béla	Feiks Alfréd
Czölder János Dezső	Feiks Jenő
Csánky Dénes	Fekete Zoltán
Csapó Jenő	Fémes Beck Vilmos
Cser Károly	Fényes Adolf
Cserépi Árpád	Ferenczy József
Csermely János	Ferenczy Károly
Cserna Károly	Ferenczy Valér
Csillag István (Stern)	Ferraris Artur
Csiszér János	Feszty Árpád
Csók István	Frank Frigyes
Csordák Lajos	Frecskay Endre
Csuk Jenő	Frimm Ervin (Körmendi-Frim)
Damkó József	Fülöp Elemér
Dénes Valéria (Galimberti Sándorné)	Füredi Richárd
Deák Ébner Lajos	Gábor Lajos
Déry Béla	Gách István
Déri Kálmán	Galimberti Sándor
Dienes János	Gárdos Aladár
Diener Dénes Rudolf	Garzó Bertalan
Donáth Gyula	Gedő Lipót
Dörre Tivadar	Geiger Richárd
Dudits Andor	Gergely Imre
Écsy Ferenc József	Gerster Károly
Éder Gyula	Gimes Lajos
Edvi Illés Aladár	Gimzer Etelka
Edvi Illés Ödön	Glatte Ármin
Egervári Potemkin Ágost	Glatz Oszkár
Egry József	Gondos Emmi (Elsassné)
Eleőd Karola (Vámossyné)	Góth Móric
Eisenhut Ferenc	Greff Lajos (Göröntsér)
Endrei Sándor	Gulácsy Lajos
Englerth Emil	Győrffy István
Erdei Viktor	Györök Leó
Erdőssy Béla	Hadl Richárd
Esső Erzsébet	Hadzsy Olga
Fadrusz János	Halász Hradil Elemér

Halmi Artúr	Kallós Árpád
Handmann Adolf (Hernádi)	Kallós Ede
Háry Gyula	Kann Gyula (Kosztolányi-Kann)
Hatvany Ferenc	Kardos Gyula
Hegedűs László	Karlovszky Bertalan
Heller Ödön	Kató Kálmán
Herzl Kornél (Hernádi)	Katona Nándor
Herman Lipót	Keleti Gusztáv
Herrer Cézár	Kémény Jenő
Hilberth Irén (Lámné)	Kemény Nándor
Heyer Arthur	Keményffi Jenő
Hochrein Lajos	Kende István
Hódi Géza	Kernstok Károly
Holló Barnabás	Keviczky Hugó
Hollósy Simon	Kézdi-Kovács László
Homonnay Jenő	Kimnach László
Honti Nándor	Királyfalvi Károly
Horovitz Lipót	Kiss György
Horthy Béla	Kiss Kálmán
Horti Pál	Klammer Mariska
Horvay János	Kléh János
Horváth Géza	Klein Miksa
Innocent Ferenc	Klimkovics Ferenc
Ipoly Sándor	Klimó István
Istók János	Kmetty János
Iványi Grünwald Béla	Knopp Imre
Jankó János	Kóbor G. Elek (Henrik?)
Jankovits Gyula	Komáromi-Kacz Endre
Jaschik Álmos	Kiss Sarolta (Komáromi Kacz Endréné)
Jávor Pál	Komlóssy Ede
Jendrassik Jenő	Konek Ida
Joachim Ferenc	Kopits János
Jobbágy Miklós (Turi Jobbágy)	Korányi Anna (Soós Elemérné)
Jókai Róza (Feszty Árpádné)	Koszkol Jenő
Józsa Károly	Kosza József
Kacziány Aladár	Kotász Károly
Kacziány Ödön	Kölber Dezső
Kada Alajos	Köllő Miklós
Kádár Béla	Körmendi Frimm Ervin
Kalicza Erzsébet (Vasadi-Kalicza)	Körösfői Kriesch Aladár
Kalivoda Kata (Sándor Antalné)	

Kövér Gyula	Markó Ernő
Kövesdy Géza	Markup Béla
Kövesházy Kalmár Elza	Márton Ferenc
Krajna János	Mátrai Lajos
Kron Jenő	Mayer Ede
Krutsay Ferenc	Medgyessy Ferenc
Kubányi Lajos	Mednyánszky László
Kubinyi Sándor	Mendlik Oszkár
Kunffy Lajos	Merész Gyula
Kunwald Cézár	Mérő Iván
Kuszka Jenő	Mihálovits Miklós
Kümmerle Pál	Mikola András
Lakatos Artúr	Moiret Ödön
Lakos Alfréd	Moldován Béla (Zombory-Moldován)
Langer Ignác	Molnár József
Lányi Dezső	Munkácsy Mihály
Lantay Lajos	Murányi Gyula
Lasz gallner Oszkár	Muszély Ágost
László Fülöp	Nádler Róbert
Lechner Gyula	Nagy Balogh János
Lénárd Imre	Nagy István
Lénárd Róbert	Nagy Lázár
Liezen-Mayer Sándor	Nagy Sándor
Ligeti Miklós	Nagy Vilmos
Linek Lajos	Nemes József
Littkey Antal	Nemes Lampérth József
Lohwag Ernesztin (Szablya-Frischauf Ferencné)	Neogrády Antal
Loránfi Antal	Novák Andor
Lotz Károly	Nyilasy Sándor
Lovas Lajos	Olgyay Ferenc
Ludmann Paula (Ballóné)	Olgyay Viktor
Lux Elek	Orbán Dezső
Madarassy Erzsébet	Paczka Ferenc
Madarász Viktor	Pálffy József
Magyar Mannheimer Gusztáv	Pállik Béla
Márffy Ödön	Pállya Celesztin
Margittay Tihamér	Pállya Károly
Margó Ede	Pap Henrik
Márk Lajos	Papp Bertalan
Markó András	Papp Lajos
	Papp Sándor

Páris Erzsí	Schönberger Armand
Pataky László	Schulz Ilona
Pentelei Molnár János	Schütz Julcsa
Perlmutter Izsák	Schwarz Elza (Beck Zsigmondné)
Perlrott Csaba Vilmos	Senyei Károly
Peske Géza	Sidló Ferenc
Petri Lajos	Simay Imre
Pilch Dezső (Pécsi Pilch)	Skuteczky Döme
Piroska István	Soós Vilmos (Szamosi Soós)
Plány Ervin	Spányi Béla
Pogány Jakab Ferenc	Spányik Kornél
Pogány Willy (Vilmos)	Szabó Dezső
Poll Hugó	Splényi Erneszta
Pongrácz Sarolta	Stein János Gábor
Pongrácz Szigfried	Stetka Gyula
Pór Bertalan	Strobentz Frigyes
Propper Aranka (Lichtenbergné)	Stróbl Alajos
Pörge Gergely	Stróbl Zsigmond
Raáb Ervin	Stróbl Zsófia
Radnai Béla	Szablya Frischauf Ferenc
Rápolthy Lajos	Szárnovszky Ferenc
Reichl Kálmán	Szász Gyula
Reissmann Károly Miksa	Szege Sándor
Reményi József	Székely Árpád
Remsey Jenő György	Székely Bertalan
Réti István	Székely Károly
Révész Imre	Szenes Fülöp (Stern)
Rippl-Rónai József	Szentgyörgyi István
Romek Árpád	Szigeti Jenő
Róna József	Szinyei Merse Pál
Roskovics Ignác	Szirmay Antal
Rózsaffy Dezső	Szlányi Lajos
Rubletzky Géza	Szmrecsányi Ödön
Rubovics Márk	Szoldatics Ferenc
Sándor Béla	Szontagh Tibor
Sándor József	Szódi Szilárd
Sándor Móric	Szüle Péter
Sass Brunner Ferenc	Tahi Antal
Say Tekla (Kurelec Ottmárné)	Takách Béla
Sassy Attila	Tamássy Miklós
Scheiber Hugó	Tatz László

Telcs Ede	Vágó Pál
Telepy Károly	Vajda Zsigmond
Teplánszky Sándor	Valentiny János
Than Mór	Varga Oszkár
Tichy Gyula	Vass Elemér
Tichy Kálmán	Vastagh György id.
Tihanyi Lajos	Vastagh György ifj.
Timár-Thein Miksa	Vastagh Géza
Tipary Dezső	Vaszary János
Tolnay Ákos	Vedres Márk
Tornai Gyula	Veress Zoltán
Tóth István	Vesztróczy Manó
Tóth László	Vidovszky Béla
Tőkés Sándor	Vígh Ferenc
Török Jenő	Wagner Kornélia (Paczka Ferencné)
Tull Ödön	Wolf Irma (Demeczkyné)
Turmayer Sándor	Zádor István
Uferbach Jenő	Zala György
Ujházy Ferenc	Zemplényi Tivadar
Ujváry Ignác	Zichy István
Undi Carla (Springholz)	Ziegler Károly
Undi Mariska (Springholz)	Ziffer Sándor
Vadász Miklós	Zombory Lajos

2. sz. melléklet
Az Országos Mintarajziskola és Rajztanárképezde
(1908-tól Képzőművészeti Főiskola) művésztanárai, 1871–1919*

Aggházy Gyula	Alakrajz és festés	1892–1919
Andreetti Károly	Építészeti styl és alaktan	1915–1944
Balló Ede	Alakrajz és festés	1894–1922
Benczur Béla	Csendélet és műhely-rajz	1894–1903
Benczur Gyula	I. sz. festészeti mesteriskola igazgató-tanára	1882–1920
Bokor László	Ábrázoló geometria	1913–1914
Bory Jenő	Szobrászat	1911–1944
Bosznay István	Tájképfestés, szeml. látszattani rajz	1909–1932
Bottka Miklós	Geom. tárgyak	1910–11, 1916–1936
Deák Ébner Lajos	A női festészeti tanfolyam igazgató- tanára, majd alakrajz	1855–1922
Dörre Tivadar	Iparművészet	1893–1918
Edvi Illés Aladár	Vízfestés	1903–1935
Erdőssy Béla	Ékítményes rajz, szemléleti látszattani rajz	1903–1927
Ferenczy Károly	Alakrajz és festés	1906–1917
Glatz Oszkár	Alakrajz és festés	1914–19, 1922–1923
Greguss János	Alakrajz és festés	1875–1892
Gyulay László	Alakrajz és festés	1897–1905
Havranek Ferenc	Építészet, iparművészet	1897–1919
Hegedűs László	Alakrajz és festés	1899–1911
Huszár Adolf	Szobrászat	1875–1885
Izsó Miklós	Szobrászat	1871–1875
Kelety Gusztáv	Igazgató	1870–1902
Kovács Géza	Ábrázoló geometria és látszattan	1890–1924
Kovács József	Ábrázoló geometria	1917–1921
Loránfi Antal	Mintázás	1890–1905
Lotz Károly	Gyakorlati festészet, a II. Festészeti Mesteriskola vezető tanára	1882–1904
Mészöly Géza	A női festészeti tanfolyam tanára	1885–1887

* Forrás: A Főiskola tanári és oktató személyzete 1871-től 1944-ig. Rendes, megbízott, felkért, tiszteletdíjas, óraadó és szerződéses tanárok. MTA MKI C-I-1/429. 1-3.

Nádler Róbert	Ékítményes rajz, iparművészet	1889–1917
Neogrády Antal	Vízfestés	1893–1931
Olgyay Viktor	Művészi grafika	1906–1929
Pilch Dezső	Állat- és mozgástanulm., művészeti bonctan stb.	1911–1944
Pórszász József	Geometrikus tárgyak	1872–1914
Radnai Béla	Szobrászat	1904–1923
Rakssányi Dezső	Esti akt és alakrajz	1911–1921
Rauscher Lajos	Ékítményes és iparművészeti rajz	1873–1884
Réti István	Alakrajz és festés	1913–1938
Révész Imre	Alakrajz és festés	1903–1932
Schulek Frigyes	Építészet, ékítményes rajz és geometriai tárgyak	1871–1903
Stróbl Alajos	Szobrászat, a Szobr. Mesteriskola igazgató-tanára	1885–1926
Szinyei Merse Pál	Igazgató	1905–1920
Székely Bertalan	Alakrajz és festés, műv. bonctan	1870–1910
Szilágyi Ede	Művészeti bonctan	1872–1876
Tardos Krenner Viktor	Alakrajz, műv. bonctan, mozd. kompozíció, állatfestés	1903–1924
Telleyesniczky Kálmán	Művészeti bonctan	1902–1913
Uhl Sándor	Ékítményes, iparművészeti és szeml. látszattani rajz	1878–1923
Zemplényi Tivadar	Alakrajz és festés	1913–1917

A Tanácsköztársaság idején működött tanárok:

Beck Ö. Fülöp	Szobrászat	1919
Berény Róbert	Alakrajz és festés	1919
Bíró Mihály	Művészi grafika	1919
Kovács Erzsébet	Iparművészet	1919
Pór Bertalan	Alakrajz és festés	1919
Rucsinszky Anna	Iparművészet	1919
Vedres Márk		

Névmutató

A, Á

Ady Endre	215
Aggházy Gyula	128
Alexander Bernát	194
Ambrozovics Dezső	192
Andrássy Gyula	198, 210
Andrássy Tivadar	198

B

Baditz Ottó	118, 203
Bálint Zoltán	91
Balló Mariska (Aggházy Gyuláné)	109
Bánffy Miklós	118, 119
Bánóczy József	146
Barabás Miklós	183, 184, 197
Bárczy István	81, 102, 210, 222
Bartók Béla	168
Basch Gyula	203
Baudelaire, Charles	39
Beck András	143
Beck Ö. Fülöp	93, 101, 126, 130, 133, 138, 143
Benczúr Gyula	78, 79, 83, 88?, 107, 112, 123, 125, 127, 128, 142, 143, 144, 148, 149, 166, 187, 188, 213
Benczúr Ida	107, 112, 143, 149
Bende János	201, 203, 204, 207, 210
Berény Róbert	87, 99, 126, 189, 208
Bihari Sándorné	109
Bíró Mihály	126, 189

Boemm Klára	107, 113
Boemm Ritta (Fehér Kálmánné)	107, 109, 111, 113, 114, 116
Boemm Tivadar	107, 113
Boér Lenke	112
Bokros Birman Dezső	138
Bortnyik Sándor	209
Bosse, Robert	24
Boudrillon, Lazarine	86
Bourdieu, Pierre	182, 217, 243
Böcklin, Arnold	40
Bölöni György	194, 221, 224
Brangwyn, Frank	142
Braunecker Sztina (Ernesztina)	105
Brodsky Sándor	197
Bródy Sándor	83
Bruck Lajos	205
Buday Dezső	181

C, CS

Cassirer, Bruno és Paul	36
Cézanne, Paul	46, 208, 221
Clark, T. J.	10, 11
Coreth Erzsébet (Merész Gyuláné)	107
Crane, Walter	114
Curtis Gertrude (Knopp Imréné)	107, 110
Czigány Dezső	87, 208
Czóbel Béla	46, 138, 208
Csók István	68, 69, 84, 85, 87, 100, 118, 133, 138, 189

D

Deák Ébner Lajos	104, 187
Degas, Edgar	36
Delaunay, Robert	46
Dénes Valéria (Galimberti Sándorné)	46, 111, 209
Déry Béla	210
Doby Jenő	97
Durand-Ruel, Paul	36, 37

E

Eisenhut Ferenc	79, 205
Elek Artúr	221, 223, 224
Eleőd Karola (Vámossyné)	109
Eötvös József	44, 45, 165, 173?, 177, 184
Eötvös Loránd	84, 173?, 177
Ernst Lajos	84, 206, 210, 211, 224, 226
Erzsébet királyné, Wittelsbach	92

F

Fadrusz János	92, 101, 128, 135, 136, 147, 148
Falus Elek	133, 215
Faragó Géza	205
Feiks Alfréd	140
Fémes Beck Vilmos	140, 141
Fényes Adolf	135, 168, 189, 204, 205
I. Ferenc József, Habsburg	32, 90, 113, 146, 151, 152
Ferenczy Károly	87, 98, 120, 123, 125, 126, 131, 142, 143, 146, 188, 204, 205, 208, 211, 222, 223
Ferenczy Noémi	143
Ferenczy Valér	120, 143
Feszty Árpád	68, 128, 135, 143, 166
Feszty Masa	143
Fodor Róza (Oláh Gusztávné)	109
Forster Gyula	95
Frey Vilma	111, 112
Frisch Vilmos	144, 152
Fülep Lajos	46, 142, 194, 196, 221, 222, 224

G, GY

Galimberti Sándor	111, 209
Gárdos Aladár	123
Gauguin, Paul	31, 46, 221
Gerbeaud Emil	92
Gerő Ödön	194, 221, 223, 224, 226
Gerster Kálmán	175

Glatz Oszkár	84, 110, 188, 189, 223
Greff Lajos (Göröntsér)	144, 152
Gróh István	98
Gyárfás Jenő	100
Gyulai Pál	84

H

Hacker Mária (Turánné; Turán-Hacker Mária)	108, 109
Halmi Artúr	118
Harkányi Frigyes	95
Hartel, Wilhelm von	32
Hatvany Ferenc	119, 123
Hatvany Lajos	119
Hegedűs Candid Lajos	190
Hegedűs Lászlóné	109, 110
Herczeg Ferenc	83
Herman Lipót	123, 133, 134, 203, 214, 215, 216, 225
Hilberth Irén (Lámné)	105, 112
Hock János	173
Hohenlohe, Chlodwig Karl Viktor	146
Holló Barnabás	99
Hollósy Simon	99, 100, 222
Horthy Miklós	146

I

Innocent Ferenc	205
Ipoly Sándor	205
Istók János	144
Istvánffy Gabriella (Rainer Ödönné)	107, 111, 113
Iványi Grünwald Béla	69, 132, 211
Izsó Miklós	129, 198

J

Jakab Dezső	168, 214
Jakobey Károly	78, 144

Jámbor Lajos	91, 214
Jaschik Álmos	140
Jávor Pál	215
Jendrassik Jenő	82
Jókai Mór	108, 128, 135, 200
Jókai Róza (Feszty Árpádné)	108, 109

K

Kacziány Ödön	88, 140
Kahnweiler, Daniel-Henry	37
Kalicza Erzsébet (Vasadi-Kalicza)	105, 108, 113
Kalivoda Kata (Sándor Antalné)	105, 110, 111
Kammerer Ernő	82
Kandinszkij, Vaszilij	46
Kandó László	123, 215
Kann Gyula (Kosztolányi-Kann)	175, 178, 205
Karcsay Lajos	118
Kardos Gyula	85, 118, 203
Karlovszky Bertalan	99, 135
Keleti Gusztáv	45, 78, 165, 173, 184, 185, 188, 190, 191
Kéméndy Jenő	85, 88, 118
Keresztúri Margit (Abonyi Sándorné)	107, 109
Kernstok Károly	86, 87, 99, 126, 139, 140, 141, 204, 208, 211
Keszler Johanna	105
Kézdi-Kovács László	141, 224
Kiss Sarolta (Komáromi-Kacz Endréné)	108, 109
Klammer Mariska	108, 112
Klimkovits Ferenc	78
Klimt, Gustav	31, 42
Kmetty János	209
Knopp Imre	205
Kodály Zoltán	168
Koerber, Ernest von	32
Komor Marcell	168, 214
Konek Ida	128
Korányi Anna (Soós Elemérné)	105, 108, 109, 111, 116
Koroknyay Ottóné	110
Kós Károly	168
Koszkol Jenő	205

Kosztá József	168
Körösfői Kriesch Aladár	81, 125, 132, 141, 144, 222
Kövesházy Kalmár Elza	108
Kriesch Laura (Nagy Sándorné)	108, 110, 111

L

II. Lajos, Wittelsbach	149
XIV. Lajos, Bourbon	21
Lajta Béla	214
Lányi Dezső	123
László Fülöp	42, 83, 123, 127, 128, 144, 145, 146, 172
Lázár Béla	195, 223, 224, 226
Lechner Ödön	91, 168, 175, 176, 177, 193, 201, 214, 215
Lenbach, Franz von	40, 41
II. Leó pápa	146
Lesznai Anna	209
Liebermann, Max	31, 36
Liezenmayer Sándor	145
Ligeti Antal	140
Ligeti Miklós	92, 93, 130
Lippich Elek, Koronghi	125, 126, 146, 222, 224
Liszt Ferenc	200
Lohwag Ernesztin (Szablya-Frischauf Ferencné)	110, 112
Lotz Károly	78, 79, 80, 127, 134, 143, 144, 187, 213
Lyka Károly	12, 88, 93, 126, 140, 141, 188, 189, 194, 195, 213, 219, 221, 222, 223, 226

M

Madarassy Erzsébet	108
Madarász Viktor	100, 123, 144, 166
Magyar Mannheimer Gusztáv	87
Mailáth György	198
Majovszky Pál	214, 222, 224
Makart, Hans	40, 41
Málnai Béla	214

Manet, Edouard	28
Marées, Hans von	141
Márffy Ödön	140, 141, 208, 222
Márk Lajos	204
Márkus Géza	168
Maróti Rintel Géza	99, 128
Marshall, T. H.	180
Mártis Teutsch János	209
Max, Gabriel	149
Mayer Ede	174
Medgyessy Ferenc	63
Mednyánszky László	67, 87, 119, 120, 132, 223
Meller Simon	214, 222, 223, 224, 226
Mester Jenő	133, 215
Meunier, Constantin Emile	36
Mikszáth Kálmán	84
Morelli Gusztáv	97
Munch, Edvard	31
Munkácsy Mihály	40, 41, 69, 100, 118, 123, 127, 129, 145, 148, 166, 168, 172, 198, 200, 202, 203, 211
Murger, Henri	39
Müller Rezső (Mihály)	112

N, NY

Nádler Róbert	203
Nagy Sándor	81, 111, 132
Nemes Lampérth József	209
Nemes Marcell	87, 214, 224, 226
Nyitray József	140

O

Olbrich, Joseph Maria	36, 141
Olgyay Viktor	142, 188, 223
Orbán Dezső	46, 63, 140, 141, 208
Orlay Petrich Soma	78

P

Pállik Béla	144, 203
Pap Emil	123
Pap Henrik	126, 203
Parsons, Talcott	180
Pártos Gyula	201
Pásztor Mihály	73, 74
Perlmutter Izsák	141, 144
Perlrott Csaba Vilmos	46, 209
Peske Géza	118
Petrovics Elek	84, 222, 226
Piloty, Karl	148
Pogány Móric	214
Pollock, Griselda	10, 11
Pólya Tibor	132, 133, 215
Pongrácz Sarolta	108
Pór Bertalan	126, 189
Puccini, Giacomo	39

R

Rabinovszky Máriusz	184
Radisics Jenő	201
Rákosi Jenő	84
Rampolla, Mariano	146
Remsey Jenő György	111, 132
Réth Alfréd	46
Réti István	63, 69, 79, 83, 88, 98, 100, 125, 126, 127, 131, 132, 134, 140, 141, 142, 188, 189
Rippl-Rónai József	46, 85, 86, 87, 118, 131, 134, 135, 138, 140, 141, 146, 177, 208, 211, 215, 223, 226
Rodin, Auguste	31
Romek Árpád	123
Róna József	92, 100, 122, 123, 128, 129, 135, 138, 140, 144, 146, 149, 150, 152, 203
Roskovics Ignác	80, 125
Rózsa Miklós	88, 146, 211

S, SZ

Savoyai Jenő	92
Say Tekla (Kurelec Ottmárné)	108, 109
Schikedanz Albert	97, 167
Schlauch Lőrinc	90
Sidló Ferenc	111
Somló Sára	99, 108
Somssich József	118
Splényi Erneszta	105, 108
Steindl Imre	167
Stróbl Alajos	42, 79, 82, 90, 99, 127, 128, 134, 142, 151, 175, 187
Stróbl Zsigmond	123, 133, 215
Stróbl Zsófia	105
Stuck, Franz von	40, 41
Szablya Frischauf Ferenc	99, 112, 207
Székely Bertalan	67, 76, 79, 80, 123, 126, 138, 140, 166, 184, 187, 188, 213
Szemlér Mihály	78
Szendrei János	58
Szentiványi Gyula	58
Szinyei Merse Pál	67, 82, 87, 100, 104, 110, 123, 126, 143, 188, 208, 211, 214, 215, 223
Szinyei Merse Rózsi	143
Szmrecsányi Ödön	85, 126, 199
Szobotka Tibor	46

T

Telcs Ede	91, 92, 93, 94, 99, 118, 119, 127, 128, 144
Telepy Károly	78
Than Mór	78, 166, 184
Thoroczkai Wigand Ede	168
Tihanyi Lajos	208, 209
Tilgner, Viktor	147
Tisza István	177, 178
Tornyai János	132, 168, 211
Tóth István	90, 93, 127, 148
Tóth Margit	144, 147, 148
Trefort Ágoston	44, 165, 177, 186, 190

U

Udvardy Flóra (Némethyné)	108, 113
Udvardy Gyula	108
Uitz Béla	126, 141, 209, 223
Ujházy Ferenc	77, 78, 88, 197
Ujváry Ignác	203
Undi Mária	89, 105, 108, 113, 114, 115, 116

V

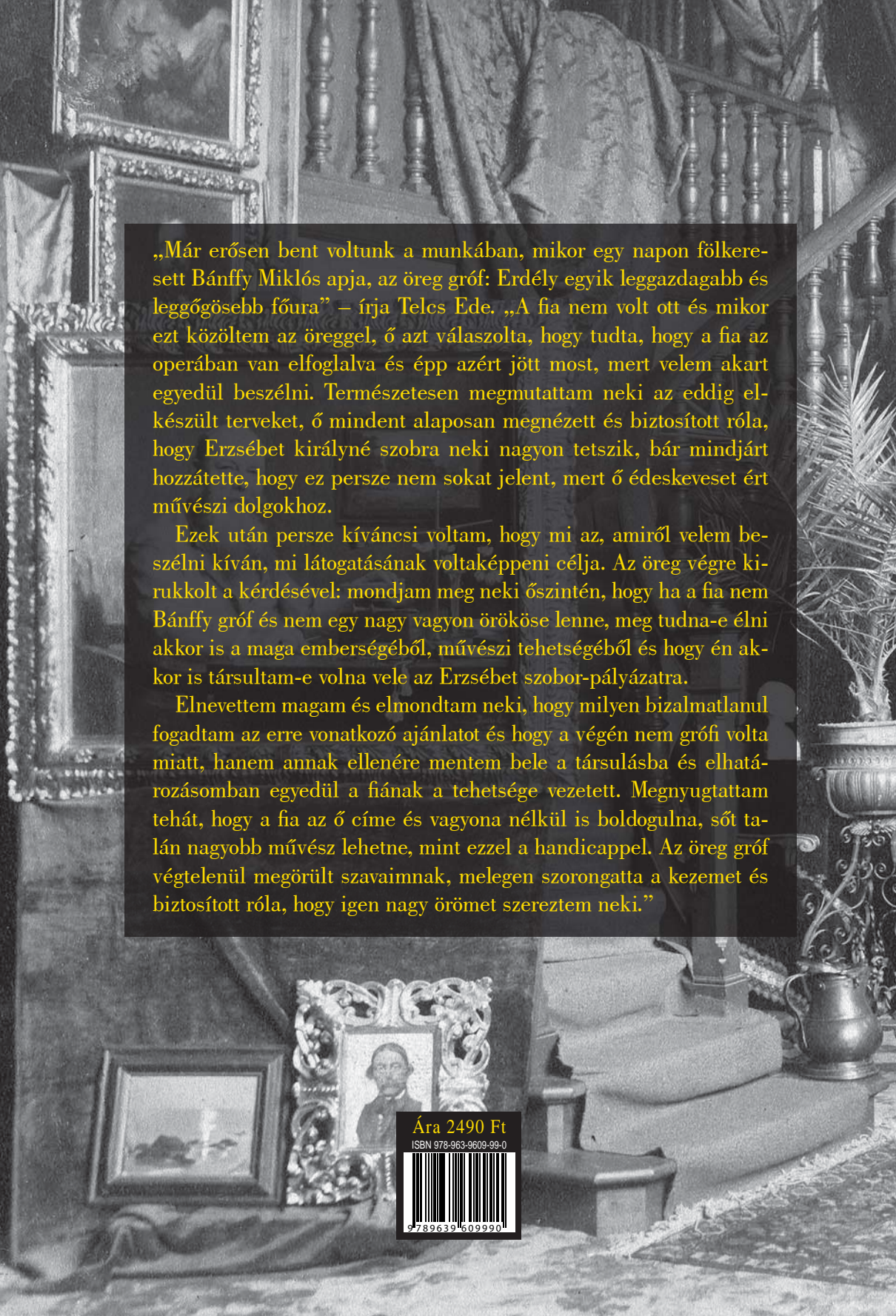
Vágó József	214
Vágó László	214
Vágó Pál	85
Várdai Szilárd	97
Vasari, Giorgio	20
Vaskovits Erzsé	108
Vastagh Géza	82, 143
Vastagh György id.	143
Vastagh György ifj.	143, 144, 149
Vaszary János	87, 88, 89, 140, 141, 189
Vedres Márk	126, 209, 215
Verlaine, Paul	39
Vészi József	141, 151
Vészi Margit	141
II. Vilmos, Hohenzollern	25, 31, 32
Volf Irma (Demeczky Mihályné)	108, 111
Vollard, Ambroise	36

W

Wagner Kornélia (Paczka Ferencné)	110
Walden, Herwarth	35
Weininger, Otto	104
Wekerle Sándor	146
Wildner Mária (Glatz Oszkárné)	109, 110
Wildner Ödön	222
Wilensky, Harold	182
Wlassics Gyula	44, 95, 170, 175, 176, 177

Z

Zala György	42, 90, 91, 92, 123, 129, 142, 151, 167, 175, 177, 203
Zemplényi Tivadar	111
Zichy Mihály	67, 69, 123, 128, 166
Zumbusch, Caspar	129, 150



„Már erősen bent voltunk a munkában, mikor egy napon fölkere-
sett Bánffy Miklós apja, az öreg gróf: Erdély egyik leggazdagabb és
leggőgösebb főura” – írja Telcs Ede. „A fia nem volt ott és mikor
ezt közöltem az öreggel, ő azt válaszolta, hogy tudta, hogy a fia az
operában van elfoglalva és épp azért jött most, mert velem akart
egyedül beszélni. Természetesen megmutattam neki az eddig el-
készült terveket, ő mindent alaposan megnézett és biztosított róla,
hogy Erzsébet királyné szobra neki nagyon tetszik, bár mindjárt
hozzátette, hogy ez persze nem sokat jelent, mert ő édeskeveset ért
művészi dolgokhoz.

Ezek után persze kíváncsi voltam, hogy mi az, amiről velem be-
szélni kíván, mi látogatásának voltaképpen célja. Az öreg végre ki-
rukkolt a kérdésével: mondjam meg neki őszintén, hogy ha a fia nem
Bánffy gróf és nem egy nagy vagyon örököse lenne, meg tudna-e élni
akkor is a maga emberségéből, művészi tehetségéből és hogy én ak-
kor is társultam-e volna vele az Erzsébet szobor-pályázatra.

Elnevettem magam és elmondtam neki, hogy milyen bizalmatlanul
fogadtam az erre vonatkozó ajánlatot és hogy a végén nem grófi volta
miatt, hanem annak ellenére mentem bele a társulásba és elhatá-
rozásomban egyedül a fiának a tehetsége vezetett. Megnyugtattam
tehát, hogy a fia az ő címe és vagyona nélkül is boldogulna, sőt ta-
lán nagyobb művész lehetne, mint ezzel a handicappal. Az öreg gróf
végtelenül megörült szavaimnak, melegen szorongatta a kezemet és
biztosított róla, hogy igen nagy örömet szereztem neki.”

Ára 2490 Ft

ISBN 978-963-9609-99-0



9 789639 609990