

Bicskei Éva

A NŐI FESTÉSZETI TANFOLYAM – A MAGYAR KIRÁLYI NŐI FESTŐISKOLA TÖRTÉNETE (1885–1921)

„Úgy halljuk, [...] hogy egy pár kisasszony is folyamodott, kik műkedvelésből szintén festegetnek, az igaz, hogy rosszúl [sic!], de a kultuszminiszteriumnál éppen azért akarják őket ösztöndíjjal ellátni, hogy majd jobban festegessenek. De az nagyon háládatlan dolog, ha a tehetségeket *a tojásból* [ab ovo – B. É.] akarjuk találomra fölnevelni [...] [I]tt nem egyesek segítézését kell figyelembe venni, hanem kitzűött irányban az eszmét: a művészet fejlődését elősegíteni.” Ismeretlen művész levele az állami ösztöndíjak elosztása tárgyában. *Fővárosi Lapok* 1869. június 10. 6. évf. 130. sz. 519–520.

Kevés szövegrészletet ismerünk a 19. század második feléből, amely olyan tömören foglalja össze a nők képzőművészeti tevékenységével és az azt előmozdító, államilag finanszírozott képzéssel kapcsolatos elgondolásokat, mint a mottóként választott idézet. Egyszerre világít rá azokra a diskurzusokra, amelyek a nemzeti művészet (történetének) ügyét *alapvetően* a férfiak ügyeként tüntették fel a 19. századi nyilvánosságban, és azokra a hierarchikus társadalmi nemi struktúrákra, amelyekben a nők festészeti tevékenysége (és képzése) *eredendően* másodlagosnak és elhanyagolhatónak tűnt. Olyannak, amit *kezdetlegesként* felfogott képzőművészeti gyakorlatokkal lehet azonosítani, például a műkedveléssel. Ezért a nők festészeti tevékenységéről és képzésük intézményes kereteiről szóló történeteket nemcsak tágabb kérdésfelvetésekbe illesztetten lehet megérteni, hanem olyan előzmények tárgyalásával – kifuttatva a szójátékot: gyakran *ab ovo Leda* –, amelyek hosszú távon meghatározónak bizonyultak.

Ennek megfelelően a Női Festészeti Tanfolyam (a későbbi Magyar Királyi Női Festőiskola) története a megalapítását és működését befolyásoló, nagyobb horderejű társadalmi és művészeti folyamatokkal összefüggésben kerül tárgyalásra. Ezeknek az egyszerre zajló – és gyakran ütköző vagy éppen egymást erősítő – folyamatoknak egyike a képzőművészeti tevékenység professzionalizációja volt a 19. századi Magyarországon: azoknak a szervezeti kereteknek, szakmai fórumoknak és oktatási intézményeknek a létrejötté, amelyek révén a képzőművészeti tevékenység fokozatosan önálló értelmiségi foglalkozássá vált. Nagy szerepet játszott ebben a nemzeti képzőművészeti akadémia létrehozásának a 19. századon végigvonuló ideája, különösen ennek kiegészítés

utáni miniszteriális képviselője. Ugyancsak figyelmet igényel a társadalmi nemek hierarchiája, amely a „nőemancipáció” kétségtelen, de lassú térnyerésének ellenére meghatározó struktúrát jelentett a 19. századi Magyarországon. Így, bár a Tanfolyam kétségkívül a nők politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális emancipációjának megnyilvánulásaként értékelhető,¹ történetének áttekintésével azok a mechanizmusok is megvilágíthatók, amelyek révén a liberalizmus elvben univerzális egyenlőségeszméje a nemek hierarchiájához igazodva fenntartotta – pontosabban: kiépítette – a képzőművészeti tevékenységek nemekhez kapcsolódó megkülönböztetését. Ez a társadalmi nemi megközelítések módszerével követhető nyomon: a Tanfolyam történetének a képzőművészeti akadémia megalapítását előkészítő, férfiak számára létrehozott intézmények, például a mesteriskolák történetével való párhuzamba állítással. Ezáltal láthatóvá válik, hogy a Tanfolyam szervezését, működését és képzési gyakorlatát, valamint a festőnők önszerveződését hogyan befolyásolták az egyes vallás- és közoktatásügyi minisztereknek a magyar képzőművészeti akadémia felállításához kapcsolódó, változó elképzelései, illetve a nőneveléshez fűződő, ugyancsak eltérő politikái. A Tanfolyamról szóló narratíva ennek megfelelően nem előrehaladó és fokozatosan kibomló sikertörténet. Az intézmény rövid fennállása alatt többször radikálisan átalakult: a nekirugaszkodások és a megtorpanások váltakozásai, a sorozatos újrakezdések nemcsak működését árnyékolták be, hanem azt az emancipatórikus szerepet is, amelyet a festőnők professzionális képzése által a szakmai és társadalmi nyilvánosságban betölthetett volna. A festőnők képzésük és hivatásos fellépésük intézményes hiányosságainak ellensúlyozására különböző kiállításokat és csoportosulásokat hoztak létre, amelyeknek történetei ugyanebbe a narratívába fonódva értelmezhetők.

Egy gyűjtőfogalom: a „műkedvelés”

A műkedvelés (amatőrizmus, dilettantizmus) státuszt jelzett a 19. században: a női (inkább, mint a férfi) képzőművészeti tevékenység nemcsak a felsőbb osztályok társasági életében volt nélkülözhetetlen, hanem a középréteg önmeghatározásának is alkotórészévé vált.² Nem jelentette azonban a műveltség és a társadalmi állás egyetlen fokmérőjét, hiszen, ha megvolt bennük az általános hajlam, a nők több különböző művészeti ágat gyakoroltak párhuzamosan: költészet (vagy zene) kísérhette a festést és rajzolást. Ez azonban általában csak a házasságkötésig tartott, ekkor ugyanis a házvezetéssel és gyermekneveléssel (feltételezetten) járó kööttségek háttérbe szoríthatták a képzőművészeteket – más, könnyebben gyakorolható művészeti ágak javára.³

A képzőművészetekben való jártasságra a magán-, illetve közösségi, egyházi lánynevelő intézetek rajzóráin lehetett szert tenni; ezek a zene-, nyelv-, valamint táncórákhoz hasonlóan kiegészítő jelleggel kapcsolódtak az alaptan-

menethez, és külön költséget jelentettek.⁴ Ez megegyezett a magántanulás széles körben elterjedt gyakorlatával, amikor az érdeklődők általában egy férfi vándor- vagy helyi festőtől, illetve dilettánstól vettek órákat.⁵ Mindezt kiegészíthette vagy akár helyettesíthette a nemzetközi forgalomban lévő, sokszorosított, elsősorban műkedvelőket megcélzó „rajztanító” albumok mintáinak, illetve a klasszikus vagy korabeli grafikai produktumoknak a másolása és festése. A másolás elterjedt képzőművészeti tevékenység volt, és nem számított kizárólag női vagy műkedvelői időtöltésnek: a dilettáns, illetve professzionális festőnek készülő férfiak (alap)képzésének is sokáig része volt.⁶ Mindazonáltal, a sokszorosított grafikák másolása (és festése) a 19. század előrehaladtával egyre inkább háttérbe szorult a hivatalos akadémiai képzésben, ezzel párhuzamosan pedig a nők „rajztanításának” módszerével, illetve a női „műkedveléssel”⁷ vált azonossá,⁸ és a század végére marginalizált és dilettáns képzőművészeti tevékenységnek számított. Mint ilyen, nem tartozott a „művészi másolás”⁹ körébe. A „műkedvelők” populáris sokszorosított grafikákat másoló festményei mégis adható-vehető műveknek számítottak.¹⁰ Emögött a 19. századi közönség rétegzettsége húzódik, olyan piaci igények, amelyek sokszor nem illeszthetők be normatív esztétikai kategóriákba, így a művészettörténetírás számára „láthatatlanok” maradtak. Vagyis a (női) „műkedvelés” kategóriája fedhetett „professzionális” – megélhetést biztosító – képzőművészeti tevékenységet is: egy bizonyos közönség igényeihez igazítva.¹¹

Amellett, hogy a női képzőművészeti tevékenységet a műkedveléssel azonosították, sok esetben a nemzet és a család életét veszélyeztető gyakorlatként ítélték meg.¹² Mindez, és a változó színvonalú magánoktatás is hozzájárult ahhoz, hogy azokat a nőket, akiket ambíciójuk a festészet élethivatásként való gyakorlására és reprezentatív művek – akár történelmi zsánerek – alkotására ösztönzött, és férfiakéval azonos megmértetés felé hajtott, sem a szakmai kritika, sem a közvélemény nem támogatta.¹³ Ez azonban nem jelenti azt, hogy a nyilvánosság elé lépő műkedvelőket *en bloc* negatívan ítélték meg: szakmai és társadalmi értékelésük nem pusztán képességeikkel, hanem *nemükkel* és *társadalmi státuszukkal* (valamint *etnikumukkal*) függött össze. A képzőművészeti tevékenységet folytató amatőr, de arisztokrata nők (és férfiak) biztató szavakban, valamint – társadalmi helyzetüknek (kapcsolatrendszerüknek és sokszor ingyen végzett tevékenységüknek) köszönhetően – reprezentatív megbízásokban és kiállítási lehetőségekben részesültek.¹⁴ Eközben a középosztálybeli festőnők nyilvános szerepléseit cinikusan tárgyalták, és távol tartották őket a (meg nem fizetett, de) reprezentatív feladatoktól,¹⁵ akár csak a kiegészítés után kibővülő állami ösztöndíjaktól.¹⁶ A nők emancipációjának korai képviselői, a formálódó nőszervezetek vezetői azonban a nők képességeivel összhangban álló munkavállalási és önfenntartási lehetőséget láttak a képzőművészetben.¹⁷ A kulturális-gazdasági emancipáció reménye volt az, ami a nőket is a pálya (majd a szakszerű képzés) felé vezette. Röschner Adél (1860–?) festőnő, a következőkben tárgyalásra kerülő Tanfolyam egyik

diákja így fogalmazott: „éreztem azt: hogy hivatásom van, s hogy ha ezt követem, önállóságra vergődhetem, talán hazámnak hasznos tagja lehetek”.¹⁸

Az itt felvázoltakból már kirajzolódik az 1881-es Vigadó-beli országos nőipar-kiállítás szakmai és társadalmi kontextusa. A tárlaton képzőművészeti alkotások is nagy számban kerültek a közönség elé. Bár (helyi) nőegyletek ezt megelőzően is szerveztek (nők művészeti produktumait is felvonultató) tárlatokat,¹⁹ mégis elmondható, hogy Magyarországon először 1881-ben léptek együttesen színre képzőművészettel foglalkozó nők. A kiállítók közt nemcsak arisztokraták, hanem a középosztály különböző rétegeibe tartozó, kedvtelésből vagy megélhetésükért alkotó nők is szerepeltek, az ország minden tájáról. A bemutatott művek skálája a metszetmásolatoktól az önálló alkotásokig terjedt: antik szobrokról készült tanulmányokat éppúgy lehetett találni köztük, mint csendéleteket, portrékat, zsánerjeleneteket vagy tájképeket, sőt, női aktokat és híres festmények (például Veronese *Judit* című képe) kópiáit is.²⁰ A műtárgyak azonban kézimunkák és házilag előállított élelmiszerek között, illetve egy azoktól elkülönített részben kaptak helyet. A bemutatás közege átértelmezte a tárgyakat: nem egyszerűen arról volt szó, hogy a női élet színterének tekintett magánszféra mint téma nagyobb hangsúlyt kapott a kiállított képeken, hanem az alkotások maguk is a nők mindennapi életének tárgyai (és tevékenységei) közé ékelődtek, és így mintegy azok direkt átfordításaként tűntek fel. A kritikusok is a (középosztálybeli) női karakterről alkotott korabeli ideálképen keresztül szemlélték a tárlatot: a házat és a ház körüli világ tárgyait ábrázoló, rendkívül tágran értelmezett csendéleteket „*férfiatlan*”, női műfajként határozták meg,²¹ a női képzőművészeti tevékenység eredményeit pedig „hű és gondos” – de pontosan emiatt magasabb ideát nélkülöző, nem „művészi” – másolatokként értékelték.

Az intézményesülés kezdetei: 1871–1885

A nők festészeti képzésének intézményesülését a kiegyezés utáni időszakban egyrészt mindig az éppen aktuális oktatáspolitikai közép-, illetve felsőfokú nőnevelésről alkotott elképzelései befolyásolták, másrészt viszont összefüggésben állt a 19. századi magyar művészeti élet egy állandósult eszméjével is: a nemzeti képzőművészeti akadémia létrehozásának tervével. A képzőművészetre (különösen bizonyos ágaira, például a történeti festészetre) a 19. században gyakran mint egy nemzet önállóságának és kulturális fejlettségének fokmérőjére tekintettek,²² és a művészetek „nemzeti irányú fejlesztését” sokan összekapcsolták a leendő művészek „ittthon, magyar szellemben, s idegen befolyástól menten” való képzésének igényével.²³ Bár ez a gondolat már a 18. század végén megjelent a társadalmi és művészeti nyilvánosság diskurzusában,²⁴ az akadémia csak a 19. utolsó harmadában megalakult „előkészítő” intézmények és tanfolyamok után jöhetett létre. Ezek a szervezeti formák

lassan – kezdetben *de facto*, majd *de jure* – változtak át a magyar Szépművészeti Akadémiává 1908-ra. (Marastoni Jakab 1840-es évekbeli Festőakadémiájával nem volt kontinuitás, és az nem államilag finanszírozott intézmény volt, így nem lehet róla mint közvetlen előzményről beszélni – azt azonban érdemes megjegyezni, hogy ott egy különteremben nők is tanulhattak.²⁵)

Az első olyan oktatási intézmény, amely a nemzeti képzőművészeti akadémia előzményének tekinthető, az 1871-ben létrehozott Magyar Királyi Mintarajztanoda és Rajztanárképezde volt. Programja látszólag ellentmond ennek, ugyanis hivatalosan nem a nemzetközi akadémiákhoz hasonló művészeti képzés zajlott falai között. A katonai helyszínrajzolás oktatása és az iparosoknak nyújtott esti tanfolyam mellett legfőképpen rajztanítókat képeztek, valamint külföldi művészeti tanulmányokra készítették fel a beiratkozókat.²⁶ A célok limitáltsága az alapító vallás- és közoktatásügyi miniszter, Eötvös József (1813–1871, 1867-től haláláig miniszter) művelődéspolitikáját tükrözte, bár a hazai művészeti igényeknek és lehetőségeknek ezt az alulértékelését, „programadó” írása alapján, az intézmény igazgatójává kinevezett Keleti Gusztávnak (1834–1902) tulajdonítják.²⁷ Keleti „akadémia-ellenesség” azonban „reálpolitikájából” fakadt: a művészcsaládból származó, a müncheni akadémián képzett romantikus tájképfestő és kiemelkedő műkritikus Eötvös pártfogoltjaként – sőt, műkedvelő gyermekei magántanáraként – jól ismerhette a miniszter elképzeléseit, és valószínűleg azokhoz igazítva fogalmazta meg az újonnan alapítandó oktatási intézmény működési körét. Elszórt adatok is azt támasztják alá, hogy Eötvös volt az, akinek „elvi kételyei” voltak egy „külföldi mintára szabott képzőművészeti akadémia felállítására nézve”,²⁸ illetve hogy alapvetésképpen, „szerény keretben részletes javaslatokat dolgoztatott ki.”²⁹ Korai halála után az új vallás- és közoktatásügyi miniszter, Pauler Tivadar (1816–1886, 1871–1872 között miniszter) „ugyanazzal a rendeltetéssel és szervezettel, mely eredeti tervezőjének szeme előtt lebegett”,³⁰ folytatta és fejezte be a Mintarajztanoda alapítását. Utóda, Trefort Ágoston (1817–1888, 1872-től haláláig töltötte be a posztot) miniszterségének első évei sem hoztak lényeges változást az intézmény feladatkörében.

Eötvös úgy vélte, hogy a nők szerepköre a magánszférában teljesebben ki, és nevelésüket a fiúkétól elválasztott, az oktatott anyag tekintetében redukált alsó fokú iskoláztatással bevezetettnek tekintette – szemben a kor nyilvánosságának emancipatórikus mozgalmaival.³¹ Ennek ellenére a Mintarajztanoda volt az első olyan állami, magasabb oktatást biztosító intézmény, amely megnyitásától fogva nőnevelőket is felvett.³² Azonban, mivel a nők képzését nem említették az az intézmény feladatai közt 1897/98-ig,³³ felvételük és képzésük másodlagos fontosságú volt. A Mintarajztanoda az első években egy bérelt épületben működött, ahol a helyhiány és a két nem egy intézményen belüli oktatásának ismeretlensége miatt a nők képzése nem különült el szigorúan a férfiakétól.³⁴ Ez a szabályozatlan gyakorlat a térbeli terjeszkedéssel és az intézményesüléssel párhuzamosan megszűnt: a Sugár úti épületbe költözés után

a nőnövendékeket elválasztották a férfiaktól és egy helyiségre – a „női osztályba” – koncentrálták.³⁵ Ez a szeparálás teret engedett a nők hátrányos megkülönböztetésének. Ők csak „vendéglátogatók” lehettek;³⁶ ennek a besorolásnak a tandíj, a tantárgyak, illetve a képesítés szempontjából volt jelentősége. A „vendéglátogatók” ugyanis négyszer annyi tandíjat fizettek, mint a „rendes” (férfi)növendékek.³⁷ A nők az elméleti tanfolyamokat sem látogathatták,³⁸ csak gyakorlati oktatásban részesülhettek (ez a figurális és az ékítményes rajzot, valamint festést jelentette). Így tulajdonképpen egy korlátozott festészeti kurzusra jártak a pénzükért, anélkül, hogy hivatalosan képzett festőnőkké válhattak volna. Mindez arra utal, hogy a nők képzőművészeti oktatása egyfajta műkedvelésként intézményesült a Mintarajztanodában.

A „műkedvelő” nőkre azért volt szükség, mert az újonnan alapított oktatási intézmény számára fontos volt megfelelő számú tanuló felmutatása, azonban a bizonytalan megélhetést nyújtó, minimális társadalmi presztízzsel bíró rajztanári képesítés nem vonzott elég diákokot.³⁹ A nők mellett azonban sok, az intézményt „határozatlan céllal látogató”, „műkedvelő”, főleg az alaktanulmányok iránt érdeklődő férfi is beiratkozott a Mintarajztanodába. Az első években számuk mindig meghaladta, általában többszörösen, az intézményt látogató összes nő számát, arányuk csak a nyolcvanas évek elejétől csökkent a nőhallgatók aránya alá.⁴⁰ Ugyancsak a nyolcvanas évek elejétől kezdve csökkent ezeknek a dilettáns férfiaknak a száma a *professzionális* férfi művésznövendékek száma alá – ekkor azonban a „professzionális” művészek száma ugrásszerűen megemelkedett.⁴¹ A nyolcvanas évek közepétől ugyanis a műkedvelő férfiak „láthatatlanná” váltak: nemcsak a képzésben, de a hivatalos statisztikákban is a *professzionális* művészekkel egy kategóriába kerültek.⁴² Vagyis a növendékek vizsgálata arra mutat, hogy – ellentétben a nőkkel – a férfi műkedvelők az állami képzés során professzionális művésszé (illetve rajztanárrá) válhattak. Ez azért is mehetett könnyen, mert a vezetőség és az oktatók igyekeztek túllépni a Mintarajztanoda alapításakor meghatározott, limitált célkitűzéseken. Az alakrajztanári posztra, mind a férfiak, mind a nők osztályaiban, a korszak egyik legfelkészültebb magyar festője, Székely Bertalan (1835–1910) került, és tevékenységének köszönhetően már az első években a „legjobb előmenetelt” a gyakorlati szakok óraszámanak több mint felét kitevő tárgyban, az „élő alakokról való figurális rajz” és festés terén érték el,⁴³ ahol azok gyűltek össze, „kik egyenesen a művészetre, nevezetesen a festészetre éreznek hivatást”.⁴⁴

Hat „bő” esztendő: 1885/86–1890/91

Eötvös József (és Pauler Tivadar) művészetpolitikai és nőképzési elgondolásaihoz képest radikális változást jelentett Trefort Ágoston hivatali idejének második fele. Bár a miniszter a nők (férfiakkal azonos) egyetemi, illetve



1. Idős, szakállas férfimodell utáni fejtanulmányok a M. Kir. Női Festőiskolában. 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 17.)



2. Női modell utáni fej- és alaktanulmányok a M. Kir. Női Festőiskolában. 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 5.)

gimnáziumi oktatásától elzárkózott, speciális „társadalmi funkcióik” érdekében felső leányiskolák (és tanítónőképzők) hálózatát építette ki;⁴⁵ nagyvonalú művészetpolitikai elképzelései között pedig a felsőfokú művészeti oktatás kiszélesítése megkülönböztetett figyelmet kapott.⁴⁶

Ez utóbbi akkor került az előtérbe, amikor az országgyűlés, 1880. december 4-i ülése után, a vallás- és közoktatásügyi miniszterhez küldte át azokat az indítványokat, amelyeket a Magyar Írók és Művészek Társasága, valamint húsz Münchenben – Benczúr Gyula (1844–1920) vezetése alatt – tanuló magyar művésznövendék nyújtott be egy nemzeti képzőművészeti akadémia felállításának érdekében.⁴⁷ A kérdésről „Trefort felhívására az orsz. m. képzőművészeti társulat és annak elnöke, Ipolyi Arnold [1823–1886] püspök külön emlékiratokban nyilatkoztak, Hegedüs Candid Lajos [1831–1883] min. tanácsos [... pedig] a bécsi és a müncheni akadémiákat tanulmányozta”.⁴⁸ Az, hogy a téma újból megjelent a nyilvánosságban, Székely Bertalant, az akadémiai oktatás elkötelezett hívét is saját álláspontjának kifejtésére serkentette.⁴⁹ Ipolyihoz hasonlóan 8-10 önálló mesteriskola (vagyis úgynevezett kettős *atelier*) állami költségen való felépítését indítványozta. Ezeket öt éven keresztül különböző festők ingyenesen használhatták volna – cserében két-két diák oktatásáért. A festők és diákjaik teljesítményének kiértékelésével egy kompetitív, de rugalmas rendszer alakult volna ki, amely lehetővé tette volna az (esetleg nem megfelelő) tanárok leváltását és a legtehetségesebb növendékek kiválasztódását, az állami pénzeket pedig a fizetések helyett műalkotások megrendelésére lehetett volna fordítani.

A polarizált álláspontok megvitatására Trefort 1881 októberében értekezletet hívott össze.⁵⁰ Noha abban minden résztvevő egyetértett, hogy egy államilag finanszírozott akadémiát kell felállítani, a Mintarajztanodával és az ott folyó (alapszintű) művészeti képzéssel való *szervezeti* kapcsolat és az *elhelyezés* kérdésében már eltértek a vélemények. Voltak, akik a Mintarajztanodától elválasztott (kisebb) akadémia létrehozását támogatták (átvéve az alapképzést is, a Mintarajztanoda feladatát a rajztanárképzésre szorítva), mint például báró Kaas Ivor (1842–1910); mások önálló mesteriskolák felállítását látták célravezetőnek, mint például Zichy Antal (1823–1898) vagy Székely; néhányan pedig egyfajta „pavilon”-rendszert, a Mintarajztanodával összekapcsolt akadémia kiépítését javasolták, mint Keleti Gusztáv, de feltehetően Szalay Imre (1846–1917) osztálytanácsos is. Trefort végül saját elképzelése – egyben a legolcsóbb megoldás – felé tett lépéseket: a mintarajztanodai művészképzés meghagyása és fejlesztése, valamint egy önálló akadémia festészeti és szobrászati tanszékének létrehozása mellett foglalt állást. Nők jelentkezésével és képzésével, akárcsak a Mintarajztanoda megalapításakor, senki sem számolt – holott Trefort korábbi, „hazai tehetségeket” pártoló ígéretét⁵¹ a nők magukra nézve is érvényesnek tekintették.⁵²

A tervezetet a miniszter 1882. május 22-én terjesztette fel, Ferenc József pedig ugyanaz év szeptember 22-én „egy magyar képzőművészeti akadémia

alapítását Budapesten gondolatát [sic!] elvben jóváhagyván, megengedte, hogy annak megkezdéséül a Budapest főváros által e célra átengedett telken egy festészeti műterem s a szükséges tantermeket magában foglaló mesteriskola létesíttessék.”⁵³ Ezáltal olyan intézmények alakultak meg, amelyek magasabb festészeti képzést biztosítottak férfiak számára, valamint szervezettel és/vagy helyileg elkülönültek a Mintarajztanodától, bár diákjaik nagy része az alapképzést még ott szerezte meg. Az 1882/83-as tanévben nyitották meg a mintarajztanoda épületén *kívül* elhelyezett, de *szervezetileg* a mintarajztanodához tartozó, kizárólag férfi művésznövendékeket tömörítő gyakorlati festészeti szakosztályt Lotz Károly (1833–1904) vezetésével. Ennek eredetileg az volt „a hivatása, hogy természetes és szükséges kapcsolatot képezzen [... a Mintarajztanoda] és a megnyílandó [festészeti és szobrászati] mesterműhelyek között”.⁵⁴ A festészeti mesteriskola pedig, amelyet egy nemzeti képzőművészeti „akadémia első alapkövé”-nek tekintettek, 1883-ban jött létre Benczúr Gyula vezetése alatt.⁵⁵ (A két új intézmény festőtanárainak *sine cura* alkalmazása kizárta a Székely által javasolt rugalmas és kompetitív jelleget, valamint a források művészeti megrendelésekre való felhasználását.) A gyakorlati festészeti szakosztályban – „a nyert előny teljes tudatában” – kiterjedt akttanulmányokat (valamint kompozícionális vázlatokat) készítettek a férfi művésznövendékek, és az itt szerzett „alaposabb felkészültség” a mesteriskolába lépésre, illetve a külföldi akadémiai tanulmányokra készített elő. A mesteriskolások mellett, hogy „akt-festő estéli tanfolyammal” egészítették ki történelmi „compositionális” tanulmányukat, portrékat is festettek a társasági élet jeleseiről, és „majdnem kivétel nélkül a kormány hathatós anyagi támogatásában,” valamint különböző magánösztöndíjakban és segélyekben, hivatalos megbízásokban részesültek.⁵⁶ Így a mesteriskola nemcsak képzést nyújtott, hanem egyfajta „műhelyt”, védettséget is jelentett a pályakezdő festőknek – és ez a funkciója az idő előrehaladtával egyre inkább előtérbe került. A három egymásra épülő, de egységes „akadémiai” szervezetbe össze nem fogott tanfolyam olyan képzési láncolatot alkotott, amely a festészet alapjaitól kiindulva a legmagasabb akadémiai műfajok művelésére készített fel, és olyan „hivatalos” művészeket képzett, akik állami, illetve felsőbb társadalmi rétegektől érkező, reprezentatív megbízásokat láttak el.

Mivel a festészeti mesteriskolába nők is jelentkeztek (őket egyszerűen elutasították), miniszteriális szinten felmerült magasabb festészeti képzésüknek a férfiakétól elkülönült és „speciális igényeikhez” igazított megoldása is – valahogy úgy, ahogyan Trefort a felsőbb leányiskolákat is a fiúiskoláktól független és „hivatásuk különbségét” szem előtt tartó intézményekként hita életre. Viszonylag gyorsan, 1885. november 5-én nyílt meg a Női Festészeti Tanfolyam Lotz Károly vezetésével a Magyar Tudományos Akadémia palotájában, az Országos Képtár két üres termében (megalapításának első évében, az epreskerti *atelier*-k megépülése előtt egyébként a Benczúr-féle

mesteriskola is ott működött).⁵⁷ Tanárként a tájképfestő Mészöly Géza (1844–1887) is alkalmazást nyert, korai halála után pedig Deák-Ébner Lajos (1850–1934) vette át a nők képzését, és vezette azt a Tanfolyam fennállása alatt. A Női Festészeti Tanfolyam létrehozását Trefort a „társadalmi illemmel”, a képzésben részesülő két nem térbeli elkülönítésével indokolta,⁵⁸ valójában azonban a Mintarajztanodától és a magasabb képzést nyújtó tanfolyamoktól *szervezetileg* és *helyileg* is elválasztott intézmény adminisztratív hovatartozása és funkciója – pontosabban, a nők festészeti képzésének *célja* – az alapítók számára sem volt egyértelmű. Amikor „a körülmények annak végleges és minden tekintetben célirányos elhelyezését megengedik”, „fog [...] azon kérdés is eldőlhetni, vajon e tanfolyamot a mesteriskolával, vagy a mintarajziskolával lesz-e lehetséges szerves összefüggésbe hozni, melyektől egyelőre helyi tekintetben oly távol esik, hogy külön vezetés alá kellett állítani.”⁵⁹ A tanfolyamnak a mintarajztanodabeli női osztálytól és a férfiak magasabb festészeti képzésétől való elkülönítése mögött valójában nem a „társadalmi illem” hivatalos retorikában használt indoka húzódott.⁶⁰ A Női Festészeti Tanfolyam *elhelyezésének* kérdésében valójában egy mélyebben húzódó, az alapításkor még eldöntetlen dilemma került felszínre: építsenek-e ki a festőnők számára a mintarajztanodabeli képzésen alapuló és a nemzeti akadémia felé mutató intézményláncolattal párhuzamos oktatást (és szervezetet), vagy inkább minimálisra korlátozzák képzésüket és tevékenységüket, az alapszintű mintarajztanodabeli oktatáshoz kapcsolva azt. Az előbbi lehetőséggel a festőnők professzionalizációjának esélye valósulhatott volna meg; az utóbbival azonban a majdani akadémiai képzéstől, egyben a hivatásos működéshez elengedhetetlen képességek és kapcsolatrendszer megszerzésétől, az állami támogatástól és a reprezentatív feladatoktól tarthatták távol őket, ami a korabeli, anyagi és szakmai versengésnek helyt adó művészeti élet peremére, a műkedvelésbe való kiszorításukat jelentette.

Hogy errefelé is billenhet a mérleg nyelve, azt már Trefort előrevetítette, amikor a Tanfolyam feladatát abban határozta meg, hogy ott a „rajzolásra valóban tehetséggel bíró nők művésznőkké vagy *ügyes dilettánsnőkké* [kiemelés tőlem – B. É.] képeztessenek ki.”⁶¹ Ezt a szemléletet tükrözte a nők tanrendje is, ebben ugyanis – a mesteriskolában és a gyakorlati festészeti tanfolyamon zajló képzéstől eltérően – a történeti kompozíciók, illetve a koncentrált aktstúdiumok helyett pusztán a táj- és csendéletfestészet szerepelt a figurális (fej- és alakrajzi) tanulmányok mellett.⁶²

Az oktatás céljának, szervezésének és elhelyezésének kérdésében a döntő szót végül a gyakorlat mondta ki. A második tanév kiértékelésekor a miniszter úgy találta, hogy a Tanfolyam már ekkor „eredményével teljesen igazolta a felállításához fűzött várakozásokat. Az egyes tanítványoknál elért képzettségi fok, úgyszólván kivétel nélkül mindenben kielégítő”⁶³. Ez azért volt „dicséretre méltóbb, mert az intézet jelenlegi iskolahelyiségeinek világítása egy festő-iskola céljaira valóban fogyatékos; de úgy egy alkalmasabb, egyszer-

smind a felvételre jogosult növendékek számarányának megfelelő tágasabb helyiségnek a kibérlése, a rendelkezésekre álló csekély javadalom mellett alig lehetséges.”⁶⁴ Azonban az, hogy a Tanfolyam a fennállásának harmadik évében „oly élénk érdeklődést keltett föl a közönség körében, hogy a növendékekül jelentkezők közül hely szűke miatt igen sokat vissza kellett utasítani”,⁶⁵ mégiscsak a változtatás irányába hatott. Még Trefort volt az, aki az Akadémia palotájából való elköltözést előkészítette, így a Tanfolyam az 1888/89-es tanévet már a budai Várkertbazárban kezdhette meg, amelyet Ferenc József 1888. február 2-án kelt engedélyével „e célra legkegyelmesebben ingyen átengedni méltóztatott.”⁶⁶ Az elhelyezés ezzel egy időre megoldódott, de anyagiakat a minisztérium továbbra sem kívánt a nők képzésére fordítani. Ez pedig a különben is leszűkített tanrend további erodálódásával járt, mivel a felszereltség hiányosságai az oktatás metodikáját, sőt, színvonalát is befolyásolták.

A csekély anyagi forrásoknak köszönhetően a Tanfolyam tanszerállománya minimális volt. Míg a mesteriskolások ajándékozások és egy külön költségvetés révén dinamikusan bővülő, gazdag kelléktárral és könyvtárral bírtak – már a második évben mintegy 40 historizáló öltözet, 11 fegyver (ebből kettő „díszes keleti” volt), valamint 5 szőnyeg- és függönyféle volt a tulajdonukban, és ez hét év alatt, az 1891/92-es tanévre 134 öltözetre, 29 fegyverzetre, illetve 21 drapériára nőtt; a fényképek, könyvek és portfóliók pedig megközelítették a 800 kötetet⁶⁷ –, addig a nők festészeti tanulmányait az első évben „13 vegyes costume-tárgy” és 11 „mindennemű” rajzmintákat magába foglaló „képes munka” segítette, 27 főszminta (antik és klasszikus szobrok kisméretű gipszmásolatai) mellett.⁶⁸ Az évek előrehaladtával a Tanfolyam kelléktára alig bővült;⁶⁹ a Várkertbazárba a nők 7 kitömött állattal (ebből 6 madár volt), 8 függönnyel és szövetanyaggal, 30 szoboröntvénnel, 12 öltözetrésszel és 1 mintabárával költöztek át, és a miniszteri jelentésben említésre méltó fontossággal bírt az, hogy Mészöly Géza hagyatékából „7 db majolika és egyéb [ón]edény” is hozzájuk került.⁷⁰ A madarak és edényféleiségek a csendéletek beállításaihoz kellettek, a szövetanyagok háttérként szolgáltak, a függönyanyagok pedig a termeket osztották az önálló munkálkodáshoz szükséges kisebb térrészekre.

A Tanfolyam felszereltségének ezen általános szerénysége miatt különösen szembeszökő a tanszerek egy csoportjának, a főszmintáknak a dinamikus gyarapodása: a harmadik év végére már 42 antik és klasszikus szobor kisméretű gipszmásolatával rendelkeztek a nők.⁷¹ Ezeket a fej- és alaktanulmányokhoz használták – miközben sem a gyakorlati festészeti tanfolyamon, sem a mesteriskolában nem folytak hasonló stúdiumok. A Mintarajztanodában, már 1885/86-tól kezdve, a differenciálatlan művész- és rajztanárképzésben is fokozatosan háttérbe szorult a gipszmásolatok tanulmányozása az élő modell utáni fej-, illetve akttanulmányok javára. Az 1885/86-os tanévtől a férfihallgatók az „élő minta” utáni tanulmányokat már a második (az 1895/96-os tanévtől fogva pedig már az első) évben megkezdték, a „domború főszmin-

ták” utáni tanulmányokat pedig jelentősen lecsökkentették (a rajztanítónők azonban továbbra is többet dolgoztak ezek után, és csak a második osztályban kezdtek élő modelleket rajzolni).⁷² Ezért sokatmondó a szobormásolatok gyarapodása – sőt, a mintababa megléte is – a női festészeti tanfolyamon: arra mutat, hogy az oktatás egy korábbi és az akadémiai gyakorlatban immár háttérbe szoruló metodikát követett, illetve az alapfokú művészképzés kezdeteinél megállt. Ez akkor is figyelemre méltó, ha valószínűsíthető, hogy emellett élő modellek is pózoltak a nők fej-, illetve alaktanulmányaihoz. A festőnők a Várbazárba költözés évében egyébként egy csontvázat is kaptak, ami korlátozott anatómiai tanulmányok bevezetésére utal. A tanrendet és a felszereltséget vizsgálva tehát kiderül, hogy a nőket a képzés során az akadémiai hierarchiában alacsonyabbra sorolt műfajokban való jártasságra készítették fel. A műfajok akadémiai hierarchiája így a nemek társadalmi hierarchiájával kapcsolódott össze; ez, valamint a két nem képzése során használt módszerek különböző volta elősegítette, hogy a nők későbbi képzőművészeti tevékenysége ne jelentsen versenyt a férfiak számára.⁷³

A nők marginalizálására való törekvés azonban nemcsak képzésük szervezésében, tanrendjükben vagy tanfolyamuk felszereltségében mutatkozott meg, hanem a pénzbeli juttatások, a műhelyszerű tevékenységgel járó kedvezmények, vagyis a külső megrendelések és eladások lehetőségének korlátozásában is. A női és a férfi festőnövendékek anyagi támogatottsága jelentősen eltért. A mesteriskolások több mint fele különböző (és összegüket tekintve, folyamatosan növekvő) magán- és állami ösztöndíjakban részesült kezdettől fogva (úgy mint 300–400–600 forintos állami ösztöndíjakban, néhány száz forintos segélyekben, a 350 forintos Haynald Lajos-féle [1816–1891] egyházfestészeti, illetve a nagyváradi görög katolikus Mihail Pavel [1827–1902] püspök 300 forintos ösztöndíjában, továbbá utazási keretekben), és az idő előrehaladtával gyakorlatilag mindegyikük kapott valamilyen fajta juttatást.⁷⁴ A nők közül viszont évente egy vagy legfeljebb kettő – a tanfolyam látogatóinak maximum ötöde, de leginkább csak kilencede – kapott támogatást; a férfiaknál kevesebbet (elvéve 300 forintot), és ez is fokozatosan csökkent az évek során (200–150–100 forintra).⁷⁵ Ezért nem lehet csodálkozni azon, hogy bár általában kétszer annyian látogatták a női festészeti tanfolyamot, mint a Benczúr-féle mesteriskolát,⁷⁶ a kedvezményezett férfiak száma mindig többszörösen meghaladta a kedvezményezett nők számát – abszolút számok tekintetében is. Jellemzőbb „támogatási” gyakorlatot jelentett az, hogy évenként egy-két nő tandíját elengedték, azonban ez csupán egy az ösztöndíjakhoz képest elhanyagolható összeg be nem fizetését jelentette.⁷⁷

Az anyagi támogatás és a magasabb képzés egy speciális formája volt az, hogy évenként egy-két mesteriskolás állami költségen külföldre utazhatott egy-egy híres műalkotás másolatát elkészíteni.⁷⁸ A munkákat az intézmény képgyűjteményében helyezték el, így egy olyan másolat-galéria alakult ki, amely amellett, hogy a klasszikus nagymesterek műveinek, festésmódjainak

és különböző festészeti ágaknak további tanulmányozását tette lehetővé, egyben a híres művészeti centrumok szintjére emelte az újonnan alapított, „a nemzeti képzőművészeti akadémia első alapkövének” számító mesteriskolát. A festőnők viszont nem részesültek utazási ösztöndíjakban, és másolat-galériával sem rendelkeztek. A „nagyművészet” követése helyett kisebb műfajokat és hazai mestereket állítottak eléjük példaként: az 1889/90-es tanév folyamán „néhai Ligeti Antal [1823–1896] festőművész hagyatékából [...] 3 drb ónrajz, 2 drb vízfestmény és 1 olajfestmény vásároltatott” meg.⁷⁹

A férfinövendékek támogatását szolgálta az is, hogy a mesteriskola nemcsak képzési intézményként, hanem műhelyként is funkcionált: az ott tanulók külső megrendeléseket teljesíthettek, és nyilvános tárlatokon értékesíthető műveket alkothattak. Így például az 1886/87-es tanévben a 11 mesteriskolás 19 arcképre, 2 oltárképre, 10 zsánerképre és 4 freskóra kapott megbízást; a Képzőművészeti Társulat őszi kiállításán pedig az általuk bemutatott 13 mű majdnem mindegyike vevőre talált. Ezeket a bevételeket egészítették ki az ösztöndíjak, mivel a miniszter meglátása szerint a mesteriskolások „teljesen önerejükre hagyhatók nem voltak”.⁸⁰ Ugyanebben az évben mindössze „két [nő]növendék [kapott] megrendelést arcképekre, egy pedig a képzőműv. társulat őszi és karácsonyi tárlatain kiállítva volt több képeire talált vevőt”.⁸¹ (A későbbiekben is jellemző maradt, hogy a festőnők ritkán jutottak megrendelésekhez, és azok sem nagyobb lélegzetű művek voltak.⁸²) A képzésben frissen indulók különösen hátrányos helyzetben voltak: miután négy év után az első generáció elhagyta a Tanfolyamot, a nagy számban felvett új növendékek⁸³ munkái nem kerültek be a tárlatokba, és a közönségtől sem érkezett megrendelés. Csak a második tanév elteltével szerepelhetett néhány nő a műfajok hierarchiájában alacsonyabban rangsorolt alkotásokkal a Képzőművészeti Társulat kiállításain, de a nyolc mesteriskolás tizenhat képéhez képest jelenlétük elhanyagolható volt.

A zsűrik is feltehetően szigorúbban, de legalábbis másképpen ítélték meg a nők műveit: a beválogatott művek között a csendéletek, zsánerjelenetek és a tájképek domináltak.⁸⁴ A megrendelések, vásárlások és tárlatokon való szereplés korlátozottabb lehetősége persze fakadhatott volna egyszerűen az alacsonyabb esztétikai színvonalból is, de érdemes szem előtt tartani, hogy „az intézet tanári kara kötelességszerűleg mindig oda törekedett, hogy a növendékek ne kiállítási műveket készítsenek, hanem egész idejüket tanulmányaiknak szenteljék”.⁸⁵ Ez azt jelenti, hogy a Tanfolyamon a műhelyszerű tevékenységet eleve igyekeztek korlátozni. Mind miniszteriális, mind intézményes szinten igyekeztek távol tartani a nőket az önálló művek alkotásától és a művészeti nyilvánosságban a férfiakkal – például a mesteriskolásokkal – való „egyenlő” versengéstől.

A folyamatos marginalizáltságnak és a láthatóvá válás ezzel szembe forduló igényének is köszönhető, hogy a Tanfolyam növendékei – vezető tanáraik, Lotz és Deák-Ébner aktív támogatásával és ösztönzésével – 1890 júniu-

sának végén nyilvános tanulmányi kiállítást rendeztek a Várbazárban.⁸⁶ Ez a tárlat tekinthető az első, kizárólag képzőművészeti munkákat bemutató női kiállításnak Magyarországon, és mint ilyen, a női művészeti csoportosulások előzményeként is üdvözölhető. A mintegy kétszáz művet felvonultató tárlatnak nagy visszhangja volt a sajtóban. A szakmai kritikákból nemcsak a tanfolyamon készült egyes művekről lehet fogalmat alkotni, hanem az intézmény céljának és a szakszerűen képzett festőnők működésének nyilvános értékeléséről is.⁸⁷

A tárlaton az arcképek és a csendéletek domináltak (bár a művészeti oktatás első lépcsőfokát jelentő, szobormintákról készült tanulmányok is láthatók voltak). Dicséretben részesült Vogel Ilona (1864/66–?) „érzéssel festett két női profil-képe”, Hoffmann Ilona (1869–1914) „helyes színérzékre mutató” arcképe és Schütz Julianna (1859–?) női tanulmányfeje, amely „az ecset energikus kezelésére vall”.⁸⁸ A kritikákban az állat- és virágképek, valamint a csendéletek „természet utáni” gyakorlatokként egy kategóriába kerültek. Ide tartoztak azok az (egyébként kitömött madarak után készült) művek, amelyeken „egy kőszáli sas a magas sziklaormon, egy méléző kis csirke virágcserepek és korsók közt, egy parasztház belseje” volt látható, de azok is, amelyeken „asztalra rakott holmik festői rendetlenségben, de helyes színelosztással” kerültek bemutatásra. Ilyenek voltak Hilberth Irén (1872–1925) „finom részleteket mutató csendéletei” (ügymint „keleti legyezők, pávatollakkal díszített váza”), vagy Kovács Etelka (1864–?), Mathes Józsefné Kotsy Horváth Jolán (1858–?) és Lueff Adalsenda (1867–?), Farkas Zefin (1863/64–?) különböző kompozíciói.⁸⁹ A zsáner volt az a legmagasabb műfaj, amit a nők gyakoroltak a Tanfolyamon: Török Irén (1869–?) „indiánusai” vagy Vaskovits Erzsébet (1868–?) „obsitos katonájának” „jellegzetes feje” mellett a sajtó Stróbl Zsófia (1860–1941) *Pipázó parasztlányát* értékelte kiemelkedő műként, amelyben „női gyöngédség és férfias erő egyesülnek”.⁹⁰ A „legrégebb, leggyakorlottabb növendékek” tájképeket mutattak be: Bruck Hermina (1865–1944) például egy „erdő belsejét ábrázoló” művet, Kiss Jolán (1864–?) többek közt egy „gondos fatanulmányt”; Heinz Augusztá (1844–?) pipacsokat festett meg. Stark Teréz (1856–1946) kisebb-nagyobb skicsein „finom megfigyelések[et]” vett észre a kritika; Rossi Erzsébet (1871–?) tájrészletein pedig „kiváló tehetség nyom[át]” fedezték fel.⁹¹

Annak ellenére, hogy a kritikusok szerint a nők között „2–3 is akad olyan, a ki a tehetségével a művészi pályán jövőt biztosíthat magának”,⁹² mégis, ahogy addig is, mindenki egyetértett abban, hogy képzésüknek nem a professzionális működésre kell felkészítenie, hanem a műkedvelés előmozdítására kell törekednie. A cél az volt, hogy a képzett nők „saját” szférájukon, a családon keresztül gyakoroljanak hatást a társadalomra, esetünkben a művészetek iránti általános érdeklődés felkeltésével.⁹³ Ezért nem is meglepő, hogy a férfiak által írt kritikákban ugyanaz a jelenség figyelhető meg, ami már az 1881-es tárlat kapcsán is szóba került: a (középosztálybeli) nőkről a



3. Alaktanulmányok női aktmodell után a M. Kir. Női Festőiskolában. 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 24.)



4. Növendékek munkái a M. Kir. Női Festőiskolában. 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 20.)

társadalmi nyilvánosságban alkotott ideálkép fedésbe kerül a festőnők tárgyválasztásával, ábrázolásmódjával, és erősen befolyásolja azt, ahogyan a szerzők a műveket szemlélik. Jellemző a „finom” és a „diszkrét” jelzők, valamint a „gyöngédség”, az „ügyes kezek”, az „érzés”, a „gondosság” és hasonló kifejezések halmozása. A magasabb társadalmi csoportokba tartozókat továbbra is eltérően ítélték meg: bár a kritikák egyhangúlag Stróbl Zsófia műveit tartották a legszínvonalasabbaknak, a legtöbb dicséretet mégis a „bárókisasszony”, Braunacker Ernesztina (1865/66–1913) kapta „A kis cigány fiú, [egy diáktársa,] Rossi leány s egy szőke tanulmányfő”, illetve egy befejezetlen „kapucinus” ábrázolásáért.

Hat „szűk” esztendő: 1891/92–1896/97

Annak ellenére, hogy a működést még a miniszter szerint is erősen behatárolták a „szabad fejlődést megakasztó helyi és pénzügyi szűk viszonyok”⁹⁴, a Tanfolyam a nők számára elérhető legmagasabb, állami képzőművészeti oktatást biztosította hat éven keresztül, és nemcsak láthatóvá tette a festőnőket, de nyilvános és együttes fellépésükhöz, a kortárs művészeti szcénába való belépésükhöz is legitimáló keretet nyújtott. Mindez azonban nem tartott sokáig.

Az 1890-es kiállítás kritikáinak elszórt megjegyzéseiből látható, hogy már a tárlatot is azért rendezték meg, hogy az intézmény társadalmi hasznosságának felmutatásával állami fenntartásának jogosultsága mellett lehessen érvelni a nyilvánosságban – szemben az új vallás- és közoktatásügyi miniszter akaratával. Szana Tamás (1844–1908) művészeti íróban például „kellemetlen érzést keltett [...] az a hír, hogy a nők festészeti iskolája felett is meghúzták a halálharangot. Mondják, hogy az országnak nincs elég pénze az intézet költségeinek fedezésére. De mennyi összeget képvisel ez az iskola az oktatásügyi ministerium költségvetésében? Alig 1-2 ezer forintot. Biz ezért kár eltörölni egy olyan intézményt, a melynek kulturális missziója van, és a mely az eredmények után ítélve, ez ideig dicséretesen megfelelt feladatának.”⁹⁵

Azonban a Trefort halála után a miniszteri székbe kerülő gróf Csáky Albin (1841–1912, 1888–1894 között miniszter) mind a képzőművészeti életről, mind a nőneveléssel kapcsolatban elődjétől gyökeresen eltérő elképzeléseket vallott. Művelődéspolitikájának fókuszában – az emberbaráti intézményeken túl –, a tanítók képzése állt, az alsó fokú oktatás színvonalának emelése végett.⁹⁶ A miniszter a szakoktatás feladatát a „gyakorlati életpályák”-ra való felkészítésben, az „életre nevelésben” látta, és ennek keretében a nőképzés ügyét is felkarolta, megalapítva például a női kereskedelmi tanfolyamot.⁹⁷ Csákynek több olyan rendelkezése is volt, amely eredményét tekintve a nőemancipáció előmozdításaként értékelhető, de mindemellett a nők állami költségen történő képzését csak gazdasági praktikum, a képzésükbe befektetett összegek megtérülése esetében támogatta, és a tanítóképzés fejlesz-

tésének részeként tekintett rá, annak rendelte alá. Ezzel függött össze az is, hogy a mintarajztanodabeli „vendéglátogató” rajztanítónő-jelöltek végre „rendes” növendéki státuszt kaphattak 1890-től, a férfihallgatókkal azonos, alacsony tandíjat fizetve.⁹⁸ Állami költségen való oktatásukat Csáky rendelete (1891/11.996.) azonban csak akkor tette lehetővé, ha a nők – nyilatkozat formájában – kötelezték magukat, hogy később valóban munkát vállalnak (a férfiaknak nem kellett nyilatkozniuk). Mindennek ismeretében érthető, hogy a képzőművészeti akadémia gondolata általában, a festőnők képzésének ügye pedig különösen nem lelt pártfogóra Csáky személyében.

Csáky radikálisan oldotta meg Trefort dilemmáját, a mindössze hat éve létező Tanfolyam „elhelyezését” (vagyis adminisztratív hovatarozását, tehát a festőnők képzés céljának definiálását): az 1891/92-es tanévtől szervezetileg (és ideiglenesen helyileg is) a Mintarajztanoda női osztályába olvasztotta be azt – vagyis megszüntette.⁹⁹ Döntésével a nők festészeti tanulmányait elvágta a férfiak akadémiai képzése felé mutató intézményhálózattól, és alapszintre redukálta; Keleti Gusztáv igazgatót külön felkérte, hogy a Tanfolyam növendékeit lehetőség szerint, *rajztanítónőkké* ossza be.¹⁰⁰ A rajztanítónői képzésbe be nem osztott festőnők (magas tandíjat fizető) „vendéglátogatókká”, illetve „rendkívüli” növendékekké fokozódtak le – a magasabb festészeti képzés és a pályakezdők állami védettsége, a professzionalizáció lehetősége így a férfiak kiváltságává vált. A festőnők oktatása a képzőművészeti akadémia felé vezető tanfolyamoktól, így a hivatalos megbízatásoktól és kapcsolatrendszerrel elzárt tevékenységre készített fel. Maga a tanterv – amely egyébként nem a gyakorlati festészeti szakosztály vagy a mesteriskola, hanem a mintarajztanoda negyedéves tantervének a tananyag és az óraszám tekintetében redukált változata volt (alakrajz és festés, elemi kompozíció-gyakorlatok, tájkép- és csendéletfestés)¹⁰¹ – nem sokban tért el a beolvasztás előlétől, de azért, hogy a festőnők többé nem voltak láthatók a nyilvánosság számára, tevékenységükhöz kizárólagosan a műkedvelés asszociálódott. Nem is felelt meg mindenkinek ez a képzés és státusz: Komócsy Józsefné Röschner Adél okleveles rajztanítónő és gyakorló festőnő egy év után (1892/93) kilépett.

Bár a „tanfolyam elhelyezése az intézeti helyiségek szűk volta mellett igen nehezen sikerült s az oktatásban e körülményből eredt hátrány az egész éven át folyton érezhető volt”,¹⁰² változtatásra csak az 1893/94-es tanévtől került sor, amikor a festőnőket visszaköltöztették a Várkertbazár helyiségeibe.¹⁰³ A térbeli szeparáció nem járt adminisztratív önállósággal, ellenben a műhelyszerű gyakorlatokat folytatni lehetett. Ösztöndíjakat vagy tandíjmentességet a festőnők azonban többé nem kaptak, a kiállításokon való részvétel lehetősége pedig tovább szűkült: az 1893/94-es tanév végén a mintarajztanodai növendékek tárlatán (!) kaptak helyet a „beolvasztott” festőnők munkái, egy elkülönített részben.¹⁰⁴

Intézményi stabilitás és zárványképzés: 1897/98–1907/08

Csákyt a vallás- és közoktatási miniszteri székben Wlassics Gyula (1852–1937, 1895–1903 között miniszter) követte, akinek személyében mind a nemzeti képzőművészeti akadémia felállításának, mind a felsőfokú nőképzésnek – sőt, a nőemancipációnak – az ügye támogatóra talált. A miniszter már kinevezésének évében lehetővé tette a nők egyetemi oktatását (elsősorban civil, feminista mozgalmak kezdeményezésére), és rendezni kívánta a festőnők képzésének méltatlan státuszát is. A Várkertbazárban működő intézmény, amely „az alak-, táj- és csendéletképek festésében a nők művészi tehetségének hivatásszerű érvényesítésére nyújt módot, szintén a mintarajziskola egyik osztálya címén szerepel mostanig, a nélkül hogy azzal tulajdonképpen szerves kapcsolatban állana. E női festőiskola mielőbbi önállósítása úgy a célszerűbb igazgatás, mint a mintarajziskola szervezeti keretének szabatos elhatárolása érdekében szintén kívánatos.”¹⁰⁵

Wlassics sok tekintetben a Trefort által megkezdett alapokhoz tért vissza, azokat fejlesztette tovább. Művészetpolitikai programja az 1896/97-es tanév folyamán jelent meg, és ezzel a mondatával jellemezhető leginkább: „a magyar képzőművészeti akadémiát fokozatosan felállítani szándékozom”.¹⁰⁶ Ehhez először is arra volt szükség, hogy a „mintarajziskola szervezete a művésznövendékek képzését illetőleg, módosíttassék”,¹⁰⁷ ezért a „gyakorló festészeti és szobrászati osztályokat [...] önálló szervezettel bíró mesteriskolákká” alakította át. Ezután „a művésznövendékeknek teljesebb kiképzését” is rendezni lehetett, „a mintarajziskola keretén belül új tanterv[et]” vezetve be.¹⁰⁸ Így került sor az 1897/98-as tanévben a férfi művésznövendékek oktatásának a rajztanárokétól való elválasztására – ezt a Mintarajztanoda Izabella utcai épületszárnyának befejezése tette lehetővé –, illetve a magasabb képzést biztosító művészeti osztályok szervezeti függetlenedésére,¹⁰⁹ a férfiak szobrászati (Ströbl-féle) és festészeti (Lotz-féle) gyakorló iskoláinak akadémiai mesteriskolákká avanzsálására – ami által azonban megszűnt a festészeti képzés első és a harmadik fokozata közötti összeköttetés. Bár döntését Wlassics azzal indokolta, hogy a Benczúr-féle mesteriskola közelében elhelyezett Lotz-féle tanfolyamon amúgy is már „kész művészek” – illetve oda nem illően, „mintarajziskolai művésznövendékek” – tevékenykedtek,¹¹⁰ valójában azért volt szükség Lotz előléptetésére, hogy egy új, de ugyancsak az emberi test tanulmányozására és kompozíciós gyakorlatokra koncentráló festőtanfolyamot lehessen felállítani, amely ugyancsak a mintarajztanodabeli művészképzést kötötte volna össze a mesteriskolákkal. Felmerült ugyanis, hogy az akkor még munkaképes, bár nem kifejezetten aktfestészetéről híressé vált Munkácsy Mihály (1844–1900) hazatelepülne Párizsból; az ő számára kívántak méltó állást teremteni.¹¹¹ (A festő betegsége miatt ez megghiúsult; a II. festészeti mesteriskola – a „gyakorlati festészeti szakosztály” – pedig továbbra is többé-kevésbé eredeti hivatásának tett eleget.¹¹² Lotz halála után vezetését Székely vette át, az ő halálát követően pedig csendben bezárták.¹¹³)

A mesteriskolák felvirágzása funkcióik átértékelődésének is köszönhető. A századfordulóra az iskolás képzés veszített jelentőségéből, és az eredetileg is meglévő műhely-jelleg került az előtérbe: olyan tanfolyamra volt igény, „mely[nek] nem annyira tanítás, mint vezetés” a feladata, és látogatói „már kifejlett művészi egyéniséggel önálló alkotásokra vannak hivatva”.¹¹⁴ A mesteriskolák „az önálló művészi alkotásokban való próbálkozást teszik lehetővé, külön műtermekben, a vezető mester felügyelete alatt. A modern akadémiák ezzel pótolják a művészi képzésnek azt a szakát, amely a renaissance idejében a céhrendszer keretében nagy mesterek köré csoportosította a tanítványokat, kik alkotásaikban segítéik s később munkatársaik lettek. A túl korán szabad szárnyára bocsátott művész-növendék az küzdelmeiben [sic!] elveszne, a megélhetés kedvéért vásári, alantasabb munkákra fecsérelné el tehetségét, ha kiváló mester mellett a művészetet magáért, nem pedig az anyagi haszonért, jó műteremben, ott, ahol az élő minták s a jelmezek is rendelkezésére állanak, nem tökéletesítheti, mindaddig, míg jelentékenyebb alkotással sikert nem arat s hivatottságáról tanúságot nem tehet.”¹¹⁵

Azonban sem a képzőművészeti akadémia felállításának ezen részletes tervezetében, sem a megnövekedett jelentőségű mesteriskolákban nem kaptak helyet a festőnők. A Tanfolyamot ugyan függetlenítették a női osztálytól, és – továbbra is a Várkertbazárban elhelyezve – „Magyar Királyi Női Festőiskolaként” szervezetenként önállósították, de ez egyben azt is jelentette, hogy sem a mesteriskolákhoz, sem a Mintarajztanodához nem tartozott többé, hanem egyfajta zárványt alkotott.¹¹⁶ Trefort hezitálása és Csáky radikalizmusa után Wlassics végleg elválasztotta a festőnők oktatását a Mintarajztanoda alapszintű képzésétől és a mesteriskoláktól. (A képzés időtartamának négyről nyolc évre való felemelése is azt jelzi, hogy az intézmény feladatát a miniszter egy általános festészeti oktatásban határozta meg, amely az alapoktól kezdve a továbbképzésen át akár műhely-funkciókat is magába foglalhatott.)

A Mintarajztanodában a művészi ambícióval rendelkező nők továbbra is csak „vendég-” vagy „rendkívüli” látogatók lehettek. Magas számuk eredményeképpen tovább élt és mintegy intézményesült az a felfogás, amely a nők képzőművészeti tevékenységét dilettantizmusként értelmezte. Ellentétben a férfiakkal, akiknél a művészképzést az 1897/98-as tanévben elválasztották a rajztanítóitól, a nőknél hasonló specializáció csak az 1902/03-as tanévben indult meg; ettől fogva a női és férfi művésznövendékek „azonos”, de nem koe-dukált oktatásban részesültek, és a rajztanárnő-jelölteket is a férfi rajztanárhallgatókkal egyezően képezték.¹¹⁷ Ebből kiindulva a századfordulótól a mintarajztanodabeli festőnők képzését akár a Magyar Királyi Női Festőiskola előkészítő kurzusának, a férfiak többlépcsős képzésével párhuzamos képzés kiépítésére tett kísérletnek is lehetne tekinteni. Azonban, azon túl, hogy mindössze egy-két nőt vettek fel (a „vendéglátogató” festőnők magas aránya továbbra is megmaradt), az intézmény kezdetben őket is az (ekkor szervezetenként különálló!) Várkertbazárba tolta át, „helyhiányra” hivatkozva.¹¹⁸ A Fes-

tőiskola pedig valójában nem volt mesteriskola, és a nők festészeti képzése *en bloc* nem volt párhuzamos a férfiak képzőművészeti akadémiai felé mutató, egymásra épülő tanfolyamainak láncolatával, így nem biztosított utat a felső mecenatúra, az állami megrendelések, ösztöndíjak és segélyek felé. A férfiakéval egyenlő esélyek továbbra sem valósultak meg.

A mesteriskolák és a női festőiskola szabályzatainak összevetése is státuszuk eltéréseire vet fényt. Bár a tanfolyamok célját közel egyformán határozták meg, az egyiket a már „megfelelő előképzettséggel bíró” férfiak látogathatták, „míg a m. kir. képzőművészeti akadémia teljes szervezetében létesül”, a másik viszont az „arra hivatott nőket” készítette fel „a festészet önálló gyakorlására”. Vagyis, a nők esetében nemcsak az akadémia felé vezető képzési láncolatról nem volt szó, de előképzettségről sem: azokat a nőket részesítették egy általános képzésben, akik akár *ab ovo* (otthon szerzett) művészeti képességekkel rendelkeztek.¹¹⁹ A festőnőket, a mesteriskolásokkal ellentétben, hallgatólagosan „önerejükre hagyhatóknak” ítélték: azon túl, hogy tandíjuk kétszerese volt a mesteriskolásokénak, a szabályzat kimondta, hogy a „női festészeti iskola tanítványai ösztöndíjra vagy állami segélyre igényt nem tarthatnak” (igaz, nem tárgyalták, tehát nem is tiltották a külső megrendeléseket).¹²⁰ Vagyis, miután Csáky eltörölte a Trefort által a nők számára biztosított, bár folyamatosan szűkülő állami támogatásokat, Wlassics státuszuk rendezése közben megtartotta a festőnőket sújtó rendelkezéseket.

A nemzeti oktatáspolitikai nem biztosított a nők számára fokozataiban egymásra épülő, magasabb festészeti képzést, a Mintarajztanoda vezetősége pedig elzárkózott a professzionális festőnők (alap)képzésétől. A Mintarajztanoda női osztálya működhetett volna a Tanfolyam alapfokú előkészítőjeként, de jelenthetett volna versengő intézményt vagy pusztán egy eltérő célú (rajztanítónői) képzést is – azonban a két intézmény viszonyának hivatalos tisztázására nem került sor. Kapcsolatukra növendékeik vizsgálata vethet fényt. Többen ugyanis a női osztály látogatása után a festészeti tanfolyamra, illetve a festőiskolára iratkoztak be (fordítva, egy-két esettől eltekintve, ez nem történt meg), így egy alulról és informálisan szerveződő folytonosság figyelhető meg.

A Tanfolyam fennállásának első hat esztendejében növendékeinek létszáma minden évben húsz fő alatt volt (az új hallgatók aránya általában egynegyed alatt maradt). A beolvasztás ideje alatt általában összesen 24 női „vendéglátogatót” vettek fel; ők az erősen megválogatott tanfolyambeli nőkből és a női osztály hallgatóiból verbuválódtak. Az adminisztratív önállósodással 24–26 főben állandósult a festőiskola hallgatóinak száma; ez a várkertbazári öt szűk tanterem befogadóképességének maximumát jelzi (nem ritkák a 18 festőnőt képző évek sem). A Mintarajztanodát is jártak aránya kezdetben alatta maradt a hallgatók negyedének (az értékek 15–23,52% között mozogtak), és a beolvasztás éveiben is, bár nagyobb kilengésekkel, de hasonló maradt az arány (a szélső értékek: 8,3–26,9%). A Festőiskola önállósodásának időszakában a korábban a női osztályt látogatók száma egynegyed és egyhar-

mad közötti értékekre emelkedett (13,03–38,8%), majd lassan csökkent. (Érdemes megjegyezni, hogy az önállósodás után a „vendéglátogatók” közül senki sem folytatta tanulmányait a festőiskolában, ami ugyancsak a Minta-rajztanodában folyó „műkedvelői” képzésre utal.) Ezek alapján kijelenthető, hogy bár bizonyos esetekben a női osztály a festészeti tanfolyam előkészítőjeként is funkcionálhatott, azonban a mindkét intézményt látogató nők alacsony aránya azt jelzi, hogy képzési céljaik inkább eltértek – a festészeti alap- és magasabb képzést is ugyanaz az intézmény, a Tanfolyam, illetve a Festőiskola jelentette. Ezt erősítik meg a növendékek adatlapjai is, amelyek alapján látható, hogy a századforduló festőnőinek kétharmada-háromnegyede alapképzését jórészt magánúton (a „műkedveléssel” azonosított magán-gyakorlatok révén) szerezte (annak ellenére, hogy a felsőbb lányiskolai végzettséggel rendelkezők száma folyamatosan nőtt).

Itt érdemes röviden kitérni a Tanfolyam és a Festőiskola hallgatóinak társadalmi összetételére is. Bár számuk alacsony, így a statisztikai értékkel óvatosan kell bánni, mégis, a Mintarajztanoda női osztályára tett megállapítások¹²¹ itt is érvényesek. Magasabb társadalmi státusszal rendelkező, tisztviselő, illetve értelmiségi családokból kerültek ki a festőnők (a századfordulótól a kereskedő családból jöttek száma is emelkedett), akiknek túlnyomó többsége (általában majdnem háromnegyede, jócskán meghaladva az országos átlagot) római katolikusnak vallotta magát, és az izraeliták aránya többszöröse (általában háromszorosa) volt az országos átlagnak, a protestánsok és a görögkeletiek, görög katolikusok rovására.¹²²

A női festészeti tanfolyam hányattatásai, a hat „bő”, majd a beolvasztást követő hat „szűk” esztendő után a magyar királyi női festészeti iskolára az intézményi stabilitás békés évei következtek. Mivel írásos anyag kevés maradt fent, huszonöt, egy albumba foglalt fotográfia¹²³ – valamint több tucat növendéki munka – alapján lehet fogalmat alkotni a festőiskola mindennapjairól, a képzés gyakorlatáról, sőt, változásáról, valamint a tanszerekről, a rendelkezésre álló tér strukturálásáról. A fényképek dokumentumértéke behatárolt: feltehetően a festőiskola működésének második évében, az 1898/99-es tanévben készültek, az önállósítás igazolásának hivatalos reprezentációiként – egyfajta képi beszámolóként –, ezért megrendezettnek tekinthetők.¹²⁴ Így rajtuk keresztül az is vizsgálható, hogy hogyan látták és értékelték az állami intézmény keretében zajló női képzőművészeti tevékenységet a századfordulón.

A fényképek – és a Várkertbazár alaprajza – alapján jól rekonstruálható az a tér, amelyben a festőnők 1888/89-től 1890/91-ig, majd 1893/94-től kezdve az első világháborúig dolgoztak. A budai rakpart reprezentatív rendezését szolgáló épületegyüttest Ybl Miklós (1814–1891) tervei alapján építették fel 1882-ben.¹²⁵ A jobb oldali szárny földszintjén hat, váltakozó nagyságú, falkiugratásokkal tagolt üzlethelyiséget alakítottak ki; Dunára néző homlokzatukat hatalmas, íves záródású, üveges ajtók sora alkotta. A termék összenyitásával folyosószerű tér jött létre; az egyes termek hátában pedig egy-egy

kisebb helyiséget alakítottak ki, raktározás céljára. A legelső, legkisebb szobában kapott a tanár, Deák-Ébner helyet, ezután következett az öt, eltérő nagyságú tanterem: az első egy nyílással, a második kettővel, a harmadik ismét eggyel, a negyedik kettővel, az ötödik pedig hárommal rendelkezett – az utóbbi volt a legnagyobb terem. Az egyes termeket függönyökkel tovább oszthatták, különböző stúdiók, illetve önálló munkálkodás számára választva le kisebb tereket. Ez a térrendszer jócskán elmaradt az epreskerti mesteriskolásoknak járó saját műtermektől és közös festőtermektől.¹²⁶ A fényképek tanúsága szerint is mindig nagy volt a zsúfoltság; a szűk tér nemcsak a mintáktól való „ideális”,¹²⁷ hanem még egyfajta minimális távolság megtartását sem tette lehetővé.

A felvételek – és a fennmaradt növendéki művek – alapján jól rekonstruálható a festőnők tanrendje is. Szoboröntvényeket másoltak,¹²⁸ csontvázat rajzoltak,¹²⁹ csendéleteket rendeztek meg és festettek le.¹³⁰ Nemcsak idős, nagyszakállú férfiakról,¹³¹ hanem fiatal nőkről is készítettek fejtanulmányokat,¹³² női aktokat rajzoltak és festettek,¹³³ sőt, ezeket a tanulmányokat egyszerűbb (vallásos) kompozíciókba is rendezték.¹³⁴ Az is jól látható, hogy a kiugró falrészekben függönyök segítségével nemcsak magántanulmányokhoz, hanem akár magánmegrendelésekhez is leválaszthattak tereket: portrékat,¹³⁵ illetve kiállításra vagy eladásra szánt csendéleteket is készíthettek ezekben a *niche*-ekben.¹³⁶ Így, a korlátozott célkitűzések ellenére, a festőiskola nemcsak képzési intézményként, hanem műhelyként is működhetett. A nők tájképeket, sőt, alakokat is festettek a szabadban;¹³⁷ és a fennmaradt növendéki munkákból ítélve hűvösebb időben is dolgoztak kint. A századfordulót megelőző években Bodnar Julie-t (1870–?) társa, Gimzer Etelka (1876–?) örökítette meg egy tanulmányán, amint egy kopár fa alatt köpenyébe burkolózva, kuporogva skiccel.¹³⁸ A nők részlettanulmányokat is készítettek – különösen sok az olyan fennmaradt rajz, amely fatörzsek, faágak lombzatán gyorsan változó fény-árnyék viszonyokat igyekezett rögzíteni.¹³⁹

Az anatómia-tanulmányok azért érdemelnek külön figyelmet, mivel a festőnőkkel foglalkozó művészettörténeti szakirodalom egyik fő kérdéskörét az akadémiai képzés esszenciája, az *élő és holt, meztelen férfi modell* tanulmányozásának hozzáférhetősége jelenti.¹⁴⁰ Ezek a legmagasabb presztízsű műfajok gyakorlására készítettek fel, amelyek állami mecénatúrát, reprezentatív megbízásokat és nyilvános elismertséget tettek lehetővé – a mesteriskolában így is történt. A mintarajztanodai órarend szerint a nőnövendékek az 1897/98-as tanévtől rajzoltak aktot;¹⁴¹ a női művésznövendékek pedig az 1902/03-as tanévtől – a férfiakéval megegyező órarendnek köszönhetően – „az élő minta után való fej- és aktrajzolást [...] már az I. osztályban” megkezdték, és „ezen tanulmányokat emelkedő óraszám mellett” folytatták.¹⁴² Azonban ez sem a rajztanítónők, sem a festőnők esetében nem jelentett kodifikált aktrajzolást vagy férfi tanulmányozását. Egyrészt a nőknél „az akt-rajzolásnak a férfiakkal való együttes gyakorlása a mai társadalmi felfogás

mellett kényszerítőleg alig volna kimondható,¹⁴³ másrészt „[a]kt modell a nőknél – természetesen – csak nő” lehetett.¹⁴⁴ Férfimodell tanulmányozására csak a Festőiskolában volt lehetőségük a nőknek. Bár, a társadalmi normáknak megfelelően, a pózoló férfiak tanulmányozásáról nem készültek fényképfelvételek, a növendékek fennmaradt munkái között már 1897-ből található ilyen rajz.¹⁴⁵ (Ezekon a műveken a férfiak vagy alsónadrágban tűntek fel, vagy az ábrázolásokon üresen maradt a modell nemi szervének helye.¹⁴⁶) Vagyis a magasabb művészeti, „akadémiai” célok követése az önállóvá válással együtt jelent meg a női festőiskolában. Mindenesetre a női modellek utáni akttanulmányok jellemzőbb gyakorlatokat jelenthettek a Festőiskolában; velük a festőnők is oldottabban viselkedhettek. Egészen éles skurzok, összetett testhelyzetek is gyakoriak a nők beállításai közt – ellentétben az általában egyszerű pózokat mutató férfiakkal.¹⁴⁷ Azonban sem a női, sem a férfimodellekkel nem folytak kompozíciós gyakorlatok.

A festőiskolában készített – aktokat is felvonultató – festmények elvesztek, elpusztultak, így az a néhány mű, amely a fotográfiákon látható, különösen felértékelődik. Ezért mindössze felvetni érdemes azt a festőnőkkel foglalkozó szakirodalomban gyakran felbukkanó kérdést, hogy a képzés és képzőművészeti élet nemi hierarchiák mentén való kiépülése bizonyos témák vagy zsánerek (például az akt) sajátos megoldásaihoz vezetett-e. Az egyik fotográfián három aktfestmény látható: három festőnő kissé eltérő szögekből felvett képei egy kandalló előtt melegedő, mezítelen nőről.¹⁴⁸ A téma a magas, meglehetősen nyitott, és nem feltétlenül kielégítően fűthető tantermek hőmérsékletének, egy mindennapi élethelyzetnek megjelenítése is lehet: a festőiskolában alkalmazott, didergő aktmodell ábrázolása. A Tél allegóriájának modern zsánerváltozataiként is interpretálhatók lennének a festmények – de miért meztelen egy enteriőrben lévő nő? Férfi (művész) jelenlétének hiányában frivol műterem-jelenetként sem értelmezhetők a képek. Az egymásnak ellentmondó vizuális és tartalmi jegyek miatt könnyű lenne – az egyébként gondosan kidolgozott – műveket kiforratlan „tanulmányokként” meghatározni, és nem is kizárt, hogy ez így van. Mégis, érdemes felvetni, hogy az inkonzisztenciák mögött a festőnők reakciója húzódik egy olyan műfajra, amely a 19. századi nemi hierarchiák miatt kettős elvárás elé állította őket. A női akt egyrészt kitörési lehetőséget kínált a szűk művészeti keretek közül; a magasabb technikai és elméleti tudást igénylő műfaj a férfiakkal való versengés lehetőségét nyújtotta. Másrészt azonban a 19. századi európai aktfestészetben rejlő erotikum (a *testi vágy kitárulkozása*, a mezítelen nő gyakori azonosítása a természettel) ellentétes lett volna mind a festőnők saját normáival, mind a közönség velük szemben támasztott elvárásaival. Ennek elkerülésére tett kísérletként is értelmezhető a szokatlan témaválasztás és ábrázolás; a test (szemérmes) összekuporodása talán a *befedtettség utáni vágy* megjelenítése.

A festőnők anatómiai oktatásának, a holt férfi tanulmányozásának szabályozása is figyelmet érdemel, mert különleges társadalmi és oktatásügyi kontextusban zajlott. A 19. század folyamán folyamatosan erősödött azoknak



5. Fej- és alaktanulmány a M. Kir. Női Festőiskolában (Telkessy Valéria?). 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 9.)



6. Csendéletfestés a M. Kir. Női Festőiskolában (Telkessy Valéria?). 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 22.)

nőnevelőknek a hangja, akik hangsúlyozták az „élettan” ismeretének fontosságát a „női hivatás” (a gyermeknevelés és betegápolás) megfelelő betöltéséhez.¹⁴⁹ A mindennapokban a (női) test anatómiai felépítésének (korlátozott) tanulmányozása a nők számára is elérhető volt (vándor) „bonctani múzeumok” révén.¹⁵⁰ Sőt, 1895-ben a nőknek az orvostudományi egyetemre való felvételével megvalósult a férfiakéval egyenlő, koedukált képzésük is.¹⁵¹ Feltehetően ez a jelentős emancipációs eredmény is szerepet játszott abban, hogy az 1897/98-as tanévtől kezdődően a Mintarajztanoda nőnövendékeinek tanrendjében megjelent a boncalaktan oktatása. Azonban a nőnövendékek minősítvényi lapjai nem tükrözik ezt a változást: boncalaktani órákat csak az 1902/03-as tanévtől kezdve látogattak, amikor a miniszteri rendeletre kötelezően előírt vizsga vonta maga után a tárgy tanítását.¹⁵² *A külön a nők számára létrehozott tanfolyamból „hullarészek boncolása” ki volt zárva, egyrészt azért, mert „az esti órákban tartott előadásokra a távol fekvő [Üllői úti] bonctani intézetbe [a nők] egyrészt nem voltak küldhetők,” másrészt, mert „az ott előadottak nem fedik, illetőleg túlszárnyalják [...] a vizsgálati anyagot.”*¹⁵³ Hasonlóan a Mintarajztanodához, a női festőiskolában is korlátozottak maradtak az emberi alak visszaadásához egyébként nélkülözhetetlen anatómiai ismeretek. A fennmaradt ceruza-, kréta- és tollrajzok a fényképeken is látható, ernyedten lógó csontvázat ábrázolják: inkább *Vanitas*-csendéleteket idézve, mint az emberi test felépítésének és mozgásának stúdiumait.¹⁵⁴ Néhány férfi aktmodellről készült tanulmányba pedig látha-

tóan *utólag* rajzolták bele a csontokat és az izomzatot – feltehetően ábrák alapján.¹⁵⁵ Így állhatott elő a századfordulón az paradox helyzet, hogy különböző képzési intézmények eltérően szabályozták ugyanazokat a gyakorlatokat: míg holt, meztelen férfit nem tanulmányozhatott (festő)nőnövendék, addig holt, meztelen férfit tanulmányozhatott (orvos)nőnövendék. A paradoxon a minisztériumban – nőszervezetek nyomására – felemásan képviselt „*egyenlő képzés*” elvének egy adott oktatási intézmény és szakma hagyományos gyakorlatához való igazításából fakadt.

A fényképfelvételek képi reprezentációkként lehetővé teszik annak elemzését is, hogy a nők képzőművészeti tevékenységét hogyan értékelték. Általánosságban elmondható, hogy az ugyancsak a századfordulón készült mintarajztanodabeli fényképsorozattal ellentétben¹⁵⁶ – ahol a felvételek mintegy a diákok „szemszögéből” készültek, szorgos és elmélyült munkálkodásukat mutatva –, a festőiskoláról készült felvételeken nem tevékenykedés látható, hanem felfüggesztett munka, pontosabban, „a munka” pózába való beállítás, illetve a „munkálkodó” festőnőknek dekoratív csoportokba rendezése. A nők „kinéznek”, büszkén mosolyognak, mintha „A festőnők atelier-ben” keret-témát jelenítenék meg. Ugyanakkor a képek nem a festőnők nagy hagyományokkal rendelkező, művészi öntudatot tükröző önarcképeivel rokonok, hanem egy másik képi tradíciót idéznek fel, a Festészet allegóriáját – a festőnők mintha beállított modellekként pózoltak volna egy művészi (fényképezési) témához.¹⁵⁷ Több fotográfián megrendezett csendéletek és az azokról festett kompozíciók láthatók egymás mellett, mintegy fedésben egymással. A háttérben, az egymásból nyíló terek végtelenjében egy-egy apró, tevékenykedő nő is feltűnik – a 17. századi holland (konyhai) csendéletek szereplőjéhez hasonlóan. A fényképek a „természetet” – a női szférába tartozó tárgyakat – gondosan és hűen másoló festőnőket nem identitással vagy „ideákkal” rendelkező szubjektumként, hanem női modellekként láttatják: az alkotó férfi művészi ihlető erővel bíró tárgyaiként. A működést dokumentáló felvételek újratemtették a nemi hierarchiakon alapuló hagyományos szemléletet: a festőnők tevékenységét a századfordulón is az őket körülvevő világ hű és gondos leképzésével azonosították.

Szépítőművészeti Akadémia kontra önszerveződés: 1908/09–1921

A felelős magyar kormányok vallás- és közoktatásügyi miniszterei közül végül Apponyi Albert (1846–1933) volt az, aki az Eötvös, Trefort és Wlassics által létrehozott intézményeket – a Mintarajziskolát, a különálló mesteriskolákat és a női festőiskolát – egy „pavilon”-rendszer keretében egyesítette az 1908/09-es tanévtől fogva.¹⁵⁸ Az így megalakult Képzőművészeti Főiskola a Rajztanárképző Főiskolából és a Szépítőművészeti Akadémiából állt – az utóbbi a művészeti alaptanfolyamot és a mesteriskolákat, valamint a női festőis-

kolát foglalta magába. A gazdasági igazgató posztját Várdai Szilárd (1856–1936), a művészetét pedig a régi nemesi családból származó főrendiházi tag, Szinyei Merse Pál (1844–1920) foglalta el (már az 1905/06 tanévtől kezdve) – egy olyan festő, aki Wlassics reformja idején még az akadémia-alapítással szemben a szabadiskolák mellett foglalt állást,¹⁵⁹ habitusa azonban nem tette lehetővé, hogy elképzeléseit valóra váltsa.

A nemzeti képzőművészeti akadémiába való betagozódás nem hozott változást a női festőiskolára nézve; nem jelentette azt, hogy hallgatói, akárcsak a mesteriskolákat látogató „tehetséges fiatal festők és szobrászok [...] a szabad művészet területére való kilépésük első éveiben állami kedvezmények között készülhessenek fel a pálya nehézségeivel való minél sikeresebb megküzdésre”.¹⁶⁰ Ugyanis az intézmény továbbra is speciális feladatot teljesített be „arra való számítással, hogy minden oly művelt nő, ki szakszerű művészeti kiképzésben részesül, még akkor is, ha a művészet gyakorlatában kiválóságra nem emelkedhetik, a család körében hivatott öre és terjesztője lesz annak az artisztikus szellemnek és világnézetnek, mely egyik főfeltétele [...] a finomult társadalmi műveltségnek”.¹⁶¹ A férfiak képzési láncolatától való több évtizedes szeparáció következményeképpen a nők képzőművészeti tevékenységének speciális értelmezései intézményesültek. Képzésük mind szervezetét, mind funkcióját tekintve zárvány maradt az államilag finanszírozott Szépművészeti Akadémia keretében; célja továbbra is megőrizhette a társadalmi státuszt jelző, de egyébként a magánszférában folytatott műkedveléssel való asszociációt. Ezért nem tekinthető véletlen egybeesésnek, hogy a festőiskolát látogató nők éppen a Szépművészeti Akadémia létrehozásának évében, 1908-ban alakították meg az első női művészeti egyesületet. Ennek az érdekvédelmi szervezetnek a tárgyalása előtt azonban a festőiskola működésének utolsó évei, valamint bezárásának okai és körülményei kerülnek sorra.

A háború, majd a forradalmak alapvető strukturális változásokat hoztak a politikában, a gazdaságban és a mindennapi életben – az oktatás és a kultúra területén is radikális átalakulások zajlottak le. Haller István (1880–1964; 1919–1920 között miniszter) rövid vallás- és közoktatásügyi minisztersége idején hosszú időre meghatározó rendelkezések léptek életbe: ekkor fogadták el a felsőoktatásban a zsidó és a nőhallgatók számát korlátozó *numerus clausus* (1920:XXV törvénycikk).¹⁶² A Műegyetemre például nem vettek fel nőket rendes hallgatóként (a húszas és harmincas években a mérnöki szakokon a nők számát 5 százalékban maximálták – „ha nem volt elég férfi jelentkező”). Ezek fényében a Női Festőiskola sorsa könnyen megjósolható.

A háborús évek alatt a Szépművészeti Akadémia intézeteiben az oktatás a minimumra csökkent, és a korábbi festőtanár-generáció letűnt is elősegítette a művészeti oktatás radikális átalakítását. Lyka Károly (1869–1965) volt az, aki Haller felkérésére az oktatás akadémiai szervezetét felszámoló reformtervet kidolgozta. Az 1921/22-es tanévtől kezdve egységesítették a széttagolt oktatást: a rajztanár- és a művészképzést újra egybeolvasztották, és

koedukálták a képzési formákat. A mesteriskolákkal együtt – egyik napról a másikra – felszámolták a Női Festőiskolát (az évfolyamokba rendezett növendékek a továbbiakban öt-hat művésztanár közül szabadon választhattak vezető mestert maguknak).¹⁶³ A bezárás azért sem mehetett nehezen, mert a festőiskolások tanszereinek és festményeinek, amelyek a Várkertbazárban álltak felhalmozva, nagy része a fosztogatások és az ismétlődő költözködések következtében elveszett, elpusztult.¹⁶⁴

A több-kevesebb folytonossággal mintegy harminchat éven keresztül fennálló női festőiskola megszüntetését Lyka azzal indokolta, ami egykor a tanfolyam életre hívásának és működésének hivatalos célját, „társadalmi miszsióját” képezte: hogy ott az idők folyamán egy sablonos „dilettantizmus” kezdett kialakulni.¹⁶⁵ Az új rektor a „műkedvelés” felszámolásának útját a nők elé állított „keményebb”, a férfi művésznövendékekkel való versenyben látta.¹⁶⁶ Lyka a Festőiskola tevékenységét „finomabb fajta időtöltés”-ként értékelte, de ezzel kapcsolatban az intézményben évtizedekig tanító Deák-Ébner szerepét vagy felelősségét nem vetette fel, még akkor sem, ha saját véleménye szerint az utolsó években „úgy meggyöngült a látása, hogy érdemleges korrektúra alig telt ki tőle”¹⁶⁷. Deák-Ébner tanítási gyakorlatát, hozzáállását egyébként legjobban az a megjegyzése minősíti, mely szerint a festőnők túlnyomó többsége „önállótlan” és csak „amatőrmunkát” végez.¹⁶⁸ Szemben Benczúrral vagy Lotzcal, akik – a személyes, anyagi és pénzügyi támogatáson túl – nagyobb megbízásaiknál tanítványaikat is alkalmazták, Deák-Ébner nem volt hallgatóinak mentora; még annyira sem, mint a Mintarajztanoda női osztályában alakrajzot tanító Aggházy Gyula (1850–1919), aki több megértéssel és támogatással fordult növendékei felé.¹⁶⁹

Mindebből látható, hogy a hivatásos képzőművészeti tevékenységre felkészítő képzés intézményrendszere nemi megkülönböztetések mentén épült ki: a férfiakat favorizálta és a nőket diszkriminálta. Ez, a festőnők tevékenységének dilettánsként való megítélésével együtt pedig visszahatott működésükre, és a koedukáció sem szüntette meg a nemi megkülönböztést. A nemzeti oktatáspolitikai és az országos kiállítási intézmények intézményes kereteket teremtettek a női képzőművészeti tevékenység speciális, *dilettánsként* való megítéléséhez a szakmai és a társadalmi nyilvánosságban. A Képzőművészeti Társulat, majd a Nemzeti Szalon továbbra is csak szűk teret adott a festőnők bemutatkozására: kevés művüket válogattak be a tárlatokra, és ezek is a kisebb műfajokba tartoztak (portrék, csendéletek, állatképek). Ez korlátozta az eladási lehetőségeket, illetve az önálló művészeti elképzelésekkel való jelentkezést. A festőnők leginkább a Nemzeti Szalon vidéki tárlatainak kaptak helyet;¹⁷⁰ budapesti, nagyobb bemutatkozási lehetőséghez csak arisztokrata festőnők juthattak, és egyénileg ők is leginkább csak haláluk után, emlékkiállításokon.¹⁷¹

Azonban sokan nem fogadták el ezeket a korlátozásokat, és nem mindenki értett egyet azzal sem, hogy „a társadalomnak művelt női tudományok és művészetek terén csak mint műkedvelők szerepeljenek, anélkül hogy valami

komoly munkára csak gondolnának is”.¹⁷² Mivel a nemzeti művészeti élet szervezete távolról sem biztosított a férfiakéval azonos lehetőségeket, a nők magániskolákban, újonnan megalakult művészkolóniáknál, illetve külföldi képzési centrumokban folytatták és egészítették ki tanulmányaikat, és nem ritkán más országokban kerestek megélhetést.¹⁷³ Többen az önszerveződés útját választották: csak nőket tömörítő kiállítási fórumot, majd érdekvédelmi egyesületet alkotva próbálták érvényre juttatni művészeti elképzeléseiket, nyilvános teret, láthatóságot és elismerést szerezni tevékenységüknek.

Az 1881-es nőipar-kiállításához vagy az 1890-es várkertbazárbeli tárlathoz képest 1900-tól új típusú bemutatók formálódtak: a női osztályban, illetve a Festőiskolában éveken keresztül együtt dolgozó nők rendeztek közösen tárlatot. Együttes fellépésük élére olyan személyt választottak, aki társadalmi pozíciójának és nyilvánosan elismert képzőművészeti tevékenységének köszönhetően legalizáló erővel bírt: egy képzését még magánúton és külföldi művészeti centrumokban nyert *arisztokrata*, rendszeresen kiállító festőnőt, Huszár Ilona bárónőt (1865–1932).¹⁷⁴ Az 1900-tól évente megrendezett tárlatokat azonban továbbra is kettős megítélés sújtotta. Bár a bemutatók „művészi színvonala emelkedett, a képek jobbak, sőt részben erős művészi dolgok s amellet olcsók”,¹⁷⁵ a festőnők nyilvános és együttes szereplését mégis a nemek hierarchikus társadalmi szerepkörei alapján értékelték. Azon túl, hogy a nyilvánosságba való kilépéssel elhanyagolták „női hivatásukat”, egyben veszélyeztették a férfiak egymást közti „*egyenlő*” versengését (gyengébb, de olcsóbb műveik révén). „Természetes, hogy a gyöngébb nemnek némi gyöngéi is vannak. [...] az egészen kétségtelen, hogy a magyar művésznők maholnap számra nézve is túlszárnyalják a magyar művészeket és művész urakat, mi szépen letehetjük az ecsetet és megyünk – főzni.”¹⁷⁶

A tárlatokból egy szorosabb szerveződés nőtt ki 1904-re: a *Művészet és Művelődés* nőegyesület.¹⁷⁷ Azonban a szakszerű képzésben nem részesült festőnők jelenléte miatt, valamint azért, mert a csoportosulás fenntartott bizonyos, régóta a „műkedveléssel” asszociált sajátosságokat: más művészeti ágak (úgy mint az irodalom és zene), illetve az ismeretterjesztés felkarolását,¹⁷⁸ a festőiskolások 1908-ban kiváltak az egyesületből. Saját érdekképviselői fórumot alapítottak, a Magyar Képzőművésznők Egyesületét, amelynek elnöke ugyancsak egy bárónő, Soós Elemérné báró Korányi Anna (1864–1935) lett; az alelnökök Lichtenbergné Propper Aranka (1880–?) és Klammer Mariska (1873–?) voltak. Az alapító tagok közül többen már az 1890-es várkertbazárbeli bemutatón is részt vettek, mint például Braunacker Ernesztina, Bruck Hermina és Stark Terézia. Az, hogy az egyesület egyik legfontosabb feladatáé az évenkénti női tárlatok megrendezését jelölte meg,¹⁷⁹ arra mutat, hogy a közös fellépés legitimáló hatását – a korábbi tapasztalatok alapján – a láthatóvá válás előnyeivel kapcsolták össze.

Az egyesület megalapítása tehát a női professzionalizáció útját követte: a festőnők a szakszerű, de speciális állami képzés után a művészeti életben

megtapasztalt hátrányokat igyekeztek a saját érdekvédelmi szervezettel kivédeni. A Nemzeti Szalon tárlataihoz képest az egyesület keretében a nők nagyságrendekkel több képet mutathattak be, köztük magasabb műfajokba tartozó alkotásokat is, például tanulmányokat, önarcképeket, aktfestményeket, nagyobb kompozíciókat.¹⁸⁰ Így, paradox módon, a férfiakkal való közel „azonos” versengés ezeken a kifejezetten női tárlatokon valósulhatott meg.

A láthatóvá válás érdekében tehát szükség volt ezeknek a kizárólag nőket tömörítő szervezeteknek a megalapítására, ez azonban elkerülhetetlenül eltérő értékeléseket, végső soron pedig marginalizálódást eredményezett. A férfiak által dominált tárlatok és intézmények egyénileg befogadtak ugyan festőnőket, de önálló csoportosulásaik és szervezett fellépéseik nem tagozódhattak be az államilag támogatott és hivatalos művészetnek számító, a századfordulóra nagyrészt már megszilárduló „nemzeti” keretekbe. Ennek megfelelően a művészettörténet-írásban (korlátozott) figyelemben csak azok a nők részesültek, akik *nem* kizárólag női tárlatokon és egyesületekben, hanem férfiakkal együtt állítottak ki, például a Nyolcak, a nagybányaiak, a gödöllőiek vagy a KUT esetében (különösen akkor, ha nem annyira a képző-, mint inkább az iparművészet területén tevékenykedtek, mint Lesznai Anna [1885–1966] vagy Undi Mariska [1877–1959], nem jelentve versenyt a férfiakra nézve), és *nem* feltétlenül a női festőiskola tanítványai közül kerültek ki.¹⁸¹ A „híres” magyar festőnők „hiánya” azonban nemcsak a speciális képzésből és csoportosulásból ered, hanem a (festő)női életút sajátosságából is. Ugyanis a házasságkötés és gyermekek születése (a társadalmi elvárással összefonódva) még mindig évekre, évtizedekre megszakíthatta (vagy háttérbe szoríthatta) a (sokszor pályakezdő) festőnők nyilvános tevékenységét – és tíz-tizenöt év múlva a radikálisan változó és megváltozott művészeti életbe a visszatérés nehéz, ha nem éppen lehetetlen volt.¹⁸² Ugyanakkor továbbra is nagyszámú, „képzetlen”, de (például a Nemzeti Szalon vidéki tárlatain) kiállító és a művészeteket megélhetési tevékenységként művelő nő élt a századfordulón, aki továbbra is a közönség sokszínű esztétikai igényeihez igazított, „dilettánsnak” tekintett és marginalizált gyakorlatokat folytatott.¹⁸³

„A tojásból”

A magyar képzőművészeti akadémia hosszú fejlődés után, egy többlépcsős folyamat eredményeképpen jött létre. Ebben a folyamatban a mesteriskolák kitüntetett helyet foglaltak el, azonban adminisztratív besorolásuk és gyakorlati funkcióik többször módosultak. „Akadémiai szintű”, felsőfokú oktatási szerepük egyre inkább a háttérbe szorult, és az előtérbe – a kezdettől fogva meglévő – műhely-jellegük került. A képzőművészetek gyakorlásának professzionalizációja idején, egy kompetitív és a „szabadversenyre” alapuló művészeti életben védelmet nyújtottak az *establishment*-be még be nem épült új generáció tagjai számára, akik a műhely melegében lassanként a hivatalos



7. A M. Kir. Női Festőiskola Várkertbázárbeli helyiségei. 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 13.)



8. A M. Kir. Női Festőiskola növendékeinek alaktanulmányai a szabadban. 1898 k.
(Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára J VII/24 23.)

művészet képviselőivé váltak. Így valójában a mesteriskolák az „önerejükre nem hagyható” pályakezdők államilag finanszírozott érdekvédelmi intézményeként is felfoghatók. A Női Festészeti Tanfolyam, majd a Festőiskola nem volt mesteriskola – sem adminisztratív tekintetben, sem a képzés korlátozottsága vagy a műhely-funkciók fogyatékosága miatt. A hierarchikus nemi struktúrákon alapuló társadalmi és művészeti kontextusban amúgy is hátránnyal induló festőnők tehát még inkább ki voltak szolgáltatva a magasabban képzett, ösztöndíjakkal és külföldi utazásokkal támogatott, „országos” kiállítási szervezetekkel védett férfiakkal való egyenlőtlen versenynek, és különösen kedvezőtlen pozícióba kerültek. Ezért nem is lehet csodálkozni azon, hogy a védettséget önerőből kísérelték meg pótolni: az önszerveződésre való fokozott hajlamon, a különböző kisebb, formális vagy informális kiállítási szervezetek és egyesületek rövidéletű felbukkanásán – de eltűnésén sem. A hivatalos intézményhálózattal szemben rendezett önálló tárlatok, a független egyesületek a századfordulón ugyanakkor a – hallgatólagosan gyakran férfiakkal azonosított – „fiatal generáció lázadásának” részeként, a „szecessziók” első megnyilvánulásaiaként is értékelhetők.

Bár a nemzetközi kutatásban általánosan elfogadott tény, hogy a modern nemzetállamok nyilvánosságában való részvétel nemi (valamint státuszbeli és etnikai) megkülönböztetésen alapult, a társadalmi nemek analitikai kategóriáját ritkán alkalmazzák a 19. századi magyar nemzet- és államépítés vizsgálatában; a nők történetei pedig gyakran a (nemzeti) intézményesülés folyamataitól elválasztva kerültek tárgyalásra. Így gazdasági, politikai vagy kulturális emancipációjuk történetében a nemi diszkrimináció rejtett mechanizmusai gyakran láthatatlanok maradnak. A nők professzionális képzőművészeti tevékenységét elősegítő képzés intézményesülése eddig csak korlátozott figyelmet kapott, és a nőknek a férfiakéval (fokozatosan) egyenlő esélyeket biztosító képzésként jelent meg a (művészet)történet-írásban.¹⁸⁴ Látható azonban, hogy ez távolról sem volt így. Sőt, inkább az történt, hogy a nemi hierarchiakon alapuló, de még szabályozatlan és ezért nagyobb mozgásteret biztosító gyakorlatok – a mindkét nemnél azonos képzési formák és művészeti tevékenységek, vagy a festőnők férfiakkal való közös nyilvános fellépései – a nemzeti és modern intézmények kialakulásával megszilárdultak, és ezáltal a művészeti tevékenységeknek kizárólag a nőkre jellemző formái jöttek létre. Vagyis egy ahhoz hasonló folyamat játszódott le a művészeti életben, amelyet a modern nemzetállamok nemi határvonalak mentén való kiépülésének kapcsán emlegetnek.¹⁸⁵

A nemzeti oktatáspolitikai – Eötvös, Trefort, Csáky, Wlassics – rendelkezései elsősorban speciálisan női szakmák és ezeknek megfelelő képzési intézményrendszer kiépülése felé vezettek. A női művészeti tevékenység a szakszerű képzés során, és így utána is csak rájuk jellemző gyakorlatokat és behatárolt professzionalizációt jelentett, ezáltal a női művészek „dilettánsként” való értékelését tartotta fenn. A 19. században az élet minden terü-

letét átjárta a magyar nemzet – nemi, vallási, etnikai és osztálybeli hovatartozáson alapuló – meghatározása, és ez nem került el a képzőművészeti tevékenységeknek mint szakmáknak a kiépülését, és az ebben a folyamatban jelentős szerepet játszó képzést sem. Olyan határok keletkeztek, amelyeket rendkívül nehéz volt áttörni – a nőknek csak *kivételes* esetekben sikerült reprezentatív megbízatást, illetve nyilvános (el)ismertséget szerezniük.¹⁸⁶

Végigtekintve a festőnők képzésére létrehozott intézmények rövid történetén, a nőknek mint személyiségeknek a hiánya a legszembeszökőbb. A jövő művészettörténet-írásának feladata a más országokban már lezajlott alapkutatások elvégzése: a művek összegyűjtése, értékelése és egy lexikon összeállítása. A magyarországi festőnők története addig azoknak a „névtelen” nőknek a története marad, akik nemcsak az egymást váltó generációkban, de saját életükben is feltehetően többször, újra és újra kezdtek hozzá saját és pályatársaik professzionális működésének szakmai és társadalmi elismertetéséhez. Fizikai és mentális értelemben is nehéz lépések ismétlődtek, amelyeket egy többé-kevésbé egyenlő képzés és a képzőművészetek hivatásos gyakorlása reményében tettek a nők. Az út nem volt egyenes, és az egyes állomások – Marastoni József Festőakadémiája, a megnyíló Mintarajztanoda, a Benczúr-féle Mesteriskola vagy a Női Festészeti Tanfolyam, illetve a M. Kir. Női Festőiskola, de a férfiakkal közös csoportosulásokban vagy tőlük elkülönült kiállításokon való részvétel is – újra és újra ugyanazokat a lépéseket követelték meg. Bár e nők névtelen tetteit feltehetően sokan nem tekintik „történelminek,” koruk és környezetük társadalmi és művészeti viszonyai között nemcsak tehetség, hanem kivételes bátorság, elhivatottság és ambíció is kellett ezen lépések megtételéhez – a festőnők elismeréséhez vezető úton. Ezeknek az ismétlődő lépéseknek a nyomon követése vezethet el a magyarországi festőnők történetéhez, amely kontinuumként és normatív kategóriák alapján nem, vagy csak nehezen értelmezhető, hiszen újra és újra elakadt a kiépülő művészeti intézmények ellenállásán. Mindez nem öncél: rajtuk keresztül lehet majd újraírni a „nemzeti” és „modern” művészetek történetét, amelynek nemcsak a háttérben húzódó, hanem konstitutív részei is. Annak a kontextusnak a részei, amelyhez képest alkotók, művek és intézmények az esztétikai „másság” képviselőiként különülhettek el, és amelyhez képest ezt a „másságot” radikális törésként lehetett megélni.

FORRÁSOK

- Magyar Képzőművészeti Egyetem Levéltára (MKEL), Igazgatói, Rektori Hivatal Iratai (IRHi)
 Magyar Képzőművészeti Egyetem Könyvtára (MKEK), Magyar Királyi Női Festőiskola. Fényképek a növendékekről munka közben és az iskola alaprajza (MKEK, J VII/24.); A női festőiskola tájkép rajztanulmányai (MKEK, Rt)
 Magyar Tudományos Akadémia Művészettörténeti Kutatóintézet Adattára (MTA MKA) A Képzőművészeti Főiskola iratai (KF); Művészkataszter (M); A Nemzeti Szalon iratai (NSzi); Letárolatlan Anyag. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium iratai (La. VKMi)

- A Hét, Budapesti Hírlap, Ébredés, Fővárosi Lapok, Gombostű, Képzőművészeti Szemle, Korunk, Koszorú, Magyar Sajtó, Művészet, Nemzeti Nőnevelés, Rajzoktatás, Vasárnapi Újság*
Értesítő 1878/79–1907/08: A Magyar Kir. Országos Mintarajziskola és Rajztanárképző értesítője (különböző címeken)
- Évkönyv* 1912/13–1920/21: Az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola, és a vele együttkezelés tekintetében egybekapcsolt festészeti és szobrászati Mesteriskolák és a Női Festőiskola Évkönyve
- Művészet és Művelődés* 1904/1905: A „Művészet és Művelődés” Nőgyesületének Évkönyve az 1904–1905. évről. Budapest
- A magyar királyi női festőiskola szabályzata* 1899. Kiadta a vallás- és közoktatásügyi magyar királyi miniszter 1897. évi 44409. szám alatti rendeletével. Budapest
- VKM jelentése: *A vallás- és közoktatási m. kir. miniszternek a közoktatás állapotáról szóló és az országgyűlés elé terjesztett jelentése az 1870/71, 1872, 1873/74, 1880/81–1881/82, 1881/82–1882/83, 1882/83–1883/84, 1883/84, 1885/86 évre.* Budapest.
- VKM 1908: M. Kir. Vallás- és Közoktatásügyi miniszter. *A közoktatásügy Magyarországon.* Budapest
- (i-y) 1890: Festőnők tárlata. (A női festészeti tanfolyam kiállítása). *Fővárosi Lapok* 1890. június 22. 27. évf. 170. sz. 1251–2.
- Adél 1862: *Levelek Vilmához. Ötödik levél.* Gombostű 1862. 1. évf. 625–626.
- Belvárosi Aukciósház* 1997: Belvárosi Aukciósház Művészeti Árverése 1997. május 12., Budapest
- BENICZKY Irma 1883: *A leány érzelmvilága.* Budapest
- GELLÉRI Mór 1883: *A magyar házi ipar jövő iránya.* Budapest
- H. J. 1900: Székely Bertalan fiatalkoráról. *Magyar Hírlap* 1900. március 23. Melléklet
- IPOLY Arnold 1881: A képzőművészeti akadémia. In: *Képzőművészeti Szemle.* 3. évf. július. 97–99.
- Dr. KATONA Lajosné Thuránszky Irén 1935: *A magyar tanítónők M. D. E.-nek félszázados története 1885–1935.* Budapest
- Dr. KATONANÉ Madarász Adeline 1906. A női kézimunkáról. *Rajzoktatás* 9. 10. 445–448.
- KELETI Gusztáv 1867: A párisi világtárlatra szánt magyar műtárgyak kiállítása. *Fővárosi Lapok* 1867. január 18. 4. évf. 15. sz. 58–59.
- KELETI Gusztáv 1870: *A képzőművészeti oktatás külföldön és feladatai hazánkban.* Buda.
- KELETI Gusztáv 1885: Bevezetésül. *Budapesti Országos Általános kiállítás. A képzőművészeti csoport tárgymutatója.* Budapest
- K-i 1864: Műtárlati szemle. *Koszorú* 2. (1 félév). 8. 187–189.
- KÉZDI 1901: A magyar művésznők kiállítása. *Pesti Hírlap* 1901. december 15–7.
- LÖVEI Klára 1895: Nézetek a nők munkaköréről. In: gróf Csáky Albinné (szerk.): *A Nőkérdés. A Mária Dorothea-Egylet tíz éves fennállásának ünnepére.* Budapest, 149–152.
- A Magyar Királyi Festészeti és Szobrászati Mesteriskolák ideiglenes szabályzata* 1900: Kiadta a Vallás- és Közoktatásügyi Magyar Királyi Miniszter 44.409/1897. Sz. rendeletével. Budapest.
- MALCOMES Gizella 1895: A nő joga. In: gróf Csáky Albinné (szerk.): *A Nőkérdés. A Mária Dorothea-Egylet tíz éves fennállásának ünnepére.* Budapest, 191–194.
- A M. D. E. évkönyve 1885–1889: A M. D. E. első évkönyve 1885–1889.* Budapest
- MÁDY Andor 1913: *A magyar nő jogai a múltban és jelenben.* Budapest
- MOLNÁR Aladár 1873: A nőképzés és annak feladatai hazánkban. *Nők munkaköre* 1. 12. 1–2.
- MOLNÁR Victor 1894: *Gróf Csáky Albin. Élet- és jellemrajzi vázlat.* Budapest
- PRÉM József 1881: A művészet a nőipar-kiállításon. *Képzőművészeti Szemle* 1881. október. III. évf. 137–139. (Ugyanez: *Fővárosi Lapok* 1881. szeptember 14. 18. évf. 208. sz. 1229.)
- STREITMANN Antal 1881: Országos nőiparkiallítás. *Nemzeti Nőnevelés* 2. 10–11. 281–291.
- SZANA Tamás 1890: A női festészeti iskola kiállítása. *Pesti Napló* 1890. június 21. 41. évf. 169. sz.

- SZÉKELY Bertalan 1881: A magyar festészeti akadémia ügyében. *Pesti Napló* 1881. május 17. 32. évf. 135. sz. 1.
- SZINYEI Merse Pál 2004: A Képzőművészei Akadémia. Nyílt levél Dr. Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszterhez. In: Borbás György (szerk.): *Wlassics Gyula és a művészetek. Levelek a XIX. századvégről*. Budapest, 97–99.
- TÁBORI Kornél 1912: Magyar művésznők. *Pesti Napló* 1912. december 26. I. melléklet
- T.B. 1895: A nők egyetemi képzése Zürichben. *Nemzeti Nőnevelés* 16. 3. 103–106.
- TREFORT Ágoston 1881: Trefort miniszter a hazai művészetről. In: *Képzőművészeti Szemle* 1881. 3. évf. május. 76–77.
- yy. 1871: A képzőművészeti társulat képkiallítása. *A Hon* 1871. 04. 28.

HIVATKOZOTT IRODALOM

- BICSKEI Éva 2002: Nők az országos magyar királyi mintarajztanoda és rajztanárképzésében, 1871 és 1908 között. In: BLASKÓNÉ Majkó Katalin–SZÓKE Annamária (szerk.) *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Budapest, 223–242.
- BICSKEI Éva 2003: Műkedvelés és professzionalizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig. *Korall. Társadalomtörténeti folyóirat*. 13. 2003. szeptember 5–29.
- BÍRÓ Ágnes 1938: *A 19. század magyar festőnői*. Budapest: Kir. M. Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti dolgozatai.
- BOR Ferenc 1991: A Várkertbazár. In: GERLE János (szerk.): *Ybl Miklós építész 1814–1891*. Budapest, Budapest Történeti Múzeum. 105–111.
- CLAYTON, Timothy 1997: *The English Print 1688–1822*. New Haven and London
- FÁBRI Anna 1996: „A szép tiltott táj felé”. *A magyar írónők története két századforduló között (1795–1905)*. Budapest
- GERLE János és MARÓTYZ Kata (szerk.) 2002: *Ybl Miklós*. Budapest
- HANÁK Péter 1978 (szerk.): *Magyarország története 1890–1918*. Budapest
- KREMMER Dezső 1916: *Az első pesti festőiskola*. Budapest
- LANDES, Joan B 1998: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. Ithaca and London
- LYKA Károly 1955: *Magyarországi művészet 1800–1850*. Budapest
- LYKA Károly 1983 [első kiadás 1953]: *Festészeti életünk a millenniumtól az első világháborúig*. Budapest
- LYKA Károly 1984 [első kiadás: 1956]: *Festészetünk a két világháború között*. Budapest: Corvina
- MAKSAY László (szerk.) 1962: *Székely Bertalan válogatott művészeti írásai*. Budapest, 1962. 184–186.
- MANN Miklós 1982: *Trefort Ágoston élete és működése*. Budapest
- Modern magyar nőművészettörténet* 2000: KESERŰ Katalin (szerk.) *Modern magyar nőművészettörténet*. Budapest
- NAGYHÁZI 74. 2001: Nagyházi Galéria 74. Festményárverés. Régi mesterek. Budapest
- NAGYNÉ SZEGVÁRI Katalin 1969: *A nők művelődési jogaiért folytatott harc hazánkban 1777–1918*. Budapest
- NAGYNÉ SZEGVÁRI Katalin 1976: *Nők az egyetemeken I. Küzdelmek a nők egyetemi tanulmánya-ért*. Budapest
- NOCHLIN, Linda 1988: Why Have There Been No Great Women Artists? In: *Women, Art and Power, and Other Essays*. New York, 158–164.
- OROSZ Lajos 1962: *A magyar nőnevelés úttörői*. Budapest
- POLGÁR 8. 1997: Polgár Galéria és Aukciósház, 1997. október 31. Budapest
- RABINOVSKY Máriusz 1951: A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon. *A Magyar Művészettörténeti Munkaközösség Évkönyve 1951*. Budapest, 50–79.

- RÉVÉSZ Emese 2004: A művészi másolat helye és szerepe a századforduló magyar művészetében. In: Révész Emese, (szerk.): „Eredeti másolat”. *Balló Ede és XIX. századi magyar kortársainak művészi másolatai a reneszánsz és a barokk festészet remekművei után*. Budapest
- SZENDREI János–SZENTIVÁNYI Gyula 1915: *Magyar képzőművészek lexikona. Magyar és magyarországi vonatkozású művészek életrajzai a 12. századtól napjainkig*. Budapest
- YBL Ervin 1956: *Ybl Miklós*. Budapest
- YELDHAM, Charlotte Elisabeth 1984: *Women Artists in the 19th Century France and England: Their Art Education, Exhibition Opportunities and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of their Work and Summary Biographies*. Ph.D. Courtauld Institute. New York
- ZIMMERMANN, Susan 1999: *Die bessere Hälfte? Frauenbewegungen und Frauenbestrebungen im Ungarn der Habsburgermonarchie 1848 bis 1918*. Wien, Budapest

JEGYZETEK

¹ Lásd NAGYNÉ 1976. 8–13, ZIMMERMANN 1999: különösen 105–149, 151–220.

² A 19. századi magyarországi műkedvelőkre vonatkozóan: LYKA 1955. 86–94.

³ A Theone álnéven, németül publikáló Artner Mária Terézia (1772–1829) festett is; az arcképeket és másolatokat készítő Augustin Mária (1810–?) pedig irodalommal is foglalkozott, amely 1835-ös házasságkötése után jutott fő szerephez, miután felhagyott a festéssel. Benyovszky Oszkárné Balogh Melanie (1837–1861) emléke „műkedvelő” festő- és költőként maradt fent. A régi nemesi családból származó ludányi Bay Ilna (1837–1913) írt és csendéleteket festett. Benkert Antalné Graf Lina (1800–1868) házasságkötéséig írt és festett, majd, feltehetően író férje hatására, feladta a képzőművészetek gyakorlását – bár fiát (Benkert-Kertbeny Imrét) ő nevelte festővé. SZENDREI–SZENTIVÁNYI 1915. Rabatinszky Mária (1844–?), a bécsi operaház primadonnája énekesnői karrierje lezárultával Párizsba ment, és festeni tanult. Czöbel Minika (1854–1947) költő- és festőnő is ennek a vonulatnak a képviselője.

⁴ A kiegyezés előtti magasabb szintű lánynevelőintézetekre, tanrendjükre vonatkozólag lásd: OROSZ 1962. A magánintézetek jelentőségét példázza, hogy 1857-ben, a császári pár tiszteletére negyven pesti nőtanoda rendezett „mindennemű nőművekből” „nőmű-tárlatot” a Nemzeti Múzeumban, amelyen 1112 (!) kézimunka mellett „rajz- és néhány diszmunka” is szerepelt.

Magyar Sajtó 1857. május 11. 3. évf. 107. sz. 434.

⁵ A gyakorlatról egy visszaemlékezés: H. J. 1900.

⁶ Például egy Madarász Viktornak (1830–1917) tulajdonított rajz (*Belvárosi Aukciós-ház* 1997. kat. 118) egy Klara Amly-ként jelzett festőnő művével (*Polgár* 8. 1997. kat. 105) egyezik meg: a kompozicionális-formai egyezéseken túl a művek részletekbe menően is megfelelnek egymással – ugyanazt a nemzetközileg elterjedt francia populáris litográfiát másolták. Ezt támasztja alá, hogy a Klara Amly jelzéssel ellátott kép párján szerepel a „cop.” rövidítés is.

⁷ CLAYTON 1997. 135–138.

⁸ Az 1881-es országos nőipar-kiállításra beküldött művekkel kapcsolatban például a „lélekölő gépies rajztanítást” kárhoztatták, „mely minden rendszer és cél nélkül táj képezés, figurális rajzolás, csendéletek és egész életképek stb. útvesztőjében tévelyegve, hivatlan és ügyetlen vezetéssel” a kreativitás és „gondolkodás nélküli másolást”, nem pedig a lányok „lelkének” ki-művelését irányozta. STREITMANN 1881. 285–286.

⁹ RÉVÉSZ 2004.

¹⁰ Stégmüllerné Gerster Mária (1843–1930) 1884 és 1887 között volt a mintarajztanoda női osztályának tanulója. Egyik ismert műve (lásd *Nagyházi* 74 2001. kat. 119) Gavarni (1804–1866) egy karikatúráján alapult.

¹¹ Csak egy példa: a pesti Berzsényi Antalné „viaszból [...] pontosan és hűven ledom-

- borművezi” bárkinek az arcképét, akár fénykép után is. „Egy mellkép 12 példányban csak 24 frt”. *Fővárosi Lapok* 1864. október 30. 1. évf. 249. sz. 1043.
- ¹² Sokan a gyakorlatiasság, a hasznosság és a nemzeti érzület fejlesztését várták el a nőneveléstől, és a műkedvelő rajzoltságban gyakran egy arisztokratikus, a nemzet, a magyar középréteg (családi) életét (gazdaságilag) veszélyeztető tevékenységet láttak. Példákra lásd OROSZ 1962. 72–92.
- ¹³ Ivanovics Katalin (1811–1883) az 1867-es párizsi világkiállításra saját költségén küldött művet (KELETI 1867. 59). A Képzőművészeti Társulat egyik 1871-es tárlatán pedig egy nagyméretű történelmi kompozíciót („Mátyás király esküje a Zsigmond templomban”) mutatott be. A művet a kritika úgy méltatta, hogy „[s]zép tőle, hogy nő léteire ily nagy csoportba fogott, de maga a kép nem szép. Valami félénk korlátolt-ság látszik rajta. Az arcok nem mernek élni, a szívek dobogni, sőt még a ruhaszínek sem mernek szint vallani”. y. y. 1871. Mácsik Máriaának a műegyletben kiállított arcképeit pedig úgy értékelték, hogy „nagyobb fontosságot kell helyeznünk arra a mit ígér, mint arra a mit nyújt”. K-i 1864. 187. A kiállító nőművész „nyilvánosságát” elítélték (Adél 1862. 625), így a társadalmi elvárások miatt sokan házasságkötésük után feladták a művészetek gyakorlását, mint például Kärbling Henrietta (1821–1873) is.
- ¹⁴ Például Ráth Mór (1829–1903) egy olyan imakönyvet adott ki, amelyet Orczy Tekla bárónő (1830–1913) *ornamentális* rajzai díszítettek. A kritika szerint a mű „ritka rajz-képességről, termékeny leleményről, gyöngéd női izlésről és igazi vallásos ihletről” tanúskodott. *Fővárosi Lapok* 1867. december 7. 4. évf. 282. 1127. Az abonyi főispán pedig Klimkovics Ferenc (1826–1890) műtermében állította ki a császári párról készített festményeit. *Fővárosi Lapok* 1864. november 4. 1. évf. 252. 1055. Gróf Waldstein-Wartenberg János (1809–1876) a Képzőművészeti Társulatban állította ki magyar tájakat bemutató grafikai albumát 1871-ben. *Fővárosi Lapok* 1871. január 31. 8. évf. 25. sz. 119. A *Képzőművészeti Szemle* rendszeresen tudósított az uralkodó család tagjai-
- nak vagy arisztokratáknak festészeti tevékenységéről. Például gróf Eszterházy Károly keleti tárgyú képei alapján megállapítást nyert, hogy a művészetre „szép hivatása van” (1881. 3. évf. szeptember: 144), illetve Stefánia főhercegnő „mint képiró” egyoldalú méltatást kapott (1881. 3. évf. október: 152). Ugyanez a kettős megítélés jellemezte Bíró Agnes kutatását is, amely ennek ellenére máig alapvető írás több 19. századi magyar festőnőről. Bíró 1938.
- ¹⁵ Például, miután arról tudósítottak, hogy „Birly Emma ka. – tehetséges műkedvelőnő – a ferencvárosi új templom számára ajándékba fest oltárképet” (*Fővárosi Lapok* 1867. május 5. 4. évf. 104. sz. 415.), egy „művész felszólal, hogy egy fővárosi templom oltárképéről lévén szó, a földolog nem az, hogy ingyen munka, hanem hogy művészi munka legyen. Valószínű, hogy bírálat nélkül nem is fogják az oltár fölé helyezni”. *Fővárosi Lapok* 1867. május 11. 4. évf. 109. sz. 435. Arisztokrata festőnő vidékre vagy saját birtokára azonban készíthetett oltárképet: gróf Migazzi Irma egyik Dolci-másolatát a nagyombai templomban állították fel. *Képzőművészeti Szemle* 1881. 3. évf. október: 159. Egy másik példa: „Báró Bornemissza Albertné, ki a zenében és festészetben egyaránt művésznő [...] kolozsvári lakása egész kis múzeuma az általa készített gyönyörű olaj-, és porcelán festményeknek. A napokban fejezte be Rubens müncheni szentháromság szobra után egy nagy olajképet, mely a gecsei templomnak van szánva.” *Ébredés* 1876. december 5. 1. évf. 55. sz.
- ¹⁶ Például 1869-ben az állami művészeti ösztöndíjak szétosztásánál (lásd a mottót). *Fővárosi Lapok* 1869. június 10. 6. évf. 130. sz. 519–520.
- ¹⁷ „Sok sikert érhetnek el a nők a művészet különféle ágaiban is, különösen a zenészetben, színészetben, a festészetben és még a szobrászatban is. [...] Általában a művészetnél is – eddigi tapasztalásaink szerint – csak ott és annyiban hozhatnak létre nagyobb becsű alkotásokat, a hol és a mennyiben a képzellet reproductiv ereje működhetik”. MOLNÁR 1873. 1. Hűsz évvel később, Lövei Klára (1821–1897) így fogalmazott: „főlősleges mondanom, hogy ügyes

- festőnő milyen szép állást vívhat ki magának, miként a példák mutatják. Azért, a kinek tehetsége van a festészetre, igyekezék magát tökéletesíteni azon művészetben s önállást szerezni általa”. LÖVEI 1895. 152.
- ¹⁸ MKEL, IRHi, 1. doboz. Röschner Adél levele Keleti Gusztávhoz, 1882. június 21.
- ¹⁹ Például az 1863 áprilisában alakult kolozsvári Nőegylet már novemberben „Női Munka és Termény Tárlatot” rendezett: a képzőművészeti tárgyak között főrangú hölgyek munkái mellett Demjén Lászlóné Barabás Henriette (1842–1892) művei is szerepeltek. *Korunk* 1863. április 12. 3. évf. 43. sz., és november 1. 3. évf. 129. sz.
- ²⁰ PRÉM 1881.
- ²¹ PRÉM 1881. 138.
- ²² VKM jelentése 1870/71. 235, 237. MTA MKA, La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219).
- ²³ VKM jelentése 1894/95. 1265. MTA MKA, La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219).
- ²⁴ Összefoglalóan lásd: RABINOVSZKY 1951.
- ²⁵ KREMMER 1916. 11.
- ²⁶ VKM jelentése 1870/71. 243–245.
- ²⁷ KELETI 1870.
- ²⁸ KELETI 1885. 5. Keleti helyett Eötvös felöltségére már Rabinovszky is célzott: RABINOVSZKY 1951. 75.
- ²⁹ Az iskola évkönyveiben gyakran említve, például: *Értesítő* 1895/96. 16, illetve VKM jelentése 1894/95. 1267.
- ³⁰ VKM jelentése 1894/95. 1267.
- ³¹ MÁDAY 1913. 158. NAGYNÉ 1969. 208–224. FÁBRI 1996. 139.
- ³² *Értesítő* 1878/79. 3. *Kivonat* 1878/79. 8. A nőnövendékekre lásd BICSKEI 2002. Tanrendjükre: BICSKEI 2003.
- ³³ Az 1897/98-as szabályzatban tűnt fel először, hogy az intézmény nők képesítését is céljaként tekintette: „rajztanárokat, illetve rajztanítókat és rajztanítónőket szakszerűen kiképezni, – valamint tehetséges ifjakat és nőket [kiemelés tőlem – B. É.], kik a képzőművészetek valamely ágára, különösen pedig a festészetre vagy szobrászatra szánják magukat [...] művészi hivatásukra előkészíteni”. *Értesítő* 1897/98. 3.
- ³⁴ Bár a Rombach utcai épület földszintjén „a nőtanulók számára külön mintázó helyiség”, majd még az első tanév végén a harmadik emeleten egy, „az alul kiszorult nőtanítványok festőterméül” szolgáló szoba is volt (VKM jelentése 1872. 145), a rajztanítónőnek készülő Jakab Sarolta néhány évig a férfi rajztanítókkal egy osztályba járt az 1876/77. évi beiratási lajstrom szerint (MKEL IRHi). Trefort Ágost megjegyzése szerint „kiemelendő azon örvendetes körülmény is, hogy a két nem belüli növendékek érintkezésében, részint közös tanfolyamokban, részint az egymásba nyíló tanhelyiségek tőzsomszédságát tekintve, az intézet főnállása óta a legkisebb megrovásra méltó tény sem fordult elő”. VKM jelentése 1873. 407.
- ³⁵ A „női osztály” elnevezés az 1877/78-as beiratási lajstromban tűnt fel először. MKEL IRHi. A női osztályról tudósító dokumentumnak tekinthető az a fotográfia, amely a szadai Székely Bertalan Műteremházban található és amelyen hét festőnő pózolt. Az aransárga bársonykötésbe, mintegy díszalbumba foglalt felvételt, felirata szerint, „Székely Bertalannak [szánták] hálás tanítványai”. A fényképet Kozmata Ferenc készítette, legvalószínűbben a hetvenes és a nyolcvanas évek fordulóján, feltehetően egy végzett csoportról.
- ³⁶ *Vasárnapi Ujság* 1871. október 8. 18. évf. 41. sz. 517–518.
- ³⁷ A rendes férfinövendékek egy évre 10 ft-ot, a vendéglátogatók az 1895/96-os tanévig 40 ft-ot fizettek.
- ³⁸ *Értesítő* 1878/79. 8.
- ³⁹ A „nagyon is szerényen díjazott rajztanári állomásokra jelöltekül legnagyobb részben szegényebb sorsu ifjak jelentkeznek”. VKM jelentése 1870/71. 245.
- ⁴⁰ A műkedvelő férfiak és a nőhallgatók száma (fél)évenkénti bontásban: 1872/73 I. 25, 12. II. 25, 15. VKM jelentése 1872/73. 138–139. 1874/75. 34, 13. VKM jelentése 1874/75. 402. 1875/76. 16, 12. VKM jelentése 1875/76. 402. 1876/77. 23, 7. VKM jelentése 1876/77. 813. 1877/78 I. 15, 8. II. 4, 8. VKM jelentése 1877/78. 851. 1878/79 I. 15, 8. II. 15, 6. VKM jelentése 1878/79. 804. 1879/80. 16, 7. VKM jelentése 1879/80. 630. 1880/81. 5, 8. VKM jelentése 1880/81. 708–709. 1881/82. 18, 10. VKM jelentése 1881/82. 419. 1882/83. 2, 12. VKM jelen-

- tése 1882/83. 206. 1883/84. 4, 10. VKM jelentése 1883/84. 284. 1884/85. 7, 10. VKM jelentése 1884/85. 580.
- ⁴¹ A professzionális, illetve a műkedvelő férfiak száma (fél)évenkénti bontásban: 1872/73 I. 17, 25. II. 18, 25. VKM jelentése 1872/73. 138–139. 1874/75. 17, 34. VKM jelentése 1874/75. 402. 1875/76. 20, 16. VKM jelentése 1875/76. 402. 1876/77 I. 30, 23. II. 16, 18. VKM jelentése 1876/77. 813. 1877/78 I. 23, 15. II. 18, 4. VKM jelentése 1877/78. 851. 1878/79 I. 15, 15. VKM jelentése 1878/79. 804. 1880/81. 22, 5. VKM jelentése 1880/81. 708–709. 1881/82. 18, 18. VKM jelentése 1881/82. 419. 1882/83. 39, 2. VKM jelentése 1882/83. 206. 1883/84 I. 53, 4. II. 45, 2. VKM jelentése 1883/84. 284. 1884/85 I. 50, 7. II. 50, 2. VKM jelentése 1884/85. 580.
- ⁴² Az 1885/86-os tanév statisztikai kimutatásában jelent meg először a „műkedvelő és művész” kategória. VKM jelentése 1885/86. 306.
- ⁴³ VKM jelentése 1872. 139–140, 146–147. VKM jelentése 1874/75–1875/76. 403.
- ⁴⁴ VKM jelentése 1872. 139–140.
- ⁴⁵ NAGYNÉ 1976. 17, 19. MANN 1982. 113.
- ⁴⁶ MANN 1982. 115–116.
- ⁴⁷ MTA MKA La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219). VKM jelentése 1894/95. 1264.
- ⁴⁸ MTA MKA La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219). IPOLYI 1881. 98–99. VKM jelentése 1879/80–1880/81. 739–740.
- ⁴⁹ SZÉKELY 1881. 1. Részletek: MAKSAY 1962. 184–186. VKM jelentése 1879/80–1880/81. 741.
- ⁵⁰ „A közoktatásügyi miniszter [...] értekezletet hívott össze, tanácskozni a fontos kérdésen: 'állítassék-e képzőművészeti akadémia és miként?' Az értekezleten Trefort miniszter elnöklése alatt jelen voltak a kormány részéről: Hegedűs K. Lajos, Szalay I. osztálytanácsos; a nem szakértők részéről: Ráth György, Zichy Antal, Perlaky Kálmán és Kaas Ivor b., a szakértők részéről: Pállik Béla, Keleti Gusztáv, Székely Bertalan és Ligeti Antal. Tévedés folytán meg nem jelentek Pulszky Ferenc és Pulszky Károly. A tanácskozás a körül forgott, hogy a mintarajztanoda bővítették e, avagy úgynevezett mesteriskolák állítassanak, vagy pedig külön akadémia. Kaas egy kisebb akadémia felállítását mellett szólt. Egyelőre csak festészet és szobrászat taníttatnék benne. Az elméleti részeket a mintarajztanoda tanárai adhatnák elő. A mintarajztanoda megmaradna eddigi szervezetében, az akadémiának pedig külön épület emeltetnék. Keleti a mintarajztanoda meghagyása mellett szólalt fel, Zichy Antal a mesteriskolák mellett. A jelenlevők többsége azonban egészen Kaas indítványára helyezkedett. Szóba jött az építészet tanítása is, a mire nézve az volt a vélemény, hogy azt akár a műegyetemen, akár a mintarajztanodában előadhatják. Végül Trefort miniszter kijelenté, hogy ő a 1883-iki költségvetésbe fölveszi egy képzőművészeti akadémia költségeit, de kívánatosnak tartja, hogy a főváros telek ajándékozására kéressék föl. Erre a város hajlandó is, s valószínűleg a sugár út vége felé eső epreskertben ad telket. Ezzel ismét egy nevezetes hatású hazai intézet ügye lépett előtérbe.” *Vasárnapi Ujság* 1881. október 30. 28. évf. 44. sz. 703. „Trefort előadta, hogy két kérvényt kapott a kormány: az írók és művészek társasága, továbbá a Münchenben tanuló magyar művésznövendékek kériek egy magyar képzőművészeti akadémia fölállítását; ennél fogva az értekezlettől véleményt kér: kívánatos-e külön műakadémia felállítását vagy csak műtermeket kellene építeni s a mintarajztanodát egy festészeti tanfolyammal kibővíteni. Hegedűs min. tanácsos azt pengette, hogy a bécsi s müncheni akadémiák igen költségesen vannak berendezve s a mi minta-rajztanodánk igen jeles. Szalay osztálytanácsos pedig felolvasta a jövő évi költségvetés ama pontját, mely szerint a mintarajztanoda festészeti műteremmel s új tanári szakkal lenne kibővíthető, mi által az intézet évi költsége negyvenötezer forintról ötvenháromezer forintra emelkedik. A meghívottak egymás után mind a képzőművészeti akadémia felállítását mellett nyilatkoztak. B. Kaas szerint: nem kellene a mi akadémiánkba tizenhét, hanem csak hat-hét jó tanár (egy a szobrászatra), s a mellett a mintarajztanodát meg kellene hagyni, úgy a mint van, rajztanítók s műiparosok képzésére. Perlaky Kálmán azt mondá: csak ha akadémiát szervezünk kaphatjuk vissza a külföldön tanító jeles művészeket s adha-

- tunk képzést magyar növendékeknek, hogy legyen igazi magyar művészet. Az értekezlet egyhangúan nyilatkozott az akadémia felállítása mellett.” *Fővárosi Lapok* 1881. október 28. 18. évf. 246. sz. 1457. VKM jelentése 1879/80–1880/81. 741.
- ⁵¹ TREFORT 1881. 77.
- ⁵² Például Rösner Adél, „mint magyar leány, kinek hivatása van a rajz- és festészetre”, ösztöndíjért folyamodott a miniszterhez, nem is sikertelenül: az 1882/83-as tanévre 300 forintot kapott. MTA MKA, KFi, M.D.K.C./I.1/2044.
- ⁵³ VKM jelentése 1894/95. 1264.
- ⁵⁴ VKM jelentése 1880/81–1881/82. 420, 449.
- ⁵⁵ I.m.
- ⁵⁶ VKM jelentése 1881/82–1882/83. 208–209. VKM jelentése 1882/83–1883/84. 283. VKM jelentése 1885/86. 311.
- ⁵⁷ VKM jelentése 1894/95. 1265. *Vasárnapi Ujság* 1883. január 28. 30. évf. 4. sz. 59. És október 21. 30. évf. 42. sz. 685.
- ⁵⁸ „Az a nagy nehézség, melylyel a művész iskolákban a két nembeli serdülő ifjúságnak teljes elkülönítése mindenkor találkozott, tette indokolttá egy nők számára berendezett festészeti tanfolyam felállítását”. VKM jelentése 1883/84. 588.
- ⁵⁹ Uo.
- ⁶⁰ Ekkor a női osztály már 15 éve működött egy alapvetően férfiak számára alapított intézményen és épületen belül, illetve ugyanazon személy irányította az egymástól igen távoli női festészeti tanfolyamot és a gyakorlati festészeti osztályt (Lotz Károly, a Várbazárban és a régi Zeneakadémia épületében).
- ⁶¹ VKM jelentése 1883/84. 588.
- ⁶² Uo. VKM jelentése 1885/6. 312. *Vasárnapi Ujság* 1885. október 18. 32. évf. 42. sz. 680.
- ⁶³ VKM jelentése 1886/87. 324.
- ⁶⁴ Uo.
- ⁶⁵ VKM jelentése 1887/8. 363.
- ⁶⁶ Uo.
- ⁶⁷ *A Magyar Királyi Festészeti és Szobrászai Mesteriskolák ideiglenes szabályzata* 1900. 10–11.
- ⁶⁸ VKM jelentése 1885/86. 312.
- ⁶⁹ VKM jelentése 1886/87. 324.
- ⁷⁰ VKM jelentése 1887/88. 364.
- ⁷¹ VKM jelentése 1885/86. 312. VKM jelentése 1888/89. 295.
- ⁷² *Értesítő* 1885/86. 5–6. *Értesítő* 1895/96. 36.
- ⁷³ Más szakmák hasonló reakcióira, a nőknek a férfi versenytársaként, konkurrenciaként való felfogására lásd NAGYNÉ 1979. 36–37. SZIVÓS 2004. 332.
- ⁷⁴ 1885/86. 11 közül 9. VKM jelentése 1885/86. 311. 1886/87. 11 közül 9. VKM jelentése 1886/87. 323. 1887/88. 9 közül 9. VKM jelentése 1887/88. 362. 1888/89. 8 közül 6. VKM jelentése 1888/89. 294. 1889/90. 8 közül 8. VKM 1889/90. 207. 1890/91. 8 közül 7. VKM jelentése 1890/91. 355.
- ⁷⁵ VKM jelentése 1885/86. 312. VKM jelentése 1886/87. 324. VKM jelentése 1887/88. 363. VKM jelentése 1888/89. 295. VKM jelentése 1889/90. 208. VKM jelentése 1890/91. 356.
- ⁷⁶ 1885/86 – Mesteriskolások: 11; Tanfolyambeliek: 16. VKM jelentése 1885/86. 311–312. 1886/87 – Mesteriskolások: 11; Tanfolyambeliek: 15. VKM jelentése 1886/87. 323–324. 1887/88 – Mesteriskolások: 9; Tanfolyambeliek: 14. VKM jelentése 1887/88. 362–363. 1888/89 – Mesteriskolások: 8; Tanfolyambeliek: 19. VKM jelentése 1888/89. 294–295. 1889/90 – Mesteriskolások: 8; Tanfolyambeliek: 19. VKM jelentése 1889/90. 207–208. 1890/91 – Mesteriskolások: 8; Tanfolyambeliek: 19. VKM jelentése 1890/91. 355–356.
- ⁷⁷ Ibid.
- ⁷⁸ RÉVÉSZ 2004. 20. A másolatgyűjtemény rekonstrukciója: „*Eredeti másolat*” 2004. 137. Ennek kiegészítéseképpen, egyes művekre vonatkozóan: az első évben Blaskovits Ferencet (1859–1931) küldték ki Münchenbe Van Dyck *Szent Sebestyén* című művének lemásolására; Kárpáti Rezső (1857–1917) Bécsben, Tornai Gyula (1861–1928) pedig Firenzében másolta le Rembrandt egy-egy arcképét. VKM jelentése 1883/84. 283. „Stettka Gyula [1855–1925] Drezdába, Tizian „Adópénz” című képének, Kardos Gyula [1857–1908] pedig Bécsbe egy Rubens féle képnek lemásolására” küldetett ki államköltségen. VKM jelentése 1884/85. 587. Feltehetően ez a mű MKE ltsz. 1594. Reprodukciója: „*Eredeti másolat*” 2004. kat. 76. 17. kép. „Tornai Gyula egy Van-Dyck-féle, – Szirmai Antal pedig egy Frans Hals-féle férfi arckép lemásolására Antwerpenbe küldetett [... és]

- Tizian, Krisztus sirba tételét ábrázoló képeinek Bihari Sándor [1856–1906] által készített másolata is megvásároltatott.” VKM jelentése 1885/86. 311. A következő évben Stetka Gyula készített másolatokat Olaszországban. VKM jelentése 1886/87. 323. Komlóssy Ede [1862–?] „Münchenben egy régi festményt” másolt. VKM jelentése 1887/88. 362. A miniszter „Tornai Gyula részére [...], hogy Spanyolországba tehesen tanulmányutat s a madridi Prado-képtárban Velasquez egy életnagyságú lovas alakot ábrázoló képét lemásolhassa, 1000 frtnyi utazási ösztöndíjat” engedélyezett. VKM jelentése 1888/89. 294. „Komlósi Ede részére, [...] hogy a festészeti mesteriskola képgyűjteménye számára külföldön egy nagyobb jelentőségű festményt lemásoljon, 500 frt utazási ösztöndíj engedélyeztetett.” VKM jelentése 1889/90. 207. „Az intézet képmásolat-gyűjteménye pedig 2 Velasquez-féle és 1 Paris Bordone-féle festmény után készült másolattal gyarapodott, tehát ez idő szerint 15 darabból áll.” VKM jelentése 1890/91. 355. Az egyik Velasquez-másolat Las Hilanderas Tornai Gyula által festett kópíája volt. Reprodukálva: „*Eredeti másolat*” 2004. kat. 107. 53. kép.
- ⁷⁹ VKM jelentése 1889/90. 208.
- ⁸⁰ VKM jelentése 1886/87. 323.
- ⁸¹ I.m.
- ⁸² VKM jelentése 1890/91. 356.
- ⁸³ VKM jelentése 1888/89. 295.
- ⁸⁴ VKM jelentése 1890/91. 356.
- ⁸⁵ VKM jelentése 1889/90. 208.
- ⁸⁶ 1890. június 21 és 26 között a Várbazári helyiségekben. *Vasárnapi Ujság* 1890. június 22. 37. évf. 25. sz. 409. VKM jelentése 1889/90. 208.
- ⁸⁷ *A Hét* 1890. június 29. 1. évf. 26. sz. SZANA 1890. (i-y) 1890.
- ⁸⁸ SZANA 1890.
- ⁸⁹ (i-y) 1890. 1252. SZANA 1890.
- ⁹⁰ (i-y) 1890. 1251. SZANA 1890.
- ⁹¹ SZANA 1890.
- ⁹² Uo.
- ⁹³ „Általában a tárlat arról tesz tanuságot, hogy a tanfolyam megfelel céljának: ügyes műkedvelőket képez s így terjeszti a műérzék, s a művészet iránti melegebb érdeklődést, amire bizony nagy szükség van.” *A Hét* 1890. június 29. 1. évf. 26. sz. A tanfolyamnak „nem az a célja, hogy onnan csupa festő művésznek kerüljön ki, hanem [hogy ...] igen kellemes szórakozást” biztosítson a növendékeknek, illetve, hogy bennük jobban kifejlődjék „a műérzék, a műpártolás e szülőanyja, melynek hiánya ma súlyosan nehezedik a magyar művészet fejlődésére.” (i-y) 1890. 1251. „[N]em kívánom én, hogy az iskola növendékeiből kivétel nélkül ecsetforgató s a kiállítási bizottságokat zaklató művésznek válljanak. Van nekünk képírónk elég”. Ehelyett a képzett nők „a hazai kultúra ügyének” „megannyi buzgó hive[ivé] és apostolá[vá]” válhattak. SZANA 1890.
- ⁹⁴ VKM jelentése 1885/86. 312.
- ⁹⁵ SZANA 1890.
- ⁹⁶ MOLNÁR 1894. 19, 24.
- ⁹⁷ I.m. 32–33.
- ⁹⁸ *Értesítő* 1889/90. 47.
- ⁹⁹ *Értesítő* 1890/91. 39.
- ¹⁰⁰ MKEL IRHi, 1. doboz. 9339. sz. levél.
- ¹⁰¹ *Értesítő* 1895/96. 37.
- ¹⁰² VKM jelentése 1891/92. 229.
- ¹⁰³ *Értesítő* 1893/94. 40.
- ¹⁰⁴ Uo.
- ¹⁰⁵ VKM jelentése 1894/95. 1271–1272.
- ¹⁰⁶ VKM jelentése 1896/97. 347.
- ¹⁰⁷ Uo.
- ¹⁰⁸ Uo.
- ¹⁰⁹ *Értesítő* 1897/98. 58.
- ¹¹⁰ MTA MKA, La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219) 20.
- ¹¹¹ I.m. 24–28. MTA MKA, La. VKMi. Munkácsy-levelek.
- ¹¹² *Évkönyv* 1907/08. 38.
- ¹¹³ Az 1909/10-es tanévben hárman látogatták a tanfolyamot, közülük ketten negyedévesek voltak. *Értesítő* 1909/1910. 53. A következő évben a II. festészeti mesteriskola már nem szerepel a Szépművészeti Akadémia kötelékébe tartozó intézmények közt. Az egyetlen diákot (Novák Sándort), akinek itt kellett volna folytatnia képzését, a művész növendékek „általános tanfolyamára”, és nem a mesteriskolára vették fel. *Értesítő* 1910/11. 92.
- ¹¹⁴ MTA MKA, La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219) 7, 16.
- ¹¹⁵ I.m. 17–18.
- ¹¹⁶ I.m. 21.
- ¹¹⁷ 1901/02-es tanévig „a női művész növendékekre nézve a rajztanítónő-jelöltek óra-

- rendje érvényes, azonban az ékítményes és iparművészeti rajz gyakorlására, az iparművészeti stílustan s a magyar irodalom és általános neveléstan hallgatására nem köteleztetnek”. *Értesítő* 1901/02. 105. Az 1902/03-as tanév második félévétől tantervük a férfi művésznövendékekét követte, vagyis a női és férfi művésznövendékek *egyenlő* képzésben részesültek. A tanrend alakrajz és festés, mintázás, szemléleti lát-szattan, boncalaktan, építészeti stil- és alaktan, lát-szattani szerkesztés és művészetek története látogatását írja elő, a női művésznövendékek azonban „külön órákban is gyakorolhatják a csendéleti aquarell-festést,” vagyis a korábbi, nemhez kötött képzés *választható* maradt. *Értesítő* 1902/03. 49. *Értesítő* 1903/04. 26.
- ¹¹⁸ MTA MKA, KFi, M.D.K.C.I.1/1.
- ¹¹⁹ *A Magyar Királyi Festészeti és Szobrászati Mesteriskolák ideiglenes szabályzata* 1900. 3. *A magyar királyi női festőiskola szabályzata* 1899. 3.
- ¹²⁰ *A magyar királyi női festőiskola szabályzata* 1899. 4.
- ¹²¹ BICSKÉI 2002. 225.
- ¹²² Lásd a statisztikát: *A magyar királyi női festőiskola szabályzata* 1899. 10–11. HANÁK 1978. 420.
- ¹²³ MKEK J VII/24.
- ¹²⁴ Az 1898/99-es tanév (II. félévére) való datálást igazolhatja, hogy néhány esetben a festőállványok tulajdonosai (feltételesen) azonosíthatók: olyan nők, akik csak abban az egy (fél)évben látogatták egyszerre az intézményt. Úgy mint Telkessy Valéria (1870–?), „B. A.” (Bóné Anna? (1877–?)) Elisabeth Hertzka (1877–?), Karinthy Elza (1879–1930). Ők együtt csak az 1898/99-es tanév II. félévében jártak a festőiskolába.
- ¹²⁵ YBL 1956. 68–70. GERLE–MARÓTYZ 2002. 152. BOR 1991. 105–111.
- ¹²⁶ MTA MKA, La. VKMi. (MOL M.E. 1896-II-508. Fol. 204–219) 7, 17.
- ¹²⁷ Magyar Nemzeti Galéria Adattára, 20701/1980.8.
- ¹²⁸ MKEK, J VII/24. 21.
- ¹²⁹ MKEK, J VII/24. 4, 19.
- ¹³⁰ MKEK, J VII/24. 7, 13, 15, 22.
- ¹³¹ MKEK, J VII/24. 2, 17.
- ¹³² MKEK, J VII/24. 2, 4, 17, 25.
- ¹³³ MKEK, J VII/24. 5, 6. 24.
- ¹³⁴ MKEK, J VII/24. 9, 14, 18.
- ¹³⁵ MKEK, J VII/24. 10.
- ¹³⁶ MKEK, J VII/24. 22, 9, 14.
- ¹³⁷ MKEK, J VII/24. 11, 12, 16, 23.
- ¹³⁸ MKEK, Rt, 6315/50.
- ¹³⁹ MKEK, Rt, 6315/36 (Karinthy Elza 1899), 40 (Huth Ilona 1899), 58 (Heinrich Etel 1897).
- ¹⁴⁰ NOCHLIN 1988. 158–64. A művészeti irodalom több legendát jegyzett fel festőnőkről, akik a társadalmi és kulturális kondicionáltságot férfiruhát öltve próbálták kijátszani (Angelica Kauffmann); illetve női aktot ábrázoló tanulmányokkal kísérelték meg az akadémiai zsáner-hierarchia korlátait áttörni (Elisabeth Vigée-Lebrun).
- ¹⁴¹ Az aktrajz heti egyszer fordul elő a másodéves rajztanítónő- és a művésznövendékek tanrendjében, míg a férfi művésznövendékek a másodévtől fogva naponta két-két órában gyakorolták azt. *Értesítő* 1897/98. 92–94.
- ¹⁴² *Értesítő* 1902/03. 49. *Értesítő* 1904/05. 23.
- ¹⁴³ MTA MKA, M.D.K.C.I.1/3503.2.
- ¹⁴⁴ MTA MKA, M.D.K.C.I.1/3480.2.
- ¹⁴⁵ MKEK, Rt, 6315/8 (Vaskovits Erzsébet). Egy másik példa Machik Ilona ceruzarajza 1900-ból: MKEK, Rt, 6315/34.
- ¹⁴⁶ Például Propper Aranka ceruzarajza 1902-ből: MKEK, Rt, 6315/11.
- ¹⁴⁷ Például Telkessy Valéria vegyestechnikával, két papírra készült műve: MKEK, Rt, 6315/14.
- ¹⁴⁸ MKEK, J VII/24. 20.
- ¹⁴⁹ Például BENICZKY 1883. 33.
- ¹⁵⁰ „Reimer kitűnő bonctani múzeuma nem sokáig lesz már látható a ‘Tigrisben’. Jelenleg sokan látogatják, s nézik, kivált a szétszedhető Venust, mely teljes fogalmat ad az emberi test minőségéről. Kedden és pénteken a nők napjai vannak, akkor egy hölgy magyaráz”. *Fővárosi Lapok* 1865. november 16. 2. évf. 263. sz. 1043. „Látni való van a széna-téren [...], ez egy hosszú és diszes kocsiban lévő nagy panoráma és bonctani múzeum, mely utóbbi a világ leg-hiresebb intézetei után tünteti föl a képeket. [...] Nézik is elegen, annál inkább mert olcsó látvány.” *Fővárosi Lapok* 1867. január 19. 4. évf. 16. sz. 63.
- ¹⁵¹ „II. osztály. Heti 2 óra. Kivonatosen az emberi test külalakját meghatározó csontok,

- inak, izmok idomai, kölcsönös aránya és mozgása törvényeinek magyarázata és rajzolása, falí ábrák, boncztani készülékek és az élő természetből vett minták nyomán.” *Értesítő* 1897/98. 20.
- ¹⁵² *Értesítő* 1902/03. 44.
- ¹⁵³ Uo. A női festőiskolát 1896 és 1906 között látogató Soós Elemérné egy ceruzarajza (MKEK, Rt, 6315/28), amely egy térdelő-támaszkodó bonctani figurát ábrázol.
- ¹⁵⁴ Például MKEK, Rt, 6315/16 (Hadzsy Olga 1899).
- ¹⁵⁵ MKEK, Rt, 6315/2 (Kalivoda Kata 1900), 4 (Telkessy Valéria), 28 (Soós Elemérné).
- ¹⁵⁶ *Az Orsz. Magy. Kir. Mintarajziskola és Rajztanárképző fénykép-albuma és az intézet alaprajzai*. Budapest, 1900k.
- ¹⁵⁷ Például MKEK, J VII/24. 7, 15, 17.
- ¹⁵⁸ *Értesítő* 1907/08. 38.
- ¹⁵⁹ SZINYEI 1897. 97–99.
- ¹⁶⁰ VKM 1908. XI. fejezet.
- ¹⁶¹ *Ibid.*
- ¹⁶² NAGYNÉ 1988. 110.
- ¹⁶³ *Évkönyv* 1921/22–1924/25. 6. LYKA 1984. 39. Különösen a 9. lábjegyzet.
- ¹⁶⁴ A „Károlyi-forradalom kitörések a harcterről visszatért néhány elkeseredett szobrászművész a legerélyesebb tiltakozás dacára [...] erőszakosan behatolt a Női Festőiskola várbazári tanhelyiségeibe és kényszerítette ezen intézet vezetőségét, hogy az Andrássy Gyula gróf [... palotájának] egy részébe átköltözködjék a Női Festőiskola. Ezen sokat zaklatott iskola azonban itt sem maradhatott sokáig, mert a proletárdiktatúra bukása után – mivel Andrássy gróf külföldi tartózkodási helyéről visszatért – ismét hajléktalanná vált s haladéktalanul átvándorolnia kellett a Főiskola által a Palatinus házban bérelt helyiségek egyik fülkéjébe; de itt is alig hogy elhelyezkedett e szerencsétlen iskola, a bérlet felmondása után újból sátorfáját összeszednie kényszerült, hogy átvándorolhasson a Főiskola Andrássy-úti épületének időközben vadászszállóalkj által kiűrtt egyik III. emeleti műtermébe.” *Évkönyv* 1917/18–1920/21. 9.
- ¹⁶⁵ LYKA 1984. 101 jegyzet.
- ¹⁶⁶ LYKA 1983. 46.
- ¹⁶⁷ LYKA 1984. 39.
- ¹⁶⁸ TÁBORI 1912. 34.
- ¹⁶⁹ MTA MKA, KFi, M.D.K.C.I.1/3502.2.
- ¹⁷⁰ Tipikusan mondható Telkessy Valéria aradi, nyíregyházi, kecskeméti, zombori, nagykanizsai, fiúmei, lugosi, debreceni, komáromi, nagyikindai etc., de nem budapesti kiállításokon való szerepeltetése a századfordulón (M.D.K.C.I.5/9940.131.), vagy Propper Aranka (M.D.K.C.I.5/9940.324.), illetve Müller Melanie műveinek hasonló utaztatása (M.D.K.C.I.5/9940.238).
- ¹⁷¹ Például Nemes Nándorné grófné Elisa Ransonnet-Villez (1843–1899) emlékkiállítására a Múcsarnokban 1900 márciusában; illetve Nákó Kálmánné grófné Gyertyánffy Berta (1819–1882) 1906-ban, az Iparművészeti Múzeumban megrendezett emlékkiállítására.
- ¹⁷² MALCOMES 1895. 193.
- ¹⁷³ Wellmann Róbert (1866–1946) magániskolája „kizárólag nők számára való s csak kevésszámú látogatót vesz fel” (*Művészet* 1907. 6. évf. augusztus: 266). Nagybányára Zádák Etel, Telkessy Valéria, Schulz Ilona, Csikos Antónia, Karinthy Elza, Hacker Mariska, Szolnokra Opper Magda ment (LYKA 1953. 145–146). Udvardy Flóra és Schütz Julia Münchenben (MTA MKA, Művészkataszter, M.D.K.C.I/379 és 346), Hacker Mariska Párizsban tanult tovább (MTA MKA, Művészkataszter, M.D.K.C.I/378). Szilágyi Ilona visszaemlékezése szerint „1923-ban [...] fillér nélkül szállottam ki a vonatból Zürichben és 6 hét alatt 1500 svájci frankot vettem be aquarellek és olajképekből” (MTA MKA, Művészkataszter, M.D.K.C.I/363).
- ¹⁷⁴ Báró Huszár Ilona pályája az arisztokrata műkedvelés társadalmi elismertségét, egyben egy nőfestő professzionális tevékenységének akadályait jól példázza. Környezetében látott példák hatására kezdett festeni, de családja ellenállása miatt komolyabb külföldi tanulmányokat csak később kezdehetett. A századfordulón társadalmi állásának és kapcsolatainak köszönhetően reprezentatív megbízásokban és kiállítási lehetőségekben részesült. Majd „magam köré gyűjtöttem a magyar festő- és iparművésznőket”, így alakítva meg – *Művészet és Művelődés* névvel – egy női művészegyesületet. Negyven évesen ment férjhez és csak gyer-

mekei felnövekedése után rendezett be újra műtermet. MTA MKA, M.D.K.C.I.17/687.1–5.

¹⁷⁵ KÉZDI 1901. 7.

¹⁷⁶ Uo.

¹⁷⁷ *Művészet és Művelődés* 1904/1905. 2–3.

¹⁷⁸ Uo

¹⁷⁹ *Értesítő* 1908/09. 22.

¹⁸⁰ Például Daffinger Hanna (1883–?) a vidéki kiállításokon utcarészletekkel és virágtanulmányokkal lépett fel, míg a Magyar Képzőművésznők Egyesületének első tárlatain arcképeket és aktfestményeket mutatott be, amelyek ambícióinak és képességeinek inkább megfeleleltek. MTA MKA, NSzi, M.D.K.C.I.5/9940.698. Kotsy-Horváth Jolán (Mathes Józsefné, Koroknai Ottóné) (1858–?) a Nemzeti Szalon vidéki tárlatain virág- és csendéletképekkel jelentkezett, az Egyesület bemutatói vizont enteriőrökkel. MTA MKA, NSzi, M.D.K.C.I.5/9940.128. Klammer Mariska több művel képviselhette magát az Egyesület tárlatain, mint a Nemzeti Szalon által rendezett bemutatókon, és akttanulmányokat és zsánerjeleneteket is bemutatathatott. MTA MKA, NSzi, M.D.K.C.I.5/9940.179.

¹⁸¹ A mintarajztanodát látogató Angyalffy Erzsébet (1861–1940), aki egy festményével szerepelt az ezredévi tárlaton, soha nem állított ki a Magyar Képzőművésznők Egyesületének keretein belül (LYKA 1983. 149–154). Nemes Nándorné grófné Elisa Ransonnet-Villez egy évet járt a mintarajztanodába, de Lohwag Ernesztina (1878–1940) vagy a Nyolcakkal kiállító Lesznai Anna egyet sem.

¹⁸² A Nemzeti Szalon tárlatain szereplő nők vizsgálatából leszűrte, a nemzetközi szakirodalom megállapításaival párhuzamos következtetés. Például, 1899 és 1919 kö-

zött a Nemzeti Szalon, valamint a Magyar Képzőművésznők Egyesületének tárlatain rendszeresen több művet bemutató Büttner Helén (1861–?) ezért vonult vissza 1931-ig, majd egy-egy mű kiállítása után, 1933-ban végleg feladta a nyilvános szereplést (MTA MKA NSzi, M.D.K.C.I.5/9940.24). Kalivoda Kata Sándor Antalné (1877/1883–?) ambíciózus és tehetséges, saját gyűjteményes tárlatokat is szervező festőnő (családalapítás miatt) 1918 és 1929 között nem szerepelt sem a Nemzeti Szalon, sem a Képzőművésznők Egyesületének kiállításain. Bár később néhány évig próbálkozott a visszatéréssel, végül visszavonult (MTA MKA NSzi, M.D.K.C.I.5/9940.637).

¹⁸³ A józsefvárosi női festő és iparművészeti tanfolyam karácsonyi ajándékok megrendelésére kérte „a tisztelt közönséget”, „annál inkább is, mivel több nyomorban levő uri család leányai jutnának keresethez, azaz mindennap kenyérhez. Megrendelhető: fafestés, égetés, porcellán, üveg, majolika, selyem, krep, bőr, posztó festése.” *Buda-pesti Hirlap* 1902. november 28. Eljárásuk nem különbözött attól a több száz férfitől, aki az állami megbízásoktól, felsőbb megrendelőrétegtől elzárva a hivatalos művészeti élet szélén tevékenykedett, és ugyancsak a vásárlóréteghez igazított művészeti produktumaikból éltek meg (lásd: MTA MKA, Művészkataszter).

¹⁸⁴ *Modern magyar nőművészettörténet* 2000. 10. NAGYNÉ 1976. 33, 56. SZÍVÓS 2004.

¹⁸⁵ LANDES 1998.

¹⁸⁶ Vaskovits Erzsit Telepy Károly mutatta be Ferenc Józsefnek egy kiállítás alkalmával, és így „állami megbízást kaptam Br. Fejérváry [...] arcképeinek megfestésére Öfel. FJ. szem. körüli ministeriuma részére”. MTA MKA, M, M.D.K.C.I–386.