

Szívós Erika

BUDAPEST MINT KÉPZŐMŰVÉSZETI KÖZPONT A XIX–XX. SZÁZAD FORDULÓJÁN

A XIX. század második felében számos centruma alakult ki a képzőművészetnek Európában. Ezek egy része nemzetközi jelentőségre tett szert, mint Párizs vagy München, másik részük országos vagy helyi csomóponttá vált. Egyes országokban, így Németországban a történeti adottságokból következően nem egy, hanem több központ is működött, általában valamilyen művészeti akadémiához, iskolához kapcsolódva; másutt, így Magyarországon, egyetlen város – többnyire a főváros – uralta a képzőművészeti életet.

Budapest hegemon szerepe a századfordulón e tekintetben megkérdőjelezhetlenné vált. Ami az alkotás közegét illeti, sok festő és szobrász nem a fővárost tekintette ideális közegnek; egyebek közt erről tanúskodott a különféle művésztelepek alapítása a századforduló körüli években. Ám, ami az érvényesülés feltételeit illeti, legtöbbször úgy ítélték meg, hogy Budapest központként megkerülhetetlen. Réti István, az 1896-ban alakult és a magyar művészet fejlődésében jelentős szerepet betöltő nagybányai művésztelep, majd szabadiskola egyik vezető mestere és krónikása úgy értékelte, hogy 1906-07-re Nagybánya egyik legnagyobb problémájává lett a Budapesttől való nagy távolság.

„Nagybányán számottevő pénzt keresni nem lehetett, vergődés volt nem csak a fiatalok, de a 'beérkezettek' élete is. Aki távol élt Budapesttől, és művészete mellé nem dobhatta személyi jelenlétét a siker mérlegébe, annak minden divatszerű fiatalpártolás, modernségkultusz és ezek minden üzleti demagógiája mellett is felkoppott az álla és lekopott a ruhája.”¹ Réti szerint a fenti okok nagy szerepet játszottak abban, hogy a Kecskemét város által szponzorált művésztelep megalakulásakor Iványi-Grünwald Béla vezetésével annyi fiatal művész fordított hátat Nagybányának és csatlakozott a kecskeméti művésztelephez. „Nagybányán reménytelennek látták anyagi jövőjüket, a fővárostól ilyen távol nem akarták magukat elásni, és emellett itt [ti. Nagybányán] egyre jobban érezték a helybeliek fanyar hangulatát... Kecskemét, ha vidéke sokoldalú szépségben nem is vetekedhetik Nagybányával, csaknem külvárosnyi közelségben van Budapesthez, onnan könnyebb lesz majd a kiállításokra felutazni, a fővárosi művészeti életben részt venni és egyéni érdekeiket személyesen is előmozdítani.[...]”² Tegyük hozzá, nem csak a kecskeméti, hanem a korabeli gödöllői és szolnoki művésztelep is a fő vasútvonal mentén feküdt, az ott lakóknak így szintén könnyű volt a fővárosba eljutni.

A vidéki művésztelepek „lakossága” jelentős részben szezonális volt. A törzstagok közül – legalábbis életük egy adott periódusában – többen helyben laktak, mint Nagybányán Réti István, Thorma János, egy ideig Ferenczy Károly, valamint a

¹ RÉTI 1994. 30.

² RÉTI 1994. 31.

nagybányai „második generáció” művészei; ugyanígy Gödöllőn élt Körösfői Kriesch Aladár, Nagy Sándor, Remsey Jenő stb. Ugyanakkor a többség azokból állt, akik csak nyaranta látogatták a telepeket, és a téli szezont a fővárosban vagy másutt, állandó lakhelyükön töltötték. (A legstabilabb helyi kötődése leggyakrabban a helyben született művészeknek volt: ezért maradt Nagybányán Thorma János, és ezért telepedett le Hódmezővásárhelyen Tornyai János vagy Szolnokon Pólya Tibor.)

Időről időre azonban jelen kellett lenni Budapesten; nagyrészt ennek a számlájára írható, hogy a művészek közül sokan kétlaki életet folytattak. A családi otthon és a műterem vagy műteremlakás gyakran nem egy helyen volt; a vidéken élő művészek közül sokan lakást vagy legalábbis lakható műtermet tartottak fenn Budapesten. Műterembérlete volt a már Kaposváron élő Rippl-Rónai Józsefnek az 1903-ban megépült Kelenhegyi úti műterembérlőházban. Az itt kialakított lakások mérete is elárulta, hogy nem családi fészkeknek készültek: három kivétellel a műteremk mindegyikéhez csupán egy szoba és fürdőszoba csatlakozott.³ Ferenczy Károly, aki 1906-ig Nagybányán élt, családját hátrahagyta, amikor 1906-ban tanár lett a Képzőművészeti Főiskolán, s az iskolaéveket Budapesten, a nyarakat pedig Nagybányán töltötte. Pesti műtermeinek szerény, igénytelen berendezése „jelezte, hogy a művész igazi otthona máshol van”.⁴ Réti István 1913-tól, amikor ugyancsak kinevezték óraadó tanárnak a főiskolára, hasonló életmódot folytatott. Nőtlen ember lévén szerényebb albérlettel is beérte; Budán egy Fehérvári úti bérlőházban, egy több „szobaúrnak” is otthont adó lakásban bérelt magának utcai szobát.⁵

Nem kell részletezni, hogy, miért volt a magyar képzőművészek számára oly fontos Budapest és a Budapesthez való közelség. A fővárosban összpontosult a képzőművészeti élet intézményeinek döntő része; ez egyaránt igaz a formális és az informális fórumokra. Budapesten működött a Képzőművészeti Főiskola (1908-ig M. Kir. Országos Mintarajztanoda és Rajztanárképző néven), az összes állandó kiállítási intézmény, itt szerveződtek meg a különféle művészeti egyesületek, csoportok; itt jöttek össze az egyesületté ugyan nem szerveződő, ám legalább oly fontos szerepet betöltő kávéházi művészasztalok. Mindezekről az alábbiakban részletesebben is szó lesz majd. Az intézményeken túl Budapesten volt a legjelentősebb a köz- és magánmecenatúra, itt lehetett leginkább megbízásokhoz jutni, itt voltak számottevőek a műalkotások eladási lehetőségei, és egyáltalában: a közönség, a közvetítők, a támogatók és a művészek kapcsolatai is itt teljesebben kiigazultak.

A művészek sok szállal kötődtek az éltető nagyvárosi milióhoz, amely alkotó munkájuk legfőbb befogadó közegét jelentette. Nem pusztán az intézményrendszer koncentrációja tette Budapestet Magyarországon hegemon képzőművészeti központtá, hanem a szövevényes kapcsolatoknak a hálója is, ami nélkül megnehezült az érvényesülés. Az informális érdekérvényesítés ezen lehetőségeiről szólnak a Réti Istvántól fentebb idézett mondatok.

³ Lásd a műterembérlőházról szóló, valószínűleg LYKA Károly által írott cikket a *Művészet* c. folyóiratban (1903. 422–424). Idézi HADIK 2001. 54.

⁴ GENTHON 1963. 37.

⁵ Réti levele édesanyjához, 1915. február 10. MNG Adattára 8904/1955. Ebben részletesen beszámol szobája berendezéséről, valamint a háziak és a többi albérlő kilétéről is.

Tanulmányunkban bemutatjuk, hogy hogyan töltötte be a századfordulós Budapest a korabeli képzőművészet befogadó közegének a szerepét, s hogyan működtek a művészek érvényesülését elősegítő kapcsolatrendszerek. Nem foglalkozhatunk a probléma minden részletével s inkább arra vállalkozunk, hogy a kérdéskör legfontosabb aspektusait megvilágítsuk.

Rövid kitérő erejéig érdemes felidézni Pierre Bourdieu-nek a művészet társadalmi kontextusával kapcsolatos nézeteit, hiszen azok több tekintetben is támpontul szolgálnak számunkra. Bourdieu művészetéről szóló írásainak középpontjában a kulturális mező elmélete és az ahhoz kapcsolódó fogalmak (pl. szimbolikus tőke, szimbolikus hatalom) állnak. A mező a bourdieu-i elméletben a műalkotások létrejöttének az a komplex közege, melynek részei mindazon hatások és előzmények, amik hatnak a művészre, s része a művész is saját személyes és társadalmi hátterével egyetemben; részei továbbá a pályatársak, de a befogadók is, az attitűdjeikkel és elvárásaikkal; továbbá azok, akik a művet a közönségnek közvetítik (szerkesztők, kiadók, galériatulajdonosok stb.), valamint, akik az alkotás művészi rangját meghatározzák vagy megerősítik (kritikusok, művészettörténészek). Ez a „radikális kontextualizáció”⁶ ellentmond mind a műalkotás létrejöttéről szőtt romantikus koncepciónak (az ihlettől vezérelt, magányosan alkotó, időtől és tértől független lángelme mítoszának), mind annak a felfogásnak, amely a műalkotást osztályideológiák kifejeződéseként tekinti legalábbis egy adott kor társadalmi körülményeiből származtatja, s ezáltal lebecsüli a művész szerepének a jelentőségét. A kulturális mező elmélete a strukturalizmus kritikájául is szolgál, mely utóbbi a műalkotás autonóm mivolta mellett száll síkra, s a mű értelmezésében szükségtelennek tartja külső szempontok (pl. a mű létrejöttének a körülményeit) figyelembe venni.⁷

Bourdieu mezőelméletéhez köthető a művészetszociológia egyik általánosan elfogadott tézise, hogy ti. a műalkotás műalkotásként való megjelenése és elismertetése nem csak a művészen múlik, de éppúgy függ a kulturális mező egész viszonyrendszerétől is. Mindez nem áll ellentétben azzal, amit Bourdieu a modern művészet nagyfokú autonómiájával kapcsolatban előad; arról van szó csupán, hogy ezt a jelenséget ő nem az egyes művész abszolút értelemben vett, egyéni szabadságaként értelmezi, hanem az egész művészeti szférának (mezőnek) a társadalommal szemben kivívott autonómiájaként látatja. Ezt a kérdést *A hit teremtése: adalékok a szimbolikus javak gazdaságához* című Bourdieu- tanulmány világítja meg talán a legjobban. Az írás központi kérdése a művészi hírnév körül forog: hogyan (azaz kiknek a közreműködése révén) kerül be valaki a „felkentek” táborába? Ki „alkotja meg” az alkotót? Ki „hitei el” a szűkebb és szélesebb közönséggel, hogy adott művész munkái jelentős eszmei értékkel bírnak (mely hosszú távon jelentős pénzbeli értéket is kölcsönözhet) a kérdéses műveknek? Szélsőséges esetben – s itt a kortárs művészet fejleményeire gondolunk – ki dönti el azt, hogy egy kiállított tárgy műalkotás-e egyáltalán? A kérdésre a válasz az, hogy természetesen azok a közvetítők (műkereskedők, kritikusok, galériatulajdonosok stb.), akiknek módjukban áll a még ismeretlen művészeket elindítani a siker útján azáltal, hogy a maguk hírét és tekintélyét vetik mellette latba; akik

⁶ Randal Johnson értelmezése. Ld.: JOHNSON 1993. 9.

⁷ Uo. 13–14.

„felfedezik” az „új tehetségeket”, bevezetik őket a művészeti közéletbe, és ismertté teszik őket a műgyűjtők és más műértők előtt⁸. A művészeti szféra autonómiája abban áll tehát, hogy az itt termelt kulturális javak (műalkotások) értékét a bennfentesek határozzák meg, s a szélesebb közönség (némileg sarkítva) az ő értékítéleteik szűrőjén keresztül értesül arról, ki a jelentős művész és ki nem az, mely alkotásokat kell nagyra értékelni s melyeket nem. Azaz ők teremtik meg az alkotókat övező kollektív hitet (vagy ha úgy tetszik, az illúziót).

Művészeti intézmények, fórumok Budapesten

A képzőművészeti élet hivatalos intézményeinek Budapestre való összpontosulása nem volt teljesen véletlen. A Képzőművészeti Főiskola elődjét, a Mintarajziskolát, a Szépművészeti Múzeumot, a Műcsarnokot állami akarattal, költségvetési forrásokból hozták létre a kiegyezést követően, és alapításuk Budapest nemzeti – s ennek részeként kulturális – fővárossá fejlesztésének a nagy vállalkozásába illeszkedett. (Ez akkor is igaz, ha például a főiskola létesítésében maguknak a művészeknek a kezdeményezései is nagy szerepet játszottak.)

A művészeti egyesületek Budapestre települése szintén a főváros egyértelmű kulturális központ-szerepével függött össze. Ez alól azok a századforduló után alakult vidéki műpártoló egyesületek jelentettek csupán kivételt (Szeged 1899, Debrecen 1901), melyek célja a képzőművészetnek a helyi lakosság körében való propagálása, helyi kiállítások szervezése volt.⁹ A legkorábbi egyesületek ráadásul egyértelműen országos szervezetként alakultak és akként is működtek: így az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat (1861), a Magyar Írók és Művészek Társasága (1874) és a kifejezetten szakmai, érdekvédelmi céllal létrejött Magyar Képzőművészek Egyesülete (1894), mely a Képzőművészeti Társulattól eltérően műpártoló tagokat nem is vett fel a sorai közé.

A századfordulót követő két évtizedben a művészeti szervezeteket tekintve két új fejlemény volt különösen jellemző. Az egyik a specializálódás, amely a nagy országos szervezetekkel szemben kisebb, egy-egy szakterületet vagy érdekcsoportot képviselő egyesületek létrejöttében nyilvánult meg. Ilyen volt Magyarországon az Akvarell- és Pasztellfestők Egyesülete (1910), a Magyar Grafikusok Egyesülete (1908), és bizonyos értelemben a Magyar Képzőművésznők Egyesülete (1908) is. A másik a hasonló esztétikai nézeteket valló művészek csoportokba tömörülése. Az utóbbi olyan nemzetközi jelenség volt, amely Európában mindenütt együtt járt a modern művészeti irányok jelentkezésével; a csoportos fellépést az motiválta, hogy az újító szellemű művészek – akik gyakran fiatal koruk miatt sem tartozhattak még a beérkezettek közé – így nagyobb esélyt láttak arra, hogy felfigyelnek rájuk, és sikerül betörniük a művészeti közéletbe. A korábbi időben a küzdelem inkább csak a megélhetés körül folyt, az új szerveződések létrejöttét az motiválta tehát, hogy

⁸ BOURDIEU 1993. 76–78.

⁹ EGRI 1986. 27. Egri Mária utal azonban arra, hogy e vidéki városokban is erősödött a helyi művészeti élet; ezt mutatja, hogy a debreceniek 1911 után már nem hívtak meg fővárosi művészeket a kiállításokra.

az elkülönülő művészek saját kiállítási lehetőséget (s ezáltal jobb eladási feltételeket) teremtsenek maguknak, így hozták létre például a Múcsarnokkal elégedetlen művészek a Nemzeti Szalont 1894-ben. A századelőtől kezdve azonban – az érvényesülési szemponton túl – már felfogásbeli, meggyőződésbeli különbségek is megbújtak az újabb csoportok alakulásának háttérében.¹⁰ A századforduló éveinek magyar művészeti életében több olyan irányzat is feltűnt szinte egy időben, amely Nyugat-Európában több évtizedes fejlődés különböző fázisait képviselte; az 1896 és 1914 közötti időszak legszembetűnőbb tulajdonsága a homlokegyenest ellenkező felfogású irányzatok egymásmelletisége volt. A megkésetttség miatt jóformán egy időben jelentkezett az impresszionizmus, a szecesszió és az avantgarde, miközben a képzőművészetben még mindig tartotta magát az akadémiai realizmus, az építészetben pedig a historizmus és az eklektika. Érthető tehát, hogy miért tűntek fel újabb és újabb, egymástól elvi alapon elhatárolódó csoportosulások. Ilyen indíttatású volt a MIÉNK és a Nyolcak művészcsoporthoz megalakulása, bizonyos szempontból ez hatott a Kéve egyesület létrejöttékor, de ide sorolható a gödöllői művésztelep művészeinek a csoportos fellépése is.

A művészi csoportosulások szaporodásával összefüggésben a művészeti élet szervezeti kereteire is egyre inkább a sokrétűség volt a fő jellemző. A kiállítási lehetőségek tekintetében megszűnt a Múcsarnok monopóliuma, mivel a századelőn több új kiállítási intézmény alakult (a Nemzeti Szalon, a Könyves Kálmán Szalon, a Művészház, az Uránia, vagy az Ernst Lajos alapította Ernst Múzeum). Ez utóbbiak fontos szerepet játszottak a modern művészet propagálásában, miután a legradikálisabb újítóknak is lehetőséget teremtettek a bemutatkozásra. A modernebb szellemű galériák többnyire nem kötelezték el magukat egy-egy csoport mellett, hanem sokféle alkotónak, műhelynek biztosítottak kiállítási alkalmat. Mivel ezek az intézmények alapvető szerepet játszottak abban a kulturális viszonyrendszerben, melynek felvázolása tanulmányunk kitzűzött feladata, érdemes róluk részletesebben is szólni.

Kiállítóhelyek a századfordulón

Az 1890-es évek közepéig a Múcsarnok Budapesten az egyetlen állandó kiállítási intézmény. 1877-ben, amikor az Andrássy út 71. szám alatt felépült az első („rég”) Múcsarnok, még kielégítette az igényeket (bár az épület adottságai ellen már akkor is akadtak kifogások). Amikor azonban a század végére nagymértékben megnőtt a Budapesten működő művészek száma, a Múcsarnok egymagában már nem bizonyult elegendőnek. Külön problémát jelentett, hogy az ottani kiállítási lehetőségekkel nagymértékben a Magyar Képzőművészek Egyesülete rendelkezett; számos művész, művészcsoporthoz érezhette úgy, hogy egy szűkebb kör kezében van a magyar kiállítási élet irányítása. 1894-től kezdve ezért több új kiállítási fórum nyílt, egy részük kifejezetten piaci alapra helyezve tevékenységét.

¹⁰ BENE Kézirat C-II-20/1, 98. BENE szerint az 1890-es évek művészeti harcai „még nem művészeti elvek körül zajlottak, nem valamely új művészeti irány érvényre juttatását célozták, inkább csak kenyérkérdésről és egyéni érvényesülésről volt szó, bár ez a körülmény mit sem vont le azok hevességéből.” BENE Kézirat. C-II-20/3, 144.

A Magyar Képzőművészek Egyesületével egyazon évben, 1894-ben létrejött Nemzeti Szalon Művészeti Egyesület célja elsősorban az volt, hogy kiállítási lehetőséget teremtsen azoknak a művészeknek, akik a monopolhelyzetben lévő Műcsarnok működésével, zsürizési rendszerével elégedetlenek voltak, s akik úgy találták, hogy a Műcsarnokot uraló „klikk” hátrányos helyzetbe hozza őket. Szükség volt tehát egy olyan helyre, „ahol a művészek képeiket és szobraikat állandó művásár formájában kiállíthatják és elárúsíthatják.”¹¹

A Nemzeti Szalon megalakulását nagy várakozás előzte meg, és a „hazafias, művészi érzelmektől áthatott magyar sajtó” támogatásával az előkészítő bizottság olyan propagandát csinált az egyesületnek, hogy az rögtön a kezdetkor 437 taggal alakult meg.¹² (Összehasonlításképp: a Magyar Képzőművészek Egyesületének 1899-ban, öt évvel a megalakulás után 140 tagja volt.¹³) A Nemzeti Szalon kimondottan igyekezett támaszkodni a társadalom támogatására. A hivatalos elnevezés („Nemzeti Szalon magyar képzőművészek és műpártolók egyesülete”) jelzi, hogy az alapítók nem kívánták kizárni a laikusokat, sőt kifejezetten arra törekedtek, hogy kellő számú jómódú, és/vagy magas társadalmi állású pártfogó tag lépjen be az egyesületbe. Az egyesületnek mindig két alelnöke volt, egy művész és egy műpártoló. Az egyesület egyben klubjellegű is öltött. Az alapításkor „egyesek ellenezték a kiállítások és a kaszinóélet összekapcsolását, de a többség ennek fenntartását kívánta, mivel az ott kialakuló társasélettől, a művészek és a közönség közötti közvetlen érintkezéstől várták a művészet iránti érdeklődés és ezzel kapcsolatban a művásár fellendülését.”¹⁴ A kitűzött cél meg is valósult; arisztokraták és nagypolgárok mellett egyre szélesebb polgári gyűjtői réteg kialakulására utalnak jelzik a Nemzeti Szalon vásárlási jegyzékei.¹⁵ Azt, hogy a századfordulón a Nemzeti Szalon komoly tényezővé vált, az is jelzi, hogy ezekben az években az Országos Képzőművészeti Társulatnál lényegesen nagyobb értékben tudtak képeket eladni.¹⁶ Ami nyilván azzal függött össze, hogy a Szalon nyitottabb szellemű, érdekesebb kiállításokat szervezett, mint amilyenek az addigra meglehetősen ellaposodott műcsarnoki tárlatok voltak. Néhány átmeneti nehéz év után 1900 körül lendült fel a Szalon, amikor Ernst Lajos vette át az igazgatói tiszteletet. Nagyrészt az ő nyitottságának volt köszönhető, hogy a Nemzeti Szalon nemcsak saját tagságának, hanem idővel mindenféle más csoportosulásnak is kiállítási fórumául szolgált.¹⁷ A kiállítások színvonalán kívül a művészek szemében tovább növelte az intézmény vonzerejét, hogy a tárlatokon az állam, a hatóságok és egyes műbarátok által kitűzött díjakkal honorálták a legjobbnak tartott alkotásokat.

A Nemzeti Szalon sikereivel állt kapcsolatban az is, hogy az egyesület 1907-ben új, saját épületbe költözött. Eddigre ugyanis szüksége volt egy reprezentatív és kife-

¹¹ DÉRY 1904. 9.

¹² DÉRY 1904. 9.

¹³ Említi „Idem” álnevű szerző, *Műcsarnok* 1899/2. 13.

¹⁴ BENDE Kézirat. C-II-20/3. 148.

¹⁵ Erre adatok: *Nemzeti Szalon évkönyvei* 1894 – kb. 1910-ig. A Szalon vásárlóközönségéről lásd még röviden: *Magyar művészet 1890–1919*. 142.

¹⁶ BENDE Kézirat. C-II-20/3. 151.

¹⁷ A kiállító művészek és művészcsoporthoz felsorolását lásd: *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 124–128.

jezetten kiállítási célokra tervezett épületekre. A szecessziós épület (melynek műszaki megoldásaival azonban a későbbiekben folyamatos problémák voltak) az Erzsébet téren épült fel 1907-ben Vágó László és József tervei alapján. A telek megszerzését politikai tényezők is segítették: „Bárczy István, az új polgármester éppen akkor terjesztette elő nagyarányú kultúrprogramját és így a főváros nem tagadhatta meg egy ilyen kultúrintézetnek a kérelmét, különösen azért, mert annak Andrassy Gyula, az akkori külügyminiszter volt az elnöke.”¹⁸

Válságjelek először 1908 körül kezdtek jelentkezni. Ernst, az igazgató a régebbi tagok szemében túlságosan is elfogadta az újabb irányzatokat, és a Szalon régebbi, konzervatívabb művészgárdája – közülük sokan alapító tagok – féltek, hogy idővel a „modernnek” ragadják majd magukhoz a Szalon vezetését. Az egykori szemtanú, Bende János értelmezésében ez állt a háttérben annak, hogy Ernst Lajost az 1909. évi közgyűlésen kibuktatták az igazgatóságból. Helyette Déry Bélát, a Nemzeti Szalon addigi titkárát választották meg ügyvezető igazgatónak.¹⁹ Ernst Lajos távozása és a személyi változások nem jelentettek azonnali irányváltást; az egyesület művészetpolitikája továbbra is nyitott maradt.²⁰ Azonban a modernebb művészek java néhány év múlva már Ernst 1912-ben alapított új múzeuma körül csoportosult, s ekkortól a Szalon-beli kiállítások színvonala csökkenni kezdett.²¹

A Nemzeti Szalonnal kapcsolatban fontos megemlíteni vidéken rendezett kiállításait is; ezek révén ugyanis a Szalon nagyon jelentős szerepet játszott abban, hogy a művészet – s ezen belül a modernebb irányzatok – a fővároson kívül is ismertté váljanak az országban.²²

A Könyves Kálmán Műkiadó Társaság 1906-ban létesítette kiállítási fórumát, a Könyves Kálmán Szalont, amely az egyik első igazán üzleti szellemű vállalkozás volt ezen a területen.²³ Több, akkoriban újdonságnak számító dolgot vezetett be; egyrészt a részletfizetéses művásárlást, másrészt a művészeti aukciókat (az elsőt Rippl-Rónai képeiből rendezték).²⁴ Az elsőként említett intézkedésnek az volt a jelentősége, hogy ezáltal az a középosztály, melynek anyagi lehetőségei egyébként nem tették volna lehetővé, hogy eredeti képzőművészeti alkotásokat vásároljon, így kisebb havi részletek fizetése révén hozzájuthatott azokhoz. A Könyves Kálmán Szalon egyaránt befogadta a modernnek és a „műcsarnoki irányhoz” tartozó, konvencionálisabb festők munkáit.

Az 1909-ban alakult Művészház Művészeti Egyesület főként csoportos kiállítások szervezésére vállalkozott. Noha elsősorban a modern irányzatok részesültek előnyben, a vezetés ügyelt rá, hogy egy iskola se nyomja rá túlságosan a bélyegét a Művészházra. Az intézmény igazgatója Rózsa Miklós volt, aki mind az első világ-

¹⁸ BENE Kézirat. C-II-20/II. 152.

¹⁹ BENE Kézirat. C-II-20/3. 155–156. Bende az igazgatóváltással egyidejűleg lett a Szalon titkára. Lásd uo.

²⁰ BENE Kézirat. C-II-20/3.157.

²¹ BENE János: Emlékeim. in: BENE Kézirat. C-II-20/3. 340.

²² A vidéken rendezett kiállításokról, azok fogadtatásáról lásd BENE Kézirat. C-II-20/3. 159–162; valamint *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 126–127.

²³ *Magyar művészet 1890–1919*. 131. Lásd továbbá SZURCSIKNÉ MOLNÁR 1985. 160–180.

²⁴ *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 136.

háború előtti korszakban, mind a későbbiekben fontos szerepet játszott a modern művészet szervezésében. A vezetőségben, nyilván a Művészház tekintélyét emelendő, több gróf és báró is helyet foglalt, de az érdemi döntésekben a vezetőség modern felfogású, ám ekkora már elismert művésztagejai – Iványi-Grünwald Béla, Ferenczy Károly, Kernstok Károly, Rippl-Rónai József – játszottak tényleges szerepet.

A Művészház a csoportos tárlatokon kívül egyes művészek gyűjteményes kiállításainak is helyet adott (pl. Tornyai János, Kernstok, Rippl-Rónai); rendeztek impresszionista kiállítást francia és magyar művészek alkotásaiból, az avantgarde egyes iskoláinak reprezentatív műveiből stb. Ezáltal az intézmény sokat tett azért, hogy a modern művészetet a magyar közönséggel megismertesse. Az itthoni, akkor legradikálisabbnak számító irányok, például az aktivisták is itt mutatkoztak be először.²⁵

Az Ernst Múzeum Ernst Lajosnak, a Nemzeti Szalon korábbi igazgatójának a magánvállalkozásaként indult 1912-ben. A múzeum részben Ernst magyar történeti gyűjteményének elhelyezésére szolgált, részben kortárs kiállításoknak adott helyet.²⁶ A múzeum első retrospektív tárlatát Szinyei Merse Pálnak, a modern magyar festészet úttörőjének műveiből rendezték. A továbbiakban nemcsak kortárs magyar művészek kiállításainak biztosított helyet a múzeum, hanem régebbi magyar festők (pl. Munkácsy Mihály, Mányoki Ádám) életművének is, hangsúlyozva ezzel régi és új magyar művészet kontinuitását²⁷. Az Ernst Múzeumban előadásokat, felolvasásokat is rendeztek, és művészmonográfiák megjelentetésére is vállalkoztak; mindezek által a múzeum valódi modern szellemi műhelyé tudott válni.²⁸

Informális körök – kávéházi művészasztalok

A dualizmus idején, különösen a századvégtől kezdve a művészeti élet szerves és fontos részét képezték a kávéházak. Minden olyan kávéháznak, melynek volt művészasztala, saját törzsgárdája alakult ki; bár az is gyakran számított, hogy egy művész több ilyen asztalnak volt a törzsvendége egyszerre.²⁹

A kávéházi asztaltársaságok tagjairól keringő anekdoták mindig hálás témának számítottak, ezért a művészasztaloknak viszonylag bő az irodalma. Számunkra viszont az adja a művészasztalok jelentőségét, hogy a bohém kávéházi élet oly sok visszaemlékezést megihlető leple alatt szakmai élet is folyt egyúttal – nyilván azzal összefüggésben, hogy a művészek idejük jelentős részét a kávéházban töltötték.

Számos szakmai ügynek egy-egy kávéházi művészasztal volt a kiindulópontja. A Képzőművészek Egyesületének alakítását éppúgy, mint a Nemzeti Szalonét egy ven-

²⁵ *A Nemzeti Szalon Almanachja*. 136–137; RÓZSA 1914. 6–13; *Magyar Művészet 1890–1919*. 131.

²⁶ A kétféle tevékenység és koncepció alapos áttekintését lásd: RÓKA 1999. (Rövidebb változata: RÓKA 2001).

²⁷ RÓKA 1999. 56.

²⁸ RÓKA 1999. 57–58; valamint FARKAS 1932. 670–671.

²⁹ Lásd RÓNAY Kézirat. Bendééhez hasonlóan ennek a kéziratnak is komoly hiányossága, hogy csak szöveg végi bibliográfiát ad, de nem jelöli, milyen forrásból idéz. A szöveg forrásnak is tekinthető annyiban, hogy RÓNAY a munka megírásakor számos még élő képzőművész szóbeli közléseire is támaszkodott. A meginterjúvoltak névsorát lásd RÓNAY Kézirat, bibliográfiában.

déglői asztal körül ülve határozták el.³⁰ A MIÉNK egyesület alapításának ötlete a Japán kávéház híres művészasztala mellett született.³¹ A Japánban egyébként is „... állandóan folytak komoly megbeszélések az asztalnál. Művészetpolitikai kérdéseket tárgyaltak meg, minden tárlat után részletesen megbeszélték a kiállított alkotásokat.”³²

Az is fontos volt, hogy a művészasztaloknál együtt ülhettek idősebb és fiatalabb pályatársak, mesterek és tanítványok; az asztal sokszor valódi szellemi műhely jelleget öltött. Meller Simon írja a Japánról: „Olyan magas színvonalú, gazdag és változatos együttes alakult itt ki, amilyenre nem volt példa a XIX. századi magyar festészetében. ... A művészek, akik majdnem mind a naturalizmus hívei voltak, árnyalati eltérések ellenére is könnyen megértették egymást, hatottak egymásra, megszerették egymást. Valóságos 'művészeti szabadiskola' alakult itt ki. Mindenki tanító és tanítvány volt egyszerre, az 'elmék surlódásának' magas szellemi hőfoka izzott és egész művészeti életünket besugározta.”³³ Lechner Ödön és tanítványai – Jakab Dezső, Komor Marcell, Jámbor Lajos, Spiegel Frigyes, Lajta Béla, Pogány Móric, Vágó József, Vágó László, Málnai Béla stb. – külön együttest alkottak itt; Lechner rendszeresen kifejtette nekik építészeti nézeteit. Itt vetődött fel A Ház című művészeti és építészeti folyóirat megalapítása 1908-ban.³⁴

Más művészasztaloknál is komoly eszmecsere folyt. A Fészek Klubban (amely nem volt ugyan kávéház, de megalakulása (1901) után itt is kialakultak a művészasztalok, a maguk lojális társaságával) a Nyolcak csoport asztalának is komoly híre volt. „A Nyolcak asztalánál ... nagyon szigorú zsüri volt: kinézték maguk közül a nem-komoly embereket. Mert itt csakugyan folytak művészeti viták, mesterségbeli dolgok megbeszélései, ennél az asztalnál lehetett tanulni. Ha nem törzstag ült be hozzájuk, az se beszélhetett felületes dolgokról, nem évődhetett, mert nyomban letorkolták. Ide ült be – ha Pesten járt – Vedres Márk, gyakran odatelepedett hozzájuk Rippl-Rónai, az írók közül pedig Ady Endre.”³⁵

A fiatalabbak számára a művészasztaloknak nagy volt a jelentősége volt. „Már korán rájöttünk, hogy valamelyik művészasztalhoz kerülni nagy nyereség, főleg kedélyi, de [...] érvényesülési szempontból is” – írta Herman Lipót A művészasztal című visszaemlékezésében. „Az ember összekerül idősebb, beérkezett művészekkel, s talán igaza volt Kandó László festő kollégámnak, aki azt állította: Egy művész sorsa, karrierje attól függ, hogy melyik kávéházi asztalhoz tud sodródni.”³⁶ Herman nem egy konkrét művészasztalról, hanem általában a művészasztalról mint jelenségről írta könyvét (bár természetesen a Japán asztalának jut benne a legnagyobb szerep). Ő maga többet is megjárt, s többükkel kapcsolatban hangsúlyozta a „bekerülés” jelentőségét. A New York kávéházzal kapcsolatban említi például, hogy „már itt is érvényesült az az elv, hogy könnyebb szegény polgárembernek a Dzsentri vagy a Nemzeti Kaszinóba

³⁰ A Herlicska-vendéglőről lásd DÉRY 1904. 7–8; a Morbitzerről RÓNAY Kézirat. 89.

³¹ BERNÁTH 1976. 189.

³² RÓNAY Kézirat. 76.

³³ MELLER 1946.

³⁴ RÓNAY Kézirat. 59–60.

³⁵ RÓNAY Kézirat. 46.

³⁶ HERMAN 1958. 17.

bejutni, mint a kávéházban a fiókasztaltól a fejesekéhez.”³⁷ A *fiókasztal* kifejezés is arra utal, hogy a rangosabb művészasztal a maga fizikai valójában nem is egy asztal volt, hanem afféle intézmény, gravitációs pont, ami köré sokkal több ember tömörült, mint ahány a valóságban elért mellette. „Oldalak telhetnének meg azok nevével, akik naponta vagy ritkább időközökben megfordultak az asztalnál. Bátran mondhatom, hogy a magyar művészet minden számottevő alakja megfordult ott. Fialtal költők, írók, újságírók, mecénások, a művészet iránt érdeklődők, a hírességekhez szívesen dörgölözők, s végül az úgynevezett mezei hadak, az egészen jelentéktelen emberek – de ezek nélkül nincs szabad kávéházi társadalom”³⁸ – emlékezett Herman a Japánra.

Az asztalok komolyságát természetesen nem szabad eltúlozni; az ott eltöltött idő nagyobbrészt kedélyes társasági hangulatban telt. Nem véletlen, hogy a visszaemlékezések nagy része is az asztaloknál kiöltött tréfákról, a vidám pillanatokról szól, és csak kisebb részben a komolyabb eszmecserekről. (Az írókkal szemben, akikről köztudott, hogy a kávéházakban *dolgoztak*, a képzőművészeknél ez nyilván kevésbé merülhetett fel – bár a grafikai műfajok művelőivel előfordult, hogy az újságba készülő rajz a kávéház asztalán született meg.) Mindazonáltal az idézetek jelzik, hogy az ilyen informális társaságba tartozás sok esetben komoly szakmai jelentőséggel bírt. A művészeknek, ha úgy tetszik, *kellott* is kávéházba, klubba járni, ha nem akartak kikapni koruk művészeti közéletéből; ezért a nem Budapesten élő művészek is feltétlenül felkeresték a művészasztalok valamelyikét, ha éppen a fővárosban tartózkodtak.

Közönség és igények. A képzőművészet társadalmi környezete Budapesten

A dualizmus első negyedszázada és nagyjából a millenniumtól az első világháborúig tartó szakasza igencsak különbözött egymástól a képzőművészek megélhetési lehetőségei szempontjából. Az 1870-es, 1880-as években a közönség érdeklődésének lanyhasága miatt ezek a lehetőségek meglehetősen korlátozottak voltak; a művészek közül anyagi okokból sokan tartósan külföldön dolgoztak, az itthoniak pedig rá voltak szorulva az állami támogatásra, melynek mértéke a nyolcvanas években kezdett jelentőssé válni. (A szobrászok esete annyiban alakult másként, hogy munkájuk iránt ekkor is nagyobb kereslet mutatkozott, elsősorban a városépítkezésnek és az ahhoz kötődő alkalmazott szobrászati feladatok nagy számának köszönhetően.)

Az 1890-es évektől kezdve fokozatosan változott a helyzet. Egyrészt a millennium megünnepléséhez kapcsolódóan példátlan konjunktúra vette kezdetét. Mind a főváros, mind más települések számtalan megrendelést adtak a képzőművészeknek. Budapest főbb reprezentatív középülete, emlékműve, városrendezési és infrastrukturális beruházása kapcsolódott az ezredéves évfordulóhoz: elkészültüket szándékosan a millennium körüli évekre időzítették.

A képzőművészek megélhetési feltételei így javultak, ezzel összefüggésben a státuszuk, a társadalmi megítélésük is emelkedett.³⁹ Ebben azonban nem csak a közmegrendelések játszottak közre, hanem a képzőművészet társadalmi-kulturális kör-

³⁷ HERMAN 1958, 22.

³⁸ HERMAN 1958, 62.

³⁹ Ennek a tézisnek részletes alátámasztását lásd Szívós 2002. 137–223.

nyezetének az átalakulása, a civil közönség érdeklődésének, igényeinek a növekedése is. Elsőként a közönség attitűdjének a változásáról kell szót ejteni, majd azokról a közvetítőkről szövegek, akik a közönség és a hivatalos körök ízlését, művészethez való viszonyát befolyásolták.

Változások a közízlésben

Hogyan változtak a művészettel szembeni elvárások a XIX. század végén? A képzőművészet nemzeti szerepvállalása fontos vezérmotívum volt a kor művészeti életében. Emellett a képzőművészet számos más funkciót is betöltött; a századforduló éveiben már egyfajta kettészakadásról is beszélhetünk, hiszen a kor áramlataival lépést tartó új művészet gyakran került szembe a hivatalosan támogatott „nemzeti” felfogással.⁴⁰

A közízlés átalakulása lassan következett be. A publikum igényei a XIX. század utolsó harmadában nem mondhatók túlságosan magasnak, ami az iskolákban folyó rajzoktatás kezdetleges volta, a vizuális nevelés szinte teljes hiánya mellett nem is igazán meglepő (a kor művészetpolitikusi nem véletlenül szorgalmazták a művészeti nevelés bevezetését a középiskolákban, és bátorították a gimnáziumi tanárokat arra, hogy diákjaikkal látogassák a kiállításokat)⁴¹. A dzsentrin nem mutatott túlságosan nagy érdeklődést a képzőművészet iránt; a korabeli polgárságnak pedig nem alakult ki igazán a saját kultúrája, és inkább a dzsentrin értékrendhez igazodott. Kortársak (pl. Lyka Károly, művészeti író) ecsetelik azt a jelenséget, hogy a korszak gazdasági konjunktúrájában anyagilag gyarapodó, vagyonosodó polgárság sokkal inkább vonzódott a könnyedebb fajta szórakozáshoz, a művészetben pedig a mutató, de mélyebb mondanivaló nélküli alkotásokhoz.⁴²

A közízlés a XIX. század végétől kezdett fokozatosan átalakulni. Egy olyan közönségréteg jelent meg ekkor, melyet műveltsége, életformája már képessé tett a frissebb szellemű, modernebb művészeti irányzatok befogadására. A közönség fogékonyságának a változását a társadalom belső átalakulására lehet visszavezetni. A századfordulón kitermelődött az a vagyonos polgári réteg, amely vagyont már nem megeremteni, de konszolidálni kívánta; e réteg tagjai szívesen áldoztak tehát a kultúrára, részben azért is, mert már rendelkeztek a művészet méltánylásához szükséges műveltséggel. Különösen igaz ez a századfordulón felnövő fiatalabb generációra, akik társadalmi rangjához már hozzátartozott a művészetek kultiválása. Közülük került ki a századelő számos mecénása és gyűjtője.⁴³ A nagypolgári – és részben már középpolgári – gyűjtők, vásárlók megjelenése azt jelenti, hogy nem fügtek már a

⁴⁰ SÁRMÁNY-PARSONS 1997. 34–37; NÉMETH 1997. 27–29.

⁴¹ Lásd pl. Wlassics Gyula vallás- és közoktatásügyi miniszter már idézett intézkedéseit. *Műcsarnok* 1898. 135–136.

⁴² LYKA 1982. 7–9.

⁴³ Közülük a legjelentősebb gyűjtemények birtokosai: Nemes Marcell, Hatvany Ferenc és Herczog Mór. A polgári műgyűjtésnek ezt a korszakát is tárgyalja MRAVIK 2001. 156–190; áttekintést ad továbbá: *Válogatás* 1981.

művészek oly mértékben az állami támogatástól, mint korábban, s az állami vásárlások jelentősége is csökkent.⁴⁴

A modernizálódó államnak és társadalomnak mind több szakképzett értelmiségire volt szüksége. Mind a szabad értelmiségi foglalkozások (ügyvédek, orvosok, mérnökök, újságírók stb.), mind pedig a magán- és köztisztviselők létszáma jelentősen gyarapodott a XIX. század végén; ennek részben az is volt az oka, hogy sokak számára a tanulás és az értelmiségi pálya jelentette a társadalmi felemelkedés útját (ez jellemző például az asszimiláló zsidóság nagy részére is). A vagyonosabb polgárság mellett ez az egyre jelentősebb súlyú, részben nemesi, részben polgári eredetű értelmiség adta az új művészet potenciális közönségének a jelentős részét. Az új befogadói szokások kialakulásában szerepet játszott, hogy a századforduló idejére kezdtek beérni azok az erőfeszítések, melyeket a megelőző évtizedek oktatáspolitikája tett az ifjúság esztétikai érzékenységének fejlesztésére.⁴⁵

Ami a látás- és tárgykultúrát illeti, a szecesszió elveinek a köztudatba való beszívargása hozta először magával a XIX. század ízlésvilágától történő eltávolodást. A szecessziós mozgalmak azt a célt tűzték ki, hogy a művészi értéket, az esztétikumot a mindennapi élet részévé teszik, ezért a bútorok, használati tárgyak, textíliák tervezése éppoly fontos volt számukra, mint a szorosabb értelemben vett műalkotások létrehozása; arra törekedtek, hogy a képző- és iparművészet közti válaszfalat átörökök. Szakítani akartak a megelőző kor ízléskultúrájával, melyre a tekintélyt, pompát sugárzó régi stílusok utánzása nyomta rá a bélyegét. A szecesszió művészei, tervezői funkció és forma egységére törekedtek, és az ember lakóterének, környezetének az egészét óhajtották átalakítani.

A századvégén fellépő első újító csoportra, a nagybányai művésztelep tagjaira azért érdemes kitérni, mert kiállításaik is szerepet játszottak az ízlésváltozás folyamatának a megindításában.⁴⁶ A nagybányai mozgalom, szembefordulva a századvég

⁴⁴ Jellemző pl. Rippl-Rónai 1906-ban a Könyves Kálmán Szalonban rendezett, aukcióval egybekötött kiállításának sikere. A kiállított 381 műtárgy *mindegyikét* megvásárolták – ez a fajta siker korábban még elképzelhetetlen lett volna. Fontos az is, hogy Rippl-nek ez volt az első igazi hazai áttörése, ezt a kiállítást megellőzően még nem volt „befutott” festő. Lásd BERNÁTH 1976. 165–169; valamint *Rippl-Rónai József műveinek aukciós katalógusa*. Budapest 1906. Az utóbbi némi fényt vet a siker egyes okaira: a kiállított képek jelentős része kisméretű alkotás, sok közülük pasztellkép – ezek ára nem volt túl magas, így e képek középosztálybeli vásárlók számára is megfizethetőek lehettek.

⁴⁵ Mindazonáltal a művészetre fogékony közönség kinevelése a századforduló után is állandó téma maradt, amelyet az újabb generációk művészei éppúgy szívükön viseltek, mint tették volt az érintettek az 1880-as, 1890-es években. Ennek tanúsága pl. A *Népművelés* 1911. évf.-ban XIII. k.-ben megjelent cikksorozat (A művészi nevelés az iskolában c. ankét anyaga), amelyben művészek és kritikusok nyilatkoztak a művészi nevelés fontosságáról. Részt vettek benne pl. Balázs Béla, Berény Róbert, Bölöni György, Fülel Lajos, Ignóty, Kernstok Károly, Körösfői-Kriesch Aladár stb.

⁴⁶ A nagybányai kör alapítója Hollósy Simon volt, aki eredetileg Münchenben az akadémiától eltérő módszerekkel oktató szabadiskolát vezetett. 1896-ban Hollósy és köre, egy csapatnyi Münchenben tanuló, illetve dolgozó fiatal magyar művész úgy döntött, hogy hazajön, és művésztelepet alapít Nagybányán. Az alapítók között az utókor számára legismertebbek Réti István, Thorma János, Iványi Grünwald Béla és Ferenczy Károly voltak. A kezdetekről lásd pl. RÉTI 1994.

akadémizmusával, több új irányzat szemléletét és alkotó módszerét honosította meg hazánkban; mintaadók között szerepelt a barbizoni iskola, a naturalizmus, valamint az impresszionizmus, különösen annak egyik jellegzetes technikája, a *plein air* festés. Ezen irányzatok, melyek a francia, illetve európai festészetben egymás utáni szakaszokat képviseltek, a nagybányaiak munkájában egyszerre jelentkeztek, hiszen az új magyar művészetnek komoly lemaradást kellett egy csapásra behoznia.

A nagybányai művészek stílusa, amely számos új elemet tartalmazott, ugyanakkor még sokban kötődött a realizmushoz, ideális átmenetet képezett hagyomány és újjítás között egy olyan kultúrában, ahol az emberek nagy részének a művészethez való viszonyát óvatos konzervativizmus jellemezte. Annak ellenére, hogy a kilencvenes évek hivatalosan preferált művészei eleinte megpróbálták megakadályozni a nagybányai iskola érvényesülését, a nagybányaiak első csoportos kiállítását a kritika és a közönség egyaránt kedvezően fogadta. Ez a tény egyszerre jelezte, hogy a közönség már bizonyos fókig képes az új befogadására, de egyszerre jelezte, hogy a nagybányaiak újító merészsége nem lépte még túl a korabeli közönség tűréshatárát.⁴⁷

Ez a tűréshatár azonban változóban volt, és azok az újabb irányzatok, melyek a nagybányaiak által előkészített terepen a századforduló éveiben megjelentek, már mind megtalálták a maguk közönségét. (Korábban szó volt már arról, hogy az 1890-es évek vége és az első világháború közti két évtizedben, milyen sokféle művészeti felfogás létezett egymással egy időben Magyarországon). Aminek az is feltétele volt, hogy megsokasodtak mindazon fórumok, melyek a művészetet a közönséghez közvetítették.

Közvetítők és művészek: kapcsolatok, érdekszövetségek

A művészettel kapcsolatos attitűd átalakításában rendkívül fontos szerepe volt a művészettel foglalkozó sajtónak. Az akkori közvélemény elsősorban a lapokból tájékozódott; a bennük megjelenő kiállítás kritikák, ismertetések számítottak a legtöbbet.

Az első olyan művészeti lap, amely már nem csak a szakmához, hanem a nagyközönséghez is szólt, a *Művészet* volt, melyet Lyka Károly szerkesztett 1901-től. Már elődje, a Képzőművészeti Társulat hivatalos lapjaként megjelenő *Műcsarnok* is azzal az igénnyel lépett fel, hogy a művészet ügyeivel kapcsolatos különféle nézetek megvitatásának fóruma legyen; még inkább igaz a *Művészet*re, hogy nyitva állt mindenféle vélemény iránt. Ez elsősorban Lyka szerkesztői felfogásából következett, aki fontosnak tartotta, hogy a már beérkezett, tekintélyes kritikusok mellett (pl. Alexander Bernát, Gerő Ödön vagy jómagya) olyan, a modernizmusnak elkötelezett fiatalok is publikáljanak a lapban, mint Fülep Lajos vagy Bölöni György.⁴⁸ Részben ennek volt köszönhető, hogy a *Művészet* a kor legkomolyabb művészeti szaklapjává vált. „Tekintélyét, súlyát egyetlen más folyóirat sem közelítette meg – többnyire színvonalát sem” – írta róla Timár Árpád.⁴⁹

⁴⁷ A nagybányaiak előkészítő szerepére utal pl. LYKA Károly: *Vándorlásaim a művészet körül*. Budapest 1970. 286.

⁴⁸ *Magyar Művészet 1890–1919*. 180.

⁴⁹ Uo.

A *Művészet* nem egyedül képviselte kora művészeti sajtóját. A századelőtől kezdve megjelent néhány új, kimondottan képzőművészeti profilú lap is, ezek azonban többnyire nem voltak hosszú életűek. Ilyen volt az egy évfolyamot megért *Modern Művészet* (1905–1906), amit Lázár Béla szerkesztett és adott ki; valamint az *Aurora* (1911); három éven át jelent meg *A Ház* (1908–1911), amely kimondottan a szecsesziónak elkötelezett orgánus volt.

Az 1890-es évektől kezdve megjelenő hetilapok, irodalmi folyóiratok (*A Hét*, az *Élet*, az *Új Idők*, később a *Nyugat*) is közöltek képzőművészeti írásokat, és a napilapok nagy részének is volt képzőművészeti rovata.⁵⁰ Nem is a művészeti szaklapok tették a legtöbbet a tájékoztatásért, a közönség orientálásáért, hiszen ezek olvasótáboruk korlátozottabb körű volt, hanem a napi és heti sajtó, melyek művészeti rovataiból a nagyközönség értesülhetett a kiállításokról és más művészeti eseményekről. Ebben az összefüggésben nem lehet eléggé hangsúlyozni a kritikusok szerepét,⁵¹ ami azért volt óriási Magyarországon, mert a magyar közönség viszonylag keveset tudott a nemzetközi művészetben akkoriban történekről; a korábbi sajtó ugyanis többnyire csak a német nyelvterületen rendezett nagyobb kiállításokról számolt be, a francia, angol, belga stb. földön zajló változásokról a századforduló környékén kezdtek csupán megjelenni híradások. Francia impresszionista képekből nagyobb szabású kiállítást 1907-ben rendeztek először a Nemzeti Szalonban, igaz, ugyanazon évben már az első moderneket, Gauguin és Cézanne-t is bemutatta a Szalon.⁵² A korabeli közönség, amely eleinte értetlenül állt az új látásmódot közvetítő képek előtt, hasznát vette a kiállításokat értő módon ismertető kritikának. Természetesen nem minden kritika volt pozitív, és továbbra is akadtak olyanok, akik a külföldről Magyarországra szakadt dekadens modernizmust legszívesebben száműzték volna a magyar kiállításokról.⁵³ Azok azonban, akik – a nemzetközi áramlatok ismeretében – méltató cikkeket írtak a modern kiállítókról, nagymértékben hozzájárultak a művészet itthoni elfogadtatásához. Nem kis részben Lyka Károly, Gerő Ödön, Elek Artúr, Fülep Lajos, Bölöni György és társaik napilapokban, irodalmi és művészeti folyóiratokban megjelent kritikáinak volt köszönhető, hogy a nagybányaiaktól a Nyolcakig szinte minden modern irányzat aránylag rövid idő, néhány év leforgása alatt „szalonképessé” vált Magyarországon.

Ehhez hozzá kell tenni, hogy hivatalos részről kezdetben szinte minden modern irányzat színrelépését heves ellenérzés kísérte. Példa erre az, hogy még az olyan, aránylag liberális felfogású kulturpolitikus, mint a kultuszminisztérium élén 1895-től 1903-ig álló Wlassics Gyula is hajlamos volt személyes ellenérzéseit hivatalos álláspontként megfogalmazni a parlamentben. „Az olyan végleteket, aminő például a francia decadence iránynál mutatkozik s amely itt is bizonyos részről művelésre talál, szerencsétlen dolognak tartom. ... az egy művészeti életnek lehet téves iránya, de nem olyan iskola, melyet nálunk meg kellene teremteni. Lehet e nézet téves, de nekem

⁵⁰ Ezek áttekintését lásd: *Magyar Művészet 1890–1919*. 178–182.

⁵¹ A századforduló magyar kritikai irodalmának áttekintésére, a kritikusok ízlésformáló szerepére lásd: PERNECZKY 1967. 7–29.

⁵² *A Nemzeti Szalon almanachja*. 126.

⁵³ Ilyen konzervatív kritikusok voltak pl. Kézdi-Kovács László és Malonyay Dezső. A konzervatív kritika felfogását tükröző szemelvények gyűjteményét lásd pl. PASSUTH 1967. 166–173.

meggyőződés, hogy ezt az irányt állami szempontból emelni és támogatni nem szabad”⁵⁴ – deklarálta Wlassics a képviselőházban 1898-ban. A hivatalos helyeslés elmaradása a gyakorlatban annyit jelentett, hogy a modernebb irányzatok képviselői nem számíthattak állami dotációra.

A hivatalos ízlés átalakulásában kulcsszerepet játszottak azok az európai műveltségű, tájékozott, nyitottabb szellemű múzeumi emberek és közhivatalnokok, akik értették és értékelték a képzőművészet újabb fejleményeit, és akik a századfordulótól kezdődően kerültek felelős állásokba. Pozíciójuknál fogva befolyással voltak az állam és a főváros mecénási tevékenységére, valamint a nagy közgyűjtemények beszerzési politikájára. Így például Meller Simon, 1910-től a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának vezetője, és Petrovics Elek, aki 1914-ben lett a múzeum főigazgatója. A Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban Majovszky Pál, a művészeti osztályvezető titkára, majd 1913 és 1917 között a művészeti ügyosztály vezetője – maga is jelentős műgyűjtő – volt a modernebb irányzatok szószólója. Ellentmondásosabb Majovszky felettesének, Koronghi Lippich Eleknek, a VKM képzőművészeti osztályvezetőjének a megítélése. Ő volt a minisztériumban a szecesszió ún. magyaros irányzatának fő támogatója, aki felfedezte, ez az irányzat lenne a legalkalmasabb arra, hogy a századforduló hivatalos nacionalista szemléletét a modern időknek megfelelően tolmácsolja; jelentős részben neki köszönhető, hogy a szecesszió közel egy évtizedre államilag támogatott irányzattá vált Magyarországon.⁵⁵

Az állami vásárlások mindig a hivatalos körök álláspontját tükrözték, s egyúttal a változó attitűdöt is jelzi, hogy az állam a tízes évek fordulóján a modern szemléletű kiállítóhelyek, a Művészház vagy a Könyves Kálmán Szalon tárlatain is éppúgy vásárolt, mint a Műcsarnokban.⁵⁶ Mindenképpen indokolt tehát, hogy fenntartásaink legyenek azon kultúrtörténeti közhellyel kapcsolatban, amely a századelő művészeti viszonyait a „hivatalos művészet-haladó művészet” dichotómiára egyszerűsíti le.

A főváros vezetésében jó néhány tisztségviselő működött akkoriban, aki a modern törekvések támogatója volt. Bárczy István (1906 és 1918 között Budapest polgármestere, 1918-tól 1919-ig főpolgármester) is széles látókörű ember volt, aki nagy hangsúlyt fektetett a művészettámogatásra és a középítkezések esztétikailag is színvonalas kivitelezésére. A városháza szakembergárdáján belül a képző- és iparművészeti ügyekért, a főváros mecénási tevékenységéért felelős szociálpolitikai és közművelődési alosztályt Wildner Ödön volt, a *Huszadik Század* munkatársa, a polgári radikalizmus egyik fontos képviselője és a modern művészeti irányzatok támogatója vezette.⁵⁷ Wildner beosztottjaként, a főváros gyarapodó műgyűjteményének gondozójaként dolgozott Márfy Ödön festőművész, a Nyolcak csoport egyik tagja. Szakértőként vagy állásban levő tisztviselőként a művészeti modernizmussal rokonszenvező polgári radikálisok több más képviselőjét, valamint a harcostárs-kritikus Fülep Lajost is a városháza munkatársai közt találjuk a Bárczy-korszakban.⁵⁸

⁵⁴ Wlassics beszéde a képviselőházban. *Műcsarnok* 1898. 169.

⁵⁵ Korongy Lippich szerepének alapos feldolgozása: JURECSKÓ 1986.

⁵⁶ RÓZSA 1914. 6–13; valamint SZURCSIKNÉ MOLNÁR 1985. 161–180.

⁵⁷ Az alosztályt Bárczy hozta létre polgármesterré választását követően.

⁵⁸ ERDEI 2001. 110. A főváros műpártoló szerepéről nagyobb összefüggésekben ír ERDEI 2003.

A hivatalos elismerés része volt, hogy a korábban még fenntartásokkal fogadott művészek idővel hivatalos pozíciókba kerültek; meghívták őket a nemzetközi kiállítások zsűrijébe, az állami művásárlásokat bonyolító és véleményező szakbizottságokba, ahol közvetlenül beleszólhattak az állam támogatási politikájába. Meghívták az 1900-as párizsi világkiállításra szánt művek válogató zsűrijébe, amely az állam általi vásárlásokról is határozott, Lyka Károlyt, Hollósy Simont, a nagybányai iskola vezetőjét, a nagybányai festők közül Ferenczy Károlyt, a szecessziót képviselő gödöllői művésztelep egyik vezetőjét, Körösfői Kriesch Aladárt, valamint Mednyánszky Lászlót és Szinyei Merse Pált.⁵⁹ A nagybányaiak, valamint a velük szoros kapcsolatban álló Lyka Károly idővel a Képzőművészeti Főiskolára kerültek tanárnak: Ferenczy és Olgyay Viktor 1906-ban, Lyka és Glatz Oszkár 1914-ben követte őket.⁶⁰ (Ez a folyamat egyébként a tárgyalt korszakot követően tetőzött, ezzel függött össze az 1920-as főiskolai reform). 1916-ban az is felmerült, hogy Rippl-Rónai legyen az Iparművészeti Múzeum igazgatója, bár végül ez nem valósult meg.⁶¹

A művészeknek létérdeke volt, hogy jó viszonyt tartsanak fenn a közízlésre és a hivatalos művészetpolitikára hatást gyakorló közvetítőkkel. A képzőművészek tökéletesen tisztában voltak például azzal, hogy mekkora befolyással bír a sajtó a közgondolkodásra, és hogy mennyit számít a publicitás. Tudták, hogy a lapok kritikusainak kezében milyen nagy hatalom összpontosul; jó viszonyt kellett ezért velük ápolni az érvényesülés érdekében. A művészeti írók hagyatékából előkerült számtalan levél bizonyítja, hogy a művészek stratégiai fontosságot tulajdonítottak a róluk megjelent kritikáknak, illetve, hogy mely lapokban és kinek a tollából jelenik meg a kiállításukról ismertető. Számtalan olyan, a nevesebb kritikusokhoz írott levél maradt fenn, melyben egy-egy művész megköszönte a róla írt kedvező kritikát.⁶² Más levelekben a művészek kifejezetten reklámozásra kérik fel a kritikust: arra, hogy „jó helyen” jelentessen meg róluk ismertetőt,⁶³ vagy írjon kiállítási előzetest valamely lapba.⁶⁴ A kiállítás megnyitókra, természetesen, mindig hivatalosak voltak azok a művészeti írók, akiktől kedvező kritikát remélhettek a kiállító művészek. Sok jel utal arra, a konkrét kéréseken túl a művészek általában is nagy súlyt fektettek arra, hogy figyelmességük jeleivel halmozzák el a jelentősebb művészeti írókat; Lázár Béla, Gerő Ödön vagy Elek Artúr hagyatékában⁶⁵ számos olyan képeslap, levelezőlap található, melyen különböző művészek újévi vagy születésnapj jókívánságait fejezték ki,⁶⁶

⁵⁹ *Műcsarnok* 1900. 1. sz. 3.

⁶⁰ BENCE 1972. 258.

⁶¹ BERNÁTH 1976. 212.

⁶² Lásd pl. Strobentz Frigyes Gerő Ödönhöz írott levelét (1909), MNG 15645/62.

⁶³ Lásd pl. Perlrott Csaba Vilmos levelét Lázár Bélához Madridból (1911), MNG 4579/d., vagy Vaszary János levelét Elek Artúrhoz (1917), MNG 12561/59.

⁶⁴ Lásd Körösfői Kriesch Aladár levelét Gerő Ödönhöz (1905), melyben az alakulófélben levő gödöllői közösség tagjai közös képző- és iparművészeti kiállításának beharangozására kéri. MNG 15631/62.a–b.

⁶⁵ A hozzájuk írott nagyszámú levél összegyűjtve a MNG Adattárában, az egyes művészeti írók neve alatt található.

⁶⁶ Lásd pl. Olgyai Viktor újévi üdvözlését Elek Artúrhoz. MNG 12514/59.

vagy amiket a művészek külföldi útjaikról küldtek üdvözlésképpen.⁶⁷ Jellemző, még egy arisztokrata művész is szükségét érezte annak, hogy a kritikus iránt ilyen fokú figyelmességet tanúsítson: gróf Batthyány Gyula is írt Lázárnak levelezőlapot Spanyolországi útjáról.⁶⁸ Külföldről írt levelekben a művészek az ott látott kiállításokról is beszámolnak.⁶⁹ Különleges helyzetben volt Lyka Károly, a Művészet, a legnagyobb művészeti lap főszerkesztője, mivel lapjában reprodukciókat is közölhetett. A művészeti írók egy része (Lázár vagy Meller) olyan nagyobb lélegzetű, komolyabb munkákat is írtak a magyar művészetről és élő művészekről, melyek idegen nyelven, külföldön jelentek meg; ezek a könyvek értelemszerűen sokat számítottak a művészek külföldi ismertsége szempontjából.⁷⁰

A helyzetet bonyolítja, hogy a művészeti írók némelyike szakértőként egyben olyan pozíciót is betölthetett, melynek révén magán- és közületi vásárlásokra, kiállítások rendezésére, a művészek megélhetésére gyakorolhatott közvetlenül befolyást. Lázár Béla és Gerő Ödön több külföldi kiállítás magyar anyagának az összegyűjtésében, rendezésében működött közre, és egyúttal különböző budapesti kiállítási intézményeknek is dolgoztak e minőségben. Lázár 1912-től az Ernst Múzeum állandó munkatársa, az ottani kiállítások társrendezője lett. A művészeti írók a kiállítás katalógusokhoz írt előszavak révén is hatni tudtak a közönségre, elősegíthették a kiállító művészek jobb megismerését és műveik mélyebb megértését. A művészeti írókat tehát mintegy szakértőként alkalmazhatták a kultuskormányzatban, illetve a magán-múzeumok és -kiállítási intézmények kötelékében.

Sajátos vonása a korabeli művészeti életnek, hogy a szakmai-társadalmi érintkezés informális közegében, a kávéházakban és klubokban a kritikusok személyes, napi kapcsolatba kerültek a művészekkel. Ez felveti azt a kérdést, mennyire volt (vagy lehetett) elfogulatlan a kritika abban az értelemben, hogy minden érdektől független, objektív értékelést nyújtson. Minden jel arra utal, hogy nem volt független – de nem is így fogták fel a kritika feladatát annak művelői. A kor kritikusai sokkal inkább egy-egy irányzat harcostársának, legalábbis a modernizmus zászlóvivőjének (Lázár Béla, Elek Artúr, Fülep Lajos, Bölöni György) tekintették önmagukat, vagy ellenkezőleg, a hagyományok védelmezőjének a szerepét vállalták magukra (Kézdi-Kovács László), és ilyen értelemben az elkötelezettség nem negatívumnak, hanem pozitívumnak számított.

További sajátos vonás, hogy a kávéházakban a kritikusokon kívül a „művészeti infrastruktúra” számos más, fontos szerepet betöltő alakja is jelen volt a művészek társaságában, pl. gyűjtők, galériatulajdonosok és mecénások. Ernst Lajos, aki 1909-ig Lázárral együtt a Nemzeti Szalont igazgatta, 1912-től pedig a saját múzeumában

⁶⁷ Lásd pl. Katona Nándor Lázár Bélához írott képeslapját Olaszországból (1912), MNG 4638.

⁶⁸ Lásd MNG 3609/939.

⁶⁹ Lásd pl. Perlrott Csaba Vilmos párizsi képeslapját Lázár Bélához, melyben a Futuristes nevű csoport kiállításáról ír. MNG 4579/a.

⁷⁰ Lázár Paál Lászlóról írott könyvének (1904) kedvező fogadtatásáról, francia sajtóvisszhangjáról szóló kortárs beszámolókat lásd: MNG Adattár 7052/1954 és 7053/1954. A levelek szerzői várakozással tekintenek Lázár készülő Szinyei-monográfiájának megjelenése elé, hisz ez a munka is hozzájárul majd Magyarországon jobb külföldi megismertetéséhez. A könyv magyarul 1913-ban jelent meg.

rendezett kiállításokat, és gyűjtői tevékenysége révén is fontos szereplője volt a századelő művészeti közéletének, állandó tagja volt a Japán kávéházbeli művésztársaságnak, ahol rendszeresen előfordult az asztalnál Nemes Marcell, az első világháború előtti időszak egyik legjelentősebb műgyűjtője is.

Ákárcsak a kritikusokra, a gyűjtőkre és galériatulajdonosokra, a kulturális közintézmények és közhivatalok felsorolt képviselőire is jellemző volt, hogy szívesen keresték művészek társaságát és többségük művészeti íróként is tevékenykedett. A Japán kávéház művészasztalának köréhez tartozott – s később az egyik krónikása lett – a Szépművészeti Múzeumból Meller Simon; a kultuszminisztériumból – civilben – Majovszky Pál is gyakran megfordult ott a művészek társaságában.⁷¹ Koronghi Lippich Elek hivatali idején kívül is szívélyes baráti viszonyt ápolt szecessziós művészekkel, így a gödöllői művésztelep tagjaival; megemlíti meg is hívták őt Gödöllőre. (Koronghi Lippich költőként is kipróbálta magát, kötetét a gödöllői művészekkel illusztráltatta.) Minthogy minden csoportosulásnak megvoltak a maguk szövetségesei a közvetítők között, az informális körök felsorolását további példákkal lehetne folytatni. Nyilvánvaló persze, hogy kulcspozícióban levő tisztviselők és művészek ilyen barátkozása, akárcsak a kritikusok, gyűjtők, mecénások kötetlen együttléte a művészekkel, cseppet sem volt mentes az érdekektől. Az, hogy művészek és a közvetítők közt gyakran valódi elvi-felfogásbeli rokonság állt fenn, semmit sem von le a megállapítás érvényéből.

Ha azonban a művészek és a közvetítők kapcsolatának a fenti leírása alapján az a benyomásunk támad, hogy ez egyoldalú viszony volt, a művészek ki voltak tehát szolgáltatva a több szempontból is kulcshelyzetben lévő kritikusok, tisztségviselők, továbbá a mecénások és galériaigazgatók jóindulatának, akkor tévedünk. Viszonyuk egyfajta szimbiózis volt, melyben nem csak a művésznek volt nyerni-, illetve vesztenivalója.

A kritikus, gyűjtő, galériatulajdonos a művészekkel való rendszeres, informális együttlét során egyrészt számos bennfentes információhoz hozzájuthatott; a művészasztaloknál folyó eszmecserekből sokat tanulhatott azt illetően, hogy egyes művészek, csoportok hogyan vélekednek egymásról, ki kit tart tehetségesnek, melyek a legfrissebb irányzatok és kik követik azokat. Mindezek orientálhatták őket értékítéleteikben és választásaikban: mely képeket érdemes megvásárolni, kinek a műveiből érdemes kiállítást rendezni, kiről jelenjen meg ismertetés valahol. A századelőn mind a művészekre, mind a közvetítőkre igaz, hogy rajta tartották a szemüket a külföld művészeti fejleményein; a kurrens külföldi irányzatok, események megvitatása, értékelése, az új elvek közvetítése is az informális közegben zajlott. Nemcsak a művészeknek fűződött szakmai érdekük a kávéházi, Fészek Klubbeli jelenléthez, hanem a közvetítőknél is. „... Írók, műgyűjtők és laikusok szorosabb kapcsolatba jutottak az asztal révén, ami komoly fejlesztő, nevelő hatást váltott ki” – írta a Japán művészasztaláról Meller Simon. „Nemes Marcell itt fejlődött elsőrangú műértővé, a Hercog-, Hatvany-, Kohner-, Majovszky- és egyéb nagy gyűjtemények létrejöttében a Japán-asztalnak döntő szerepe volt”.⁷²

⁷¹ HERMAN 1958. 124.

⁷² MELLER 1946.

A közvetítők, azon túl, hogy a tevékenységükhöz szükséges létfontosságú információkhoz hozzájutottak, szimbolikus értelemben is nyertek a művészekkel való állandó kontaktus révén: remélhették ugyanis, hogy a művészeket körülvevő aura fénye rájuk is kivetül, és a maguk módján ők is részesülnek a halhatatlanságból. A XIX. század végén Magyarországon már létezett egyfajta művészkultusz; a századelő polgári kultúrájára pedig fokozottan jellemző volt a művészethez való tiszteletteljes, mi több, áhítattal teli viszony. A képzőművészek világának vélt vagy valós bohémsága is nagy vonzerőt gyakorolt a polgárookra; Herman Lipót számol be róla, hogy mennyi „civil” – többségük rendszeres vagy alkalmi megrendelő és mecénás – fordult meg a híresebb művészasztaloknál.⁷³ Az a polgár, aki művészek közé vegyült, méltán érezhette úgy, hogy osztozik e világ kötetlenségében, izgalmas másságában. (Hogy mennyi volt ebből a mítosz és mennyi a valóság, az más lapra tartozik.)

A már említett közvetítők közül többek esetében egyértelmű volt, hogy mennyire vonzotta őket a művészek világa, és hogy részese kívántak lenni annak; talán a művészi értelemben kevésbé kreatív emberek rejtett sóvárgása volt ez olyasmik után, amit ők maguk nem érthettek el, olyan kulturális környezetben, amely a művészi alkotóerőt már igen nagy becsben tartotta. Lyka Károly festőnek indult, de mivel nem ítélte magát elég tehetségesnek, művészeti író, művészeti folyóirat szerkesztője, végül a művészettörténet főiskolai tanára lett belőle. Lázár Béla, aki civilben eredetileg középiskolai tanár volt, azon kívül, hogy művészeti tanulmányokat jelentetett meg és kiállításokat rendezett, művészregényt is írt (*Új csapáson. Regény a művészetéből*, 1909), valamint anekdotagyűjteményt adott ki saját, művészekkel kapcsolatos élményei alapján (*Írók és művészek közt. Száz látott, hallott és átélt história*, 1918). Gerő Ödön a mérnöki pályát hagyta ott a művészetért. Alighanem a bohémia iránti vonzódás is közrejátszott abban, hogy Meller Simon, aki a Szépművészeti Múzeum grafikai osztályának volt a vezetője, s a modern szemlélet egyik első képviselője a múzeum szakembergárdájában, a Japán kávéház művészasztalának lett egyik törzstagja. Ernst Lajos, egy másik Japán-törzstag, jómódú lisztkereskedő fia, aki már teljes egészében a művészetnek szentelte az életét, s minden vagyonát a gyűjteményébe, majd a múzeumába fektette.⁷⁴ Nemes Marcell, aki Klein Lipót néven szénkereskedőként kezdte a pályafutását, majd a század elejére az egyik legjelentősebb magyar, majd nemzetközi műgyűjtővé vált, mint láttuk, Meller szerint a művészasztalnál szedte fel műveltségének az alapjait.⁷⁵ Nemest egész életében azzal vádolták, hogy csak azért gyűjt műtárgyakat, mert jó befektetésnek tartja, és gyűjteményével kapcsolatos nagyvonalú tranzakciói fényében a vád nem is tűnik teljesen alaptalannak.⁷⁶ Ugyanakkor Nemes egyes megnyilatkozásai arra utalnak, hogy többet remélt az anyagi haszonnál a műgyűjtés során. Egy Rippl-Rónai Józsefhez írott leveléből kiderül, hogy zokon vette, ha gyűjtői tevékenységét egyszerű üzletelésnek bélyege-

⁷³ HERMAN 1958. 123–127.

⁷⁴ Ez utóbbi egyszerre szolgált magyar tárgyú gyűjteményének elhelyezésére és kortárs kiállítások, valamint előadások, felolvasóestek, később aukciók rendezésére. Ernst származására, valamint múzeumának kettős profiljára nézve lásd RÓKA 2001. 119–155.

⁷⁵ MELLER 1946.

⁷⁶ Lásd MRAVÍK 2001. 160.

zik.⁷⁷ Egyes gesztusai arra utalnak, hogy a művészet révén másfajta elismertetésre is vágyott. 1910-ben negyven híres képpel gazdagította Nemes a Szépművészeti Múzeumot; cserébe Petrovics Elek kiállítást rendezett Nemes Marcell gyűjteményéből a múzeumban. Az, hogy kollekciónak a nemzet egyik legfontosabb közgyűjteménye állította ki, legitímálta és a hazafias cselekedet szintjére emelte műgyűjtői tevékenységét.⁷⁸ Az pedig, hogy az egyik legnevesebb művészasztal elfogadta törzstagjának – noha parvenü stílusa miatt sokat mulattak rajta⁷⁹ – a művészvilágba való bebozsátatást is jelentette számára. (Nemes maga is próbálkozott festéssel, a „valódi” művészek szerint azonban nem járt túl látványos eredménnyel.)⁸⁰

A közvélemény formálásában, a divatok elterjesztésében, az új művészeti paradigmák elfogadtatásában a közvetítők mindegyik említett típusa közreműködött. A művészeti író az országos terjesztésű lapokban megjelent ismertetései, értékelései és egyéb publikációk – tudományos igényű művészmonográfiák – révén; a galériatulajdonos/igazgató azáltal, kit ítélte arra méltónak rá, hogy kiállítását megrendezze, az illető művészt ily módon megismertette a közönséggel; a gyűjtő, a vásárló-mecénás azáltal, hogy példát mutatott társadalmi rétege többi tagjának azt illetően, hogy mely művészek alkotásait, mely irányzatok reprezentánsait vásárolja; a nagy közgyűjtemények vezetői és szakértői, a kultúráirányítás állami és városi szerveinek irányítói pedig akként, hogy mely művészek műveit javasolták megvásárlásra és kiknek juttattak közmegegyezéseket, így növelve a közvélemény szemében a kiválasztott művészek és az általuk képviselt iskolák, csoportok presztízsét.

A képzőművészeknek ebből nyilvánvaló anyagi és erkölcsi előnyei származtak. Mivel a műalkotások értékének a megítélése mindig problematikus, a képzőművészeknek szükségük volt arra a közvetítő közegre, amely nagyrészt magára vállalta a publikum meggyőzését; fokozottan így volt ez a századelőn, amikor a művészet paradigmaváltásai oly gyorsan követték egymást, hogy a laikusnak a korábbnál is nagyobb szüksége volt a szakértő tájékoztatásra. Az, hogy a képzőművészek a közvetítőkkel szimbiózisban érvényesítették egyéni és kollektív szakmai érdekeiket, e hivatás egyik fő sajátosságának minősíthető.

A művészeknek a közvetítőkre való fokozott ráutaltsága és a személyes kapcsolatok vitathatatlan jelentősége sokat elárul Budapestnek a kor művészeti életében betöltött centrális szerepéből. Amint a vidéken élő művészek megtapasztalták, ha tartósan távol maradt valaki az informális érdekérvényesítés fővárosi színtereitől, hátrányt szenvedett az érvényesülésért folytatott kíméletlen harcban.

⁷⁷ MNG Adattár 4805/b.

⁷⁸ Nemes Marcell képgyűjteményének kiállítása a Szépművészeti Múzeumban. Budapest, 1910 november. MNG Adattár 22748/1987./.

⁷⁹ Lásd HERMAN 1958. 118–119.

⁸⁰ Uo.

Irodalom

- BENCE 1972 BENCE Gyula: A Képzőművészeti Főiskola története. in: *Száz éves a Képzőművészeti Főiskola. 1870–1971.* Budapest 1972.
- BENDE kézirat BENDE János: *A képzőművészeti egyesületek története.* Kézirat. MTA Művészettörténeti Intézet Adattára, C-II-20/1.
- BERNÁTH 1976 BERNÁTH Mária: *Rippl-Rónai József.* Budapest 1976.
- BOURDIEU 1993 BOURDIEU, Pierre: 'The Production of Belief'. in: BOURDIEU: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* Szerk. és bev. Randal JOHNSON. Cambridge 1993.
- DÉRY 1904 DÉRY Béla: *A Nemzeti Szalon művészeti egyesület első 10 esztendeje 1894–1904.* Budapest 1904.
- EGRI 1986 EGRI Mária: Művészközösségek az 1900-as években. in: *Lélek és forma. Magyar művészet 1896–1914.* Kiállítás katalógus. Budapest 1986.
- ERDEI 2001 ERDEI Gyöngyi: Mozaikok a budapesti mecénatúra fénykorából. *Budapesti Negyed* 2001/2–3. 110.
- ERDEI 2003 ERDEI Gyöngyi: *Műpártoló Budapest 1873–1933.* Budapest 2003.
- FARKAS 1932 FARKAS Zoltán: Az Ernst-múzeum húsz esztendeje. *Nyugat* 1932. 670–671.
- GENTHON 1963 GENTHON István: *Ferenczy Károly.* Budapest 1963.
- HADIK 2001 HADIK András: Műteremlakások, műtermes villák, művésztelepek Budapesten. *Budapesti Negyed* 2001/2–3.
- HERMAN 1958 HERMAN Lipót: *A művészasztal.* Budapest 1958.
- JOHNSON 1993 JOHNSON, Randal: Introduction. in: Pierre BOURDIEU: *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature.* Szerk. és bev. Randal JOHNSON. Cambridge 1993.
- JURECSKÓ 1986 JURECSKÓ László: *A magyaros szecesszió kialakulása és szerveződése K. Lippics Elek, a hivatalos művészetpolitika irányítója vezetésével.* Szakdolgozat. ELTE Művészettörténeti Tanszék, 1986.
- LYKA 1947 LYKA Károly: Közönség és művészet a századvégen. in: *Magyar művészet 1867–1896.* Budapest 1947 (2. kiad.: 1982). 7–9.
- Magyar művészet 1890–1919*
Magyar művészet 1890–1919. Főszerk. NÉMETH Lajos. Budapest 1981.
- MELLER 1946 MELLER Simon: *A Japán művészasztala.* Budapest 1946.
- MRAVIK 2001 MRAVIK László: Budapest műgyűjteményei a két világháború között. *Budapesti Negyed* 2001/2–3. 156–190.
- NÉMETH 1997 NÉMETH Lajos: Art, Nationalism and the Fin-de-Siècle, in: *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914.* Budapest 1997. 27–29.

- PASSUTH 1976 PASSUTH Krisztina: *A Nyolcok festészete*. Budapest 1967. Függelék: A Nyolcok kiállításainak egykorú sajtóvisszhangja: 166–173.
- PERNECZKY 1967 PERNECZKY Géza: Bevezető. in: *Kortársak szemével. Írások a magyar képzőművészetről 1894–1945*. Szerk.: PERNECZKY Géza. Budapest 1967. 7–29.
- RÉTI 1954 RÉTI István: A nagybányai művésztelep. Budapest 1954. (Új kiadás: 1994).
- RÓKA 1999 RÓKA Enikő: *Művészet és művelődés: Ernst Lajos magyar történelmi gyűjteménye*. Szakdolgozat, ELTE BTK, 1999.
- RÓKA 2001 RÓKA Enikő: Ernst Lajos gyűjteménye és az Ernst Múzeum. *Budapesti Negyed* 2001/2–3.
- RÓNAY RÓNAY Mária: *Kávéházi művészasztalok*. Kézirat. MTA MKI Adattár MDK-C-II-93.
- RÓZSA 1913 RÓZSA Miklós: A Művészház története. *Új Művészet* 1913/4. 6–13.
- SÁRMÁNY-PARSONS 1997 SÁRMÁNY-PARSONS, Ilona: Hungarian Art and Architecture 1896–1914. in: *A Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914*. Budapest 1997. 34–37.
- SZÍVÓS 2002 SZÍVÓS Erika: *Kétes hivatások: a képzőművész-szakmák professzionalizációja a dualizmuskori Magyarországon*. Disszertáció. Debreceni Egyetem 2002.
- SZURCSIKNÉ MOLNÁR 1985 SZURCSIKNÉ MOLNÁR Erika: A Könyves Kálmán Műintézet tevékenységének története. *Ars Hungarica* 1985. 160–180.
- Válogatás 1981 *Válogatás magyar magángyűjteményekből*. Magyar Nemzeti Galéria katalógus. A kiállítást rendezte SINKÓ Katalin és MRAVIK László. Budapest 1981.

Mészáros Borbála

A HELYI SAJTÓ SZEREPE A FŐVÁROS KÖRNYÉKÉN KISPEST – SZENTLŐRINC 1895–1918

A helyi sajtó fogalma Magyarországon sokkal inkább ismert a történészek, helytörténészek körében, mint a szűken vett sajtótörténetben. Az előbbieket elsősorban, mint forrást használják, a korabeli helyi közéletre, intézményekre, személyekre vonatkozó ismeretek tárházának tekintik. A sajtótörténet berkein belül a téma gyakorlatilag az egyes városok sajtótörténete keretében jelentkezik, s a dolgozatok nem tekintenek a választott település határain túlra, nincs összehasonlítás, nincs általános értelmezése a helyi sajtó kialakulásának, jelentőségének, a település nyilvánosságában betöltött szerepének. A helytörténeti művek sajtó-fejezetei pedig többnyire pusztán kronologikus számbavételek.

A vidéki városok sajtója a XIX. század második felében kezdte meg útját, a kisebb települések, községek azonban csak a századfordulótól indították meg helyi lapjaikat, amelyek száma a két világháború között tovább gyarapodott. Hosszú szünet után az 1990-es évek óta a helyi, kerületi, községi lapok reneszánsza figyelhető meg ország-szerte¹, jelezve a lokalitás, a helyi társadalom szerepének felértékelődését („*small is beautiful*”), amely persze a sajtó mellett még számos jelenségben (címer, helytörténeti kiadványok, lokális ünnepek divatja) megnyilatkozik.

A helyi sajtó témája, közönsége és létrehozója is tehát maga a helyi társadalom. A lokalitás a településszociológia szerint egy közösség térségi szemlélet alapján történő öndefiníciója, a helyi érdekek és az azokért való felelősség felismerése.² A közösség kommunikációja révén létrejön a helyi közélet, nyilvánosság, amelynek terepe lehet a sajtó, a különböző intézmények, testületek, vagy akár a szóbeszéd.³ E lokális kommunikáció révén jönnek létre a helyi hagyományok, a település imázsa, a lakosok „*mentális környezete*” és helyi identitása. A makro-társadalomban, a különböző közigazgatási-társadalmi viszony-rendszerben létrejövő lokalitás azonosságadata sokszor opponáló tudatként, ellenzéki alapállásként jelentkezik. Például a szomszéd településekkel vagy egy átfogóbb régióval szemben határozza meg magát.⁴

Különösen érdekes azon helyi társadalmak vizsgálata, amelyeket – s velük együtt a sajtó helykeresési kísérleteit is – megalakulásuk kezdetétől figyelhetjük meg. Ilyen lehetőséget ad Budapest elővárosi térsége a XIX–XX. század fordulóján, ahol számos újonnan keletkezett telep, község akkoriban alakította ki infrastruktúráját, közéletét, arculatát. Ebben a folyamatban szerepet kapott a helyi sajtó is, melynek a következőkben bemutatandó kezdeti története, szó szerint kezdeti: vagyis dolgozat nem egy sikertörténet elbeszélése, hanem, hanem kudarcokkal teli és kezdetleges szintet képviselő, de egyben fontos helyi kommunikációs innováció története.

¹ LOVAS–BENKE 1996 adatai szerint 1995-ben mintegy 3000 helyi lap működött az országban.

² GERGELY 1993; BÀNLAKY 1984.

³ KOVÁTS 1984.

⁴ GERGELY 1993. 20, 48.