

KÖNYVISMERTETÉS

JEFFREY TAYLOR:

IN SEARCH OF THE BUDAPEST SECESSION: THE ARTIST PROLETARIAT AND MODERNISM'S RISE IN THE HUNGARIAN ART MARKET, 1800–1914

Jeffrey Taylor könyve¹ – mely a budapesti műkereskedelem (art market), a modernizmus és szecessziók kialakulását és működését vizsgálja a 19. század elejétől az első világháborúig tartó időszakban – hatalmas vállalkozás, nem csupán a tág időhatárok, de a felvonultatott szempontok gazdagsága miatt is. Az igen élvezetes stílusban megírt szövegben az intézményi, gazdasági, és esztétikai összetevők finom hálót alkotnak, s világos összefüggésrendszerben, a maga komplexitásában rajzolódik ki egy korábban csak töredékekben ismert kép a magyarországi századvég (fin-de-siècle) művészeti életéről. A mű tudománytörténeti előzményeit és értelmezési módszereit tekintve kettős kötődésű. Egyrészt mélyen beágyazott a magyar művészettörténet-tudományba, hiszen az általa felhasznált szakirodalom jelentős része a hazai kutatásokhoz kötött, ugyanakkor megközelítése, elméleti keretei az angolszász tudományban gyökereznek, s ennek alapos ismerete, módszereinek használata inspirálhatja, új szempontokkal gazdagíthatja a későbbiekben magyar kutatást is.

A GYÖKEREK

A rendszerváltást követően Magyarországon a radikális gyorsasággal átalakuló társadalmi, gazdasági viszonyok között fellendült műkereskedelem és műgyűjtés hatására a művészettörténeti kutatás is addig kevésbé vizsgált területek felé fordult. Így kerültek fókuszba a gyűjtéstörténet, a művészeti egyesületek, a műpártolás és a műkereskedelem kérdései. A nyolcvanas években néhány úttörő tanulmány jelent már meg ezekről a témákról, de a kilencvenes évektől rajzolódott ki markánsan az a máig tartó kutatási irány, amely a művészet történeti kontextusának, társadalmi közegének, recepciójának a kérdéseire koncentrált, s ebből a pozícióból árnyalja – sőt sokszor szinte teljesen átírja – azt a képet, amelyet korábban a stílustörténeti elbeszélés nyújtott, illetve amely a modernista diskurzus polarizáló, a konzervatív és a modern éles szembeállításán alapuló szemléletéből fakadt.

A kilencvenes évek egyben a könyvkiadás fellendülését is hozta Magyarországon. Nem csak a korábban betiltott történeti, politikátörténeti munkák jelentek meg

1. Jeffrey Taylor: *In Search of the Budapest Secession: The Artist Proletariat and the Rise of Modernism in the Hungarian Art Market, 1800–1914*. Budapest, Central European University Press, Budapest–Helena History Press, LLC, 2014, 260 pages, 193 illustrations, ISBN 978-0-9859433-3-2. A recenzió angol verziója megjelent: *Centropa*, vol. 15. no. 3. September 2015. 307–310.

nagy számban, de számos újonnan alakult kiadó azt a célt tűzte maga elé, hogy behozva a több évtizedes lemaradást olyan köteteket jelentessen meg, melyek a társadalomtudományokban rendkívül jelentős hatást gyakoroltak korábban, ám sem magyarul, sem idegen nyelven nem voltak elérhetőek széles körben. Ezek közé tartozott *Jürgen Habermas: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása* (Strukturwandel der Öffentlichkeit, Berlin, 1965, 1990) című műve, amely 1993-ban jelent meg magyarul,² s amely a Kádár-korszak cenzúrázott viszonyai után frissen kialakult politikai nyilvánosság közegében az önértelmezéshez, a nyilvánosság történeti előzményeinek és működési mechanizmusainak a megértéséhez nyújtott elméleti kereteket. Noha addigra számos kritika érte Habermas művét, mégis azzal, hogy a kiállítási nyilvánosságot a polgári nyilvánosság részeként kezelte, új nézőpontot adott a művészettörténészeknek, s ráirányította a figyelmet a művészet társadalmi közegének a kérdéseire. Az 1996-ban, a Magyar Nemzeti Galériában megrendezett Aranyérmek-ezüstkoszorúk című kiállításon Sinkó Katalin kurátor részben Habermas tételeinek tanulságaiból kiindulva, valamint Martin Warnke kutatásainak eredményeit felhasználva a 19. századi művészkultuszt, és az egyesületi és állami műpártolást vizsgálta, rávilágítva a művészi siker, mecenatúra és kanonizáció összefüggéseire, s kijelölve a kutatási irányokat a következő évtizedekre.³ Hasonlóan Habermas téziseiből kiindulva foglalta össze Szvoboda Dománszky Gabriella Pesti Műegylettel kapcsolatos kutatásait is.⁴ E szerzők kiválóan reprezentálják a fent említett szemléletváltást, s rájuk támaszkodott Taylor is munkájában. Nem szabad azonban megfeledkezni Tímár Árpád hatalmas forrásgyűjteményéről sem, amelyre oly sokszor hivatkozik a szerző, s ami a századforduló művészeti életében zajló diskurzushoz való hozzáférést egyáltalán lehetővé tette.⁵

E magyarországi kutatások ismerete mellett *Robert Jensen: Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe* című, 1994-ben megjelent munkája gyakorolt nagy hatást a szerzőre. Ahogyan a köszönetnyilvánításokban találóan megjegyzi, Jensen volt az, „aki rávilágított arra, hogy a művészproletariátus és a feltörekvő párizsi műkereskedelem hogyan működtek együtt annak a létrehozásában, amit ma modernizmusnak hívunk.” Taylor könyve valójában a magyar modernizmus áttörésének a folyamatát igyekezett a magyar századfordulón Jensenéhez hasonló módszerekkel megragadni, nem az esztétikai értékítélet változásában keresve az okokat, hanem különböző érvényesülési és értékesítési stratégiák elemzésén keresztül feltárni az összetevőket. Mint Jensen úgy Taylor is különös figyelmet szentel a szecesszió jelenségének, s a magyarországi szecessziókat a piac szélesedésének (market pluralization) összefüggésében és az elitista és demokratikus intézményi (society) modell küzdelmének függvényében értelmezi.

2. *Jürgen Habermas: A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*. Századvég-Gondolat, Budapest, 1993.

3. Aranyérmek, ezüstkoszorúk. Művészkultusz és műpártolás Magyarországon a 19. században. / Goldmedallien, Silberkränze. Künstlerkult und Mäzenatur in 19. Jahrhundert in Ungarn. (Konzepció, szerk.: Sinkó Katalin) Magyar Nemzeti Galéria/ Ungarische Nationalgalerie, Budapest, 1995.

4. *Szvoboda Dománszky Gabriella: A Pesti Műegylet története. A képzőművészeti nyilvánosság kezdetei a XIX. században Pest-Budán. A Miskolci Egyetem Kiadója, Miskolc, 2007.*

5. *Tímár Árpád: Az utak elváltak. I–II–III. kötet. Janus Pannonius Múzeum Pécs – MTA Művészettörténeti Kutatóintézet. Pécs–Budapest, 2009.*

A bevezetőben a szerző a műkereskedelem (art market), a szecesszió (secession) és a modernizmus definícióját rögzíti, rámutatva magyar kontextusban e fogalmak komplexitására. A szecesszió – mint „kivonulás” – a műkereskedelmi monopólium megtörésére irányuló folyamat, amelyben a részt vevő művészek abban bíznak, hogy előnyösebb gazdasági modellt hoznak létre, ami lehetővé teszi a teljesebb esztétikai kifejezést. A szerző ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy a szecesszió Közép-Európában az Art Nouveau-val szinonim stílus kategória is, de ő nem ebben az értelemben használja. Tézise szerint Magyarországon nem jött létre olyan intézményesült szecesszió, mint Bécsben, Münchenben, vagy Berlinben, de több „Budapest Secession” jelenség is megfigyelhető, amelyek nem, vagy csak időlegesen öltöttek hivatalos formát. A modernizmus értelmezése szerint nem egy mozgalmat, hanem különböző ellentétes pozíciókat jelent, s így a magyar századfordulón is inkább többesszámban használható. A szerző a könyv alapjául szolgáló disszertáció témavezetőjének, Sármány-Parsons Ilonának a tézisét fogadja el a modernizmus magyarországi kezdeteire vonatkozóan: a modernizmus terminusa, és az érte folytatott küzdelem az 1890-es években Münchenben alakult ki.

Az első fejezet a szalon-rendszer hazai megjelenéséig követi nyomon az előzményeket. A könyvkereskedésekhez köthető korai műkereskedelmet még a pluralizmus jellemezte, de ezt az 1838-as nagy pesti árvíz szó szerint elmosta. Ezt követően jött létre a kezdetleges viszonyok között művásárlásra ösztönző monopol piaci modell, melyet az 1840-ben induló Pesti Műegylet reprezentált. A Műegylet annak a patrióta reform elitnek az aktív közreműködésével alakult meg, amely a hazai elmaradottság felszámolását, a nemzeti kultúra felzárkóztatását hirdette, s programjába a képzőművészet pártolása is beletartozott. Noha a szerző szövegében a Habsburg Birodalmon belüli Magyar Királyság etnikai komplexitását és az egymást átfedő identitások elvi meglétét regisztrálta, ezen identitások összetevőit nem ismertette. Pedig részben a nem nyelvi alapú állampatrióta identitás – mely szerint a különböző nyelvi, etnikai csoportok identitásának meghatározó eleme az államhoz való kötődés – és a közös nyelven és közös hagyományon alapuló ún. hagyományközösségi identitás közötti hangsúlyeltolódás húzódik a művészek „magyarságának” a Műegyletben zajló vitája mögött.⁶ A nemzethez tartozás kérdése pedig különös jelentőséggel bírt a Habsburg centralizálási törekvések közegében az 1848/49-es forradalmat és szabadságharcot követő évtizedben. Bár az eszmei háttér árnyalt bemutatása néhol csorbát szenved, annál teljesebben ismerteti a szerző a Pesti Műegylet szervezetét, legfontosabb szereplőit és működésének gazdasági vonatkozásait. Világosan bemutatja, hogy a protekcionizmus hiánya, vagyis az a tény, hogy a Műegylet jelentős külföldi anyagot mutatott be, és árult a kiállításain egyre több feszültséghez vezetett. A hanyatlás kiváltó oka pedig, hogy a műegyleti értékesítések nem voltak képesek megfelelő életszínvonalat biztosítani a pesti műpiacon megjelenő, növekvő számú képzett művésznek.

6. S. Varga Pál: A nemzeti költészet csarnokai. A nemzeti irodalom fogalmi rendszerei a 19. századi magyar irodalomtörténeti gondolkodásban. Balassi Kiadó, Budapest, 2005.

A szlogenek szintjén a nemzeti érdekeket képviselte, a Műegylettel szemben pedig a protekcionizmus elvi győzelmét jelentette az Országos Magyar Képzőművészeti Társulat 1861-es megalapítása. Az OMKT céljai között szerepelt, hogy tárlatain csak magyar művészek állítsanak ki, a Pesti Műegylet megszűnését követően azonban 1868-tól mégis felvállalta a külföldiek bemutatását is, sőt ebben a tekintetben teljes mértékben monopol helyzetbe került. Szemben a Pesti Műegylettel, amelyet prominens polgárok hoztak létre azzal a szándékkal, hogy felhívják a figyelmet a képzőművészetre, és hogy Pestet bekapcsolják az európai Kunstvereinek körébe, az OMKT-t művészek alapították a saját céljaik elérése érdekében. Az OMKT prekapitalista üzleti modellje monopolisztikus volt, és a társadalmi elit bevonásával együtt egy privilegizált művész-elit érdekeit szolgálta. Bevételei a művek eladásából, állami vásárlásokból, tagdíjakból származtak, díjakat és ösztöndíjakat osztottak, katalógusokkal, saját folyóirattal promotálták tevékenységüket. A megalapítását követő négy évtizedben az OMKT és kiállítóhelye, a Múcsarnok, a magyar művészeti közélet legfontosabb fórumává vált, s csak a század utolsó éveiben jelentek meg a porondon konkurensei. Ahogyan a szerző rámutatott, az első ilyen, az 1894-ben alapított Nemzeti Szalon nem azzal a szándékkal jött létre, hogy a Szecesszió budapesti verziója legyen, hanem alternatívát kívánt nyújtani a Múcsarnokból kiszorult művészeknek. Nem művészi programot hirdetett, s kevés köze volt a modernizmushoz, inkább a monopolhelyzetet kívánta megtörni, és a kevésbé tökeerős polgárság művásárló erejére számítva újabb értékesítési lehetőséget akart teremteni az egyre szaporodó művészproletariátusnak.

A történet ezen a ponton kezd igazán bonyolulttá válni, de Taylor eligazodik a személyek, stratégiák, üzleti érdekek és művészi hitvallások szövevényében. A művészeti oktatásnak, ösztöndíjaknak köszönhetően megemelkedett számú alkotót a piac nem volt képes eltartani, az OMKT arisztokratikus zsűrirendszerével szemben az érvényesülni kívánó rétegek pedig demokratikusabb szisztémát kívántak. Tulajdonképpen kialakult a művészi arisztokrácia versus művészproletariátus konfliktus, ami átívelt a korszakon, és amelyben a századfordulón megjelenő modern csoportok – noha időlegesen érdekszövetségbe kerültek a művészproletariátussal –, leginkább mégis a művészi elit oldalán foglaltak helyet. A viták művészi értékek, valamint egyéni érdekek mentén zajlottak, és nem alakult ki egyes intézmények (OMKT vagy Nemzeti Szalon) iránti lojalitás az immár pluralizált piacon: a művészek az eladás esélyeit igyekeztek növelni, s a legtöbbször kiállítottak itt is ott is. A konzervativizmus bélyege a század első évtizedében azonban jócskán megtépázta az OMKT tekintélyét és a modernnek csoportos fellépésének színtere egyre inkább a Nemzeti Szalon lett. A Nemzeti Szalon 1903-tól induló Modern Magyar Művészek-sorozata, majd új palotájának avató kiállítása 1907-ben a MIÉNK-nek a megalakulásához vezetett. A szecesszionista-modernista elit csoporttá szerveződését nem annyira a koherens esztétikai közösség, mint inkább az érdekérvényesítési törekvések motiválták, az üzleti lehetőségek növelésének szándéka azonban összeütközött más csoportérdekekkel. A modernnek együttes fellépése az 1907-es kiállításon, az a mód, ahogyan a Szalon tagjait kizárva a kiállítást rendező Ferenczy Károly határozott esztétikai elvek mentén válogatott, óriási vitát kavart, aktivizálta a háttérbe szorított művészproletariátust. Noha az igazgató, Ernst Lajos lavírozási kísérleteinek eredményeként a MIÉNK ezt követően még a Nemzeti

Szalonban állított ki, a két csoport közötti viszony elmérgesedett, s a Szalon tagsága az igazgatót hamarosan (1909-ben) megbuktatta. Ezzel összefüggésben alakult meg a Nemzeti Szalon egykori titkára, Rózsa Miklós vezetésével a leghosszabb ideig működő hazai szecesszió, a Művészház, amely zsűrimentes kiállításokat rendezett, teret adott a legfiatalabb generációnak, külföldi modern anyagot mutatott be, és összességében kulcsszerepet játszott a modern művészet kanonizálásában.

Az értékesítési lehetőségek szélesítésének igénye hosszabb-rövidebb életű galériák megjelenését eredményezte a 20. század első évtizedében (a Könyves Kálmán Szalon, Uránia, Műhely, stb.), s az újabb piacok megnyerésének reményében az értékesítést kiterjesztették vidékre is. E kiállítóterek történetét éppoly alaposan mutatja be a szerző, mint ahogyan sorra veszi a különböző kivonulásokat (Hollósy-iskola, Thorma Aradi mártírok, Visszautasítottak szalonja), a művészek saját maguk által rendezett és szervezett kiállításait., valamint ismerteti a KÉVE megalakulását, és az újabb generáció fellépését is (Keresők és Nyolcak).

A legtöbb galéria, vállalkozás azonban gazdaságilag működésképtelennek bizonyult. Azt az oly sokszor látott gyakorlatot, amikor rengeteg invencióval, progresszív energiával létrehoznak egy intézményt, ami jelentős szerepet játszik a modern művészet propagálásában, ám lényegében nem helyezik működőképes gazdasági alapokra, a szerző következetesen és találóan kamikáze-modellnek nevezi. (kamikaze model) Az évtized végére világossá válik: csak az a gazdasági szisztéma működhet, amelynek nem kizárólag a kiállítások a jövedelemforrásai. Ernst Lajos, aki a Nemzeti Szalonban már alapos tapasztalatokat szerzett, többféle bevételre alapozta 1912-ben megnyitott múzeumát: a bérházból származó jövedelmeket 1917-től évente kétszer megrendezett aukciók hasznáival egészítette ki. Noha vállalkozása a korszak legtovább működő multifunkcionális magángalériája, és múzeuma volt, a gazdasági világválság végül őt is elsodorta.

A recenzens feladata, hogy bizonyos hiányokra is felhívja a figyelmet. Sajnálatos, hogy Taylor Szvoboda Dománszky Gabriellának a nemzeti iskola problémaköréről szóló cikkét nem ismeri, ahogyan Sinkó Katalin, vagy Veszprémi Nóra és Király Erzsébet nemzeti tájról megjelent írásait sem.⁷ Nem lehet szó nélkül elmenni amellett, hogy Zichy Mihályról egy múzeumpedagógiai füzetből, illetve egy 1976-ban íródott életrajzi regényből (fiction) merített a szerző, miközben a művészről magyar monográfiák és katalógusok mellett számos német, francia, angol nyelvű tanulmány született.⁸ A kötet képanyaga – noha jó, a válogatás kellőképpen informatív –, ám rendkívül rossz

7. *Sinkó Katalin*: Az Alföld és az alföldi pásztorok felfedezése a külföldi és hazai képzőművészetben. *Ethnographia*, 100; (1989) 121–154; *Szvoboda Dománszky Gabriella*: Nemzeti iskola – nemzeti művészet. Magyarok a Pesti Műegylet tárlatain / National Schools and National Art: Hungarians at the Pest Art Society Exhibitions.; *Veszprémi Nóra*: Kísértetek a végtelen rónán. A magyar romantika rettenetes hagyományáról / Ghosts on the Endless Plain: The Tradition of Terror in Hungarian Romantic Art; *Király Erzsébet*: A nemzeti képzelettől a képalkotó nemzetig. Eszmék a magyar művészet bölcsője körül / From a National Imagination to an Image-creating Nation: Ideas about the Origin of Hungarian Art. Mindhárom In: XIX. Nemzet és művészet. Kép és önkép. / XIX. Art and Nation. Image and Self-Image. Magyar Nemzeti Galéria – Hungarian National Gallery, Budapest, 2010. 129–32., 138, 139–166., 167–184.

8. Nem magyarul megjelent Zichyről szóló művek bibliográfiája: Mihály Zichy, Gustave Doré. Deux „monstres de génie” Musée Provincial Félicien Rops (Red. Véronique Carpiaux, Eszter Földi, Enikő Róka), Namur, Somogy Éditions d’Art, Namur-Paris, 2009. 136–139.

minőségű, a láthatóan a szerző saját kamerájával készített felvételek becsillannak, jobbra-balra dülöngélnek. Nem került volna sok energiába nagyobb figyelmet szentelni az illusztrációk minőségének.

A századforduló az egyik legizgalmasabb korszak Magyarország és azon belül Budapest történetében, több kiállítás témája volt az utóbbi évtizedekben, szerte Európában.⁹ A kiemelkedően kvalitásos műtárgyanyag azonban sokkal könnyebben befogadható egy másik nemzet, kultúra számára, mint a művészeti élet bonyolult szövete, társadalmi háttere, szellemi irányai. Jeffrey Taylor munkája valójában tökéletes kulturális transzfer: a magyar forrásokhoz a kívülálló szellemi frissességével és egy másik tudományos közegben való jártassággal nyúl. Ezzel képes beemelni nemzetközi diskurzusba azt a történetet, ami a maga korában szoros oda tartozott. A téma releváns a módszer egyetemes, a nézőpont – legalábbis a magyarországi kutatástörténetben – új, így visszahat(hat) a hazai tudományra. A transzfer, a hosszútávú hatást gyakorló kulturális közvetítés maradéktalanul megvalósult.

RÓKA ENIKŐ

9. The Golden Age: Art and Society in Hungary 1896–1914. by Gyongyi Eri 1989; Budapest 1890–1914.; L'anima e le forme. by Gyongyi Eri, Zsuzsa Jobbágyi. Venezia Museo Correr, Milano, Electa, 1981; Zeit des Aufbruchs. Budapest und Wien zwichsen Historismus und Avantgarde. Kunsthistorisches Museum, Wien, 2003. etc.

