

Egyéni autonómia – kollektív autonómia

*Szívós Erika: A magyar képzőművészet
társadalomtörténete, 1867–1918.
Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest,
2009. 271 oldal*

Szívós Erika monográfiája az 1867 és 1918 közötti korszak magyar képzőművészetének társadalomtörténetét dolgozza fel az európai fejlődés összefüggéseibe ágyazva. Közismert, hogy a 19. század határozott választóvonalat jelent az európai művészet és társadalom történetében. Ekkor születik a modern művészet és irodalom, ekkor indul el a társadalom demokratizálódásával párhuzamosan a művészet demokratizálódásának máig tartó folyamata, amelybe egyre szélesebb rétegek kapcsolódnak be, mind a művészek, mind a közönség oldaláról. Ugyanennek a folyamatnak másik következménye a korábbiakhoz képest ismeretlen mértékű nivellálódás, amely komoly és szórakoztató művészet ellentétét eredményezi, ekkor jelentkezik először a stílusok és ízlésirányzatok pluralizmusa. Az új helyzet a művészt és a közönséget egyaránt választásra kényszeríti. Ugyancsak jelentős változások zajlanak a művészeti élet egyéb fontos, ám kevésbé szembetűnő területein: az intézményrendszerben, az oktatásban, a művészetpártolásban, a szervezeti életben, művészek és közönség, művészek és politika viszonyában. E változások Európa egyes régióiban jelentős időeltolódással jelentkeznek.

Az 1867 és 1918 közötti periódust mind a történet-, mind a művésztörténet-írás kiemelkedően fontos szakasznak tekinti a magyarországi modernizáció szempontjából. Szívós Erika társadalomtörténeti megközelítése szakít a művésztörténet hagyományos szemléletével, amely alapvetően stílustörténetben gondolkodik. Az 1970-es években induló „új művésztörténetnek”

nevezett irányzathoz kapcsolódva a képzőművészetet társadalomtörténeti összefüggések rendszerében vizsgálja, ebben a kontextusban fogalmazza meg kérdéseit, ebben az összefüggésben használja és értelmezi a forrásokat. Szemléletének egyik újdonsága, hogy a művészeti monográfiáktól eltérően nem egy művészt vagy művészcsoportot vizsgál, hanem egy egész szakmai-társadalmi réteget.

A könyv három nagy szerkezeti egységből áll. Az első fejezet képet ad arról a folyamatról, melynek során Európában kialakult a képzőművészet modern feltételrendszere. A kultúra és a művészet részben a romantikának, részben a szekularizáció okozta spirituális vákuumnak köszönhetően felértékelődött. A művészeti szervezetek átalakulása több hullámban zajlott: Nyugat-Európában már a 18. században elindult az udvari kultúra felbomlásával. Az uralkodók, arisztokraták és főpapok mecénási szerepe egyre inkább háttérbe szorult, helyüket átvette a személytelen állam, mely közvetlenül is támogatta a művészeket megrendeléseivel, vásárlásaival, díjaival, szubvencióival. A művészet finanszírozására a 19. század közepétől egyre nagyobb összegeket fordítottak, mivel a művészet és kultúra állami presztízskérdéssé vált.

Az első időszak legfontosabb intézményei a képzőművészeti akadémiák és a velük együttműködő országos egyesületek, a szabad műpiac és a hozzá kapcsolódó intézmények még csak kialakulóban voltak. A század első felében az állam a műkereskedelemben is monopolhelyzetben volt, mivel a nagy kiállítások szervezése, a kiállításra kerülő művek válogatása az akadémiák és az állammal szoros kapcsolatban álló országos egyesületek hatáskörébe tartozott. A szabad műpiac kialakulása előtt gyakorlatilag csak ezeken a fórumokon keresztül lehetett a kö-

zónssal és a vevőkkel kapcsolatba kerülni. A kilencvenes években megváltozott a helyzet. A piacon a hagyományos vásárlók mellett megjelent a polgárság, megnőtt az igény a képzőművészeti alkotások iránt. Kialakult a szabad műpiac, ezzel létrejött az új, modern művészeti mozgalmak gazdasági bázisa. E mozgalmak azután szétfeszítették a korábban kialakult intézményi kereteket, és új viszonyt alakítottak ki művész és közönség között. A művészellenzék első csoportjai az 1880-as évek vége és 1900 között szerveződtek független egyesületekbe. Megjelentek a magángalériák, művészeti kiadók, folyóiratok, és velük együtt a kritikusok és művészeti írók. „A polgári társadalom, a »civil szféra« képzőművészettel kapcsolatos igényei és attitűdjei lehetővé tették a művészek számára, hogy a hagyományos támogatástól függetlenedjenek.” (27. old.)

Mindaz a művészek társadalmi helyzetében is változásokat hozott, Szívós Erika elsősorban a művészek emancipációja és státuszemelkedése szempontjából elemzi a folyamatot. Abból indul ki, hogy „a 19. századi festő vagy szobrász társadalmi helyzete egy adott pillanatban azon múltott, hogy hol helyezkedett el a művész a hatalom, a művészeti intézmények, a közönség, a közvetítők és pályatársak által meghatározott koordinátarendszerben”. (37. old.) A szerepmodellek – a művészfjedelem, a zseni, a bohém, a művész-proletár vagy művész-értelmiségi – ugyanúgy terjedtek Európaszerte, mint a stílusok. A szerző egyik fontos kérdésfeltevése éppen arra vonatkozik, hogy a dualizmus kori képzőművészek társadalmi helyzete mennyire állt összhangban a róluk kialakult képpel.

A második fejezet részletes elemzést nyújt a dualizmus-kori magyar képzőművészek társadalmi helyzetéről: kik választották a képzőművész pályát, milyen társadalmi rétegekből, milyen környezetből jöttek, milyen kilátásaik, lehetőségeik voltak, milyen helyet foglaltak el a kor magyar társadalmában anyagi helyzet, presztízs, életforma, kulturális szokások, műveltség tekinteté-

ben. A szerző – ahol tehetette – kvantitatív forrásokra támaszkodott, ahol erre nem volt lehetőség, ott visszaemlékezéseket, levelezéseket, életrajzokat, korabeli sajtót, leltárkönyveket, sőt gyászjelentéseket is felhasznált, kellő kritika nyomán részben statisztikai elemzésekhez is. A kvantitatív vizsgálat alapjául szolgáló adatbázis 421 képzőművész adatait tartalmazza, olyan művészekét, akik rendszeresen szerepeltek kiállításokon, illetve tagjai voltak valamelyik egyesületnek.

A származásra és a művészek iskolai végzettségére vonatkozó adatok a középosztály magas arányát jelzik, ezen belül is kiemelkedik az értelmiségi szülők aránya, és előfordul nemesi előnevű művész is. Ez a képzőművész pályára magas presztízsére utal. A születési és halálozási adatok világosan jelzik Budapest dominanciáját. A megélhetési lehetőségek szempontjából különbség van a századfordulót megelőző és az azt követő időszak között. Az első szakaszban Magyarországon is érezhető az állam monopóliumhelyzete, a piac gyengesége. Az 1870–1880-as években még sok művész volt kénytelen külföldön dolgozni (a szobrászok az építkezési konjunktúrának köszönhetően kivételt képeztek). Az 1890-es évek végétől fokozatosan megváltozott a helyzet. A Millennium nagy fellendülést jelentett a képzőművészek számára, a 20. század elejére pedig kialakult a vásárlóképes, művészetet támogató közönség.

Ebben az időben a festők és szobrászok nagy részének a jövedelme a középosztálynak megfelelő, tisztességes megélhetést tett lehetővé. Voltak kiugróan magas – és természetesen kiugróan alacsony jövedelmek – is, de a művészyomor inkább a kezdő művészeket jellemezte. Az életmódot, a kulturális szokásokat, a szakmai és társadalmi elismertséget reprezentáló források is azt mutatják, hogy a képzőművészek beilleszkedtek a kor társadalmába. Életformájuknak voltak ugyan „bohém” vonásai, de Magyarországon polgár és bohém között nem volt egyértelmű választóvonal.

A harmadik fejezetben a szerző a képzőművészet történetét a művészek öntudatra ébredésének aspektusából vizsgálja. A modern művészi autonómia kialakulását Magyarországon csakúgy, mint szerte Európában, az állami mecenatúra kialakulása előzte meg. Ehhez az 1867-es kiegyezés teremtette meg a jogi és gazdasági feltételeket. A politikai önállóság hiányának következtében Magyarországon korábban csak részben alakultak ki a művészet alapintézményei, ezért a kultúrpolitika első feladata ezeknek a létrehozása volt. Az európai látókörű, liberális elveket valló kultuszminiszterek a művészetnek fontos szerepet szántak az állampolgárok esztétikai, erkölcsi és hazafias nevelésében, másrészt tisztában voltak az ország elmaradott viszonyaival, ezért szükségesnek tartották az állami mecenatúrát. A támogatásra az egész korszak folyamán, de főképp a századforduló környékén jelentős összegeket fordítottak. A támogatás odaítélésekor a nemzeti eszme szolgálata első helyen szerepelt a szempontok között. A korszak első felében az állam és a művészek viszonya konfliktusmentes volt. Általában egyetértettek abban, hogy melyek a művészet nemzeti feladatai, és a stílus tekintetében sem volt eltérés a megrendelő és a művész ízlése között. 1890 után azonban felborult az összhang a hivatalos elvárások és a spontán kialakult irányzatok között. A művészek ugyan igényt tartottak az állami támogatásra, ám egyre rosszabbul túrték, hogy a politika beleszóljon szakmai döntésekbe. Elindult a küzdelem a szakmai önállóság kivívásáért.

Ezt a folyamatot a szerző Harold Wilenszky professzionalizáció-elméletének segítségével elemzi. Professzionalizáció alatt azt a folyamatot érti, melynek során szabad értelmiségi csoportok olyan magas presztízsű autonóm szakmai csoportokká alakulnak, amelyek maguk határozzák meg a sorikba való bejutás kritériumait és saját működésük feltételeit. A magyar képzőművészek is közösségként léptek fel, szakmai életüket, fórumaikat más értelmiségi hivatások

mintája alapján szervezték. A századforduló környékén kiharcolták a képzőművészeti felsőoktatás főiskolai rangját, megalakították önálló szakmai egyesületeiket és kiállítási fórumaikat, elindították a képzőművészeti szaksajtót. Külön fejezet foglalkozik a kávéházi művészasztalokkal, amelyek informális szakmai intézményekként működtek, és fontos szerepet játszottak a művészcsoportok szerveződésében, valamint a művészek, a műkereskedők és a közönség közvetlen kapcsolatának létrejöttében.

A képzőművész szakma önállósulása és presztízsének emelkedése nem jöhetett volna létre a társadalmi környezet átalakulása nélkül. A könyv utolsó fejezete a befogadó és közvetítő közeg átalakulását vizsgálja. A szerzőhöz hasonlóan fontosnak tartom kiemelni azt, hogy a Millennium több szempontból is fordulópont a magyar képzőművészet történetében. Az állam, a főváros és a vidéki városok megrendelése páratlan konjunktúrát teremtettek a művészeti piacon, ezzel egy időben jelent meg a civil vásárlóközönség is, ami gyengítette a művészek függését az állami támogatástól. A kereslet növekedésében a gazdasági okok mellett szerepet játszott az értékrend és a közízlés átalakulása is. A dualizmus-kor elején a polgárság a konzervatív dzsentrit igyekezett utánozni, a vagyonosodó polgár pedig inkább a könnyebb, szórakoztató műfajokat kedvelte. Ám az időszak végére kezdtek beérni azok az intézkedések, melyeket az előző korszak oktatáspolitikája tett az esztétikai nevelés érdekében. A századfordulón megjelent az a művelt, művészetkedvelő polgári és értelmiségi réteg, amely szívesen költött kultúrára és művészetre. A modern művészet népszerűsítésében kulcsszerepet játszottak azok a kritikusok, akik a napi- és hetilapok művészeti rovatában hírt adtak a legújabb kiállításokról, és kritikáikkal segítették a laikus közönséget, hogy eligazodjon az egyre gyorsabban változó művészeti életben. A művészek, kritikusok és műkereskedők viszonyát a kölcsönös egymásrautaltság jellemezte. „Mivel a műalkotások értékének

megítélése problematikus volt, a képzőművészeknek szükségük volt egy közvetítő közegre, mely a publikum meggyőzését magára vállalta. Azt, hogy a képzőművészek a közvetítőkkal szimbiózisban tudták csak egyéni és kollektív szakmai érdekeiket érvényesíteni, e hivatás egyik sajátosságának tekinthetjük.” (227. old.)

A szerző végül megállapítja, hogy „a 20. század tízes éveire Magyarországon is kialakult a képzőművészetnek az a feltételrendszere, amely a korabeli európai országokat jellemezte. Ebben a tekintetben kiemelkedő szerepet játszott a magyar főváros” (243. old.), mivel itt alakultak ki maradéktalanul

a modern művészeti élet társadalmi feltételei.

A kötet végére érve árnyaltabb, pontosabb képet alkothatunk a századfordulós Budapest izgalmas szellemi-művészeti életéről. Szívós Erika munkája azért is figyelmet érdemel, mivel megközelítése alkalmasnak tűnik más művészeti területek, például a magyar tánc- és mozgásművészet vizsgálatára is. A magyar mozdulatművészet például hasonló módon vívja majd ki a szakma autonómiáját, csak húsz évvel később, merőben más politikai és társadalmi körülmények között.

DETRE KATALIN