

MÉSZÁROS ZSOLT

Hölgyek berettával. Kérdések az 1945 előtti magyar (nő)művészek megítéléséről

„Mihozzánk nem szól a művészet...”

RITOÓK EMMA¹

„Festő vagyok-e, van-e közöm a színhez, vonalhoz?”

CZILLICH ANNA²

Miután megtudta tőlem a teremőr, hogy művészettörténész vagyok, képtől képig cipelt a *Hölgyek palettával* című, az 1895–1950 között alkotó magyar női festőket bemutató kiállításon, és azt a kérdést szegezte nekem újra és újra, elég színvonalas-e ez vagy az a kifüggesztett mű.³ Van-e olyan, mint Ferenczy, van-e olyan, mint Koszta, vagy, amit már maga is félnék, bocsánatkérő mosollyal ejtett ki, van-e olyan, mint Munkácsy. A szituáció rávilágít arra az ellentmondásokról, előfeltevésekről, babonáktól nyüzsgő mezőre, amely az 1945 előtti női képzőművészeket övező diskurzus terepe. Határait két ellentétes pólus a professzionalizmus és a dilettantizmus jelöli ki.⁴

Tanulmányomban a nők képzőművészeti jelenléte körül képződő teóriák, vélekedések és (ön)reflexiók mechanizmusok egyes motívumait vizsgálom a következő kérdések mentén: Milyen helyet foglalnak el a „régii” női alkotók a magyar művészettörténet-írásban? Milyen társadalmi mítoszokkal kellett megküzdnie, illetve milyen társadalmi, politikai, kulturális szempontok orientálták pályáját, és recepcióját, ha egy nő képzőművész ambíciókkal rendelkezett a 19. század folyamán, vagy a 20. század elején? Az elemzésnél a *Hölgyek palettával* című kiállítás-katalógus százkilenc életrajzot tartalmazó függelékét és a *Pesti Napló* 1912-es karácsonyi mellékletében közölt ötven női képzőművész autobiografikus szövegét használtam komparatív módon.⁵ A vizsgálódás körébe vont művészcsoportheterogén összetétele és a 19. század utolsó negyedétől a 20. század közepéig ívelő széles időhorizont nem teszi lehetővé az általános érvényű megállapításokat, a konklúziót. Jelen tanulmány, mint ahogy azt az alcím is rögzíti, nem erre törekszik, hanem kérdésfelvetéseken keresztül kísérlet meg új szempontokat, értelmezési perspektívákat felkutatni.

Női képzőművészek és a művészeti szcéna

„Mihozzánk nem szól a művészet...” jelenti ki Pedjkov Zina Ritoók Emma *A nagy véletlen* című regényében (1908), mikor egy női aktot ábrázoló márványszobrot szemlél diáktársaival egy berlini múzeumban. Továbbgondolva az idézetet, vajon a magyar művészettörténet beszédhelyzetbe hozza-e az 1945 előtti női képzőművészeket, biztosít-e számukra nyilvánosságot? A művészettörténeti összefoglalókban először a 20. századot tárgyaló fejezetekben találkozunk képzőművésznőkkel, mint például Lesznai Annával, Ferenczy Noémivel, akiknek sikerült beilleszkedni a nemzeti modernista hagyományba. A kánonban elfoglalt pozícióik azonban korántsem szilárdak, egyrészt folyamatosan átrendeződnek, másrészt jelenlétük pulzáló: elhalványodnak, felerősödnek. Az 1999-ben kiadott *Magyar képzőművészet a 20. században* című kézikönyvben a múlt századelőről a következő nevek szerepelnek: Lesznai Anna, Dénes Valéria, Korb Erzsébet, Kövesházi Kalmár Elza, Ferenczy Noémi, Anna Margit.⁶ 2007-ben a Nemzeti Múzeumban rendezett *Múzeum körút* című kiállításon, amely

150 év válogatott magyar festészetét vonultatta fel a 19. század elejétől 1950-ig, csupán Anna Margitot találjuk. Németh Lajos a több mint harminc évvel korábban megjelent *Modern magyar művészet* című könyvében pedig Ferenczy Noémi kap helyet a tárgyalt korszakból.⁷ Megítélésüknek látványos kilengése jelzi a kánonban elfoglalt helyük instabilitását, továbbá felveti azt a kérdést, hogy olyan képzőművészek, mint Korb Erzsébet vagy Kövesházi Kalmár Elza, akik jelenleg szereplői a magyar művészettörténetnek, nem fognak-e ugyanúgy eltűnni pár évtized múlva, mint a múlt századfordulón számon tartott Paczka Kornélia, vagy Nemes Elza. Az utóbbi évtized mindenestre azt mutatja, hogy Magyarországon is egyre nagyobb figyelem irányul a „régii” női képzőművészek felé: újra felfedezett életművek (pl. Kövesházi Kalmár Elza, Járity Józsa, Amrita Sher-Gil), művészettörténeti kutatások (pl. Bicskei Éva, Gálig Zoltán, Geller Katalin, Keserü Katalin, Kopócsy Anna, S. Nagy Katalin, Turai Hedvig), csoportkiállítások (pl. *Hölgyválasz*,⁸ *Hölgyek palettával*), életmű-kiállítások (pl. Lesznai Anna⁹). A hazánkban is megjelenő „nőművészet” kategóriája, mint látásmód hasznos és eredményes elméleti keretet biztosít ahhoz, hogy láthatóvá tegyen különböző törekvéseket, jelenségeket, életműveket, mind a múltban, mind a jelenben. Viszont azzal a hozadékkal járhat, hogy éppen az a „női lényeg” kerül a kutatások fókuszába, amely ellen az érintett művészek egész életükben küzdöttek. Erre a paradox helyzetre utalt Nagy Ildikó és Turai Hedvig egymástól függetlenül a *Modern magyar nőművészet* című tanulmánykötetben megjelent szövegeikben: ha az általuk bemutatott Kövesházi Kalmár Elza és Vajda Júlia még élne, biztosan nem örülne egy ilyen tematika alapján szerveződött kiadványban való szereplésnek. A folyamatos reflexió, a több szempontúság, valamint az adott alkotóhoz kapcsolódó társadalmi, kulturális kontextus megtartása segítségével azonban elkerülhetők tűnnek a fent vázolt buktatók.

A képzőművészek közül sokan számoltak be arról ki-kik saját korában, hogy nemüknél fogva hozzájuk nem szól a képzőművészet. A szűkebb, vagy a szélesebb környezetükben tapasztalt ambivalens visszajelzések pedig folyamatosan elbizonytalanították őket: van-e közük egyáltalán az ecsethez, vésőhöz, ceruzához. Az 1908 és 1946 között működő Magyar Képzőművésznők Egyesülete azzal céllal jött létre, hogy különféle támogatási forma révén segítse a festők, szobrászok, építészek, iparművészek pályáját (kiállítás, kiadvány, ösztöndíj, nyugdíj). Elnöke, Korányi Anna a *Pesti Napló*-nak tett nyilatkozatában kitér arra, hogy többek között azért is volt szükség a szervezeti fellépésre, mert a Magyar Képzőművészek Egyesülete nem vett fel nőket tagjai közé, sőt akadályozta a külföldi tárlatokon való részvételüket. A női képzőművészek ezért a hivatalos, intézményi fórumok megkerülésére kényszerültek és önállóan, külön-külön kellett munkáikat beküldeni a nemzetközi tárlatokra.¹⁰ A mellőzés mögött legtöbbször szakmai féltékenység és konkurenciaharc húzódott. 1912-ben Daffinger Hanna festő is azért köszöni meg a *Pesti Napló*-nak a megszólalási lehetőséget, mert egyébként „oly keveset beszélnek rólunk, annyira elnyomnak bennünket – sokszor hiányos képzettségű, de annál nagyobb férfikollégák...”¹¹ A problémakör komplexitására hívja fel a fi-

gyelmet 1914-ben Jaschik Álmos *A Nő* című feminista folyóiratban közölt filippikája. A grafikus véleménye szerint a „nőkérdés” a művészeti szcéna valamennyi területét érinti, éppen ezért annak feloldása valósíthatja meg a teljes körű reformot: „A napi sajtó főzőkanalat kínál a képzőművésznők egyesületének azért, mert kiállítása – egyes kivételektől eltekintve – kellemetlen őszinteséggel tárja fel a művészképzés fogyatkozásait, egyoldalúságát és riasztóan elhanyagolt állapotát, ahelyett, hogy továbbképzésre berendezett ösztöndíjakkal segítene, komoly és modern festőakadémiát sürgetne, amelyen nem a festőgárda veteránjai és a középpolgári képkereskedelm Psylanderjei, hanem a csatasorban álló művészek tanítanak férfi- és női művészgenerációkat egyaránt, akkor majd szabad versenyre mehet a művésznő a férfiművésszel és a jogos önérettel kivívott presztízse elfojtja a férfikollégák most kétségkívül létező kenyéririgységét, feleslegessé válnak külön női művészegyesületek és női kiállítások”¹²

A művészeti élethez hasonlóan a sajtóban a 19. század második felében a női képzőművészek megjelenési aránya meglehetősen csekély, bár ugyanez megállapítható a kor többi területén tevékenykedő nők esetében is. A *Vasárnapi Ujság* szerint azért, mert „nem szokás fiatal kisasszonyok biográfiáját megírni; a bálí tudósítón kívül rendszerint alig foglalkozik velük a sajtó.”¹³ Bár ebből a szempontból kivételt képez a *Vasárnapi Ujság*, mivel rendszeresen közölt működése idején (1854–1922) nemzetközi és hazai híreket, összeállításokat a nőmozgalom tárgyköréből, időnként életrajzokat is, például Torma Zsófiáról, az első magyar női régészről, vagy Veres Pálnéról, a honi nőnevelés egyik vezéralakjáról.¹⁴ Képzőművészekről akár arcképet, akár róluk szóló cikket elvették találgatásaink, ha igen, akkor is inkább az alkotó társadalmi állásából és reprezentációjának politikai töltetéből adódóan.¹⁵ Kalivoda Kata és Konek Ida műtermeibe viszont már alkotói mivoltuk jogán kalauzolják el az olvasót.¹⁶ A női képzőművészek első tematikus bemutatását a sajtóban a *Pesti Napló* decemberi melléklete jelentette 1912-ben, amelyet az újság munkatársa Tábori Kornél állított össze ötven női képzőművész önéletrajzi szövegéből és reprodukcióiból.¹⁷ A 20. század elejétől az erősödő emancipációnak, a változó társadalmi klímának és a plurálisra váló művészeti szcéának köszönhetően különféle szakmai orgánumok (pl. *Művészet*, *Magyar Ex Libris*), folyóiratok (pl. *Múlt és Jövő*, *Nyugat*), tematikus lapok (pl. *Színházi Élet*) hullámzó rendszerességgel ugyan, de már tudósítottak női képzőművészek kiállításairól, reprodukáltak munkáikat. A 19. század második felében még kivételes, viszont a két világháború között már elfogadott gyakorlatnak számított az is, hogy az újságok nemcsak megjelenési lehetőséget, hanem munkát is biztosítottak számukra: a korban sokat foglalkoztatott illusztrátor Róna Emy a *Színházi Életnek* dolgozott, a kecskeméti művésztelepen is megforduló Dabis Rózsi rajzait a *Nyugat* közölte a harmincas években, 1928-ban Párizsban letelepedett Fischer Margitot a *Könyvbarátok Lapja* foglalkoztatta. Az úttörő-generációból pedig Kalivoda Kátát kell kiemelnünk, mert a magyar grafika történetének első női karikatúristájaként évtizedeken át állandó rajzolója volt a *Borsszem Jankó* nevű élclapnak. Ugyanakkor hozzá kell tennünk, hogy a pozitív tendencia ellenére sem egyenlítődtött ki a sajtóban 1945 előtt a nemek egymáshoz viszonyított vizuális reprezentációja. Elgondolkodtató példa lehet erre a Képzőművészeti Főiskola fennállásának 65. jubileumát ünneplő kiállítás 1937-ben, amelynek kritikáiban ugyan felsoroltak, említettek vagy jellemeztek egy-egy női főiskolai hallgatót, de munkáikról egy képet nem közöltek, míg férfitársaiktól igen.¹⁸

Női képzőművészek és a család

„Nekem a festés ellen nincsen kifogásom. De azért előbb menj férjhez, aztán festhet annyit, amennyit akar.”¹⁹ – jelenti ki az anya Erdős Renée *A nagy sikoly* című regényében (1923), mikor legkisebb lánya Münchenbe készül festőnek tanulni, természetesen egyedül. Nemcsak az anyák szeretik tisztességgel férjhez adni édeslányukat, hanem a művésztörténeti szakirodalom is akkor nyugszik meg, ha az adott nőnemű képzőművészt már kanonikusan legitimált férfiművészhez tudja kapcsolni. Ritkán esik róla szó párja nélkül, és ez a pár leggyakrabban a művészférfj (pl. Galimberti Sándor-Dénes Valéria, Czöbel Béla-Modok Mária, Vajda Lajos-Vajda Júlia, Marosán Gyula-Zemplényi Magda). A feleségek műveit legtöbbször a házastárs művészetén keresztül vizsgálják, ebből a perspektívából óhatatlanul a tanítvány szerepe jut nekik. Ha megfordítanánk a sorrendet (Dénes Valéria-Galimberti Sándor, Vajda Júlia-Vajda Lajos, Modok Mária-Czöbel Béla, Zemplényi Magda-Marosán Gyula), milyen új dimenziókra, perspektívákra és hatásirányokra derülne fény?

Gyakran tűnik úgy, hogy a nőnemű művész családi szociometriáját kell megrajzolni ahhoz, hogy láthatóvá váljon alakja. Bíró Ágnes *A XIX. század magyar festőnői* című 1938-ban megjelentetett könyvében a nőnemű festők egyik közös jellemzőjének tartja, hogy mindegyikük családi környezetében található legalább egy közeli, művészként dolgozó férfirokon (apa, férj, báty), akinek hatására elindulnak pályájukon.²⁰ Bicskei Éva a Mintarajztanoda (1871–1920) nőképzését feldolgozó, néhány éve publikált tanulmányában éppen arra mutat rá, hogy a családi indíttatás nem specifikusan „női” jelenség, mivel férfihallgatónál ugyanúgy felmutathatóak képzőművész-rokonok.²¹

A diskurzus a női képzőművészek későbbi életrajzaikban már nem ebből a gyámolító attitűdből, hanem a női és az alkotói lét összeütköztetéséből konfigurálja a család hatását, sok esetben esztétikai minőségváltozást is hozzárendelve. A *Pesti Napló* karácsonyi mellékletében olvashatjuk Szinyei Merse Pál idevonatkozó véleményét: „Az igazi talentumos festőnők első munkáiban annyi figyelemre és elismeréreméltót produkálnak, hogy az ember joggal várhat tőlük erős, hatalmas produktív művészetet is. De váratlanul megjön az ellanyhulás és szinte bámulatosan gyöngé dolgokkal hozakodnak elő...” Az ellanyhulás okát a szerelemben, az anyagi körülményekben és a családban látja, illetve abban, hogy hiányzik belőlük az alkotóerő. A férjhez menésből, gyerekszületésből adódó cezurák és hosszabb-rövidebb szünetek hasonló módon ritmizálják a női alkotók életpályáját, azonban önreflexióik fényében ki derül, hogy ezeket nem mindig szerepkonfliktusként, hanem természetes, vagy elkerülhetetlen velejáróként élik meg. Kalivoda Kata, Lohwag Ernesztin, Lesznai Anna példája, akik életük végéig folyamatosan kiállítottak, dolgoztak, tanítottak, éppen azt mutatja, hogy nem kell feltétlenül ketté törnie, vagy legalábbis „ellanyhulnia” egy női karriernek, mert az illetőnek bekötik a fejét. A gödöllői művésztelep-tag Kriesch Laura női és a művész identitásának harmonikus összekapcsolódásáról vall a *Pesti Napló* hasábjain: „Ha aztán érzi lelkem, hogy el van végezve minden külső és belső kötelesség és vágy, akkor ennek nyomán kel egy új, biztató érzés: no most játszhatok. (...) s teszem ezt olyan örömmel, mint mikor kedves gyermekekkel játszom.”²² Mikor az úgynevezett női kötelességek teljesítése a perifériára szorítja a művészetet, sem merül fel az alkotómunka feladása, még annak árán sem, hogy a szélesebb nyilvánosság számára láthatatlan marad. A Münchenben iskolázott Wildner Máriának azzal a kijózanító tapasztalattal kellett megbirkóznia, mikor az esküvéje után tíz évvel újra el kezdett

festeni, hogy a kihagyás visszavetette művészi fejlődését, de ez a folytatástól nem tántorította el: „Hogy meddig jutok, azt még nem tudom. Persze, a gyerekek és a háztartás mellett másra, mint virágokra és csöndéletekre alig telik, de a jövőben – és ez határozott törekvésem – figurális kompozíciókat fogok inkább csinálni.”²³ Fodor Róza csíksomlyói festőt is elvonta a család és a háztartás a zavartalan munkától, szabad idejében művelhette, és csak időnként tudott küldeni munkát kiállításokra. Mindezzel együtt minden nőnek azt tanácsolta a *Pesti Napló* hasábjain, akinek tehetsége van, tanuljon, amíg lehet.²⁴ A fentiekben citált Erdős Renée-idézet nemcsak azt jelentette, hogy a házasság intézménye tisztességes keretek közé vezette a női alkotót, hanem szerencsés esetekben „művészkolóniába”, ha a férj történetesen művész volt és támogatta ezen a téren feleségét.²⁵ Kevésbé szerencsés esetekben viszont a művész-hozzátartozó (apa, férj) nem inspirálta, hanem leánykoltá (alkotó)társát pl. Jókai Róza-Jókai Mór, Modok Mária-Czobel Béla, Róna Klára-Klie Zoltán. Az előbbi kontúrjai beleolvadtak az utóbbi életrajzába. Családban maradt.

Női képzőművészek természetrajza

A Bíró Ágnes által leltárba vett tulajdonságok, a női képzőművészekhez kapcsolódó diskurzus alapelemeiként, a „professzionizmus” és a „műkedvelés” pólusok között létrejött recepciós erőterben keringenek mind a mai napig: pl. művészcsaládba születnek, utánoznak, az adott korstílushoz idomulnak, aprólékosan ábrázolnak („kézimunkahajlam”), semmi újat nem hoznak, férfiaságot mímelnek. Bár elismeri, hogy „a század első felében dolgozó festőnőket úgyszólván semmi sem különbözteti meg átlagtehetségű férfikollégáiktól”²⁶ és voltak olyanok is, mint Nákó Berta, aki visszahatott mesterére, Amerlingre, vagy Nemes Elza, akinek önarcképe bekerült az Uffizi gyűjteményében. Státuszuk kétes volta a társadalmi berendezkedés mellett a művészeti oktatás szerkezetében gyökerezhet, annak dacára, hogy az 1871-ben alapított Mintarajztanoda volt az első felsőoktatási intézmény, amely megnyitotta kapuit a nők előtt is. Bicskei Éva a 19. századi női képzőművészeti tevékenységre és annak társadalmi megítélésére gyakorolt állami képzés hatását vizsgáló tanulmányából azonban kitűnik, hogy a nemspecifikus tanrend révén a „nemzeti oktatáspolitikai és a nők képzőművészeti képzésével foglalkozó intézmények nem annyira fenntartották, mint inkább kialakították a női képzőművészeti tevékenység dilettánsként való megítélését a professzionális képzés és képesítés diszkriminatív szervezésével.”²⁷ A tanulmányok mellett a hivatásos művész másik fő kritériumát Szívós Erika a dualizmus kori magyar művészet társadalomtörténetét feldolgozó munkájában az egzisztenciális motiváció mértékében jelöli meg. Ezért a hivatásos/nem hivatásos kérdés eldöntésére a családi háttér és az anyagi körülmények feltárására vállalkozik, hogy kiderítse, a női képzőművészek számára megélhetést, vagy passziót jelentett-e az alkotás.²⁸ Az általa vizsgált 1939-ben készült művészkataszter kérdőívei és a *Pesti Napló*-ban megjelent önvallomások adataiból azonban nem rajzolódott ki egyértelmű kép és továbbra sem kapott megnyugtató választ. A dilemma feloldhatatlansága meglátásom szerint abból is fakadhat, hogy Szívós túlzottan a műtárgypiachoz köti a professzionizmus kategóriáját, amely leegyszerűsítő különösen a „fin de siècle” idejére vonatkoztatva, mikor a művészhez kapcsolt társadalmi mítoszok átrendeződtek, újraértékelődtek. Ráadásul a sikeres női alkotókat nemhogy a hivatás, hanem inkább a dilettantizmus felé terelte az utólagos recepció, azzal, hogy a popularitás trópusait kapcsolta hozzájuk.²⁹

Ha egy nő képzőművészeti ambíciókat dédelgetett magában a 19. század folyamán, vagy a 20. század elején, milyen művészeti ágat illet választania? Lyka Károly szerint a nők legeredményesebben az iparművészetben kamatoztathatják művészi tehetségüket, mert „egészen nőies, sőt egyik legszébb nyilvánulási formája a női tehetségnek.”³⁰ Úgy tűnik, a nőnemű művészeknek, akár festő, akár szobrász, akár iparművész, elsősorban arra kellett törekednie, ha nem akarta fejére vonni a kritikusok haragját, hogy megőrizze és kifejezze „nőiségét”. A kiállításaihoz kapcsolódó retorika a művészi kvalitást rendszerint összekapcsolta feminin és maskulin minőségekkel: „S. Schossberger Klára bárónő művészete viszont nőiesen finom és az is akar lenni, ezért őszinte és igaz.”³¹ Paczka Kornélia életművének bemutatásánál pedig a következő összegző megállapítást olvashatjuk: „valósággal férfias biztonsággal van beállítva – ez éppen az igazi művészi tudás, mely nem kutatja a nemet – az érzés azonban, mely a művet áthatja, hamisítatlanul nőies, félreismerhetetlenül gyöngéd, asszonyias – és ez jól is van így.”³² A nemi tipológia kiterjedt az egyes képzőművészeti műfajokra, témákra is. Az akvarellt, az állatábrázolást, a csendéletet a női terrénumba illesztették tekintették, de, hogy ezeket nem mindig lényükből fakadóan választották a női alkotók, arra szolgáljon példának Istvánffy Gabriella iróniával színezett öntereflexiója: „Legszívesebben állatokat festek, kedvenc témám a bivaly, az angórmacska és az oroslánok. Talán azért, mert azokat mindig jót meg is veszik.”³³

Bíró Ágnes a női festészet jövőjét akkor látja biztosított-nak, ha a „sajátosan női lélek jellemvonásainak visszaadása” válik elsődleges céljává.³⁴ Szerinte a 19. századi nőnemű festők legfőbb fogyatéka éppen abban rejlik, hogy esetükben „alig lehet különleges női művészetéről beszélni.”³⁵ Hatvan évvel később hasonló hiányérzettel indítva kifogásolja Czigány Magda a két világháború közötti magyar nőnemű festőknél (pl. Járitz Józsa, Kiss Vilma, Lóránd Erzsébet), hogy a valóság megragadásának és közvetítésének szándéka náluk összefonódott a modern festészeti irányzatok kipróbálásának játékaival, így műveik kevesebbet árulnak el alkotójukról, mint művésztől és mint nőről.³⁶ Gálig Zoltán a *Hölgyek palettáival* című kiállítás-katalógusban Tattay Ilona városképeit nem a modernizmus térhasználat, térélménye vagy a kószáló-jelenség, hanem szintén a művészeti divat felől értelmezi.³⁷ Járitz Józsa írja 1922-es kiállítás-katalógusa előszavában „Szeretnék annak látszani, ami vagyok, ámbar tudom, hogy ez a legnehezebb.”³⁸ Az idézet problematizálja a női alkotó szubjektumrecepcióját. Képes-e kifejezni egyetemeset, vagy csak egyetemes nőit? Művészetet művel, vagy egy jól felismerhető és elkülöníthető női művészetet? Gálig szerint a „készülő festmény »neme« már a palettán eldől”,³⁹ míg Kopócsy Anna, az 1998-as *Hölgváltás* című kiállítás egyik kurátora óvatosabban fogalmaz, mikor az úgynevezett Új Nyolcak köréhez tartozó nőnemű festők elementáris, felszabadult festőiségéről beszél, amely esetleg a nemükről árulkodhat.⁴⁰ Jelen írás szerzője eddigi tapasztalata leginkább Czigány Magdával cseng össze, aki a 20. századi nőnemű alkotókról szóló cikkében írja, „ha keressük szemléletükben a specifikusan nőit, helyette sokszor az egyetemeset találjuk.”⁴¹

Epilógus

Azok a „festőnők” és „szobrásznők”, akik nem nőművészek abban az értelemben, hogy saját nemiségükre reflektálnak munkáikban, nemcsak a művészettörténet, hanem a nő(központú)művészet számára is megfoghatatlanok. Ahhoz, hogy

a kutatói figyelem homlokterébe kerüljenek, szó eszen róluk, megjelenjenek a művészettörténet-írás lapjain elég-e pusztán a „szívnonalas” életmű, vagy kell hozzá a női mivoltuk, amely heroikus melankóliába burkolva, érdekessé teszi élettörténetüket. Egy nőnemű alkotónak a 19. század végéről, vagy a 20. század elejéről elsősorban élettörténete van, amit újra és újra el lehet mesélni, egyrészt ismeretlen a széles nyilvánosság előtt, másrészt könnyebb elmerengeni a „tragikus”, „küzdelmekkel teli” sorsán, mint művészetéből kiindulva megkérdőjelezni és újraértelmezni a művészet, a modernizmus vagy a kánon fogalmát.

Amíg nem bontjuk ki a nőnemű képzőművészt az őt elfedő családi kapcsolatokból, életrajzi történetekből, az állítólagos „utánzóöszönük” előfeltevéseiből és nem, mint autonóm művészként kezeljük, akinek kvalitásait nem feltétlen determinálja a neme, addig nem szűnik meg a dehonosztáló összemérések láncolata. Ott fog visszhangozni bennünk a teremőr szorongó hangja, amint egymás után sorolja azoknak a férfi-művészeknek a neveit, akik jóállhatnak a nők által létrehozott művek színvonaláért. Mert ma még egy múlt század elején élt hölgy palettával legalább olyan pikáns és frivol, mintha berettával mutatkozna. Viszont, ha egyszer netalán elsül, az könnyen a fennálló művészeti kánon ülepét veszélyeztetheti.

Jegyzetek

- 1 RITÓÓK Emma: *A nagy véletlen*. Budapest, Singer és Wolfner, 1908. 55.
- 2 Czillich Anna naplója. Budapest, Lantos, 1925. 208. (1923. január 21. naplóbejegyzés)
- 3 *Hölgyek palettával. Magyar nőfestészet 1895–1950. Saphier Gyűjtemény*. Budapest, Magyar Nemzeti Múzeum, 2008. január 28 – március 24.
- 4 A témáról bővebben ld. BÜRGER, Christa: *A nők dilettantizmusa*. In: *Helikon* XL. (1994) 4. sz. 510–518. ford. Sz. Zehery Éva; BICSKÉI Éva: *Műkedvelés és professzionalizáció között. Nők képzőművészeti oktatásának intézményesülése az első világháborúig*. In: *Korall*, IV. évf. (2003) 13. sz. 5–29.
- 5 *Hölgyek palettával*, 2008. 215–230.; TÁBORI Kornél: *Magyar művésznők*. In: *Pesti Napló karácsonyi melléklete*, LXIII. évf. (1912. december 25.) 304. sz. 34–48.
- 6 ANDRÁSI GÁBOR–PATAKI GÁBOR–SZÜCS GYÖRGY–ZWICKL ANDRÁS: *Magyar képzőművészet a 20. században*. Budapest, Corvina, 1999.
- 7 NÉMETH Lajos: *Modern magyar művészet*. Budapest, Corvina, 1968.
- 8 *Hölgyválasz. Elfelejtett modernizmus a '20–30-as évek magyar művészetében*. Szombathely, Szombathelyi Képtár, 1998.
- 9 „Morzsái az eltörtött világkalácsnak”. *Lesznai Anna emlékkiállítás*. Budapest, Petőfi Irodalmi Múzeum, 2006.
- 10 TÁBORI, 1912. 35.
- 11 TÁBORI, 1912. 40.
- 12 JASCHIK Álmos: *A dilettáns nők*. In: *A Nő*, I. évf. (1914) 6. sz. 112.
- 13 *A tavaszi népiünnepély. Pulszky Polixénia, Bourgoing báróné*. In: *Vasárnapi Ujság*, XXVII. évf. (1880) 20. sz. 314.
- 14 *Torma Zsófia*. In: *Vasárnapi Ujság*, XXIX. évf. (1882) 39. sz. 621.; V-k.: *A kisednevelés és a nőképzés úttörői*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLVI. évf. (1899) 38. sz. 631.
- 15 A Mária Dorothea Egyesület névadó alapítójáról, a festőként is működő Mária Dorothea hercegnőről az orléans-i herceggel való házassága kapcsán közöltek fotókat alkotás közben, a műterméről, illetve reprodukciókat képeiről. *Mária Dorothea főhercegnő amint műtermében Szent Margit képét festi*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLIII. évf. (1896) 45. sz. 753.; *Az ágyai emlékkápolna oltárképe*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLIII. évf. (1896) 46. sz. 768.; *Mária Dorothea főhercegnő festménye az alcsúti kápolna oratóriumában*. In: *Vasárnapi Ujság*, XLIII. évf. (1896) 30. sz. 496.
- 16 KOVÁCS Lydia: *Magyar művésznők otthon* [Kalivoda Kata, Konek Ida]. In: *Vasárnapi Ujság*, LX. évf. (1913) 11. sz. 208–209.
- 17 Kitekintve más területek emancipációs folyamataira, azaz a sajátos jelenséggel szembesülünk, hogy a diskurzusba való szimbolikus belépés, valamint a róluk folyó közbeszéd, egyébként hasonló problematikával, recepció sémával, a női íróknál már jóval előbb elkezdődött, gondolhatunk itt a Gyulai Pál *Írónőink* című esszéje nyomán 1858-ban kialakult polémiára, Zilahy Károly 1865-ös antológiájára és Faylné Hentaller Mariska 1889-es irodalomtörténeti összefoglalójára.
- 18 A 65 éves Képzőművészeti Főiskola kiállítása a Műcsarnokban. Hirlapi cikkek és ismertetések az Orsz. M. Kir. Képzőművészeti Főiskola 1937. évi kiállításáról. [26] p. : ill., ff.; 39 cm [MKE- A.III.164]
- 19 ERDŐS Renée: *A nagy sikoly*. Budapest, Dick, 1924. 111.
- 20 BÍRÓ Ágnes: *A XIX. század magyar festőnői*. Budapesti Királyi Magyar Pázmány Péter Tudományegyetem Művészettörténeti és Keresztényrégészeti Intézetének dolgozatai. Budapest, 1938. 12.
- 21 BICSKÉI Éva: *Nők az Országos Magyar Királyi Mintarajztanoda- és Rajztanárképződében, 1871–1908 között*. In: *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig*. Szerk. BLASKÓNÉ MAJKÓ Katalin, SZŐKE Annamária. Budapest, Magyar Képzőművészeti Egyetem, 2002. 22. lj. 234.
- 22 TÁBORI, 1912. 43.
- 23 TÁBORI, 1912. 40.
- 24 TÁBORI, 1912. 43.
- 25 Hozzáférhetőbbé tehetette azokat a képzési paneleket, amelyek a nők szempontjából korlátozás alá estek, úgy, mint az anatómia, vagy a tanulmányút. Például Bánsághy Vincéné lány korában szeretett volna a természetben tanulmányokat készíteni rajztanárával, de mint hajadonnak nem volt megengedett, hogy fiatal férfivel kettesben legyen ellenőrzés nélkül. Később férjével, aki szintén festőként működött, már tisztességesen festhett plein-air. TÁBORI, 1912. 39.
- 26 BÍRÓ, 1938. 45.
- 27 BICSKÉI, 2003. 14.
- 28 SZÍVÓS Erika: *A magyar képzőművészet társadalomtörténete 1867–1918*. Budapest, Új Mandátum, 2009.
- 29 Az irodalomban is hasonló mechanizmusok alakították a női írók recepcióját. Bővebben erről ld. L'HOMME Ilo-na: *A női írók helye az irodalmi diskurzusban 1900–1945*. Disszertáció. Budapest, ELTE-BTK Irodalomtudományi Doktori Iskola, 2003.
- 30 LYKA Károly: *Művésznők*. In: *Új Idők*, VII. évf. (1901) március 3. 211.
- 31 DR. LÁZÁR Béla: *Előszó*. In: *LXXXV. csoportkiállítás*. Budapest, Ernst Múzeum, 1926. (október)
- 32 LABAN Ferdinánd: *A Paczka-művészpár*. In: *Művészet*, VII. évf. (1908) 1. sz. 13.
- 33 TÁBORI, 1912. 44.
- 34 BÍRÓ, 1938. 52.
- 35 BÍRÓ, 1938. 45.

- 36 CZIGÁNY Magda: *Nyájas múzsákból öntudatos amazónok: nők a huszadik század művészetében*. In: *Holmi*, XIV. évf. (2002) 3. sz. 322.
- 37 „A festészeti kultúrából és a divatból táplálkozó érdeklődés a korstílus felvételével párosul. Tattay Ilona képén jól érzékelhető a korabeli nagyvárosi hangulat.” GÁLIG Zoltán: *Árnyból a fényre*. In: *Hölgyek palettával*, 2008. 13.
- 38 JÁRITZ Józsa: *Előszó*. In: *Járitz Józsa gyűjteménye kiállítása*. Budapest, Nemzeti Szalon, 1922.
- 39 GÁLIG, 2008. 12.
- 40 *Hölgyválasz. Turai Hedvig beszélgetése Kopócsy Annamáriával és Gálig Zoltánnal*. In: *Balkon*, VII. évf. (1999) 1–2. sz. 34.
- 41 CZIGÁNY, 2002. 325.

Ladies with Berettas: Questions on the assessment of pre-1945 Hungarian female artists

“Art does not speak to us,” says Zina Pedjkov in Emma Ritoók’s novel, *A nagy véletlen* ([The Great Coincidence] 1908), as she and fellow students contemplate the marble sculpture of a nude woman in a Berlin museum. Allow me to turn this proposition into a question, and ask whether Hungarian art history writing speaks to those female artists who were active before 1945. Women artists (e.g. Anna Lesznai, Noémi Ferenczy) are first mentioned in those chapters of the histories that discuss the 20th century, and are noted for their ability to join the national modernist discourse. None, however, have a position in the canon and each is subject to shifts and changes in their perceived significance. There is of course, in Hungary as well, a growing interest in female artists, as is apparent in the redis-

covery of oeuvres (Elza Kövesházi Kalmár, Amrita Sher-Gil), thematic collections of studies (*Modern magyar nőművészet* [Modern Hungarian Women’s Art], 2001) and exhibitions (*Hölgyválasz* [Ladies’ Turn], 1998; *Hölgyek palettával* [Ladies with Palettes], 2008).

As an approach, “women’s art” provides a practical and productive theoretical frame that helps to bring out diverse endeavours, phenomena, oeuvres, both in the past and the present. On the other hand, “lady painters” and “lady sculptors,” who are not women artists in the sense that they do not reflect on their own femininity, remain elusive not only for art historiography, but for women’s (or woman-centred) art as well. Often the oeuvres in themselves are not enough to raise scholarly interest, encourage informed debate, or deserve to be mentioned in a history of art. For such distinction, they need to be “female” and “pioneering,” qualities that impart interest by shrouding their life stories in a heroic melancholy. What a female artist from the late 19th or early 20th century has is, above all, a life story, something worth telling because she would be little-known by the wider public, and because it is easier to ponder on or set her as an example of a life of “tragedy” and “struggles” than to use her art as a starting point for a questioning or reinterpretation of Modernism or the canon. Female artists must be freed from the family relations that obscure them, the biographical anecdotes and the fallacy of their purported “instinct for imitation,” and we must start treating them as autonomous artists, concentrating on their works. For at present, a lady with a palette from the beginning of the last century has all the piquancy and frivolity of a lady with a Beretta. Should this befall us, however, the present arts canon is best advised to watch its backside.